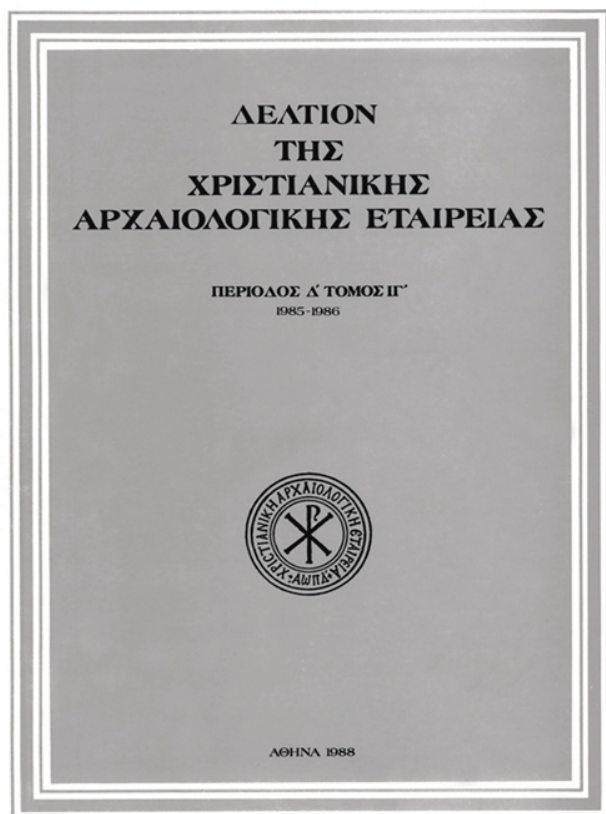


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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*

Η εικόνα του αγίου Δημητρίου (Εικ. 1) προέρχεται από το ναό της 'Υπαπαντής' στη Θεσσαλονίκη. Έχει αριθμό εύρετηρίου ΒΜ 1916 και ταξινομήσεως 143. Κατέχει το αριστερό μετακίονιο διάστημα για τις δεσποτικές εικόνες στο μεταβυζαντινό εικονοστάσιο που εκτίθεται στη Νέα Αΐθουσα του Βυζαντινού Μουσείου². Αποτελείται από μία σανίδα με διαστάσεις 95×69 εκ. Το αυτόξυλο πλαίσιο έχει ανάγλυφη επιχρυσωμένη φυτική διακόσμηση.

Έπάνω σε δίχρωμο κάμπο, χρυσό στο επάνω τμήμα της εικόνας και βαθυγάλαζο κάτω, εικονίζεται έως λίγο κάτω από τη μέση και μετωπικός ο άγιος Δημήτριος. Μέ το δεξί χέρι κρατεί δόρυ και με το αριστερό τη χρυσή λαβή του ξίφους του μαζί με την κόκκινη θήκη του. Φέρει κόκκινο χειριδωτό χιτώνα, μεταλλικό καστανόφαιο θώρακα με πλέγμα από μικρούς ρόμβους, πού τις τέσσερις κορυφές τους στολίζουν μαργαριτάρια, και πλούσια καστανοκόκκινη χλαμύδα με πτυχές σε έντονο πράσινο χρώμα, η οποία δένεται μπροστά στο στήθος με μεγάλο κόμβο. Τις δύο καστανοκόκκινες ταινίες του θώρακα, πού διασταυρώνονται στο στήθος, διακοσμεῖ ένα σχηματοποιημένο φυλλωτό θέμα σε χρώματα πορτοκαλί, γκριζογάλαζο και λευκό, ενώ στο σημείο πού αυτές τέμνονται υπάρχει ένα μικρό στρογγυλό επίχρυσο μετάλλιο με ανάγλυφη τή μορφή του Χριστού Έμμανουήλ. Το ζωγραφιστό πλατύ πλαίσιο του μεταλλίου με φυλλωτά μοτίβα έχει τά χρώματα των ταινιών του θώρακα. Οί πτέρυγες, πού καλύπτουν σε τρεις σειρές τό δεξιό βραχίονα του αγίου, αποδίδονται με σκούρο καφέ χρώμα στη μεσαία σειρά και με άτονο ρόδινο στις δύο άλλες και φωτίζονται με χρυσές ανταύγειες. Μαργαριτάρια στολίζουν τις άκρες τους. Μέ άτονο ρόδινο χρώμα και πυκνές χρυσές ανταύγειες αποδίδονται και οι ὄρθιες πτέρυγες του θώρακα γύρω από τό λαιμό, ενώ τήν ταινία πού τις ένώνει στη βάση τους φωτίζουν χρυσές ανταύγειες και στολίζουν πολύτιμα πετράδια. Από τούς ὤμους του αγίου κρέμονται τό κράνος και μικρή στρογγυλή άσπίδα (Εικ. 2-3). Τό κράνος, σε γκριζογάλαζο χρώμα, διακοσμεῖται με ὁμοιόχρωμη μάσκα, ενώ οι ὑπόλοιπες λεπτομέρειες, ὅπως οι ταινίες και τό καλυκόμορφο κό-

