

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 30 (2009)

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



Άγνωστη εικόνα του αγίου Ανδρέα Κρήτης στη Μονεμβασία, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε

Μαρία ΑΓΡΕΒΗ

doi: [10.12681/dchae.656](https://doi.org/10.12681/dchae.656)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΓΡΕΒΗ Μ. (2011). Άγνωστη εικόνα του αγίου Ανδρέα Κρήτης στη Μονεμβασία, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 30, 259–270. <https://doi.org/10.12681/dchae.656>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Άγνωστη εικόνα του αγίου Ανδρέα Κρήτης στη
Μονεμβασία, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε

Μαρία ΑΓΡΕΒΗ

Περίοδος Δ', Τόμος Λ' (2009) • Σελ. 259-270

ΑΘΗΝΑ 2009

Μαρία Αργέβη

ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΚΡΗΤΗΣ ΣΤΗ ΜΟΝΕΜΒΑΣΙΑ, ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕ*

Η εικόνα του αγίου Ανδρέα Κρήτης προέρχεται από το ναό της Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας στη Μονεμβασία, στο τέμπλο του οποίου ήταν αναρτημένη έως το 1994¹ (Εικ. 1). Έχει διαστάσεις 160×69,5×2,5 εκ., είναι όμως προιονισμένη και στις τέσσερις πλευρές. Η συντήρησή της έγινε στο Εργαστήριο Συντήρησης της 5ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στον Μυστρά το 1994 από το συντηρητή κ. Θ. Βαχαβίλο και το 2004 από τη συντηρήτρια κ. Γ. Γεωργοπούλου και έκτοτε φυλάσσεται στο ναό του Ελκόμενου Χριστού στη Μονεμβασία.

Η εικόνα αποτελείται από μία σανίδα καλά διατηρημένη και τρία καρφωτά τρέσσα, τα οποία αντικατέστησαν τα ισάριθμα μαδέρια, που στήριζαν το ξύλο έως το 1994². Η προετοιμασία έχει γίνει με ύφασμα και γύψο, ενώ έχει χρησιμοποιηθεί εγχάρακτο προπαρασκευαστικό σχέδιο. Κατά τόπους επιζωγραφήσεις του θέματος αφαιρέθηκαν κατά τη συντήρηση.

Ο άγιος, σε φυσικό μέγεθος, προβάλλει επάνω σε χρυσό κάμπο και λαδοπράσινο δάπεδο όρθιος, μετωπικός, κάτω από ζωγραφιστό, ρόδινο με λεπτές λευκές πινελιές, τόξο που στηριζόταν σε δύο, ίδιου χρώματος, λεπτούς κίονες διακοσμημένους με λευκά φυτικά θέματα.

Από την αρχική παράσταση έχει αποκοπεί τμήμα του κάμπου μαζί με το μεγαλύτερο μέρος του τόξου, καθώς και τμήμα του δαπέδου με τα χαμηλά μέρη των ποδιών του αγίου.

Μικρής έκτασης απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας και της προετοιμασίας εντοπίζονται κατά μήκος των δύο κάθετων σχισμών της σανίδας και στα άκρα, ενώ το πρόσωπο του αγίου και οι μορφές στο επιτραχήλιο και στο επιγονάτιο φέρουν χαρακώσεις από αιχμηρό αντικείμενο. Η υπόλοιπη παράσταση διατηρείται σε καλή κατάσταση.

Ο άγιος αποδίδεται σύμφωνα με την *Έρμηνεία*, «γέρον άσπρογένης»³, με καστανή από πυκνές λευκές πινελιές μακριά, οξύληκτη γενειάδα, αμυγδαλωτά μάτια, καλογραμμένα φρύδια, ευθεία, λεπτή μύτη και μικρό στόμα με σαρκώδη χείλη (Εικ. 2). Με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος ευλογεί με την παλάμη προς τα έξω και τα δύο δάκτυλα ενωμένα, ενώ με το αριστερό, επίσης μπροστά στον κορμό, κρατεί από το κάτω μέρος όρθιο, κλειστό ευαγγέλιο με πολύτιμη στάχωση από μαργαριτάρια και μαύρους, σκούρους γαλάζιους και κόκκινους λίθους. Λευκό ειλητάριο, ανοιχτό προς τα επάνω, ξετυλίγεται πίσω από το ευαγγέλιο και φέρει την επιγραφή: *Τὸ τοῦ*

* Ευχαριστώ θερμά την κ. Αιμιλία Μπακούρου, επί σειρά ετών προϊσταμένη της 5ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, η οποία το 2005 μου παραχώρησε την άδεια μελέτης και δημοσίευσης της εικόνας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην καθηγήτριά μου κ. Νανώ Χατζηδάκη για τις πολύτιμες συμβουλές και παρατηρήσεις της στο τελικό κείμενο. Ευχαριστώ, επίσης, τη συντηρήτρια της 5ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων κ. Γωγώ Γεωργοπούλου για τις παρατηρήσεις της σχετικά με την τεχνική της εικόνας.

¹ Για το ναό βλ. κυρίως R. Tranquair, «Laconia, the Fortresses: Monemvasia», *BSA* 12 (1905-1906), 271 κ.ε. Κ. Εμμ. Καλογεράς, *Μονεμβασία. Ἡ Βενετία τῆς Πελοποννήσου*, Αθήνα 1955, 26-27. Ε. Δεργκάλιν-Ξαναλάτου και Α. Κούλογλου-Περβολαράκη, *Μονεμβασία. Οχυρά - Κυκλοφορία - Σπίτια - Εκκλησίες*, Αθήνα 1974, 1976², 9-10. Αλ. Καλλιγιάς και Χ. Καλλιγιά, «Μονεμβασία» στο

Ἑλληνική παραδοσιακή ἀρχιτεκτονική, τ. 4, *Πελοπόννησος Α'*, Αθήνα 1986, 97, εικ. 42. Ε. Γ. Στίκας, «Ο ναός τῆς Ἁγίας Σοφίας ἐπὶ τοῦ Κάστρου τῆς Μονεμβασίας», *ΛακΣπ Η'* (1986), 282. Αιμ. Μπακούρου, Π. Καλαμαρά, Γ. Σκάγκου, Κ. Χονδρός, «Παράρτημα Ι. Χάρτης - Μνημεία» στο Π. Καλαμαρά (επιστ. επιμ.), *Μονεμβασία. Αντικείμενα - Περιβάλλον - Ἱστορία. Ἡ Αρχαιολογική Συλλογή*, Αθήνα 2001, 89-90. Αλ. Γ. Καλλιγιάς και Χ. Α. Καλλιγιά, *Μονεμβασία. Ξαναγράφοντας σε παλιμψηφιστά*, Αθήνα 2006, 19, εικ. 3. Για το τέμπλο του ναού βλ. Καλογεράς, ό.π., 21-22, καθώς και τις αναφορές στο *ΑΔ* 51 (1996), Χρονικά, 173, πίν. 56α-β και 52 (1997), Χρονικά, 221.

² Τα μαδέρια προστέθηκαν όταν η σανίδα σχίστηκε σε τρία μέρη.
³ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετροπόλει 1909, 154.



Εικ. 1. Εμμ. Τζάνε. Ο άγιος Ανδρέας Κρήτης. Από το ναό της Παναγίας Μυρτιδιώτισσας στη Μονεμβασία.

Χ(ριστο)ῦ ἰα/τρειῶν βλέ/πων ἀνεωγμέ/νον κ(αὶ) τὴν ἐκ/ τούτου τῷ Ἀ/δάμ πηγάζου/σαν ὑγείαν ἔπα/θεν, ἐπλή- γη· ὁ / διάβολος κ(αὶ) ὠ[ς] κινδυνεύων / ὠδύρετο καὶ / τοῖς αὐ/τοῦ φύ/λοις / ἀνεβό/ησε / Τί ποιήσ/ω. Εἶναι γραμμένη με κεφαλαία, μαύρα, καλλιγραφημένα γράμματα σε 19 στίχους (Εικ. 3)· πρόκειται για τροπάριο του Μεγάλου Κανόνα (οἶκος), που συνέθεσε ο ἴδιος ο ἅγιος Ανδρέας⁴.

