

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 11 (1983)

Δελτίον ΧΑΕ 11 (1982-1983), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου (1887-1979)



Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με σκηνές από το βίο της Αγίας Αικατερίνας. Ένα έργο της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής

Χρυσάνθη ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ

doi: [10.12681/dchae.928](https://doi.org/10.12681/dchae.928)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ Χ. (1983). Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με σκηνές από το βίο της Αγίας Αικατερίνας. Ένα έργο της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 11, 77-98. <https://doi.org/10.12681/dchae.928>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με σκηνές από το
βίο της Αγίας Αικατερίνας. Ένα έργο της πρώιμης
κηρτικής ζωγραφικής

Χρυσάνθη ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ

Δελτίον ΧΑΕ 11 (1982-1983), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Αναστασίου Κ. Ορλάνδου (1887-1979) • Σελ. 77-98

ΑΘΗΝΑ 1983

ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ
ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑΣ¹
ΕΝΑ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ἡ εἰκόνα μεταφέρθηκε τὸ 1981 στὸ ἐργαστήριο τοῦ Μουσείου ἀπὸ τὶς ἀποθήκες γιὰ καθαρισμὸ καὶ συντήρηση. Κάτω ἀπὸ τὸ ὀξειδωμένο βερνίκι τῆς καὶ τὸ παχὺ στρώμα καπνιάς πού τὴν κάλυπτε, παρουσίαζε ἐνδιαφέρον τόσο γιὰ τὸ θέμα τῆς, ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ καὶ τὸ εἶδος τῆς ζωγραφικῆς πού μαρτυροῦσε. Μετὰ τὸν καθαρισμὸ² φάνηκε καθαρά ὅτι τὸ θέμα τῆς εἰκόνας ἦταν δύο ἐπάλληλες σκηνές ἀπὸ τὸ βίο ἁγίας (Εἰκ. 1), πού εἶναι τουλάχιστον σπάνιες γιὰ τὴν ὀρθόδοξη εἰκονογραφία. Ἐπίσης φάνηκαν καθαρά τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ τῆς στοιχεῖα, πού εἶναι ἐνδιαφέροντα γιὰ τὴν ἔρευνα τῶν κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 15οῦ αἰ.

Εἶναι ζωγραφισμένη πάνω σὲ καλὸ ξύλο, ἴσως λάρτζινο³, μὲ λεπτὸ λινό ὕφασμα καὶ προετοιμασία ἀπὸ λεπτὸ στρώμα καλὰ λειασμένου νεκροῦ γύψου. Ἔχει ὕψος 0,44 μ., πού μοιράζεται ἴσα γιὰ τὶς δύο σκηνές, καὶ πλάτος 0,23 μ. Σ' ὅλη τὴ δεξιὰ πλευρὰ τὸ ξύλο κόβεται ἀπότομα μὲ φανερά τὰ ἴχνη ἀπὸ παλιὸ πριόνισμα. Στὴν ἴδια πλευρὰ ἐπίσης καὶ στὸ πάχος τοῦ ξύλου ὑπάρχουν σημάδια ἀπὸ παλιά καρφιά πού χρησίμευαν γιὰ τὴ σύνδεσή του μὲ ἄλλο ξύλο. Ἀντίθετα, τὸ τελείωμα τῆς ἐπάνω καὶ τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς εἶναι ὁμαλὸ καὶ μαυρισμένο ἀπὸ τὴ φυσικὴ φθορὰ τοῦ χρόνου. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μαζί μὲ τὴν κίνηση τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ μαρτυροῦν ὅτι ἡ εἰκόνα ἀποτελοῦσε τὸ ἀριστερὸ καὶ ἐπάνω μέρος πλαισίου πού περιέβαλλε τὸ κεντρικὸ θέμα μεγάλῆς εἰκόνας.

1. Τὴν εἰκόνα παρουσίασα μὲ ἀνακοίνωσή μου τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1981 στὸ 1ο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης τῆς ΧΑΕ, στὸ πρόγραμμα τοῦ ὁποίου δημοσιεύτηκε καὶ ἡ περίληψη τοῦ κειμένου. Τὸ κείμενο πού ἀκολουθεῖ καὶ πού ἐπεξεργάζεται ἐκεῖνες τὶς ἀπόψεις διαβάστηκε πρὶν ἀπὸ τὴν τελικὴ δημοσίευσή του ἀπὸ τὸν ἀκαδημαϊκὸ κ. Μανόλη Χατζηδάκη τὸν ὁποῖο εὐχαριστῶ θερμὰ.

2. Ὁ καθαρισμὸς ἐγίνε ἀπὸ τὴ συντηρήτρια Θάλεια Παπαγεωργίου κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Σταύρου Μπαλτογιάννη.

3. Ἡ λάρικα εἶναι κωνοφόρο δένδρο, πού δίνει ξύλο καλῆς ποιότητος καὶ ἔχουμε πληροφορίες ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα ὅτι χρησιμοποιεῖται σὲ καλὰ ἔργα ξυλογλυπτικῆς. Σὲ νοταριακὸ ἔγγραφο γιὰ παραγγελία σταυροῦ τέμπλου πού δημοσιεύει ἡ Μ. Καζανάκη ἀναφέρεται: «ἤγουν ο ἄνωθεν μαστρογιαννης να καμι και να τελειώση ενα σταυρο ξιληνο, μεγαλο, κιπαρισι το κορμι του σταυρου και το ρεστος ντε λαριζε» (Ἐκκλησιαστικὴ ξυλογλυπτικὴ στὸν Χάνδακα τὸ 17ο αἰ., Θεσαυρίσματα 11 (1974), σ. 256, σημ. 23 καὶ σ. 267).

Μιά σειρά εικονογραφικῶν παρατηρήσεων, ἡ συσχέτιση μέ μαρτυρίες κειμένων, ὅπως καί ἡ ἐπιγραφή *ΟΙ ΡΗΤΟΡΕΣ ΕΜΒΛ.Ι.ΙΩΝΤ.ΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ Κ.ΑΜΜΟΝ* πού ὑπάρχει σέ μία ἀπό τίς δύο παραστάσεις, βοήθησαν στήν ἀποκρυπτογράφηση καί τῶν δύο σκηνῶν.

Πρόκειται γιά δύο ἀπό τά ἐπεισόδια τοῦ συναξαρίου τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας, τῆς ὁποίας ἡ εἰκόνα θά ἀποτελοῦσε καί τό κεντρικό θέμα.

ΠΡΩΤΗ ΕΠΑΝΩ ΣΚΗΝΗ

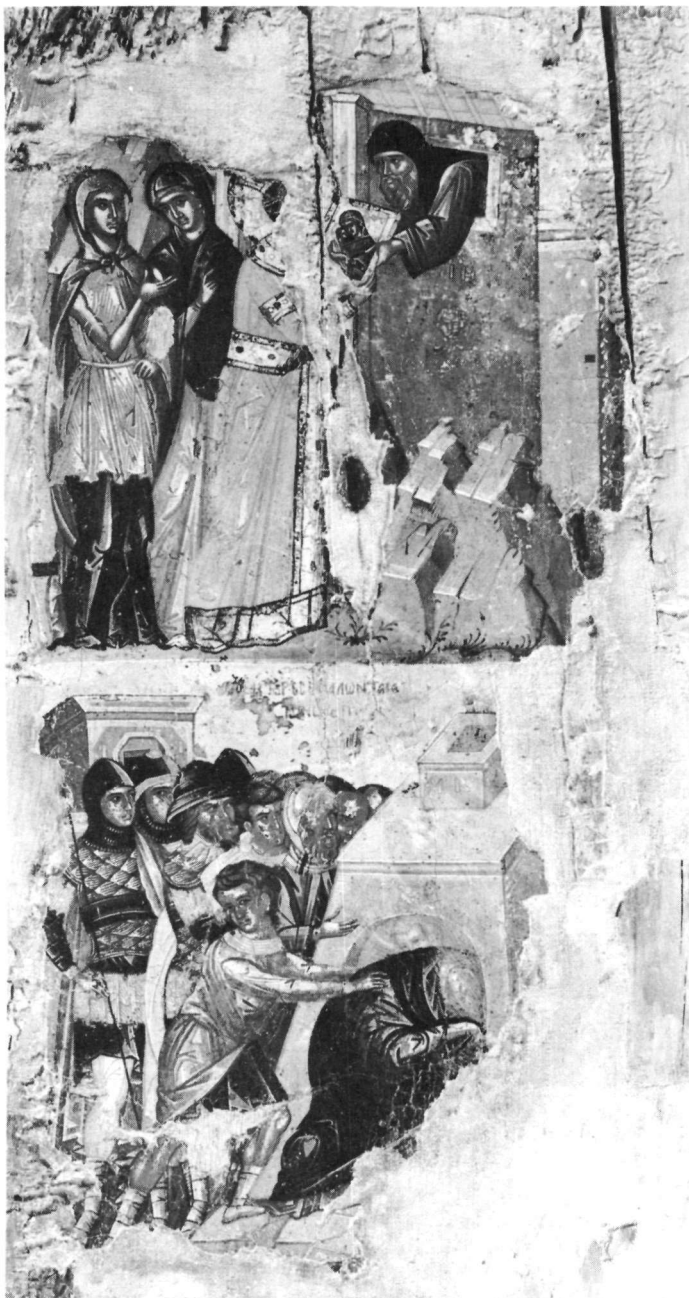
Μέσα σέ ὄρεινό τοπίο, πού δηλώνεται μέ δύο μικρούς δίδυμους ἀπό-κρημνους βράχους καί ἀραιή βλάστηση στά ριζά τους, ζωγραφίζεται δεξιά ἀπλός ἀσκητικός οἰκίσκος, ἀπό τό ὀρθογώνιο παράθυρο τοῦ ὁποίου ξεπροβάλλει ἐρημίτης, πού παραδίνει εἰκόνα μέ τήν Παναγία Γλυκοφιλοῦσα στήν ὄρθια καί γυρισμένη κατὰ τά τρία τέταρτα πρὸς αὐτόν βασιλοπούλα ἁγία. Αὐτή φοράει κόκκινο (κιννάβαρι) βασιλικό ἔνδυμα, μέ χρυσή παρυφή, περιβραχιόνια καί λῶρο ποικιλμένο μέ πολύτιμες πέτρες καί μαργαριτάρια. Ἀπό τό πρόσωπό της, πού ἔχει χαθεῖ σέ μεγάλο μέρος, σώζεται μόνο λίγο ἀπό τό μέτωπό της καί ἓνα μέρος ἀπό τά μαλλιά της πού τυλίγονται μέσα σέ δίχτυ, καθὼς καί τό ἀριστερό καμπυλόγραμμο περίγραμμα τῆς κορόνας της μέ μιὰ σειρά μαργαριτάρια, πού γράφεται μέσα στό μεγάλο χρυσό φωτοστέφανό της. Πίσω της δύο γυναικεῖες μορφές μοιάζουν νά συνομιλοῦν δείχνοντας πρὸς αὐτή.