σημα της κορυφής του κράνους, δηλώνονται με άτονο ρόδινο χρώμα και φωτίζονται με χρυσές ανταύγειες. Τό κράνος εσωτερικά φέρει επένδυση με κεντημένο κόκκινο μεταξωτό ὕφασμα (Εικ. 2). Η μικρή στρογγυλή άσπίδα από τό άλλο μέρος σχεδιάζεται στις λεπτομέρειές της με καστανοκόκκινο χρώμα. Ὁμόκεντροι κύκλοι διαιροῦν τήν επιφάνειά της σε τρεις ζώνες. Η εξωτερική ζώνη διακοσμεῖται με ένα σχηματοποιημένο τρίλοβο κόσμημα πού σχεδιάζεται με καστανοκόκκινη γραμμή επάνω σε άτονο ρόδινο κάμπο και φωτίζεται με πυκνές χρυσές ανταύγειες. Η μεσαία ζώνη φέρει λεπτά ανθικά κοσμήματα σε χρώματα γκριζογάλαζο και λευκό επάνω σε καστανοκόκκινο κάμπο. Τό κεντρικό τμήμα της άσπίδας κατέχει μία ανθρώπινη μάσκα σε καστανοκόκκινο χρώμα με τά φωτισμένα σημεία σε γκριζογάλαζο χρώμα (Εικ. 3). Τά δύο αυτά εξαρτήματα της πολεμικής ένδυμασίας του αγίου Δημητρίου, κατάμεστα από κοσμήματα, δίνουν τήν έντύπωση πολύτιμων έργων τέχνης και προ-

* Ευχαριστῶ θερμά τήν κ. Μυρτάλη Άχειμάστου-Ποταμιάνου, διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου, γιά τήν άδεια δημοσίευσης της εικόνας και τήν προθυμία της νά συζητήσει μαζί μου ὀρισμένα προβλήματα της εικόνας. Επίσης, ευχαριστῶ θερμά τήν καθηγήτρια κ. Ντούλα Μουρίκη ἡ ὁποία εἶχε τήν καλοσύνη νά διαβάσει τή μελέτη και νά κάμει χρήσιμες ὑποδείξεις. Τέλος, ευχαριστῶ ιδιαίτερα τήν κ. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, ἐπιμελήτρια του Βυζαντινού Μουσείου, ἡ ὁποία εὐγενῶς μου παραχώρησε τή μελέτη της εικόνας και διευκόλυνε τήν εργασία μου με χρήσιμες πληροφορίες. 1. Στην ἐκκλησία της 'Υπαπαντής ὑπῆρχε ἀσημένιο κιβωτίδιο ὅπου φυλάσσονταν μέσα σε φιαλίδιο μύρο του αγίου Δημητρίου, κομμάτια από τό δέρμα του και τό γαλάζιο χιτώνα του καθώς και ὀστοῦν με δαχτυλίδι, ὅπου παλαιότερα διαβάζονταν τά γράμματα ΝCΤ (Νέστωρ), Ν. Π. Παπαγεωργίου, 'Αρχαία εἰκόν του μεγαλομάρτυρος αγίου Δημητρίου του πολιοῦχου Θεσσαλονίκης ἐπί ἔλεφαντοστέου, ΒΖ 1 (1892), σ. 487.

2. Βλ. Γ. Α. Σωτηρίου, 'Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου, 'Αθήναι 1956, σ. 30, εἰκ. 5, Τά 'Ελληνικά Μουσεία, 'Εκδοτική 'Αθηνῶν, 'Αθήναι 1974, σ. 352, εἰκ. 26.



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



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

σελκούν τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ. Τὸ κεφάλι τοῦ ἁγίου στολιζέει διάδημα καὶ πλαισιώνει ἀνάγλυφος ἐπιχρυσωμένος φωτοστέφανος μὲ ἀνθικά κοσμήματα. Στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς εἰκόνας ὑπάρχει ἐπιγραφή μὲ κόκκινα κεφαλαῖα: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ.

Τὸ σῶμα τοῦ ἁγίου Δημητρίου εἶναι ὑπέρμετρα λεπτό κάτω ἀπὸ τὸ βαρὺ θώρακα, καὶ τὸ κεφάλι του, σχετικὰ μικρό, στηρίζεται σὲ ὑψηλὸ λαιμό. Τὸ πρόσωπο ἔχει τέλειο ὠοειδὲς σχῆμα, ἡ μύτη εἶναι μακριὰ καὶ λεπτή, τὰ μάτια σχετικὰ μεγάλα, τὸ στόμα μικρὸ μὲ σαρκώδη χεῖλη. Τὰ μαλλιά ἀποδίδονται μὲ μικροὺς βοστρύχους σὲ κανονικὴ διάταξη, ἔτσι ὥστε ἡ κόμη νὰ φαίνεται ἐξαιρετικὰ φροντισμένη. Ἡ ἐναλλαγὴ τῶν σκιερῶν καὶ φωτεινῶν ἐπιφανειῶν στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου εἶναι ἀπότομη καὶ σκληρὴ, ἀλλὰ τοῦτο ὀφείλεται στὸ ὅτι ἔχουν χαθεῖ οἱ ἐνδιάμεσοι τόνοι.

Ἡ εἰκόνα, πού διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, εἶχε δεχθεῖ ἐπιζωγράφηση. Ὁ καθαρισμὸς τῆς ἐγίνε τὸ 1969 ἀπὸ τὴ ζωγράφο-συντηρήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Αἰκατερίνη Σταμέλου καὶ ἔδειξε περιορισμένης ἐκτάσεως φθορὰ τοῦ ζωγραφικοῦ ἐπιχρῖσματος ἕως τὴν ἐπιφάνεια τοῦ λινοῦ ὑφάσματος, στὸν



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

καρπὸ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, στὸ μανδύα καὶ τὸ θώρακα, καθὼς καὶ στὸ ἀνάγλυφο πλαίσιο, ἰδιαίτερα στὸ κάτω τμήμα του (Είκ. 1). Νέα συντήρηση τοῦ ἔργου ἐγίνε τὸ 1981 ἀπὸ τὴ ζωγράφο-συντηρήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Ἀλίκη Σημαντῶνη.

