

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 15 (1991)

Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989-1990), Περίοδος Δ'



Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1037](https://doi.org/10.12681/dchae.1037)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (1991). Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 15, 105–118. <https://doi.org/10.12681/dchae.1037>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο
Βυζαντινό Μουσείο

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989-1990), Περίοδος Δ' • Σελ. 105-118

ΑΘΗΝΑ 1991

ΔΥΟ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

Στις αρχές του 1988 η συλλογή του Βυζαντινού Μουσείου πλουτίστηκε με δύο πολύ σημαντικές κρητικές εικόνες του 15ου αι., από μακρού γνωστές στη βιβλιογραφία, που ανήκαν σε ιδιώτες στην Αθήνα: την εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, ενυπόγραφο έργο του Αγγέλου (Εικ. 1-4)¹, και εκείνη του ΙΗΣ με την υπογραφή του Ανδρέα Ρίτζου (Εικ. 5-19)². Με την ανακοίνωση αυτή για την απόκτηση των δύο εξαιρετικής τέχνης έργων, που η συντήρησή τους άρχισε στα εργαστήρια του Μουσείου, θα διατυπωθούν μερικές παρατηρήσεις που συμβάλλουν στην καλύτερη γνώση τους³.

Α'. Εικόνα του Προδρόμου

(Γ. 2639, διαστ. 122,3×97,4 - 97,8×3,5 εκ.) (Εικ. 1-4). Είναι ζωγραφισμένη σε τρεις σανίδες ξύλου, από τις οποίες η μεσαία έχει διπλάσιο πλάτος από τις άλλες. Για τη διαμόρφωση του ελαφρά έξεργου πλαισίου προστέθηκαν στα πλάγια κατακόρυφοι πήχεις πλάτους 3,5 εκ. Η προσθήκη τους είναι αξιοπρόσεκτη ως δείγμα τεχνικής του ξυλουργού. Εκτός κι αν το πλαίσιο δεν προβλεπόταν αρχικά και το επέβαλε το εύρος της ζωγραφικής σύνθεσης, που απαίτησε τον πρόσθετο χώρο του πλάγια, με την ευχέρεια που θα υπήρχε της νέας επεξεργασίας του ξύλου⁴. Η πίσω επιφάνεια προστατεύεται με επίχρισμα, που καλύπτει και τα δύο βαριά ξύλινα στηρίγματα κοντά στις άκρες κατά μήκος των στενών πλευρών, προσηλωμένα με πολλά καρφιά, όπως συνήθως στις εικόνες του Αγγέλου. Η ζωγραφική έχει προετοιμασία από λινό ύφασμα και λεπτό στρώμα γύψου. Το βάθος είναι με στιλβωτό χρυσό. Υπάρχουν αρκετές φθορές του και λιγότερες στη ζωγραφική κατά τόπους. Οι τελευταίες επιδιορθώθηκαν σε παλαιότερη συντήρηση της εικόνας και καλύφθηκαν με καφετί χρώμα, όπως και τα κατεστραμμένα τμήματα του χρυσού στο πλαίσιο. Δύσβατο και πετρώδες τοπίο στην έρημο με αραιά δέντρα, μια τρυγόνα στους βράχους μπροστά⁵ και ανάε-