Ἡ πρώτη ἀπό ἀριστερά, πού εἶναι νεότερη ἀπό τήν ἄλλη, φοράει σύνθετη καί περίτεχνη ἐνδυμασία μέ μακρὺ πρασινογάλανο χιτώνα, δεῦτερο ἀχειρίδωτο, χρυσοῦφαντο, κοντό χιτώνα καί μακρὺ μέχρι κάτω πορφυρό πέπλο, πού καλύπτει τήν κεφαλή καί τούς ὄμους της καί δένεται σέ κόμπο μπροστά, στή βάση τοῦ λαιμοῦ της. Τό δεξιό γυμνό της χέρι, πού δείχνει πρὸς τήν κεντρική μορφή, στολίζεται μέ δύο χρυσά βραχιόλια. Δίπλα της, μέ γερμένο πρὸς αὐτή τό κεφάλι, εἰκονίζεται ἡ δευτέρη γυναίκα, τυλιγμένη σφιχτά στό μαφόρι της, πού δείχνει μέ τό δεξί χέρι ἐπίσης πρὸς τήν κεντρική μορφή.

Ἡ παράσταση ἀπεικονίζει τό ἐπεισόδιο ἀπό τή μυθιστορία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας πού ἀναφέρεται στή μῆσή της στό Χριστιανισμό καί τό μυστικό ἄρραβῶνα της μέ τό Χριστό.

Ὁ ἄρραβῶνας πρέπει νά εἶναι γνωστός στή βυζαντινὴ παράδοση ἤδη ἀπό τόν 11ο αἰώνα, καθὼς μαρτυροῦν χειρόγραφα τῆς ἴδιας ἐποχῆς πού ἀφηγοῦνται τό μαρτύριό της⁴. Ἐκεῖ φέρεται νά λέει, μεταξύ τῶν ἄλλων, στό

4. J. Viteau, *Passions des saints Ecaterine et Pierre d'Alexandrie, Barbara et Anysia publiées d'après les manuscrits grecs de Paris et de Rome*, Παρίσι 1897, ἔκδ. Bouillon, (A) σ. 9, παρ. 8, 3-9, (B) σ. 28, παρ. 8, 11-13, (C) σ. 47, παρ. 7-8, 14-15.



Εικ. 1. Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου ἀριθ. Τ. 1722.

βασιλιά Μαξέντιο τόν οποῖο συναντᾶ στό παλάτι, γιά νά τόν πείσει νά μή θυσιάσει στά εἰδῶλα καί τά ἐξῆς: *Καί τί μοι πολλὰ λέγειν; Καταλιποῦσα ταῦτα τὰ μάταια τῆς σοφίας, ἦλθον πρὸς τόν Κύριον Ἰησοῦν Χριστόν, τῷ νυμφευθῆναι αὐτῷ.*

Τό στοιχεῖο, μαζί μέ ἄλλα ἐπεισόδια ἀπό τήν παιδική ἡλικία τῆς Αἰκατερίνας, μεταφέρεται στή Δύση καί προστίθεται στό «Μαρτύριο» ἤδη ἀπό τά τέλη τοῦ 13ου ἤ τίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα⁵. Στή συνέχεια περνάει καί σέ χωριστές διηγήσεις, ὅπως στό κείμενο τοῦ Ἰταλοῦ νοτάριου Martoni⁶, πού ἐπισκέπτεται τήν Κύπρο τό Νοέμβριο τοῦ 1394, μετά τίς περιηγήσεις του στήν Ἀλεξάνδρεια, στό Κάιρο καί στήν Ἱερουσαλήμ. Στήν περιγραφή του γιά τήν πόλη, ἀνάμεσα στά ἄλλα στό κεφάλαιο «De loco ubi beata Catherina fuit per angelum subarrata in sponsam Christi», γράφει ὅτι σ' αὐτή τήν πόλη τοῦ διηγήθηκαν γιά τήν ἅγια Αἰκατερίνα —καί δέ θυμόταν αὐτή τήν ὥρα ἄν αὐτά πού ἄκουσε ἀναφέρονταν μέσα στή *legenda* τῆς⁷ — ὅτι, ὅταν αὐτή μεγάλωσε καί ἔγινε ἡ ὠραιότερη καί ἡ πιό σοφὴ ἀπ' ὄλες τίς γυναῖκες, ὁ πατέρας τῆς καί ἡ μητέρα τῆς συμβούλευσαν νά παντρευτεῖ. Ἡ ἅγια ὅμως πού εἶχε θεῖο ἔρωτα, ἀπαντοῦσε: «Ἐγὼ δέ θά δεχθῶ κανένα σύζυγο, ἄν δέ βρῶ ἕναν τόσο πλούσιο, τόσο σοφὸ καί τόσο ὠραῖο σάν καί μένα». Στό τέλος, ἡ μητέρα τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας βλέποντας ὅτι αὐτή εἶναι ἡ θέληση τῆς κόρης τῆς τῆς εἶπε ὅτι αὐτή μέν δέν μπορεῖ νά τῆς ὑποδείξει ἕναν τέτοιο σύζυγο, ἀλλά ὅτι γνώριζε ἕναν ἀσκητὴ πού ζοῦσε σ' ἕνα νησάκι, ὄχι μακριά ἀπό ἐκεῖ, πού θά μπορούσε νά τόν συμβουλευτεῖ γ' αὐτό. Ἡ ἅγια δέχεται, πηγαίνει στό νησί, βρίσκει τόν ἀσκητὴ καί τόν ρωτᾶει σχετικά.

Ὁ ἐρημίτης τῆς λέει ὅτι δέ γνωρίζει ἄλλο τέτοιο ἄνδρα, ἐκτός ἀπό ἕναν πού ἔχει ὅλα αὐτά τὰ προσόντα πού ἐκείνη ζητοῦσε, καί στήν ἐρώτησή τῆς: «*quis est quem tu dicis*» τῆς ἀπαντᾶ ὅτι «αὐτός εἶναι ὁ Κύριός μας ὁ Ἰησοῦς Χριστός». Στή συνέχεια κατεβαίνει ἀπό τόν οὐρανὸ ἄγγελος καί δίνει στήν ἅγια Αἰκατερίνα τό δαχτυλίδι τοῦ ἀρραβώνα τῆς μέ τό Χριστό.

Τό ἴδιο ἐπεισόδιο σχετικά μέ τόν ἀρραβώνα τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας ἀνα-

5. G. B. Bronzini, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria, Passioni greche e latine*. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Scienze morali, Serie ottava, Memorie IX (1960), σ. 225-416.

6. L. Le Grand, *Relation du Pèlerinage à Jérusalem de Nicolas de Martoni, notaire italien (1394-1395)*, Revue de l'Orient Latin III (1895), τεύχ. 4, σ. 633. C. I. Delaval Cobham, *Exccerpta Cyprica*, Larnaca 1896-1902, σ. 25.

7. Ὁ Ἰταλὸς νοτᾶριος φαίνεται νά ἔχει δίκιο πού δέ θυμᾶται ἄν τό ἐπεισόδιο ὑπάρχει στή μυθιστορία τῆς ἁγίας. Γιατί ἡ διήγηση μέ τόν ἐρημίτη πρωτοεμφανίζεται στή *legenda aurea* τό 1438 ἀπό τόν F. J. Bungay. Βλ. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III. *Iconographie des saints*, σ. 263.