Ὁ ἅγιος Δημήτριος, μὲ τὸ νεανικὸ ἀγένειο πρόσωπο καὶ τὰ κοντὰ μαλλιά, χαρακτηριστικὰ πού διατήρησε ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ, εἶναι ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς μορφές βυζαντινῶν ἁγίων. Ἐμφανίζεται στίς ἀρχαιότερες γραπτές πηγές ὡς διάκονος³, ἀλλὰ σὲ νεότερα κείμενα ἀναφέρεται ὡς πολεμιστῆς καὶ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ βου αἰ. καὶ ἔπειτα καθιερόνεται ὡς ὁ προστάτης

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

ἅγιος τῆς Θεσσαλονίκης⁴. Οἱ πρωιμότερες παραστάσεις τοῦ ἁγίου Δημητρίου ὡς στρατιωτικοῦ ἀνάγονται στό 10ο ἢ τίς ἀρχές τοῦ 11ου αἰ., ὅπως δείχνουν παραδείγματα χάριν οἱ προτομές του στό πλαίσιο τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Νικολάου στό Σινᾶ⁵, στήν προμετωπίδα τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Βασιλείου Β΄ στή Μαρκιανή Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας (gr. 17)⁶, καθώς καί στή σμαλτωμένη ἀνάγλυφη εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, στό θησαυρό τοῦ Ἁγίου Μάρκου⁷. Ἀποτελεῖ ἰδιουτυπία ἡ ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου ἔως πύ κάτω ἀπό τή μέση πού εἶναι σπάνια, προκειμένου γιά στρατιωτικούς ἁγίους, πρὶν ἀπό τήν ἄλωση. Ἡ παλαιότερη παράσταση τοῦ ἁγίου Δημητρίου σ' αὐτό τόν τύπο⁸ εἶναι ἐκείνη στό ἀργυρό κιβωτίδιο τῆς μονῆς Βατοπεδίου στό Ἅγιον Ὄρος, πού ἔχει τοποθετηθεῖ στό 13ο αἰ. Ἐδῶ ὅμως δέν πρόκειται γιά μεμονωμένη προσωπογραφία ἀλλά γιά μιᾶ σκηνή τῶν θαυμάτων του, ὅπου ὁ ἅγιος εἰκονίζεται νά νικά τοὺς βαρβάρους⁹.

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 τή λεγόμενη ἠπειρωτικὴ 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 τῆ Θήβα¹⁰.

Τὸ ἕνα ἰδιότυπο στοιχεῖο στήν εἰκόνα μας, ὁ χρυσοφάνος ἀνάγλυφος καί κοσμημένος μέ σχέδια φωτοστέφανος, εἶναι μιᾶ συνηθισμένη πρακτικὴ στίς φορητὲς εἰκόνες, πού πιθανότατα ἐφαρμόσθηκε γιά πρώτη φορά στήν Κύπρο στίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ. καί συνεχίσθηκε χωρὶς διακοπὴ σὲ εὐρύτατο γεωγραφικὸ χῶρο ἔως τὸ 18ο καί τὸ 19ο αἰ. Μιμεῖται τοὺς πολύτιμους χρυσοὺς καί ἀσημένιους φωτοστέφανους πού ἔφεραν οἱ παλιότερες βυζαντινὲς εἰκόνες¹¹. Ἡ χρῆση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ παρατηρεῖται καί στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ¹² μέ ἰδιαίτερη ἔξαρση στὰ τοιχογραφημένα σύνολα πού ἐντάσσονται στήν ἠπειρωτικὴ σχολὴ ζωγραφικῆς καί συνδέονται στενά μέ τὸν ἀρχικὸ διάκοσμο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν τοῦ 1531/32 στό Νησί τῶν Ἰωαννῶν¹³, ἔργο τῆς ἴδιας σχολῆς. Ὁ φωτοστέφανος τοῦ ἁγίου Δημητρίου, μέ τὸ ἀδρό ἀνάγλυφο ἀλλά καί τὸ διακοσμητικὸ του θέμα, εἶναι πολὺ κοντὰ σὲ ἐκεῖνον τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος παριστάνεται ὡς Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος στό θόλο τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν, καί τῶν ἁγίων στό καθολικὸ τῆς μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα¹⁴. Συγκεκριμένα, τὸ λωτόμορφο ἀνθέμιο πού ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ ἐπαναλαμβανόμενον θέμα τῆς διακόσμησης του, καθώς καί ὁ φυλλοφόρος βλαστὸς, ἀπαν-

τοῦν χωριστὰ στίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ στὸν ἀνάγλυφο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ στό νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν¹⁵. Τὸ ἴδιο ἀνθικὸ κόσμημα εἶναι ζωγραφισμένο στήν τρίτη ζώνη τοῦ θόλου τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ καθολικοῦ στήν ἴδια μονή, ἀνάμεσα στὰ μετάλλια τῶν προφητῶν¹⁶. Καί οἱ δύο αὐτὲς διακοσμήσεις τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν, ἔργα τοῦ 1542¹⁷, ἀποδίδονται στὸν Φράγγο Κατελάνο¹⁸.