Ο ἅγιος εἶναι ντυμένος με αρχιερατική ενδυμασία: γκριζογάλανο στιχάριο με μαύρους ποταμούς, που οριοθετούνται στο πλάι με λεπτή χρυσή ταινία, χρυσά επιμανίκια με μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους, ανάλογους εκείνων στη στάχωση του ευαγγελίου, πολυσταύριο φελόνιο ανοιχτού καστανού χρώματος με σταυρούς σε σκουρότερους τόνους μέσα σε γαμμάδια και καστανή, ἀκόσμητη φόδρα, γκριζογάλανο ωμοφόριο, που αναδιπλώνεται στον αριστερό βραχίονα προς τα ἔξω και φέρει τρεις μεγάλους χρυσούς σταυρούς με διακόσμηση παρόμοια της στάχωσης του ευαγγελίου. Μαύρο επανακαλύμμαυχο με μικρό χρυσό σταυρό στο μέτωπο καλύπτει την κεφαλή και πέφτει στους ὤμους. Το επιτραχήλιο εἶναι χρυσό με κόκκινη φόδρα και διαιρείται σε ἕξι ορθογώνια διάχωρα διακοσμημένα επίσης με μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους. Τα ἕξι διάχωρα καταλαμβάνουν ἰσάριθμοι ολόσωμοι, ὄρθιοι ἀπόστολοι, που συνδιαλέγονται ἀνά δύο, καθένας κάτω ἀπὸ χρυσό τόξο που στηρίζεται σε δύο λεπτούς κίονες, ἐπάνω σε χρυσό κάμπο και λαδοπράσινο δάπεδο. Με ἐξαίρεση τους ἀποστόλους στο αριστερό διάχωρο της ἀνώτερης και της μεσαίας σειρᾶς, που εικονίζονται με το σῶμα γυρισμένο προς τα αριστερά, οἱ ὑπόλοιποι στρέφονται κατὰ τα τρία τέταρτα προς το κέντρο. Φοροῦν χιτῶνες με χρυσό «σημεῖον» και ἰμάτιο σε διαφορετικά χρώματα, και κρατοῦν κλειστό ελιητάριο ἢ ευαγγέλιο. Το επιγονάτιο εἶναι χρυσό, με διάκοσμο κοινὸ με του ευαγγελίου, με κόκκινη φόδρα και τρεις κόκκινες φούντες (Εικ. 4). Στο κέντρο του, μέσα σε ἔλλειψη, εικονίζεται ο Εμμανουήλ ολόσωμος, «ἐν δόξῃ», καθισμένος ἐπάνω σε δύο φωτεινά κόκκινα χερουβείμ, γυρισμένος ελαφρὰ προς τα αριστερά, να εὐλογεῖ και με τα δύο χέρια υψωμένα σε ἀπόσταση ἀπὸ το σῶμα. Εἶναι ντυμένος με χιτῶνα σε κεραμιδί χρώμα και με χρυσό «σημεῖον» αριστερά, και βαθυγάλαζο ἰμάτιο, που ἀφήνει ἀκάλυπτο το δεξιὸ μέρος του κορμού και το ἀντίστοιχο χέρι.

Ο φωτοστέφανος του αἰγίου εἶναι ἀπλός, με διπλό, ἐγ- χάρακτο κύκλο, που διακρίνεται στο πλάι της κεφαλῆς. Τον ἅγιο συνοδεύει στο ἀνώτερο τμήμα της εικόνας, ἐπάνω στο χρυσό κάμπο, η κεφαλαιογράμματη, με κόκκινο χρώμα, ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C [ΑΝΔΡΕ]ΑC ΑΡΧΙ-



Εικ. 2. Ο ἅγιος Ανδρέας Κρήτης. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

[ΕΠΙΣΚΟΠ]ΟC ΚΡΗΤ[ΗC]/Ο ΚΑΙ ΠΕΡΟ/[CΟ]ΛΥΜΙΤΗC. Οι σημερινές διαστάσεις της εικόνας (160×69,5×2,5 εκ.), ἀλλὰ και οἱ ικανές διαστάσεις που θα εἶχε πριν ἀπὸ την ἀποκοπή τμημάτων του ξύλου, σε συνδυασμὸ με τις οπές για τη στερέωση κλειδαριᾶς στην αριστερή πλευρά, στο μέσον περιήτου του ὕψους της, ἐπιτρέπουν να συμπεράνουμε ὅτι η εικόνα ἀρχικὰ ἀποτελοῦσε θύρα παραβήματος ἀγνωστού τέμπλου.

⁴ Τριώδιον Κατανυκτικὸν τῆς Ἁγίας καὶ Μεγάλης Τεσσαρακοστής, ἐν Ἀθήναις 1960, 280. Πᾶ τον Μεγάλον Κανόνα βλ. παρακάτω, ὑποσημ. 5.

Ο άγιος Ανδρέας⁵ γεννήθηκε στη Δαμασκό της Συρίας γύρω στο 660 και απεβίωσε στην Ερεσό της Μυτιλήνης στις 4 Ιουλίου του 740. Σε νεαρή ηλικία μόνασε στο ναό της Αναστάσεως στα Ιεροσόλυμα, όπου και υπηρέτησε ως γραμματέας και οικονόμος, ενώ αργότερα διετέλεσε αρχιεπίσκοπος Κρήτης. Συγγραφέας του Μεγάλου Κανόνα, συγκαταλέγεται στους μεγαλύτερους υμνογράφους της Εκκλησίας. Στη ζωγραφική εικονίζεται ήδη από το 10ο αιώνα, στο ειλητάριο *Exultet I* που βρίσκεται στο Bari της Ιταλίας⁶, συχνότερα, όμως, στην παλαιολόγεια περίοδο και μετά την Άλωση, ντυμένος με το μοναχικό σχήμα ή την αρχιερατική ενδυμασία⁷.

Η παράσταση του αγίου σε εικόνες είναι σπάνια: στην αμφιπρόσωπη εικόνα T. 139 με την Παναγία Θεοσκέπαστο στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (15ος αι.), όπου ο άγιος εικονίζεται στο κατώτερο τμήμα, μαζί με επτά ακόμη αγίους και αγίες, στηθαίος, ντυμένος με το μοναχικό σχήμα⁸, και στην εικόνα των Τριών Ιεραρχών, έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού, επίσης στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, στην οποία παριστάνεται ολόσωμος με αρχιερατική ενδυμασία⁹. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι με την απεικόνιση του αγίου στην εικόνα του Δαμασκηνού η παράστασή μας παρουσιάζει σημαντική

ομοιότητα, ακολουθώντας κοινό πρότυπο, με τον άγιο όρθιο, ολόσωμο και μετωπικό, ντυμένο με παρόμοια ενδυμασία. Η ομοιότητα αφορά έως ένα σημείο και τη χρωματική κλίμακα, καθώς και στα δύο παραδείγματα το στιχάριο και το φελόνιο του αγίου ζωγραφίζονται με γαλάζιο και καστανό χρώμα αντίστοιχα, το δάπεδο είναι λαδοπράσινο και ο κάμπος καλύπτεται με φύλλα χρυσού. Διαφορές εντοπίζονται στις χειρονομίες του αγίου, στην απουσία του επανωκαλύμμαυχου στην εικόνα του Δαμασκηνού, στη διακόσμηση στο πολυσταύριο φελόνιο, στο επιτραχήλιο και στο επιγονάτιο, και στην απουσία του τόξου στην εικόνα του Δαμασκηνού.

