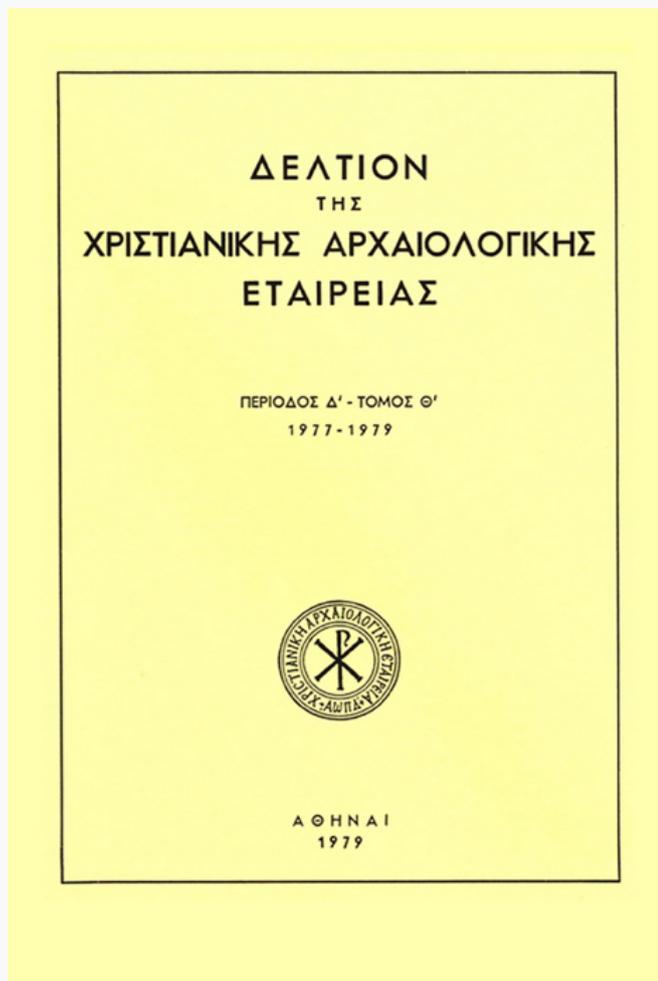


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 Ἰθάκης
Δωροθέου*

Στις ιστορικές 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 ἀριθμὸν κρητικῶν εἰκόνων. Τὸ ὡραῖο νησί εἶχε τὴν ἀτυχία νὰ μείνει στὰ χέρια τῶν Τούρκων τρεῖς ὀλόκληρους αἰῶνες — ἀπὸ τὸ 1479 ὡς 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.¹ Δύο ὥστόσο ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς μικρῆς ἀλλὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσας Συλλογῆς Χριστιανικῆς Τέχνης, ποὺ στεγάζεται στὴν Δημοσία Βιβλιοθήκη Λευκάδος², εἶναι ἀξιόλογα δείγματα τῆς πρώτης φάσεως τῆς κρητικῆς σχολῆς. Μὲ τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς εἰκόνες αὐτές, ποὺ εἰκονίζει τὴν Κοίμηση ἑνὸς ἀσκητῆ, πιθανότατα τοῦ ἀγίου Σάββα, ἀσχολήθηκε πρόσφατα ὁ Μανόλης Χατζηδάκης³. Θέμα τῆς μικρῆς αὐτῆς μελέτης εἶναι ἡ δευτέρα εἰκόνα, ποὺ παριστάνει τὴν Βαΐοφόρο, καὶ ἔχει χρονολογηθεῖ πρόχειρα ἀπὸ τὴν Ἄννα

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

2. Στὴν συγκρότηση τῆς Συλλογῆς αὐτῆς σημαντικὸ ρόλο ἔπαιξε ὁ Μητροπολίτης Λευκάδος καὶ Ἰθάκης Δωρόθεος Παλλαδινός (1888 - 1977), στὴν ἱερὴ μνήμη τοῦ ὁποίου ἀφιερώνονται εὐλαβικὰ οἱ γραμμὲς αὐτῆς· 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. M. 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 περιγραφή 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 μνημονεῖ καὶ ὁ Π. Ροντογιάννης, ποὺ τὴν τοποθετεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰ. (ἔ.ἀ. 97, 195, πίν. 48.₂).

Χατζηνικολάου στὸν 16ο αἰ.⁴ καὶ ἀπὸ τὸν Π. Ροντογιάννη στὸν 14ο ἢ 15ο⁵.

Ἡ εἰκόνα (Πίν. 117), διαστάσεων 46 × 37,5 × 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 Λευκάδος⁶ καὶ ἔχει καταγραφεῖ στὴν Χριστιανικὴ Συλλογὴ μὲ τὸν ἀριθμὸ 111⁷.

Ὁ Χριστὸς, ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ὀμίλου 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 ὀμιλίας. Οἱ ἀπόστολοι τὸν ἀκολουθοῦν σὲ συμπαγῆ ὀμάδα. Τὰ πόδια τους εἶναι κρυμμένα ἀπὸ μιὰ πτυχὴ τοῦ ἐδάφους. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ξεχωρίζει ὁ Πέτρος, τυλιγμένος στὸ ἱμάτιο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο, 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 ἕνας γέροντας μὲ καλύπτρα ἀπλώνει τὰ χέρια γιὰ νὰ ὑποδεχθεῖ τὸν Ἰησοῦ. Στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ βᾶγια. Τὸν πλαισιώνουν ἄλλος ἕνας ψηλόκορμος γέροντας, μὲ ἀνάλογη καλύπτρα κατεβασμένη γύρω στὸν λαιμό, καὶ μιὰ γυναίκα, ποὺ βαστᾷ ἕνα παιδί στὴν ἀγκαλιά της. Μόνο τὰ κεφάλια φαίνονται τῶν Ἑβραίων ποὺ συνωθοῦνται πίσω τους. Οἱ περισσότεροι εἶναι ἀσκεπεῖς, μερικοὶ ὅμως ἔχουν τὸ κεφάλι σκεπασμένο μὲ ἀνοικτόχρωμη καλύπτρα, ἐνῶ τρεῖς φοροῦν ἕνα μικρὸ κυλινδρικό καπέλλο.

