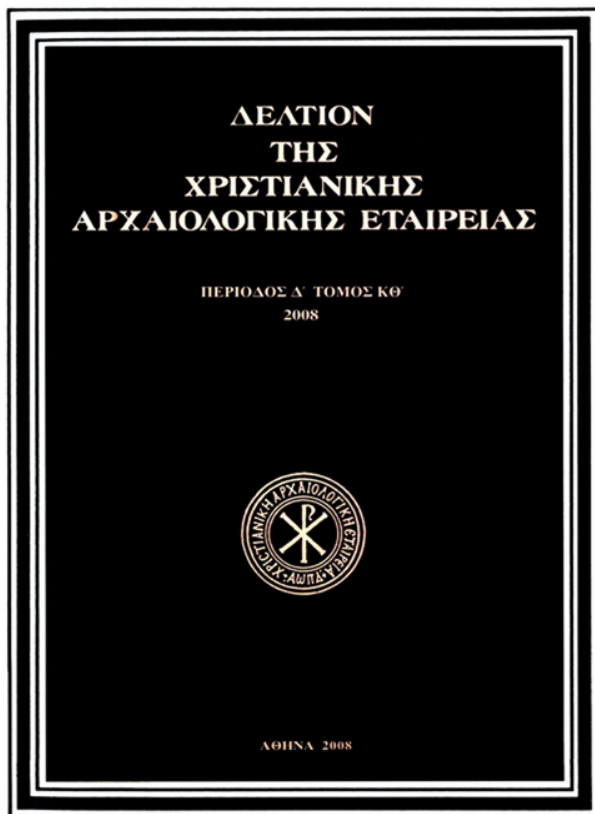


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 29 (2008)

Δελτίον ΧΑΕ 29 (2008), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου (1911-2005)



Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Αγίας
Ματρώνας στην Κίμωλο

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.618](https://doi.org/10.12681/dchae.618)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΑΝΘΑΚΗ Θ. (2011). Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Αγίας Ματρώνας στην Κίμωλο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 29, 169–184. <https://doi.org/10.12681/dchae.618>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Αγίας
Ματρώνας στην Κίμωλο

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΘ' (2008) • Σελ. 169-184

ΑΘΗΝΑ 2008

Ο ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΤΡΩΝΑΣ ΣΤΗΝ ΚΙΜΩΛΟ

Εννέα εικονίδια, που ιστορούν με ζωγραφική ευφράδεια αντίστοιχες σε αριθμό σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο, κοσμούν το τέμπλο, στη θέση του Δωδεκαόρθου, του μικρού, μονόχωρου, ιδιωτικού ναού της Αγίας Ματρώνας ή Κιουράς στη Χώρα Κιμώλου¹.

Η αγία Ματρώνα, εξέχουσα μορφή της Εκκλησίας της Χίου κατά την περίοδο της Γενουατοκρατίας, υπήρξε μοναχή και ηγουμένη της μονής του Χριστού Ζωοδότη και Σωτήρα στη Χώρα Χίου, νησί όπου ακόμη και σήμερα η ηγουμένη μονυδρίου ή μονής προσαγορεύεται ως Κυρά ή Κιουρά, εξού και η προσωνυμία που έχει η αγία όχι μόνο στην Κίμωλο αλλά και σε άλλα μέρη της Ελλάδας².

Από τις προοιμιακές σκηνές του βίου της Παναγίας σώζεται μόνο η Άρνηση των προσφορών και ακολουθεί το Γενέσιον, η Κολακεία, η Ευλόγηση των ιερέων, τα Εισόδια, η Προσευχή του Ζαχαρία, η Μνηστεία, η Επίσκεψη στην Ελισάβετ και η Επίπληξη. Ένας τόσο ανεπτυγμένος κύκλος είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι αρχικά θα ήταν πλήρης και θα απεικόνιζε πολύ περισσότερες θεομητορικές σκηνές από όσες έχουν διασωθεί.

Αποδοσμένα με ζωγραφική μεστή, εύχυμη και αρμονική στην τεχνοτροπία και το χρώμα, που αξιοποιεί έτσι

κατά τον καλύτερο τρόπο την με επιπεδόγλυφο διάκοσμο πίσω πλευρά κασέλας³, τα εννέα αυτά επεισόδια ακολουθούν κατά κύριο λόγο την παραδοσιακή εικονογραφία των μετά την Άλωση χρόνων και ιδιαίτερα αυτή της κρητικής ζωγραφικής. Γι' αυτό θα αρκεστούμε να επισημάνουμε μόνο όσα στοιχεία διαφοροποιούνται και παρεκκλίνουν, εμπλουτίζοντας έτσι το εικονογραφικό λεξιλόγιο της εποχής τους, αλλά και τα τεχντροπικά εφευρήματα του καλλιτέχνη που συνεισφέρουν στην υψηλή εικαστική ποιότητα του έργου του.

Στην Άρνηση των προσφορών (21×24,5 εκ.) (Εικ. 1), *Οι δίκαιοι Ίωακείμ και Άννα διώκονται* εκ του ιεροῦ από τον αυστηρό, όπως και η απόφασή του, αρχιερέα που στέκεται στην είσοδο και τους προτρέπει χειρονομώντας να επιστρέψουν άπρακτοι στον οίκο τους. Κρατώντας την άκαρπη, σαν την κοινή τους μοίρα, προσφορά – δύο αμνούς ο Ίωακείμ⁴, έξι αρτίδια-πλακούντες η Άννα – αναχωρούν βαρύθυμοι, στρέφοντας πίσω προς τον σεβάσμιο γέροντα το θλιμμένο τους πρόσωπο. Η σύνθεση έχει συναρθρωθεί με λιτότητα στον συνεπτυγμένο σε φορητές εικόνες τύπο και σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση. Οι τρεις μορφές, στο κέντρο σχε-

¹ Ευχαριστώ τη 2η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης των εικονιδίων, καθώς και τον Όθωνα Στρατή, στον οποίο ανήκει το μνημείο, που πρόθυμα διευκόλυνε τη φωτογράφιση και καταγραφή των έργων.

² Βλ. Γ. Ζολώτας, *Ιστορία της Χίου*, τ. Β', εν Αθήναις 1924, 501-502, και Αρχιμανδρίτης Ιωάννης Μ. Ανδρεάδης, *Ιστορία της εν Χίω Όρθοδόξου Εκκλησίας*, τ. Α', Αθήνα 1940, 336-337.

³ Όπως και το τμήμα εικόνας από τον Ταξιάρχη στη Χώρα Κιμώλου, βλ. Θ. Ξανθάκη, «Τρεις σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο σε τμήμα εικόνας από την Κίμωλο», *ΔΧΑΕ ΚΗ'* (2007), 210, αλλά και σφιμότερα παραδείγματα, του 16ου και του 17ου αιώνα, από την Κέρκυρα, βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 45, 76, την Κρήτη και τα Κύθηρα, βλ. Α. Delivourias, «Some Thoughts on Unusual Secular Examples of Cretan Woodcarving and the Stylistic Aspects of 'Folk Art'», *Μουσείο Μπενάκη* 3 (2003), 98-98, 103 υποσημ. 27. Ένα μεγάλο ευχαριστώ, από καρ-

διάς, στη Μυρτάλη Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, επίτιμη Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, για την υπόδειξη των εικονιδίων της Αγίας Ματρώνας και για τις γόνιμες παρατηρήσεις της κατά τη συγγραφή του άρθρου. Περιεκτική, σύντομη αναφορά τους στο Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 164. Βλ. επίσης μνεία, Πρωτοπρεσβύτερος Ιωάννης Σπ. Ράμφος, «Τά χριστιανικά μνημεία της Κιμώλου και των πέριξ νησίδων», *Κιμωλιακά Β'* (1972), 224 και Α. Κατσελάκη, «Πρώτες παρατηρήσεις σε εικόνα με σκηνές από το βίο της Θεοτόκου στο Βυζαντινό Μουσείο», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2000, 335-336.

⁴ Όμοια και στην τοιχογραφία της μονής Χιλανδαρίου (1320), G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 78.2 (στο εξής: *Athos*), καθώς και της Περιβλέπτου στον Μυστρά, G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra, Album*, Παρίσι 1910, πίν. 125.1 (στο εξής: *Mistra*).



Είκ. 1. Η Άρνηση των προσφορών.