Με τη θέση κάτω από το τόξο, την ολόσωμη, μετωπική απεικόνιση και την κίνηση ευλογίας με το δεξί χέρι, ο άγιος Ανδρέας επαναλαμβάνει γνωστό τύπο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, σε εικόνες μεγάλου μεγέθους, που χρησίμευαν ως θύρες τέμπλων: στην Κέρκυρα, στις εικόνες που ζωγράφησε ο Εμμανουήλ Τζάνες το 1654, με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό και τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά (Εικ. 6) στο ναό των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου¹⁰, όπως και με τον άγιο Κύριλλο Αλεξανδρείας από τον ίδιο ναό, σήμερα στο Μουσείο της Αντιβουνοιώτισσας¹¹, στην ανυπόγραφη εικόνα με

⁵ Για το βίο και το έργο του αγίου Ανδρέα Κρήτης βλ. κυρίως Σ. Ευστρατιάδου, Μητροπολίτου πρώην Λεοντοπόλεως, *Άγιολόγιον τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας*, χ.τ., χ.χρ., 39-40. Π. Χρήστου, *Ὁ Μέγας Κανὼν Ἀνδρέου τοῦ Κρήτης*, Θεσσαλονίκη 1952. U. Knob, «Andreas der Kreter (von Gortyna)», *LChrI V*, στ. 156. Θ. Δετοράκης, *Οἱ ἄγιοι τῆς πρώτης βυζαντινῆς περιόδου τῆς Κρήτης καὶ ἡ σχετικὴ πρὸς αὐτοὺς φιλολογία*, Αθήνα 1970, 160 κ.ε. Ν. Β. Τωμαδάκης, «Ἀνδρέας ὁ Κρήτης», *ΘΗΕ*, 2, στ. 675. Α. Ρ. Kazhdan, «Andrew of Crete», *ODB* 1, στ. 92-93, καθώς και τα άρθρα στο *Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας Ἀρχιεπίσκοπος Κρήτης ὁ Ἱεροσολυμίτης πολιοῦχος Ἐρεσοῦ Λέσβου*, Πρακτικά Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου (1-4 Ἰουλίου 2003), Μυτιλήνη 2005 (στο εἶδος: *Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας Κρήτης*). Ειδικά για το Μέγало Κανόνα, που συνέγραψε ο άγιος, βλ. και Α. Giannouli, *Der Kommentar des Akkakios Sabaites zum Großen Kanon des Andreas von Kreta. Studien zur Überlieferung und Quellen. Text auf der Basis des Codex Athos Dionysiou 268* (αδημ.σ. διδακτ. διατριβή), Βιέννη 1997. Η ίδια, «Die Kommentartradition zum Grossen Kanon des Andreas von Kreta: Einige Anmerkungen», *JÖB* 49 (1999), 143-159. Αρχιμ. Παντελεήμονος Τσορμπατζόγλου, «Ὁ Ἀνδρέας Κρήτης (660-740) καὶ ὁ πιθανὸς χρόνος συγγραφῆς του Μεγάλου Κανόνος (CPG 8219)», *Βυζαντινά* 24 (2004), 7-42. Α. Παννούλη, «Βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς ἐρμηνεῖες τοῦ Μεγάλου Κανόνος», *Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας Κρήτης*, 203-220.

⁶ M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936, II, πίν. IX. Μ. Φουντούλη, «Ἡ εἰκονογραφία τοῦ αγίου Ἀνδρέου Κρήτης», *Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας Κρήτης*, 283, πίν. 1.

⁷ Για την εικονογραφία του αγίου βλ., μεταξύ άλλων, Κ. Δ. Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης*, Αθήνα 1957, 119, πίν. LXXXVIII. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εἰκόνα Τριῶν Ιε-

ραρχῶν του Μιχαήλ Δαμασκηνού», *AAA XIX* (1986), 91-93 (στο εἶδος: «Εἰκόνα Τριῶν Ιεραρχῶν»). Αν. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα καὶ του Αγίου Μηνῆ στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο ἔργο των ζωγράφων ἀπὸ το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, 63. Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Katelanos*, Villeneuve d'Ascq 1999, 93, πίν. 68a. Φουντούλη, ὁ.π., 283-300. Μ. Π. Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες του 17ου αἰῶνα στους ναοὺς τῆς Καστοριάς. Συμβολὴ στη μελέτη τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς δυτικῆς Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 69, πίν. 36β. Σ. Θ. Παντζαρίδης, *Οἱ τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Κομήσεως Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιάς)*, Καρνές, Ἁγιον Ὄρος, Θεσσαλονίκη 2006, 64-65, εικ. 45.

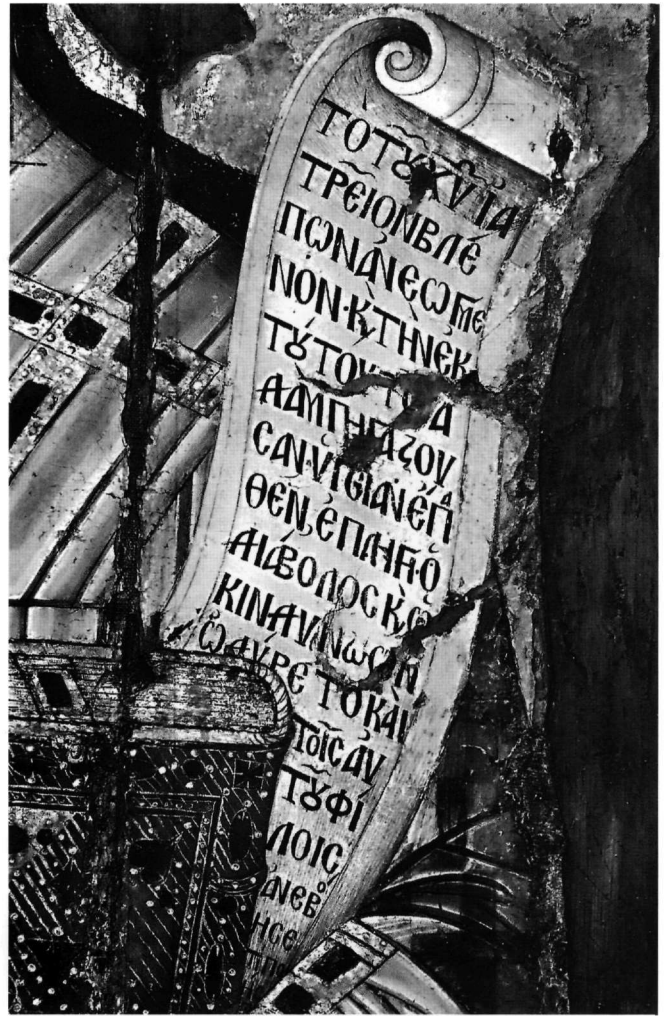
⁸ *Εἰδικὴ Ἐκθεση Κεμηλιῶν Προσφύγων, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Αθηνῶν*, κατάλογος ἐκθέσεως, Αθήνα 1982, 10-11, αριθ. 4 (Θ. Χατζηδάκη-Μπαχάρα). Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Μήτηρ Θεοῦ*, Αθήνα 1994, 160, αριθ. 38, πίν. 71.

⁹ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εἰκόνα Τριῶν Ιεραρχῶν», 83-97. Η ίδια, *Εἰκόνες του Βυζαντινοῦ Μουσείου Αθηνῶν*, Αθήνα 1998, 186, αριθ. 56. *Riflessi di Bisanzio. Capolavori d'arte dal XV al XVIII secolo dal Museo Bizantino e Cristiano di Atene, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli*, κατάλογος ἐκθέσεως, Αθήνα 2003, 72, αριθ. 15 (Κ.-Ph. Kalafati).