φέρεται σέ διήγηση τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα ἀπό τόν Pierre Dorland⁸. Ἐκεῖ λέγεται ὅτι ὁ πατέρας τῆς Αἰκατερίνας Κώνστας, πεθαίνοντας στό κρεβάτι του, ἔβαλε τήν κόρη του νά τοῦ ὑποσχεθεῖ ὅτι δέ θά παντρευτεῖ παρά μόνο ὅταν βρεῖ ἕνα σύζυγο πού νά εἶναι ἴσος μέ αὐτή στή σοφία καί στήν ὁμορφιά. Ἡ μητέρα της, πού ἦταν κρυφά Χριστιανή, τήν ὀδήγησε στόν ἐρημίτη, πού τῆς μίλησε γιά τό Χριστό καί τῆς ἔδειξε μιὰ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στά χέρια τῆς μητέρας του.

Σέ ἑλληνικό κείμενο ἡ μύηση τῆς ἁγίας στό Χριστιανισμό ἀπό τόν ἐρημίτη καί ὁ μυστικός ἀρραβῶνας μέ τό Χριστό ἀναφέρεται, ἀπό ὅσο τουλάχιστον μπορῶ νά γνωρίζω, μόνο πολύ ἀργότερα, στόν «Παράδεισο τοῦ Ἁγαπίου Λάνδου», τό 1641⁹.

Στό κείμενο τοῦ Ἁγαπίου λείπει ἡ σκηνή τοῦ θανάτου τοῦ πατέρα τῆς Αἰκατερίνας πού ἀναφέρεται στόν Pierre Dorland. Συμφωνεῖ ὅμως καί μέ τά δύο προηγούμενα κείμενα στά κύρια σημεῖα τοῦ ἐπεισοδίου μέ τόν ἐρημίτη, τό ὁποῖο ἀφηγεῖται μέ πολλές λεπτομέρειες. Μέ τόν ἐρημίτη ἐδῶ ἡ ἁγία συναντιέται δύο φορές. Τήν πρώτη φορά, πού συνοδεύεται ἀπό τή μητέρα της, μετά ἀπό ἕνα μακρῷ διάλογο πού εἶχε μαζί του, ζητάει καί παίρνει μαζί της τήν εἰκόνα πού τῆς ἔδειξε. Στήν εἰκόνα προσεύχεται ὅλη τή νύχτα, μέχρι πού βλέπει τό ὄραμα μέ τήν Παναγία καί τό Χριστό. Ὁ Χριστός ὅμως δέν τῆς δίνει ἀκόμα τό δαχτυλίδι τῶν ἀρραβῶνων, γιατί ἡ Αἰκατερίνα εἶναι ἀβάφτιστη. Μετά ἀπ' αὐτό ἀκολουθεῖ δευτέρη ἐπίσκεψη τῆς ἁγίας. Τώρα συνοδεύεται καί ἀπό μιὰ φίλη της. Σ' αὐτή τήν ἐπίσκεψη ὁ μοναχός τῆς μιλάει γιά τό βάπτισμα. Στή συνέχεια ἡ ἁγία βαπτίζεται καί σέ δευτέρη ὁλονύχτια προσευχή βλέπει πιά τό ὄραμα τοῦ μυστικοῦ ἀρραβῶνα της μέ τό Χριστό.

Μετά τά παραπάνω, εἶναι φανερό ὅτι αὐτό τό ἐπεισόδιο τῆς ἁγίας μέ τόν ἐρημίτη καί τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ τό Χριστό παριστάνει καί ἡ δική μας εἰκόνα, πού συνοψίζει καί τίς δύο ἐπισκέψεις τῆς ἁγίας πρός τό γέροντα ἀσκητή.

Εἰκονογραφία τῆς παράστασης

Ἡ σκηνή δέν ὑπάρχει στήν παλαιολόγια ζωγραφική καί δέ γνωρίζω ἄλλη παράσταση οὔτε στά μεταβυζαντινά χρόνια μέ τόν τρόπο τουλάχιστον πού ἀποδίδεται ἐδῶ. Ἡ ἀνάλογη παράσταση πού περιγράφεται στήν «Ἐρ-

8. L. R é a u, ὀ.π., σ. 267.

9. «Βιβλίον καλούμενον Παράδεισος ἐκ τῶν λόγων τοῦ Ὁσίου Θεοφόρου Πατρός ἡμῶν Συμεῶνος τοῦ Μεταφραστοῦ». Μεταφρασθέν παρά Ἁγαπίου Μοναχοῦ τοῦ Κρητός. Ἐνετίησι παρά Ἰωάννη Πέτρῳ τῷ Πινέλλῳ αχμα' (1641), σ. 273.

μηνεία» τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ¹⁰ δέ φαίνεται νά σχετίζεται εἰκονογραφικά μέ αὐτή τῆς εἰκόνας μας. Ἐκεῖ λέγεται ὅτι ὁ μοναχός πρέπει νά εἰκονίζεται μέσα σέ σπήλαιο, καθιστός σέ σκαμνί καί μέ τά χέρια ἀπλωμένα πρὸς τήν ὄρθια μπροστά του Αἰκατερίνα, πού συνοδεύεται ἀπό τή μητέρα της.

Τήν ἀπουσία παλιότερου προτύπου ἀπό τήν ὀρθόδοξη εἰκονογραφία μαρτυροῦν καί τά ἑτερογενή συνθετικά στοιχεῖα τῆς παράστασης. Στά ἐπιμέρους μοτίβα παρακολουθεῖ παλιά βυζαντινά καί παλαιολόγια στοιχεῖα, σοφά ἐπιλεγμένα καί προσαρμοσμένα σέ μιὰ νέα οἰκονομία σύνθεσης, πού



Εἰκ. 2. Ἡ ἅγια Αἰκατερίνα συμβουλευέται τόν ἐρημίτη. Τοιχογραφία τοῦ Andrea da Bologna στή Santa Maria della Rocca στήν Offida.



Εἰκ. 3. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ἀπό τή χαρακτηριστική λιτότητά της καί τή σίγουρη ἰσορροπία της ἀποδεικνύεται κρητική.

Παράλληλα ὅμως χρησιμοποιεῖ καί δυτικά στοιχεῖα, ἰδιαίτερα τῆς σιενέζικης ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰώνα, ἐπιδέξια μεταποιημένα καί ἐνσωματωμένα στήν «ala greca» ζωγραφική τῆς παράστασης. Καί πρῶτα εἶναι φανερό ὅτι ὁ ζωγράφος γνωρίζει κάποιες δυτικές ἀπεικονίσεις τοῦ ἐπεισοδίου, ἀπό τίς ὁποῖες καί δανεῖζεται τουλάχιστον τή σύλληψη τῆς σκηνῆς.

Προηγούμενο γιά τήν ἀπεικόνιση αὐτῆς τῆς παράστασης ἀποτελεῖ καί ἡ τοιχογραφία μέ τό ἴδιο θέμα τοῦ Andrea da Bologna στή Santa Maria della Rocca στήν Offida¹¹, ὅπου ὑπάρχουν διαμορφωμένα ὅλα τά στοιχεῖα

10. Ἰ. Α. Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Πετροῦπολις 1909, σ. 185.

11. B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, II, London 1968, εἰκ. 253.

της σύνθεσης, ο έρημίτης, ή Αικατερίνα, ή μητέρα της και δύο φίλες της (Εικ. 2). Ο έρημίτης είναι όρθιος μπροστά από την είσοδο σπηλαίου. Κρατάει την εικόνα της Παναγίας με τό παιδί στό άριστερό χέρι και με τό δεξί δείχνει πρός αὐτή. Μπροστά του και χαμηλότερα εικονίζεται ή νεαρή Αικατερίνα ντυμένη με μόνο τό χειριδωτό χιτώνα της και με τά χέρια σταυρωμένα στό στήθος σέ δέηση. Φαίνεται νά οδηγείται από τή μητέρα της, πού ζωγραφίζεται ακριβώς πίσω της ντυμένη με επιμέλεια και με προσεγμένη κόμμωση. Πίσω της έρχονται δύο νεαρές παρθένες προφανώς οί φίλες της άγίας.

Μεταλωτισμένα άλλωστε στή δυτική ζωγραφική είναι και μερικά από τά μοτίβα της παράστασης πού προέρχονται από τήν παλιά βυζαντινή εικονογραφία και πού χρησιμοποιούνται άρκετά στά λατινικά χειρόγραφα τοῦ 14ου και 15ου αϊ. Είναι χαρακτηριστική ή συγγένεια τοῦ έρημίτη και τοῦ οικίσκου της εικόνας μας (Εικ. 3) με ανάλογη παράσταση στό fol. 9 τοῦ λατινικοῦ χειρογράφου Vat. lat. 375 τοῦ Παλέρμου¹². Ντυμένος και εκεί με τό μοναχικό κουκούλιο έρημίτης-άγιος προβάλλει επίσης από όρθογώνιο άνοιγμα παρόμοιο με της εικόνας μας οικίσκου και άρκετά σκυφτός τεντώνει τό δεξί του χέρι για νά τό άκουμπήσει στό κεφάλι νεαρής άνδρικής μορφής πού εικονίζεται γονατιστή κάτω (Εικ. 4). Τό μοτίβο πού είναι μεταφερόμενο από τή βυζαντινή εικονογραφία εντάσσεται έδω σέ ένα καινούριο κλίμα με νεωτερικά στοιχεία πού έρχονται από τή ζωγραφική της Δύσης τοῦ 14ου αϊ.



