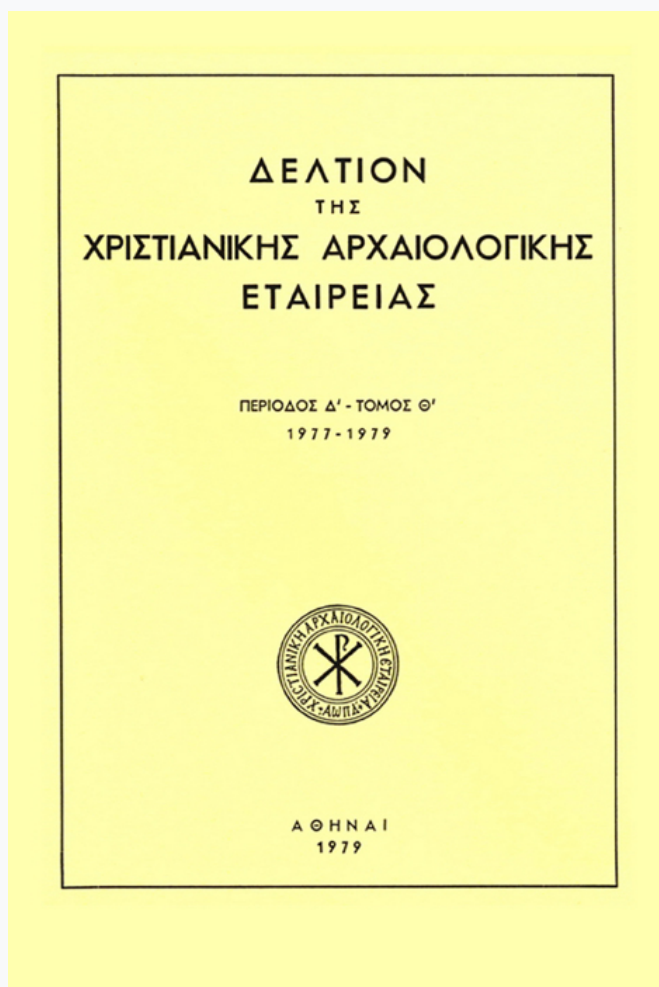


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 9 (1979)

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979)



**Μια πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στην Λευκάδα (πίν. 115-122)**

*Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ*

doi: [10.12681/dchae.882](https://doi.org/10.12681/dchae.882)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ. (1979). Μια πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στην Λευκάδα (πίν. 115-122). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 9, 309-323. <https://doi.org/10.12681/dchae.882>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Μια πρόωμη κρητική εικόνα της Βαΐοφόρου στην  
Λευκάδα (πίν. 115-122)

Παναγιώτης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της  
Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979) • Σελ. 309-323

ΑΘΗΝΑ 1979

ΜΙΑ ΠΡΩΙΜΗ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΒΑΪΟΦΟΡΟΥ  
ΣΤΗΝ ΛΕΥΚΑΔΑ

(ΠΙΝ. 115 - 122)

*Στήν μνήμη τοῦ ἀοιδίμου  
Μητροπολίτου Λευκάδος καὶ Ἱθάκης  
Δωροθέου*

Στὶς ἱστορικὲς τύχες τῆς Λευκάδος ὀφείλεται ἀσφαλῶς τὸ γεγονός ὅτι, σὲ σχέση μετὰ τὰ ἄλλα μεγάλα νησιὰ τοῦ Ἰονίου — τὴν Κέρκυρα, τὴν Κεφαλληνία καὶ τὴν Ζάκυνθο —, διασώζει ἀσήμαντο ἀριθμὸ κρητικῶν εἰκόνων. Τὸ ὥραϊο νησί εἶχε τὴν ἀτυχία νὰ μείνει στὰ χέρια τῶν Τούρκων τρεῖς ὁλόκληρους αἰῶνες — ἀπὸ τὸ 1479 ὥς τὸ 1684 —, κι αὐτὸς εἶναι προφανῶς ὁ λόγος, γιὰ τὸν ὁποῖο ὅλες σχεδὸν οἱ φορητὲς εἰκόνες, ποὺ σώθηκαν στοὺς ναοὺς καὶ τὶς μονές του, χρονολογοῦνται στὸν 18ο καὶ 19ο αἰ.<sup>1</sup> Δύο ὥστόσο ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς μικρῆς ἀλλὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσας Συλλογῆς Χριστιανικῆς Τέχνης, ποὺ στεγάζεται στὴν Δημοσία Βιβλιοθήκη Λευκάδος<sup>2</sup>, εἶναι ἀξιόλογα δείγματα τῆς πρώτης φάσεως τῆς κρητικῆς σχολῆς. Μὲ τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς εἰκόνες αὐτές, ποὺ εἰκονίζει τὴν Κοίμησι ἐνὸς ἀσκητῆ, πιθανότατα τοῦ ἁγίου Σάββα, ἀσχολήθηκε πρόσφατα ὁ Μανόλης Χατζηδάκης<sup>3</sup>. Θέμα τῆς μικρῆς αὐτῆς μελέτης εἶναι ἡ δευτέρη εἰκόνα, ποὺ παριστάνει τὴν Βαΐοφόρο, καὶ ἔχει χρονολογηθεῖ πρόχειρα ἀπὸ τὴν Ἄννα

1. Πρβλ. Π. Ροντογιάννη, Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴ Λευκάδα, Ἑπετηρὶς Ἐταιρείας Λευκαδικῶν Μελετῶν Γ' (1973), 96 - 97.

2. Στὴν συγκρότησι τῆς Συλλογῆς αὐτῆς σημαντικὸ ρόλο ἐπαιξε ὁ Μητροπολίτης Λευκάδος καὶ Ἱθάκης Δωρόθεος Παλλαδινὸς (1888 - 1977), στὴν ἱερὴ μνήμη τοῦ ὁποίου ἀφιερώνονται εὐλαβικὰ οἱ γραμμὲς αὐτές· πρβλ. Π. Ροντογιάννη, ἔ.ἀ. 192 - 195. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Διευθυντὴ τῆς Βιβλιοθήκης κ. Θωμᾶ Σγουρόπουλο γιὰ τὴν βοήθειά του κατὰ τὶς ἐπισκέψεις μου στὴν Λευκάδα.

3. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη, Βενετία 1974 (ἐφεξῆς Chatzidakis, Débuts), 190 - 194, πίν. ΚΓ', 2. Σύντομη περιγραφὴ καὶ φωτογραφία τῆς εἰκόνας εἶχε ἤδη δημοσιεύσει ἡ Ἄννα Χατζηνικολάου, ποὺ τὴν χρονολογοῦσε στὸν 16ο αἰ. (ΑΔ 22 (1967), Β' 2, 371, πίν. 276α). Τὴν εἰκόνα μνημονεύει καὶ ὁ Π. Ροντογιάννης, ποὺ τὴν τοποθετεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰ. (ἔ.ἀ. 97, 195, πίν. 48.γ).

Χατζηνικολάου στὸν 16ο αἰ.<sup>4</sup> καὶ ἀπὸ τὸν Π. Ροντογιάννη στὸν 14ο ἢ 15ο<sup>5</sup>.

Ἡ εἰκόνα (Πίν. 117), διαστάσεων  $46 \times 37,5 \times 3,5$  ἐκ., περιβάλλεται ἀπὸ ἔξεργο πλαίσιο. Ἄν κρίνομε ἀπὸ τὶς περιορισμένες διαστάσεις της, θὰ ἀνῆκε σὲ δωδεκάορτο τέμπλου. Προέρχεται ἀπὸ τὸν ναὸ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου στὴν πόλη τῆς Λευκάδος<sup>6</sup> καὶ ἔχει καταγραφεῖ στὴν Χριστιανικὴ Συλλογὴ μὲ τὸν ἀριθμὸ 111<sup>7</sup>.

Ὁ Χριστὸς, ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ὁμίλου τῶν μαθητῶν (Πίν. 115), προχωρεῖ ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὴν Ἱερουσαλήμ, μπροστὰ στὴν ὁποία τὸν περιμένει πλῆθος Ἰουδαίων. Κάθεται πλάγια πάνω στὸ ὑποζύγιο, μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ σκυφτό, κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητάριο καὶ τείνει πρὸς τὸ πλῆθος τὸ δεξιὸ χέρι σὲ σχῆμα ὁμιλίας. Οἱ ἀπόστολοι τὸν ἀκολουθοῦν σὲ συμπαγῇ ὁμάδα. Τὰ πόδια τους εἶναι κρυμμένα ἀπὸ μιὰ πτυχὴ τοῦ ἐδάφους. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ξεχωρίζει ὁ Πέτρος, τυλιγμένος στὸ ἱμάτιο, ἀπὸ τὸ ὅποιο, κατὰ ἀρχαῖα πρότυπα, προβάλλει μόνον ὁ καρπὸς τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Ὁ διπλανὸς του ἀπόστολος φαίνεται σὰν νὰ κτυπᾷ μαλακὰ τὸ ζῶο στὰ καπούλια γιὰ νὰ ταχύνει τὸ βῆμα.

