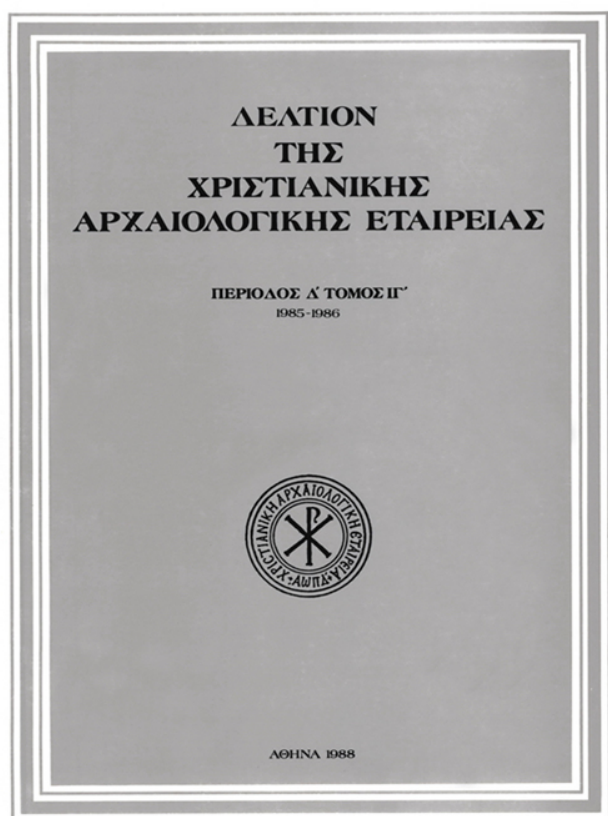


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 13 (1988)

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985)



**Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο**

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.985](https://doi.org/10.12681/dchae.985)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ Μ. (1988). Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 13, 113-124. <https://doi.org/10.12681/dchae.985>



## ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου  
Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985) • Σελ. 113-124

ΑΘΗΝΑ 1988

## ΜΙΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ\*

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Εἰκ. 1) προέρχεται ἀπὸ τὸ νὰὸ τῆς Ὑπαπαντῆς<sup>1</sup> στὴ Θεσσαλονίκη. Ἔχει ἀριθμὸ εὐρετηρίου BM 1916 καὶ ταξινομήσεως 143. Κατέχει τὸ ἀριστερὸ μετακίονιο διάστημα γιὰ τίς δεσποτικές εἰκόνες στὸ μεταβυζαντινὸ εἰκονοστάσιο πού ἐκτίθεται στὴ Νέα Αἶθουσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου<sup>2</sup>. Ἀποτελεῖται ἀπὸ μιά σανίδα μέ διαστάσεις 95×69 ἐκ. Τὸ αὐτόξυλο πλαίσιο ἔχει ἀνάγλυφη ἐπιχρυσωμένη φυτική διακόσμηση.

Ἐπάνω σέ δίχρωμο κάμπο, χρυσό στὸ ἔπάνω τμήμα τῆς εἰκόνας καὶ βαθυγάλαζο κάτω, εἰκονίζεται ἕως λίγο κάτω ἀπὸ τὴ μέση καὶ μετωπικός ὁ ἅγιος Δημήτριος. Μέ τὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ δόρυ καὶ μέ τὸ ἀριστερὸ τὴ χρυσή λαβὴ τοῦ ξίφους του μαζί μέ τὴν κόκκινη θήκη του. Φέρει κόκκινο χειριδωτὸ χιτῶνα, μεταλλικὸ καστανόφαιο θώρακα μέ πλέγμα ἀπὸ μικροὺς ρόμβους, πού τίς τέσσερις κορυφές τους στολίζουν μαργαριτάρια, καὶ πλούσια καστανοκόκκινη χλαμύδα μέ πτυχές σέ ἔντονο πράσινο χρῶμα, ἡ ὁποία δένεται μπροστά στὸ στήθος μέ μεγάλο κόμβο. Τίς δύο καστανοκόκκινες ταινίες τοῦ θώρακα, πού διασταυρῶνονται στὸ στήθος, διακοσμεῖ ἓνα σχηματοποιημένο φυλλωτὸ θέμα σέ χρώματα πορτοκαλί, γκριζογάλαζο καὶ λευκό, ἐνῶ στὸ σημεῖο πού αὐτὲς τέμνονται ὑπάρχει ἓνα μικρὸ στρογγυλὸ ἐπίχρυσο μετάλλιο μέ ἀνάγλυφη τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ. Τὸ ζωγραφιστὸ πλατὺ πλαίσιο τοῦ μεταλλίου μέ φυλλωτὰ μοτίβα ἔχει τὰ χρώματα τῶν ταινιῶν τοῦ θώρακα. Οἱ πτέρυγες, πού καλύπτουν σέ τρεῖς σειρές τὸ δεξιὸ βραχίονα τοῦ ἁγίου, ἀποδίδονται μέ σκούρο καφέ χρῶμα στὴ μεσαία σειρά καὶ μέ ἄτονο ρόδινο στίς δύο ἄλλες καὶ φωτίζονται μέ χρυσές ἀνταύγειες. Μαργαριτάρια στολίζουν τίς ἄκρες τους. Μέ ἄτονο ρόδινο χρῶμα καὶ πυκνές χρυσές ἀνταύγειες ἀποδίδονται καὶ οἱ ὀρθιες πτέρυγες τοῦ θώρακα γύρω ἀπὸ τὸ λαιμό, ἐνῶ τὴν ταινία πού τίς ἐνώνει στὴ βάση τους φωτίζουν χρυσές ἀνταύγειες καὶ στολίζουν πολύτιμα πετράδια. Ἀπὸ τοὺς ὤμους τοῦ ἁγίου κρέμονται τὸ κράνος καὶ μικρὴ στρογγυλὴ ἀσπίδα (Εἰκ. 2-3). Τὸ κράνος, σέ γκριζογάλαζο χρῶμα, διακοσμεῖται μέ ὁμοιόχρωμη μάσκα, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες λεπτομέρειες, ὅπως οἱ ταινίες καὶ τὸ καλυκόμορφο κό-

σμημα τῆς κορυφῆς τοῦ κράνους, δηλώνονται μέ ἄτονο ρόδινο χρῶμα καὶ φωτίζονται μέ χρυσές ἀνταύγειες. Τὸ κράνος ἐσωτερικά φέρει ἐπένδυση μέ κεντημένο κόκκινο μεταξωτὸ ὕφασμα (Εἰκ. 2). Ἡ μικρὴ στρογγυλὴ ἀσπίδα ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος σχεδιάζεται στίς λεπτομέρειές της μέ καστανοκόκκινο χρῶμα. Ὅμοκεντροὶ κύκλοι διαιροῦν τὴν ἐπιφάνειά της σέ τρεῖς ζῶνες. Ἡ ἐξωτερικὴ ζώνη διακοσμεῖται μέ ἓνα σχηματοποιημένο τρίλοβο κόσμημα πού σχεδιάζεται μέ καστανοκόκκινη γραμμὴ ἔπάνω σέ ἄτονο ρόδινο κάμπο καὶ φωτίζεται μέ πυκνές χρυσές ἀνταύγειες. Ἡ μεσαία ζώνη φέρει λεπτὰ ἀνθικά κοσμήματα σέ χρώματα γκριζογάλαζο καὶ λευκό ἔπάνω σέ καστανοκόκκινο κάμπο. Τὸ κεντρικὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας κατέχει μιά ἀνθρώπινη μάσκα σέ καστανοκόκκινο χρῶμα μέ τὰ φωτισμένα σημεῖα σέ γκριζογάλαζο χρῶμα (Εἰκ. 3). Τὰ δύο αὐτὰ ἐξαρτήματα τῆς πολεμικῆς ἐνδυμασίας τοῦ ἁγίου Δημητρίου, κατάμεστα ἀπὸ κοσμήματα, δίνουν τὴν ἐντύπωση πολύτιμων ἔργων τέχνης καὶ προ-

\* Εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν κ. Μυρτάλη Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, διευθύντρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, γιὰ τὴν ἄδεια δημοσίευσης τῆς εἰκόνας καὶ τὴν προθυμία της νὰ συζητήσει μαζί μου ὁρισμένα προβλήματα τῆς εἰκόνας. Ἐπίσης, εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν καθηγήτρια κ. Ντούλα Μουρίκη ἡ ὁποία εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ διαβάσει τὴ μελέτη καὶ νὰ κάμει χρήσιμες ὑποδείξεις. Τέλος, εὐχαριστῶ ἰδιαίτερα τὴν κ. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, ἐπιμελήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἡ ὁποία εὐγενῶς μοῦ παραχώρησε τὴ μελέτη τῆς εἰκόνας καὶ διευκόλυνε τὴν ἐργασία μου μέ χρήσιμες πληροφορίες. 1. Στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Ὑπαπαντῆς ὑπῆρχε ἀσημένιο κιβωτίδιο ὅπου φυλάσσονταν μέσα σέ φιαλίδιο μύρο τοῦ ἁγίου Δημητρίου, κομμάτια ἀπὸ τὸ δέρμα του καὶ τὸ γαλάζιο χιτῶνα του καθὼς καὶ ὅστων μέ δαχτυλίδι, ὅπου παλαιότερα διαβάζονταν τὰ γράμματα ΝCΤ (Νέστωρ), Ν. Π. Παπαγεωργίου, Ἀρχαῖα εἰκόν τοῦ μεγαλομάρτυρος ἁγίου Δημητρίου τοῦ πολιοῦχου Θεσσαλονίκης ἐπὶ ἔλεφαντοστόου, ΒΖ 1 (1892), σ. 487.