Εικ. 4. Vat. lat. 375, fol. 9.

Η σχέση τοῦ εικονογραφικοῦ αὐτοῦ στοιχείου με παλιά βυζαντινά πρότυπα άποδεικνύεται από ανάλογες παραστάσεις πού υπάρχουν στα βυζαντινά χειρόγραφα με θέματα από τή μοναχική ζωή και ιδιαίτερα στό σιναϊτικό κώδικα 418 τοῦ Ἰωάννη της Κλίμακος¹³ όπως και στό χειρόγραφο Garret άριθ. 16 τοῦ Princeton¹⁴.

Η μεγαλύτερη όμως όμοιότητα τοῦ έρημίτη της εικόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου με τήν παραπάνω παράσταση τοῦ λατινικοῦ χειρογράφου τοῦ

12. H. Buchthal, Early fourteenth-century Illuminations from Palermo, DOP 20 (1966), σ. 103-118, εικ. 45.

13. J. R. Martin, The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, Princeton University Press, πίν. LXXV, εικ. 211.

14. Ο.π., πίν. XIV, εικ. 59 και 61.

Παλέρμου αποδεικνύει ότι ό αρκετά συντηρητικός ζωγράφος τής εικόνας μας μπορούσε νά γνωρίζει ίσως και από τά λατινικά χειρόγραφα νεωτεριστικά στοιχεία τής δυτικής ζωγραφικής πού τά χρησιμοποιεί όμως άφομοιωμένα στην παλιά όρθόδοξη εικονογραφία, όπως αυτή έκφράζεται μέ τά μέσα τής κρητικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα.

Άνάλογο προβληματισμό βρίσκουμε έξάλλου και σε μιά σειρά κρητικών εικόνων του 15ου αι. μέ θέμα τήν κοίμηση άγίων και όσίων και μέ



Είκ. 5. Κοίμηση Έφραΐμ του Σύρου. Εικόνα μέ υπογραφή του Άνδρέα Παβία στην Έρουσαλήμ (λεπτομέρεια).

μορφές μοναχών στην ίδια περίπου στάση και κίνηση μέ εκείνη του έρημίτη τής εικόνας μας. Άπ' αυτές αναφέρουμε σάν συγγενέστερα παραδείγματα τήν εικόνα τής Κοίμησης του Έφραΐμ του Σύρου του Άνδρέα Παβία¹⁵ στό έλληνορθόδοξο πατριαρχείο τής Έρουσαλήμ (Είκ. 5), τήν εικόνα μέ τήν Κοίμηση του ίδιου όσιου στό πατριαρχείο τής Κωνσταντινούπολης¹⁶, όπως και τήν εικόνα μέ τό ίδιο θέμα τής μονής Έβήρων¹⁷.

15. Η Βυζαντινή Τέχνη - Τέχνη Εύρωπαϊκή, Κατάλογος 9ης Έκθέσεως του Συμβουλίου τής Εύρώπης, Άθήναι 1964, άρ. 266. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite «italogrecque», Μνημόσυνον Σοφίας Άντωνιάδη, Βενετία 1974, σ. 190, πίν. ΚΒ', 1. Ο ίδιος, Essai sur l'école dite «italogrecque» précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu' à 1500, Venezia e il Levante fino al secolo XV, II, Firenze 1974, σ. 92, είκ. 62.

16. Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Άθήνα 1937, σ. 31, είκ. 21. Ά. Ευγγόπουλος, Σχεδιάσμα ίστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά τήν άλλωσιν, Άθήναι 1957, σ. 163, σημ. 2, και σ. 180. Δ. Παλλάς, Εικόνα του Άγίου Εύσταθίου, Χαριστήριον εις Ά. Κ. Όρλάνδον, Γ', 1966, σ. 356-363, είκ. 90. Μ. Chatzidakis, Les débuts, σ. 190.

17. Μ. Χατζηδάκης, Εικονίσματα από τό Άγιον Όρος, Έκλογή, 12 Δεκεμβρίου 1948, σ. 1515-1516, είκ. 4. Μ. Chatzidakis, Les débuts, σ. 190, πίν. ΚΓ', 1.

Ἀπό εικονογραφικό τύπο πού ἀποκρυσταλλώνεται στήν Κρήτη τό 15ο αἶώνα προέρχεται καί ἡ Παναγία τῆς μικρῆς εἰκόνας τοῦ ἐρημίτη, πού ἐπαναλαμβάνει τόν τύπο τῆς Γλυκοφιλούσας, ὅπως στήν εἰκόνα τοῦ Βερο-



Εἰκ. 6. Εἰκόνα Παναγίας στό ναό τοῦ Προφήτη Ἡλία Χώρας Νάξου.

λίνου τοῦ 15ου αἰώνα¹⁸, στίς δύο εἰκόνες τῆς Παναγίας στό Λένινγκραντ¹⁹ τῆς ἴδιας ἐποχῆς καί στή Γλυκοφιλούσα (Εἰκ. 6) τοῦ Προφήτη Ἡλία στή Νάξο²⁰, πού χρονολογεῖται στό 15ο αἶώνα ἐπίσης καί ἀποδίδεται στό ζω-

18. O. Wulff - M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau bei Dresden 1925, εἰκ. 97.

19. W. Felicetti-Liebenfels, *Byzantinische Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne 1956, σ. 89, εἰκ. 111 c, σ. 90, εἰκ. 111 a.

20. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἐπιζωγραφημένη σ' ὅλη τήν ἐπιφάνεια τῶν ρούχων καί τῶν δύο μορφῶν. Δέ θά ἦταν ἔτσι εὐκόλη ἡ ἀπόδοσή της στόν Ἄγγελο ἄν δέν παρέμεναν ἀπίραχτα τά πρόσωπα καί τά χέρια πού φέρουν φανερά τά χαρακτηριστικά μέσα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ 15ου αἰώνα. Ὁ τρόπος πού σταυρώνει τά φῶτα πάνω ἀπό τά διάφανα προπλάσματα, τά μαλακά γραψίματα στά χαρακτηριστικά, τά μεγάλα ἀμυγδαλωτά μάτια τῆς Παναγίας μέ τίς χαμηλές καμπύλες στά φρύδια, ἡ ἐξυπνη ἔκφραση τοῦ παιδιοῦ καί οἱ στρογγυλεμένοι καί πλασμένοι ὄγκοι τοῦ προσώπου του (παλαιολόγειες ἀναμνήσεις πού κρατᾶ ἐπίμονα ὁ ζωγράφος), ὅπως καί τό ρωμαλέο στήσιμο τῆς σύνθεσης, φέρνουν τήν εἰκόνα πολύ κοντά στή ζωγραφική τῆς Καρδιώτισσας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσειοῦ μέ τήν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου.

Τό γεγονός ἐπίσης ὅτι ἡ εἰκόνα βρίσκεται στό ἴδιο τέμπλο μέ τή γνωστή εἰκόνα τοῦ προφήτη Ἡλία πού ὑπογράφεται ἀπό τόν Ἄγγελο, ὅπως καί οἱ ὁμοιότητες πού παρουσιάζ-

γράφο Ἄγγελο. Στίς παραπάνω εἰκόνες τὸ παιδί κάθεται βαθιά καί στά δύο χέρια τῆς μητέρας του, ἀφήνει ἀκάλυπτο ἀπὸ τὸ χιτῶνα του τὸ ἀριστερό του πόδι καί κρατάει τὸ εἰλητάριό του καί μέ τὰ δύο του χέρια. Οἱ ὁμοιότητες εἶναι φανερές καί στό πλησίασμα τῶν δύο μορφῶν, ὅπως καί στὸν τρόπο πού τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας φτάνει ψηλά στό λαιμό, χωρίς νά ἀφήνει νά φαίνεται οὔτε μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ χιτῶνα της. Ἄξιζει νά σημειωθεῖ ὅτι στό παιδί δέ διακρίνουμε τὸ γυμνὸ πόδι του, πού βρίσκουμε στίς ἄλλες εἰκόνες καί πού συνήθως εἶναι τὸ ἀριστερό, γιατί ὁ ζωγράφος, μέ χαρακτηριστικὴ εὐρηματικότητα, ζωγραφίζοντας τὴν Παναγία δεξιοκρατούσα πέρασε τὸ γυμνὸ πόδι τοῦ παιδιοῦ στὴν ἐσωτερικὴ πλευρά. Καί αὐτὸ δέν εἶναι τυχαῖο. Εἶναι φανερό πὼς ὁ Χριστὸς ἔπρεπε νά εἶναι κοντά στὴν Αἰκατερίνα, ἀφοῦ ἡ παράσταση συμβολίζει τὸ μυστικὸ ἀρραβῶνα τῶν δύο προσώπων. Αὐτὸ τὸ πλησίασμα τῶν δύο μορφῶν ὁ ζωγράφος τὸ πέτυχε μεταφέροντας τὸ παιδί στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς μητέρας του. Πέρα ἀπ' αὐτὸ κατάφερε νά προβάλει ἔτσι τοὺς δύο πρωταγωνιστές τῆς σκηνῆς, βάζοντάς τους στὸν κάθετο ἄξονα, πού τὸν μοιράζονται τώρα ἐξίσου.

