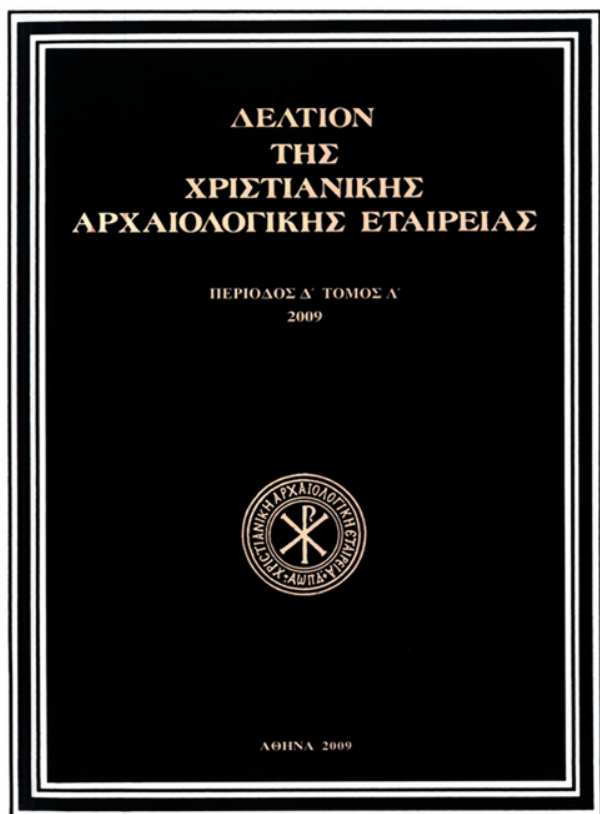


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 30 (2009)

Δελτίον ΧΑΕ 30 (2009), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Ηλία Κόλλια (1936-2007)



Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν. Μία ροδιακή
εικόνα της εκλεκτικής τάσης

Κωνσταντία ΚΕΦΑΛΑ

doi: [10.12681/dchae.651](https://doi.org/10.12681/dchae.651)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΕΦΑΛΑ Κ. (2011). Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν. Μία ροδιακή εικόνα της εκλεκτικής τάσης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 30, 215–224. <https://doi.org/10.12681/dchae.651>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν. Μία ροδιακή εικόνα
της εκλεκτικής τάσης

Κωνσταντία ΚΕΦΑΛΑ

Περίοδος Δ', Τόμος Λ' (2009) • Σελ. 215-224

ΑΘΗΝΑ 2009

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΙΡΩΝ ΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟΝ. ΜΙΑ ΡΟΔΙΑΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΕΚΛΕΚΤΙΚΗΣ ΤΑΣΗΣ*

Μεταξύ των εκκλησιαστικών κειμηλίων που φυλάσσονται στη Συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου, συγκαταλέγεται μία φορητή εικόνα, άγνωστης προέλευσης, με τη σπάνια παράσταση του Χριστού να αίρει τον Σταυρό (Εικ. 1). Έχει ύψος 46 εκ. και πλάτος 35 εκ., το ξύλινο υπόβαθρό της αποτελείται από μονοκόμμη σανίδα, ενισχυμένη στην πίσω πλευρά με μεταγενέστερα τρέσα, και η ζωγραφική επιφάνεια απλώνεται σε προετοιμασία από γύψο κατευθείαν επάνω στο ξύλο¹. Η παράσταση ζωγραφίζεται στον χρυσό κάμπο, χωρίς τη συνοδεία θεματικής επιγραφής, με μοναδική επιγραφική ένδειξη τα κόκκινα συμπλήματα *IC XC* στην άνω δεξιά γωνία.

Ο Χριστός εικονίζεται σε προτομή προς τα δεξιά και ελαφρά σκυμμένος από το άχθος να κρατεί με τα δυο του χέρια, διαγωνίως, μεγάλο ξύλινο σταυρό, τον οποίο στηρίζει στον αριστερό του ώμο. Φορεί πορφυρό χειριδωτό χιτώνα στολισμένο με πλατύ χρυσοποίκιλτο σιρίτι, που περιτρέχει την παρυφή του λαιμού και των χειρίδων, ακολουθεί την καμπύλη του ώμου και περιβάλλει τον βραχίονα. Την αμφίεση συμπληρώνει βαθυκύανο μιάτιο, που καλύπτει τον αριστερό ώμο και αναδιπλώνεται κάτω από το δεξί του χέρι, δημιουργώντας βαθιές, πυκνές πτυχώσεις. Ο σταυρός αποδίδεται προοπτικά και κατά τρόπο φυσιοκρατικό, ώστε να διακρίνονται οι νευρώσεις του ξύλου και οι ενώσεις στις ανισομεγέθεις σανίδες που τον απαρτίζουν.

Την κεφαλή του Χριστού περιβάλλει ακάνθινος στέφανος που εισχωρεί στο δέρμα και αφήνει κόκκινες σταγόνες αίματος στο μέτωπο και τους κροτάφους (Εικ. 2). Τα καστανόξανθα σγουρά μαλλιά του διαμορφώνονται σε τρεις σπειροειδείς βοστρύχους από κάθε πλευρά, που κατεβαίνουν στους ώμους κυματιστοί, ενώ η λεπτοφυής γενειάδα είναι διχαλωτή με ελικοειδείς σχηματισμούς στις παρειές. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου διαγράφονται λεπταίσθητα και με λυρισμό, σε σχεδίαση επιμελή: η μύτη, ίσια και λεπτή, δηλώνεται με απαλή καστανόχρωμη γραμμή στην άκρη, το βαθύ βλέμμα επιτείνεται από το λευκό των οφθαλμών που αντιτίθεται στις καστανές κόρες και τα κόκκινα λεπτά χείλη υπογραμμίζονται με τη χρήση λευκών γραμμών στις άκρες. Τα οστά του στέρνου και οι μύες του λαιμού, σε φυσιοκρατική απόδοση, εκφράζουν με ρεαλισμό την ένταση της προσπάθειας από το βάρος του φορτίου. Η μορφή του Χριστού, αποφασιστική στον βηματισμό της προς τη θυσία και μελαγχολική στο ύψος, έχει αποδοθεί με το κάλλος και τη γλυκύτητα που της αρμόζει, προσδίδοντας στο έργο την ποιότητα και την αξία ενός ζωγραφικού πίνακα.