2. Βλ. Γ. Α. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, Ἀθῆναι 1956, σ. 30, εἰκ. 5, Τὰ Ἑλληνικά Μουσεία, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1974, σ. 352, εἰκ. 26.



Είκ. 1. Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἀριθ. ΒΜ 1916 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου



Είκ. 3. Ἡ ἀσπίδα τοῦ ἁγίου Δημητρίου, λεπτομέρεια τῆς Είκ. 1

σελκούν την προσοχή τοῦ θεατῆ. Τό κεφάλι τοῦ ἁγίου στολίζει διάδημα καί πλαισιώνει ἀνάγλυφος ἐπιχρυσωμένος φωτοστέφανος μέ ἀνθικά κοσμήματα. Στό ἐπάνω τμήμα τῆς εἰκόνας ὑπάρχει ἐπιγραφή μέ κόκκινα κεφαλαῖα: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ.

Τό σῶμα τοῦ ἁγίου Δημητρίου εἶναι ὑπέρμετρα λεπτό κάτω ἀπό τό βαρύ θώρακα, καί τό κεφάλι του, σχετικά μικρό, στηρίζεται σέ ὑψηλό λαιμό. Τό πρόσωπο ἔχει τέλειο ὠοειδές σχῆμα, ἡ μύτη εἶναι μακριά καί λεπτή, τά μάτια σχετικά μεγάλα, τό στόμα μικρό μέ σαρκώδη χεῖλη. Τά μαλλιά ἀποδίδονται μέ μικροῦς βοστρύχους σέ κανονική διάταξη, ἔτσι ὥστε ἡ κόμη νά φαίνεται ἐξαιρετικά φροντισμένη. Ἡ ἐναλλαγή τῶν σκιερῶν καί φωτεινῶν ἐπιφανειῶν στό πλάσιμο τοῦ προσώπου εἶναι ἀπότομη καί σκληρή, ἀλλά τοῦτο ὀφείλεται στό ὅτι ἔχουν χαθεῖ οἱ ἐνδιάμεσοι τόνοι.

Ἡ εἰκόνα, πού διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση, εἶχε δεχθεῖ ἐπιζωγράφηση. Ὁ καθαρισμός της ἔγινε τό 1969 ἀπό τή ζωγράφο-συντηρήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Αἰκατερίνη Σταμέλου καί ἔδειξε περιορισμένης ἐκτάσεως φθορά τοῦ ζωγραφικοῦ ἐπιχρίσματος ἕως τήν ἐπιφάνεια τοῦ λινοῦ ὑφάσματος, στόν



Είκ. 2. Τό κράνος τοῦ ἁγίου Δημητρίου, λεπτομέρεια τῆς Είκ. 1

καρπό τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, στό μανδύα καί τό θώρακα, καθὼς καί στό ἀνάγλυφο πλαίσιο, ἰδιαίτερα στό κάτω τμήμα του (Είκ. 1). Νέα συντήρηση τοῦ ἔργου ἔγινε τό 1981 ἀπό τή ζωγράφο-συντηρήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Ἀλίκη Σημαντώνη.

Ὁ ἅγιος Δημήτριος, μέ τό νεανικό ἀγένειο πρόσωπο καί τά κοντά μαλλιά, χαρακτηριστικά πού διατήρησε ἀπό τήν παλαιοχριστιανική ἐποχή, εἶναι ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη μιᾶ ἀπό τίς πιό ἀντιπροσωπευτικές μορφές βυζαντινῶν ἁγίων. Ἐμφανίζεται στίς ἀρχαιότερες γραπτές πηγές ὡς διάκονος<sup>3</sup>, ἀλλά σέ νεότερα κείμενα ἀναφέρεται ὡς πολεμιστής καί ἀπό τό τέλος τοῦ 6ου αἰ. καί ἔπειτα καθιερώνεται ὡς ὁ προστάτης

3. H. Delehaye, Les légendes grecques de saints militaires, Brussels 1909, σ. 103 κ.ἑ. C. Mango, Byzantium. The Empire of New Rome, London 1980, σ. 157.

ἅγιος τῆς Θεσσαλονίκης<sup>4</sup>. Οἱ πρωιμότερες παραστάσεις τοῦ ἁγίου Δημητρίου ὡς στρατιωτικοῦ ἀνάγονται στό 10ο ἢ τίς ἀρχές τοῦ 11ου αἰ., ὅπως δείχνουν παραδείγματος χάριν οἱ προτομές του στό πλαίσιο τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Νικολάου στό Σινᾶ<sup>5</sup>, στήν προμετωπίδα τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Βασιλείου Β' στή Μαρκιανή Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας (gr. 17)<sup>6</sup>, καθώς καί στή σμαλτωμένη ἀνάγλυφη εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, στό θησαυρό τοῦ Ἁγίου Μάρκου<sup>7</sup>. Ἀποτελεῖ ἰδιοτυπία ἡ ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου ἔως πρὸς κάτω ἀπὸ τὴ μέση πού εἶναι σπάνια, προκειμένου γιὰ στρατιωτικούς ἁγίους, πρὶν ἀπὸ τὴν ἄλωση. Ἡ παλαιότερη παράσταση τοῦ ἁγίου Δημητρίου σ' αὐτό τὸν τύπο<sup>8</sup> εἶναι ἐκεῖνη στό ἀργυρὸ κιβωτίδιο τῆς μονῆς Βατοπεδίου στό Ἅγιον Ὄρος, πού ἔχει τοποθετηθεῖ στό 13ο αἰ. Ἐδῶ ὅμως δέν πρόκειται γιὰ μεμονωμένη προσωπογραφία ἀλλὰ γιὰ μιὰ σκηνή τῶν θαυμάτων του, ὅπου ὁ ἅγιος εἰκονίζεται νά νικά τοὺς βαρβάρους<sup>9</sup>.

Δύο στοιχεῖα στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὁ ἀνάγλυφος γύψινος φωτοστέφανος καί τὸ ἐπίσης ἀνάγλυφο ἔνθετο μετάλλιο τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ στό θώρακα τοῦ ἁγίου Δημητρίου, ἀποτελοῦν κοινὸ χαρακτηριστικὸ μιᾶς μεγάλης ομάδας ζωγραφικῶν ἔργων τοῦ 16ου αἰ., τὰ ὁποῖα ἔχουν συνδεθεῖ μέ τὴ λεγόμενη ἡπειρωτικὴ σχολή ζωγραφικῆς πού εἶχε εὐρύτερη ἀκτινοβολία στίς γειτονικὲς περιοχές. Οἱ κυριότεροι ἐπώνυμοι ἐκπρόσωποι τῆς σχολῆς εἶναι ὁ Φράγγος Κατελάνος καί οἱ ἀδελφοὶ Γεώργιος καί Φράγγος Κονταρῆς ἀπὸ τὴ Θήβα<sup>10</sup>.

Τὸ ἓνα ἰδιότυπο στοιχεῖο στήν εἰκόνα μας, ὁ χρυσοῦς ἀνάγλυφος καί κοσμημένος μέ σχέδια φωτοστέφανος, εἶναι μιὰ συνηθισμένη πρακτικὴ στίς φορητὲς εἰκόνες, πού πιθανότατα ἐφαρμόσθηκε γιὰ πρώτη φορά στήν Κύπρο στίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ. καί συνεχίσθηκε χωρίς διακοπὴ σὲ εὐρύτατο γεωγραφικὸ χῶρο ἔως τὸ 18ο καί τὸ 19ο αἰ. Μιμεῖται τοὺς πολύτιμους χρυσοὺς καί ἀσημένιους φωτοστέφανους πού ἔφεραν οἱ παλιότερες βυζαντινὲς εἰκόνες<sup>11</sup>. Ἡ χρῆση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ παρατηρεῖται καί στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ<sup>12</sup> μέ ἰδιαίτερη ἔξαρση στὰ τοιχογραφημένα σύνολα πού ἐντάσσονται στήν ἡπειρωτικὴ σχολὴ ζωγραφικῆς καί συνδέονται στενά μέ τὸν ἀρχικὸ διάκοσμο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν τοῦ 1531/32 στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων<sup>13</sup>, ἔργο τῆς ἴδιας σχολῆς. Ὁ φωτοστέφανος τοῦ ἁγίου Δημητρίου, μέ τὸ ἀδρό ἀνάγλυφο ἀλλὰ καί τὸ διακοσμητικὸ του θέμα, εἶναι πολὺ κοντὰ σὲ ἐκεῖνον τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος παριστάνεται ὡς Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγελος στό θόλο τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν, καί τῶν ἁγίων στό καθολικὸ τῆς μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα<sup>14</sup>. Συγκεκριμένα, τὸ λωτόμορφο ἀνθέμιο πού ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ ἐπαναλαμβανόμενο θέμα τῆς διακόσμησής του, καθώς καί ὁ φυλλοφόρος βλαστός, ἀπαν-

τοῦν χωριστὰ στίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ στὸν ἀνάγλυφο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ στό νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν<sup>15</sup>. Τὸ ἴδιο ἀνθικὸ κόσμημα εἶναι ζωγραφισμένο στήν τρίτη ζώνη τοῦ θόλου τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ καθολικοῦ στήν ἴδια μονή, ἀνάμεσα στὰ μετάλλια τῶν προφητῶν<sup>16</sup>. Καί οἱ δύο αὐτὲς διακοσμήσεις τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν, ἔργα τοῦ 1542<sup>17</sup>, ἀποδίδονται στὸν Φράγγο Κατελάνο<sup>18</sup>.