Κρητικὸς εἶναι ἐπίσης καί ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας πού ζωγραφίζεται στό κέντρο τῆς σύνθεσης. Ντυμένη πριγκιπικά, ἀλλὰ χωρίς μανδύα, μᾶς θυμίζει τὴν ἁγία Αἰκατερίνα ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στό Ἄμαρι τῆς Κρήτης πού χρονολογεῖται στό 1516. Τὴν ὑπόθεσή μας ἐνισχύει καί τὸ καμπυλόγραμμο περίγραμμα τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς τῆς κορόνας της, πού μοιάζει μέ ἐκεῖνη τῆς Αἰκατερίνας τοῦ Ἄμαριου, πού μέ τὰ χρυσὰ ἐλάσματά της ταυτίζεται μέ τὸ στέμμα πού συνηθίζεται τὸ 15ο αἰ. στὴν Κρήτη²¹.

Ἀπὸ τίς δύο ἄλλες γυναικεῖες μορφές, χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν κρητικὴ εἰκονογραφία εἶναι ἡ μητέρα τῆς ἁγίας (Εἰκ. 7), πού μέ τὴ στάση καί τὴν κίνησή της ἐπαναλαμβάνει τὸν τύπο τῆς ἁγίας Ἄννας ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς, μέ συγγενέστερο παράλληλο τὴν Ἄννα ἀπὸ τὴν Ὑπαπαντὴ τῆς Πάτμου²² (Εἰκ. 8), πού χρονολογεῖται στά τέλη τοῦ 15ου αἰώνα.

Ἡ νεαρὴ φίλη τῆς ἁγίας, μέ τὸν ἀχειρίδωτο χιτῶνα, ἔρχεται ἀπὸ τὴν κρητικὴ εἰκονογραφία τοῦ 15ου αἰώνα καί συναντιέται σέ παραστάσεις Εἰσοδίων, στὴν Παραβολὴ τῶν φρονίμων καί μωρῶν παρθένων, στό Γενέσιο τῆς Θεοτόκου κ.ἀ. Μέ τὰ ἀπλά χρυσὰ βραχιόλια στό γυμνὸ χέρι της

ζουν τὰ ξύλα καί ἡ τεχνικὴ στό δέσιμό τους στὴν πίσω πλευρὰ τῶν ἔργων, ἐνισχύουν τὴν ἀποψη ὅτι οἱ εἰκόνες προέρχονται τουλάχιστον ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριο.

21. Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα 1977, ἐκδ. Ἐθνικῆς Τράπεζας τῆς Ἑλλάδος, σ. 67, πίν. 19, 83 καί σημ. 5 καί 6, ὅπου καί ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

22. Μ. Χατζηδάκης, ὁ.π., σ. 78, πίν. 24.



Εικ. 7. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.



Εικ. 8. Εικόνα Ὑπαπαντῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου στὴν Πάτμο (λεπτομέρεια).

εἰκονίζεται στὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων τοῦ Ἀγγέλου τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου²³.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΚΗΝΗ (Εικ. 9)

Στὴ δεύτερη σκηνή, πού χωρίζεται ἀπὸ τὴν ἐπάνω μόνο μέ τὴ γραμμὴ τοῦ ἐδάφους τῆς πρώτης, μέσα σὲ χρυσό βάθος συνωστίζονται στρατιῶτες μέ κράνη, λόγχες, μετάλλινους μέ χρυσά λαματίσματα θώρακες, κοντούς χιτῶνες καὶ σφιχτές περικνημίδες, πού σπρώχνουν ὁμάδα ἀνδρῶν πρὸς ἓνα ὀγκῶδες πρισματικό κτίσμα μέ μεγάλο τοξωτό ἄνοιγμα, ἀπ' ὅπου ξεπηδοῦν

23. Ν α ν ῶ Χ α τ ζ η δ ἄ κ η, Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς, 15ος-16ος αἰ. Κατάλογος Ἐκθέσεως, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 1983, σ. 18, πίν. 3.



Εικ. 9. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

φλόγες. Μπροστά απ' αυτό νεαρός αγένειος άνδρας με άνοιχτό διασκελισμό και τεντωμένα μπροστά τά δυό του χέρια σπρώχνει επίσης κάποιον πού εικονίζεται από τά νώτα και πλάγια νά μπαίνει σκυμμένος στην πυρά. Μέσα στις φλόγες διακρίνεται σέ μονοχρωμία τό πρόσωπο άλλου πού γέρνει μαλακά πρós τά πλάγια, ένω άκόμη βλέπει πρós τό θεατή.

Πίσω από τούς στρατιώτες και άριστερά μονώροφο άρχιτεκτόνημα, μέ



Είκ. 10. 'Ο Έλκόμενος. Εικόνα μέ ύπογραφή του Νικολάου Τζαφούρη στό Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης (λεπτομέρεια).

άπλό λοξότμητο γεϊσο και θύρωμα στό σχήμα σπασμένου σέ γωνίες τόξου. Πάνω στό χρυσό βάθος μέ κόκκινα κεφαλαία: *ΟΙ ΡΗΤΟΡΕΣ ΕΜΒΑΛΛΩΝΤΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΑΜΙΝΟΝ.*

Ή σκηνή σχετίζεται μέ τό επεισόδιο τών ρητόρων από τό βίο της άγίας, πού μās παραδίδεται κιόλας από τό 10ο αιώνα στό μηνολόγιο του Βασιλείου²⁴. Έκει διαβάζουμε ότι ή μάοτυς Αϊκατερίνη εγένετο από 'Αλεξανδρείας θυγάτηρ βασιλίσκου και ένδοξος εΰμορφος πάνν εφνης τε ύπάροχουσα. Έμαθε έλληνικά γράμματα και εγένετο σοφή, λαλοϋσα και γλώσσας πάντων τών έθνών, έπετελείτο δέ έορτή τοις ειδώλοις παρὰ τών Έλλήνων και θεωροϋσα τά ζώα σφαζόμενα έλπιθή και άπήλθεν εις τον βασιλέα Μαξέντιον και εφιλονίκησεν αυτον ειποϋσα ότι διατί εγκατέλιπες θεούς ζώντας και προσκυνείς ειδώλοις άντιχρίστοις, εκείνος δέ εκράτησεν αυτην και ετιμωρήσατο ισχυρως. Και μετά τουτο εφερεν ο βασιλευς πενήκοντα ρήτορας και ειπεν αυτοις ότι διανέχθητε πρós την Αϊκατερίνα και πείσατε αυτην, εάν γάρ μη νικήσετε αυτην, πάντα υμάς κατακάυσω πυρί· εκείνοι δέ ιδόντες ότι ενικήθησαν, εβαπτίσθησαν και οϋτως εκάησαν, απεκεφαλίσθη δέ και αυτή.

Τό κείμενο του μηνολογίου εικονογραφείται μέ την Αϊκατερίνα γονατιστή νά περιμένει τό σπαθί του δημίου πού εικονίζεται ορθιος δεξιά και τούς ρήτορες γονατιστούς μπροστά της νά καιόνται.

Ή διήγηση επαναλαμβάνεται και στό μαρτύριο της 'Αγίας και Καλλι-

24. Il Menologio di Basilio II (cod. vat. gr. 1613), Τουρίνο 1907, σ. 207.

*νίκου Μεγαλομάρτυρος τοῦ Χριστοῦ Αἰκατερίνας τοῦ Συμεῶνος τοῦ μεταφραστοῦ*²⁵.

Εἰκονογραφία τῆς παράστασης

Ἡ ἀπεικόνιση καί αὐτοῦ τοῦ ἐπεισοδίου χαρακτηρίζεται ἀπό τόν ἴδιο προβληματισμό μέ ἐκεῖνον τῆς προηγούμενης σύνθεσης. Τά εἰκονογραφικά καί μορφολογικά στοιχεῖα, ἐπιλεγμένα καί ἐδῶ ἀπό τήν παλαιολόγια καί δυτική ζωγραφική, συγχωνεύονται μέ τά νέα ἐκφραστικά μέσα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου αἰώνα σέ μιᾶ σφιχτά δεμένη σύνθεση, πού δίνει σαφή καί τά τεχνοτροπικά ὅπως καί τά τεχνικά στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς πού τελευταῖα ὀνομάζουμε πρῶιμη κρητική. Παρατηροῦμε δηλαδή καί ἀλί ἕνα διακριτικό ἐκλεκτισμό στή χρησιμοποίηση καλλιτεχνικῶν μέσων καί ἰδιαίτερα εἰκονογραφικῶν στοιχείων, πού βγαίνει ἀπό κάποια ἀνάγκη τοῦ καλλιτέχνη, σχετική ἴσως μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ πελάτη του.