Το εικονογραφικό σχήμα του Ιησού που αίρει τον Σταυρό αποτελεί στην ουσία λεπτομέρεια της σκηνης του Ελκομένου ή της Πορείας προς τον Γολγοθά και σπανίως απαντά σε μεμονωμένη παράσταση. Άλλωστε, το επεισόδιο της μεταφοράς του Σταυρού από τον ίδιο τον

* Η εξεταζόμενη εικόνα, δυστυχώς, δεν πρόλαβε να τύχει της έμπειρης ματιάς του αγαπημένου μας δασκάλου. Ο Ηλίας Κόλλιας πρώτος αναγνώρισε και μελέτησε σε βάθος την εκλεκτική τάση της ροδιακής ζωγραφικής, προσδιόρισε με σαφήνεια τα γνωρίσματα της, εισήγαγε την ορολογία της και μας παρότρυνε να συνεχίσουμε τη μελέτη, προσφέροντας πάντοτε, με απλοχεριά και γενναιοδωρία, στήριγμα και έμπνευση. Την οδυνηρή απουσία του απαλύνει μόνον το βαθύ αίσθημα ευγνωμοσύνης για όλα όσα μας δίδαξε και, πιο πολύ, γιατί μας έμαθε, με τον δικό του, γλαφυρό τρόπο, πως η αρχαιολογική έρευνα, αν και κοπιώδης, δεν είναι τί-

ποτε άλλο παρά ένα συναρπαστικό ταξίδι στο παρελθόν.

¹ Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στη διευθύντρια της 4ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων κ. Μαρία Μιχαηλίδου για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης της εικόνας και, γενικότερα, για τη βοήθεια και την υποστήριξή της. Η εικόνα είναι καταγεγραμμένη στον κατάλογο εκκλησιαστικών κειμηλίων Δωδεκανήσου με αριθ. κατ. 3843 και συντηρήθηκε από τον συντηρητή αρχαιοτήτων και έργων τέχνης της Εφορείας κ. Σωτήρη Πατατούκο, τον οποίο και ευχαριστώ για τις συζητήσεις που είχαμε σχετικά με την τεχνική κατασκευής της.



Εικ. 1. Ρόδος, Συλλογή Ιεράς Μητροπόλεως. Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν.

Χριστό μέχρι τον τόπο του μαρτυρίου παραδίδεται μόνον στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη². Οι άλλοι ευαγγελιστές, περιγράφοντας το γεγονός, αναφέρουν ότι το επαχθές καθήκον ανέλαβε ο Σίμων ο Κυρηναίος. Αυτή την τε-

λευταία παράδοση επέλεξε να ακολουθήσει η βυζαντινή εικονογραφία, παριστάνοντας, συχνά στη μνημειακή ζωγραφική και σπανιότερα στις φορητές εικόνες, τον Χριστό Ελκόμενο προς τον Σταυρό, πάντοτε με την

² «...Παρέλαβον δὲ τὸν Ἰησοῦν καὶ ἀπήγαγον. Καὶ βαστάζων τὸν σταυρὸν αὐτοῦ ἐξηλθεν εἰς τὸν λεγόμενον κρανίου τόπον, ὃς λέγεται ἐβραϊστὶ Γολγοθᾶ...» (Ιω. ιθ', 17). Το γεγονός μνημονεύεται και στα απόκρυφα ευαγγέλια, όπου όμως εξαιρείται το ανθρωπινό και

δραματικό στοιχείο της σκηνής. Η εκούσια πορεία προς τη θυσία παραλληλίζεται με την παλαιοδιαθηκική σκηνή της μεταφοράς των ξύλων από τον Ισαάκ, G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Παρίσι 1916, 367-375.

επικουρία του Σίμωνα³ και τον ίδιο να ακολουθεί με δεμένα χέρια «ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγῇ»⁴.

Τα παραδείγματα των σωζόμενων φορητών εικόνων που αναπαριστούν τον Χριστό να φέρει ο ίδιος τον Σταυρό του μαρτυρίου είναι ευάριθμα και, συνήθως, εντός του εικονογραφικού πλαισίου μιας πολυπρόσωπης σκηνής⁵. Στην ενυπόγραφη, με εμφανή την ιταλική επιρροή, εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη με θέμα τον Χριστό Ελκόμενον ἐπὶ Σταυροῦ, του τέλους του 15ου αιώνα, σήμερα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, ο Χριστός εικονίζεται μὲν να φέρει τον Σταυρό, ακολουθείται ὁμως ἀπὸ στρατιωτική πομπή και σύρεται με σχοινί ἀπὸ στρατιώτη που προπορεύεται⁶. Τον ίδιο ακριβῶς τύπο ακολουθεῖ και μια ιταλοβυζαντινὴ εικόνα επιστυλίου που βρίσκεται στην Παναγία την Καθολική στο Πελέντρι της Κύπρου και χρονολογείται περί το 1500⁷. Παραλλαγή του ίδιου θέματος, με ἀκόμα ισχυρότερη δυτικὴ ἐπίδραση, παρουσιάζεται σε εικόνα

που ἀπόκειται στη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο και τοποθετεῖται χρονικά στις ἀρχές του 17ου αιώνα⁸. Ο Χριστός εικονίζεται ἐδῶ καταπονημένος ἀπὸ το βάρος και γονατιστός στο ἔδαφος, καθὼς ο Σίμων προστρέχει να επωμισθῇ το φορτίο. Η εικονογραφικὴ αὐτὴ σύνθεση δεν φαίνεται να βρήκε ἀποδοχή στη μεταβυζαντινὴ τέχνη, ἀν ἐξαιρεθῇ μία ἀκόμα εικόνα, του τέλους του 17ου αιώνα, που βρίσκεται στο Μουσείο της Ζακύνθου⁹.

Οι λιγοστὲς εικόνες με θέμα την Πορεία πρὸς τον Γολγοθὰ και τον Χριστό να σηκώνει μόνος του τον Σταυρό, με ἔντονο το ἀφηγηματικὸ και δραματικὸ τους περιεχόμενο, χρονολογούνται, συνεπῶς, ἀπὸ τα τέλη του 15ου αιώνα και ἐξῆς. Η σκηνὴ ενσωματώνεται στη συνέχεια ὡς δευτερεύον ἐπεισόδιο και σε ἐκτεταμένες ἀπεικονίσεις του κύκλου των Παθῶν, ὅπως σε τρίπτυχα του περιήφιμου κρητικὸυ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα¹⁰. Στις ζωγραφισμένες με μικρογραφικὴ λεπτότητα παρα-

³ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, τ. 2.ΙΙ, Παρίσι 1957, 463-469. Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, τ. 2, Gütersloh 1966, πίν. 289-296. Barbara Wilk, *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300*, Tübingen 1969. *LChrI* 2, 1970, 649-653. Ανδρομάχη Κατσελάκη, «Ο Χριστός Ελκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινὴ τέχνη (4ος αἰ.-15ος αἰ.)», *ΔΧΑΕ* ΙΘ' (1996-1997), 184-186. Βασιλικὴ Φωσκόλου, «Αναζητώντας την εικόνα του Ελκόμενου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και η ἐπίδρασή του στα υστεροβυζαντινὰ μνημεῖα του νότιου ἐλλαδικοῦ χώρου», *Σύμμεικτα* 14 (2001), 229-256. Βενετία Κώττα, «Περὶ τῆς ἐξελέξεως τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἑλκόμενου ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ», *ΠΧΑΕ*, περ. Γ', τ. Γ' (1934-1936), 95-96. Η ἴδια, «Ἡ ἐξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἑλκόμενου ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ», *ΠΧΑΕ*, περ. Γ', τ. Δ' (1936-1938), 5-27. Σχετικὰ με την εικόνα ἀπὸ τον ομώνυμο ναὸ της Μονεμβασίας, βλ. ἐπίσης Ν. Βέης, «Ὁ Ἑλκόμενος Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας μετὰ παρεκβάσεων περὶ τῆς αὐτοῦ Παναγίας τῆς Χρυσαιτίσεως», *ΠΧΑΕ*, περ. Γ', τ. Α' (1932), 33-96.