Τὸ ἄλλο στοιχεῖο στήν εἰκόνα μας, τὸ στρογγυλὸ ἀνάγλυφο εἰκονίδιο μέ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ, τὸ ὁποῖο φέρει ὁ ἅγιος Δημήτριος στό σημεῖο πού τέμνονται οἱ ταινίες τοῦ θώρακα (Εἰκ. 1), κοσμεῖ ἐπίσης τὸ στήθος τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων στὰ καθολικὰ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν (ἀρχικὸς διάκοσμος)<sup>19</sup>, τῆς μονῆς Μυρτιάς στήν Αἰτωλία<sup>20</sup>, τῆς μονῆς τοῦ Ντίλιου ἢ Στρατηγοπούλου στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων<sup>21</sup>, τῆς μονῆς Βαρλαάμ (Εἰκ. 4), τῆς μονῆς τῆς Ζάβορδας στὰ Γρεβενά<sup>22</sup> καί τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας

4. Σχετικὰ μέ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου Δημητρίου βλ. Ἄ. Ξυγλόπουλος, Ὁ ἅγιος Δημήτριος εἰς τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν, Θεσσαλονίκη 1950, σ. 10 κ.έ., Α. Grabar, Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique, DOP 5 (1951), σ. 3 κ.έ., Ν. Θεοτοκά, Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἁγίου Δημητρίου στρατιωτικοῦ καί ἐπίπου καί οἱ σχετικὲς παραδόσεις τῶν θαυμάτων, Πειραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953, Ἀθήναι 1955, σ. 477 κ.έ. RbK II, στ. 1050-51, Στ. Πελεκανίδης, Γραπτὴ παράδοση καί εἰκαστικὲς τέχνες γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ ἁγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970, P. Lemerle, Note sur les plus anciennes représentations de Saint Démétrius, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ι' (1980-81), σ. 1 κ.έ.

5. K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherina at Mount Sinai. The Icons. Volume one: From the Sixth to the Tenth Century, Princeton 1976, πίν. XXXVIII καί CXX, CXXII, σ. 101 κ.έ.

6. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εἰκ. 130.

7. A. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age (Institut Hellénique de Venise, no 7), Venise 1975, σ. 21 κ.έ., πίν. Α, εἰκ. 1.

8. Ἡ ἀπεικόνιση μορφῶν σ' αὐτὸ τὸ μῆκος ἢ καί λίγο περισσότερο —περίπου στὰ τρία τέταρτα— ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τὸν 8ο αἰ. σὲ δυτικὰ ἔργα. Πρβλ. τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας στὴ Santa Maria Maggiore τῆς Ρώμης (8ος-9ος αἰ.), W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne 1956, πίν. 33A, σ. 28, καί τὸ φ. 9ν στὸν κώδικα Aureus τοῦ Canterbury (Α. 135) στὴ Βασιλικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Στοκχόλμης (8ος αἰ.). Α. Grabar, Le Haut Moyen Age, ἔκδ. Skira, Genève 1957, σ. 123. Στὴ βυζαντινὴ τέχνη εἶναι συχνὴ κυρίως ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. καί ἔπειτα, K. Weitzmann, Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford 1966, London 1967, εἰκ. 22, σ. 214 κ.έ. Lazarev, ὁ.π., εἰκ. 130. Γ. καί Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Ἀθήναι 1956, εἰκ. 117-124, 188, 217. I. Kalavrezou-Maxeiner, Byzantine Icons in Steatite, Wien 1985, ἀριθ. 105, σ. 186. Βυζαντινὴ καί Μεταβυζαντινὴ Τέχνη, Κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1986, ἀριθ. 106, σ. 107, ἀριθ. 234, σ. 208. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, εἰκ. 12, 54, Α, Β.



Εικ. 4. Μονή Βαρλαάμ στά Μετέωρα. Οί άγιοι Γεώργιος καί Δημήτριος

9. 'Α. Ξυγγόπουλος, Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του βίου του άγίου Δημητρίου, ΑΕ 1936, σ. 124, πίν. Β (5).

10. Μ. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 'Η μονή των Φιλανθρωπηνών καί ή πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, 'Αθήνα 1983, σ. 173 κ.έ.

11. D. Talbot-Rice, The Icons of Cyprus, London 1937, σ. 97 κ.έ. 'Ο ίδιος, Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds, JÖB 21 (1972), σ. 269 κ.έ. M. S. Frinta, Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West, Gesta XX (1981), σ. 33 κ.έ. D. Mouriki, Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus, The Griffon, N.S. 1-2, Athens 1985-1986, σ. 20.

12. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., όπου καί σχετικά παραδείγματα, σ. 96 καί σημ. 819.

13. 'Όπως π.χ. στίς τοιχογραφίες των μονών: Φιλανθρωπηνών του 1542, Βαρλαάμ (1548), στό παρεκκλήσιο του 'Αγίου Νικολάου της Λαύρας (1560) καί στό ναό της Μεταμορφώσεως στή Βελτισία (1568), δ.π., σ. 96 κ.έ., πίν. 79, 84α. G. Millet, Monuments de l'Αthos, Paris 1927, πίν. 255.2 καί 256.1.

14. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., πίν. 79 καί 84α.

15. 'Ο.π., πίν. 79. Πρβλ. επίσης καί τά κοσμήματα πού πληρούν τά μεταξύ των κεραίων του σταυρού τμήματα, τά όποία συνδέονται μορφολογικά καί θεματολογικά μέ μερικά στους φωτοστέφανους των άγιών Γεωργίου καί Δημητρίου στή μονή Βαρλαάμ. 'Ακόμη, τό

ανάγλυφο σχοινί πού περιορίζει τόν κοσμήτη πάνω από τίς μορφές των στρατιωτικών άγιών στους τοίχους της ίδιας μονής όρίζει καί τίς κεραίες του σταυρού στό φωτοστέφανο του Χριστού στό θόλο του νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, καθώς καί στό φωτοστέφανο του Παντοκράτορα στον τρούλο του παρεκκλησίου του 'Αγίου Νικολάου της Λαύρας, Millet, δ.π., πίν. 256.1.

16. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., πίν. 77.

17. 'Ο.π., σ. 175.

18. Φ. Κόντογλου, 'Εκφρασις της όρθοδόξου εικονογραφίας, Α', 'Αθήναι 1960, σ. 422 κ.έ. M. Chatzidakis, Considerations sur la peinture post-byzantine en Grèce, Actes du 1er Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes (1966), II, Sofia 1970, σ. 713. 'Ο ίδιος, 'Η μεταβυζαντική τέχνη (1453-1700) καί ή άκτινοβολία της, ΙστΕΕ, Ι', 1974, σ. 425. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., σ. 173.

19. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., σ. 96, πίν. 16, 60, 61, 62 καί 68.

20. 'Ο.π., σ. 96, πίν. 76α.

21. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οί τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου, 'Ιωάννινα 1980, εικ. 46.

22. Γ. Γούναρης, Οί τοιχογραφίες των 'Αγίων 'Αποστόλων καί της Παναγίας Ρασιώτισσας στήν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 177.



Είκ. 5. Ναός Ἁγίου Νικολάου στήν Κράψη. Ὁ ἅγιος Γεώργιος, λεπτομέρεια

Ρασιώτισσας στήν Καστοριά<sup>23</sup>. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τό εἰκονίδιο τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ σέ ἀνάλογη θέση, ἀλλά ζωγραφιστό, ἀπαντᾷ σπανιότατα σέ προηγούμενα τοῦ 16ου αἰώνα ἔργα, ὅπως παραδείγματος χάριν στό θώρακα τοῦ ἁγίου Προκοπίου στό ναό τῆς Resava (πρίν ἀπό τό 1418)<sup>24</sup> καί σέ μία εἰκόνα ἰδιωτικῆς συλλογῆς πού ἔχει χρονολογηθεῖ στό 15ο αἰ. καί ἀποδοθεῖ σέ κυπριακό ἐργαστήριο<sup>25</sup>. Πρέπει νά τονισθεῖ ὅτι οἱ ἀνάγλυφοι φωτοστέφανοι καί τά ἐγκόλπια δέν χαρακτηρίζουν τίς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη καί τῶν ἄλλων κρητικῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς του<sup>26</sup>.

Στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου συνδυάζονται στοιχεῖα ἀπό παλαιολόγειες καί μεταβυζαντινές παραστάσεις στρατιωτικῶν ἁγίων σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες. Ἔτσι, ὁ τύπος τοῦ προσώπου τοῦ ἁγίου Δημητρίου, τά στρωμένα μαλλιά πού κατεβαίνουν πίσω ἀπό τά αὐτιά<sup>27</sup> καί ἡ μικρή στρογγυλή ἀσπίδα νά κρέμεται ἀπό τό λαιμό στόν ἀριστερό ὦμο χαρακτηρίζουν καί τήν παράσταση τοῦ ἁγίου στό ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη στήν Καστοριά (1384/5)<sup>28</sup> καί, ὡς ἓνα βαθμό, τίς παραστάσεις τοῦ ἴδιου ἁγίου στό καθολικό τῆς μονῆς Βαρλαάμ (1548) (Εἰκ. 4). Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἐπίδειξη τῆς ἐξωτερικῆς ὄψης τῆς ἀσπίδας μέ τόν ἱμάντα νά προσαρμόζεται

στήν ἐπιφάνεια αὐτή. Τό ἴδιο παρατηρεῖται καί στή μικρή στρογγυλή ἀσπίδα τοῦ ἁγίου Μερκουρίου στήν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στό Βατοπέδι (1370)<sup>29</sup>, καθώς καί στήν ἀσπίδα τοῦ ἁγίου Γεωργίου στό ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Κράψης στήν περιοχή τῶν Ἰωαννίνων, πού ζωγράφισαν οἱ ἀδελφοί Γεώργιος καί Φράγγος Κονταρῆς τό 1563 (Εἰκ. 5). Τό τρίλοβο στυλιζαρισμένο κόσμημα πού διατρέχει τήν περιφέρεια τῆς ἀσπίδας τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἀπαντᾷ στό ἴδιο σημεῖο καί στήν ἀσπίδα τοῦ ἁγίου Γεωργίου στό τελευταῖο μνημεῖο (Εἰκ. 5). Ἀνάλογο θέμα στολίζει τό ἡμικύκλιο τοῦ συνθρόνου τῶν ἀποστόλων στή σκηνή τῆς Πεντηκοστῆς στό καθολικό τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν<sup>30</sup>, ἐκεῖνο τῶν ἀρχιερέων στή Μεσοπεντηκοστή στό καθολικό τῆς μονῆς τοῦ Ντίλιου<sup>31</sup> καί τό ἐπάνω τμήμα τοῦ θώρακα τοῦ ἁγίου Γεωργίου στό καθολικό τῆς μονῆς Βαρλαάμ (Εἰκ. 4). Τό λεπτό φυτικό θέμα πού πληροῖ τό μεσαῖο τμήμα τῆς ἀσπίδας τοῦ ἁγίου Δημητρίου χρησιμοποιεῖται εὐρύτερα στίς ἀσπίδες τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, στά κτίρια καί στά ἔπιπλα τόσο στή μονή τῶν Φιλανθρωπηνῶν<sup>32</sup> ὅσο καί τοῦ Ντίλιου<sup>33</sup>.

Οἱ μάσκες πού κοσμοῦν τήν ἀσπίδα καί τό κράνος τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Εἰκ. 2-3) εἶναι στοιχεῖα χαρακτηρι-

στικά για την πρόθεση του ζωγράφου νά εξάρει την κοινωνική αϊγλή του στρατηλάτη αγίου. Ἡ μάσκα, πού ἔχει ἀρχαία καταγωγή, ἐμφανίζεται στήν ἐνδυμασία, τά κράνη καί τήν ἀσπίδα τῶν στρατιωτικῶν ἀγίων κυρίως ἀπό τήν παλαιολόγια ἐποχή καί γνωρίζει μεγάλη διάδοση στίς ἀκαδημαϊκές δημιουργίες τῆς κρητικῆς καί τῆς ἡπειρωτικῆς σχολῆς: ἡ δυσμορφία τῆς μάσκας σέ πολλές περιπτώσεις δείχνει δυτική ἐπίδραση. Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ μάσκα στό κράνος εἶναι σπάνια καί στήν παλαιολόγια καί τή μεταβυζαντινή περίοδο. Τό στοιχείο αὐτό φέρουν οἱ περικεφαλαίες ὀρισμένων στρατιωτικῶν ἀγίων στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά<sup>34</sup>. Τό κράνος τοῦ ἀγίου Δημητρίου ἐσωτερικά εἶναι ντυμένο μέ πολύτιμο μεταξωτό κόκκινο ὕφασμα γεμάτο κεντίδια, μιά ρεαλιστική λεπτομέρεια πού δείχνει τήν πρόθεση τοῦ ζωγράφου νά προσθέσει ἕναν ἀέρα ἀρχοντιᾶς καί μεγαλείου στή μορφή. Ἐντελῶς ὅμοια ὕφασματα συναντοῦμε σέ ἐνδύματα στίς μονές τῶν Φιλανθρωπηνῶν<sup>35</sup> καί τοῦ Ντίλιου<sup>36</sup>, καθὼς καί στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγίου Νικολάου στή μονή τῆς Λαύρας<sup>37</sup>. Ἡ θέση τοῦ κράνους πού κρέμεται πίσω στόν ὦμο θυμίζει τίς εἰκόνες τοῦ ἀγίου Δημητρίου στό Μουσεῖο Μπενάκη<sup>38</sup>, στό Βυζαντινό Μουσεῖο<sup>39</sup> καί στό Μουσεῖο τοῦ Ermitage στό Leningrad<sup>40</sup>, καθὼς καί τίς τοιχογραφίες τοῦ ἴδιου ἀγίου στά καθολικά τῶν μονῶν Φιλανθρωπηνῶν (ἀρχικός διάκοσμος)<sup>41</sup>, Ντίλιου<sup>42</sup> καί Βαρλαάμ (Εἰκ. 4). Ἄλλες λεπτομέρειες στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅπως οἱ ὀρθιες μεταλλικές πτέρυγες τοῦ θώρακα γύρω ἀπό τό λαιμό τοῦ ἀγίου, καθὼς καί ἡ διάταξή τους σέ τρεῖς σειρές στό δεξιό του βραχίονα καί ἡ διακόσμηση τους μέ μαργαριτάρια, χαρακτηρίζουν καί τίς παραστάσεις τοῦ ἴδιου ἀγίου στά καθολικά τῶν μονῶν Φιλανθρωπηνῶν (ἀρχικός διάκοσμος)<sup>43</sup>, Ντίλιου<sup>44</sup> καί Βαρλαάμ ἀντίστοιχα (Εἰκ. 4). Τό κόσμημα τῶν ταινιῶν τοῦ θώρακα συναντᾶται ὅμοιο σέ ἀνάλογες ταινίες στρατιωτικῶν ἀγίων στά καθολικά τῶν Φιλανθρωπηνῶν (ἀρχικός διάκοσμος)<sup>45</sup> καί Ντίλιου<sup>46</sup>, στήν ἐκκλησία τῆς Ρασιώτισσας<sup>47</sup>, ἀλλά καί στή μονή τοῦ Ἀναπαυσᾶ στά Μετέωρα<sup>48</sup> καί, σέ συνδυασμό μέ τό πλαίσιο πού περιβάλλει τό ἐγκόλπιο τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ, στά καθολικά τῶν μονῶν τῶν Φιλανθρωπηνῶν (ἀρχικός διάκοσμος)<sup>49</sup> καί Ντίλιου<sup>50</sup>. Ὁμοιο πλαίσιο περιβάλλει καί τό ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ ἀγίου Μηνᾶ στά καθολικά τῶν μονῶν τοῦ Ντίλιου<sup>51</sup> καί τῶν Φιλανθρωπηνῶν (ἀρχικός διάκοσμος), καθὼς καί τοῦ ἀγίου Θεοδώρου τοῦ Στρατηλάτη στήν ἴδια μονή<sup>52</sup>. Ὁ μέγας κόμβος πού συγκρατεῖ τήν πλούσια χλαμύδα τοῦ ἀγίου Δημητρίου στό στήθος σχεδιάζεται μέ τόν ἴδιο τρόπο στό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στόν τύπο τῆς Ἀκρας Ταπείνωσης στό καθολικό τῆς μονῆς τοῦ Ντίλιου<sup>53</sup>, ἐνῶ ἡ χρυσή ταινία στήν ἐσωτερική πλευρά του ὑπάρχει στό ἴδιο σημεῖο καί