δόν της σκηνής και μπροστά από ευρύχωρο επιβλητικό κιβώριο⁵, έχουν θέση και κίνηση προς τα δεξιά, φυγή που εξισορροπείται δεξιοτεχνικά από την αντίθετη φορά της κλίμακας του θυσιαστηρίου στα αριστερά. Το αρχιτεκτονικό αυτό στοιχείο, που απαντάται και στην αντίστοιχη μικρογραφία των Ομιλιών του Κοκκινοβά-

φου στο Βατικανό⁶, αποτελεί ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια στο εικονίδιο της Κιμώλου, που το διαφοροποιεί αισθητά από τα καθιερωμένα της εποχής του, όπως εξάλλου και τα αρτίδια-πλακούντες που κρατεί η Άννα⁷, ανάλογα με αυτά που προσφέρει νεαρή κόρη στην Παναγία στο ψηφιδωτό της Γέννησης στη μονή

⁵ Ανάλογος είναι ο τύπος του κιβωρίου σε εικόνα της Υπαπαντής στο ηγουμενείο της μονής Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, του τέλους του 15ου αιώνα, Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τής Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής καί μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1997, πίν. 24, αλλά και στη ίδια σκηνή στο πλαίσιο της εικόνας με τη Δέηση, του Νικολάου Ρίτζου, στο Σεράγεβο, στο ίδιο, πίν. 202. Σε «εμβρυακή» μορφή το κιονόκρανο με τον θύσανο στη γένεση των τόξων ανιχνεύεται ήδη στο κιβώριο από τον θησαυρό του Αγίου Μάρκου Βενετίας (γύρω στο 500), Σ. Ξυρζίκι, «Late Byzantine Loca Sancta? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi», *The Twilight of Byzantium*, Σ. Ξυρζίκι - D. Mouriki (εκδ.), Princeton, N.J. 1991, 255, εικ. 4, απορροσταλλώνεται εικαστικά σε κιονόκρανο με ελεύθερο ακανθόφυλλο στα παλαιολόγια χρόνια,

όπως στα Εισόδια της μονής της Χώρας, P. A. Underwood, *The Kariye Djami, 2: The Mosaics*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 119, 120, 122, ή στο Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας στη Μητρόπολη του Μυστρά, Millet, *Mistra*, πίν. 82.2, και σχηματικά αποδομένο, ως δομικό-διακοσμητικό στοιχείο κιβωρίου σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, χρησιμοποιείται έκτοτε ευρύτατα.

⁶ C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162)*, Ρώμη 1910, φ. 8v, πίν. 4.

⁷ Σύμφωνα με τη J. Lafontaine-Dosogne, μπορεί να κρατεί αμνούς, περισσότερές, πυξίδα, κανάτι ή να εικονίζεται με άδεια χέρια, J. Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Virgin», *The Kariye Djami, 4: Studies in the Art of the Kariye Djami*, P. A. Underwood (εκδ.), Princeton, N.J. 1975, 167 υποσημ. 30.



Εικ. 2. Το Γενέσιον της Θεοτόκου.

Δαφνίου⁸ ή στην Ελισάβετ σε μικρογραφία με τη Γέννηση του Προδρόμου στο ευαγγελιστάριο της μονής Πατελεήμονος στον Άθω (12ος αι.)⁹.

Σε κλίνη με πτυχωτή ποδέα, ριγωτή και χρυσοπάρυφη στρωμνή και πλουμιστό μαξιλάρι, λοξά στα αριστερά ανακάθεται η Άννα στο Γενέσιον (18,7×24 εκ.) (Εικ. 2). Γέρνει εμπρός το απανωκόρμι, αναδιπλώνει τα πόδια κάτω από πολύπτυχο σκέπασμα, υποβαστάζει το κεφάλι, με το καταβεβλημένο από τον τοκετό και την ηλικία πρόσωπο, στην ανάστροφη του δεξιού χεριού¹⁰ και

αναπαύει το άλλο στον αντίστοιχο μηρό. Ντυμένη με άνετο ρούχο, κοσμημένο με βαθύχρωμη χρυσοποίκιλτη ταινία, εστιάζει το βλέμμα στο κομψό φιαλίδιο που της προσφέρει η κόρη πλάι της, θωπεύοντας συγχρόνως τα πόδια της λεχώνας. Πλούσια στρωμένο τραπέζι δίπλα στην κλίνη, με εδέσματα μαγειρευτά σε σκευή ή λαχανικά και αρτίδια ακουμπισμένα στην ξύλινη, οριζόντια, γραμμωτή επιφάνειά του¹¹, καράφες και ένα μισόγιομο ποτήρι¹², τονίζει τον οριζόντιο άξονα της σύνθεσης και συνδέει την Άννα με τον Ιωσήφ. Αυτός, αντίκρυ της,

⁸ E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, Mass. 1931, εικ. 105.

⁹ Κώδικας 2, φ. 243β, βλ. Στ. Μ. Πελεκανίδης - Π. Κ. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σ. Ν. Καδάς, *Οί Θεσσαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, τ. Β', Αθήνα 1975, εικ. 293.

¹⁰ Όπως η Παναγία στη Γέννηση της Περιβλέπτου του Μυστρά, Millet, *Mistra*, πίν. 118.1, της μονής Βατοπεδίου, Millet, *Athos*, πίν. 82.2 και της αποτοιχισμένης τοιχογραφίας του 14ου-15ου αιώνα

στην Αρχαιολογική Συλλογή Βέροιας, Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, εικ. 87.

¹¹ Όμοιες, παράλληλες διακοσμητικές ραβδώσεις στο ξύλινο υποπόδιο της Παναγίας του Ευαγγελισμού σε τετράπτυχο της μονής Σινά, του β' μισού του 12ου αιώνα, Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, 200, εικ. 41.

¹² Τα πολλά και ποικίλα επιτραπέζια σκευή σε γιορτινό τραπέζι

όρθιος πίσω από χαμηλό φράγμα, με τα χέρια σε ευχαριστήρια χειρονομία ή παράκληση¹³, οριοθετεί στα δεξιά τη σκηνή. Δύο κόρες λυγρές πίσω από το τραπέζι¹⁴, αριστερά και δεξιά από τον νοητό κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, σχηματίζουν ζεύγη σε στάση και κίνηση με τους θεοπάτορες: η μία, που ήδη αναφέρθηκε, περιποιείται τη λεχώνα, η άλλη ολοκληρώνει το στρώσιμο του τραπέζιου, συνομιλώντας συγχρόνως με τον Ιωακείμ, όπως δηλώνει η χειρονομία του αριστερού χεριού. Μπροστά από το τραπέζι, την κούνια με το βρέφος λικνίζει, περίφροντις, μικρή θεραπαινίδα¹⁵ καθισμένη σε χαμηλό σκαμνί κάτω δεξιά. Τα πάρισα στη διάταξή τους αρχοντικά κτήρια στο βάθος¹⁶, με τον Ασπασμό να διακρίνεται στο εσωτερικό του αριστερού, συνδέονται με ψηλό τοίχο και πλουμιστό κόκκινο ύφασμα στη στέγη, και προσδιορίζουν τον χώρο του Γενεσίου, το οποίο έχει γενικά διατυπωθεί σύμφωνα με τον ειconoγραφικό τύπο Β της ταξινόμησης που εισήγαγε η Θεανώ Χατζηδάκη¹⁷.

Η εικονογραφία του εικονιδίου, που σαφώς παραπέμπει σε πρότυπα κρητικά, παρουσιάζει στενή συγγένεια με την εικόνα στο Bayerisches Museum του Μονάχου, που χρονολογείται από τη Χατζηδάκη στα μέσα του 15ου αιώνα¹⁸, καθώς και με το Γενέσιον στη δίζωνη εικόνα του Σινά, όσο διασώζεται (β' μισό 15ου αι.)¹⁹. Χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο του έργου είναι ο καινοφανής

διάκοσμος του μαφορίου της Άννας, όπως και η δραστηριότητα της θεραπαινίδας που, απόλυτα αφοσιωμένη να λικνίζει, με το χέρι εδώ, την κούνια της νιογέννητης, έχει τόσο απορροφηθεί, ώστε ούτε γνέθει ούτε φαίνεται να παρακολουθεί τα δρώμενα, όπως συνηθίζεται. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι οι θεοπάτορες στο εικονίδιο ζωγραφίζονται με φωτοστεφάνους, στοιχείο που παραλείπεται στην Άρνηση των προσφορών, δηλωτικό της αγιότητας την οποία φαίνεται ότι αυτόματα τους προσδίδει η γέννηση της μελλοντικής Θεομήτορος.