⁴ Ὅπως προφητεύει ο Ησαΐας που συναπεικονίζεται, με ἀνεπτυγμένο εἰλητό, στην τοιχογραφία της μονῆς των Φιλανθρωπινῶν (1531/2), Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονὴ των Φιλανθρωπινῶν και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1994, 84, εἰκ. 10β.

⁵ Παλαιότερο γνωστὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ η εικόνα που βρίσκεται στον ναὸ του Τιμίου Σταυροῦ στο Πελέντρι της Κύπρου και χρονολογείται στο τελευταίον τέταρτο του 12ου ἢ στον 13ο αἰώνα. S. Sophocleous, *Le patrimoine des icônes dans le diocèse de Limassol, Chypre, 12e-16e siècle* (thèse de doctorat), Strasbourg - Limassol 1990, 232-235, πίν. 141-142. Cyprus, *the Holy Island. Icons through the Centuries*, Λευκωσία 2000, ἀριθ. 14, 136-139. *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai* (επιμ. R. S. Nelson, Kristen M. Collins), Los Angeles 2006, 162-165.

⁶ M. Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite "italogrecque"», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 187, πίν. ΙΘ'. Μ. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, τ. 1, Ἀθήνα 1987, 294, πίν. 164. *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, κατάλογος ἐκθεσης, Ἀθήνα 1988, ἀριθ. 52, 134-135. Maria Constadoudaki-Kitromilides, «La pittura di icone a Creta veneziana (secoli XV e XVI): Questioni di mecenatismo, iconografia e preferenze estetiche», *Venezia e Creta*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Iraklion-Chania, 30 settembre-5 ottobre 1997) (επιμ. G. Ortalli), Βενετία 1998, 460, 462, πίν. 5a-b. Eva Haustein-Bartsch, «Eine neuentdeckte Ikone der "Madre della Consolazione" von Nikolaos Tzafoures», *ΔΧΑΕ* ΚΒ' (2001), 139. Maria Kazanaki-Lappa, «Influssi occidentali sull'iconografia della natività e della passione (XV-XVIIe sec.)», *Cristo nell'arte bizantina e postbizantina* (επιμ. Chryssa Maltezos, G. Galavaris), Βενετία 2002, 82, πίν. 82a.

⁷ S. Sophocleous, *Icons de Chypre. Diocèse de Limassol, 12e-16e siècle*, Λευκωσία 2006, 224, ἀριθ. 171, εἰκ. 171.

⁸ Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς και μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1977, ἀριθ. 137, 163, πίν. 179.

⁹ *Holy Passion, Sacred Images. The Interaction of Byzantine and Western Art in Icon Painting*, κατάλογος ἐκθεσης, Ἀθήνα 1999, 68-69.

¹⁰ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικῶν Συνεδρίου*, τ. Β', Ηράκλειο 1985, 64-74, πίν. ΚΑ'-ΚΣΤ'. Ο ἴδιος, «Δύο ἄγνωστα φύλλα τριπτύχου τοῦ Γεωργίου Κλόντζα ἢ τοῦ ἐργαστηρίου του», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, 91-105. Ο ἴδιος, *Τὸ Θεῖον Πάθος σὲ πίνακα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα*, *Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 18 Μαρτίου 2003, Ἀθήνα 2005, 29-36. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομλίδου, «Τρίπτυχο με σκηνές ἀπὸ τὸ Πάθος του Χριστοῦ στη Δημοτικὴ Πινακοθήκη της Ραβέννας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 145-176. Η ἴδια, «Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (;) ἄλλοτε σε

στάσεις που συνωθούνται στην πυκνή σύνθεση, υιοθετείται επίσης το, ανοίκειο προς τη βυζαντινή παράδοση, δυτικό πρότυπο της γονατισμένης, εξουθενωμένης μορφής του Χριστού. Η Άνοδος στον Γολγοθά, στα τέλη του 17ου αιώνα, εντάσσεται ως επιμέρους σκηνή και σε πολυσύνθετες εικόνες του Θεοδώρου Πουλάκη¹¹ και του Ηλία Μόσκου¹². Τέλος, τον 18ο αιώνα, σε ορισμένες εικόνες της Ζακύνθου επηρεασμένες από δυτικές χαλκογραφίες, η ίδια παράσταση εμφανίζεται αυτοτελής ή σε συνδυασμό με την Προσήλωση στον Σταυρό ή, ακόμα, ως παραπληρωματική ευρύτερων απεικονίσεων του θείου Πάθους¹³.

Η εικονογραφική επισκόπηση του θέματος αποδεικνύει ότι το πρότυπο της εικόνας της Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου δεν αντλήθηκε από τυχόν προϋπάρχουσες βυζαντινές απεικονίσεις, αφού αυτές εμφανίζουν πάντοτε τον Σίμωνα να φέρει τον Σταυρό, ούτε από τη σύγχρονη της μεταβυζαντινή τέχνη, όπου εντοπίζεται μεν σποραδικά, αλλά ως επιμέρους θέμα πολυσύνθετων παρα-

στάσεων και με εντελώς άλλη μορφή. Η ανίχνευση της καταγωγής του προτύπου της οδήγησε υποχρεωτικά στην αναζήτηση παραλλήλων από τη δυτική τέχνη, στην οποία το εικονογραφικό θέμα του Χριστού που φέρει τον Σταυρό επισημαίνεται ήδη από τον 13ο αιώνα και συνδέεται με την ίδρυση και την ακμή του φραγκισκανικού τάγματος. Η παράσταση, εκτός του ότι εξήρε την ανθρωπινή διάσταση του θείου Πάθους, εξέφραζε εννοιολογικά και τις γενικότερες αντιλήψεις των φραγκισκανών μοναχών, αποτελώντας εικαστική διατύπωση της βιβλικής φράσης «ὅστις ἐθέλη ὀπίσω μου ἔλθειν, ἄρον τὸν σταυρὸν αὐτοῦ καὶ ἀκολουθείτω», του κατεξοχήν ρητού του τάγματος¹⁴. Το θέμα, σύνθετες σε δυτικά μνημεία που συνδέονται με χορηγίες φραγκισκανών¹⁵, απαντά επίσης σε τοιχογραφίες και σε πίνακες της φλωρεντινής, της βενετσιάνικης και της σιενέζικης ζωγραφικής¹⁶, αλλά και στην εικονογράφηση δυτικών χειρογράφων¹⁷, από τον 13ο έως τον 16ο αιώνα. Από την αρχικά πολυπληθή παράσταση της Πορείας προς

ξένη ιδιωτική συλλογή», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', Ηράκλειο 1985, 222-223, πίν. ΜΖ', ΜΘ'. Α. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Ρώμη 1906, 67, εικ. 45. J. Stuart, *Ikons*, Λονδίνο 1975, 113-116, πίν. 60, 61. *Holy Image, Holy Space* (υποσημ. 6), 158-159, αριθ. 70, εικ. 70.