Ἀνάμεσα στοὺς δύο ὀμίλους ὑψώνεται δέντρο, ὅπου εἶναι σκαρφαλωμένα τρία παιδιά, ποὺ κόβουν κλαδιά (Πίν. 117). Ἄλλα τέσσερα παιδιά εἰκονίζονται χαμηλά. Τὸ ἕνα στρώνει χάμω τὸ ἱμάτιό του, δύο σείουν βᾶγια, 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 ὄρος τῶν Ἐλαιῶν, 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 ᾶ, 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 ένοπλος εικών, πού πλαισιώνεται από έλισσομένους βλαστούς. Στο μέσο της πολιτείας εξέχει πάνω από τὰ άλλα κτήρια κυκλικό οικόδομημα με τρούλλο, πού παριστάνει τόν ναό του Σολομώντος.

Πάνω στον χρυσό κάμπο διακρίνεται ή έπιγραφή *Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ*, ζωγραφισμένη με κόκκινο χρώμα. Ή βραχυγραφία *IC XC* είναι γραμμένη πάνω από τόν φωτοστέφανο του Χριστού με χρυσό.

Οί μορφές είναι ψηλόλιγνες, με μικρά κεφάλια. Κομψότης και άνεση χαρακτηρίζει τις στάσεις τους. Σε μερικές, όπως στον απόστολο πίσω άριστερά, τὸ κεφάλι είναι στραμμένο αντίθετα από τόν κορμό και έλαφρά σκυφτό.

Τὸ πλάσιμο γίνεται με μικρές φωτεινές κηλίδες σε θερμή απόχρωση πάνω στον καφέ προπλασμό. Λίγες πολὺ λεπτὲς λευκὲς πινελιὲς τονίζουν τὰ σημεῖα πού προεξέχουν. Τὰ μαλλιά είναι καστανά. Στους μεσήλικες ή κόμη ποικίλλεται με σταχτογάλανες γραμμὲς. Τὰ ροῦχα αὐλακώνονται από λίγες, εὐθύγραμμες ή σπαστὲς μαλακὲς πτυχὲς, σε βαθύτερο τόνο του ίδιου με τὸ ὕφασμα χρώματος. Οί άκμὲς εξαίρονται με λευκὲς γραμμὲς ή λευκά επίπεδα. Ἀνάλογη με τὴν «ζωγραφικὴ» δήλωση τῶν ὄγκων στις ανθρώπινες μορφὲς είναι και ή απόδοση του βουνοῦ χωρίς τονισμένα περιγράμματα και καθαρά ξεκομμένα επίπεδα.

Ζωηρὲς ἀντιθέσεις χαρακτηρίζουν τὴν χρωματολογία τῆς εικόνας μας. Πάνω στον γενικό καφέ-γκρίζο οὐδέτερο τόνο ξεχωρίζουν κηλίδες σκοτεινὲς —τὸ πολὺ σκοῦρο μπλε του ἱματίου του Χριστοῦ και τῶν ρούχων μερικῶν ἀποστόλων και Ἑβραίων, τὸ γαλάζιο τῆς στέγης τῆς ροτόντας και τὸ βαθυπράσινο φύλλωμα του δέντρου— ή ζωηρόχρωμες —τὸ κιννάβαρι στον μανδύα του γέροντα Ἰουδαίου άριστερά, στο μαφόριο τῆς γυναίκας με τὸ παιδί, στὰ ροῦχα τῶν σκαρφαλωμένων στο δέντρο παιδιῶν, στο άπλωμένο χάμω ἱμάτιο, σε δύο δίρριχτες στέγες. Τὰ ὑπόλοιπα ροῦχα ἔχουν χρώμα κεραμιδι σκοῦρο, πορτοκαλλι ή γκριζο πολὺ άνοικτό. Πυκνὲς χρυσοκοντυλιὲς λάμπουν, όπως συνήθως, στον κορμό του γέρικου δέντρου. Χρυσό φωτοστέφανο ἔχει μόνο ὁ Χριστός.

Ἡ εικόνα μας θυμίζει στην μικρογραφικὴ εκτέλεση, πού τὴν χαρακτηρίζει ακρίβεια αλλά και άβρότητα, καθὼς και στο πλάσιμο, πού γίνεται με μαλακὲς φωτοσκιάσεις και μικρά φωτεινά επίπεδα, πού αὐλακώνονται από λεπτότατες άσπρες γραμμὲς, μιὰ σειρά εικόνων πού χρονολογούνται μεταξύ τῆς β' πενηταετίας του 14ου και τῶν αρχῶν του 16ου αἰ. Σημεῖα άναφορᾶς για τὴν χρονολόγησή τους είναι ἔργα, πού εἴτε άπεικονίζουν γνωστά ἱστορικά πρόσωπα, όπως ή Μαρία Παλαιολογίνα⁸, εἴτε φέρουν τὴν ὑπογραφή

8. Ἡ βασίλισσα τῶν Ἰωαννίνων εικονίζεται στο δίπτυχο τῆς Cuenca, σε φύλλο διπτύ-

ζωγράφων, για τους οποίους ξέρομε από αρχαιακές πηγές πότε έζησαν⁹. Σε κρητικά έργαστήρια του τέλους του 15ου αι. αποδόθηκαν πρόσφατα όρισμένες εικόνες, τυπικές αυτής της τάσεως¹⁰. Με τις εικόνες αυτές συγγενεί 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 Άνδρέα Ρίτζου και του κύκλου του¹¹. Αντιθέτως, σε έργα του όψιμου 14ου αι., όπως ή Ψηλάφηση του Θωμά στο Μεγάλο Μετέωρο¹², ή της πρώτης πενηνταετίας του 15ου, όπως ή Σταύρωση και ή Κοίμηση της Πάτμου¹³, οι πτυχές είναι πιο εύκαμπτες και ό όγκος των σωμάτων αποδίδεται έναργέστερα με την μεγαλύτερη διαβάθμιση των τόνων.

Ή διακόσμηση των τοίχων των κτηρίων με έναν clicheus και έλισσομένους βλαστους σε μονοχρωμία και ή ιδιαίτερα τονισμένη ραδιόντης των μορφών άπηχουν παλαιολόγειους τρόπους, που έπιζούν στην κρητική σχολή.