Σε ξύλινο ορθογώνιο θρανίο με διακριτικό διάκοσμο, αφράτο μαξιλάρι και υποπόδιο²⁰ κάθονται οι θεοπάτορες και κανακεύουν τη μοναχοκόρη τους στο επεισόδιο που επιγράφεται *Ἡ κολακεία τῆς Θεοτόκου* (20,5×24,3 εκ.) (Εικ. 3). Ὁ δίκαιος *Ἰωακείμ* στα αριστερά, ανακαθισμένος ανάλαφρα, υποστηρίζει το σώμα του παιδιού που αφήνεται στα χέρια της μητέρας του· ἡ *ἁγία Άννα* στα δεξιά, σκύβει προς τη θυγατέρα, ακουμπά τρυφερά την παρειά της στο κεφάλι της παιδούλας και θωπεύει στοργικά με το δεξί χέρι το πρόσωπο της κόρης της, όπως σε εικονίδιο του πλαισίου εικόνας της Παναγίας του Πάθους με σκηνές του βίου της και αγίους (γύρω στο 1500) στο Μουσείο Κανελλοπούλου²¹. Εκείνη, ντυμένη με μαφόριο ώριμης γυναίκας, παράταιρο για το εκφραστικότερο παιδικό της πρόσωπο που ανακαλεί τη μορφή του μικρού Χριστού στην εικό-

είναι γνωστό ότι αποτελούν προσηλυτική επιλογή στην παλαιολόγεια ζωγραφική, όπως στην Ευλόγηση και στον Γάμο της Κανά στο Βροντόχι και στον Μυστικό Δείπνο στην Περίβλεπτο του Μυστρά, Millet, *Mistra*, πίν. 75.3-4 και 120.2, 155.4 αντίστοιχα, αλλά και στο Γενέσιον στην Παναγία της Κάτω Μερόπης Πωγωνίου, έργο του Ξένου Διγενή, γύρω στο 1462, Π. Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Χρονικά, 256-257, πίν. 260β.

¹³ Όμοια εικονίζεται ο Ιωακείμ σε κρητικές τοιχογραφίες, όπως στο Σκλαβεροχώρι, Μ. Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, πίν. 190α, αλλά και στην Παναγία στην Κάτω Μερόπη, Βοκοτόπουλος, ό.π., καθώς και στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 1981, τ. Β', 567, πίν. 155.

¹⁴ Δύο κόρες εικονίζονται και σε τρίπτυχο της μονής Σινά, του 13ου αιώνα, Ντ. Μουρίκη, «Περί βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας εις φορητήν εικόνα της Μονής του Ὁρους Σινά», *ΑΕ* 1970, πίν. 44.

¹⁵ Αφοσιωμένη απόλυτα στο έργο της, όπως και στην τοιχογραφία της μονής Χιλανδαρίου, Millet, *Athos*, πίν. 74.1. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, 249-250, αριθ. 147, εικ. στη σ. 168.

¹⁶ Το πυργόσχημο κτήριο που επιστέφεται με τετρακόνιο κιβώριο πίσω από τον Ιωακείμ, χαρακτηριστικό της κρητικής εικονογραφίας της σκηνής, απαντάται, για παράδειγμα, σε τοιχογραφίες, όπως στο βόρειο κλίτος στο Βαλσαμόνερο (πριν από το 1400), Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρομού, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ ΙΑ'* (1982-1983), 154-155, εικ. 15, στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου (1462) και στην Παναγία στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, Βασιλάκη-Μαυρακάκη, ό.π., αλλά και σε φορητές εικόνες, όπως στην εικόνα του Bayerisches Museum του Μονάχου (μέσα 15ου αι.), Χατζηδάκη, ό.π., εικ. 8, και σε εικόνα της μονής Σινά (β' μισό 15ου αι.), στο ίδιο, εικ. 9.

¹⁷ Χατζηδάκη, ό.π., 127-178 και ιδιαίτερα 141-144.

¹⁸ Στο ίδιο, 146-147, όπου και οι προγενέστερες χρονολογήσεις του έργου.

¹⁹ Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, τ. Α' (Εικόνες), τ. Β' (Κείμενον), Αθήνα 1956, 1958, 206-207, εικ. 236.

²⁰ Σε θρανίο όμοιο στο σχήμα, τα διακοσμητικά ανοίγματα και το υποπόδιο, χωρίς όμως μαξιλάρι, κάθονται οι θεοπάτορες στο ψηφιδωτό της μονής της Χώρας, Underwood, *Kariye Djami* (υποσημ. 5), πίν. 114-115.

²¹ *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII sec.)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 122-123, αριθ. 76, εικ. στη σ. 123 (Μ. Acheimastou-Potamianou).



Εἰκ. 3. Η Κολακεία.

να της Παναγίας Ψυχοσώστριας στη Συλλογή της Αχρίδας (μέσα 14ου αι.)²², με αστερόμορφο κόσμημα στο μέτωπο και τους ώμους, και κόκκινα υποδήματα, ελαφρογέρνει στον κόρφο της μάνας, ψαύει με κίνηση αυθόρμητη τη γενειάδα του πατέρα αντικρύ της και λιχνίζεται με χάρη στο πλέγμα αγάπης και ασφάλειας των χειρών των γεννητόρων της. Ο φυσιογνωμικός αυτός παιδικός τύπος της Παναγίας, με τα σαρκωμένα μάγουλα, την έντονη ίριδα του ματιού με το ζωντανό βλέμμα, το μικρό εύχυμο στόμα, το εύσαρκο πηγούνι και τη μικροκαμωμένη, κοντή μύτη με τη στρογγυλεμένη απόληξη, αποδίδεται ανάλογος και στην ψυχή-βρέ-

φος που κρατεί ο Χριστός στην Κοίμηση της Θεοτόκου στη Σοροκάσι²³, όπως και στο πρόσωπο του μικρού Χριστού στην εικόνα της Θεοτόκου Ελεούσας στην Κέρκυρα (μέσα ή γ' τέταρτο 15ου αι.)²⁴.

Τα συγκλίνοντα σώματα, οι αυθόρμητες και εύγλωττες συναισθημάτων στάσεις και κινήσεις, και οι συγκινησιακά φορτισμένες εκφράσεις των θεοπατόρων δομούν καθεδρικό αγάπης με επίκεντρο την Παναγία, που αναδεικνύεται και έτσι ως ο πυρήνας της σύνθεσης. Την έμπλη ψυχισμού τερπνή παράσταση εξισορροπούν λιτό και επιβλητικό κτήριο με πρόστεγο στα αριστερά, κοσμημένο με ανθρώπινη προτομή στο υπέρθυρο²⁵, και

²² *Tresors medievux de la Republique de Macédoine*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι 1999, αριθ. 32, εικ. στη σ. 88.

²³ G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, τ. II, Παρίσι 1957, πίν. 21.4.

²⁴ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες τής Κερκύρας* (υποσημ. 3), 13-14, αριθ. 6, εικ. 6 και 77.

²⁵ Όπως και στη Βαϊοφόρο στην Παντάνασσα του Μυστρά, D. Mouriki, «The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painter's Workshop in the Fifteenth Century», *The Twilight of Byzantium* (υποσημ. 5), εικ. 16. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη - Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, εικ. 49.

άλλο με καμαροσκέπαστο δώμα στα δεξιά²⁶, εξωραϊσμένο με επίστεψη-λεοντοκεφαλή στην είσοδό του και σχηματοποιημένο ανθέμιο στην πρόσοψη του δώματος.

Διατυπωμένη σύμφωνα με την εικονογραφική διάλεκτο της εποχής της, που υπογραμμίζει τη δογματική σημασία της Παναγίας, αναγνωρίζοντάς την ήδη με την αμφίεσή της ως Θεοτόκο, η Κολακεία στο εικονίδιο της Κιμώνου είναι αξιοπρόσεκτη για την τεχνοτροπική απόδοση των μορφών, όχι μόνο της μικρής κόρης με το ολόφρεσκο, χυμώδες πρόσωπο και τα εκφραστικά παιδικά χαρακτηριστικά, αλλά και της Άννας, με το λιπόσαρκο, βαθιά ρυτιδωμένο πρόσωπο που ρεαλιστικά αποδίδει την προχωρημένη της ηλικία και ανακαλεί τη μορφή της σε εικόνα της αγίας με την Παναγία στο Μουσείο Μπενάκη (μέσα 15ου αι.)²⁷.

Μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, στο αίθριο αρχοντικού σπιτιού, όπως υποδηλώνει η απλωμένη τέντα πάνω από την είσοδο του κτίσματος²⁸ στα δεξιά και ο άνθινος διάκοσμος στον τοίχο του βάθους, η *Θ(εοτό)κος εύλογῆται παρά [τῶ]ν ἱερέ[ων]* (21×24,5 εκ.) (Εικ. 4). Ακολουθούμενος από την Άννα, τη μικρή κόρη παρουσιάζει στους αρχιερείς ο Ιωακείμ. Εκείνη, τρομαγμένη καθώς φαίνεται από τη θέα των σεβάσμιων καλεσμένων, στρέφει τα νώτα προς τους αρχιερείς και γαντζώνεται από το μάτιο του πατέρα της, αναζητώντας ασφάλεια στον κόλπο του. Οι επίσημοι συνδαιτυμόνες²⁹, ημικυκλικά διατεταγμένοι στο πλάι του στρογγυλού τραπέζιού με το σύνθετο στερεομετρικό πόδι, που δεσπόζει στα αριστερά στρωμένο για ευωχία με εδέσματα πλούσια και σκευή ποικίλα, ατενίζουν σοβαροί και συγχρόνως ευλογούν την Παναγία.

Το επεισόδιο ακολουθεί κατά βάση τον καθιερωμένο κυρίως από έργα μνημειακής ζωγραφικής εικονογραφικό

τύπο, παρεκκλίνοντας σε στοιχεία δευτερεύοντα αλλά καθοριστικά για τον χαρακτήρα του, όπως το σχήμα του τραπέζιου και η στάση και χειρονομία της μικρής Παρθένου. Στρογγυλό, στηριγμένο όμως σε λεοντοπόδαρα, είναι το τραπέζι στην Ευλόγηση που κοσμεί το πλαίσιο εικόνας της Παναγίας του Πάθους στο Μουσείο Κανελλοπούλου (γύρω στο 1500)³⁰, ενώ ελλειπτικό και με παρόμοια με το εικονίδιο στήριξη είναι το τραπέζι στον Μυστικό Δείπνο στην τοιχογραφία του Χιλανδαρίου³¹. Η έντρομη, ιδιαίτερα ρεαλιστική στάση και χειρονομία της Παναγίας, ανακαλεί την ανάλογη του μικρού Χριστού σε τοιχογραφίες της Υπαπαντής, όπως στον Άγιο Αντώνιο Ανάφης (αρχές 14ου αι.)³², και αργότερα σε εικόνες της Παναγίας του Πάθους, όπως η Αμόλυντος στη Συλλογή της πρώην βασιλίσσας Φρειδερίκης (15ος αι.)³³, στη συγκεκριμένη όμως σκηνή δεν γνωρίζω ανάλογό της.

Στο κέντρο σχήματος ελλειπτικού, που περιγράφουν με τη στάση τους οι θεοπάτορες και ο Ζαχαρίας, στέκεται η Παναγία μπροστά στην είσοδο του ιερού στα Εισόδια, που επιγράφονται *Τά Ἅγια τῶν Ἀγίων* (20,5×24,3 εκ.) (Εικ. 5). Χαρίεσσα σε έκφραση και κίνηση, με πρόσωπα αγγελικά, συντάσσεται ακολουθία οκτώ νεανίδων με λαμπάδες στα χέρια πίσω από τον Ιωακείμ και την Άννα. Στο βάθος της σκηνής, ψηλά στα αριστερά, η Παναγία, με χαλαρά ακουμπισμένο το ένα χέρι στο γόνατο, όπως και στη μονή της Χώρας³⁴, συνομιλεί με τον τροφοδότη άγγελο, καθισμένη κάτω από κουβούκλιο στην κορυφή κλίμακας που πυργώνεται πίσω από το θυσιαστήριο και εξισορροπείται δομικά από πάρισσο ψηλό κτήριο στα δεξιά, με πλούσιο βήλο στερεωμένο στη στέγη του. Τα Εισόδια συναρμόζονται σύμφωνα με τον σύνθετο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος σχετίζεται άμεσα με μνημεία της Κρήτης και υιοθετείται ευρύτατα

²⁶ Το δεξιό κτήριο είναι όμοιο με αυτό στην εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής στο Σινά, έργο που κατά τον Χατζηδάκη διαθέτει τα χαρακτηριστικά της τέχνης των Ρίτζων, Χατζηδάκης, *Εικόνες τῆς Πάτμου* (υποσημ. 5), 62, πίν. 204.

²⁷ *From Byzantium to El Greco*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1987, 169, αριθ. 34, εικ. 102 (N. Chatzidakis), όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία για την εικόνα.

²⁸ Όμοια σε κλίβαντες στηρίζεται η τέντα σε αμφιπρόσωπη εικόνα του Ευαγγελισμού (αρχές 14ου αι.) στην Περίβλεπτο της Αχρίδας, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 11), 208, εικ. 76, και στην τοιχογραφία των Εισοδίων του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491), Α. Κ. Ορλάνδος, «Η ἐν Αἰτωλία Μονή τῆς Μυρτιάς. Βυζαντινά μνημεία τῆς Αἰτωλοακαρνανίας», *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), πίν. 9.

²⁹ Αλλά και απέριττα ντυμένοι, όπως και στην τοιχογραφία της Παναγίας Καρδιώτισσας στους Βόρους Ηρακλείου (αρχές 15ου αι.), Μ. Μπορμπουδάκης, «Παναγία Καρδιώτισσα Βόρους», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β'2, Ηράκλειο 2004, 109, 114, εικ. 2.

³⁰ *Affreschi e icone* (υποσημ. 21).

³¹ Millet, *Athos*, πίν. 68.1.

³² Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Αί τοιχογραφίαί τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου Ἀνάφης», *ΔΧΑΕ Β'* (1960-1961), 185-187, πίν. 62.

³³ Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεοῦ βεροφορατούσα στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, Αθήνα 1994, αριθ. 51, 172-173, πίν. 90.

³⁴ Underwood, *Kariye Djami* (υποσημ. 5), εικ. 122, όπως και νορίτερα στα Εισόδια της μονής Δαφνίου, Diez - Demus, *Byzantine Mosaics* (υποσημ. 8), εικ. 110, εικονογραφική λεπτομέρεια που σπανίζει.



Εικ. 4. Η Ευλόγηση των ιερέων.

από τα μέσα του 15ου αιώνα σε έργα κρητικών και ελλαδικών ζωγράφων³⁵, με κορυφαίο, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την εικόνα του Αγγέλου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών³⁶. Το εικονίδιο της Κιμώλου συγγενεύει στενά με το άριστο υπόδειγμα και μπορεί να ενταχθεί στην ομάδα που απαρτίζουν όμοια στην εικονογραφία και τεχνοτροπία έργα, όπως η εικόνα στη Θεολογική Ακαδημία της Μόσχας (αριθ. 300, α' μισό 15ου

αι.)³⁷, η δίζωνη εικόνα στο Σινά με το Γενέσιον και τα Εισόδια (β' μισό 15ου αι.)³⁸, η εικόνα των Εισοδίων στον ναό των Εισοδίων στα Μάλια της Κρήτης (τέλος 15ου αι.)³⁹ και εκείνη στο Μουσείο της Αντιβουινιώτισσας στην Κέρκυρα (τέλος 15ου-αρχές 16ου αι.)⁴⁰.

Ο προφήτ[ης] Ζαχαρίας προσευχόμενος πρό τοῦ ἱεροῦ (21×22,5 εκ.) (Εικ. 6) εικονογραφεί το πρώτο στάδιο της Μνηστείας, το οποίο συμπληρώνει ψηλό, επιβλητι-

³⁵ Όπως ο Ξένος Διγενής στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας, Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 53. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες τῆς Κερκύρας* (υποσημ. 3), αριθ. 13, 27-28. *Εικόνες τῆς κρητικῆς τέχνης*, κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, 467-468 (Μ. Μπορμπουδάκης).

³⁶ Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικῆς σχολῆς, 15ος-16ος αἰώνας*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1983, 18-19, αριθ. 3, εικ. 3. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινοῦ Μουσείου* (υποσημ. 3), 108-109, αριθ. 29, εικ. στη σ. 109.