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 Φιλανθρωπῶν (ἀρχικὸς διάκοσμος)¹⁹, τῆς μονῆς Μυρτιάς στήν Αἰτωλία²⁰, τῆς μονῆς τοῦ Ντίλιου ἢ Στρατηγοπούλου στό Νησί τῶν Ἰωαννῶν²¹, τῆς μονῆς Βαρλαάμ (Εἰκ. 4), τῆς μονῆς τῆς Ζάβορδας στὰ Γρεβενά²² καί τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας

4. Σχετικὰ μέ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου Δημητρίου βλ. Ἄ. Ξυγόπουλος, 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 ἐπίπλου καί οἱ σχετικὲς παραδόσεις τῶν θαυμάτων, Πραγμὰ τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953, Ἀθῆναι 1955, σ. 477 κ.έ. RbK II, σ. 1050-51, Στ. Πελεκανίδης, Γραπτὴ παράδοση καί εἰκαστικὲς τέχνες γιά 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 στή Santa Maria Maggiore τῆς Ρώμης (8ος-9ος αἰ.), W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei, Olten-Lausanne 1956, πίν. 33A, σ. 28, καί τὸ φ. 9ν στὸν κώδικα Aureus τοῦ Canterbury (A. 135) στή Βασιλικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Στοκχόλμης (8ος αἰ.). Α. Grabar, Le Haut Moyen Age, ἐκδ. 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, Ἀθῆναι 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, Ἀθῆναι 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 Φιλανθρωπητών 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. Μ. 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. στις τοιχογραφίες των μονών: Φιλανθρωπητών του 1542, Βαρλαάμ (1548), στό παρεκκλήσιο του 'Αγίου Νικολάου της Λαύρας (1560) καί στό ναό της Μεταμορφώσεως στη Βελτσιστα (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 πληροούν τά μεταξύ των κεραίων του σταυρού τμήματα, τά όποια συνδέονται μορφολογικά καί θεματολογικά μέ μερικά στους φωτοστέφανους των άγιων Γεωργίου καί Δημητρίου στη 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 Φιλανθρωπητών, 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', 'Αθήνα 1960, σ. 422 κ.έ. Μ. 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, Γ', 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 'Αγιών 'Αποστόλων καί της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 177.



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

Ρασιώτισσας στήν Καστοριά²³. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τό εἰκονίδιο τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ 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)²⁴ καί σέ μιά εἰκόνα ἰδιωτικῆς συλλογῆς πού ἔχει χρονολογηθεῖ στό 15ο αἰ. καί ἀποδοθεῖ σέ κυπριακό ἐργαστήριο²⁵. Πρέπει νά τονισθεῖ ὅτι οἱ ἀνάγλυφοι φωτοστέφανοι καί τά ἐγκόλπια δέν χαρακτηρίζουν τίς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη καί τῶν ἄλλων κρητικῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς του²⁶.

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 αὐτιά²⁷ καί ἡ μικρή στρογγυλή ἀσπίδα νά κρέμεται ἀπό τό λαιμό στόν ἀριστερό ὄμο χαρακτηρίζουν καί τήν παράσταση τοῦ ἁγίου στό ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη στήν Καστοριά (1384/5)²⁸ 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 προσαρμύζεται

στήν ἐπιφάνεια αὐτή. Τό ἴδιο παρατηρεῖται καί στή μικρή στρογγυλή ἀσπίδα τοῦ ἁγίου Μερκουρίου στήν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στό Βατοπέδι (1370)²⁹, 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 Φιλανθρωπηνῶν³⁰, ἐκεῖνο τῶν ἀρχιερέων στή Μεσοπεντηκοστή στό καθολικό τῆς μονῆς τοῦ Ντίλιου³¹ 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 ἐπιπλα τόσο στή μονή τῶν Φιλανθρωπηνῶν³² ὅσο καί τοῦ Ντίλιου³³.

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 αϊγλη 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 ἠπειρωτικῆς 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 Μυστρά³⁴. Τό κράνος τοῦ ἀγίου Δημητρίου ἐσωτερικά εἶναι ντυμένο μέ πολύτιμο μεταξωτό κόκκινο ὕφασμα γεμάτο κεντιδία, 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 Φιλανθρωπῶν³⁵ καί τοῦ Ντίλιου³⁶, καθώς καί στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγίου Νικολάου στή μονή τῆς Λαύρας³⁷. Ἡ θέση τοῦ κράνου πού κρέμεται πίσω στόν ὦμο θυμίζει τίς εἰκόνες τοῦ ἀγίου Δημητρίου στό Μουσεῖο Μπενάκη³⁸, στό Βυζαντινό Μουσεῖο³⁹ καί στό Μουσεῖο τοῦ Ermitage στό Leningrad⁴⁰, καθώς καί τίς τοιχογραφίες τοῦ ἴδιου ἀγίου στά καθολικά τῶν μονῶν Φιλανθρωπῶν (ἀρχικός διάκοσμος)⁴¹, Ντίλιου⁴² καί Βαρλαάμ (Εἰκ. 4). Ἄλλες λεπτομέρειες στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅπως οἱ ὄρθιες μεταλλικές πτέρυγες τοῦ θώρακα γύρω ἀπό τό λαιμό τοῦ ἀγίου, καθώς 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 Φιλανθρωπῶν (ἀρχικός διάκοσμος)⁴³, Ντίλιου⁴⁴ καί Βαρλαάμ ἀντίστοιχα (Εἰκ. 4). Τό κόσμημα τῶν ταινιῶν τοῦ θώρακα συναντᾶται ὅμοιο σέ ἀνάλογες ταινίες στρατιωτικῶν ἀγίων στά καθολικά τῶν Φιλανθρωπῶν (ἀρχικός διάκοσμος)⁴⁵ καί Ντίλιου⁴⁶, στήν ἐκκλησία τῆς Ρασιώτισσας⁴⁷, ἀλλά καί στή μονή τοῦ Ἀναπαυσαῖ στό Μετέωρα⁴⁸ καί, σέ συνδυασμό μέ τό πλαίσιο πού περιβάλλει τό ἐγκόλπιο τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ, στά καθολικά τῶν μονῶν τῶν Φιλανθρωπῶν (ἀρχικός διάκοσμος)⁴⁹ καί Ντίλιου⁵⁰. Ὁμοιο πλαίσιο περιβάλλει καί τό ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ ἀγίου Μηνᾶ στό καθολικά τῶν μονῶν τοῦ Ντίλιου⁵¹ καί τῶν Φιλανθρωπῶν (ἀρχικός διάκοσμος), καθώς καί τοῦ ἀγίου Θεοδώρου τοῦ Στρατηλάτη στήν ἴδια μονή⁵². Ὁ μέγας κόμβος πού συγκρατεῖ τήν πλούσια χλαμίδα τοῦ ἀγίου Δημητρίου στό στήθος σχεδιάζεται μέ τόν ἴδιο τρόπο στό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στόν τύπο τῆς Ἀκρας Ταπεινώσεως στό καθολικό τῆς μονῆς τοῦ Ντίλιου⁵³, 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.έ., 177, πίν. 40β καί 41.