Καί πρῶτα οἱ στρατιῶτες μέ τά βαριά κράνη, καί συγκεκριμένα ἐκεῖνος μέ τή στρογγυλή κάσκα (Εἰκ. 9), βρίσκονται στίς τοιχογραφίες τῶν Φωκάδων τῆς Κρήτης, σέ εἰκόνα τοῦ Νικολάου Τζαφούρη στό Μητροπολιτικό Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης²⁶ (Εἰκ. 10), ὅπως καί στίς δύο εἰκόνες μέ τό μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου τῆς Βενετίας²⁷ καί τοῦ Μπενάκειου²⁸. Οἱ ἴδιες ὁμως στρογγυλές κάσκες ὑπάρχουν καί στό Ρογανονο καί ἀποδίδονται ἀπό τόν Grabar²⁹ σέ δυτικά δάνεια. Ἀναφέρει μάλιστα ὁ συγγραφέας ἀρκετά παραδείγματα ἀπό τόν Giotto, τόν Duccio, τό Simone Martini καί ἄλλους.

Τό σπασμένο ἐπίσης τετράπλευρο τόξο, πού περιγράφει τό θύρωμα τοῦ ἀριστεροῦ κτιρίου, εἶναι κοινό στοιχεῖο στά κτίρια τῆς τελευταίας φάσης τῆς παλαιολόγιας ζωγραφικῆς, ὅπως στήν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά καί δέ λείπει ἀπό τά ἀρχιτεκτονήματα καμιᾶς σχεδόν ἀπό τίς εἰκόνες αὐτῆς τῆς ὀμάδας. Τό ἴδιο ὁμως στοιχεῖο εἶναι κοινό ἐπίσης σέ πολλά ἀψιδώματα, σέ πρεντέλες καί πολύπτυχα τῆς τοσκάνικης καί βενετσιάνικης ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰώνα.

Σχετικά μέ τή μορφή τοῦ ρήτορα πού ἔχει μισομπεῖ στήν πυρά, ὅπως καί τοῦ νεαροῦ πού τόν σπρώχνει μέ τεντωμένα τά χέρια, εἶναι φανερό ὅτι

25. P.G. 116, 276.

26. M. Chatzidakis, Les débuts, σ. 187, πίν. ΙΘ'.

27. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Neri Pozza-Venise, σ. 36, πίν. 13. Ὁ ἴδιος, Εἰκόνες, Λεύκωμα 1975, ὅπου ἡ εἰκόνα χρονολογεῖται στό 15ο-16ο αἰ.

28. Ἐυγγόπουλος, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθήναι 1936, σ. 17, πίν. 11Α.

29. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, texte, σ. 345, album, πίν. LXa.

ὁ ζωγράφος συμβουλευτήκε παραστάσεις μαρτυρίου τῶν ἁγίων Σαράντα. Καί τίς δύο μορφές βρίσκουμε σέ παράσταση τοῦ βυζαντινοῦ χειρογράφου Ms. gr. 183 στό Ἱστορικό Μουσεῖο τῆς Μόσχας³⁰. Ἀλλά καί ἄλλοῦ, σέ παραστάσεις μέ τό ἴδιο θέμα, βρίσκουμε συχνά τή μορφή πού ἐγκαταλείπει τόν τόπο τοῦ μαρτυρίου³¹. Ἡ κίνηση καί ἡ στάση τοῦ ἄνδρα εἶναι ἴδια μέ ἐκείνη τοῦ ρήτορα τῆς εἰκόνας μας πού μπαίνει στήν πυρά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἢ τοιχογραφία μέ τό μαρτύριο τῶν ἁγίων Σαράντα στήν Stude-niца τῆς Σερβίας³².

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Μιά ἀναζήτηση ἐκλεκτισμοῦ παρατηροῦμε καί γιά τό χρῶμα καί στίς δύο σκηνές. Ἄλλοτε παρακολουθεῖ παλαιολόγεια κλίμακα, περιορισμένη στό κόκκινο κιννάβαρι, τό μπλέ τοῦ ἄζουρίτη, τό πορφυρό καί τίς ὄχρες, καί ἄλλοτε χρησιμοποιεῖ συγκεκριμένες δυτικές προσμείξεις τῶν χρωμάτων, πού δοκιμάζονται δειλά καί μέ τή γνωστή φειδώ τῶν Κρητικῶν ζωγράφων. Εἰδικότερα, τό φωτεινό κιννάβαρι γίνεται μαλακότερο στό μανδῦα τοῦ ρήτορα πού ζωγραφίζεται πίσω ἀπό τό γέροντα μέ τήν καλύπτρα, ἀνακατεμένο μέ ἄσπρο, τό πορφυρό παίρνει μελιτζανιά ἀπόχρωση στό πέπλο τῆς νεαρῆς φίλης τῆς ἁγίας, ἀραιωμένο ἀπό τή μιά καί μέ τίς σκορρότερες διάφανες λαζούρες ἀπό τήν ἄλλη. Τό ἴδιο χρῶμα γίνεται θερμότερο στό χιτῶνα τῆς μητέρας τῆς Αἰκατερίνας ἀνακατεμένο μέ ὄχρα. Τό μπλέ τοῦ ἄζουρίτη πάλι, πού βρίσκουμε στό ροῦχο τοῦ ρήτορα πού μπαίνει στήν πυρά ἢ στά κράνη τῶν στρατιωτῶν, γίνεται μέ κάποια πρόσμειξη φωτεινότερο πράσινο στό μαφόρι τῆς μεσαίας γυναικείας μορφῆς.

Ἡ συγχώνευση αὐτή καλλιτεχνικῶν στοιχείων μέ διαφορετική προέλευση γίνεται μέ ἐπιτηδειότητα καί στά τεχνοτροπικά μέσα. Συγκεκριμένα, ἡ ἀπόδοση τῶν πτυχώσεων στά ροῦχα γίνεται ἄλλοτε μέ μικρά σπασμένα γεωμετρικά καί λεπτά φωτεινά ἐπίπεδα πού ὑπονοοῦν τίς φόρμες τῶν καλυμμένων μελῶν τοῦ σώματος, χωρίς καθόλου σχεδιαστικά περιγράμματα, ὅπως στό ἱμάτιο τοῦ ρήτορα πού μπαίνει στή φωτιά, καί ἄλλοτε παρουσιάζεται μαλακή καί δυτικότεροπη, ὅπως στό ροῦχο τῆς ἁγίας, πού ἡ πτύχωσή του μόλις διαγράφεται ἀπό σχεδόν σβησμένα τά φωτισμένα ἐπίπεδα, πού

30. D. K. T r e n e f f - N. P. P o p o f f, Miniatures du ménologe grec du XIe siècle, no 183 de la Bibliothèque Synodale à Moscou (Μόσχα 1911), σ. 5 κ.έ., πίν. VIII, ἀριθ. 36. H. M a g u i r e, Art and eloquence in Byzantium, Princeton University Press, 1981, σ. 39, εἰκ. 25.

31. H. M a g u i r e, ὀ.π., σ. 40, εἰκ. 19, 20, 22.

32. R. H a m a n n - M a c L e a n - H. H a l l e n s l e b e n, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, σ. 21, εἰκ. 71.

δίνονται από μαλακά, ρευστά γεωμετρικά σχήματα και από μερικά ακαθόριστα σκιάσματα με άραιομένο τελείως πορφυρό χρώμα. Τά μικρά άνήσυχια, σκληρά, φωτεινά τριγωνικά επίπεδα στις πτυχώσεις, πού έρχονται από τήν τελευταία φάση τής παλαιολόγιας ζωγραφικής, γίνονται κανόνας στις κρητικές τοιχογραφίες στο Σκλαβεροχώρι τής Κρήτης πού τοποθετούνται στο 15ο αιώνα και τά μαλακά, βελούδινα σέ πτυχώσεις ύφασματα, δοσμένα μέ τόν τρόπο πού περιγράψαμε, έρχονται από τή σιενέζικη ζωγραφική του 14ου αιώνα και ύπάρχουν σέ όλες τίς εικόνες του 15ου αιώνα πού παλιότερα θεωρούσαμε Ιταλοκρητικές.

Τά παραπάνω στοιχεία συμπληρώνονται από τά λεπτά και εϋγενικά χαρακτηριστικά των μορφών μέ τίς πολύ λεπτές μύτες, τά ισχνά χέρια και τά μακριά δάχτυλα, πού χαρακτηρίζουν τή ζωγραφική του 15ου αιώνα στο Βαλσαμόνερο, τό Σκλαβεροχώρι, τόν Άγιο Γεώργιο τής Άπάνω Σύμης στήν Κρήτη κ.ά.

Έπίσης, είναι χαρακτηριστική ή προσεγμένη κατασκευή του έργου μέ τό καλό ξύλο, τά ακριβά χρυσώματα, τά καθαρά και τριμμένα χρώματα και φανερώνει ότι ή εικόνα προοριζόταν για πελάτη, πού ή κοινωνική και οικονομική του θέση θά του επέτρεπαν νά έχει ένα τόσο καλό έργο.