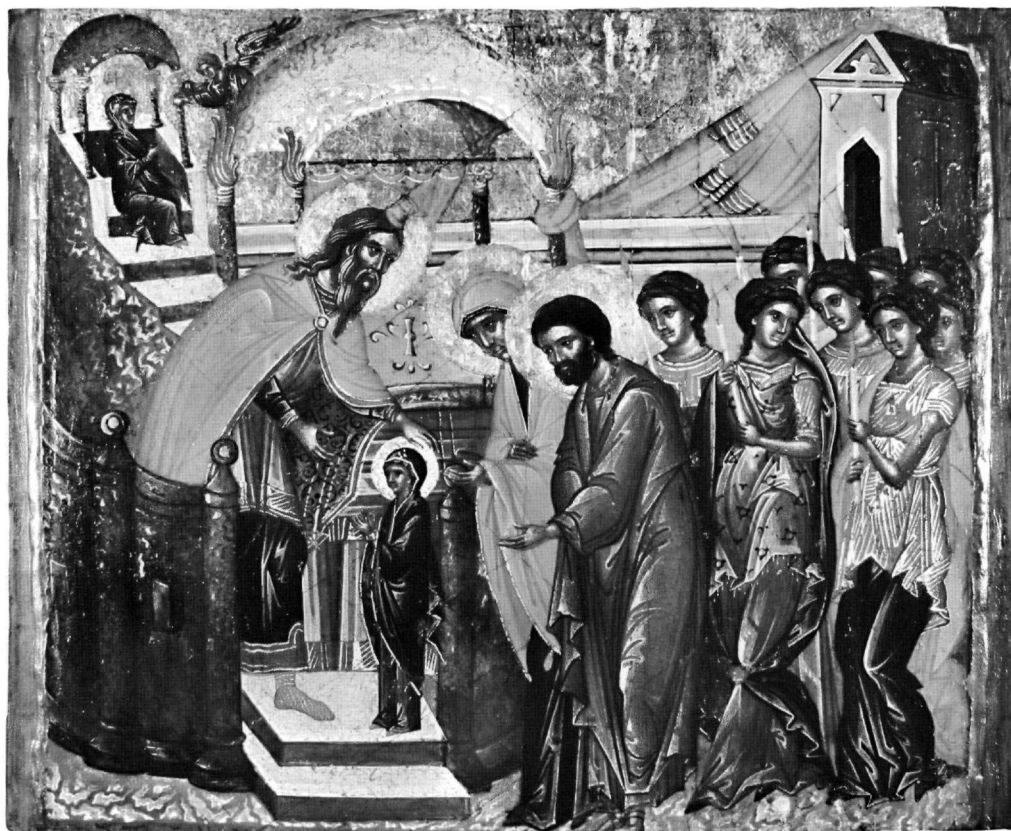
³⁷ V. Poutsko, «Les icones byzantines de la basse époque conservées à

l'Académie de Théologie de Moscou», *Byz XLVII* (1977), 258-265, πίν. I.

³⁸ Σωτηρίου, *Σινά* (υποσημ. 19), Α', εικ. 236, Β', 206-207.

³⁹ *Εικόνες κρητικῆς τέχνης* (υποσημ. 35), 467-468, αριθ. 110, εικ. 110 (Μ. Μπορμπουδάκης).

⁴⁰ Βοκοτόπουλος *Εικόνες τῆς Κερκύρας* (υποσημ. 3), 27-28, αριθ. 13, εικ. 17, όπου, στη σ. 28 υποσημ. 20, λανθασμένα αναφέρεται ότι από τις δύο εικόνες της μονῆς Σινά, που είναι πανομοιότυπες με την εικόνα της Αντιβουινιώτισσας, η μία ἔχει δημοσιευθεῖ στο ημερολόγιο τῆς Εθνικῆς Τραπεζῆς του 1967, διότι το σιναιτικὸ ἔργο δεν απεικονίζεται σε αὐτή την ἔκδοση.



Εἰκ. 5. Τα Εισόδια.

κό κιβώριο στο κέντρο περίπου της σκηνής, η Παναγία στην κορυφή κλίμακας να τρέφεται από τον άγγελο στα αριστερά⁴¹ και πυκνός, πολυπρόσωπος όμιλος μνηστήρων στα δεξιά. Ο αρχιερέας, δεσπόζουσα μορφή στη σύνθεση, γονυπετής μπροστά στο θυσιαστήριο με τις ράβδους και με τα χέρια σφιγμένα σε γροθιές, ατενίζει με αγωνία και δέος ψηλά, επικαλούμενος τη θεϊκή επιλογή. Κορυφαίος της ανδρικής συστάδας ο Ιωσήφ, σε στάση με δραματική, αφύσικη αντικίνηση – τα πόδια απεικονίζονται από το πλάι, ο κορμός κατενώπιον, το αριστερό ορατό χέρι συστρέφεται περίεργα δείχνοντας την ανάστροφη της παλάμης–, γυρίζει έντονα πίσω το

κεφάλι αντικρίζοντας τους άλλους μνηστήρες, που έχουν ταραγμένες στάσεις και κινήσεις, και ανήσυχες, σχεδόν συνωμοτικές, εκφράσεις⁴² στα ισχυρά διαφοροποιημένα, σαν πορτραίτα, πρόσωπα.

Εμβληματική είναι η μορφή του γηραιού άνδρα με τη χαρακτηριστική μακριά γενειάδα πίσω από τον Ιωσήφ, γνωστή ήδη από έργα της παλαιολόγιας μνημειακής ζωγραφικής, όπως η Μνηστεία στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας, στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino⁴³ και στη μονή της Χώρας⁴⁴.

Και ενώ η θέση και η στάση του Ζαχαρία είναι ανάλογη στην Προσευχή του στην Περιβλεπτο του Μυστρά⁴⁵, η

⁴¹ Όπως και στο εικονίδιο της Κιμώνου, ο άγγελος δίνει τον άρτο χέρι με χέρι στην Παναγία στην τοιχογραφία της Μητρόπολης του Μυστρά, Millet, *Mistra*, πίν. 74.1. Μ. Χατζηδάκης, «Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά», *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1978), πίν. 49α.

⁴² Όπως ανάλογα στον ναό της Παναγίας στην Gračanica (1321),

V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, τ. II, Βελιγράδι 1934, πίν. LXX.

⁴³ Millet - Frolow, *Yougoslavie* (υποσημ. 23), τ. III, Παρίσι 1962, πίν. 4 και 80.2, αντίστοιχα.

⁴⁴ Underwood, *Kariye Djami* (υποσημ. 5), πίν. 138, 139.

⁴⁵ Millet, *Mistra*, πίν. 130.1.



Εἰκ. 6. Η Προσευχή του Ζαχαρία.

παράσταση του ομίλου των μνηστήρων και της ατιμόσφαιρας που αποπνέει διαφοροποιείται. Υπόδειγμα για την ιδιαίτερα χαρακτηριστική απεικόνισή τους στο εικονίδιο προσφέρει η Παράδοση της Παναγίας στον Ιωσήφ στο ίδιο μνημείο⁴⁶, όπου οι μορφές αποδίδονται με ανάλογο ρεαλιστικό τρόπο. Η προφανής επίδραση της δυτικής τέχνης στον τεχνοτροπικό χειρισμό των μνηστήρων ενισχύεται και από την εύγλωττη χειρονομία του άνδρα που κρατεί χαμηλά τη μακριά του γενειάδα, στοιχείο που παραπέμπει στα έργα των προμπίφ ιταλών ζωγράφων⁴⁷ και ξαναβρίσκεται ανάλογη στον Φαρισαίο της Ίασης του παραλυτικού της Καπερναούμ στις μονές Λαύρας και Δοχειαρίου⁴⁸, καθώς και στον ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτισία Ιωαννίνων (1568)⁴⁹.

Στο επόμενο επεισόδιο, το οποίο επιγράφεται *Ὁ δίκαιος Ἰωσήφ παραλαμβάνει τὴν Θεοτόκον ἐκ τοῦ ἱεροῦ* (20,2×24,5 εκ.) (Εἰκ. 7), ραδινή και χαριτόβρυτη η νεαρή Παρθένος, ταυτισμένη με τον κεντρικό κατακόρυφο άξονα της σκηνής μπροστά στην επιβλητική μορφή του αρχιερέα, αποτελείται σεμνά και διστακτικά στον μνηστήρα της. Ο Ιωσήφ, μορφή στιβαρή, με σέβας μισοσκύβει για να παραλάβει την κόρη που του εμπιστεύεται ο Ζαχαρίας, μαζί και την ανθισμένη ράβδο του. Την άδεια κλίμακα του θυσιαστηρίου στα αριστερά εξισορροπούν συνθετικά οι μνηστήρες, που συνωθούνται σοβαροί πίσω από τον εκλεκτό, εκφράζοντας συγκρατημένη δυσαρέσκεια, αλλά και απηχώντας με ανάλογη ευταξία και ευπρέπεια την ιερότητα και σημασία του

⁴⁶ Millet, *Mistra*, πίν. 130.2.