24. V. Djuricé, Resava, Beograd 1963, εἰκ. 22 καί 23. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 96, σημ. 820.

25. Βλ. Κατάλογο τῆς ἐκθεσῆς Kunst der Ostkirche, Stift Herzogenburg, 7 Mai bis 30 Oktober 1977, εἰκ. 14, ἀριθ. κατ. 55. Σχετικά μέ τή σημασία τοῦ εἰκονοῦ 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. Ἐνωθεν τῶν ὠτίων καί ὀλίγον στενώτερα, ὅταν κατ' εὐθείαν βλέπῃ ὀρίζει ἡ Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία 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 Ὄρος 1986, εἰκ. 151.

29. V. Djuricé, 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. Γ' (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 αἰῶνα. Δ. Ι. 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 Φιλανθρωπηῶν (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 Παντοκράτορα⁵⁴.

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 ἔρευνα⁵⁵. Μολοντί ἀναφέρεται ὡς ἀρχηγός σχολῆς⁵⁶, ἡ ὁποία φέρει τήν προσωνομία «σχολή τῶν Θηβῶν»⁵⁷, τό ἔργο του εἶναι πολύ λίγο γνωστό, ἐνῶ δέν ἔχει μελετηθεῖ συστηματικά ὁ διάκοσμος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας στό Ἅγιον Ὅρος, πού ἀποτελεῖ τό μοναδικό μέ ὑπογραφή ἔργο του καί χρονολογεῖται στά 1560⁵⁸. Στίς τοιχογραφίες αὐτές ἔχει βασιθεῖ ἡ ἔρευνα γιά νά τοῦ ἀποδοθοῦν καί ἄλλα μνημειακά σύνολα, ὅπως, παραδείγματος χάριν, τῶν καθολικῶν στίς μονές τῶν Φιλανθρωπηῶν (1542), τοῦ Βαρλαάμ (1548), τῆς Ζάβορδας καί τοῦ ναοῦ τῆς Ρασιώτισσας (1553)⁵⁹. Σχετικά μέ τόν Φράγγο Κατελάνο ἡ ἄποψη πού ἐπικρατεῖ εἶναι ὅτι ἡ ζωγραφική του βρίσκεται στόν ἀντίποδα τῶν κλασικοῦ ὕφους ἔργων τῆς κρητικῆς σχολῆς⁶⁰. Ὁ καλλιτέχνης διαμόρφωσε ἕνα ἐκφραστικό ἰδίωμα πού ἀποτελεῖ συχνά «προσωπικότερη ἔρμηνεῖα καθιερωμένων κρητικῶν μοτίβων καί συνθέσεων»⁶¹. Ἡ ἔρμηνεῖα 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 ἔντονος ρεαλισμός, ἐντελῶς ἀντίθετος πρός τή βυζαντινή 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 πρός τό σχέδιο ἀλλά καί τήν εἰκονογραφία⁶². Γιά νά διαμορφώσουμε ἀσφαλέστερα κριτήρια ὡς πρός τήν παιδεία τοῦ ζωγράφου τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι σκόπιμο νά σημειωθοῦν ὀρισμένες ἐμφανείς 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 Ἁναπαυσᾶ στά Μετέωρα ἢ τοῦ Σταυρονικήτα στό Ἅγιον Ὅρος⁶³. 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 ἔως τό στόμα⁶⁴, 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 πῖο 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. Ὁμοια εἶναι ἐπί-

σης τό εὔρος καί ἡ διάταξή τους γύρω ἀπό τό λαιμό, ὥστε νά μένει ἐλεύθερος⁶⁵.

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 ἕως τώρα.