23. Στ. Πελεκανίδης, Καστορία, I, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 223, 224α. Γούναρης, ὁ.π., σ. 149 κ.ε., 177, πίν. 40β καί 41.
24. V. Djurić, Resava, Beograd 1963, εἰκ. 22 καί 23. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 96, σημ. 820.
25. Βλ. Κατάλογο τῆς ἐκθέσης Kunst der Ostkirche, Stift Herzogenburg, 7 Mai bis 30 Oktober 1977, εἰκ. 14, ἀριθ. κατ. 55. Σχετικά μέ τή σημασία τοῦ εἰκονιδίου ἢ imaginis clipeatae ὡς θριαμβικοῦ συμβόλου, τό ὁποῖο φέρει συνήθως ὁ ἅγιος Μηνᾶς, βλ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σημ. 820, σ. 160, ὅπου καί ἡ σχετική βιβλιογραφία.
26. Ὁ.π., σημ. 822, σ. 161.
27. Ἀνωθεν τῶν ὠτίων καί ὀλίγον στενώτερα, ὅταν κατ' εὐθείαν βλέπῃ ὀρίζει ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὑπό Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρούπολει 1909, σ. 238.
28. Πελεκανίδης, Καστορία, πίν. 152α. Μ. Χατζηδάκης, Καστορία, ἔκδ. Μέλισσα, 1984, σ. 109. Τήν ἀσπίδα στόν ἀριστερό ὦμο φέρει καί ὁ ἅγιος Δημήτριος στή μονή Σταυρονικήτα, ὁ ἴδιος, Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, ἔκδοσις Ἰ. Μονῆς Σταυρονικήτα, Ἄγιον Ὅρος 1986, εἰκ. 151.
29. V. Djurić, La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine, L'école de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968, Beograd 1972, εἰκ. 13.
30. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 58α.
31. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 13.
32. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 4, 5, 10, 61, 65, 66α, 67α.
33. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 27, 32, 43, 51.
34. D. Mouriki, The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra, Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. I' (1980-81), σ. 311, πίν. 83 (F). Πρβλ. καί τήν παράσταση τοῦ ἀγίου Γεωργίου σέ προτομή στή μία ὄψη τῆς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας στό Σκευοφυλάκιο τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου στήν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ὁ ἅγιος φέρει ἀσπίδα στόν ἀριστερό του ὦμο καί κράνος στό δεξιό μέ ἀπεικόνιση μάσκας, καί τοποθετεῖται στό 16ο αἶώνα. Δ. I. Πάλλας, Ἡ ζωγραφική στήν Κωνσταντινούπολη μετά τήν ἄλωση, ΑΔ 26 (1971), Μελέται, πίν. 61, σ. 239.
35. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 66α.
36. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 65, 66.
37. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 88α.
38. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθήναι 1936, ἀριθ. 5, σ. 10, πίν. 7β.
39. Κατάλογος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἔκδ. Ἀπόλλων, σ. 68, πίν. 48.
40. Felicetti-Liebenfels, ὁ.π. (ὑπόσημ. 8), πίν. 108b.
41. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 13, 59.
42. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 41.
43. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 59.
44. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 41.
45. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 68.
46. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 46.
47. Γούναρης, ὁ.π., πίν. 40α, 41β.
48. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 71β.
49. Ὁ.π., πίν. 60, 61, 65.
50. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 46.
51. Ὁ.π., εἰκ. 43.
52. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 66α, 67α.
53. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., εἰκ. 10. Πρβλ. τήν ἴδια λεπτομέρεια καί στό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στίς Σταυρώσεις τῆς μονῆς τῆς Ζάβορδας καί τῆς μονῆς Βαρλαάμ, Μ. Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεῖα ζωγραφικοῦ διακόσμου δύο μνημείων τῆς Μακεδονίας, ΑΑΑ IV (1971), εἰκ. 9 καί 10.

στούς μανδύες τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων στά καθολικά τῶν μονῶν Φιλανθρωπηνῶν (ἀρχικός διάκοσμος) καί Βαρλαάμ. Ἐπίσης, ἡ λαβή τοῦ ξίφους εἶναι πανομοιότυπη μέ ἐκείνη τοῦ ὁμώνυμου ἁγίου στήν τελευταία μονή (Εἰκ. 4). Τέλος, σχετικά μέ τά γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἀξίζει νά σημειωθοῦν μερικά μανιεριστικά στοιχεῖα πού ἀπαντοῦν καί σέ γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Παντοκράτορα στόν τροῦλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς μονῆς τῆς Λαύρας. Παραδείγματος χάριν, ἡ μικρή ὀριζόντια γραμμή στό μέσον τοῦ γιώτα βρίσκεται στό ἴδιο σημεῖο καί στό γιώτα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Παντοκράτορα, ἐνῶ τό τρίγωνο στή βάση τοῦ δέλτα ὑπάρχει καί στήν ὀριζόντια κεραία τοῦ πῖ στήν ἐπιγραφή τοῦ Παντοκράτορα<sup>54</sup>.

Τά στοιχεῖα πού συνθέτουν τήν παράσταση τοῦ ἁγίου Δημητρίου καθορίζουν τή σχέση τῆς εἰκόνας μας μέ τή μνημειακή ζωγραφική τῆς βορειοδυτικῆς καί κεντρικῆς Ἑλλάδας. Ὁ ζωγράφος τῆς πρέπει νά ἀνήκει σέ ἕνα ἀπό τά καλλιτεχνικά ἐργαστήρια τοῦ 16ου αἰ. πού ἐξετέλεσαν τά παραπάνω σύνολα. Εἰδικότερα, ὀρισμένα διακριτικά γνωρίσματα τῆς τεχνικῆς καί τῆς τεχντροπίας του φαίνεται νά τόν συνδέουν περισσότερο μέ τόν Φράγγο Κατελάνο καί τόν κύκλο του.

Ἡ καλλιτεχνική προσωπικότητα τοῦ Φράγγου Κατελάνου ἔχει ἀπασχολήσει ἀρκετά τήν ἔρευνα<sup>55</sup>. Μολονότι ἀναφέρεται ὡς ἀρχηγός σχολῆς<sup>56</sup>, ἡ ὁποία φέρει τήν προσωνομία «σχολή τῶν Θηβῶν»<sup>57</sup>, τό ἔργο του εἶναι πολύ λίγο γνωστό, ἐνῶ δέν ἔχει μελετηθεῖ συστηματικά ὁ διάκοσμος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας στό Ἅγιον Ὄρος, πού ἀποτελεῖ τό μοναδικό μέ ὑπογραφή ἔργο του καί χρονολογεῖται στά 1560<sup>58</sup>. Στίς τοιχογραφίες αὐτές ἔχει βασιθεῖ ἡ ἔρευνα γιά νά τοῦ ἀποδοθοῦν καί ἄλλα μνημειακά σύνολα, ὅπως, παραδείγματος χάριν, τῶν καθολικῶν στίς μονές τῶν Φιλανθρωπηνῶν (1542), τοῦ Βαρλαάμ (1548), τῆς Ζάβορδας καί τοῦ ναοῦ τῆς Ρασιώτισσας (1553)<sup>59</sup>. Σχετικά μέ τόν Φράγγο Κατελάνο ἡ ἄποψη πού ἐπικρατεῖ εἶναι ὅτι ἡ ζωγραφική του βρίσκεται στόν ἀντίποδα τῶν κλασικοῦ ὕφους ἔργων τῆς κρητικῆς σχολῆς<sup>60</sup>. Ὁ καλλιτέχνης διαμόρφωσε ἕνα ἐκφραστικό ἰδίωμα πού ἀποτελεῖ συχνά «προσωπικότερη ἐρμηνεῖα καθιερωμένων κρητικῶν μοτίβων καί συνθέσεων»<sup>61</sup>. Ἡ ἐρμηνεῖα αὐτή δέν περιορίζεται μόνο σέ θέματα εἰκονογραφίας, ἀλλά ἀφορᾷ καί στό πνεῦμα πού διέπει τήν τεχντροπία του.

Τό σχέδιο καί τό χρῶμα του δείχνουν γνώση τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, ἐνῶ σέ πολλές συνθέσεις του διαφαίνεται ἕνας ἐντονος ρεαλισμός, ἐντελῶς ἀντίθετος πρὸς τή βυζαντινὴ παράδοση. Ἀπό τό ἄλλο μέρος, περισσότερο συντηρητικές ἐμφανίζονται οἱ μεμονωμένες μορφές τῶν στρατιωτικῶν καί ἄλλων ἁγίων, πού βρίσκονται πολύ κοντά σέ ἐκεῖνες τοῦ Θεοφάνη, καί



Εἰκ. 6. Ναός Μεταμορφώσεως στή Βελτσίστα (Κληματιά). Ὁ εὐαγγελιστής Λουκάς

ὡς πρὸς τό σχέδιο ἀλλά καί τήν εἰκονογραφία<sup>62</sup>.

Γιά νά διαμορφώσουμε ἀσφαλέστερα κριτήρια ὡς πρὸς τήν παιδεία τοῦ ζωγράφου τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι σκόπιμο νά σημειωθοῦν ὀρισμένες ἐμφανεῖς ὁμοιότητες ἀλλά καί διαφορές πού συνδέουν αὐτό τό ἔργο μέ τίς δημιουργίες τοῦ Θεοφάνη. Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Δημητρίου τῆς εἰκόνας μας δέν ἀπέχει πολύ ἀπό τήν παράσταση τοῦ ἴδιου ἁγίου στίς μονές τοῦ Ἁγίου Ὄρους<sup>63</sup>. Οἱ ὁμοιότητες ἀνάμεσα στά ἔργα τοῦ Θεοφάνη καί τήν εἰκόνα μας ἀφοροῦν στό σχέδιο, στό σχῆμα καί στό μέγεθος τοῦ προσώπου, τῶν ματιῶν, τοῦ λαιμοῦ, τῶν αὐτιῶν, στή σκιά τῆς μύτης πού φθάνει ἀπό τήν ἀριστερή τῆς πλευρά ἕως τό στόμα<sup>64</sup>, στόν τρόπο πού διευθετεῖται ἡ χλαμύδα, ἀκόμη στό ἦθος. Διαφορά ὑπάρχει στό πλάσιμο, μέ τή ζωηρότερη ἀντίθεση ἀνάμεσα στό φῶς καί τή σκιά πού παρατηρεῖται στήν εἰκόνα, καί τό πιό καταλαγιασμένο χρῶμα στά ἐνδύματα τῶν μορφῶν τοῦ Θεοφάνη.