Οἱ Ἑβραῖοι στέκονται ἡρεμα μπροστὰ στὴν πύλη τῆς πόλεως (Πίν. 119). Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἓνας γέροντας μὲ καλύπτρα ἀπλώνει τὰ χέρια γιὰ νὰ ὑποδεχθεῖ τὸν Ἰησοῦ. Στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ βέργα. Τὸν πλαισιώνουν ἄλλος ἓνας ψηλόκορμος γέροντας, μὲ ἀνάλογη καλύπτρα κατεβασμένη γύρω στὸν λαιμό, καὶ μιὰ γυναίκα, ποὺ βαστᾷ ἓνα παιδί στὴν ἀγκαλιά της. Μόνο τὰ κεφάλια φαίνονται τῶν Ἑβραίων ποὺ συνωθοῦνται πίσω τους. Οἱ περισσότεροι εἶναι ἄσκεπεῖς, μερικοὶ ὅμως ἔχουν τὸ κεφάλι σκεπασμένο μὲ ἀνοικτόχρωμη καλύπτρα, ἐνῶ τρεῖς φοροῦν ἓνα μικρὸ κυλινδρικό καπέλλο.

Ἀνάμεσα στοὺς δύο ὁμίλους ὑψώνεται δέντρο, ὅπου εἶναι σκαρφαλωμένα τρία παιδιά, ποὺ κόβουν κλαδιὰ (Πίν. 117). Ἄλλα τέσσερα παιδιά εἰκονίζονται χαμηλά. Τὸ ἓνα στρώνει χάμω τὸ ἱμάτιό του, δύο σείουν βέργα, ἐνῶ τὸ τέταρτο προσφέρει τὸ κλαδί ποὺ κρατᾷ στὸν πῶλο, ποὺ σκύβει τὸ κεφάλι γιὰ νὰ τὸ φάει.

Ὁ Χριστὸς καὶ οἱ ἀπόστολοι προβάλλονται πάνω σὲ κωνικὸ ἀπόκρημνο βουνό, ποὺ συμβολίζει τὸ Ὅρος τῶν Ἑλαιῶν, καὶ φαίνονται σὰν νὰ πέρασαν μόλις ἀπὸ μιὰ σχισμὴ, ποὺ ἀνοίγεται στὸ πλάι του. Ἡ Ἱερουσαλήμ περιβάλλεται ἀπὸ τείχη μὲ πύργους (Πίν. 117). Πάνω ἀπὸ τὸ χαμηλωμένο

4. Ἐ.ἀ. 371, πίν. 276β.

5. Ἐ.ἀ. 97, 205 ἀριθ. 113, πίν. 48,1.

6. Γιὰ τὸν ναὸ βλ. Κ. Μ α χ α ι ρ ᾱ, Ναοὶ καὶ μοναὶ Λευκάδος, Ἀθήναι 1957, 133 - 145, καὶ Π. Ρ ο ν τ ο γ ι ᾶ ν ν η, ἔ.ἀ. 141 - 144.

7. Στὸν πρόχειρο ἀρχικὸ κατάλογο τῆς Συλλογῆς ἡ εἰκόνα εἶχε καταγραφεῖ μὲ τὸν ἀριθμὸ 112 ἢ 113· βλ. Π. Ρ ο ν τ ο γ ι ᾶ ν ν η, ἔ.ἀ. Ἡ εἰκόνα ἔχει συντηρηθεῖ ἀπὸ τὴν κ. Φλωρεντία Καλαμάρα.



τόξο της πύλης είναι σχεδιασμένη δυσδιάκριτη ἔνοπλος εἰκὼν, ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ ἐλισσομένους βλαστούς. Στὸ μέσο τῆς πολιτείας ἐξέχει πάνω ἀπὸ τὰ ἄλλα κτήρια κυκλικὸ οἰκοδόμημα μὲ τροῦλλο, ποὺ παριστάνει τὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος.

Πάνω στὸν χρυσοῦ κάμπο διακρίνεται ἡ ἐπιγραφή *Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ*, ζωγραφισμένη μὲ κόκκινο χρῶμα. Ἡ βραχυγραφία *IC XC* εἶναι γραμμένη πάνω ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ μὲ χρυσοῦ.

Οἱ μορφές εἶναι ψηλὸλιγνες, μὲ μικρὰ κεφάλια. Κομπώτης καὶ ἄνεση χαρακτηρίζει τις στάσεις τους. Σὲ μερικές, ὅπως στὸν ἀπόστολο πίσω ἀριστερά, τὸ κεφάλι εἶναι στραμμένο ἀντίθετα ἀπὸ τὸν κορμὸ καὶ ἐλαφρὰ σκυφτό.

Τὸ πλάσιμο γίνεται μὲ μικρές φωτεινές κηλίδες σὲ θερμὴ ἀπόχρωση πάνω στὸν καφεῖ προπλασμό. Λίγες πολὺ λεπτές λευκές πινελιές τονίζουν τὰ σημεῖα ποὺ προεξέχουν. Τὰ μαλλιά εἶναι καστανά. Στους μεσήλικες ἡ κόμη ποικίλλεται μὲ σταχτογάλανες γραμμές. Τὰ ροῦχα αὐλακώνονται ἀπὸ λίγες, εὐθύγραμμες ἢ σπαστές μαλακές πτυχές, σὲ βαθύτερο τόνο τοῦ ἴδιου μὲ τὸ ὕφασμα χρώματος. Οἱ ἄκμές ἐξαίρονται μὲ λευκές γραμμές ἢ λευκὰ ἐπίπεδα. Ἀνάλογη μὲ τὴν «ζωγραφικὴ» δήλωση τῶν ὄγκων στὶς ἀνθρώπινες μορφές εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ βουνοῦ χωρὶς τονισμένα περιγράμματα καὶ καθαρά ξεκομμένα ἐπίπεδα.

Ζωηρές ἀντιθέσεις χαρακτηρίζουν τὴν χρωματολογία τῆς εἰκόνας μας. Πάνω στὸν γενικὸ καφεῖ-γκρίζο οὐδέτερο τόνο ξεχωρίζουν κηλίδες σκοτεινές—τὸ πολὺ σκοῦρο μπλε τοῦ ἱματίου τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ρούχων μερικῶν ἀποστόλων καὶ Ἑβραίων, τὸ γαλάζιο τῆς στέγης τῆς ροτόντας καὶ τὸ βαθυπράσινο φύλλωμα τοῦ δέντρου—ἢ ζωηρόχρωμες—τὸ κιννάβαρι στὸν μανδύα τοῦ γέροντα Ἰουδαίου ἀριστερά, στὸ μαφόριο τῆς γυναίκας μὲ τὸ παιδί, στὰ ροῦχα τῶν σκαρφαλωμένων στὸ δέντρο παιδιῶν, στὸ ἀπλωμένο χάμω ἱμάτιο, σὲ δύο δίρριχτες στέγες. Τὰ ὑπόλοιπα ροῦχα ἔχουν χρῶμα κεραμιδιῶ σκοῦρο, πορτοκαλλί ἢ γκρίζο πολὺ ἀνοιχτό. Πυκνές χρυσοκοντυλιές λάμπουν, ὅπως συνήθως, στὸν κορμὸ τοῦ γέρικου δέντρου. Χρυσὸ φωτοστέφανο ἔχει μόνο ὁ Χριστός.

Ἡ εἰκόνα μας θυμίζει στὴν μικρογραφικὴ ἐκτέλεση, ποὺ τὴν χαρακτηρίζει ἀκρίβεια ἀλλὰ καὶ ἀβρότητα, καθὼς καὶ στὸ πλάσιμο, ποὺ γίνεται μὲ μαλακές φωτοσκιάσεις καὶ μικρὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα, ποὺ αὐλακώνονται ἀπὸ λεπτότατες ἄσπρες γραμμές, μιὰ σειρὰ εἰκόνων ποὺ χρονολογοῦνται μεταξὺ τῆς β' πενηνταετίας τοῦ 14ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ. Σημεῖα ἀναφορᾶς γιὰ τὴν χρονολόγησή τους εἶναι ἔργα, ποὺ εἴτε ἀπεικονίζουν γνωστὰ ἱστορικά πρόσωπα, ὅπως ἡ Μαρία Παλαιολογίνα<sup>8</sup>, εἴτε φέρουν τὴν ὑπογραφή

8. Ἡ βασίλισσα τῶν Ἰωαννίνων εἰκονίζεται στὸ δίπτυχο τῆς Cuenca, σὲ φύλλο διπτύ-

ζωγράφων, για τους οποίους ξέρομε από αρχειακές πηγές τότε έζησαν<sup>9</sup>. Σε κρητικά εργαστήρια του τέλους του 15ου αι. αποδόθηκαν πρόσφατα όρισμένες εικόνες, τυπικές αυτής της τάσεως<sup>10</sup>. Με τις εικόνες αυτές συγγενεύει περισσότερο ή Βαϊοφόρος της Λευκάδος ως προς την σχετική άκαμψία των πτυχών και την μάλλον επίπεδη απόδοση των σωμάτων, που είναι ακόμη πιο έντονη στις εικόνες του 'Ανδρέα Ρίτζου και του κύκλου του<sup>11</sup>. 'Αντιθέτως, σε έργα του δψιμου 14ου αι., όπως ή Ψηλάφηση του Θωμά στο Μεγάλο Μετέωρο<sup>12</sup>, ή της πρώτης πενηνταετίας του 15ου, όπως ή Σταύρωση και ή Κοίμηση της Πάτμου<sup>13</sup>, οι πτυχές είναι πιο εύκαμπτες και ό όγκος των σωμάτων αποδίδεται έναργέστερα με την μεγαλύτερη διαβάθμιση των τόνων.