¹⁰ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 117-119, αριθ. 80, εικ. 57, 58, 226, 228, 229 καὶ 119-120, αριθ. 81, εικ. 56, ἀντίστοιχα (στο εἶδος: *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*).

¹¹ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 116-117, αριθ. 79, εικ. 220-223. Ο ἴδιος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, στη σειρά *Ἑλληνικὴ τέχνη*, Αθήνα 1995, 228, αριθ. 165.

τον άγιο Κύριλλο στο ναό της Υπεραγίας Θεοτόκου Λιμνιώτισσας (γ' τέταρτο 17ου αι.)¹², καθώς και σε τρεις ανυπόγραφες και αχρονολόγητες εικόνες με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό στο ναό της Παναγίας Λιμνιώτισσας, στο Μητροπολιτικό Μέγαρο (άλλοτε στο ναό του Παντοκράτορα) και στο ναό του Αγίου Σπυριδωνα (άλλοτε στο ναό του Ταξιάρχη)¹³, στο Μουσείο της Ζακύνθου, στις εικόνες με τους αγίους Κλήμη, Σίλβεστρο και Λέοντα από το ναό του Αγίου Δημητρίου του Κόλα, των ζωγράφων Γεράσιμου Κουλουμπή, Γεώργιου Γρουπάρη και Σπυριδωνος Στέντα (1710 ή 171(9); η τρίτη)¹⁴, στην Κρήτη, στις ανυπόγραφες και αχρονολόγητες εικόνες με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στη μονή Αρσανίου¹⁵ και τον άγιο Βασίλειο στη μονή Χρυσοπηγής κοντά στα Χανιά¹⁶. Στα παραδείγματα αυτά σημειώνονται αποκλίσεις ως προς τη μορφή του τόξου, την ενδυμασία και τα διακριτικά του εκκλησιαστικού βαθμού κάθε ιεράρχη, αλλά και ως προς τα αντικείμενα που κρατούν οι ιεράρχες στο αριστερό χέρι, το ξετυλιγμένο δηλαδή ενεπίγραφο ειλητάριο, το κλειστό ευαγγέλιο ή και τα δύο. Από τα παραπάνω έργα, η εικόνα μας, με βάση τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία της, πλησιάζει ιδιαίτερα την εικόνα του Τζάνε με τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά στο ναό των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάτρου (Εικ. 6). Κοινά στα δύο έργα είναι η απεικόνιση του αγίου κάτω από, απλής μορφής, ζωγραφιστό τόξο και στην ίδια στάση, να ευλογεί με το δεξί χέρι και να κρατεί στο αριστερό κλειστό ευαγγέλιο και ξετυλιγμένο ειλητάριο, η αρχιερατική ενδυμασία και ο απλός με διπλό, εγχάρακτο, κύκλο φωτιστέφανος. Η ομοιότητα αφορά ως ένα σημείο και την επιλογή των κοσμημάτων (μαργαριτάρια, κόκκινοι, μαύροι και σκούροι γαλάζιοι πολύτιμοι λίθοι), όπως και των θεμάτων στο επιγονάτιο και στο επιτραχήλιο του αγίου: στο επιγονάτιο εικονίζεται επίσης ο Εμμανουήλ να ευλογεί και με τα δύο χέρια υψωμένα και στο επιτραχήλιο παριστάνονται ολόσωμοι, όρθιοι απόστολοι. Διαφορά εντοπίζεται στη θέση του δεξιού χεριού του αγίου, που στην εικόνα μας τοποθετείται μπροστά στο στήθος και όχι σε απόσταση από τον κορμό, στη διευθέτηση του επανωκαλύμματρου, που πέφτει στους ώμους και όχι στο στήθος, στην



Εικ. 3. Το ειλητάριο. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

απεικόνιση των αποστόλων στο επιτραχήλιο κάτω από τόξα, αντί μέσα σε ελλειψοειδή διάχωρα, στον τρόπο ανάπτυξης του ειληταρίου, που ξετυλίγεται προς τα επάνω, ενώ στην εικόνα του Τζάνε προς τα κάτω, και στον τύπο του Εμμανουήλ στο επιγονάτιο, που εικονίζεται ολόσωμος, «έν δόξη» και όχι ημίσωμος, γυρισμένος προς τα αριστερά και όχι μετωπικός. Ωστόσο, ο

¹² Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 152, αριθ. 121, εικ. 291.

¹³ Στο ίδιο, 118 με προηγούμενη βιβλιογραφία.

¹⁴ Μ. Χατζηδάκης, «Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η άπκννοβολία της», *ΙΕΕ Ι*, Αθήνα 1974, εικ. στη σ. 415. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 178-183, αριθ. 48. Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, 104-105,

117-119, αριθ. 19.

¹⁵ Ν. Ψιλάκης, *Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης*, Ηράκλειο Κρήτης 1993, εικ. 55.

¹⁶ Ν. Ψιλάκης, *Βυζαντινές εκκλησίες και μοναστήρια της Κρήτης*, Ηράκλειο Κρήτης 1994, 1998², εικ. 189.



Εικ. 4. Το επιγονάτιο. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

τρόπος ανάπτυξης του ειληταρίου στην εικόνα της Μονεμβασίας δεν είναι άγνωστος στα έργα του Τζάνε, όπως δείχνει η εικόνα με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμα-

σκηνό στο ναό των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάτρου¹⁷, αλλά και η εικόνα με το ίδιο θέμα, έργο του Ιωάννη Ντζένου, στο Μουσείο της Αντιβουινιώτισσας (1682), που αντιγράφει το παραπάνω έργο του Τζάνε¹⁸.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ολόσωμη απεικόνιση του Εμμανουήλ στο επιγονάτιο (Εικ. 4), καθώς συνηθέστερα ο τελευταίος στο συγκεκριμένο άμφιο εικονίζεται ημίσωμος. Ο Εμμανουήλ απαντά ολόσωμος και μάλιστα καθιστός, όπως στην εικόνα στη Μονεμβασία, και στο επιγονάτιο του αγίου Κλήμεντος στην εικόνα των Γρυπάρη και Κουλουμπή στο Μουσείο της Ζακύνθου, όπου όμως διαφέρει στη στάση του σώματος και στις χειρονομίες, κάθεται επάνω στη σφαίρα του κόσμου και είναι πλαισιωμένος από φυτικά μοτίβα.

Ο Εμμανουήλ εδώ επαναλαμβάνει παραλλαγή του τύπου του Χριστού «έν δόξη», θέματος με αποκαλυπτικό περιεχόμενο, εμπνευσμένου από οράματα προφητών και από την Αποκάλυψη (δ', 2-7). Το θέμα, γνωστό από τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους στην ψηφιδωτή παράσταση του Οσίου Δαβίδ στη Θεσσαλονίκη (τελευταίο τέταρτο 5ου αι.)¹⁹, μεταφέρεται και τους επόμενους αιώνες στη ζωγραφική με παραλλαγές ως προς την απεικόνιση του Χριστού ως Εμμανουήλ, Παντοκράτορα ή Παλαιού των Ημερών, τη στάση και τις χειρονομίες του, την παρουσία του ή όχι μέσα σε δόξα, καθισμένου στη σφαίρα του κόσμου ή σε χερουβείμ, πατώντας σε τροχούς ή στη σφαίρα του κόσμου, συχνά έχοντας στα γόνατά του ευαγγέλιο ανοιχτό στο χωρίο του Ματθαίου ιθ' 28, πλαισιούμενου ή όχι από τα ευαγγελικά σύμβολα²⁰. Η λιτή παραλλαγή στην εικόνα μας, χωρίς ιδιαίτερα κοντινό παράλληλο, με βάση τις χειρονομίες του Χριστού και την παρουσία του καθισμένου επάνω στα χερουβείμ, μπορεί να παραλληλισθεί κυρίως με την παραλλαγή στην εικόνα του Παντοκράτορα «έν δόξη» στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της Κέρκυρας από τη Μεγάλη Δείση στο ναό του Ταξιάρχη (β' μισό 16ου αι.), έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού (;)²¹, όπως και στην

¹⁷ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 10.