⁴⁷ A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Vetsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, 107. Ευχαριστώ την Αγγελική Σταυροπούλου για τον

ενδιαφέροντα συσχετισμό που μου υπέδειξε.

⁴⁸ Millet, *Athos*, πίν. 126.3 και 231.1 αντίστοιχα.

⁴⁹ Stavropoulou, ό.π., πίν. 37a.



Εικ. 7. Η Μνηστεία.

γεγονότος. Με δεδομένο τον καθιερωμένο από την παλαιολόγεια μνημειακή τέχνη εικονογραφικό τύπο, ο ζωγράφος επιχειρεί και επιτυγχάνει να προσδώσει στην παράσταση την αίγλη και το κύρος που της αρμόζουν, καθώς αυτή ολοκληρώνει τον κύκλο της παιδικής ζωής της Μαρίας και εισάγει σε αυτόν του Ιησού. Η επισημότητα του επεισοδίου υπογραμμίζεται από το χρυσό του βάθους και των διακοσμητικών στοιχείων, που καταυγάζει την παράσταση: από το μιάτιο του Ιωσήφ, σκοτεινό και πορφυρόχρωμο στην προηγούμενη σκηνή, γιορτινό, ωχρόχρυσο και λαμπερό εδώ, που προεξάρχει των χρωματικών επιλογών του ζωγράφου· καθώς και από τον φωτιστέφανο του μνήστορα, με αυτονόητη δογματική σημειολογία, στοιχείο που παραλείπεται στην προηγούμενη σκηνή, καθώς ο Ιωσήφ δεν έχει ακόμη καθα-

γιαστεί με την επιλογή του⁵⁰. Οι αδρές, εύρωστες ανδρικές παρουσίες, οι μετρημένες στάσεις και οι τελετουργικές κινήσεις στο φορτισμένο με συμβολισμούς δρώμενο αναδεικνύουν άριστα στον πυρήνα του την τρισεύγενη μορφή της Παναγίας.

Σε αγκάλιασμα τρυφερό, οι δύο άγιες γυναίκες κυριαρχούν με την κλίμακα της μορφής, το αυθόρμητο της κίνησης και το αρμονικό χρώμα της ένδυσης στην Επίσκεψη στην Ελισάβετ (20,3×24,1 εκ.) (Εικ. 8). Ο επιβλητικός ορεινός όγκος με τα απόκρημνα κλιμακωτά επίπεδα, το σπηλαιώδες σκοτεινό άνοιγμα στα μισά του ύψους του και το θαλερό δέντρο στους πρόποδες, που φαιδρύνει την αφιλόξενη όψη του στα αριστερά, μαζί και το λιτό οίκημα με το καμαροσκέπαστο δώμα ως αντίβαρό του στα δεξιά, ορίζουν το σύνθετο σκηνικό

⁵⁰ Το ίδιο συμβαίνει και στις μικρογραφίες του Ιακώβου της μονής Κοκκινοβάφου και ύστερα στις τοιχογραφίες του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι. Βλ., αντίστοιχα, Stornajolo, *Miniature* (υποσημ. 6), φ.

97ν, εικ. 40 και φ. 100, εικ. 41. Lafontaine-Dosogne, *Iconography* (υποσημ. 7), εικ. 22.



Εικ. 8. Η Επίσκεψη στην Ελισάβετ.

της πλούσιας σε συμβολισμούς παράστασης. Καθώς το επεισόδιο είθισται να τοποθετείται μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, η διττή απόδοσή του, που συνδυάζει φυσικό και οικιστικό τοπίο, αποτελεί ασυνήθιστη επιλογή, όπως στην Επίσκεψη σε επιστύλιο τέμπλου της μονής Βατοπεδίου (β' μισό 12ου αι.)⁵¹ και, αργότερα, στην τοιχογραφία στο Πελέντρι της Κύπρου (τέλη 15ου αι.)⁵². Η απεικόνιση τοπίου πίσω από την Παναγία προσδιορίζει έτσι το πρόσωπο που έχει διανύσει ικανή απόσταση για την επίσκεψη ή συνάντηση, σε αντίθεση με το άλλο, την Ελισάβετ, που έχει ως συνοδό στοιχείο αρχιτεκτόνημα, όπως συμβαίνει και με τον Ιωακείμ και την Άννα στον Ασπασμό του Μηνολογίου του Βασιλείου του Β'⁵³.

Αξιοσημείωτη είναι εξάλλου η ευφυής επιλογή χρωμά-

των, καθώς ο ζωγράφος για το φυσικό τοπίο, που μοιάζει να αντανακλά το άπλετο χρυσό του βάθους, για το ένδυμα της Ελισάβετ και το αρχιτεκτόνημα χρησιμοποιεί τονικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος. Έτσι, περιορίζοντας την πολυχρωμία και επιτυγχάνοντας αρμονικές παραθέσεις και αντιθέσεις, αριστοτεχνικά προβάλλει τη μορφή της Μαρίας, με το θριαμβευτικό καστανοκόκκινο του πολύπτυχου, ανάλαφρου στην κίνηση, μαφορίου της, το οποίο δεν παραλείπει να κοσμήσει με καλοδουλεμένη χρυσή κροσσωτή παρυφή.

Στην Επίπληξη (17,5×27 εκ.) (Εικ. 9), που επιγράφεται *Μαρία, τί τό δράμα [...]*, μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος ο Ιωσήφ, μεσήλικας αλλά στιβαρός, μοιάζει να υποβατάζει το βάρος της ευθύνης του σε ράβδο και συνοδεύει τον ελεγκτικό του λόγο με χειρονομία ανάλογη,

⁵¹ Ε. Ν. Τσιγαρίδας - Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Τερά Μείγιστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Άγιον Όρος 2006, εικ. 21.

⁵² E. Hein - A. Jakovljević - B. Kleidt, *Zypern. Byzantinische Kirchen und Klöster*, Ratingen 1996, εικ. 85.

⁵³ Βλ. Lafontaine-Dosogne, *Iconography* (υποσημ. 7), εικ. 10.



Εικ. 9. Η Επίπληξη.

απευθυνόμενος στην Παναγία. Εκείνη, μορφή πανύψηλη και αρχοντική, ομορφοπρόσωπη, με κοντυλογραμμένα χαρακτηριστικά, εκφράζει γαλήνια την απαξία της για την επιτίμηση που δέχεται, χειρονομώντας εύγλωττα και ατενίζοντας τον θεατή. Η πτυχολογία και ο έντεχνος φωτισμός του χιτώνα της αφήνουν να διαφανεί η προχωρημένη εγκυμοσύνη, την οποία μισοκρύβει η θαλπωρή του καστανοκόκκινου μαφορίου της με τους λεπτούς χρυσούς σταλακτίτες της κοσμημένης παρυφής.