'Η διακόσμηση των τοίχων των κτηρίων με έναν clipeus και έλισσομένους βλαστους σε μονοχρωμία και ή ιδιαίτερα τονισμένη ραδιόντης των μορφών άπηχοϋν παλαιολόγειους τρόπους, που έπιζοϋν στην κρητική σχολή.

'Η εξέταση της εικόνας της Λευκάδος από εικονογραφική πλευρά ένισχύει την απόδοσή της σε κρητικό εργαστήριο της εποχής μετά την 'Αλωση. 'Η σύνθεση είναι ή τυπική των μετά την εικονομαχία χρόνων<sup>14</sup>, με όρισμένες όμως αποκλίσεις. 'Ο Χριστός με τους αποστόλους δέν εικονίζεται στο άριστερό μέρος της συνθέσεως, και οι 'Εβραίοι στο δεξιό, αλλά αντίστροφα<sup>15</sup>. Οι άπόστολοι δέν βρίσκονται στο πρώτο έπίπεδο, αλλά προχωροϋν

χου του Μεγάλου Μετέωρου και στην Ψηλάφηση του Θωμά της ίδιας μονής. Βλ. προχείρως τον Κατάλογο της 'Εκθέσεως: 'Η βυζαντινή τέχνη τέχνη εύρωπαϊκή, 'Αθήναι 1964, άριθ. 193, 211, 212, όπου και ή προγενέστερη βιβλιογραφία.

9. 'Όπως ή Κοίμηση του 'Εφραίμ στα 'Ιεροσόλυμα, που φέρει την ύπογραφή του 'Ανδρέα Παβία. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Essai sur l'école dite «italogrecque» précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500*, στον τόμο Venezia e il Levante fino al secolo XV, II, Firenze 1974, 92, εικ. 62 - 64, και Chatzidakis, *Débuts*, 189 - 194, πίν. KB'.

10. Βλ. λ.χ. Chatzidakis, *Débuts*, 189 - 194, πίν. KB' - ΚΓ', και Μ. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Πάτμου*, ('Αθήναι) 1977 (έφεξης Χατζηδάκη, Πάτμος), 74 - 75 (άριθ. 22), 77 - 78 (άριθ. 25), πίν. 20, 23.

11. Βλ. λ.χ. Χατζηδάκη, Πάτμος, 58 - 68, πίν. 12 - 16, 18 - 19, 22, 80 - 81, 83, 88.

12. 'Α. Ξυγγοπούλου, *Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς*, ΔΧΑΕ περ. Δ', 4 (1964 - 65), 53 - 67, πίν. 18 - 22.

13. Χατζηδάκη, Πάτμος, 52 - 56 (άριθ. 6 - 7), πίν. 6 - 9.

14. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916, 255 - 284.

15. 'Η άντιστροφή αυτή άπαντά λ.χ. και στο Δαφνί (E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge, Mass. 1931, 62, εικ. 92), στα ψαλτήρια Lond. Add. 19352 (S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris 1970, 19, 53, εικ. 12, 255) και Vat. Barb. gr. 372 (G. Millet, *ε.ά.* 264, εικ. 242), στους 'Αγίους 'Αποστόλους της Νερομάννας (Σ. Κίσσα, 'Η Μονή 'Αγίων 'Αποστόλων Νερομάννας Αίτωλίας, ΕΕΣΤΜ Γ' (1971 - 72), 45 - 46, πίν.

πίσω από μια πτυχή του εδάφους. Η διάταξη αυτή, που έχει σκοπό να δώσει βάθος στην παράσταση, απαντά ήδη σε μερικά παλαιολόγια μνημεία<sup>16</sup>. Άσυνήθιστη είναι η χειρονομία του αποστόλου με το χέρι στα καπούλια του ζώου και η παρουσία προσώπων με μικρό κυλινδρικό καπέλλο ανάμεσα στο πλήθος, που υποδέχεται τον Ίησοῦ<sup>17</sup>. Ο αγένειος επίσης άντρας με το εὐρὺ μέτωπο στο ἄριστερό ἄκρο του ὁμίλου των Ἑβραίων, που ἀποστρέφει τὸ πρόσωπο, εἶναι στοιχεῖο ξένο στὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος. Ξενίζει τέλος ἡ παράθεση στὸ βάθος τῆς τειχισμένης πόλεως, τοῦ δέντρου καὶ τοῦ βουνοῦ, χωρὶς νὰ μεσολαβεῖ μεταξύ τους κενό. Ο κορμὸς τοῦ δέντρου εἶναι λυγισμένος, ὥστε τὸ φύλλωμά του ἐλάχιστα νὰ κρύβει τὴν Ἱερουσαλὴμ ἢ τὸ Ὅρος τῶν Ἑλαιῶν, καὶ νὰ γεμίζει τὸ κενὸ μεταξύ τους. Οἱ ὅμιλοι τῶν μαθητῶν καὶ τῶν Ἑβραίων παριστάνονται ἡρεμοί, σχεδὸν ἀκίνητοι, χωρὶς τὴν ζωερὴ κίνηση ποὺ χαρακτηρίζει συχνὰ ὄχι μόνο παλαιολόγια<sup>18</sup> ἀλλὰ καὶ μεταβυζαντινὲς συνθέσεις<sup>19</sup>. Ἡ στατικότητα αὐτὴ εἶναι σύμφωνη με τὴν τάση γιὰ κλασσικὴ ἡρεμία, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ. Σκόπιμα ἢ ἀθέλητα, τὸ ὀριζόντιο περίγραμμα τοῦ ἐπάνω μέρους τῆς συνθέσεως ἐπιτείνει αὐτὴ τὴν αἴσθηση ἀκινήσιας καὶ ἡρεμίας, ἐνῶ συνήθως οἱ τριγωνικὲς κορυφὲς τοῦ βουνοῦ, τὸ ψηλὸ δέντρο καὶ ἡ ὀρθογώνια

XIIβ - XIII), στὴν Παναγία Σμιλὲ Ἀμαρίου (Κ. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973, 67, εἰκ. BW33), στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Σγουροκεφάλι Πεδιάδος (Ε.μ.μ. Μ. Πορμπούδακης, *ΑΔ* 28 (1973), Β' 2, 509, πίν. 566β) καὶ στὴν Κουντουριώτισσα Πιερίας (ἡ παράσταση εἶναι ἀδημοσίευτη).

16. Ὅπως στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης (Α. Ξυγούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, 25, πίν. 22, ὅπου ἐκτεταμένη διαπραγμάτευση τοῦ θέματος), στὸ Χελανδάρι (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, πίν. 68<sub>a</sub>) ἢ στὴ Μεταμόρφωση, στὸ Πυργὶ τῆς Εὐβοίας (Ι. Λιάπη, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθῆναι 1971, 132, πίν. Β'). Ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα παραδείγματα περιορίζομαι ν' ἀναφέρω τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ρογανό (Α. Gragar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1927, 340, πίν. LXIIa) καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Μαγαλειοῦ στὴν Καστοριά (Στ. Πελεκανίδου, *Καστοριά, Θεσσαλονίκη*, 1953, πίν. 168a).

17. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ἀπαντᾷ καὶ στὶς τοιχογραφίες καὶ τὸ δωδεκάορτο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας (G. Millet, ἔ.ἀ. πίν. 125<sub>γ</sub>, Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23 - 24 (1969 - 70) (ἐφεξῆς Chatzidakis, *Théophane*), 325, εἰκ. 39) καθὼς καὶ στὴν Βαΐοφόρο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας, ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό (Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, 104, ἀριθ. 75, πίν. 30).

18. Πρβλ. λ.χ. τὸ ψηφιδωτὸ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης· Α. Ξυγούλου, ἔ.ἀ.

19. Ὅπως τὴν εἰκόνα τῆς Μεγίστης Λαύρας (βλ. σημ. 17) ἢ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Φράγκου Κατελάνου στὴ Μονὴ Βαρλαάμ (*ΑΔ* 20 (1965), Β' 2, πίν. 388a) καὶ τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ντίλιου, στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ντίλιου*, Ἰωάννινα (1976), 43, πίν. 10a).

πόλη, που προβάλλονται ζωηρά πάνω στον κάμπο, δίνουν ανάταση και κίνηση στην σκηνή.

Ἡ εἰκόνα μας, σύμφωνα με τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε, χρονολογεῖται πιθανότατα στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 15ου αἱ.

Τὴν ἴδια παραλλαγή τῆς Βαῖοφόρου ἐπαναλαμβάνουν, ὅσο τουλάχιστον γνωρίζω, ἐπὶ ἀκόμη εἰκόνες καὶ δύο τοιχογραφίες.