¹⁸ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 143, αριθ. 99, εικ. 227. Μ. Χατζηδάκης - Εύγ. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997, 435-436, εικ. 353.

¹⁹ Ά. Ευγγόπουλος, «Τό καθολικόν τῆς μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καί τό ἐν αὐτῷ ψηφιδωτόν», *ΑΔ* 12 (1929), Μελέτες, 142-180. Ch. Diehl, «À propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique», *Byzantion* 7 (1932), 333-338. Ν. Γκιολές, «Εἰκονογραφικές παρατηρήσεις στό μωσαϊκό τῆς μονῆς Λατόμου στή Θεσσαλονίκη», *Παρουσία* II (1984), 83-94. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1992, 65-68.

²⁰ Βλ. σχετικά Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 1-8, αριθ. 2, πίν. 1. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 56-57, αριθ. 29, εικ. 36, 136. *Μυστήριον Μέγα καί Παράδοξον, Σωτήριον Έτος 2000. Έκθεσις εικόνων καί κειμηλίων*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, 228-229, αριθ. 70 (Μ. Καζανάκη-Λάππα).

²¹ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Δύο Μεγάλες Δείσεις στήν Κέρκυρα», *Δώρημα στόν Ιωάννη Καραγιαννόπουλο, Βυζαντινά* 13.1 (1985), εικ. 2 (στο εξής: «Δύο Μεγάλες Δείσεις»). Ο ίδιος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 56-57, αριθ. 29, εικ. 36, 136.

εικόνα που βρίσκεται στον Άγιο Γεώργιο του Παλαιού Φρουρίου στο ίδιο νησί (άλλοτε στον Άγιο Σπυρίδωνα, μέσα 17ου αι.)²².

Ο άγιος Ανδρέας κυριαρχεί στην εικόνα με το παρὰ-στημά του, απόλυτα μετωπικός και ακίνητος. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά σημειώνονται με καστανή πινελιά (Εικ. 2). Το πλάσιμο του προσώπου γίνεται με λαδοκάστανο προπλασμό που διατηρείται στο περίγραμμα ακολουθώντας την ανάπτυξη της τριχοφυΐας, κάτω από τα μάτια σχηματίζοντας καμπύλη σκιά, επάνω από το άνω βλέφαρο, στο πλάι της μύτης, στα τόξα επάνω από τα φρύδια και στο στόμα, ενώ ρόδινα σαρκώματα τοποθετούνται στο κέντρο του προσώπου. Επιπλέον, ρόδινες πινελιές θερμαίνουν τη σάρκα κυρίως στα βλέφαρα και στο κάτω άκρο της μύτης, ενώ λεπτά, λευκά, γραμμικά φώτα τονίζουν καμπύλα και ευθύγραμμα τους όγκους του κρανίου, λοξά και καμπύλα τις σκιές κάτω από τα μάτια και κάθετα τη ράχη της μύτης. Ο ήπιος σκιοφωτισμός και το θερμό πλάσιμο χαρίζουν ζωντάνια και ηρεμία στο αυστηρό πρόσωπο. Το μουστάκι και τα γένια αποδίδονται με καστανό και λευκό χρώμα. Πυκνές, λευκές πινελιές, εναλλάξ έντονες και άτονες, απλώνονται επάνω στην καστανή επιφάνεια δημιουργώντας κυματιστές τούφες.

Η προσοχή στη λεπτομέρεια χαρακτηρίζει και την απόδοση των χειρών με τα μακριά, λεπτά δάκτυλα, που πλάθονται με τρόπο όμοιο με του προσώπου, με τα πυκνά, λεπτά, παράλληλα φώτα, καμπύλα ή ευθύγραμμα, να διαμορφώνουν τις επιφάνειες. Τη μικρογραφική και διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου δείχνει και η σημείωση της άρθρωσης του παραμέσου του δεξιού χεριού με λευκή σπείρα.

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου, τα ευθύγραμμα φρύδια που καμπυλώνονται ελαφρά επάνω

από την εξωτερική γωνία των ματιών, τα πλατιά ανάγλυφα τόξα επάνω από τα φρύδια, τα αμυγδαλωτά μάτια και το σχήμα του στόματος με τα σαρκώδη χείλη, επαναλαμβάνονται συχνά σε έργα του Τζάνε, στις εικόνες: του αγίου Σπυρίδωνος στο Μουσείο Correr στη Βενετία (1636)²³, του αγίου Αντωνίου στην Παναγία των Ξένων στην Κέρκυρα (1645)²⁴, των αγίων Σωσιπάρου²⁵ και Γρηγορίου του Παλαμά (Εικ. 6)²⁶ στο ναό των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάρου· του αγίου Ανδρέα στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (1658)²⁷, των αγίων Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Γρηγορίου του Θεολόγου σε εικόνα των Τριών Ιεραρχών σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας (1669)²⁸, του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου σε τρίπτυχο στην Κύπρο (1674)²⁹, σε εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (1683)³⁰, αλλά και του αγίου Νικολάου στο Μουσείο Μπενάκη από τη Συλλογή Βελιμέζη (1683)³¹. Στα ίδια έργα επαναλαμβάνεται και το ζεστό πλάσιμο στο πρόσωπο του αγίου, με το φωτεινό σάρκωμα στο κέντρο, το σκουρότερο προπλασμό, που σκιάζει τα επιμέρους σημεία και το περίγραμμα με τρόπους ανάλογους της εικόνας μας, όπως και τα πυκνά, χαρακτηριστικά, λεπτά φώτα. Επιπλέον ομοιότητα εντοπίζεται στον τρόπο απόδοσης της τριχοφυΐας, με τις εναλλάξ έντονες και άτονες, λευκές πινελιές. Στις εικόνες των αγίων Αντωνίου, Σωσιπάρου και Γρηγορίου του Παλαμά απαντούν και τα πυκνά, παράλληλα, ευθύγραμμα φώτα στην εξωτερική επιφάνεια του αριστερού χεριού του αγίου, όπως εξάλλου και στο χέρι του Χριστού στην εικόνα με θέμα τον Ενταφιασμό του Χριστού στο Μουσείο Κανελλοπούλου (1679)³² και στο χέρι της Παναγίας Madre della Consolazione σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Αθήνα³³, που ζωγράφησε επίσης ο Τζάνες. Λεπτολόγος είναι ο ζωγράφος της εικόνας και στο πλά-

²² Βοκοτόπουλος, «Δύο Μεγάλες Δεήσεις», εικ. 4. Άγγ. Χωρέμης, «Νέο εικονογραφικό σύνολο του Τζάνε στην Κέρκυρα», *ΚερκΧρ* 25 (1981), εικ. 1.

²³ Ν. Β. Δρανδάκης, *Ο Έμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σφριζομένου κυρίως ἐν Βενετία*, εν Αθήνας 1962, 17-24, αριθ. 1, πίν. 1.

²⁴ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 108-110, αριθ. 72, πίν. 50.

²⁵ Στο ίδιο, 111-112, αριθ. 75, πίν. 53.

²⁶ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 10.

²⁷ Δρανδάκης, ό.π., 39-42, αριθ. 4, πίν. 10α, 11β.

²⁸ Χρ. Κούτσιου, «Άγνωστη εικόνα των Τριών Ιεραρχών με υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), εικ. 4-5.

²⁹ Κ. Γερασίου, «Νέα εικόνα τοῦ Ἑμμανουήλ Τζάνε στήν Κύπρο», *ΚυπρΣπ ΞΣΤ'* (2002), εικ. 3.