Στενές συγγένειες φυσιογνωμίας, ἤθους, 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 ὄνειροπόλου ρεμβασμοῦ. Τό κάπως ξηρό, καλλιγραφημένο πλάσιμο, καθῶς καί ἡ σκληρότερη φωτοσκίαση πού παρατηροῦνται στόν ἅγιο Δημήτριο τῆς φορητῆς εἰκόνας, ὀφείλονται στό ὅτι ἔχουν χαθεῖ οἱ ἐνδιάμεσοι τόνοι γιά τήν ἀπόδοση τῆς σάρκας. Ἔτσι, ἡ μορφή φαίνεται πολύ πιο ἄκαμπτη καί στυλιζαρισμένη, συγκρινόμενη μέ ἐκείνη τῆς μονῆς Βαρλαάμ. Ἐπίσης, ὀρισμένα στοιχεῖα, ὅπως τό τέλειο ὠοειδές σχῆμα τοῦ προσώπου, ὁ ὕψηλός καί λεπτός λαιμός, τό μῆκος καί τό σχῆμα τῆς κόμης, ἡ μακριά λεπτή καί καλοσχεδιασμένη μύτη, εἶναι κοινά καί στά δύο ἔργα. Στό πλάσιμο τῶν προσώπων στήν εἰκόνα καί στίς τοιχογραφίες χρησιμοποιεῖται βαθυκάστανος προπλάσμος. Τό ρόδινο χρώμα ἀπλώνεται σέ μεγάλη ἔκταση στίς παρειές καί στό μέτωπο. Λεπτές λευκές γραμμές τοποθετοῦνται στίς πτυχές κάτω ἀπό τά μάτια, πάνω ἀπό 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 μελαγχολική τους ἔκφραση θυμίζουν ἐκεῖνα τοῦ Χριστοῦ στή σκηνή τῆς Βαϊοφόρου στό καθολικό τῆς Ζάβορδας⁶⁶. 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 Ρασιώτισσας⁶⁷.

Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Δημητρίου παρουσιάζει πιο σαφή καί ἀπτή ὁμοιότητα μέ τόν Παντοκράτορα στόν τροῦλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας (1560)⁶⁸, καθῶς καί μέ ὀρισμένες νεανικές μορφές στό ἴδιο παρεκκλήσιο⁶⁹. Ἡ ἀπόδοση τῶν προσώπων, στά ὁποῖα ἀπουσιάζουν τά ἰσχυρά περιγράμματα, χα-

ρακτηρίζεται ἀπό μαλακότητα. Ἀκόμη, ἡ ἔλλειψη τῶν σχηματοποιημένων φώτων κάνει νά φαίνεται τό πλάσιμό τους περισσότερο ζωγραφικό. Ὁ βαθυκάστανος προπλάσμος, ἡ ἔκταση τοῦ φωτεινοῦ ρόδινο χρώματος στά πρόσωπα, τό λεπτό ὠοειδές σχῆμα τους, ἡ μακριά λεπτή μύτη, τό μικρό στόμα, τό ὕψος καί τό εὔρος τοῦ λαιμοῦ, ἡ σκιά πού σχηματίζεται κάτω ἀπό τό πηγούνι εἶναι κοινά χαρακτηριστικά. Ἀνάλογες συγκρίσεις μποροῦν νά γίνουν καί μέ τή μορφή τοῦ Χριστοῦ στό θόλο τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῶν Φιλανθρωπηνῶν (1542)⁷⁰. 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 τόν 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. Ἁ. Ξυγγόπουλος, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη τῆς τουρκοκρατίας, Νέα Ἐστία, Χριστούγεννα 1955, σ. 11. Ὁ ἴδιος, Σχεδιάσμα 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, Σχεδιάσμα, 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, Σχεδιάσμα, σ. 123.

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

64. Ἡ λεπτομέρεια αὐτῆ, παλαιολογίας καταγωγῆς, ἔχει διαπιστωθεῖ σέ ἔργα κρητικῶν ζωγράφων νωρίτερα ἀπὸ τό 16ο αἰ. βλ. σχετικὰ, 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 χειλή με τις ελεύθερες πινελιές πάνω σ' αυτά, στίς νεανικές κυρίως μορφές⁷¹.

Τά ένδύματα του άγιου Δημητρίου, σέ συνδυασμό και με την ύπόλοιπη στρατιωτική του εξάρτυση, δείχνουν την ικανότητα του ζωγράφου στο χειρισμό του χρώματος και στη σωστή κατανομή των κοσμημάτων. Τό έντονο κόκκινο χρώμα τοποθετείται κατά αποστάσεις σέ μικρές επιφάνειες, με τρόπο που νά δημιουργούνται αντιστοιχίες και περίπου όμοιου σχήματος κόκκινα σημεία στην εικόνα. Έτσι, τό έλλειπτικό σχήμα της κόκκινης έσωτερικής επιφάνειας του κράνους επαναλαμβάνεται στίς άρθρώσεις του θώρακα στο δεξιό ώμο και στην κοιλιά. Μία άλλη αντιστοιχία δημιουργείται με τό κόκκινο ύφασμα του χιτώνα στο δεξιό βραχίονα του άγιου και την κόκκινη θήκη του ξίφους που κρατεί με τό άριστερό χέρι. Στίς κόκκινες επιφάνειες που συγκεντρώνονται κυρίως στο δεξιό μισό της μορφής του άγιου αντιπαραβάλλονται οί τόνοι του έντονου πράσινου χρώματος, οί όποιοι χρησιμοποιούνται για την πτυχολογία της χλαμύδας που καλύπτει κυρίως τό άριστερό μισό της μορφής του. Τό θερμό καστανοκόκκινο χρώμα του θώρακα χρησιμοποιείται ως τοπικό χρώμα για τή χλαμύδα και για τή μεσαία και κεντρική ζώνη της άσπίδας. Τό γκριζογάλαζο χρώμα του κράνους επαναλαμβάνεται στά πλουμίδια των ταινιών του θώρακα και στά φωτεινά σημεία της ανθρώπινης μάσκας στο κέντρο της άσπίδας. Έ ρυθμική χρωματική έναλλαγή συνδυάζεται και με μία σωστή κατανομή της πολεμικής εξάρτυσης του άγιου, ή όποία έχει δεχθεί ουσιαστικά την πλούσια διακόσμηση.