Ἀρχαιότερη ἀπὸ ὅλες αὐτὲς τὶς παραστάσεις φαίνεται ἡ ὡραία εἰκόνα ποὺ ἀνήκει στὸ Sterling and Francine Clark Art Institute στὸ Williamstown τῆς Μασαχουσέτης<sup>20</sup> (Πίν. 116, 118). Οἱ μόνες ἀξιόλογες διαφορὲς παρατηροῦνται στὸ κάτω μέρος καὶ στὸν ὄμιλο τῶν Ἑβραίων. Στὴν κάτω δεξιὰ γωνία, στὴν θέση ἐνὸς ἀπὸ τὰ παιδιὰ ποὺ ἐπευφημοῦν τὸν Λυτρωτὴ, εἰκονίζεται σὲ πολὺ μικρὴ κλίμακα ἓνα ἀρχιτεκτόνημα μὲ τρεῖς διαδοχικὲς μονοκλινεῖς στέγες<sup>21</sup>. Κάτω ἀριστερὰ ἔχουν προστεθεῖ δύο παιδιὰ, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα, ποὺ κάθεται χάμω, φαίνεται νὰ βγάζει ἓνα ἀγκάθι ἀπὸ τὸ πόδι του, ἐνῶ τὸ δεύτερο, γονατιστό, τὸ βοηθᾷ<sup>22</sup>. Ὁ ὄμιλος ποὺ περιμένει τὸν Κύριο ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἴδια πρόσωπα, μὲ ἐξαίρεση τὶς τρεῖς ἀκρινεῖς μορφὲς ἀριστερὰ, τὶς ὁποῖες παρέλειψε ὁ ζωγράφος τῆς Βαῖοφόρου τῆς Λευκάδος: δύο μεσήλικες γενειοφόρους, μὲ τοὺς ὁποῖους φαίνεται νὰ συνδιαλέγεται ὁ ἀγένειος ἄντρας ποὺ εἰκονίζεται κατὰ κρόταφον, καὶ ἓνα παιδάκι, στὸ κεφάλι τοῦ ὁποῖου ὁ ἴδιος ἄντρας, προφανῶς ὁ πατέρας του, ἀκουμπᾷ στοργικὰ τὸ χερί<sup>23</sup>. Ἔτσι ἐρμηνεύεται ἡ παρουσία στὴν λευκαδί-

20. Ἀριθ. εὔρετ. 951. Διαστ. 40 × 26,3 ἐκ. Φωτογραφία τῆς εἰκόνας δημοσίευσε ὁ Μ. Αἰρᾶτον, *Le icone bizantine e russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Torino 1976, 126, εἰκ. 184, ὁ ὁποῖος τὴν ἀποδίδει σὲ σιεννέζο ζωγράφο τοῦ 14ου - 15ου αἱ. Ὅπως εἶχε τὴν καλὸσύνῃ νὰ μὲ πληροφορήσει ὁ Ἐπιμελητὴς τοῦ Μουσείου κ. David B. Cass, ἡ εἰκόνα ἀγοράσθηκε τὸ 1913 στὸ Παρίσι ἀπὸ τὸν Th. Bonjean.

21. Ἀνάλογα οἰκοδομήματα σὲ μικρὴ κλίμακα ἀπαντοῦν κυρίως σὲ πολυπρόσωπες Βαῖοφόρους τοῦ 14ου καὶ 15ου αἱ., ὅπως στὴν Περίβλεπτο καὶ τὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 120.<sup>1,3</sup>, 141.<sup>2</sup>) καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου (Chatzidakis, *Théophane*, 325, εἰκ. 129). Πρβλ. D. Mouriki, *The Theme of the «Spinario» in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ περ. Δ', 6 (1970 - 72), 66.

22. Γιὰ τὸ θέμα τῶν ἀπακανθιζομένων παιδιῶν στὴν Βαῖοφόρο, ποὺ εἶναι ἄρκετὰ κοινὸ ἀπὸ τὸν 13ο αἱ. κ.έ., βλ. D. Mouriki, ἔ.α. 57 - 66. Σύμπλεγμα δύο παιδιῶν, σὲ στάση ἀνάλογη μὲ τῆς εἰκόνας τοῦ Clark Art Institute, ἀπαντᾷ στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά (D. Mouriki, ἔ.α. 58, πίν. 22b) καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ, στὰ Μετέωρα (ἔ.α. 60, πίν. 24a).

23. Πατέρας μὲ τὸ χερί στὸ κεφάλι τοῦ παιδιοῦ του εἰκονίζεται καὶ στὸ ἄκρο τοῦ ὀμίλου τῶν Ἰουδαίων τῆς πολυπρόσωπης Βαῖοφόρου τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου, τῆς δεύτερης πιθανότατα πενηνταετίας τοῦ 15ου αἱ., ποὺ ἀκολουθεῖ παλαιολόγεια πρότυπα· ἐκεῖ ὁμως ὁ πατέρας κυττάζει τὸν Χριστό. Βλ. Chatzidakis, *Théophane*, 325, εἰκ. 129.

τική εικόνα της αγένειας αυτής μορφής, που αποστρέφει εκεί χωρίς λόγο το πρόσωπο. Φυσιογνωμικά τὰ πρόσωπα παρουσιάζουν στις δύο εικόνες μεγάλην ομοιότητα. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ὁ Ἑβραῖος στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἀριστερά, πὺν στὴν εἰκόνα τῆς Λευκάδος εἶναι ἀσκεπής, ἀναφаланτίας, καὶ ἔχει μυτερὸ γένι. Οἱ διαφορές, ἐμφανεῖς στὴν φωτογραφία τοῦ Πίν. 118, ὀφείλονται στὸ ὅτι τὸ κεφάλι του εἶναι ξαναζωγραφισμένο<sup>24</sup>.

Ἡ ἐκτέλεση εἶναι στὴν Βατοφόρο τοῦ Clark Art Institute ἀκόμη ζωγραφικότερη ἀπὸ ὅ,τι στὴν εἰκόνα τῆς Λευκάδος. Τὸ φύλλωμα τοῦ δέντρου δὲν εἶναι συμπαγὲς ἀλλὰ ἀποδίδεται μὲ ἀνάλαφρες, πολὺ ἐλεύθερες πινελιές. Στὸ βουνὸ δεξιά λείπει ἡ χαρακτηριστικὴ τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στερεομετρικὴ σχηματοποίηση. Τὰ ἐπίπεδα δὲν ξεχωρίζουν μὲ σαφήνεια, οἱ διάφοροι τόνοι ὑπερκαλύπτουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, ἐνῶ ἔντονος λευκὴς κηλίδες ἐξαίρουν τὶς προεξοχές. Στὰ γυμνὰ μέρη τὸ πλάσιμο εἶναι πολὺ μαλακό. Ὁ προπλασμός εἶναι ἀνοικτόχρωμος. Ἡ μετάβαση στὰ φωτισμένα μέρη, πὺν καταλαμβάνουν μεγάλην ἔκταση, γίνεται βαθμιαία. Μία ἢ δύο λεπτὲς ἄσπρες καμπύλες γραμμὲς τονίζουν διακριτικὰ τὰ προεξέχοντα σημεῖα τοῦ μετώπου καὶ περιβάλλουν τὶς καμπύλες σκιὲς τῶν ματιῶν. Ἐλεύθερη εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς κόμης. Στὰ ροῦχα οἱ σκιὲς εἶναι μαλακότερες, τὰ φῶτα λιγότερο ἔντονα, λείπουν οἱ διχαλωτὲς πτυχές, πὺν ἀπαντοῦν στὴν εἰκόνα τῆς Λευκάδος. Ἡ γενικὴ ἐντύπωση πὺν ἀφήνει ἡ πτυχολογία εἶναι ὥστόσο ἡ ἴδια: κυριαρχοῦν οἱ ἡρεμες, εὐθύγραμμες πτυχές καὶ τὰ σώματα φαίνονται χωρὶς ὄγκο.

Ἡ ἐλεύθερη ἀπόδοση τῶν βουνῶν καὶ τῆς χλωρίδος, ὅπως τὴν περιγράψαμε, θυμίζει ἔργα τῆς β' πενηνταετίας τοῦ 14ου αἰ., ὅπως ἡ Σταύρωση ἀριθ. 169 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου<sup>25</sup>. Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων παρουσιάζει ἀναλογίες μὲ μορφὲς τοῦ «ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου» στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά<sup>26</sup> καὶ μὲ κρητικὲς τοιχογραφίες τῆς α' πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰ., ὅπως τῆς μονῆς Βαλσαμονέρου καὶ τῶν ναῶν πὺν διεκόσμησαν οἱ Φωκάδες<sup>27</sup>. Πιθανότερη θεωροῦμε χρονολόγηση τῆς ὥραιας αὐτῆς εἰκόνας στὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰ.

24. Ἐπιζωγραφισμένη φαίνεται καὶ ἡ αγένεια μορφή μὲ κυλινδρικό καπέλλο, ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν γέροντα αὐτὸν Ἑβραῖο.