Ὁ σχεδιασμός καί οἱ χρυσογραφίες στίς μεταλλικές πτέρυγες τῆς στρατιωτικῆς στολῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου παρουσιάζουν ὁμοιότητες μέ ἐκεῖνες τοῦ ἁγίου Γεωργίου στή μονή Σταυρονικήτα. Ὅμοια εἶναι ἐπί-

σης τό εὔρος καί ἡ διάταξή τους γύρω ἀπό τό λαιμό, ὥστε νά μένει ἐλεύθερος<sup>65</sup>.

Οἱ ὁμοιότητες πού συνδέουν τήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μέ τό ὑπογεγραμμένο ἔργο τοῦ Φράγγου Κατελάνου στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας, ἀλλά καί μέ τά ἄλλα τοιχογραφικά ἔργα πού τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ, εἶναι, κατά τή γνώμη μου, σημαντικές γιά νά καταλήξουμε στό συμπέρασμα ὅτι ἡ φορητή εἰκόνα μπορεῖ νά θεωρηθεῖ δικό του ἔργο. Σέ μιὰ τέτοια περίπτωση θά εἶναι τό μόνο παράδειγμα ζωγραφικοῦ φορητοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου πού ἔχει ἐπισημανθεῖ ἔως τώρα.

Στενές συγγένειες φυσιογνωμίας, ἥθους, ἀλλά καί τεχνολογίας, συνδέουν τό πρόσωπο τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τή μορφή τοῦ ἴδιου ἁγίου στό καθολικό τῆς μονῆς Βαρλαάμ.

Καί στά δύο πρόσωπα εἶναι κοινά ἡ ἐπιμελημένη ἐπεξεργασία στό πλάσιμο, μιὰ ἔκφραση γλυκύτητας, ἀρχοντιᾶς καί ὀνειροπόλου ρεμβασμοῦ. Τό κάπως ξηρό, καλλιγραφημένο πλάσιμο, καθὼς καί ἡ σκληρότερη φωτοσκίαση πού παρατηροῦνται στὸν ἅγιο Δημήτριο τῆς φορητῆς εἰκόνας, ὀφείλονται στό ὅτι ἔχουν χαθεῖ οἱ ἐνδιάμεσοι τόνοι γιά τήν ἀπόδοση τῆς σάρκας. Ἔτσι, ἡ μορφή φαίνεται πολὺ πιο ἄκαμπτη καί στυλιζαρισμένη, συγκρινόμενη μέ ἐκείνη τῆς μονῆς Βαρλαάμ. Ἐπίσης, ὀρισμένα στοιχεῖα, ὅπως τό τέλειο ὠοειδές σχῆμα τοῦ προσώπου, ὁ ὕψηλός καί λεπτὸς λαιμός, τό μῆκος καί τό σχῆμα τῆς κόμης, ἡ μακριὰ λεπτὴ καί καλοσχεδιασμένη μύτη, εἶναι κοινά καί στά δύο ἔργα. Στό πλάσιμο τῶν προσώπων στήν εἰκόνα καί στίς τοιχογραφίες χρησιμοποιεῖται βαθυκάστανος προπλάσμος. Τό ρόδινο χρῶμα ἀπλώνεται σέ μεγάλη ἔκταση στίς παρειές καί στό μέτωπο. Λεπτές λευκές γραμμὲς τοποθετοῦνται στίς πτυχές κάτω ἀπὸ τά μάτια, πάνω ἀπὸ τό τόξα τῶν φρυδιῶν, στό μέτωπο, στό αὐλάκι τῆς μύτης, στό πηγούνι καί στό ἐπάνω τμήμα τοῦ λαιμοῦ. Τά μάτια εἶναι βυθισμένα στή σκιά καί δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι χωμένα βαθιά στίς κόγχες. Εἰδικότερα στήν εἰκόνα μας ὁ τρόπος πού σχεδιάζονται τά μάτια καί ἡ μελαγχολικὴ τους ἔκφραση θυμίζουν ἐκεῖνα τοῦ Χριστοῦ στή σκηνή τῆς Βαϊοφόρου στό καθολικό τῆς Ζάβορδας<sup>66</sup>. Τά τοξωτά φρύδια, πού ἀποδίδονται στήν εἰκόνα μέ τέσσερις λεπτές παράλληλες πινελιές, παρατηροῦνται ἐπίσης καί στίς μορφές τῶν καθολικῶν τοῦ Βαρλαάμ καί τῆς Ζάβορδας, τοῦ παρεκκλησίου τῆς Λαύρας καί τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας<sup>67</sup>.

Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Δημητρίου παρουσιάζει πιο σαφὴ καί ἀπτή ὁμοιότητα μέ τὸν Παντοκράτορα στὸν τροῦλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας (1560)<sup>68</sup>, καθὼς καί μέ ὀρισμένες νεανικὲς μορφές στό ἴδιο παρεκκλήσιο<sup>69</sup>. Ἡ ἀπόδοση τῶν προσώπων, στά ὁποῖα ἀπουσιάζουν τά ἰσχυρά περιγράμματα, χα-

ρακτηρίζεται ἀπὸ μαλακότητα. Ἀκόμη, ἡ ἔλλειψη τῶν σχηματοποιημένων φώτων κάνει νά φαίνεται τό πλάσιμό τους περισσότερο ζωγραφικό. Ὁ βαθυκάστανος προπλάσμος, ἡ ἔκταση τοῦ φωτεινοῦ ρόδινου χρώματος στά πρόσωπα, τό λεπτὸ ὠοειδές σχῆμα τους, ἡ μακριὰ λεπτὴ μύτη, τό μικρὸ στόμα, τό ὕψος καί τό εὔρος τοῦ λαιμοῦ, ἡ σκιά πού σχηματίζεται κάτω ἀπὸ τό πηγούνι εἶναι κοινὰ χαρακτηριστικά. Ἀνάλογες συγκρίσεις μποροῦν νά γίνουν καί μέ τή μορφή τοῦ Χριστοῦ στό θόλο τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῶν Φιλανθρωπηνῶν (1542)<sup>70</sup>. Ἐπίσης, ὁ σχεδιασμός τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου στό μέσον τῆς ἀσπίδας τοῦ ἁγίου Δημητρίου εἶναι ὅμοιος μέ τίς μορφές τοῦ ὁμίλου τῶν Ἰουδαίων στή σκηνή τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Λαζάρου στό καθολικό τῆς μονῆς τῆς Ζάβορδας. Σημειώνουμε ἰδιαίτερα τὸν τρόπο πού ἀποδίδονται τά μά-

54. Millet, Athos, πίν. 256.Ι.

55. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris 1916, σ. 678. M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, Hellenisme Contemporain, Μάιος 1953, σ. 209. Ὁ ἴδιος, Considerations, σ. 713. Ὁ ἴδιος, Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1450-1700) καί ἡ ἀκτινοβολία της, ΙστΕΕ, Ι', σ. 424 κ.έ. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη τῆς τουρκοκρατίας, Νέα Ἑστία, Χριστοῦγεννα 1955, σ. 11. Ὁ ἴδιος, Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωση, Ἀθῆναι 1957, σ. 113. A. Embiricos, L'école crétoise, Paris 1967, σ. 119 κ.έ. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., σ. 195 κ.έ. Γούναρης, ὁ.π., σ. 176 κ.έ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 197 κ.έ. M. Garidis, La peinture murale post-byzantine 1450-1600, Paris 1981, 1-2 (διδακτ. διατριβή), σ. 464 κ.έ.

56. Millet, Recherches, σ. 678. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάγραμμα, σ. 125.

57. M. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κονταρῆς, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ε' (1969), σ. 301. H. Deliyanni-Doris, Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios (Miscellanea Byzantina Monacensia 18), München 1975, σ. 156. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π., σ. 198. Γούναρης, ὁ.π., σ. 177.

58. Γιά τὴν ἐπιγραφή τοῦ μνημείου βλ. G. Millet - J. Pargoire - L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos, Première partie, Paris 1904, σ. 122, ἀριθ. 373.

59. Χατζηδάκης, ΙστΕΕ, ὁ.π., σ. 425. Μιχαηλίδης, ὁ.π., σ. 346 κ.έ. Γούναρης, ὁ.π., σ. 167, 168, 176.

60. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 198. Garidis, ὁ.π., σ. 482 κ.έ., 484 κ.έ.

61. Χατζηδάκης, ὁ.π., σ. 424.

62. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάγραμμα, σ. 123.

63. Χατζηδάκης, Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, εἰκ. 151.

64. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ, παλαιολόγιας καταγωγῆς, ἔχει διαπιστωθεῖ σέ ἔργα κρητικῶν ζωγράφων νωρίτερα ἀπὸ τό 16ο αἰ. Βλ. σχετικά, ὁ.π., σ. 98.

65. Ὁ.π., εἰκ. 151.

66. Μιχαηλίδης, ὁ.π., εἰκ. 13 καί 16.

67. Γούναρης, ὁ.π., σ. 165 κ.έ.

68. Millet, Athos, πίν. 256.Ι.

69. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 87.

70. Ὁ.π., πίν. 79.

τια αλλά και τά χείλη μέ τίς ἐλεύθερες πινελιές πάνω σ' αὐτά, στίς νεανικές κυρίως μορφές<sup>71</sup>.