Μετά από τήν παραπάνω ανάλυση συμπεραίνουμε ότι ή εικόνα ανήκει σέ κρητικό εργαστήριο του 15ου αιώνα και έντάσσεται σέ μία ομάδα έργων μέ ιδιαίτερη σημασία για τήν αρχή και τή γέννηση τής κρητικής ζωγραφικής, γνωστά παλιότερα ως έργα του 16ου και 17ου αιώνα³³, πού τώρα τοποθετούνται έναν αιώνα τουλάχιστον νωρίτερα. Γιατί, μετά τίς πρόσφατες αποκαλύψεις των αρχείων³⁴ τής Βενετίας για ένα πλήθος ζωγράφων πού ζούν και εργάζονται κυρίως στο Χάνδακα αυτή τήν εποχή, χρονολογήθηκαν³⁵ στο 15ο αιώνα αρκετές εικόνες πού έφεραν τίς υπογραφές σημαντικών ζωγράφων των αρχείων, όπως του Άνδρέα Ρίτζου, του γιου του Νικολάου, του Άνδρέα Παβία, του Νικολάου Τζαφούρη και τελευταία του Άγγέλου.

Έπίσης, οι ειδήσεις των αρχείων για τήν εκπληκτική δραστηριότητα αυτών των ζωγράφων, πού δέχονται συχνές παραγγελίες για εκατοντάδες εικόνες από τούς εμπόρους τής Βενετίας, από πλούσιους άστους των μεγάλων

33. T. V e l m a n s, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, CA XXII (1972), σ. 141, εικ. 12.

34. M. C a t t a p a n, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, III, Άθήνα 1968, σ. 29-46. Ό ίδιος, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θεσαυρίσματα 9 (1972), σ. 202-235. Ό ίδιος, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia. Θεσαυρίσματα 10 (1973), σ. 238 κ.έ. Ό ίδιος, I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo dalla Canea, Θεσαυρίσματα 14 (1977), σ. 199-238.

35. M. C h a t z i d a k i s, Les débuts, σ. 147-161.

πόλεων τῆς Κρήτης καί τῆς Ἰταλίας, ὅπως καί ἀπό τά μεγάλα μοναστικά κέντρα, ἔχουν ἐπιτρέψει νά φωτιστεῖ καί τό παλιό πρόβλημα τῆς ἰταλοκρητικῆς ἢ βενετοκρητικῆς ζωγραφικῆς³⁶. Εἶναι τώρα φανερό ὅτι οἱ περισσότερες ἀπό τίς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα πού θεωροῦνταν ὅτι ἐγιναν στή Βενετία ἀπό Ἑλληνες ζωγράφους ἐγκαταστημένους ἐκεῖ, εἶναι αὐτές πού σημειώνονται στίς παραγγελίες τῶν Βενετῶν ἐμπόρων στούς Κρητικούς ζωγράφους αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ἐπιπλέον, μέ τή βοήθεια πάντα τῶν ἀρχαίων καί κυρίως μετά τίς μελέτες πού ἀκολούθησαν, ἀπομονώθηκαν ὀρισμένα τουλάχιστον ἀπό τά χαρακτηριστικά αὐτῶν τῶν ἔργων, πράγμα πού ἐπέτρεψε νά ἐνταχθοῦν σ' αὐτή τήν ομάδα τῶν εἰκόνων πού διαρκῶς μεγαλώνει³⁷ καί ἀρκετά ἄλλα ἔργα περισσότερο ἢ λιγότερο σημαντικά, πού προσθέτουν ὅμως μέ τή σειρά τους στοιχεῖα γιά τήν ἀποσαφήνιση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τῆς πρώιμης κρητικῆς ζωγραφικῆς. Παράλληλα μέ τά παραπάνω ἀναχρονολογήθηκαν ἐπίσης καί ἀρκετές ἄλλες εἰκόνες, πού ἔφεραν πλαστές ὑπογραφές καί ἐντάχθηκαν καί αὐτές στίς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα³⁸.

Σ' αὐτές τίς προσπάθειες γιά τήν ἀποσαφήνιση τῶν ζωγραφικῶν μέσων καί μεθόδων τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα βοηθεῖ καί ἡ εἰκόνα μέ σκηνές ἀπό τή ζωή τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, πού μέ τή χαρακτηριστική ἐπιλογή τῶν θεμάτων της, τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της καί τίς ἰδιομορφίες της, κυρίως σέ στοιχεῖα πού σχετίζονται μέ τή διείσδυση δυτικῶν στοιχείων αὐτή τήν ἐποχή στήν Κρήτη, προσθέτει νέα στοιχεῖα καί γι' αὐτό γίνεται σημαντική καί ἐνδιαφέρουσα.

Κεντρικό θέμα

Ἡ τοποθέτηση τῆς εἰκόνας σέ κρητικό ἐργαστήριό τοῦ 15ου αἰώνα θά βοηθοῦσε σέ μερικές παρατηρήσεις γιά μιᾶ ὑποθετική συμπλήρωση τῆς εἰκόνας μέ τό κεντρικό θέμα καί τίς σκηνές πού τό περιέβαλλαν. Γιά τό

36. M. Chatzidakis, La peinture des «madonneri» ou «venéto-crétoise» et sa destination, στό Venezia centro di Mediazone tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI), Aspetti e problemi. Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana (Venezia, 3-6 Ottobre 1973), Firenze 1977.

37. M. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Th. Chatzidakis, L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance. Europalia - Grèce 1982, Palais des Beaux Arts, 3 octobre - 21 novembre 1982, Charleroi. Νανώ Χατζηδάκη, Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς. M. Bianco-Fiorin, Pittura su tavola dalla collezioni de Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, Milano 1975, sezioni I e III. Ἡ ἰδία, Icone della Comunità Greco-ortodossa di Trieste, Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte n. q., Trieste 1976.

38. Χρ. Μπαλτογιάννη, Ἀνακρινώσεις στή ΧΑΕ 1977, 1980 καί Θ. Χατζηδάκη στό Β' Συνέδριο Ἑλλήνων Ἀρχαιολόγων, Ἀθήνα, Νοέμβρης 1980.

πρόβλημα³⁹ αν οι σκηνές ήταν σε δύο στήλες παραστάσεων, βαλμένες αριστερά και δεξιά του κεντρικού θέματος, ή αν περιέτρεχαν τό κεντρικό θέμα, έχουμε ενδείξεις πού συνηγορούν για τή δεύτερη περίπτωση.

Δεξιά από τόν οικίσκο του έρημίτη σώζεται ένα τμήμα τείχους, πού μπροστά του ύψώνεται γαλαζοπράσινος μαρμάρινος κίονας, στή δεξιά πλευρά του όποιου υπάρχουν σπαράγματα ζωγραφικής από σαρκώματα ποδιού και κόκκινου μέ μικρά τμήματα γαλάζιου ρούχου (Εικ. 1).

Ο κίονας, τοποθετημένος σε κάποια απόσταση από τόν οικίσκο, δηλώνεται και ως τό διαχωριστικό στοιχείο για τό πέρασμα από τή σκηνή του έρημίτη σε μία δεύτερη, πού θά άνοιγόταν προς τά δεξιά. Δέν είναι εύκολο νά πούμε μέ σιγουριά ποιά ήταν τό θέμα τής σκηνής, γιατί ή σειρά των επεισοδίων από τή ζωή τής άγίας Αικατερίνας σε εικόνες μέ τό ίδιο θέμα πού μās έχουν διασωθεί δέν είναι ποτέ ή ίδια.

Σέ εικόνα του 13ου αιώνα στό Μουσείο του San Mateo τής Πίζας⁴⁰ μέ τήν άγία Αικατερίνα στό κέντρο και σκηνές από τή ζωή της στά δύο πλάγια πλαίσια, ή πρώτη άριστερά παράσταση από πάνω προς τά κάτω είναι ή επίσκεψη τής άγίας στό Μαξέντιο. Στή δεύτερη κάτω απεικονίζεται μία δεύτερη συνάντηση μέ τό Μαξέντιο, ακολουθεί ή σκηνή μέ τήν Αικατερίνα στή φυλακή και στό τέταρτο και τελευταίο διάχωρο τής ίδιας πάντα στήλης μία τρίτη σκηνή μέ τό Μαξέντιο επίσης. Και στίς τρεις σκηνές τής συνάντησής της μέ τό βασιλιά, ή σύνθεση κινείται από τά δεξιά προς τά άριστερά, όπου ζωγραφίζεται ο Μαξέντιος ένθρονος κάτω από κιβώριο και φρουρείται από τά άριστερά από στρατιώτη μέ κοντό χιτώνα.

Σέ βυζαντινή εικόνα τής Αικατερίνας από τό Σινά⁴¹, ή πρώτη συνάντηση μέ τό Μαξέντιο ζωγραφίζεται στό πάνω πλαίσιο τής εικόνας, δίπλα από τήν πρώτη άριστερά σκηνή. Η δεύτερη προς τά δεξιά παράσταση του πάνω πλαισίου είναι μέ τήν άγία ανάμεσα σε δύο στρατιώτες, πού τή σύρουν προς τό Μαξέντιο.

Σέ πολύ μεταγενέστερη εικόνα του Μπενάκειου μέ τό ίδιο θέμα, τό επεισόδιο μέ τό Μαξέντιο αναπτύσσεται σε τρεις επίσης σκηνές, από τίς όποιες οι δύο άποτελούν και τήν άρχή του κύκλου πού άρχίζει στήν άρι-

39. J. H. Stubblebine, Byzantine Influence in XII century. Italian panels, DOP 20 (1966), σ. 92.

40. Pittura italiana del duecento e trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937, έκδ. G. Sinibaldi και G. Brunetti (Φλωρεντία 1943), σ. 70-73. E. B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting, An illustrated index, Φλωρεντία 1949, σ. 152, άρ. 399. J. H. Stubblebine, ό.π., σ. 92, εικ. 9. H. Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, Μόναχο 1962, σ. 97, εικ. 134.

41. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες τής Μονής Σινά, 1, σ. 147-149, 2, εικ. 166. J. H. Stubblebine, ό.π., σ. 92, εικ. 10.

στερή στήλη τών σκηνών και προχωρεί από πάνω προς τά κάτω.

Ἄλλά και σέ μεταγενέστερες χαλκογραφίες και εἰκόνες μέ τό ἴδιο θέμα τό ἐπεισόδιο μέ τό Μαξέντιο παίρνει τήν πρώτη θέση, ὅταν λείπει ὁ ἀρραβώνας.

Στήν εἰκόνα μας, πού οἱ σκηνές περιτρέχουν ἐπίσης τό κεντρικό θέμα, οἱ σκηνές θά πρέπει νά κινουῦνται διαδοχικά ἀπό ἀριστερά προς τά δεξιά



Εἰκ. 11. Ἁγία Αἰκατερίνα. Τοιχογραφία στήν Ἁγία Παρασκευή Ἀμαρίου Κρήτης (λεπτομέρεια).



Εἰκ. 12. Ἁγία Αἰκατερίνα. Τοιχογραφία στήν Γκουβερνιώτισσα Κρήτης (λεπτομέρεια).

καί ἐπομένως στή θέση τοῦ δεύτερου ἐπεισοδίου, πού ἀκολουθεῖ τή σκηνή μέ τόν ἐρημίτη προς τά δεξιά, θά πρέπει νά ἀναζητήσουμε μιὰ σκηνή ἀπό τίς τρεῖς τῆς συνάντησής της μέ τό Μαξέντιο. Τήν ἀποψη ἐνισχύει και ὁ κίονας πού ἔρχεται ἀπό ἐσωτερικό χῶρο, ὅπως και τό τμήμα πού σώζεται ἀπό τό σάρκωμα μηροῦ, πού δέν μπορεί νά εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τό μηρό στρατιώτη πού φαίνεται κάτω ἀπό τόν κοντό χιτώνα του και ὑπάρχει πάντα στή φρουρά τοῦ Μαξεντίου.

Σχετικά τώρα μέ τήν εἰκονογραφία τῆς κεντρικῆς μορφῆς ἔχουμε νά διαλέξουμε ἕναν ἀπό τούς τρεῖς ἐπικρατέστερους τύπους τῆς ἁγίας στό 15ο αἶώνα στήν Κρήτη:

1) Ὁ τύπος τῆς ἁγίας ὄρθιας μέ τόν τροχό στήν ἀγκαλιά και τό σταυρό τῆς μάρτυρος στό δεξιό χέρι, εἰκονογραφία πού συναντήσαμε στήν Ἁγία Παρασκευή Ἀμαρίου (Εἰκ. 11) και σέ εἰκόνα τῆς Σίφνου⁴².

42. Θ. Χ. Ἀλιπράντης, Θησαυροί τῆς Σίφνου, σ. 33, πίν. ΚΓ.

2) Ὁ πολύ διαδεδομένος τό 15ο αἰώνα στήν Κρήτη τύπος τῆς ἁγίας μέ τό σταυρό πάλι στό δεξί χέρι καί τό λῶρο της νά ἀναδιπλώνεται πάνω ἀπό τό ἄριστερό μέ τήν παλάμη πρὸς τά ἔξω στή γνωστή στάση τῆς δέησης τοῦ μάρτυρα, ὅπως τόν βρίσκουμε στό Σκλαβεροχώρι καί σέ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, στό Σινά⁴³, καί στήν Πάτμο⁴⁴.

3) Ὁ τύπος τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας μέ σταυρό στό δεξί καί κλαδί φοινικιάς στό ἄριστερό, πού εἶναι παλιός προαναγεννησιακός τύπος, πολύ διαδεδομένος στή Δύση καί πού θά προτιμοῦσε ἕνας καθολικός πλούσιος πελάτης τῆς συντηρητικῆς, ἐπαρχιώτικης, βενετσιάνικης ἀστικῆς τάξης στήν Κρήτη. Τόν τύπο βρίσκουμε σέ τοιχογραφία τῆς Γκουβερνιώτισσας⁴⁵ στήν Κρήτη (Εἰκ. 12) καί πολύ ἄργότερα στήν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη⁴⁶.

Τόν τελευταῖο τύπο θά προτεινάμε καί γιά τή δική μας εἰκόνα, κυρίως γιατί ὁ ἀρχαῖκός χαρακτήρας τῆς εἰκόνας τοῦ Μπενάκειου μαρτυράει παλιό πρότυπο ἢ διαδεδομένο ἀντίβоло ἀπό παλιό πρότυπο, μεταποιημένο ἐλαφρά γιά τίς καινούριες ἀπαιτήσεις μιᾶς νεότερης ἐποχῆς.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ

43. Φωτογραφία τῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ βρῆκα στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο καί τῆς εἰκόνας τῆς Ζακύνθου στό ἀρχεῖο τοῦ Κ.Ε.Σ. στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο ἐπίσης.

44. Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, σ. 116, πίν. 49 καί 127.

45. Μ. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης 1953, Α', Ἀθῆναι 1954, σ. 146, πίν. 11Β. Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στήν Κρήτη, Κρητ. Χρον. ΣΤ' (1952), σ. 65, πίν. Ε', 2.

46. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, σ. 45, πίν. 23.

SUMMARY

AN EARLY CRETAN ICON WITH TWO SCENES FROM THE LIFE OF SAINT CATHERINE IN THE BYZANTINE MUSEUM

It is a small panel, measuring 0,44×0,25 m., which was among the numerous icons in the storehouse of the Museum. It is delicately painted, with two scenes from a saint's life, which, as we believe, is that of St. Catherine.

The first scene depicts the event in St. Catherine's legend concerning her visit to the hermit and her mystic marriage with Christ.

The marriage was not a part of the byzantine "martyrdom" of St. Catherine and does not occur in the Greek texts till the 17th century. But it was known in the Byzantine tradition as a mention of this in the Byzantine manuscripts reveals. More complete knowledge of this event derives from the late Latin texts, which preserve the whole story.

The representation of St. Catherine's visit to the hermit, as it appears here, is an extremely rare example. If one searches for a compositional model, one might think of the similar scenes in the painting of the West, where the pictorial formula of the scene was created early in the 14th century. The most characteristic example is that of Andrea da Bologna in his wall painting of Santa Maria della Rocca at Offida.

As the artist of our icon lacked complete Greek pictorial model, the illustration of this episode may result from a Greek treatment of a Latin and non-Byzantine subject. For that he used heterogeneous elements from other iconographical standard motifs already existing in early Cretan painting which would have been adapted particularly to the individual images of the scene.

The image of St. Catherine's mother, for instance, may come from artist's different treatment of prophetess Anne in the scene of Presentation to the Temple, as it occurs in 15th century Cretan icons.

In the case of the young friend of St. Catherine, what immediately comes to mind is one of the girls who followed Virgin in the scene of Presentation of the Virgin to the Temple, as it is depicted in some early Cretan icons too.

Finally, the iconographical scheme of the hermit is easily explained if one assumes that in this case also the artist made use of similar motifs from the Latin manuscripts. Particularly, there are such images in the Latin manuscripts of Palermo Vat. lat. 375, fol. 9, which is surely adapted from earlier Byzantine manuscripts, with scenes from monastic life, as it is the Garrett no 16 of Princeton and the Sin. codex 418 of John Climacus.

The second scene entitled: ΟΙ ΠΗΤΟΡΕΣ ΕΜΒΑΛΛΟΝΤΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ

KAMINON (The rhetoricians are thrown in the furnace), illustrates one of the most familiar events in St. Catherine's cycle.

The individual motifs encountered here were not new for the early Cretan and the Italian painting.

First of all the soldiers in such helmets are found in the icons of 15th century in Crete, as the icon with the signature of Zafouris, in the Metropolitan Museum of N. York, and the icons with the martyrdom of St. Demetrius, in Benaki Museum and in Venice. But the same helmets in Giotto, Duccio and Simone Martini too.

Secondly, the young figure in contraposto with his hands stretched across his body to the right and the face reversing to the left and the rhetor who bends to enter the arched opening of the furnace, were borrowed from the scene of the martyrdom of the Fourteen Martyrs (ms. gr. 183, Moscow).

The same motif, with the figure entering a gate, is common in the Latin manuscript of 14th century (Escorial no 19 and Turin ms. I.II 17, fol. 10) adapted from early Byzantine manuscripts.

In the light of these observations we would assume that our artist remained attached to the stylistic conception, which characterises the Greek painting. However, he also acquired the ability of using Italian compositional schemes and motifs by assimilating them and introducing them subtly in his own composition. The same tendencies we find in the stylistic trends of the icon.

But this eclectic multiformity characterises the Cretan painting of 15th century, the period when the Cretan school began to take shape. Thus, we believe that the icon is dated in the 15th century and localized in Crete. From that point of view our icon, which is related to that style and period, is extremely important.

CHRYSANTHE BALTOYANNIS