Ή εξέταση της εικόνας της Λευκάδος από εικονογραφική πλευρά ένισχύει την απόδοσή της σε κρητικό έργαστήριο της εποχής μετά την Άλωση. Ή σύνθεση είναι ή τυπική των μετά την εικονομαχία χρόνων¹⁴, με όρισμένες όμως άποκλίσεις. Ό Χριστός με τους άποστόλους δέν εικονίζεται στο άριστερό μέρος της συνθέσεως, και οι Έβραίοι στο δεξιό, αλλά αντίστροφα¹⁵. Οι άπόστολοι δέν βρίσκονται στο πρώτο έπίπεδο, αλλά προχωρούν

χου του Μεγάλου Μετέωρου και στην Ψηλάφηση του Θωμά της ίδιας μονής. Βλ. προχείρωσ τον Κατάλογο της Έκθέσεως: Ή βυζαντινή τέχνη τέχνη ευρωπαϊκή, Άθήναι 1964, άριθ. 193, 211, 212, όπου και ή προγενέστερη βιβλιογραφία.

9. Όπως ή Κοίμηση του Έφραίμ στα Ίεροσόλυμα, που φέρει την ύπογραφή του Άνδρέα Παβία. Βλ. M. 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 M. Χατζηδάκη, Εικόνες της Πάτμου, (Άθήναι) 1977 (έφεξής 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. Ά. Ξυγγούλου, Νέαι προσωπογραφία 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. Ή αντίστροφη αυτή άπαντή 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, έ.ά. 264, εικ. 242), στους Άγίους Άποστόλους της Νερομάννας (Σ. Κίσσα, Ή Μονή Άγιών Άποστόλων Νερομάννας Αίτωλίας, ΕΕΣΤΜ Γ' (1971 - 72), 45 - 46, πίν.

πίσω από μιὰ πτυχή τοῦ ἐδάφους. Ἡ διάταξη αὐτή, ποῦ ἔχει σκοπὸ νὰ δώσει βάθος στὴν παράσταση, ἀπαντᾷ ἤδη σὲ μερικὰ παλαιολόγια μνημεῖα¹⁶. Ἀσυνήθιστη εἶναι ἡ χειρονομία τοῦ ἀποστόλου μὲ τὸ χέρι στὰ καπούλια τοῦ ζώου καὶ ἡ παρουσία προσώπων μὲ μικρὸ κυλινδρικό καπέλλο ἀνάμεσα στὸ πλῆθος, ποῦ ὑποδέχεται τὸν Ἰησοῦ¹⁷. Ὁ ἀγένειος ἐπίσης ἄντρας μὲ τὸ εὐρὸ μέτωπο στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ ὀμίλου τῶν Ἑβραίων, ποῦ 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. Ὁ κορμὸς τοῦ δέντρου εἶναι λυγισμένος, ὥστε τὸ φύλλωμά του ἐλάχιστα νὰ κρύβει τὴν Ἱερουσαλήμ ἢ τὸ Ὅρος τῶν Ἐλαιῶν, καὶ νὰ γεμίζει τὸ κενὸ μεταξύ τους. Οἱ ὄμιλοι τῶν μαθητῶν καὶ τῶν Ἑβραίων παριστάνονται ἤρεμοι, σχεδὸν ἀκίνητοι, χωρὶς τὴν ζωηρὴ κίνηση ποῦ χαρακτηρίζει συχνὰ ὄχι μόνον παλαιολόγιας¹⁸ ἀλλὰ καὶ μεταβυζαντινὲς συνθέσεις¹⁹. Ἡ στατικότητα αὐτὴ εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν τάση γιὰ κλασσικὴ ἡρεμία, ποῦ 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 ὄρθογώνια

XIIB - 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 (Ἐμμ. Μπορμπούδακης, *ΑΔ* 28 (1973), Β' 2, 509, πίν. 566β) καὶ στὴν Κουντουριώτισσα Πιερίας (ἡ παράσταση εἶναι ἀδημοσίευτη).

16. Ὅπως στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης (Ἄ. Ξυγγούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, 25, πίν. 22, ὅπου ἐκτεταμένη διαπραγμάτευση τοῦ θέματος), στὸ Χελανδάρι (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, πίν. 68_a) ἢ στὴ Μεταμόρφωση, στὸ Πυργὶ τῆς Εὐβοίας (Ι. Λιάπη, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθῆναι 1971, 132, πίν. Β'). Ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα παραδείγματα περιορίζομαι ν' ἀναφέρω τίς τοιχογραφίες τοῦ Ρογανό (A. 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_r. Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23 - 24 (1969 - 70) (ἔφεξις Chatzidakis, *Théophane*), 325, εἰκ. 39) καθὼς καὶ στὴν Βαῖοφόρο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας, ποῦ 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 Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης Ἄ. Ξυγγούλου, ἔ.ἀ.

19. Ὅπως τὴν εἰκόνα τῆς Μεγίστης Λαύρας (βλ. σημ. 17) ἢ τίς 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 ζωνηρά πάνω στον κάμπο, δίνουν ανάταση και κίνηση στην σκηνή.

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

Τὴν ἴδια παραλλαγή τῆς Βαϊοφόρου ἐπαναλαμβάνουν, ὅσο τουλάχιστον γνωρίζω, ἑπτὰ ἀκόμη εἰκόνες καὶ δύο τοιχογραφίες.

Ἄρχαιότερη ἀπὸ ὅλες αὐτὲς τὶς παραστάσεις φαίνεται ἡ ὡραία εἰκόνα πού ἀνήκει στὸ Sterling and Francine Clark Art Institute στὸ Williamstown τῆς Μασαχουσέτης²⁰ (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 παιδιά πού ἐπευφημοῦν τὸν Λυτρωτὴ, εἰκονίζεται σὲ πολὺ μικρὴ κλίμακα ἓνα ἀρχιτεκτόνημα με τρεῖς διαδοχικὲς μονοκλινεῖς στέγες²¹. Κάτω ἀριστερὰ ἔχουν προστεθεῖ δύο παιδιά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα, πού κάθεται χάμω, φαίνεται νὰ βγάζει ἓνα ἀγκάθι ἀπὸ τὸ πόδι του, ἐνῶ τὸ δεύτερο, γονατιστό, τὸ βοηθᾷ²². Ὁ ὄμιλος πού περιμένει τὸν Κύριο ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἴδια πρόσωπα, με ἐξαίρεση τὶς τρεῖς ἀκρινεὲς μορφὲς ἀριστερὰ, τὶς ὁποῖες παρέλειψε ὁ ζωγράφος τῆς Βαϊοφόρου τῆς Λευκάδος: δύο μεσήλικες γενειοφόρους, με τοὺς ὁποῖους φαίνεται νὰ συνδιαλέγεται ὁ ἀγένειος ἄντρας πού εἰκονίζεται κατὰ κρόταφον, καὶ ἓνα παιδάκι, στὸ κεφάλι τοῦ ὁποῖου ὁ ἴδιος ἄντρας, προφανῶς ὁ πατέρας του, ἀκουμπᾷ στοργικὰ τὸ χέρι²³. Ἔτσι ἐρμηνεύεται ἡ παρουσία στὴν λευκαδί-