Τά ἐνδύματα τοῦ ἁγίου Δημητρίου, σέ συνδυασμό καί μέ τήν ὑπόλοιπη στρατιωτική του ἐξάρτυση, δείχνουν τήν ἰκανότητα τοῦ ζωγράφου στό χειρισμό τοῦ χρώματος καί στή σωστή κατανομή τῶν κοσμημάτων. Τό ἔντονο κόκκινο χρώμα τοποθετεῖται κατά ἀποστάσεις σέ μικρές ἐπιφάνειες, μέ τρόπο πού νά δημιουργοῦνται ἀντιστοιχίες καί περίπου ὁμοίου σχήματος κόκκινα σημεῖα στήν εἰκόνα. Ἔτσι, τό ἐλλειπτικό σχῆμα τῆς κόκκινης ἐσωτερικῆς ἐπιφάνειας τοῦ κράνους ἐπαναλαμβάνεται στίς ἀρθρώσεις τοῦ θώρακα στό δεξιό ὦμο καί στήν κοιλιά. Μία ἄλλη ἀντιστοιχία δημιουργεῖται μέ τό κόκκινο ὕφασμα τοῦ χιτώνα στό δεξιό βραχίονα τοῦ ἁγίου καί τήν κόκκινη θήκη τοῦ ξίφους πού κρατεῖ μέ τό ἀριστερό χέρι. Στίς κόκκινες ἐπιφάνειες πού συγκεντρώνονται κυρίως στό δεξιό μισό τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου ἀντιπαραβάλλονται οἱ τόνοι τοῦ ἔντονου πράσινου χρώματος, οἱ ὁποῖοι χρησιμοποιοῦνται γιά τήν πτυχολογία τῆς χλαμύδας πού καλύπτει κυρίως τό ἀριστερό μισό τῆς μορφῆς του. Τό θερμό καστανοκόκκινο χρώμα τοῦ θώρακα χρησιμοποιεῖται ὡς τοπικό χρώμα γιά τή χλαμύδα καί γιά τή μεσαία καί κεντρική ζώνη τῆς ἀσπίδας. Τό γκριζογάλαζο χρώμα τοῦ κράνους ἐπαναλαμβάνεται στά πλουμῖδια τῶν ταινιῶν τοῦ θώρακα καί στά φωτεινά σημεῖα τῆς ἀνθρώπινης μάσκας στό κέντρο τῆς ἀσπίδας. Ἡ ρυθμική χρωματική ἐναλλαγή συνδυάζεται καί μέ μία σωστή κατανομή τῆς πολεμικῆς ἐξάρτυσης τοῦ ἁγίου, ἡ ὁποία ἔχει δεχθεῖ οὐσιαστικά τήν πλούσια διακόσμηση.

Ἔτσι, ὁ κεντρικός κατακόρυφος ἄξονας τονίζεται μέ τά στρογγυλά στοιχεῖα τοῦ χρυσομένου ἀνάγλυφου μεταλλίου τοῦ Χριστοῦ, τοῦ μεγάλου κόμβου τῆς χλαμύδας καί τοῦ ἀνάγλυφου φωτοστέφανου τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου. Ἡ πλάγια θέση τοῦ κράνους στό δεξιό ὦμο του ζυγίζεται μέ τή λοξή θέση τῆς λαβῆς τοῦ ξίφους καί τῆς θήκης του στό ἀριστερό κάτω ἄκρο τῆς εἰκόνας, ἐνῶ ἡ στρογγυλή ἀσπίδα πού προβάλλει κατά τό ἥμισυ ἀπό τόν ἀριστερό ὦμο τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἐξισορροπεῖται μέ τό λυγισμένο καί στολισμένο μέ τίς μεταλλικές πτέρυγες δεξί του χέρι. Στήν αἰσθητική καί ποιοτική ἀξία τοῦ ἔργου συμβάλλει, ἐκτός τῶν ἄλλων, καί ἡ ἀφθονή χρήση τῆς χρυσογραφίας.

Ἡ εὐαισθησία καί ἡ γνώση μέ τίς ὁποῖες χρησιμοποιοῦνται καί ἐναλλάσσονται τά χρώματα στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου προϋποθέτουν ἔμπειρο ζωγράφο. Πιστεύουμε ὅτι αὐτός δέν εἶναι ἄλλος ἀπό τόν Φράγγο Κατελάνο, ἄν κρίνουμε κυρίως ἀπό τόν τρόπο πού χειρίζεται τό χρώμα στίς συνθέσεις τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βαρλαάμ. Συγκεκριμένα, στήν ὥραία παράσταση τῆς Κοιμήσεως τῆς Παναγίας βλέπουμε τήν ἰδιαίτερη προτίμηση τοῦ ζωγράφου στό ἴδιο ἔντονο κόκκινο χρώμα, πού τό ἀπλώνει σέ μεγάλες ἐπιφάνειες,

ὅπως στό κάλυμμα τῆς κλίνης τῆς Παναγίας, στούς χιτῶνες καί στούς μανδύες τῶν ἀγγέλων, καθώς καί στό καστανοκόκκινο πού τό φωτίζει μέ ἀποχρώσεις τοῦ πράσινου<sup>72</sup>. Ὁ δεύτερος συνδυασμός χρησιμοποιοῦται γιά τήν ποδέα τῆς κλίνης, γιά τοὺς χιτῶνες τῆς γυναικείας μορφῆς καί τοῦ ἀγγέλου στό ἀριστερό τμήμα τῆς σκηνῆς, καθώς καί γιά τά ἱμάτια τῶν δύο ἀποστόλων στό δεξιό τμήμα τῆς ἴδιας παράστασης. Σ' αὐτή τή σκηνή ὑπάρχουν καί ὅλα τά ἄλλα χρώματα τῆς εἰκόνας μας, ὅπως τό γκριζογάλαζο, τό ἄτονο ροδίνο, τό πορτοκαλί, τό σκούρο καφέ. Ἡ ἴδια χρωματική κλίμακα, περισσότερο ἐμπλουτισμένη, ὑπάρχει στό καθολικό τῆς Ζάβορδας καί στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας<sup>73</sup>.

Μέσα στό πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Φράγγου Κατελάνου εἶναι καί ὁ χειρισμός τῆς πτυχολογίας στή χλαμύδα τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Συστήματα ἀπό πλατιές πτυχές ἀλληλοτέμνονται ἢ συνεχίζουν ἔως κάτω δημιουργώντας ἓνα πολύπλοκο καί ἐξεζητημένο ἀποτέλεσμα. Τό σκιερό βάθος τῆς πτυχῆς δέν ἀποδίδεται μέ διαφορά τόνου τοῦ ἴδιου χρώματος ἀλλά μέ συμπληρωματικό τοῦ τοπικοῦ χρώματος. Ἐδῶ τό ζεστό καστανοκόκκινο ὕφασμα τοῦ μανδύα ἔχει πράσινες σκιές, ὅπως ἀκριβῶς στά ἱμάτια τῶν ἀποστόλων στήν Κοίμηση τῆς Παναγίας στό καθολικό τῆς μονῆς Βαρλαάμ. Μάλιστα, ὀρισμένες μανιεριστικές λεπτομέρειες, ὅπως οἱ τρεῖς ἰσοῦψεις καστανοκόκκινες πτυχές στό σημεῖο πού κάμπτεται τό ἀριστερό χέρι τοῦ τελευταίου δεξιά ἀποστόλου, ἐπαναλαμβάνονται ἐντελῶς ὅμοιες στό ἀντίστοιχο σημεῖο τοῦ ἴδιου χεριοῦ στόν ἅγιο Δημήτριο τῆς φορητῆς εἰκόνας<sup>74</sup>. Ἡ πτυχολογία γενικά ἐμφανίζεται πυκνή, ἀφύσικη καί σχηματική. Σέ ὀρισμένα σημεῖα οἱ ἀκμές τῶν πτυχῶν δηλώνονται διακριτικά μέ πολύ λεπτή γραμμὴ σέ ἀνοικτό πράσινο χρώμα. Ἡ ἀπουσία τῶν λευκῶν φώτων δίνει τήν ἐντύπωση ὑφάσματος χωρίς λάμψη, ἐνῶ ἡ δαιδαλώδης πτυχολογία ἐπιτείνει τή διακοσμητικὴ ἀντίληψη πού χαρακτηρίζει τό ἔργο. Ἀνάλογο χειρισμό τῆς πτυχολογίας συναντοῦμε καί στά ἐνδύματα μορφῶν τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν, ὅπως παραδείγματος χάριν στό ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ στήν κεντρική σύνθεση τοῦ θόλου<sup>75</sup>, ἔργο πού ἐπίσης ἔχει ἀποδοθεῖ στόν Φράγγο Κατελάνο, καθώς καί στό ἱμάτιο τοῦ Παντοκράτορα στόν τροῦλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Λαύρα<sup>76</sup>.