25. Βλ. προχίρω K. Weitzmann, M. Chatzidakis κ.ά., *Frühe Ikonen*, Wien - München 1965, εἰκ. σ. 55.

26. Ἀ. Ξυγγοπούλου, *Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, Ἀθῆναι 1957, 30, πίν. 6.

27. Μ. Χατζηδάκη, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, Κρ. Χρ. 6 (1952), 65 - 66, 73 - 74, πίν. Δ' 1,3. Chatzidakis, *Théophane*, 336, εἰκ. 119 - 121. Ἐμμ. Μπορμπούδακη, Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Ἀπάνω Σύμης Βιάννου, *Πεπραγμένα τοῦ Γ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', ἐν Ἀθῆναις 1974, 222 - 231, πίν. 46 - 52. Στις τοιχογραφίες

Ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονήματα τῶν δυτικῶν ἐπιδράσεων, ποὺ κατὰ κανόνα τὰ χαρακτηρίζουν στὰ κρητικά ἔργα τοῦ 15ου αἰ.<sup>28</sup>, ἀποτελεῖ ἔνδειξη ὅτι ὁ ἐξαίρετος ζωγράφος τῆς Βαϊοφόρου τοῦ Williamstown προέρχεται ἀπὸ ἄλλο σημαντικό καλλιτεχνικὸ κέντρο. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος βρῆκε, ὅπως θὰ δοῦμε, μιμητὲς κυρίως στὴν Κρήτη, καὶ ὅτι ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ. κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι ἐγκαθίστανται στὴν μεγαλόνησο καὶ κρητικοὶ ταξιδεύουν στὴν Βασιλεύουσα<sup>29</sup>, συνηγορεῖ γιὰ ἀπόδοση τῆς εἰκόνας τοῦ Clark Art Institute σὲ καλλιτέχνη ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη.

Οἱ ἄλλες ἑξὶ εἰκόνες, ποὺ ἀνήκουν στὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο, εἶναι μεταγενέστερες ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Λευκάδος. Δημοσιευμένη εἶναι μόνο ἡ μία, ποὺ ἀνήκει στὸν ναὸ τῆς Παναγίας Χρυσалиνιώτισσας στὴν Λευκωσία, καὶ ἀποδίδεται στὸν 16ο αἰ.<sup>30</sup>. Οἱ δύο ὅμοιοι εἶναι ἐδῶ πιὸ συμπαγεῖς καὶ παραλείπονται οἱ ἀκραῖες μορφές τους, μιὰ καὶ ἡ παράσταση εἶναι πιὸ μακρόστενη. Τὰ παιδιὰ στὸ κάτω μέρος ἔχουν περιορισθεῖ σὲ δύο, λείπουν τὰ χόρτα, ποὺ στὴν εἰκόνα τῆς Λευκάδος φυτρώνουν στὴν πλαγιά, καὶ στὸ κάτω μέρος εἰκονίζονται γονατιστοὶ τέσσερις μαυροφορεμένοι ἀφιερωτές. Ἡ ἐκτέλεση τῆς κυπριακῆς εἰκόνας εἶναι πολὺ ξηρότερη, οἱ πτυχές τελείως σχηματοποιημένες, οἱ μορφές κοντόχοντρες, τὰ πρόσωπά τους ἀνέκφραστα, οἱ κινήσεις χωρὶς ἄνεση καὶ χάρη, τὰ μικρὰ κυλινδρικά καπέλλα καὶ ὁ clipeus παρανοημένα. Πρόκειται γιὰ μηχανικὴ ἀπόδοση σὲ ἐπαρχιακὸ ἰδίωμα τοῦ ὑψηλῆς ποιότητος προτύπου.

Πολὺ μεγαλύτερη ὁμοιότητα μὲ τὴν λευκαδίτικη εἰκόνα παρουσιάζουν δύο περίπου σύγχρονες εἰκόνες δωδεκαόρτου, ποὺ βρίσκονται ἡ μία στὸ Σινᾶ καὶ ἡ ἄλλη στὴν Ζάκυνθο. Στὴν Βαϊοφόρο τοῦ Σινᾶ, ποὺ εἶναι τοπο-

τῶν Φωκάδων τὸ πλάσιμο εἶναι κιόλας σκληρότερο, τὰ φῶτα περισσότερα καὶ σχεδιασμένα λιγότερο ἐλεύθερα.

28. Χατζηδάκης, Πάτμος, 55, 78.

29. Chatzidakis, Théophane, 335.

30. D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, σ. 29, 55, 94, 117, 132-133, 206 ἀριθ. 22, πίν. XVI. A. Papageorgiou, *Icones de Chypre*, Paris - Genève - Munich 1969, σ. 114, εἰκ. σ. 103. Ἀ. Παπαγεωργίου - Ντ. Μουρίκη, *Κατάλογος Ἐκθέσεως Βυζαντινῶν εἰκόνων τῆς Κύπρου*, Μουσεῖο Μπενάκη, (Ἀθήναι) 1976, σ. 21, 148, ἀριθ. 61. Ἡ εἰκόνα αὐτή, διαστάσεων 124 × 82 × 2,4 ἐκ., εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ αὐτὲς ποὺ ἐξετάζομε, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ προέρχεται ἀπὸ δωδεκάορτο. Ὁ Talbot Rice εἶχε διαβάσει τὴν χρονολογία 1546, ἐνῶ στίς νεώτερες δημοσιεύσεις χρονολογεῖται ἀορίστως στὸν 16ο αἰ. Κατὰ τὸν Rice ἡ εἰκόνα εἶναι κυπριακὴ. Ὁ Παπαγεωργίου (*Icones de Chypre*, ἑ.ἀ.) τὴν κατατάσσει σὲ ὁμάδα κυπριακῶν εἰκόνων μὲ ἔντονες ἰταλικὲς ἐπιδράσεις στὴν τεχντροπία· ὁμολογῶ ὅτι τέτοιες ἐπιδράσεις ἐγὼ τουλάχιστον δὲν διακρίνω. Στὸν Κατάλογο τῆς Ἐκθέσεως τοῦ 1976 ἀποδίδεται σὲ ντόπιο ἐργαστήριο, συγγενικὸ πρὸς τὴν Κρητικὴ Σχολή.

θετημένη στο τέμπλο του καθολικού, το τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ δὲν κοσμεῖται μόνο με *clipeus*, ἀλλὰ καὶ με μιὰ λεοντοκεφαλὴ, δεξιὰ τῆς πύλης (Πίν. 121). Ἡ εἰκόνα εἶναι ἔργο καλοῦ κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 16ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.<sup>31</sup> Στὴν δευτέρη εἰκόνα, ποὺ ἀνήκει στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης, στὸ προάστιο Κῆποι τῆς Ζακύνθου<sup>32</sup> (Πίν. 120), ἡ μόνη οὐσιαστικὴ διαφορὰ παρατηρεῖται στὰ παιδιά, ποὺ μετέχουν στὴν ὑποδοχὴ. Τέσσερα παιδιά εἶναι σκαρφαλωμένα στὸ δέντρο, ἀλλὰ τρία στέκονται δίπλα του καὶ σείουν βάρια, ἐνῶ ἐννέα βρίσκονται στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας. Τρία ἀπ' αὐτὰ κρατοῦν βάρια, ἓνα προσφέρει τὸ κλαδὶ στὸ ζῶο, ἄλλο στρώνει χάμω τὸ ροῦχο του καὶ τὰ ὑπόλοιπα παλεύουν. Ἡ πτυχὴ τοῦ ἐδάφους, πίσω ἀπὸ τὴν ὁποία προχωροῦν οἱ ἀπόστολοι, δὲν ξεχωρίζει ἐδῶ με σαφήνεια<sup>33</sup>. Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ παράσταση εἶναι εἰκονογραφικὰ ὅμοια με αὐτὴ τῆς Λευκάδος. Τὸ σχέδιο ὅμως εἶναι χαλαρό, τὸ πλάσιμο ἀδύνατο, τὰ χρώματα ἀνοικτά. Κυριαρχοῦν τὸ κόκκινο, τὸ πράσινο, τὸ βερυκοκκί, τὸ πρασινωπὸ καφέ. Τὰ τεῖχη ἔχουν χρῶμα πορτοκαλλί, οἱ βράχοι γκριζο. Μόνη σκοτεινὴ κηλὶδα εἶναι τὸ φύλλωμα τοῦ δέντρου. Ἡ Βαϊοφόρος τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης, ἔργο — ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιπες εἰκόνες αὐτοῦ τοῦ δωδεκαόρτου — μετρίου ζωγράφου, ποὺ ἀκολουθεῖ πιστὰ καλὰ κρητικὰ πρότυπα, θὰ μπορούσε νὰ χρονολογηθεῖ στὰ τέλη τοῦ 16ου ἢ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 17ου αἰ.