¹¹ Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Αθήνα 1936, 53-56, εικ. 8, πίν. 28. Μ. Χατζηδάκης, «Μουσείο Μπενάκη», *Τα ελληνικά μουσεία*, Αθήνα 1975, 33, εικ. 26. Ο Θεόδωρος Πουλάκης έχει ζωγραφίσει και μία δίζωνη εικόνα με θέμα την Άνοδο στον Γολγοθά και την Επί του Σταυρού Προσήλωση, που βρίσκεται στη Συλλογή της Ελένης Σταθάτου, Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, Αθήνα 1951, 15-16, αριθ. 13, πίν. 13. Α. Embiricos, *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Παρίσι 1967, εικ. 113. Σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο παριστάνεται επίσης η Άνοδος στον Γολγοθά μαζί με την Προσήλωση στον Σταυρό, πιθανότατα έργο επτανησιακού εργαστηρίου του τέλους του 17ου ή των αρχών του 18ου αιώνα, βλ. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, 247, εικ. 211.

¹² Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, ό.π., 18-19, αριθ. 17, πίν. 16.

¹³ Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την ποδιά αγίας τράπεζας στον ναό του Αγίου Χαράλαμπους στο Ποτάμι και την εικόνα στο Μουσείο της Ζακύνθου, Γ. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, τ. Β', Αθήνα 2006, 86-89. Επίσης, την ποδιά αγίας τράπεζας στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου της Λαγκαδιώτισσας στο Άνω Γερακιό, του 18ου αιώνα, Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, Αθήνα 1998, 113, εικ. 70. Το θέμα περιλαμβάνεται και σε σκηνές Παθών που πλαισιώνουν τον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα (1751) στη μονή Πρέβελη Ρεθύμνου, ό.π., 203, εικ. 129, 131, 132. Η Άνοδος στον Γολγοθά παριστάνεται,

τέλος, ως δευτερεύουσα σκηνή σε εικόνα της Σταύρωσης με σκηνές του Πάθους, του 18ου αιώνα, στη Δρυοπίδα της Κύθνου, Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, τ. Β', Αθήνα 2006, 251-253, εικ. 79, 87 και 88.

¹⁴ Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996, 113-137. ¹⁵ B. Cole, «Painting after Mid-Century», *Studies in the History of Italian Art, 1250-1550*, Λονδίνο 1996, 275-276, εικ. 97. *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento* (επιμ. Mina Gregori), Bergamo 1996, 209, 211.

¹⁶ M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, New Jersey 1951, εικ. 38. G. Mariacher, *Tesori della Quadreria Correr a Venezia*, Milano 1964, 61, εικ. XXXVII. P. Torriti, *La pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, 161, 357. R. Bruno, *Roma. Pinacoteca Capitolina*, Bologna 1978, 17, αριθ. 39. Maria Cristina Bandera Viani, *Fiesole. Museo Bandini*, Bologna 1981, 12, αριθ. 28. A. Brejon de Lavergnée, D. Thiébaud, *Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Παρίσι 1981, 127 και 153. P. Dantraque, *La peinture venitienne*, Neuchâtel 1989, 49. Aloys Butzkamm, *Christliche Ikonographie zum Verstehen mittelalterliche Kunst*, Paderborn 1997, 63. L. B. Kanter et al., *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence (1300-1450)*, Νέα Υόρκη 1994, 193, εικ. 68. Bernardino Luini and Renaissance Painting in Milan. *The Frescoes San Maurizio al Monastero Maggiore* (επιμ. Sandrina Bandera, Maria Teresa Fiorio), Milano 2000, 194, εικ. 20.

¹⁷ Silvia Maddalo, «"Castellum quod dicitur Capitolium"». Roma immaginata: Parigi, Ms. Lat. 4915», *ArtMed*, II Serie, Anno IV.1 (1990), εικ. 2 στη σ. 73. J. Hamburger, «A Liber Precum in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany», *ArtBull* LXXIII/2, June 1991, 226, εικ. 22. Amy Neff, «The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross», *ArtBull* LXXX/2, June 1998, 267, εικ. 27.

τον Γολγοθά αφαιρούνται βαθμιαία τα συμμετέχοντα πρόσωπα και, στο τελευταίο στάδιο, ο Χριστός εικονίζεται μόνος του με τον Σταυρό, σε μια εξελικτική πορεία από την αφηγηματικότητα της παράστασης στον συμβολισμό της μορφής¹⁸.

Το εικονογραφικό πρότυπο της εικόνας μπορεί λοιπόν να μη θησαυρίζεται στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη¹⁹, ανευρίσκεται, ωστόσο, σε πίνακες ιταλών ζωγράφων της ώριμης Αναγέννησης, όπως σε έργα ανώνυμου ζωγράφου του 15ου αιώνα στην Πινακοθήκη της Faenza²⁰, του Gian Francesco Maineri (1489-1504) στην Galleria Estense στη Modena²¹ και του Giovanni Maria Scupula, του 16ου αιώνα, στην Πινακοθήκη του Bari²². Σε έργο του Marco Palmezzano (1459-1539), με το ίδιο θέμα, που χρονολογείται το 1503²³, ο Χριστός εικονίζεται στηθαίος, να φορεί ένδυμα διακοσμημένο στις παρυφές με φαρδιά χρυσοστόλιση ταινία, παραπλήσια στη μορφή με την ανάλογη του χιτώνα του Χριστού στην εικόνα της Ρόδου. Το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα θεωρείται ότι εισήχθη και καθιερώθηκε άμεσα στο θεματολόγιο της ιταλικής τέχνης κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αιώνα, έπειτα από την κυκλοφορία στο Μιλάνο μιας ξυλογραφίας με τον Χριστό σε προτομή να φέρει τον Σταυρό²⁴. Η παράσταση φαίνεται ότι ενέπνευσε ακόμα και τον φημισμένο βενετό ζωγράφο Giovanni Bellini, στο εργαστήριο του οποίου αποδίδεται πίνακας αυτής της εικονογραφίας, σήμερα στο Μουσείο Τέχνης του Toledo στο Οχάιο των Ηνωμένων Πολιτειών (1500-1510)²⁵.