20. Ἄριθ. εὔρετ. 951. Διαστ. 40 × 26,3 ἐκ. Φωτογραφία τῆς εἰκόνας δημοσίευσε ὁ Μ. Αἰρατόν, *Le icone byzantine e russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Torino 1976, 126, εἰκ. 184, ὁ ὁποῖος τὴν ἀποδίδει σὲ σιενέζο ζωγράφο τοῦ 14ου - 15ου αἱ. Ὅπως εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ με 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 Βαϊοφόρους τοῦ 14ου καὶ 15ου αἱ., ὅπως στὴν Περίβλεπτο καὶ τὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 120_{1,3}, 141₂) 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 Βαϊοφόρο, πού εἶναι ἀρκετὰ κοινὸ ἀπὸ τὸν 13ο αἱ. κ.έ., βλ. D. Mouriki, ἔ.α. 57 - 66. Σύμπλεγμα δύο παιδιῶν, σὲ στάση ἀνάλογη με 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 με τὸ χέρι στὸ κεφάλι τοῦ παιδιοῦ του εἰκονίζεται καὶ στὸ ἄκρο τοῦ ὀμίλου τῶν Ἰουδαίων τῆς πολυπρόσωπης Βαϊοφόρου τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου, τῆς δεύτερης πιθανότατα πενηνταετίας τοῦ 15ου αἱ., πού ἀκολουθεῖ παλαιολόγεια πρότυπα· ἐκεῖ ὅμως ὁ πατέρας κυττάζει τὸν Χριστό. Βλ. Chatzidakis, *Théophane*, 325, εἰκ. 129.

τική εικόνα της άγνευιας 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, που στήν εικόνα τῆς Λευκάδος εἶναι ἀσκεπής, ἀναφаланτίας, καὶ ἔχει μυτερὸ γένι. Οἱ διαφορές, ἐμφανεῖς στήν φωτογραφία τοῦ Πίν. 118, ὀφείλονται στὸ ὅτι τὸ κεφάλι του εἶναι ξαναζωγραφισμένο²⁴.

Ἡ ἐκτέλεση εἶναι στήν Βαΐοφόρο τοῦ Clark Art Institute ἀκόμη ζωγραφικότερη ἀπὸ ὅ,τι στήν εικόνα 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 ἔντονες λευκὲς κηλίδες ἐξαιροῦν τις προεξοχές. Στὰ γυμνὰ μέρη τὸ πλάσιμο εἶναι πολὺ μαλακό. Ὁ προπλασμός εἶναι ἀνοικτόχρωμος. Ἡ μετάβαση στὰ φωτισμένα μέρη, που καταλαμβάνουν μεγάλην ἔκταση, γίνεται βαθμιαία. Μία ἢ δύο λεπτὲς ἄσπρες καμπύλες γραμμὲς τονίζουν διακριτικὰ τὰ προεξέχοντα σημεῖα τοῦ μετώπου καὶ περιβάλλουν τις 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, που ἀπαντοῦν στήν εικόνα τῆς Λευκάδος. Ἡ γενικὴ ἐντύπωση που ἀφήνει ἡ πτυχολογία εἶναι ὡστόσο ἡ ἴδια: κυριαρχοῦν οἱ ἡρεμες, εὐθύγραμμες πτυχές καὶ τὰ σώματα φαίνονται χωρὶς ὄγκο.

Ἡ ἐλεύθερη ἀπόδοση τῶν βουνῶν καὶ τῆς γλωρίδος, ὅπως τὴν περιγράψαμε, θυμίζει ἔργα τῆς β' πενηνταετίας τοῦ 14ου αἰ., ὅπως ἡ Σταύρωση ἀριθ. 169 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου²⁵. Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων παρουσιάζει ἀναλογίες μὲ μορφὲς τοῦ «ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου» στήν Περιβλεπτο τοῦ Μυστρά²⁶ καὶ μὲ κρητικὲς τοιχογραφίες τῆς α' πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰ., ὅπως τῆς μονῆς Βαλσαμονέρου καὶ τῶν ναῶν που διεκόσμησαν οἱ Φωκάδες²⁷. Πιθανότερη θεωροῦμε χρονολόγηση τῆς ὡραίας αὐτῆς εἰκόνας στὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰ.

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

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

26. Ἄ. Ξυγγούλοιο, *Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Ἀθήναι 1957, 30, πίν. 6.

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

Ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονήματα τῶν δυτικῶν ἐπιδράσεων, πού κατὰ κανόνα τὰ χαρακτηρίζουν στὰ κρητικά ἔργα τοῦ 15ου αἰ.²⁸, ἀποτελεῖ ἔνδειξη ὅτι ὁ ἐξαίρετος ζωγράφος τῆς Βαϊοφόρου τοῦ Williamstown προέρχεται ἀπὸ ἄλλο σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ εἰκονογραφικός 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 Βασιλεύουσα²⁹, συνηγορεῖ γιὰ ἀπόδοση τῆς εἰκόνας τοῦ Clark Art Institute σὲ καλλιτέχνη ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη.