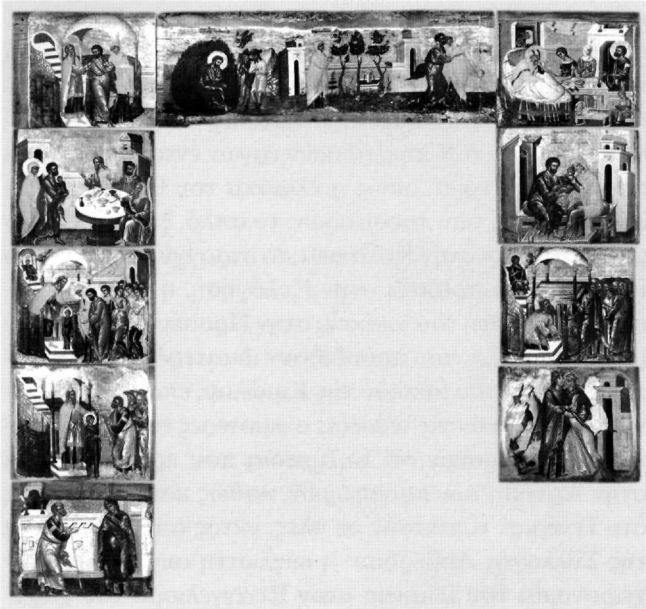
Ο πρόσφατος καθαρισμός και η συντήρηση των εννέα εικονιδίων της Αγίας Ματρώνας⁵⁴ δεν ανέδειξε μόνο τη λαμπρότητα της ζωγραφικής τους, αλλά και, το σπουδαιότερο, απέδειξε ότι το τμήμα εικόνας από τον ναό των Ταξιαρχών στη Χώρα Κιμώλου, με τρεις εισαγωγι-

κές σκηνές από την παιδική ζωή της Παναγίας σε συνεχή διήγηση (Ευαγγελισμός Ιωακείμ, Ευαγγελισμός Άννας, Ασπασμός θεοπατόρων)⁵⁵, ανήκει στο ίδιο πλαίσιο που συναπαρτίζουν τα έργα της Αγίας Ματρώνας (Εικ. 10). Σε αυτό το αναντίρρητο συμπέρασμα οδηγεί όχι μόνο η απόλυτη ταύτιση της τεχνοτροπικής διαπραγμάτευσης και της τεχνικής εκτέλεσης των δέκα πλέον εικονιδίων, αλλά και τα ακόλουθα τρία καθοριστικά στοιχεία:

α'. Ο χαμηλός τοίχος στο δεξιό άκρο της Άρνησης των προσφορών (Αγία Ματρώνα) συνεχίζεται στο αριστερό άκρο της Προσευχής του Ιωακείμ (Ταξιαρχές) και διακρίνεται με ευκρίνεια πίσω από τον χθαμαλό λόφο που προσδιορίζει την έρημο-φυσικό τοπίο του επεισοδίου.

⁵⁴ Ευχαριστώ θερμά τη 2η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων για τη μεταφορά από την Κίμωλο των εικονιδίων της Αγίας Ματρώνας στα εργαστήρια της Εφορείας και τη συντήρησή τους.

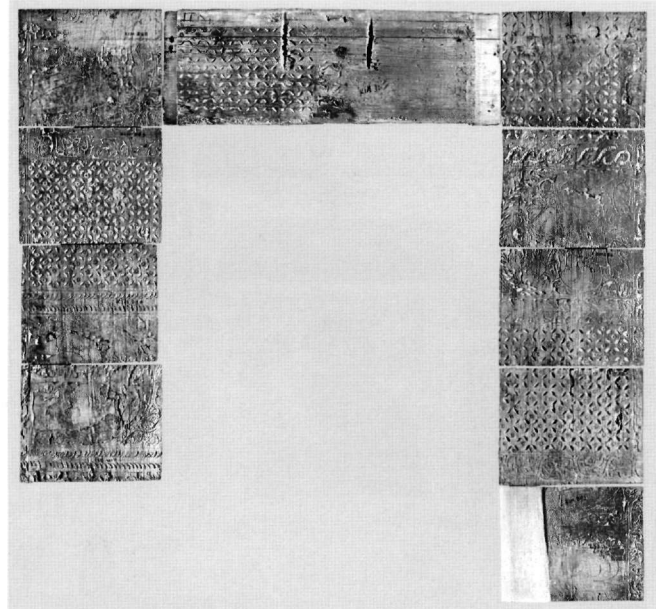
⁵⁵ Για τη μικρή εικόνα από τον ναό των Ταξιαρχών στη Χώρα Κιμώλου, βλ. Ξανθάκη, «Τρεις σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο», ό.π. (υποσημ. 3), 203-211.



Εικ. 10. Ανασύνθεση της πρόσθιας όψης του πλαισίου, με βάση τον επιπεδόγλυφο διάκοσμο της οπίσθιας.

β'. Τα δύο πτερώγια στις στενές πλευρές της μικρής εικόνας των Ταξιαρχών, που δημιουργήθηκαν με αποκοπή και λείανση του ξύλου, χρησίμευαν, όπως τώρα αποδεικνύεται, για την πάκτωση του οριζόντιου αυτού τμήματος του πλαισίου στις αντίστοιχες υποδοχές των κάθετων πλευρών του και όχι για τη στήριξη στο τέμπλο υπερκείμενης παράστασης με την οποία θα συναποτελούσε μεγαλύτερη δεσποτική εικόνα, όπως είχαμε αρχικά υποθέσει⁵⁶.

γ'. Η απόλυτη ομοιότητα και η ενότητα του επιπεδόγλυφου διακόσμου της πίσω όψης των έργων⁵⁷ όχι μόνο αποδεικνύει ότι το ξύλο που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης προέρχεται από την ίδια κασέλα (Εικ. 11), αλλά και υποδεικνύει τη διάταξη και την ακριβή θέση των σωζόμενων δώδεκα πλέον σκηνών στο αρχικό πλαίσιο: Άρνηση προσφορών, Ευαγγελισμός Ιωακείμ, Ευαγγελισμός Άννας, Γενέσιον (άνω πλευρά) - Ευλόγηση ιερέων, Εισόδια, Μνηστεία, Επίπληξη (αριστερή πλευ-



Εικ. 11. Η οπίσθια όψη του πλαισίου, τμήμα παλιάς κασέλας με επιπεδόγλυφη διακόσμηση.

ρά) - Κολακεία, Προσευχή Ζαχαρία, Επίσκεψη στην Ελισάβετ (δεξιά πλευρά).

Έτσι, οι δέκα θεομητορικές σκηνές από τη Χώρα Κιμώνου μπορούν κάλλιστα να προσγραφούν στα εκλεκτά δείγματα της κρητικής ζωγραφικής του τελευταίου τετάρτου του 15ου αιώνα. Η αξία και η σημασία τους επιτείνεται από τη σχέση τους με μια σειρά οψιμότερων έργων που φαίνεται να έχουν επηρεαστεί από τα κυκλαδικά εικονίδια σε φθίνοντα βαθμό, όσο απομακρύνονται χρονικά, λόγω των αυτονόητων διαφοροποιήσεων εικονογραφίας και τεχνοτροπίας, που θα υπαγόρευαν οι τάσεις της θρησκευτικής ζωγραφικής και το γενικότερο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της εποχής τους.

Στην ομάδα των οψιμότερων αυτών έργων ανήκουν τέσσερις εικόνες που καλύπτουν το διάστημα από τα μέσα του 16ου έως τον 18ο αιώνα: οι δύο από αυτές, η αριθ. Τ. 1561⁵⁸ (Εικ. 12) και η αριθ. 257 της Συλλογής Λοβέρδου⁵⁹, βρίσκονται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθη-

⁵⁶ Στο ίδιο, 210.

⁵⁷ Η διακόσμηση της πίσω πλευράς απαρτίζεται από ορθογώνια διάχωρα που πλαισιώνονται από ταινία με φυτικό θέμα και κοσμούνται με παράσταση ανδρικής και γυναικείας μορφής σε κατατομή, εκατέρωθεν δέντρου της ζωής (με μοναδική παραλλαγή

μία μορφή τοξότη που στοχεύει) ή με ατέρμονο φυτικό μοτίβο.

⁵⁸ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 3), 164-167, αριθ. 48, εικ. στη σ. 165.

⁵⁹ Α. Α. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, *Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου*, Αθήνα 1946, 48, αριθ. 303.



Εικ. 12. Η σύνθετη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Τ. 1561).

νών· οι άλλες δύο, η αριθ. 450, η μόνη ενυπόγραφη, έργο του Βίκτωρος, του 1667⁶⁰, και η εικόνα από τον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στην Μπόχαλη⁶¹, στο Μουσείο Ζακύνθου. Και οι τέσσερις είναι σύνθετες, με εκτενέστατη ιστόρηση της ζωής και του θανάτου της Παναγίας στο πλαίσιο και τη Βρεφοκρατούσα στο κέντρο, παράσταση που δεν διασώζει η εικόνα του Βίκτωρος.