Η εξεταζόμενη εικόνα, σε αντίθεση με την καθιερωμένη εικονογραφική αντίληψη στον ελλαδικό χώρο, ευθυγραμμίζεται με τις υπαγορεύσεις της δυτικής τέχνης και εξαιρεί τη μορφή του Χριστού, απομονωμένη, απεικονι-



Εικ. 2. Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν, λεπτομέρεια της Εικ. 1.

νισμένη μερικώς και σε μεγέθυνση. Τα ελάχιστα εικονογραφικά παράλληλα που εντοπίστηκαν στο πεδίο της μεταβυζαντινής τέχνης χρονολογούνται στον 17ο και τον 18ο αιώνα, επισημαίνοντας έτσι τη σπανιότητα και

¹⁸ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, Λονδίνο 1968, τ. II, πίν. 328, 330, 332. Evelyn Sandberg Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Ρώμη 1980, 266-277.

¹⁹ Το θέμα δεν φαίνεται να υιοθετήθηκε από τους κρητικούς ζωγράφους, οι οποίοι, ωστόσο, ήταν εξοικειωμένοι με τη δυτική τέχνη, σποραδικές επιδράσεις της οποίας σημειώνονται και στη μνημειακή ζωγραφική της μεγαλονήσου, ήδη από τον 14ο αιώνα, Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες», *ΔΧΑΕ* ΙΘ' (1996-1997), 81-95. Maria Vassilakis-Mavarakakis, «Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete», *JÖB* 32/5 (1982), 301-306.

²⁰ S. Casadei, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991, 40, εικ. 74.

²¹ Berenson, ό.π. (υποσημ. 18), τ. III, πίν. 1618.

²² Pina Belli d'Elia, *Bari. Pinacoteca Provinciale*, Bologna 1972, 38, πίν. 109.

²³ Casadei, ό.π., 46, πίν. 87. Berenson, ό.π. (υποσημ. 18), πίν. 1005.

²⁴ S. Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965, 147-155.

²⁵ Την ίδια εικονογραφία ακολουθεί τοιχογραφία στο παρεκκλήσιο του ναού του Αγίου Ρόκκου στη Βενετία (1508-9), που θεωρείται έργο του Giorgione ή του Tiziano. Και ο Leonardo da Vinci, κατά την παραμονή του στο Μιλάνο, καταπιάστηκε με το θέμα, ζωγραφίζοντας το σχέδιο της κεφαλής του Χριστού, που φυλάσσεται σήμερα στην Ακαδημία της Βενετίας, Carolyn Wilson, «Giovanni Bellini and the "Modern Manner"», *Giovanni Bellini* (επιμ. P. Humfrey), Cambridge 2004, 95-121, εικ. 26 και 27. Ο Marcantonio Michiel μνημονεύει μάλιστα έναν πίνακα του Bellini με αυτό το θέμα στην οικία του Taddeo Contarini στη Βενετία, περί το 1510, Ringbom, ό.π., 149.

την ιδιαιτερότητα του απεικονιζόμενου θέματος. Σε αυτά ανήκουν μία ιταλοκρατικής τέχνης εικόνα του 17ου αιώνα²⁶, δύο εικόνες του 17ου αιώνα που βρίσκονται στη Ραβέννα²⁷, μία εικόνα στη Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου, που χρονολογείται στον 18ο αιώνα²⁸, και δύο εικόνες, επίσης του 18ου αιώνα, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας²⁹.

Εξαιρετική σπουδαιότητα για την πραγμάτευση του ζητήματος παρουσιάζει ο εντοπισμός του εγγύτερου, από εικονογραφικής απόψεως, παραλλήλου σε φορητή εικόνα της Συλλογής της Ιεράς Μητροπόλεως Λέρου, Καλύμνου και Αστυπалаίας στην Παναγία του Κάστρου στη Λέρο (Εικ. 3)³⁰. Ο Χριστός εικονίζεται στηθαίος, γυρισμένος, όμως, αυτή τη φορά προς τα αριστερά, να κρατεί στον δεξιό του ώμο τον ξύλινο Σταυρό. Φορεί βαθυκόκκινη χλαμύδα πεποικιλμένη με πλατιά διακοσμητική ταινία και φέρει στέφανο εξ ακανθών στο κεφάλι. Στον χρυσό κάμπο σημειώνονται μόνον τα ελληνικά γράμματα IC XC. Η εικόνα, παρά τις ατέλειες στην απόδοση των αναλογιών και στη σχεδίαση των χειρών και των πτυχώσεων, θεωρήθηκε καλής ποιότητας έργο της «βενετοκρατικής» ζωγραφικής του 16ου αιώνα.

Η χρήση ενός σπανιότατου εικονογραφικού τύπου και οι ουσιώδεις αναλογίες των δύο εικόνων, τόσο στην τεχνολογική προσέγγιση και την εικαστική τους έκφραση, όσο και στον τρόπο με τον οποίο προσαρμόζεται η παράσταση στον διαθέσιμο χώρο, όχι απλώς υπαγορεύουν την ύπαρξη ενός κοινού προτύπου, αλλά υποδεικνύουν και την απόδοσή τους στο ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο. Οι ομοιότητές τους διαπιστώνονται και σε

επιμέρους λεπτομέρειες, όπως στη φροντισμένη σχεδίαση των ρόζων του ξύλου, στο είδος και στη διάταξη της διακοσμητικής του ενδύματος, στον τρόπο στήριξης του Σταυρού, στην επιμελημένη διαμόρφωση της καστανόξανθης κόμμωσης, στη φυσιοκρατική απόδοση της σγουρής γενειάδας και της έντασης των μυών του λαιμού.

Στις ελάχιστες διαφορές σημειώνονται η απουσία του ματιού από την εικόνα της Λέρου, η στροφή του κορμού προς αντίθετη κατεύθυνση και, τέλος, ο τύπος του διακοσμητικού σχεδίου στη χρυσοκέντητη ταινία του χιτώνα, αυστηρά και ρυθμικά δομημένου σε επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά σχήματα στην εικόνα της Ρόδου³¹, ελεύθερα ζωγραφισμένου με ελυσόμενους βλαστούς στην εικόνα της Λέρου. Το ασυνήθιστο μοτίβο τους δεν βρίσκει παράλληλο στα χρυσογραφήματα με τον γραμμικό ή τον αφηρημένο ψευδοκουφικό διάκοσμο που στολίζουν τις παρυφές των ενδυμάτων στις κρητικές και τις κυπριακές εικόνες³². Τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους προδίδει και ο πλούτος του κοσμήματος, η κομψή και επιμελημένη, με γεωμετρική σχεδόν ακρίβεια, γραφή και το πολύπλοκο σχήμα που απηχεί, τουλάχιστον στην περίπτωση της εικόνας της Ρόδου, τις διαχωριστικές ταινίες και τα πλαίσια στηθαίων μορφών σε τοιχογραφημένες παραστάσεις ναών.