Κρητικὸς εἶναι καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Βαϊοφόρου τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν Συλλογὴ Αἰμιλίου Βελιμέζη<sup>34</sup>. Φέρει ἀρκετὲς ἐπιζωγραφήσεις, καὶ θὰ πρέπει καὶ αὐτὴ νὰ χρονολογηθεῖ στὸν 16ο αἰ. σύμφωνα με τὸν Μανόλη Χατζηδάκη, ποὺ θὰ τὴν δημοσιεύσει καὶ εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μοῦ ἐπιδείξει φωτογραφία τῆς. Τὰ κτήρια εἶναι ἐδῶ παρανοημένα, ἡ μορφή ἀριστερὰ με τὸ μικρὸ καπέλλο ἔχει γένια, τὰ παιδιά ἔχουν περιορισθεῖ σὲ ἀριθμό. Κατὰ τὰ ἄλλα εἰκονίζονται τὰ ἴδια πρόσωπα στὶς

31. Τὸ τέμπλο χρονολογεῖται στὸ 1612, ἡ εἰκόνα ὅμως εἶναι ἴσως λίγο παλιότερη. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν κ. Μανόλη Χατζηδάκη, ποὺ θὰ δημοσιεύσει τὶς μεταβυζαντινὲς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς φωτογραφίας τοῦ Πίν. 121, τῆς Michigan - Princeton - Alexandria Mission.

32. Διαστάσεις 57 × 42,5 × 1,8 ἐκ. Ἐπιγραφὲς Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ με κόκκινο καὶ ΙΣ ΧΣ με χρυσό. Τὸ κόκκινο πλαίσιο εἶναι μεταγενέστερο. Γιὰ τὸν ναὸ βλ. Α. Ζώη, Ναὸς καὶ μονὴ ἐν Ζακύνθῳ μετόχιον τῆς ἐν τῷ Ἀγίῳ Ὁρει τοῦ Σινᾶ Μονῆς τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης, Κρ. Χρ. 9 (1955), 512 - 522· τὸ ὅτι ἰδίου, Λεξικὸν ἱστορικὸν καὶ λαογραφικὸν Ζακύνθου, Ἀθῆναι 1963, Α'1, 30· Δ. Ζήβας, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ζακύνθου ἀπὸ τὸν ΙΣΤ' μέχρι τὸν ΙΘ' αἰῶνα, Ἀθῆναι 1970, 127, εἰκ. 218.

33. Ὁ ζωγράφος ἀκολούθησε ἴσως πρότυπο χωρὶς τονισμένα περιγράμματα, ὅπως ἡ Βαϊοφόρος τοῦ Williamstown, ὅπου ἡ πλαγιά δηλώνεται με λίγα χόρτα, ποὺ ἐδῶ παραλείπονται, καὶ με ἀνεπαίσθητη φωτοσκίαση.

34. Ἡ εἰκόνα ἔχει ὕψος 35 καὶ πλάτος 28 ἐκ.



Ίδιες στάσεις, περιλαμβανομένου του άγενείου Έβραίου άριστερά, που άποστρέφει τὸ κεφάλι.

Έλάχιστες εἶναι οἱ διαφορὲς στὴν εἰκονογραφία ανάμεσα στὴν εἰκόνα τῆς Λευκάδος καὶ στὴν Βαῖοφόρο ἀριθ. 254 τοῦ Μουσείου Ζακύνθου<sup>35</sup> (Πίν. 122): τρία ἀντὶ γιὰ τέσσερα παιδιά στὸ κάτω μέρος, πλάτωμα πίσω ἀπὸ τὸν ὄμιλο τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἀποστόλων, στὴν ἄκρη τοῦ ὁποῖου ὑψώνεται τὸ δέντρο, παράλειψη τοῦ άγενείου Έβραίου στὸ άριστερὸ ἄκρο καὶ τῶν χόρτων στὴν πτυχὴ τοῦ ἐδάφους, πίσω ἀπὸ τὴν ὁποία βρίσκονται οἱ ἀπόστολοι. Οἱ μορφὲς εἶναι ἐδῶ ἰδιαίτερα ραδινές, τὸ πλάσιμο σκληρό, τὰ χρώματα ζωηρά. Στὸ ἔδαφος καὶ στὸ βουνὸ τὸ χρῶμα δὲν εἶναι ἀπλωμένο ὁμοίμορφα. Θάλεγε κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο ζωγράφου ἀπὸ τὴν Ἡπειρο ἢ ἀπὸ ἄλλη ἡπειρωτικὴ περιοχὴ, ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀφομοιώσει τὸ κρητικὸ καλλιτεχνικὸ ἰδίωμα. Ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸ δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Μώλου. Ἡ ἄδεια γιὰ τὴν ἀνέγερσή του δόθηκε τὸ 1561<sup>36</sup>, καὶ ἡ χρονολογία αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ *terminus post quem* γιὰ τὴν κατασκευὴ τῆς εἰκόνας μας.

Ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς εἰκόνες, ποὺ ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο μὲ τὴν Βαῖοφόρο τῆς Λευκάδος, κοσμεῖ τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Κερᾶς, στὴν ἐπαρχία Πεδιάδος τοῦ Νομοῦ Ἡρακλείου. Στὸν ὄμιλο τῶν Ἰουδαίων ἢ νεανικὴ μορφή, δίπλα στὸν άγένειο ἄντρα ποὺ ἀποστρέφει τὸ πρόσωπο, φοράει κουκούλα ἀντὶ γιὰ κυλινδρικὸ καπέλλο. Ἀλλες μορφὲς μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ καπέλλο δὲν διακρίνονται. Παρανοημένος εἶναι καὶ ὁ *clipeus*. Τὰ παιδιά κάτω εἶναι τρία ἀντὶ γιὰ τέσσερα — λείπει τὸ δεξιότερο, καὶ τὴν θέση του πῆρε αὐτὸ ποὺ ἀπλώνει τὸ ἱμάτιό του. Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ εἰκόνα, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὸ σκληρὸ τῆς πλάσιμο καὶ τὰ ἔντονα φῶτα στὶς ἄκμεις τῶν πτυχῶν, ἐπαναλαμβάνει ἀκριβῶς τὸν τύπο τῆς Βαῖοφόρου, ὅπως τὸν διέσωσε ἡ εἰκόνα τῆς Λευκάδος. Ὁ Έμμ. Μπορμπουδάκης χρονολογεῖ τὸ δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Κερᾶς στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰ.<sup>37</sup>

Οἱ δύο τοιχογραφίες τῆς Βαῖοφόρου, ποὺ ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Λευκάδος, εἶναι ἔργα τοῦ Ξένου Διγενῆ ἀπὸ τὸ Μουχλί τῆς Ἀρκαδίας, ποὺ δούλεψε τὴν β' πενηνταετία τοῦ 15ου αἰ. στὴν Κρήτη, στὴν

35. Γραπτὸ τοξωτὸ πλαίσιο περιβάλλει τὴν εἰκόνα, ποὺ ἔχει διαστάσεις 57,5 × 40,5 × 2 ἐκ.

36. Α. Ζώη, Ἱστορικαὶ σελίδες Ζακύνθου. Αἱ ἐν Ζακύνθῳ συντεχνίαι, ἐν Ζακύνθῳ 1893, σ. 163 - 165. Ντ. Κοινόπου, Ναοὶ καὶ μονὲς στὴ Ζάκυνθο, Ἀθήνα 1964, σ. 83. Τοῦ Ἰδίου, Ἐκκλησίαι καὶ μοναστήρια στὴ Ζάκυνθο, Ἀθήνα 1967, σ. 97. Γιὰ τὸν ναὸ βλ. καὶ Δ. Ζήβα, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ζακύνθου ἀπὸ τὸν ΙΣΤ' μέχρι τὸν ΙΘ' αἰῶνα, Ἀθήναι 1970, 100, 117, 132, 138, 153, εἰκ. 168 - 172, 232, 248.

37. ΑΔ 23 (1968), Β' 2, 427. Εὐχαριστῶ τὸν κ. Π. Γκιανούρη, ποὺ μοῦ ὑπέδειξε τὴν εἰκόνα.



Αιτωλία καὶ στὴν Ἡπειρο<sup>38</sup>. Ἡ παράσταση τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μυρτιάς, τοῦ 1491, εἶναι δυσδιάκριτη ἀπὸ τὴν αἰθάλη<sup>39</sup>. Οἱ ἀναλογίες τῆς εἶναι πολὺ μακρόστενες, γι' αὐτὸ καὶ δὲν μεσολαβεῖ κενὸ ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους καὶ τὸν Χριστό, καὶ ὁ ὄμιλος τῶν Ἑβραίων ἐλάχιστα ἀπέχει ἀπὸ τὸν Μεσσία. Οἱ ἀπόστολοι εἰκονίζονται σὲ αὐστηρὴ ἰσοκεφαλία. Οἱ περισσότεροι διαφέρουν φυσιογνωμικὰ ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ συναντήσαμε μέχρι τώρα. Ὁ Πέτρος, καὶ ὄχι ὁ διπλανὸς του ἀπόστολος, ἀπλώνει ἐδῶ τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὸν πῶλο, καὶ ἡ κίνηση ἔχει παρανοηθεῖ: ἀντὶ νὰ κτυπήσει τὰ καπούλια, κρατᾷ τὸ χέρι του μετέωρο, ἐνώνοντας τὸν παράμεσο μὲ τὸν ἀντίχειρα σὲ σχῆμα ὀμιλίας. Τὰ παιδιὰ εἶναι λιγότερα καὶ λείπει ὁ ἀγένειος Ἑβραῖος, ποὺ ἀποστρέφει τὸ κεφάλι.