Ἡ συνολικὴ ἐντύπωση τῆς φορητῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου δείχνει διαφορετικὴ ἀντίληψη καί ἀνεξαρτησία ἀπὸ τήν κρητικὴ ζωγραφικὴ. Ἡ λεπτή, εὐθραυστη καί χωρίς σωματικὴ ὑπόσταση, κάτω ἀπὸ τό βαρὺ θώρακα, μορφὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου, πού μοιάζει ταυτόχρονα ὑπερβατικὴ καί γήινη, ἡ ἀντιρεαλιστικὴ ἀπεικόνισή της ἔως λίγο πιο κάτω ἀπὸ τή μέση, στήν ἄρθρωση τοῦ θώρακα στήν κοιλιακὴ χώρα, ἡ

έμφαση στην αντίθεση του σκούρου προπλάσμου και της ρόδινης σάρκας, συνδέονται περισσότερο με την αντικλασική τάση της βυζαντινής τέχνης. Αυτή ή αντικλασική απόδοση των μορφών παρατηρείται κυρίως σε έργα της βορειοδυτικής Ελλάδας αλλά και βορειότερων περιοχών<sup>77</sup>. Μέσα στο ίδιο πλαίσιο κινούνται και οι αδελφοί Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής από τη Θήβα, ζωγράφοι πολύ γνωστοί στην περιοχή της Ήπειρου. Μολονότι το χρώμα τους διαφέρει αισθητά από του Κατελάνου, ο έπηρεασμός τους από την τέχνη του στην εικονογραφία, την τεχνική και τη διακοσμητική διάθεση είναι φανερός στα μνημειακά σύνολα που φέρουν την υπογραφή τους, δηλαδή του ναού του Αγίου Νικολάου στην Κράψη (1563) και της λιτής του καθολικού της μονής Βαρλαάμ (1566), όπου εργάζονται και οι δύο μαζί —σύμφωνα με τις επιγραφές—, καθώς και του ναού της Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα (1568), όπου εργάζεται μόνο ο Φράγγος<sup>78</sup>. Η σύγκριση όμως της μορφής του αγίου Δημητρίου της εικόνας μας με όρισμένες μορφές από τα παραπάνω μνημεία, όπως παραδείγματος χάριν με του αγίου Γεωργίου στο ναό της Κράψης (Εικ. 5) και του αγίου Προκοπίου στο ναό της Βελτσίστας, δείχνει γενικά προχωρημένη σχηματοποίηση και αυστηρότερο ύφος σε σχέση με τη μορφή του αγίου Δημητρίου. Για τα πρόσωπα, ειδικότερα των αγίων του ναού της Βελτσίστας, χρησιμοποιούνται οι ψυχροί τόνοι της ωχρας, με αποτέλεσμα οι μορφές να φαίνονται περισσότερο επίπεδες και σχηματικές. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι πολύ αδρά, ή διαφορά της σκιασμένης και της φωτεινής επιφάνειας πιο έντονη, ενώ χαρακτηριστικοί είναι οι αφύσικα ύψηλοί, κυλινδρικοί λαιμοί. Παρά τις ομοιότητες που παρατηρούνται στο σχεδιασμό, την αγάπη για το κόσμημα και τη γενικότερη αντιμετώπιση των μορφών, ή άσχημη, άσκητική όψη των προσώπων στις δημιουργίες των Κονταρήδων, σε συνδυασμό και με μία χρωματική ύφεση, είναι κατά τη γνώμη μας οι βασικότεροι λόγοι που μάς εμποδίζουν να θεωρήσουμε την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου έργο δικό τους ή του κύκλου τους<sup>79</sup>. Ωστόσο, μία μικρή λεπτομέρεια στον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού της Βελτσίστας, ή εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας, που παριστάνεται να ζωγραφίζει σε ένα από τα λoφία του τρούλου ο ευαγγελιστής Λουκάς, συνοψίζει τις ιδιαίτερες προτιμήσεις των τοπικών εργαστηρίων και πιθανώς και του Φράγγου Κατελάνου για τα φορητά έργα. Τόσο η Παναγία όσο και ο Χριστός φέρουν και εδώ ανάγλυφους φωτοστέφανους, ενώ ανάγλυφη διακόσμηση φέρει και το πλαίσιο της εικόνας (Εικ. 6).

Η εικονογραφική και τεχνοτροπική συγγένεια της μορφής του αγίου Δημητρίου με τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής των Φιλανθρωπηνών (1542) και

κυρίως της μονής Βαρλαάμ (1548) και της Ζάβορδας, βοηθούν να χρονολογήσουμε με ακρίβεια την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Ιδιαίτερα η ομοιότητα στα διακοσμητικά θέματα των φωτοστέφανων του αγίου Δημητρίου και του Χριστού στο θόλο του ναού της μονής των Φιλανθρωπηνών οριοθετούν ένα χρονικό διάστημα έξι ετών μεταξύ 1542 και 1548, μέσα στο οποίο πρέπει να έγινε το έργο.

Θεωρώντας στο σύνολο την εικόνα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι είναι ένα έργο μανιεριστικό. Απουσιάζει το λιτό και αυστηρό ύφος, καθώς και η χρωματική ευγένεια, στοιχεῖα που χαρακτηρίζουν σταθερά τις κρητικές εικόνες. Τη θέση τους έχουν πάρει ή έντονη πολυχρωμία, ή σύνθετη και αφύσικη πτυχολογία και ή υπέρμετρη αγάπη για το κόσμημα δημιουργώντας μία έντύπωση «μπαρόκ», που χαρακτηρίζει κατεξοχήν την τέχνη του Κατελάνου. Ακόμη, υπάρχει μία διάθεση για ψυχογραφική απόδοση και μία αντίληψη ότι ή προσωπογραφία αυτή ανήκει πιο πολύ σε έναν ευγενή. Παράλληλα, ή πολύ καλή ποιότητα της ζωγραφικής, ο συνδυασμός στοιχείων από την παλαιολόγεια παράδοση και τη δυτική τέχνη δείχνουν έναν ικανό ζωγράφο με τάσεις εκλεκτισμού.

ΜΑΙΡΗ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

71. Μιχαηλίδης, δ.π., εικ. 8.

72. Χατζηδάκης, ΙστΕΕ, δ.π., έγχρωμη εικ. σ. 428.

73. Γούναρης, δ.π., σ. 170.

74. Χατζηδάκης, δ.π., εικ. 428.

75. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., πίν. 79.

76. Millet, Athos, πίν. 256.1.

77. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1500), Aspects of the Balkans, Continuity and Change, Contribution to the International Balkan Conference, held at UCLA (1969), Paris 1972, σ. 177 κ.έ.

78. M. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κονταρής, σ. 301. Δ. Ευαγγελίδης, Ὁ ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος ἐν Ἠπείρῳ, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Α' (1959), σ. 52. Χατζηδάκης, ΙστΕΕ, δ.π., σ. 425. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., σ. 183.

79. Γιατά ιδιότυπα χαρακτηριστικά της τέχνης των δύο ζωγράφων από τη Θήβα βλ. Deliyanni-Doris, δ.π., σ. 142 κ.έ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, δ.π., σ. 185.

## SUMMARY

A POST-BYZANTINE ICON  
OF ST. DEMETRIOS IN THE BYZANTINE MUSEUM

This icon of St. Demetrios comes from the church of the Hypapanti (the Presentation in the Temple) in Thessaloniki. It is a panel 95×69 cm in size, made from one piece of wood. The integral frame is decorated with a gilded foliate ornamentation in relief. The icon occupies the left-hand intercolumnar space reserved for the Despotic icons on the post-Byzantine iconostasis in the new room of the Byzantine Museum's west wing. St. Demetrios is portrayed in a frontal pose, down to just below the waist. He has his lance in his right hand, his sword (held by the hilt) and his scabbard in the left. He is wearing a sleeved tunic, a chain-mail corslet of lozenge-shaped links and a splendid mantle which is fastened with a large knot on his chest. There is a small, round, gilt relief medallion of Christ at the point of intersection of the metal straps of his corslet. His helmet and small round shield are slung from his shoulders. He has a diadem on his head, which is surrounded by a gilded halo in relief, with floral ornamentation. The red majuscule inscription reads: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. The icon, which is in a very good state of preservation, was once overpainted. On being cleaned in 1969 it was found that the original paint was slightly damaged in some relatively unimportant areas. Further restoration work was done in 1981.

The saint's body is disproportionately thin below the corslet. His head is rather small and his neck elongated. His face is a perfect oval, his nose long and thin, his eyes relatively large, his mouth small with fleshy lips. His hair is arranged in regular rows of curls, giving him an extremely well-groomed appearance. The icon is clearly influenced by Palaeologan models that lean heavily

towards the ancient tradition, as illustrated, for example, in the masks adorning the helmet and shield. Another peculiarity is that the figure is cut off just below the waist, which is rare in icons of military saints painted before the fall of Constantinople. Certain features, such as the gilded relief halo and the inlaid relief medallion of Christ on the corslet, are common to a large group of sixteenth-century wall-paintings associated with the so-called Epirot School, which exerted a wide influence in the areas roundabout. The most important artists of the Epirot School whose names are known are Frangos Katelanos and the brothers Georgios and Frangos Kontaris from Thebes.

The figure of St. Demetrios shows iconographic and stylistic affinities with the wall-paintings in the catholicon and narthex of the Philanthropinon Monastery (1542) on the lake island of Yannina, and even more noticeably with those in the catholicon of Varlaam Monastery (1548), Meteora, and in Zavorda Monastery, near Grevena. These resemblances make it possible for a fairly precise date to be assigned to the icon. In particular, the similarity of the decorative motifs on this halo and the one round Christ's head in the narthex vault of the Philanthropinon Monastery indicate that it was probably painted between 1542 and 1548. Moreover, the similarities with the signed frescoes of Frangos Katelanos in the chapel of St. Nicholas in the Great Lavra and other wall-paintings attributed to him lend strong support to the hypothesis that this icon is also by him. If so, it is the only portable painting by Frangos Katelanos that is known so far.

MARY ASPRA-VARDAVAKI