Η ιταλική επίδραση είναι ευδιάκριτη και στα δύο έργα, τόσο στη γενική σύλληψη της παράστασης, όσο και στον χειρισμό επιμέρους θεμάτων. Μεταξύ αυτών καταγράφονται η προοπτική απεικόνιση του σταυρού και η ρεαλιστική απόδοση των νευρώσεων του ξύλου³³,

²⁶ Sotheby's. *The Russian Sale, London, Thursday 29 April 1999*, κατάλογος, Λονδίνο 1999, 78, πίν. 262.

²⁷ Patrizia Angiolini Martinelli, *Le icone della collezione classense de Ravenna*, Bologna 1982, 256-258.

²⁸ Αγάπη Καρακατσάνη, *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980, 183, αριθ. 383, πίν. 383 στη σ. 236.

²⁹ M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 191, αριθ. 230, 231. Νίκη Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Αρχαική τεκμηρίωση*, Αθήνα 2002, 249, αριθ. 239 και 240.

³⁰ Πρόκειται για μια μικρή εικόνα που εκτίθεται σε προθήκη εντός του ναού, της οποίας, ωστόσο, οι ακριβείς διαστάσεις δεν κατέστη δυνατόν να μετρηθούν. Μ. Μπορμπουδάκης, *Η Παναγία του Κάστρου*, έκδοση Ιεράς Μητροπόλεως Λέρου, Καλύμνου και Αστυπалаίας, Αθήνα 1989, 144-145.

³¹ Πρβλ. το διακοσμητικό σχέδιο του ενδύματος στην εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας με τους αγίους Ιερώνυμο, Πρόδρομο,

Ανδρέα και Αυγουστίνo, που βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας και αποδίδεται στον ζωγράφο Ιωάννη Περμενιάτη, Marisa Bianco-Fiorin, «Giovanni Permeniate pittore greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna», *BdA* 11 (1981), 85-88, εικ. 3, 5 και 6.

³² N. Chatzidakis, *Venetiae quasi alterum Byzantium. From Candia to Venice. Greek Icons in Italy, 15th-16th Centuries*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993, 110-113. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα. Μνημεία, εικόνες, κειμήλια, πολιτισμός*, Κέρκυρα 1994, 101. Συλλογές Εναγγέλου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο. Πανακοθήκη Ε. Αβέρωφ, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, 124, πίν. 177. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, εικ. 9.

³³ Marilyn Aronberg Lavin, «Piero della Francesca's Iconographic Innovations at Arezzo», *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art*, Princeton University, 23-23 March 1990, New Jersey 1993, εικ. 6.



Εικ. 3. Λέρος. Παναγία του Κάστρου. Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν.

στοιχεία που απαντούν συχνά και σε κρητικές ή κυπριακές εικόνες του 15ου αιώνα³⁴. Ιταλικά πρότυπα του 14ου και του 15ου αιώνα ανακαλεί, επίσης, η πλούσια ξανθή κόμη του Χριστού με τους σπειροειδείς βο-

στρύχους, εντελώς ασύμφωνη με την, οικεία στη μεταβυζαντινή τέχνη, γραμμική και σχηματοποιημένη διαμόρφωση της κόμμωσής του³⁵. Η συνάφεια με την ιταλική τέχνη εκδηλώνεται επιπλέον στην ιδιότυπη μελαγχολική έκφραση που αποπνέουν τα λεπτά χαρακτηριστικά του προσώπου του Χριστού³⁶, στο πλήρες συναισθήματος βλέμμα, που τονίζει εμφαντικά την ανθρωπινή φύση του. Στα δυτικά στοιχεία προσγράφεται και η καμπύλωση του πλουμιστού σιριτιού του ενδύματος στην παρυφή του λαμιού, όπως δηλώνεται στην εικόνα της Ρόδου. Η αναδίπλωση του υφάσματος που ακολουθεί την κίνηση του κορμού αποτελεί στοιχείο πρωτοποριακό για την τέχνη της εποχής, ειλημμένο σαφώς από τη ζωγραφική της ιταλικής Αναγέννησης³⁷.

Στις δύο δωδεκανησιακές εικόνες ο Χριστός, μοναχικός και αποσπασματικά αποδοσμένος, ανάγεται υπεράνω της χρονικής, εγκόσμιας στιγμής της προσαγωγής του στον τόπο του μαρτυρίου, υπερτερεί του πόνου και παρουσιάζεται ως σωτήρας και τροπαιοφόρος και όχι ως ταπεινωμένος θνητός, να υψώνει θριαμβευτικά το όργανο της θυσίας, όπως σε παραστάσεις της Ανάστασης³⁸. Η απόδοσή του σε πορτραίτο, με μερική απεικόνιση του Σταυρού, αποβλέπει στην υπέρβαση του αφηγηματικού χαρακτήρα της σκηνής και στον τονισμό της έννοιας της λατρευτικής εικόνας, με τους σχετικούς δογματικούς υπαινιγμούς του θείου Πάθους, εκφράζοντας αξίες συμβολικές³⁹. Τον σωτηριολογικό και θριαμβικό χαρακτήρα των δύο έργων τονίζει και η παράλειψη του ταπεινωτικού σχοινιού με το οποίο σύρεται με δεμένα χέρια ο Ιησούς.

Τα δυτικά τεχνοτροπικά στοιχεία που υιοθετούνται από τους δημιουργούς των δύο εικόνων συντίθενται με τρόπο λελογισμένο στη βάση της παραδοσιακής βυζα-

³⁴ Πρβλ. την εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης που βρίσκεται στο Μουσείο Κανελλοπούλου (περί το 1500), Νανώ Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής (15ος-16ος αιώνας)*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, 52, αριθ. 46. *Μυστήριον μέγα και παράδοξον. Σωτήριον έτος 2000, Έκθεσις εικόνων και κειμηλίων*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, 374-375, αριθ. 139.

³⁵ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 96. *The Splendour of Heaven. Sacred Treasures from Byzantine Collections and Museums in Greece*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2001, 66-67.

³⁶ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* (υποσημ. 8), 80, αριθ. 28, πίν. 91. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 31, αριθ. 15, εικ. 100.

³⁷ Πρβλ. τον άγιο Ιωάννη από την Pietà του Giovanni Bellini (περ. 1465) στην Πινακοθήκη της Brera στο Μιλάνο, *La pittura italiana. I maestri di ogni tempo e i loro capolavori*, Milano 1997, 94. Δυτικού τύπου σιρίτια, σε απλούστερη όμως μορφή, απαντούν στις κρητικές

εικόνες, βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, αριθ. 41, σ. 402 και αριθ. 170, σ. 523-524.