⁷² Έτσι, ό κεντρικός κατακόρυφος άξονας τονίζεται με τά στρογγυλά στοιχεία του χρυσομένου ανάγλυφου μεταλλίου του Χριστού, του μεγάλου κόμβου της χλαμύδας και του ανάγλυφου φωτοστέφανου της μορφής του άγιου. Έ πλάγια θέση του κράνους στο δεξιό ώμο του ζυγίζεται με τή λοξή θέση της λαβής του ξίφους και της θήκης του στο άριστερό κάτω άκρο της εικόνας, ενώ ή στρογγυλή άσπίδα που προβάλλει κατά τό ήμισυ από τόν άριστερό ώμο του άγιου Δημητρίου έξισορροπείται με τό λυγισμένο και στολισμένο με τίς μεταλλικές πτέρυγες δεξί του χέρι. Στην αισθητική και ποιοτική αξία του έργου συμβάλλει, εκτός των άλλων, και ή άφθονη χρήση της χρυσογραφίας.

⁷³ Έ ευαισθησία και ή γνώση με τίς όποιες χρησιμοποιούνται και έναλλάσσονται τά χρώματα στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου προϋποθέτουν έμπειρο ζωγράφο. Πιστεύουμε ότι αυτός δέν είναι άλλος από τόν Φράγγο Κατελάνο, άν κρίνουμε κυρίως από τόν τρόπο που χειρίζεται τό χρώμα στίς συνθέσεις του καθολικού της μονής Βαρλαάμ. Συγκεκριμένα, στην ώραία παράσταση της Κοιμήσεως της Παναγίας βλέπουμε την ιδιαίτερη προτίμηση του ζωγράφου στο ίδιο έντονο κόκκινο χρώμα, που τό άπλώνει σέ μεγάλες επιφάνειες,

όπως στο κάλυμμα της κλίνης της Παναγίας, στους χιτώνες και στους μανδύες των άγγέλων, καθώς και στο καστανοκόκκινο που τό φωτίζει με αποχρώσεις του πράσινου⁷². Έ δεύτερος συνδυασμός χρησιμοποιείται για την ποδέα της κλίνης, για τούς χιτώνες της γυναικείας μορφής και του άγγέλου στο άριστερό τμήμα της σκηνής, καθώς και για τά ιμάτια των δύο αποστόλων στο δεξιό τμήμα της ίδιας παράστασης. Σ' αυτή τή σκηνή υπάρχουν και όλα τά άλλα χρώματα της εικόνας μας, όπως τό γκριζογάλαζο, τό άτονο ροδίνο, τό πορτοκαλί, τό σκούρο καφέ. Έ Η ίδια χρωματική κλίμακα, περισσότερο έμπλουτισμένη, υπάρχει στο καθολικό της Ζάβορδας και στο παρεκκλήσιο του Άγιού Νικολάου της Λαύρας⁷³.

Μέσα στο πνεύμα της ζωγραφικής του Φράγγου Κατελάνου είναι και ό χειρισμός της πτυχολογίας στη χλαμύδα του άγιου Δημητρίου. Συστήματα από πλατιές πτυχές αλληλοτέμνονται ή συνεχίζουν έως κάτω δημιουργώντας ένα πολύπλοκο και έξεζητημένο αποτέλεσμα. Τό σκιερό βάθος της πτυχής δέν αποδίδεται με διαφορά τόνου του ίδιου χρώματος αλλά με συμπληρωματικό του τοπικού χρώματος. Έδώ τό ζεστό καστανοκόκκινο ύφασμα του μανδύα έχει πράσινες σκιές, όπως ακριβώς στά ιμάτια των αποστόλων στην Κοίμηση της Παναγίας στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ. Μάλιστα, όρισμένες μανιεριστικές λεπτομέρειες, όπως οί τρεις ισούψεις καστανοκόκκινες πτυχές στο σημείο που κάμπτεται τό άριστερό χέρι του τελευταίου δεξιά άποστόλου, επαναλαμβάνονται έντελώς όμοιες στο αντίστοιχο σημείο του ίδιου χεριού στον άγιο Δημήτριο της φορητής εικόνας⁷⁴. Έ πτυχολογία γενικά έμφανίζεται πυκνή, άφύσικη και σχηματική. Σέ όρισμένα σημεία οί άκμές των πτυχών δηλώνονται διακριτικά με πολύ λεπτή γραμμή σέ άνοικτό πράσινο χρώμα. Έ άπουσία των λευκών φώτων δίνει την έντύπωση ύφασματος χωρίς λάμψη, ενώ ή δαιδαλώδης πτυχολογία έπιτείνει τή διακοσμητική αντίληψη που χαρακτηρίζει τό έργο. Έ ανάλογο χειρισμό της πτυχολογίας συναντούμε και στά ένδύματα μορφών του νάρθηκα του καθολικού της μονής των Φιλανθρωπηνών, όπως παραδείγματος χάριν στο ιμάτιο του Χριστού στην κεντρική σύνθεση του θόλου⁷⁵, έργο που επίσης έχει άποδοθεί στον Φράγγο Κατελάνο, καθώς και στο ιμάτιο του Παντοκράτορα στον τρούλο του παρεκκλησίου του Άγιού Νικολάου στη Λαύρα⁷⁶.