Οἱ ἄλλες ἑξι εἰκόνες, πού ἀνήκουν στὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο, εἶναι μεταγενέστερες ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Λευκάδος. Δημοσιευμένη εἶναι μόνο ἡ μία, πού ἀνήκει στὸν ναὸ τῆς Παναγίας Χρυσалиνιώτισσας στὴν Λευκωσία, καὶ ἀποδίδεται στὸν 16ο αἰ.³⁰. Οἱ δύο ὄμιλοι 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, πού στὴν εἰκόνα τῆς Λευκάδος φυτρώνουν στὴν πλαγιά, καὶ στὸ κάτω μέρος εἰκονίζονται γονατιστοὶ τέσσερις μαυροφορέμενοι 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 clypeus 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, πού βρίσκονται ἡ μία στὸ Σινᾶ καὶ ἡ ἄλλη στὴν Ζάκυνθο. Στὴν Βαϊοφόρο τοῦ Σινᾶ, πού εἶναι τοπο-

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

28. Χατζηδάκη, 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. Parageorgiou, *Icones de Chypre*, Paris - Genève - Munich 1969, σ. 114, εἰκ. σ. 103. Ἄ. Παπαγεωργίου - Ντ. Μουρίκη, *Κατάλογος Ἐκθέσεως Βυζαντινῆς εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Μουσείο Μπενάκη, (Ἀθήναι) 1976, σ. 21, 148, ἀριθ. 61. Ἡ εἰκόνα αὐτή, διαστάσεων 124 × 82 × 2,4 ἐκ., εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ αὐτὲς πού ἐξετάζομε, πού 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*, ἔ.α.) τὴν κατατάσσει σὲ ὁμάδα κυπριακῶν εἰκόνων μὲ ἔντονες ἰταλικές 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 τείχος της Ίερουσαλήμ δεν κοσμεῖται μόνο με *clipeus*, ἀλλὰ καὶ με μιὰ λεοντοκεφαλή, δεξιά τῆς πύλης (Πίν. 121). Ἡ εἰκόνα εἶναι ἔργο καλοῦ κρητικῆς ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 16ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.³¹ Στὴν δευτέρη εἰκόνα, ποὺ ἀνήκει στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγ. Αἰκατερίνης, στὸ προάστιο Κῆποι τῆς Ζακύνθου³² (Πίν. 120), ἡ μόνη οὐσιαστικὴ διαφορὰ παρατηρεῖται στὰ παιδιά, ποὺ μετέχουν στὴν ὑποδοχή. Τέσσερα παιδιά εἶναι σκαρφαλωμένα στὸ δέντρο, ἄλλα 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 πτυχή τοῦ ἐδάφους, πίσω ἀπὸ τὴν ὁποία προχωροῦν οἱ ἀπόστολοι, δὲν ξεχωρίζει ἐδῶ με σαφήνεια³³. 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 χρώμα πορτοκαλλί, οἱ βράχοι γκριζο. Μόνη σκοτεινὴ κηλίδα εἶναι τὸ φύλλωμα τοῦ δέντρου. Ἡ Βαϊοφόρος τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, ἔργο — ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιπες εἰκόνες αὐτοῦ τοῦ δωδεκαῶρου — 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 Βελιμέζη³⁴. 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 ἀριθμὸ. Κατὰ τὰ ἄλλα εἰκονίζονται τὰ ἴδια πρόσωπα στίς

31. Τὸ τέμπλο χρονολογεῖται στὸ 1612, ἡ εἰκόνα ὅμως εἶναι ἴσως λίγο παλιότερη. Εὐχарιστῶ 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. Λ. Ζώη, Ναὸς καὶ μονὴ ἐν Ζακύνθῳ μετόχιον τῆς ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὁρει τοῦ Σινᾶ Μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, Κρ. Χρ. 9 (1955), 512 - 522· τ ο ὕ ἰ δ ι ο υ, Λεξικὸν ἱστορικὸν καὶ λαογραφικὸν Ζακύνθου, Ἀθῆναι 1963, Α'1, 30· Δ. Ζήβια, 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 διαφορές στην εἰκονογραφία ανάμεσα στην εἰκόνα τῆς Λευκάδος καὶ στην Βαῖοφόρο ἀριθ. 254 τοῦ Μουσείου Ζακύνθου³⁵ (Πίν. 122): τρία ἀντὶ γιὰ τέσσερα παιδιά στὸ κάτω μέρος, πλάτωμα πίσω ἀπὸ τὸν ὄμιλο τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἀποστόλων, στην ἄκρη τοῦ ὁποῖου ὑψώνεται τὸ δέντρο, παράλειψη τοῦ άγενείου Έβραίου στὸ άριστερὸ ἄκρο καὶ τῶν χόρτων στην πτυχή τοῦ ἔδαφους, πίσω ἀπὸ τὴν ὁποία βρίσκονται οἱ ἀπόστολοι. Οἱ μορφές εἶναι ἐδῶ ἰδιαίτερα ραδινές, τὸ πλάσιμο σκληρό, τὰ χρώματα ζωηρά. Στὸ ἔδαφος καὶ στὸ βουνὸ τὸ χρῶμα δὲν εἶναι ἀπλωμένο ὁμοίμορφα. Θἄλεγε κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο ζωγράφου ἀπὸ τὴν Ἡπειρο ἢ ἀπὸ ἄλλη ἠπειρωτικὴ περιοχή, που προσπαθεῖ ν' ἀφομοιώσει τὸ κρητικὸ καλλιτεχνικὸ ἰδίωμα. Ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸ δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Μώλου. Ἡ ἄδεια γιὰ τὴν ἀνέγερσή του δόθηκε τὸ 1561³⁶, καὶ ἡ χρονολογία αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ *terminus post quem* γιὰ τὴν κατασκευὴ τῆς εἰκόνας μας.

Ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς εἰκόνες, που ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο μὲ τὴν Βαῖοφόρο τῆς Λευκάδος, κοσμεῖ τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Κερᾶς, στην ἐπαρχία Πεδιάδος τοῦ Νομοῦ Ἡρακλείου. Στὸν ὄμιλο τῶν Ἰουδαίων ἢ νεανικὴ μορφή, δίπλα στὸν άγένειο ἄντρα που ἀποστρέφει τὸ πρόσωπο, φοράει κουκούλα ἀντὶ γιὰ κυλινδρικὸ καπέλλο. Ἄλλες μορφές 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 που ἀπλώνει τὸ ἱμάτιό του. Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ εἰκόνα, που διακρίνεται γιὰ τὸ σκληρὸ τῆς πλάσιμο καὶ τὰ ἔντονα φῶτα στὶς ἄκμές τῶν πτυχῶν, ἐπαναλαμβάνει ἀκριβῶς τὸν τύπο τῆς Βαῖοφόρου, ὅπως τὸν διέσωσε ἡ εἰκόνα τῆς Λευκάδος. Ὁ Ἐμμ. Μπορμπουδάκης χρονολογεῖ τὸ δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Κερᾶς στὶς ἀρχές τοῦ 18ου αἰ.³⁷

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

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

36. Α. Ζώη, Ἱστορικαὶ σελίδες Ζακύνθου. Αἱ ἐν Ζακύνθῳ συντεχνίαι, ἐν Ζακύνθῳ 1893, σ. 163 - 165. Ν τ. Κ ο ν ὄ μ ο υ, Ναοὶ καὶ μονές στὴ Ζάκυνθο, Ἀθήνα 1964, σ. 83. Τ ο ὕ ἱ ὶ ο υ, Ἐκκλησίες καὶ μοναστήρια στὴ Ζάκυνθο, Ἀθήνα 1967, σ. 97. Γιὰ τὸν ναὸ βλ. καὶ Δ. Ζήβα, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ζακύνθου ἀπὸ τὸν ἸΣΤ' μέχρι τὸν ἸΘ' αἰῶνα, Ἀθήνα 1970, 100, 117, 132, 138, 153, εἰκ. 168 - 172, 232, 248.