³⁰ Δρανδάκης, ό.π., 84-87, αριθ. 12, πίν. 29β, 30α. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges* (υποσημ. 20), 135, αριθ. 114, πίν. 60.

³¹ Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη. Επιστημονικός κατάλογος*, Αθήνα 1997, 276-281, αριθ. 30, εικ. 168.

³² Κ. Σκαμπαβίας - Ν. Χατζηδάκη (επιστημ. επιμ.), *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2007, 344-347, αριθ. 185 (Κ. Σκαμπαβίας).

³³ Μ. Άχεμάστου-Ποταμιάνου, «Μία άγνωστη εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε», *Αντίφωνον. Άφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, εικ. 1.



Εικ. 5. Απόστολος στο επιτραχήλιο. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

σμο των γυμνών μερών του Εμμανουήλ και των αποστόλων, παρά τη μικρογραφική τους απεικόνιση, με την καστανή γραμμή να σχεδιάζει τις λεπτομέρειες, το ίδιο ζεστό πλάσιμο και τα λεπτά φώτα στα προεξέχοντα σημεία, καμπύλα και ευθύγραμμα, που δημιουργούν σαρκώδη πρόσωπα και άκρα (Εικ. 4 και 5).

Η πτυχολογία είναι δύσκαμπτη. Ο τρόπος που αποδίδεται το στιχάριο, το ωμοφόριο και το επανωκαλύμμαχο είναι ιδιαίτερα απλός, με λίγες, ακίνητες, γεωμετρικές πτυχώσεις, που ζωγραφίζονται κυρίως με ευθύγραμμες πινελιές σε χρώμα σκουρότερο του τοπικού (Εικ. 1). Περισσότερες είναι οι πτυχές στο φελόνιο, στο

οποίο σχηματίζονται σχετικά πλατιές, καμπύλες επιφάνειες κοντά στην παρυφή και γωνιώδη τσακίσματα γύρω από το δεξί χέρι ακολουθώντας τις χειρονομίες του αγίου. Και εδώ οι πτυχώσεις ζωγραφίζονται με σκουρότερο του βασικού χρώμα, χαρίζοντας στο ύφασμα την εντύπωση μαλακής υφής. Ωστόσο, τη φυσιοκρατική απεικόνιση του φελονίου μετριάζει σημαντικά η απόδοση των σταυρών, άκαμπτων, χωρίς να ακολουθούν την πτυχολογία του ενδύματος, γεγονός που, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα ασάκιστα άμφια, δημιουργεί ένα δισδιάστατο σώμα, επιτείνοντας την ακινησία του. Η πτυχολογία στο στιχάριο, στο ωμοφόριο και στο επανωκαλύμμαχο συγκρίνεται εύκολα με την πτυχολογία στα αντίστοιχα άμφια του Παλαμά στην εικόνα του Τζάνε στην Κέρκυρα (Εικ. 6), με την οποία η εικόνα μας παρουσιάζει, όπως αναλύθηκε, ιδιαίτερη εικονογραφική ομοιότητα, αλλά και με τις εικόνες του αγίου Σπυριδώνα στο Μουσείο Cogger, του αγίου Κύριλλου Αλεξανδρείας στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας (1654)³⁴ και του αγίου Νικολάου στη Συλλογή Βελμιέζη, επίσης του Τζάνε. Το ίδιο ανθίβολο με την εικόνα του Παλαμά, αλλά και του αγίου Σωσιπάτρου στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας, αναγνωρίζεται και στο φελόνιο, ενώ οι σταυροί στο άμφιο, που πέφτουν κατακόρυφα, ανεξάρτητοι από την πτυχολογία του³⁵, εκτός από το φελόνιο του Παλαμά, υπάρχουν και στο φελόνιο του αγίου Νικολάου στη Συλλογή Βελμιέζη.

Σκληρή είναι η πτυχολογία και στα ενδύματα του Εμμανουήλ στο επιγονάτιο (Εικ. 4) και των αποστόλων στο επιτραχήλιο (Εικ. 5). Ο χιτώνας, τόσο του καθιστού Εμμανουήλ όσο και των όρθιων αποστόλων, αποδίδεται με κάθετες πτυχές που τονίζουν την ακινησία των μορφών και σημειώνονται στις πλευρές με σκουρότερες πινελιές του τοπικού χρώματος και λευκά φώτα με κτενιόσχημες απολήξεις. Στα μιάτια η πτυχολογία είναι πολύπλοκη, καθώς το ύφασμα τυλίγεται πλούσιο γύρω από τη μέση, αναδεικνύοντας ανάγλυφα τα μέρη του σώματος, με ημικύκλιο στην κοιλιακή χώρα, κύκλο ή έλλειψη στο αριστερό γόνατο, γωνιώδεις πτυχές ανάμεσα στα πόδια και αναδιπλώσεις, που συχνά διχάζονται. Οι πτυχές, συνήθως, τονίζονται στις πλευρές με σκουρότερες πινελιές του τοπικού χρώματος, με εξαίρεση τα μιάτια του μεσαίου αποστόλου στο αριστερό μισό τμήμα του επιτραχήλιου, όπου επιλέγεται χρώμα διαφορετικό

³⁴ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 116-117, αριθ. 79, πίν. 220.

³⁵ Στο ίδιο, 119.

του τοπικού. Και εδώ, όπως και στους χιτώνες, λευκά φώτα με κτενιόσχημες απολήξεις φωτίζουν τις πτυχές. Οι απολήξεις των ματίων πέφτουν ήρεμα προς το έδαφος, ενώ η παρυφή του ματιού των αποστόλων αποδίδεται ενιαία και άκαμπτη. Οι ακίνητες πτυχώσεις του χιτώνα του Εμμανουήλ και των αποστόλων απαντούν ευρέως στα έργα του Τζάνε, όπως στον άγιο Σωσίπατρο ή στους προφήτες στα επιτραχήλια των αγίων Σπυριδώνα, Γρηγορίου του Παλαμά (Εικ. 6) και Ιωάννη του Δαμασκηνού από το ναό των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάρχου (1654)³⁶. Ανάλογα τσακίσματα συναντούμε στο μιάτιο, για παράδειγμα, των αποστόλων Λουκά και Μάρκου στην εικόνα του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας στο Μουσείο της Αντιβουινιώτισσας (1654)³⁷, ενώ οι γωνιώδεις πτυχές επαναλαμβάνονται στο μιάτιο των αγίων Ιάσονος και Σωσιπάρχου στον ομώνυμο κερκυραϊκό ναό (1649)³⁸, όπου το γόνατο τονίζεται επίσης με ημικύκλιο στο κάτω μέρος. Στις παραπάνω εικόνες παρατηρούνται και τα φώτα με τις κτενιόσχημες απολήξεις.

Η χρωματική κλίμακα στην παράσταση αποτελείται κυρίως από το γκριζογάλανο, το καστανό, το κόκκινο, το κεραμιδί και το λαδοπράσινο· το βαθυγάλαζο και το μαύρο χρησιμοποιούνται σπανιότερα. Με εξαίρεση το μαύρο στο επανωκαλύμμαυχο, η χρωματική αντίθεση είναι ήπια, με αρμονικούς συνδυασμούς χρωμάτων, που χαρίζουν ζωντάνια και εντύπωση πολυτέλειας στα ενδύματα: στο άτονο, γκριζογάλανο στιχάριο προστίθεται το καστανό πολυσταύριο φελόνιο, ενώ το σύνολο φωτίζεται με τη χρήση του χρυσού, του φωτεινού κόκκινου, του κεραμιδί, του βαθυγάλαζου και του λαδοπράσινου στα επιμανίκια, στο επιγονάτιο, στο επιτραχήλιο και στη στάχωση του ευαγγελίου. Την ευχάριστη, ζωνρή εντύπωση που προκαλεί η παράσταση, επιτείνει η παρουσία του χρυσού στον κάμπο, με το φωτεινό ρόδινο τόξο, αλλά και του λαδοπράσινου στο δάπεδο. Αυτή η χρωματική κλίμακα παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με την κλίμακα στη θύρα παραβήματος με τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά στο ναό των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάρχου, επίσης έργο του Τζάνε, καθώς με τα ίδια χρώματα ζωγραφίζεται ο κάμπος και το δάπεδο, το στιχάριο και η εξωτερική πλευρά του φελονίου· επιπλέον, παρόμοια χρώματα χρησιμοποιούνται και στα διακοσμητικά θέματα και στα ενδύματα του Εμμανουήλ και των αποστόλων στο επιγονάτιο και στο επιτραχήλιο, αντίστοιχα. Το χρυσό κάμπο και το λαδοπράσινο δάπεδο χρησιμοποιεί, εξάλλου, ο συγκεκριμένος ζωγράφος συχνότατα στις θύρες τέμπλων, που αναφέρθηκαν παραπάνω³⁹.