⁷⁴ Έ συνολική έντύπωση της φορητής εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου δείχνει διαφορετική αντίληψη και ανεξαρτησία από την κρητική ζωγραφική. Έ λεπτή, εύθραυστη και χωρίς σωματική ύπόσταση, κάτω από τό βαρύ θώρακα, μορφή του άγιου Δημητρίου, που μοιάζει ταυτόχρονα υπερβατική και γήινη, ή αντιρεαλιστική απεικόνισή της έως λίγο πιο κάτω από τή μέση, στην άρθρωση του θώρακα στην κοιλιακή χώρα, ή

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 περιοχών⁷⁷. Μέσα στο ίδιο πλαίσιο κινούνται και οι αδελφοί Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής από τη Θήβα, ζωγράφοι πολύ γνωστοί στην περιοχή της Ήπειρου. Μολονότι τό χρώμα τους διαφέρει αισθητά από του Κατελάνου, ό έπηρεασμός τους από την τέχνη του στην εικονογραφία, την τεχνική και τη διακοσμητική διάθεση είναι φανερός στά μνημειακά σύνολα πού φέρουν την ύπογραφή 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 έπιγραφές—, καθώς και του ναού της Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα (1568), όπου εργάζεται μόνο ό Φράγγος⁷⁸. Η σύγκριση όμως της μορφής του αγίου Δημητρίου της εικόνας μας με όρισμένες μορφές από τά παραπάνω μνημεία, όπως παραδείγματος χάριν με του αγίου Γεωργίου στό ναό της Κράψης (Εικ. 5) και του αγίου Προκοπίου στό ναό της Βελτσίστας, δείχνει γενικά προχωρημένη σχηματοποίηση και αυστηρότερο ύφος σε σχέση με τη μορφή του αγίου Δημητρίου. Για τά πρόσωπα, ειδικότερα των αγίων του ναού της Βελτσίστας, χρησιμοποιούνται οι ψυχροί τόνοι της ώχρας, με αποτέλεσμα οι μορφές νά φαίνονται περισσότερο επίπεδες και σχηματικές. Τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι πολύ άδρά, ή διαφορά της σκιασμένης και της φωτεινής επιφάνειας πιά έντονη, ενώ χαρακτηριστικοί είναι οι άφύσικα ύψηλοί, κυλινδρικοί λαιμοί. Παρά τις όμοιότητες πού παρατηρούνται στό σχεδιασμό, την αγάπη για τό κόσμημα και τη γενικότερη αντιμετώπιση των μορφών, ή άσχημη, άσκητική όψη των προσώπων στίς δημιουργίες των Κονταρήδων, σε συνδυασμό και με μία χρωματική ύφεση, είναι κατά τη γνώμη μας οι βασικότεροι λόγοι πού μās έμποδίζουν νά θεωρήσουμε την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου έργο δικό τους ή του κύκλου τους⁷⁹. Ωστόσο, μία μικρή λεπτομέρεια στόν τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού της Βελτσίστας, ή εικόνα της Παναγίας Όδηγήτριας, πού παριστάνεται νά ζωγραφίζει σε ένα από τά λοφία του τρούλου ό ευαγγελιστής Λουκάς, συνοψίζει τις ιδιαίτερες προτιμήσεις των τοπικών εργαστηρίων και πιθανώς και του Φράγγου Κατελάνου για τά φορητά έργα. Τόσο ή Παναγία όσο και ό Χριστός φέρουν και εδώ ανάγλυφους φωτοστέφανους, ενώ ανάγλυφη διακόσμηση φέρει και τό 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 νά χρονολογήσουμε με άκρίβεια την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Ίδιαίτερα ή όμοιότητα στά διακοσμητικά θέματα των φωτοστέφανων του αγίου Δημητρίου και του Χριστού στό θόλο του νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών όριοθετούν ένα χρονικό διάστημα έξι έτων μεταξύ 1542 και 1548, μέσα στό όποιο πρέπει νά έγινε τό έργο.

Θεωρώντας στό σύνολο την εικόνα καταλήγουμε στό συμπέρασμα ότι είναι ένα έργο μανιεριστικό. Άπουσιάζει τό λιτό και αυστηρό ύφος, καθώς και ή χρωματική ευγένεια, στοιχεία πού χαρακτηρίζουν σταθερά τις κρητικές εικόνες. Τή θέση τους έχουν πάρει ή έντονη πολυχρωμία, ή σύνθετη και άφύσικη πτυχολογία και ή υπέρμετρη αγάπη για τό κόσμημα δημιουργώντας μία έντύπωση «μπαρόκ», πού χαρακτηρίζει κατεξοχήν την τέχνη του Κατελάνου. Άκόμη, υπάρχει μία διάθεση για ψυχογραφική απόδοση και μία αντίληψη ότι ή προσωπογραφία αυτή άνήκει πιά πολύ σε έναν ευγενή. Παράλληλα, ή πολύ καλή ποιότητα της ζωγραφικής, ό συνδυασμός στοιχείων από την παλαιολογία παράδοση και τη δυτική τέχνη δείχνουν έναν ίκανό ζωγράφο με τάσεις εκλεκτισμού.

ΜΑΙΡΗ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

71. Μιχαηλίδης, ό.π., εικ. 8.

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

73. Γούναρης, ό.π., σ. 170.

74. Χατζηδάκης, ό.π., εικ. 428.

75. Άχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.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, 'Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής, σ. 301. Δ. Ευαγγελίδης, 'Ο ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος εν Ήπειρω, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Α' (1959), σ. 52. Χατζηδάκης, ΙστΕΕ, ό.π., σ. 425. Άχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 183.

79. Για τά ιδιότυπα χαρακτηριστικά της τέχνης των δύο ζωγράφων από τη Θήβα βλ. Deliyanni-Doris, ό.π., σ. 142 κ.έ. Άχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.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