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

Αιτωλία και στην Ήπειρο³⁸. Η παράσταση του παλαιού καθολικού της Μονής Μυρτιάς, του 1491, είναι δυσδιάκριτη από την αιθάλη³⁹. Οί αναλογίες της είναι πολύ μακρόστενες, γι' αυτό και δεν μεσολαβεῖ κενό ανάμεσα στους ἀποστόλους και τὸν Χριστό, και ὁ ὄμιλος τῶν Ἑβραίων ἐλάχιστα ἀπέχει ἀπὸ τὸν Μεσσία. Οἱ ἀπόστολοι εἰκονίζονται σὲ αὐστηρὴ ἰσοκεφαλία. Οἱ περισσότεροι διαφέρουν φυσιογνωμικὰ ἀπὸ αὐτοὺς πὺ συναντήσαμε μέχρι τώρα. Ὁ Πέτρος, και ὄχι ὁ διπλανός του ἀπόστολος, ἀπλώνει ἐδῶ τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὸν πᾶλο, και 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 και λείπει ὁ ἀγένειος Ἑβραῖος, πὺ ἀποστρέφει τὸ κεφάλι.

Ὁ ναὸς τῆς Παναγίας στὰ Παλιοφραστανά (σήμερα Κάτω Μερόπη) τοῦ Πωγωνίου, πὺ διεκόσμησε ἐπίσης ὁ Ξένος Διγενής, ἔπαθε σημαντικὲς ζημιές ἀπὸ πυρκαϊά, πρὶν ἀπὸ ἐξήντα περίπου χρόνια⁴⁰. Τὰ λίγα λειψανα τῆς Βαΐοφόρου, πὺ 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, ἔνδεκα ἀπόστολοι, πὺ προβάλλονται πάνω σὲ κωνικὸ βουνό. Σὲ ἀντίθεση μὲ ὅλες τις παραστάσεις, πὺ 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., πὺ σώζεται στὴν Σπηλιὰ Κισσάμου⁴¹, ἡ ἐπίδραση τῆς

38. Γιὰ τὸν ζωγράφου αὐτὸ βλ. κυρίως Ἄ. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας, ΑΒΜΕ Θ' (1961), 99 - 103 και 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, πὺ εἶχαν ἐπανεπιλημμένα χαρακτηριθεῖ σάν ὀλότελα κατεστραμμένες (βλ. λ.χ. Κ. Λασσιθιωτάκη, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρ. Χρ. 22 (1970), 186), σώζονται φαίνεται σὲ ἀνεκτὴ κατάσταση, ἀφοῦ ἔγινε γι' αὐτές ἀνακοίνωση στὸ Δ' Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο ἀπὸ τὴ Μαρία Βασιλάκη, ἀ δημοσίευτη ἀκόμη. Ἡ τοιχογράφηση τοῦ παλαιού καθολικού τῆς Μονῆς Μυρτιάς ἀνάγεται στὸ 1491. Οἱ τοιχογραφίες δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὸν Ἄ. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο, ἔ.ἀ. 87 - 103. Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας στὴν Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, πὺ 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. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο ς, ἔ.ἀ. 94.

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

41. Μ. Μπορμπουδάκη, 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 Ἄνδρέας, πού εἰκονίζεται κατὰ κρόταφον. Ὁ Πέτρος, πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὸν Ἰησοῦ καὶ τὸν Ἄνδρέα, εἰκονίζεται μὲ τὸ κεφάλι κατὰ μέτωπον ἢ γυρισμένο πίσω. Ἡ διαμόρφωση αὐτὴ τοῦ ὀμίλου Χριστοῦ-μαθητῶν συναντᾶται σὲ ἀρκετὲς παραστάσεις τῆς κρητικῆς σχολῆς, κυρίως τὴν β' πενηνταετία τοῦ 15ου καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰ.⁴² 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 χέρι⁴³.

Ἄς συνοψίσουμε: Ἡ εἰκόνα τῆς Λευκάδος, ἐξαίρετο ἔργο κρητικοῦ ζωγράφου τῶν χρόνων μετὰ τὴν Ἄλωση, 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' τετάρτου τοῦ 15ου αἰ. (Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 122) καὶ τὶς εἰκόνες τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου (αὐτόθι, εἰκ. 129), τῆς Πάτμου (Χ α τ ζ η δ ά κ η, Πάτμος, 77 - 78, πίν. 23), τοῦ Νικολάου Ριτζου 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 Μουσείο 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 στίς 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 Ἄνδρέα (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. 255.2, 259.2) ἢ τὴν εἰκόνα τοῦ δωδεκάορτου τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 74). Παραλλαγή τοῦ τύπου αὐτοῦ ἀποτελοῦν οἱ παραστάσεις, ὅπου οἱ ἀπόστολοι δὲν σχηματίζουν συμπαγὴ ὄμιλο, ἀλλὰ μερικοὶ βαδίζουν δίπλα στὸ ὑποζύγιο. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ ἀπαντᾶ π.χ. στὰ καθολικὰ τῶν ἀγιορειτικῶν μονῶν Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου (G. Millet, ἔ.ἀ. πίν. 125.1, 202.2, 229).

μεταβυζαντινή εποχή κυρίως σε εικόνες δωδεκαόρτου τῆς κρητικῆς σχολῆς. Στις μεταβυζαντινές παραστάσεις παραλείπονται πάντα τὰ τρία ἀκραῖα πρόσωπα τοῦ ὀμίλου τῶν Ἑβραίων καὶ τὸ ἀρχιτεκτόνημα στὸ κάτω μέρος τῆς σκηνῆς. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἀποτελεῖ ἔνδειξη, ὅτι ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ πέρα οἱ ζωγράφοι δὲν εἶχαν ὑπ' ὄψη τους 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 πὺ ἐξετάσαμε. Ὁ μόνος τοιχογράφος πὺ τὴν χρησιμοποίησε ἦταν ὁ Ξένος Διγενῆς, πὺ 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.