Εικ. 6. Εμμ. Τζάνε. Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς. Ναός των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάρχου στην Κέρκυρα.

³⁶ Στο ίδιο, 117-119, αριθ. 80, πίν. 57-58.

³⁷ Στο ίδιο, 116-117, αριθ. 79, πίν. 220-221.

³⁸ Στο ίδιο, 111-112, αριθ. 74-75, πίν. 52-53.

³⁹ Βλ. παραπάνω, 262-263.

Η εικονογραφική και τεχνοτροπική μελέτη της θύρας παραβήματος με τον άγιο Ανδρέα Κρήτης στη Μονεμβασία έδειξε τη στενή σχέση της με θύρες τέμπλου, που ζωγράφησε ο Εμμανουήλ Τζάνες και ιδιαίτερα με εκείνη του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά στο ναό των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάτρου στην Κέρκυρα (Εικ. 6). Τη σχέση των δύο έργων ενισχύει η ομοιότητα των επιγραφών στα ειλητάρια που κρατούν οι άγιοι, οι οποίες έχουν γραφεί με ίδιου τύπου κεφαλαία, μαύρα, καλλιγραφημένα γράμματα επάνω σε λευκό κάμπο και μέσα στο ίδιο πλαίσιο, που ορίζουν λεπτές πινελιές (Εικ. 3). Τέλος, η προιονισμένη εικόνα στη Μονεμβασία (σημερινές διαστάσεις: 160×69,5×2,5 εκ.) παρουσιάζει επιπλέον ομοιότητα, ως προς τις διαστάσεις που θα είχε αρχικά, με την παραπάνω θύρα παραβήματος (188,5×89×2 εκ.), αλλά και με δύο ακόμη θύρες του ίδιου τέμπλου, όπου εικονίζονται ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (190×88×2 εκ.) και ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας (189×106×2,2 εκ.), που ζωγράφησε ο Τζάνες. Από όλα τα παραπάνω στοιχεία θεωρούμε ότι είναι δυνατή η απόδοση της εικόνας του αγίου Ανδρέα Κρήτης στον κρητικό ζωγράφο⁴⁰.

Ο συντηρητισμός που χαρακτηρίζει την εικόνα δεν αποτελεί στοιχείο για μια ακριβή χρονολόγηση, καθώς ο Τζάνες χρησιμοποιεί συντηρητικούς τύπους και τρόπους σε ολόκληρη την καλλιτεχνική του πορεία⁴¹, όπως στον άγιο Σπυρίδωνα στο Μουσείο Correr (1636), στον άγιο Αντώνιο στην Παναγία των Ξένων (1645)⁴², στην Εις Άδου Κάθοδο στην Αντιβουνιώτισσα (β' μισό 17ου αι.) και στον Χριστό «έν δόξῃ» στο Μητροπολιτικό Μέγαρο (1648)⁴³ στην Κέρκυρα, καθώς και στον άγιο Νικόλαο στη Συλλογή Βελμιέζη (1683). Ένα *terminus ante quem*, ωστόσο, θα μπορούσε να αποτελεί ο πιθανός χρόνος μεταφοράς της εικόνας στη Μονεμβασία. Πιστεύουμε, λοιπόν, ότι η εικόνα μεταφέρθηκε στη Μο-

νεμβασία από τους κρητικούς πρόσφυγες, που εγκαταστάθηκαν εκεί κατά τη Β' ενετοκρατία (1690-1715): οι πρόσφυγες θα φύλασσαν την εικόνα ως ιερό κειμήλιο, καθώς επρόκειτο για ενθύμιο από την πατρίδα τους, στο οποίο μάλιστα εικονίζονταν ο ίδιος ο προστάτης τους άγιος. Αυτό το σημαντικότατο κειμήλιο θα συνδέθηκε ίσως από νωρίς με την Παναγία τη Μυρτιδιώτισσα, όπου θα τοποθετήθηκε αμέσως μετά την ανέγερσή της, δεδομένου ότι ο συγκεκριμένος ναός κτίστηκε από τους ίδιους τους πρόσφυγες λίγο μετά την άφιξή τους στη νέα τους πατρίδα, στην παροικία που σχημάτισαν βόρεια του ναού του Ελκόμενου Χριστού⁴⁴. Αντίθετα, δεν φαίνεται πιθανή η άμεση, λίγο μετά τη μεταφορά της στη Μονεμβασία, σύνδεση της εικόνας με το τέμπλο, που σήμερα κοσμεί το ναό της Μυρτιδιώτισσας και στο οποίο, όπως αναφέρθηκε, ήταν αναρτημένη έως το 1994, καθώς, με βάση τις διαστάσεις της, η εικόνα δεν αντιστοιχεί σε κάποιο από τα ανοίγματά του. Εξάλλου, το τέμπλο αυτό, του 16ου πιθανότατα αιώνα, δεν είναι το αρχικό τέμπλο του ναού, αλλά μεταφέρθηκε στο ναό της Μυρτιδιώτισσας μόλις στις αρχές του 20ού αιώνα από τον κοντινό ναό του Ελκόμενου Χριστού⁴⁵. Μετά τη μεταφορά του τέμπλου, άγνωστο πότε ακριβώς, θα αναρτήθηκε σε αυτό η εικόνα, που φυλασσόταν στο ναό για αιώνες⁴⁶.

Η μεταφορά της εικόνας του Τζάνε στη Μονεμβασία από τους κρητικούς πρόσφυγες επιτρέπει να τοποθετήσουμε την ιστορία της κατά την παραμονή του ζωγράφου στην Κρήτη και έως το 1646, οπότε ο Τζάνες έφυγε για την Κέρκυρα⁴⁷. Με την κρητική περίοδο της ζωής του Τζάνε, εξάλλου, συμφωνεί και η επιλογή του θέματος στην εικόνα, η οποία πιθανότατα είχε κατασκευασθεί ως θύρα παραβήματος κάποιου κρητικού ναού.

Η εικόνα του αγίου Ανδρέα Κρήτης στη Μονεμβασία

⁴⁰ Στη συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για τον Τζάνε στο Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π. (υποσημ. 18), 408-423 και στο Κούτσικου, ό.π. (υποσημ. 28), 353-363 πρόσθ. και Γερασίμου, ό.π. (υποσημ. 29), 147-154. Σκαμπαβίας - Χατζηδάκη, ό.π. I. Leontakianakou, «L'arbre de Jessé avec la Vierge et ses parents : création et contenu dogmatique d'une icône d'Emmanuel Tzanès à l'Institut Hellénique de Venise», *ΔΧΑΕ ΚΘ'* (2008), 159-167. Βλ. και παρακάτω υποσημ. 48.

⁴¹ Πα το συντηρητικό χαρακτήρα των έργων του Τζάνε βλ. κυρίως Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 109. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 31), 278.