Η σύγκριση των επιμέρους σκηνών τους με τις αντίστοιχες της Κιμώλου καταδεικνύει ιδιαίτερα στενή εικονογραφική συγγένεια με την εικόνα του Βυζαντινού Μου-

σειού (αριθ. Τ. 1561) και με την εικόνα του Βίκτωρος, ικανή ομοιότητα με την εικόνα από τη Ζωοδόχο Πηγή και χαλαρή αντιστοιχία με εκείνη της Συλλογής Λοβέρδου. Σημαντικά, χαρακτηριστικά, πάντως, εικονογραφικά στοιχεία των κυκλαδικών έργων εντοπίζονται και στα τέσσερα έργα, όπως η κλίμακα του θυσιαστηρίου στην Άρνηση των προσφορών, το απλό, ξύλινο έδρανο με το μαξιλάρι στην Κολακεία, το στρογγυλό, με γλυπτό υποστηρίγμα, τραπέζι στην Ευλόγηση, η χωρίς φωτοστέφανο μορφή του Ιωακείμ στην Προσευχή του αρχιερέα. Ενώ, άλλα, που προσδίδουν ιδιαιτερότητα στην εικονογραφία του κύκλου της Κιμώλου, επαναλαμβάνονται επιλεκτικά στις τέσσερις οψιμότερες εικόνες. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι τα αρτίδια που κρατεί η Άννα στην Άρνηση των προσφορών, καθώς και η στάση της στο Γενέσιον απαντούν σε όλες, εκτός από την εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου· η εύλωπτη συναισθημάτων χειρονομία του Ιωακείμ στον Ευαγγελισμό του χαρακτηρίζει και τις τέσσερις εικόνες· το ξύλινο, χωρίς κάλυμμα τραπέζι με τα ποικίλα σκεύη στο Γενέσιον εικονίζεται μόνο στο έργο του Βίκτωρος· η στάση και η κίνηση της μικρής Παναγίας στην Ευλόγηση, όπως και η ιδιόρρυθμη στάση του Ιωσήφ στην Προσευχή του Ζαχαρία, εντοπίζονται σε όλες, εκτός από την εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου.

Εάν συνθέσουμε τα εικονίδια από τη Χώρα Κιμώλου, με βάση τον επιπεδόγλυφο διάκοσμο της κασέλας που αποτελεί την πίσω τους όψη (Εικ. 10-11) και με υπόδειγμα την άρτια σωζόμενη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, μπορούμε βέβαια να συμπεράνουμε ότι, μαζί με τις χαμένες σήμερα σκηνές, συναπάρτιζαν το πλαίσιο μεγάλης σύνθετης εικόνας⁶², διαστάσεων 1,10×1 μ. περίπου, με τη Βρεφοκρατούσα στο κέντρο. Ως εκ τούτου, θεωρούμε ότι σύνθετες εικόνες υπήρχαν στις Κυκλάδες ήδη από τον 15ο αιώνα, οπότε διευρύνεται κατά δύο αιώνες το διάστημα διάδοσής τους εκεί, το οποίο είχε περιοριστεί στον 17ο και τον 18ο αιώνα⁶³.

Βασιζόμενοι εξάλλου στη διαπιστωμένη, κυρίως εικονογραφική, αλληλεξάρτησή τους, δικαιούμεθα να υπο-

⁶⁰ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Σύνθετες εικόνες. Μία πρώτη καταγραφή», *Σήμα Μενελάου Παρλαμά*, Ηράκλειο 2002, 302-303. Ζ. Α. Μυλωνά, «Παρατηρήσεις και σχόλια σε μεταβυζαντινές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου», *ΣΤ Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο, Πρακτικά*, τ. Δ', Αθήνα 2004, 390-391, εικ. 6. Θερμότατα ευχαριστώ την προϊσταμένη της 20ής Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ζωή Μυλωνά που πρόθυμα μου διέθεσε πλούσιο φωτογραφικό υλικό

της εικόνας.

⁶¹ Την εικόνα μου υπέδειξε η προϊσταμένη της 20ής Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ζωή Μυλωνά, στην οποία και οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες.

⁶² Όπως σημειώνει και η Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου για τα εικονίδια της Αγίας Ματρώνας, ό.π.

⁶³ Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 60), 303.

θέσουμε ότι οι τέσσερις σύνθετες εικόνες στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και στο Μουσείο Ζακύνθου θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν ως υπόδειγμα την πρωιμότερη, επίσης σύνθετη, εικόνα από την Αγία Ματρώνα. Αυτή με τη σειρά της πιθανότατα αντλούσε από πα-

λαιότερο, καθιερωμένο, δημοφιλές κρητικό πρότυπο, δημιουργία σπουδαίου ζωγράφου, ώστε να έχει επιβιώσει της εποχής του και να έχει υιοθετηθεί πέντε τουλάχιστον φορές μέσα σε τρεις περίπου αιώνες.

Thetis Xanthaki

THE MARIOLOGICAL CYCLE IN THE CHURCH OF AYIA MATRONA ON KIMOLOS

Nine small icons, whose outstanding painting narrates nine scenes from the Life of the Virgin, adorn the templon, in place of the Dodekaorton, of the small, aisleless private church of Ayia Matrona in Chora, Kimolos.

The narration is prefaced by the Rejected Offerings (Fig. 1), followed by icons depicting the Birth of the Virgin (Fig. 2), the Caresses (Fig. 3), the Blessing of the Priests (Fig. 4), the Presentation of the Virgin in the Temple (Fig. 5), the Prayer of Zacharias (Fig. 6), the Betrothal (Fig. 7), the Visitation (Fig. 8), and ending with the narrative of Joseph's Reproaches.

The nine icons are executed with preparation on cloth on the back of an old decorated chest and are rendered in lively painting with a harmonious style and colour palette. These elements contribute to their fine artistic quality, and mainly follow the traditional iconography of the years after the Fall of Constantinople, especially that of Cretan painting of the second half of the fifteenth century, though they differ and diverge from this and enrich the iconographic vocabulary of their time. The following, in brief, are contributing factors to this: the cakes held by Anna – a novel detail in the scene – and the staircase of the sanctuary in the Rejected Offerings, an architectural feature that alludes to the corresponding miniature in the *Homilies* of the Monk James in the Vatican; the decoration of Anna's maphorion, unknown elsewhere, and the solicitous concern shown by the young maidservant for the newly born child, whose cradle she rocks with her hand in the Birth of the Virgin; the realistic rendering of An-

na in the Caresses and the charming, mature physiognomy of the little girl, which recalls the figure of the infant Christ in a Corfu portable icon; the round table with the solid support, similar to the one in the Last Supper in the Chilandar Monastery, and the frightened stance and realistic gesture of the young Virgin in the Blessing of the priests, which is similar to that of Christ in wall-paintings of the Presentation of Christ in the Temple or in icons of the Virgin of Passion; the dramatic, unusual stance and gesture of Joseph and the restless group of suitors in the Prayer of Zacharias, rendered almost as portraits, which recalls that in the Betrothal in the Peribleptos at Mystras; and finally, the combination of natural and architectural landscape-depth in the Visitation, which goes back to the same representation on a templon epistyle in the Vatopedi Monastery.

The nine icons of Ayia Matrona are choice examples of Cretan painting, to which the fragment of an icon from the church of the Taxiarchs, also in Chora on Kimolos (Th. Xanthaki, «Τρεις σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο σε τμήμα εικόνας από την Κίμωλο», *ΔΧΑΕ ΚΗ'* (2007), 203-212) has recently been shown to belong, and may be dated to the last quarter of the fifteenth century on the basis of their iconography, style and technique. They form a border, adorned with the Mariological cycle, that may possibly have accompanied a central representation, probably of the Virgin and Child. For this reason, their particular value and importance lies in their very close iconographic relationship

with four later, similarly composed icons that cover the interval from the middle of the sixteenth to the eighteenth century: no. T. 1561 (middle of the 16th c.) and no. 257 of the Loverdos Collection in the Byzantine Museum of Athens; the icon no. 450, dating from 1667, by Victor, and the icon from the church of the Zoodochos Pege at Bochali, in the Zakynthos Museum.

The close dependence of these four icons on the work of Kimolos becomes less apparent the further removed in time they are from the earlier Cycladic icon, as a result of obvious differences in iconography and style dictated by the trends of the religious painting and the art, in general, of their period. If we reassemble the Kimolos icons on the basis of the champlévé decoration of the chest that forms their backs, and use

the excellently preserved icon in the Byzantine Museum as a paradigm, there are grounds for concluding that, together with the scenes now lost, they formed the border of a large, composite icon measuring about 1.20×1.00 m., with the Virgin and Child at the centre. This demonstrates that there were composite icons in the Cyclades from as early as the fifteenth century, and not only in the seventeenth and eighteenth century, as has been asserted.

Finally, quite apart from the influence it exercised on later works, the potential composite icon of Ayia Matrona seems to draw upon an earlier, well-established and very popular Cretan model that was clearly the creation of a fine painter, so that it survived from his time and was adopted on at least five occasions within about three centuries.