Ὁ ναὸς τῆς Παναγίας στὰ Παλιοφραστανά (σήμερα Κάτω Μερόπη) τοῦ Πωγωνίου, ποὺ διεκόσμησε ἐπίσης ὁ Ξένος Διγενής, ἔπαθε σημαντικὲς ζημιές ἀπὸ πυρκαϊά, πρὶν ἀπὸ ἐξήντα περίπου χρόνια<sup>40</sup>. Τὰ λίγα λείψανα τῆς Βατοφόρου, ποὺ σώζονται στὸ δυτικὸ ἄκρο τοῦ νοτίου τοίχου, δείχνουν ὅτι ἀκολουθήθηκε σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸ ἴδιο σχῆμα. Ὁ Χριστὸς προχωρεῖ ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Τὸν ἀκολουθοῦν, στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς συνθέσεως, ἑνδεκα ἀπόστολοι, ποὺ προβάλλονται πάνω σὲ κωνικὸ βουνό. Σὲ ἀντίθεση μὲ ὅλες τὶς παραστάσεις, ποὺ ἐξετάσαμε μέχρι τώρα, οἱ ἀπόστολοι φέρουν φωτοστέφανο. Δὲν εἰκονίζονται σὲ ἰσοκεφαλία, ὅπως στὴν Μυρτιά, ἀλλὰ δύο ἀπ' αὐτοὺς βρίσκονται πολὺ χαμηλότερα. Τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς ἔχει καταστραφεῖ ἐντελῶς.

Ἄς σημειωθεῖ ὅτι σὲ μιὰ κρητικὴ εἰκόνα τοῦ τέλους ἴσως τοῦ 16ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ., ποὺ σώζεται στὴν Σπηλιὰ Κισσάμου<sup>41</sup>, ἡ ἐπίδραση τῆς

38. Γιά τὸν ζωγράφο αὐτὸ βλ. κυρίως Ἄ. Ὁρλάνδου, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας, ΑΒΜΕ Θ' (1961), 99 - 103 καὶ Μ. Χατζηδάκη, Ἡ χρονολόγηση μιᾶς εἰκόνας τῆς Καστοριάς, ΔΧΑΕ περ. Δ', 5 (1969), 303 - 307. Ὁ Ξένος Διγενής διεκόσμησε τὸ 1462 τὸν ναὸ τῶν Ἁγίων Πατέρων στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές, ποὺ εἶχαν ἐπανειλημμένα χαρακτηριστεῖ σάν ὀλότελα κατεστραμμένες (βλ. λ.χ. Κ. Λασσιθιώτακη, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρ. Χρ. 22 (1970), 186), σώζονται φαίνεται σὲ ἀνεκτὴ κατάσταση, ἀφοῦ ἔγινε γι' αὐτὲς ἀνακοίνωση στὸ Δ' Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο ἀπὸ τὴ Μαρία Βασιλάκη, ἀδημοσίευτη ἀκόμη. Ἡ τοιχογράφηση τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μυρτιάς ἀνάγεται στὸ 1491. Οἱ τοιχογραφίες δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὸν Ἄ. Ὁρλάνδου, ἔ.ἀ. 87 - 103. Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας στὴν Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, ποὺ θὰ δημοσιεύσω προσεχῶς, δὲν εἶναι γνωστή, πιθανότατα ὅμως θὰ ζωγραφίσθηκαν μετὰ τὴν μετάβαση τοῦ Ξένου στὴν Κρήτη.

39. Συνοπτικὴ περιγραφή χωρὶς φωτογραφία ἔδωσε ὁ Ἄ. Ὁρλάνδου, ἔ.ἀ. 94.

40. Φωτογραφίες δύο παραστάσεων ἐδημοσίευσά στὸ ΑΔ 24 (1969), Β' 2, 256 - 257, πίν. 260 - 261.

41. Μ. Μπορμπούδακη, Εἰκόνες τοῦ Νομοῦ Χανίων, Ἀθήνα 1975, ἀριθ. 24, σ. 55, 89.

παραλλαγής της Βαϊοφόρου που εξετάζουμε είναι φανερή στον ὄμιλο τῶν Ἑβραίων καὶ στὴν τειχισμένη πόλη. Οἱ Ἑβραῖοι εἶναι ἐδῶ στραμμένοι ἀντίστροφα, ὁ ὄμιλός τους εἶναι λιγότερο πολυάριθμος, καὶ λείπει ὁ γυρισμένος πρὸς τὰ ἔξω ἀγένειος ἄντρας. Ἡ ὁμοιότητα εἶναι μεγαλύτερη στὴν πόλη. Ὁ Χριστὸς καὶ οἱ ἀπόστολοι, πού προχωροῦν ἀπὸ τ' ἀριστερά, ἀκολουθοῦν ἄλλο πρότυπο, ὅπου ὁ Κύριος στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς Ἰουδαίους καὶ ὅπου στὸν ὄμιλο τῶν μαθητῶν ἐξαίρεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὁ Ἀνδρέας, πού εἰκονίζεται κατὰ κρόταφον. Ὁ Πέτρος, πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὸν Ἰησοῦ καὶ τὸν Ἀνδρέα, εἰκονίζεται μὲ τὸ κεφάλι κατὰ μέτωπον ἢ γυρισμένο πίσω. Ἡ διαμόρφωση αὐτὴ τοῦ ὁμίλου Χριστοῦ-μαθητῶν συναντᾶται σὲ ἀρκετὲς παραστάσεις τῆς κρητικῆς σχολῆς, κυρίως τὴν β' πενηνταετία τοῦ 15ου καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰ.<sup>42</sup> Ἀπὸ τὸ β' τέταρτο τοῦ 16ου αἰ. ἐπικρατεῖ ὁ τύπος, ὅπου ὁ Χριστὸς, πού προχωρεῖ ἀπὸ τὰ ἀριστερά, στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς ἀποστόλους καὶ πίσω ἀπὸ τὸ ζῶο ἀκολουθεῖ ὁ Πέτρος, πού ἀτενίζει τὸν Κύριο καὶ ὑψώνει πρὸς αὐτὸν τὸ δεξι χέρι<sup>43</sup>.

Ἄς συνοψίσουμε: Ἡ εἰκόνα τῆς Λευκάδος, ἐξαίρετο ἔργο κρητικοῦ ζωγράφου τῶν χρόνων μετὰ τὴν Ἑλωση, ἀντιπροσωπεύει μιὰ σπάνια παραλλαγή τῆς Βαϊοφόρου, πού δημιουργήθηκε πιθανῶς στὴν Κωνσταντινούπολη τὴν ὀψιμη παλαιολόγειο περίοδο καὶ γνώρισε περιορισμένη διάδοση τὴν

42. Πρβλ. τὴν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῶν Εἰσοδίων στὸ Σκλαβεροχώρι, τοῦ γ' τέταρτου τοῦ 15ου αἰ. (Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 122) καὶ τὶς εἰκόνες τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου (αὐτόθι, εἰκ. 129), τῆς Πάτμου (Χατζηδάκης, Πάτμος, 77 - 78, πίν. 23), τοῦ Νικολάου Ρίτζου στὸ Σεράγεβο (αὐτόθι, πίν. 202) καὶ τῆς Μεγίστης Λαύρας, πού ὁ Χατζηδάκης ἀποδίδει στὸν Θεοφάνη (Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 39). Ἡ παραλλαγή ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀργότερα, ὅπως στὸ δωδεκάορτο τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Κόλα, τοῦ 1690, στὸ Μουσεῖο Ζακύνθου (K. Kreidl-Papadopoulos, Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 66 (1970), εἰκ. 90), συχνὰ ὅμως εἶναι παρανοημένη, ὅπως στὶς εἰκόνες τῆς Βενετίας, πού ὁ Χατζηδάκης ἀποδίδει στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνὸ καὶ τὸν Βενέδικτο Ἐμπόριο, ὅπου τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀποστόλου στὸ πρῶτο ἐπίπεδο δὲν μοιάζουν μὲ τοῦ Ἀνδρέα (M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962, 65 - 66, 104, ἀριθ. 42, 75, πίν. 30, 52).

43. Πρβλ. λ.χ. τὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη στὸ καθολικὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσῆ (Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 10), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἰβήρων καὶ τοῦ Φράγκου Κατελάνου στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μεγίστης Λαύρας (G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 255.<sub>2</sub>, 259.<sub>2</sub>) ἢ τὴν εἰκόνα τοῦ δωδεκάορτου τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 74). Παραλλαγή τοῦ τύπου αὐτοῦ ἀποτελοῦν οἱ παραστάσεις, ὅπου οἱ ἀπόστολοι δὲν σχηματίζουν συμπαγῆ ὄμιλο, ἀλλὰ μερικοὶ βαδίζουν δίπλα στὸ ὑπόζυγιο. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ ἀπαντᾷ π.χ. στὰ καθολικὰ τῶν ἀγιορειτικῶν μονῶν Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου (G. Millet, ἔ.ἀ. πίν. 125.<sub>1</sub>, 202.<sub>2</sub>, 229).