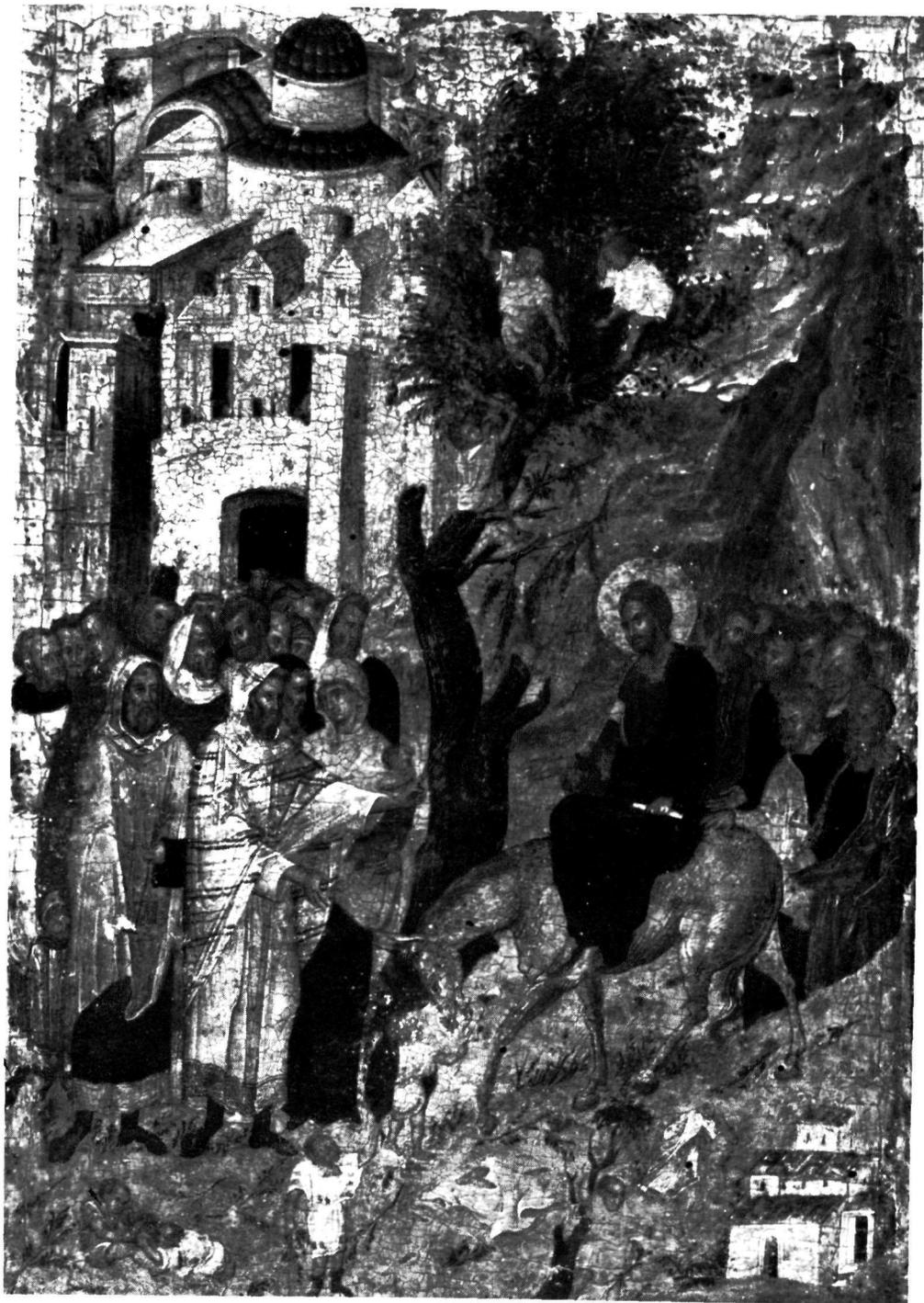
The same variant of the Entry into Jerusalem is to be found in seven more icons and two frescoes. The oldest of these representations is the beautiful panel of the Sterling and Francine Clark Art Institute at Williamstown, Massachusetts, which the author attributes to a Constantinopolitan workshop and 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. Βαϊοφόρος.
Φωτογραφία τοῦ Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachussets.



Λευκάδα. Συλλογή Χριστιανικής Τέχνης. Βαϊοφόρος.