³⁸ Πρβλ. τη σταυροφορική εικόνα της Ανάστασης στη μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, Σινά. *Οί θησαυροί της Ιερᾶς Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης* (επιμ. Κ. Μανάφης), Αθήνα 1990, 189, εικ. 64. Σύμφωνα άλλωστε με την ερμηνεία του σχετικού χωρίου του Ευαγγελίου του Ιωάννη από τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο, ο Χριστός επιδεικνύει τη δύναμή του, υψώνοντας το όργανο του μαρτυρίου του ως τρόπαιο στη νίκη κατά του θανάτου και κρατεί τον Σταυρό στους ώμους σαν τους θριαμβευτές, ως σύμβολο νίκης (*Ὁμιλίες* 85, 1).

³⁹ Η ανάπτυξη του θέματος σχετίζεται και με την προτίμηση της θρησκευτικής τέχνης της εποχής σε συμβολικές απεικονίσεις του Χριστού από το Πάθος. Της ίδιας διεργασίας αποτέλεσμα φαίνε-

ντινής τεχνικής και ενσωματώνονται επιτυχώς. Η εναρμόνιση της δυτικότερης έμπνευσης με τα κεκτημένα καλλιτεχνικά μέσα και η αποφυγή της πιστής μίμησης που θα οδηγούσε σε μηχανική αντιγραφή του προτύπου αποτελούν γνωρίσματα ζωγράφων εφοδιασμένων με σπουδή βασισμένη στις παραδοσιακές διδαχές, προικισμένων με άψογη μέθοδο, ανοικτούς ορίζοντες και εμπνευσμένη ματιά. Οι αρετές αυτές τους επέτρεψαν να μετουσιώσουν ένα δυτικό πίνακα στο ιδίωμα της βυζαντινής τέχνης, παρουσιάζοντας πλήρως αφομοιωμένο το θέμα τους και χρησιμοποιώντας με δεξιοτεχνία τις συμβάσεις της δυτικής τέχνης. Το τελικό αποτέλεσμα συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά της εκλεκτικής τάσης της ροδιακής ζωγραφικής, όπως έχουν προσδιορισθεί από τον Ηλία Κόλλια⁴⁰. Η τεχνοτροπική εγγύτητα με την εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου από την ομώνυμη εκκλησία της πόλης της Ρόδου⁴¹ επιτρέπει τη χρονολόγηση της εικόνας της Ιε-

ράς Μητροπόλεως Ρόδου γύρω στο 1500 και την τοποθέτηση της εικόνας της Λέρου λίγο αργότερα, στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα και οπωσδήποτε πριν από το 1522.

Την άποψη για κοινή προέλευση των δύο εικόνων από ροδιακό, πιθανότατα, εργαστήριο της ιπποτοκρατίας ισχυροποιεί και η επισήμανση μιας τοιχογραφίας του Χριστού ελκομένου στον Γολγοθά με τον ίδιο να μεταφέρει τον Σταυρό, στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Χωστού στη Φιλέρημο⁴². Ο διάκοσμος του ναού, παρά την κακή κατάσταση διατήρησής του, θεωρείται χαρακτηριστικό δείγμα της εκλεκτικής τάσης της ροδιακής ζωγραφικής και χρονολογείται μεταξύ των ετών 1380 και 1410⁴³. Φαίνεται δηλαδή πως το δυτικό-φερτο αυτό θέμα, σε αντίθεση με τα δεδομένα της μνημειακής ζωγραφικής της μεταβυζαντινής περιόδου⁴⁴, ήταν οικείο και εικονογραφήθηκε τουλάχιστον σε ένα γνωστό μνημείο της ιπποτοκρατούμενης Ρόδου.

ται πως ήταν και η παράσταση «Ίδε ο Άνθρωπος», που απαντά για πρώτη φορά σε εικόνα του 1500, που βρίσκεται στη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, και επαναλαμβάνεται σε παραστάσεις του 17ου και του 18ου αιώνα, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* (υποσημ. 8), 90-91, αριθ. 41, πίν. 100. Στο Μουσείο Hermitage, επίσης, σώζεται εικόνα με το ίδιο θέμα, βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (υποσημ. 37), αριθ. 8, σ. 340-341. Στην ίδια ομάδα ανήκει και το θέμα του Χριστού δεμένου στην κολόνα για τη φραγγέλιση, όπως εικονίζεται π.χ. σε εικόνα του Άγγελου Μπιτξιάμανου (1467-1532) στον ναό του San Mauro Forte (Matera), βλ. Αναστασία Δρανδάκη, *Εικόνες, 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα - Μιλάνο 2002, αριθ. 54, 254-257. *Icone di Puglia e Basilicata dal medioevo al settecento* (επιμ. Pina Belli d'Elia), Bari, Pinacoteca Provinciale, κατάλογος έκθεσης, Milano 1988, 141-142. Τον ίδιο συμβολισμό εκφράζει και η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης που προτιμήθηκε από κρητικούς ζωγράφους, όπως ο Νικόλαος Τσαφούρης, Χατζηδάκης, ό.π., 89-90, αριθ. 40, πίν. 33, 101.

⁴⁰ Η. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη* (αδημ. διδακτ. διατριβή), Αθήνα 1986. Ο ίδιος, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του μεγάλου μαγίστρου*, Αθήνα 1994², 123-131. Ο ίδιος, «Η Διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1991, τ. 1, 243-261. Ο ίδιος, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα. Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Ακαδημία Αθηνών, 29 Φεβρουαρίου 2000, Αθήνα 2000. Θ. Αρχοντόπουλος, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του ναού της Αγίας Αικατερίνης (Ιλκ Μιχράμπ) στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου Μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)* (υπό εκτύπωση). Ο ίδιος, «Παναγία η Φιλόστοργος: μία εικόνα από τον ναό του Ευαγγελισμού στ' Ασφενδιού Κω», *Χάρις Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της*

Χάρης Κάντζια, τ. 1, Αθήνα 2004, 317-328. Κωνσταντία Κεφαλά, «Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην ομώνυμη εκκλησία της Ρόδου», *15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα 2007, 445-453. Η ίδια, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, δώρημα του ιππότη Jacques de Bourbon (†1527)», *Εικοστό Έκτο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2006, 43-44.

⁴¹ Κεφαλά, «Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου», ό.π., 445-453.

⁴² Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού», ό.π., 254-255, πίν. ΙΓ', εικ. 127-128 και πίν. 131α.