⁴² Βλ. παραπάνω, υποσημ. 24.

⁴³ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Εικόνες», στο *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα. Μνημεία, Εικόνες, Κειμήλια, Πολιτισμός*, Κέρκυρα 1994, εικ. στη σ. 132 και 133, αντίστοιχα.

⁴⁴ Πα το ναό βλ. υποσημ. 1.

⁴⁵ Πα το τέμπλο βλ. υποσημ. 1.

⁴⁶ Το 1955 ο Καλογεράς, ό.π. (υποσημ. 1), 21-22, καταγράφει ως δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, όταν ακόμη αυτό κοσμούσε το ναό του Ελκόμενου Χριστού, τις εικόνες του Ελκόμενου, της Παναγίας, του Προδρόμου, της Γέννησης του Χριστού και της Σταύρωσης.

⁴⁷ Δρανδάκης, ό.π. (υποσημ. 23), 3.

έρχεται να προστεθεί στην ολιγάριθμη ομάδα κρητικών έργων, που έχουν εντοπισθεί έως σήμερα στην Πελοπόννησο⁴⁸. Η μεταφορά της από την Κρήτη στη Μονεμβασία κοντά στα τέλη του 17ου αιώνα δείχνει την κοινή

πορεία πληθυσμών και εκκλησιαστικών κειμηλίων από τις τουρκοκρατούμενες περιοχές προς τη χριστιανική ακόμη Πελοπόννησο⁴⁹.

Maria Agrevi

AN UNKNOWN ICON OF ST ANDREW OF CRETE AT MONEMVASIA, PAINTED BY EMMANUEL TZANES

The icon of St Andrew of Crete (Fig. 1) comes from the church of the Panayia Myrtidiotissa at Monemvasia, where it hung on the iconostasis until 1994. It is now kept in the church of Christ Helkomenos. The icon now measures 160×69.5×2.5 cm., but all four sides have been sawn off. Its large dimensions before parts of the wood were cut away, combined with the holes to attach a lock in about the middle of the left side, suggest that it was originally a door of one of the parabemata.

St Andrew, rendered life size, standing and frontally, wearing the vestments of a high priest, is projected beneath a painted arch supported on two slender columns. He blesses

with his right hand and holds a closed lectionary in his left. A troparion of the Great Kanon composed by the saint himself is written on the scroll unfurled behind the lectionary. In iconographic terms, St Andrew repeats a type found in Post-Byzantine painting in large icons that served as templon doors; its closest parallel is the icon of St Gregory Palamas in the church of Sts Jason and Sosipatros on Corfu, which is the work of Emmanuel Tzanes. This icon, like other works by the same painter, repeats the stylistic elements of the representation: the facial features of the saint, the warm modelling of the face and exposed areas of flesh with dense, characteristically delicate highlights on projecting

⁴⁸ Είναι γνωστές οι δεσποτικές εικόνες και οι εικόνες δωδεκαόροτου, έργα του Βίκτωρος, στη μονή Φιλοσόφου, βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οί δεσποτικές εικόνες του Βίκτωρος στην Μονή Φιλοσόφου», *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, τ. Γ', Αθήνα 1987-1988, 241-251. Ο ίδιος, «Τό δωδεκάορτο του τέμπλου τής μονής Φιλοσόφου στην Γορτυνία» στο Χ. Καλλιγά (έπιμ.), *Ἡ ἐκστρατεία τοῦ Morosini καί τό «Regno di Morea»*, Μονεμβασιώτικος Ὀμιλος, Γ' Συμπόσιο Ἱστορίας καί Τέχνης, Αθήνα 1998, 193-199, η εικόνα με τον αρχάγγελο Μιχαήλ και δώδεκα σκηνές του κύκλου του από το ναό του Αγίου Νικολάου στο Πραστείο της μεσσηνιακής Μάνης, έργο του Γεωργίου Κλόντζα, βλ. Ν. Χατζηδάκη - Έλ. Κατερίνη, «Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ* (2005), 241-261, και η εικόνα με τον έως τους μηρούς φτερωτό άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και δώδεκα σκηνές του βίου του, που ιστόρησε ο Εμμανουήλ Τζάνες το 1646 και εντοπίστηκε πρόσφατα στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στο Κρανίδι Αργολίδας, βλ. το σχετι-

κό δελτίου τύπου του Υπουργείου Πολιτισμού της 28ης Φεβρουαρίου του 2007 στον δικτυακό κόμβο www.culture.gr. Αντίθετα, δεν γνωρίζουμε τίποτε για την pala d'altare της καθολικής εκκλησίας στο Ναύπλιο, που ανέλαβε να ζωγραφίσει ο Νικόλαος Τζαφούρης το 1492, βλ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 14), 421. Ο ίδιος, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδης*, Βενετία 1974, 183-188. Ο ίδιος, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἄλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, 80, 292-294.

⁴⁹ Η Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Κρητική εικόνα Παναγίας βρεφοκρατούσας και δεόμενων αγίων σε ιδιωτική συλλογή», *ΔΧΑΕ ΚΑ'* (2000), 157-171, έχει δημοσιεύσει μία ακόμη εικόνα από την Κρήτη με θέμα την Παναγία βρεφοκρατούσα και τους αγίους Γεώργιο και Πέτρο, που φυλάσσεται σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας (β' μισό 16ου αι.)· η εικόνα μεταφέρθηκε στη Μονεμβασία από κρητικούς πρόσφυγες στη διάρκεια της τουρκικής κατάκτησης του νησιού ή και μετά την πτώση του Χάνδακα.

parts, the treatment of the hair with alternately thick and thin white brushstrokes, the geometric, rigid drapery that intensifies the body's lack of mobility, the annotation of the folds at the sides, usually with darker brushstrokes of the local colour lit by white lights with comb-like projections, the colour scale, and the painter's miniature, decorative intent.

The close relationship between the parabema door bearing the depiction of St Andrew of Crete and that with St Gregory Palamas in the church of Sts Jason and Sosipatros, by Emmanuel Tzanes (Fig. 6), enables the Monemvasia door to be assigned to the Cretan painter. The connection between the two works is strengthened by the similarity between the inscriptions on the scrolls held by the two saints, and also between the probable original dimensions of the sawn-down icon of Monemvasia (present dimensions 160×69.5×2.5 cm.) and those of the above parabema door (188.5×89×2 cm.) and the other two doors from the same templon, depicting St John of Damascus (190×88×2 cm.) and St Cyril of Alexandria (189×106×2.2 cm.), also by Tzanes.

The icon of St Andrew of Crete was probably brought to Monemvasia by Cretan refugees who settled there during the second period of Venetian rule (1690-1715). The refugees will have kept the icon as a sacred heirloom, since it was a souvenir of their homeland, and one, indeed, that de-

picted their patron saint himself. This important heirloom was possibly associated at an early date with the church of the Panayia Myrtidiotissa, in which it will have been placed immediately after its erection, since the church was built by the refugees themselves just after they arrived in their new home, in the neighbourhood in which they lived to the north of the church of Christ Helkomenos. It seems less likely, however, that the icon was placed on the templon that now adorns the church of the Myrtidiotissa (on which it hung until 1994) immediately after it was taken to Monemvasia, since it does not fit any of the openings of the templon. This templon, moreover, which probably dates from the 16th century, is not the original templon of the church, but was transferred to the Myrtidiotissa in the early 20th century from the nearby church of Christ Helkomenos. The present icon, which was kept in the church for centuries, will have been hung on the templon after it was moved to the church.

The fact that the icon by Tzanes was brought to Monemvasia by Cretan refugees enables us to assign the execution of it to the period when the painter lived on Crete, down to 1646, when he left for Corfu. The choice of subject for the icon, which was probably painted as a parabema door for a Cretan church, is also appropriate to the Cretan period of Tzanes' life.