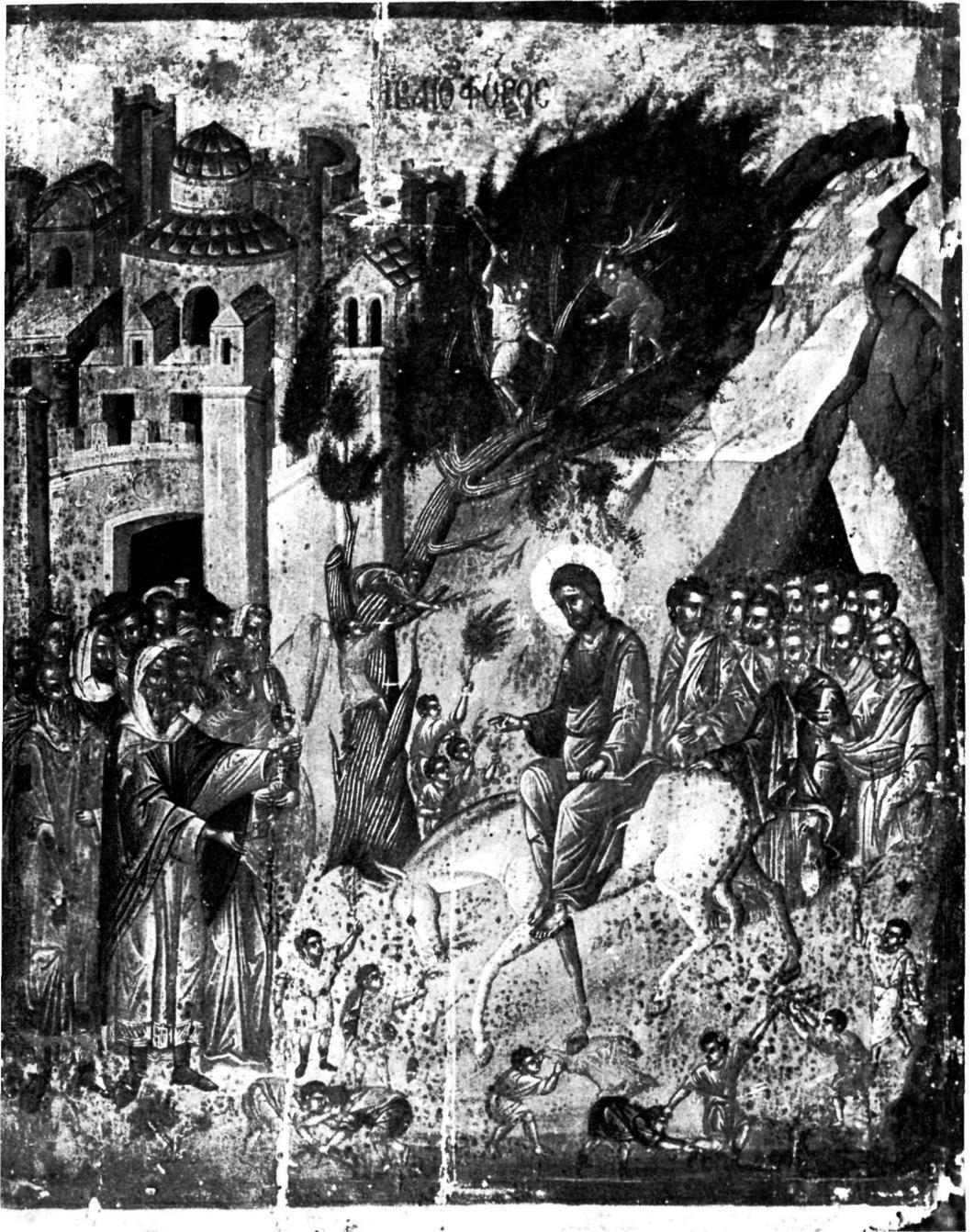


Williamstown, Mass. Sterling and Francine Clark Art Institute. Βαϊφόρος
(λεπτομέρεια).

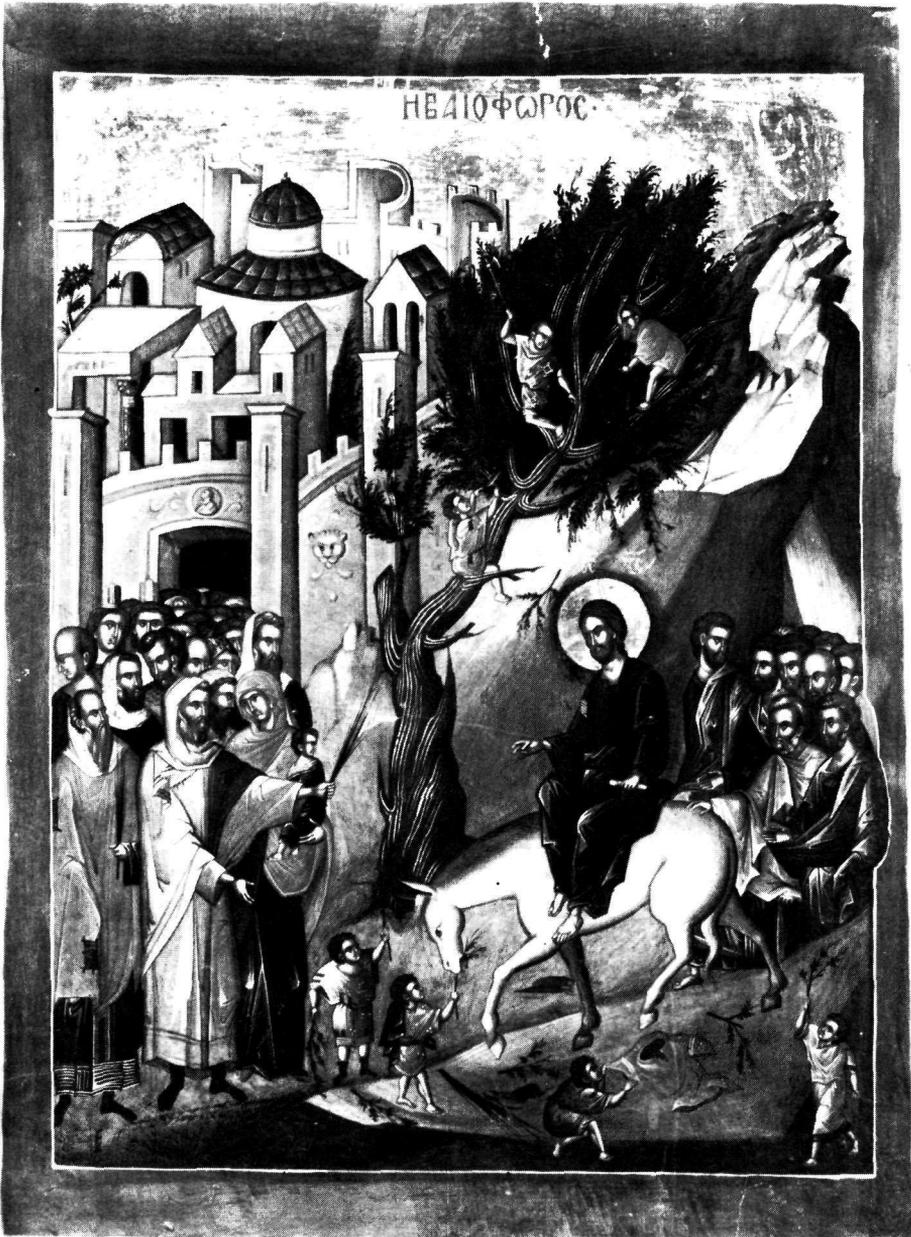
Φωτογραφία του Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.



Λευκάδα. Συλλογή Χριστιανικής Τέχνης. Βαϊοφόρος (λεπτομέρεια).



Ζάκυνθος. Ναός Ἁγ. Αἰκατερίνης. Βαϊοφόρος.



Μονή Σινᾶ. Καθολικόν. Βαΐοφόρος.

Φωτογραφία τῆς ἀποστολῆς τῶν Πανεπιστημίων Michigan – Princeton – Ἀλεξανδρείας



Ζάκυνθος. Μουσείον. Βαϊοφόρος.