⁴³ Gui Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier de Saint Jean de Jérusalem dans l'île de Rhodes*, Lille 1900, 211-212. G. Schlumberger, «Fresques du XIV^e siècle d'un caveau funéraire de Notre Dame de Philéremos à Rhodes», *Mon Piot* 19 (1911), 211-216, πίν. XXI-XXII. Giovannella Ferraris di Celle, *La capella di San Giorgio Chostos sul monte Fileremo*, Verona 1988, εικ. 56. Τα εικονιζόμενα στον ναό οικόσημα ταυτίστηκαν με αυτά της γαλλικής οικογένειας Nantouillet, με μέλος της οποίας συνδέθηκε και η διακόσμηση της εκκλησίας, βλ. Άννα Μαρία Κάσδαγλη, «Εισαγωγή στην εραλδική της Ρόδου», *ΔΕΓΕΕ* 7 (1987-1988), 20. J. B. De Vaivre, «Peintures murales à Rhodes: Les quatre chevaliers de Philérimos», *CRAI*, Παρίσι 2004, 919-943. Ιωάννα Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου (1204-1522)», *Ρόδος, 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1523)*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, τ. Β', Αθήνα 2000, 455.

⁴⁴ M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, εικ. 61-63, 96. Για τις απεικονίσεις του Χριστού που φέρει τον Σταυρό σε τοιχογραφημένους ναούς του 14ου αιώνα, βλ. Κατσελάκη, «Ο Χριστός Ελκόμενος», ό.π. (υποσημ. 3), 184-186.

Συνοψίζοντας, είναι δυνατόν να λεχθεί ότι η εικόνα της Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου, που προηγείται χρονικά και, κατά πάσα πιθανότητα, αποτέλεσε το καλλιτεχνικό πρότυπο για την εικόνα της Λέρου, ενδεχομένως αντιγράφει κάποιο πολύ καλό έργο δυτικής προέλευσης που θα βρισκόταν στο νησί, κάτι που εξηγεί και την περιορισμένη διάδοσή του θέματος στα όρια της γεωγραφικής επικράτειας της ιπποτικής Δωδεκανήσου⁴⁵. Είναι αξιοσημείωτη η παρατήρηση ότι η έμπνευση της εικόνας δεν αντλείται, ως συνήθως, από παλαιότερες τάσεις, αλλά από τις σύγχρονες εξελίξεις της δυτικής τέχνης, με την οποία η καλλιτεχνική παραγωγή της Ρόδου ήταν αποδεδειγμένα εξοικειωμένη, λόγω των αναμενόμενων άλλωστε συναλλαγών με τις χώρες προέλευσης των ιπποτών.

Η τέχνη της ιπποτοκρατούμενης Ρόδου συνεχίζει να

μας εκπλήσσει με την πρωτοποριακή της δύναμη, την καλαισθησία και την αυτονομία της, καθώς παρακολουθεί και συντονίζεται με τα σύγχρονα ρεύματα προσπαθώντας να αντεπεξέλθει στην αγοραστική ζήτηση μιας αστικής, εκλεπτυσμένης πελατείας, που έδειχνε την προτίμησή της σε κομψά, πολυτελή αντικείμενα. Για τη θέση της εικόνας σε κάποιον από τους ναούς της μεσαιωνικής πόλης ή για το πρόσωπο στην κατοχή του οποίου θα βρισκόταν, δυστυχώς τα ερείσματα είναι ανεπαρκή ακόμα και για τη διατύπωση εικασιών. Είτε όμως αυτή διακοσμούσε τον τοίχο μιας εκκλησίας είτε ανήκε στην προσωπική συλλογή κάποιου αστού που αρεσκόταν σε τέτοια δημιουργήματα, δεν παύει να αποτελεί ένα θαυμαστό έργο που μαρτυρεί την όσμωση της εγχώριας τέχνης με την ιταλική.

Konstantia Kephala

CHRIST CARRYING THE CROSS. A RHODIAN ICON OF THE ECLECTIC TREND

The Collection of the Rhodes Bishopric contains a portable icon with a rare depiction of Christ carrying the cross (Figs 1 and 2). Christ is shown in bust, facing right and holding, with both hands, an obliquely placed, large wooden cross rendered in perspective, which he supports on his left shoulder. He wears a purple, sleeved chiton adorned with a broad, gold-embroidered hem, and a dark-blue himation with dense folds; on his head is a crown of thorns.

The iconographic scheme of Christ carrying the cross is usually a detail in the scene of the *Helkomenos* or the *Road to Golgotha*, as in the icon signed by Nikolaos Tzanfournaris at the end of the 15th century, now in the Metropolitan Museum, New York, and an Italo-Byzantine icon from the

Catholic church of the Virgin at Pelendri on Cyprus (*ca* 1500). The scene is also incorporated as a minor episode in extensive depictions of the Passion cycle in triptychs by the famous Cretan painter Georgios Klontzas, in the highly complex icons by Theodoros Poulakis and Ilias Moskos, and in 18th-century icons on Zakynthos influenced by Western engravings.

The model for the icon under examination, however, was not drawn from the established Byzantine iconography, in which the cross of martyrdom is carried by Simon, nor from Post-Byzantine art contemporary with it. The iconographic scheme of Christ in bust carrying the cross is to be found in the works of Italian painters of the Late Renaissance, such

⁴⁵ Βλ. σχετικά Maria Vassilaki, «An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late and Post-

Byzantine Icon Painting», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 271-284.

as Gian Francesco Maineri, Giovanni Maria Scupula, Marco Palmezzano, and Giovanni Bellini. It is thought to have become an established part of the repertoire of Italian art in the final decades of the 15th century, after a woodcut with this particular scene circulated in Milan. There are very few Post-Byzantine icons with this subject, and those that are preserved are dated no earlier than the 17th and 18th century. These icons are one of Italo-Cretan art dating from the 17th century, two 17th-century icons in Ravenna, an icon in the Georgios Tsakyroglou Collection from the 18th century, and two more 18th-century icons in the Greek Institute of Venice.

The closest parallel for the Rhodes icon, in iconographic terms, is to be found in a portable icon in the Collection of the Bishopric of Kalymnos and Astypalaia, kept in the Panayia tou Kastrou on Leros (Fig. 3). The use of the rare iconographic type and the substantial similarities between the two icons, both in the stylistic approach and visual expression and in the manner in which the representation is adapted to the space available, not only suggest strongly that they had a common model, but also point to their attribution to the same workshop: both icons contain all the characteris-

tics of the eclectic trend of Rhodian painting, as elucidated by Ilias Kollias. The Italian influence is evident in the perspective rendering of the cross and the realistic treatment of the grain of the wood, in Christ's blond hair with its spiral curls, in the melancholy expression exuded by the delicate features of his face, and in the way the fabric of the chiton is folded on the hem at the neck. The painters of both icons skilfully used the conventions of Western art and subjected a Westernising representation to their traditional artistic media: avoiding the mechanical copying of the model, they translated a Western painting in the idiom of Byzantine art. The icon of the Rhodes Bishopric probably copied a very good work of Western origins on the island and may be dated about 1500, while the Leros icon, which faithfully follows it, may be assigned to the early decades of the 16th century, certainly before 1522. Both works provide support for the existence of an autonomous art on Rhodes in the Hospitaller period, and of painting workshops that were in tune with contemporary artistic currents in the West and adopted new iconographic types in their efforts to respond to the market demands of a multinational, bourgeois clientele with refined tastes.