μεταβυζαντινή εποχή κυρίως σὲ εἰκόνες δωδεκαόρτου τῆς κρητικῆς σχολῆς. Στὶς μεταβυζαντινὲς παραστάσεις παραλείπονται πάντα τὰ τρία ἀκραῖα πρόσωπα τοῦ ὁμίλου τῶν Ἑβραίων καὶ τὸ ἀρχιτεκτόνημα στὸ κάτω μέρος τῆς σκηνῆς. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἀποτελεῖ ἔνδειξη, ὅτι ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ πέρα οἱ ζωγράφοι δὲν εἶχαν ὑπ' ὄψιν τοὺς τὸ παλαιολόγειο πρότυπο, ἀλλὰ τὴν παράσταση ὅπως εἶχε διαμορφωθεῖ στὴν Κρήτη τὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὴν Ἑλωση καὶ ὅπως τὴν διεφύλαξε ἡ εἰκόνα τῆς Λευκάδος. Οἱ μεγάλοι Κρητικοὶ καὶ Θηβαῖοι τοιχογράφοι, ὅπως ὁ Θεοφάνης καὶ ὁ Φράγκος Κατελάνος, δὲν ἀκολούθησαν τὴν παραλλαγὴ τῆς Βαΐοφόρου ποὺ ἐξετάσαμε. Ὁ μόνος τοιχογράφος ποὺ τὴν χρησιμοποίησε ἦταν ὁ Ξένος Διγενῆς, ποὺ τὴν εἶχε ἀσφαλῶς γνωρίσει κατὰ τὴν παραμονή του στὴν Κρήτη.

*ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ*

## SUMMARY

### AN EARLY CRETAN ICON OF THE ENTRY INTO JERUSALEM AT LEUCAS

(PL. 115 - 122)

A fine icon of the Entry into Jerusalem (Pl. 115, 117, 119, 122), which is kept in Leucas and may be attributed to a Cretan workshop of the third quarter of the 15th cent., presents several iconographical peculiarities. Christ and the apostles are depicted on the right side of the icon and the Jews on the left one. The apostles are partly hidden behind the hillside. One of the apostles touches the back of the ass. Finally a shaven man, standing at the far left of the group of Jews, turns his face away for no apparent reason.

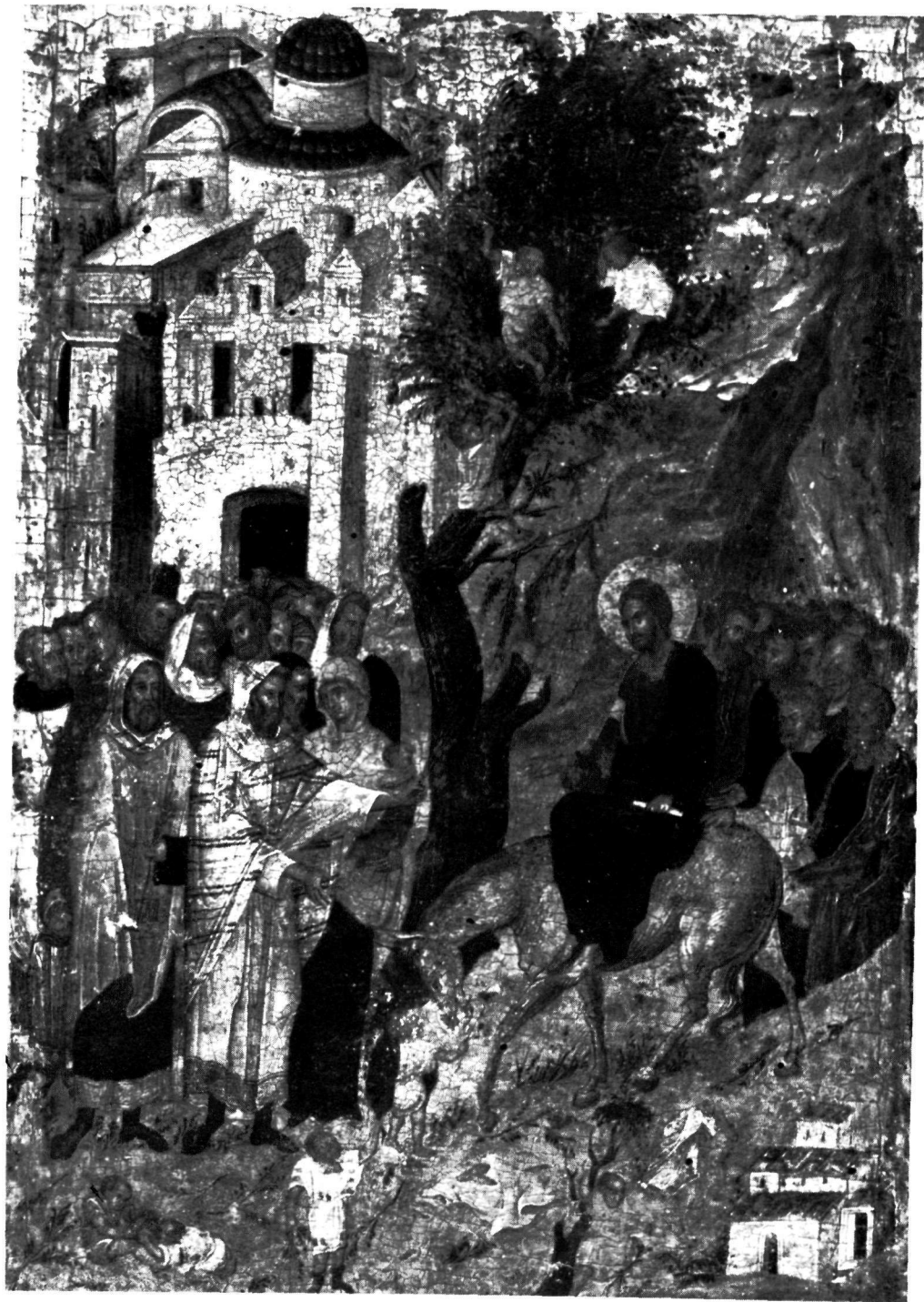
The same variant of the Entry into Jerusalem is to be found in seven more icons and two frescoes. The oldest of these representations is the beautiful panel of the Sterling and Francine Clark Art Institute at Williamstown, Massachusetts, which the author attributes to a Constantinopolitan workshop and dates to the end of the 14th or the first quarter of the 15th cent. (Pl. 116, 118). The shaven Jew is talking here with two middle-aged men, who have been omitted, as well as the child accompanying him, from all later examples of this variant; the presence in the Leucas icon of the man, who turns his face away, is thus explained. Another feature of this panel is the inclusion of a miniature building at the lower right-hand corner; such buildings occur in 14th and 15th century representations of the Entry into Jerusalem. All the other icons are later than the Leucas one. The only published one is the large panel belonging to the Church of the Chrysaliniotissa at Nicosia, which has been dated to the 16th cent. The other icons are kept in Sinai (Pl. 121), Athens, Zante (Pl. 120, 122) and Crete, and may be dated between the second half of the 16th and the beginning of the 18th cent. Both frescoes repeating our variant are the work of Xenos Digenis, an artist from the Morea who had visited Crete before painting them in the late 15th century.

To sum up: The Leucas panel represents a rare variant of the Entry into Jerusalem, which was probably created in Constantinople in the late Paleologue period and enjoyed moderate success mainly in icons of the Cretan school. In Post-Byzantine representations the persons at the left end of the group of Jews and the miniature building are omitted; this indicates that from the mid-15th cent. onwards painters were copying not a Paleologue model but Early Cretan versions of this theme, such as the Leucas icon. The only fresco painter to adopt our variant was Xenos Digenis, who probably became acquainted with it during his sojourn in Crete.

*P. L. VOCOTOPoulos*



Λευκάδα. Συλλογή Χριστιανικής Τέχνης. Βαϊοφόρος (λεπτομέρεια).



Williamstown, Mass. Sterling and Francine Clark Art Institute. Βαΐοφόρος.  
Φωτογραφία τοῦ Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.





Λευκάδα. Συλλογή Χριστιανικής Τέχνης. Βαϊοφόρος.





Williamstown, Mass. Sterling and Francine Clark Art Institute. Βαθοφόρος  
(λεπτομέρεια).

Φωτογραφία του Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.



Λευκάδα. Συλλογή Χριστιανικής Τέχνης. Βαΐοφόρος (λεπτομέρεια).



Ζάκυνθος. Ναός Ἀγ. Αἰκατερίνης. Βαΐοφόρος.



Μονή Σινᾶ. Καθολικόν. Βαΐοφόρος.

Φωτογραφία τῆς ἀποστολῆς τῶν Πανεπιστημίων Michigan – Princeton – Ἀλεξανδρείας



Ζάκυνθος. Μουσείον. Βαϊοφόρος.