ορθόδοξο εικονογραφίας, Β', Αθήναι 1960, πίν. 154-155. Η βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή, Ενάτη έκθεση υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης, Αθήναι 1964, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 719. J. Lafontaine-Dosogne, Une icône d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie du St Jean-Baptiste aillé, ΒΜΑΗ 48 (1976), σ. 139 κ.ε., εικ. 12. Ν. Χατζηδάκης, Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας, Κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 2. Μ. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830), 1, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. 33, Αθήνα 1987, σ. 150, αριθ. 16, εικ. 8. Π. Α. Βοκοτόπουλος, Δύο εικόνες του ζωγράφου Αγγέλου, Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν, Β', Αθήναι 1987, σ. 413, πίν. 69α. Για το ζωγράφο Άγγελο βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1463), αγνώστου κρητικού ζωγράφου, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Β' (1960-1961), σ. 139 κ.ε. Μ. Cattapan, I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopoulo dalla Canea, Θησαυρίσματα 14 (1977), σ. 199 κ.ε. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436), Θησαυρίσματα 18 (1981), σ. 290 κ.ε. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 80, 147 κ.ε. (Άγγελος) και 160 (Ακοτάντος Άγγελος). 2. Ανήκε στη συλλογή Α. Μαρίνου. Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 279, πίν. 36, 2. Κ. Koshi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio, Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental, 7, Tokyo 1973, σ. 39, εικ. 10. Μ. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θησαυρίσματα 10 (1973), σ. 272 κ.ε., πίν. Γ', 2. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη, Βενετία 1974, σ. 176 κ.ε., πίν. Η' (= Μ. Chatzidakis, Essai sur l'école dite "italogrecque", Venezia e il Levante fino al secolo XV, II, Firenze 1974, σ. 99 κ.ε., εικ. 70). Α. Δ. Παλιούρας, Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο τρόπος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη, Δωδώνη Ζ' (ανάτ.), Ιωάννινα 1978, σ. 395 κ.ε., πίν. 7 (σχέδιο της εικόνας με παραλείψεις και λάθη σε λεπτομέρειες). Για τον Ανδρέα Ρίτζο βλ. Cattapan, ό.π., σ. 239 κ.ε. Ο ίδιος, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 219 κ.ε. Chatzidakis, Débuts, σ. 175 κ.ε. (= Essai, σ. 98 κ.ε.). Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977, σ. 59 (= Μ. Chatzidakis, Icons of Patmos, Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting, National Bank of Greece (Athens), 1985, σ. 58 κ.ε.).

3. Οι φωτογραφίες των Εικ. 1-9 είναι του φωτογράφου κ. Μ. Σκιαδαρέση, της Εικ. 10 του υπαλλήλου του Βυζαντινού Μουσείου κ. Γ. Μπαλή και των Εικ. 11-19 του ζωγράφου-συντηρητή κ. Στ. Μπαλτογιάννη (φωτογραφίες στερεομικροσκοπίου). Τη συντήρηση της εικόνας του Προδρόμου έχει αναλάβει ο κ. Ν. Νομικός και του ΙΗΣ η κ. Θ. Παπαγεωργίου, με την τεχνική εποπτεία του κ. Μπαλτογιάννη. 4. Και στις δύο περιπτώσεις, ο τεχνίτης διαμόρφωσε το έξεργο πλαίσιο στις στενές πλευρές της μεγάλης εικόνας δουλεύοντας το ξύλο και, ακολουθώντας την πρακτικά ευκολότερη λύση, επεξεργάστηκε σε χωριστούς πήχεις το πλαίσιο των μακρών πλευρών της. 5. Στις προηγούμενες δημοσιεύσεις αναφέρεται ως πέρδικα. Για το θέμα βλ. πιο κάτω.

1. Ανήκε στη συλλογή Εμμ. Χατζηδάκη (τ. Ερρ. Φραντζισκάκη) και αναφέρεται ότι προέρχεται από την Κέρκυρα. Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση, Αθήναι 1957, σ. 170, πίν. 46, 2. Φ. Κόντογλου, Έκφρασις της



Εικ. 1. Αγγέλου, άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Βυζαντινό Μουσείο.

ρα στο βάθος κλιμακωμένα βουνά. Ο Ιωάννης όρθιος προς τα δεξιά, με μηλωτή και ιμάτιο και με φτερά ως άγγελος Κυρίου⁶, κρατώντας στο αριστερό χέρι του σταυροφόρο ράβδο και ξετυλιγμένο μακρύ ειλητό, υποκλίνεται δεόμενος και ατενίζοντας τον Χριστό, που προβάλλει μικρογραφημένος σε απόσταση από τέταρτο κύκλου του ουρανού στην επάνω γωνία, με το κάτω μέρος του σώματος χαμένο στα βάθη του. Ο Χριστός ευλογεί τον Πρόδρομο και ο μυστικός διάλογος που καθορίζεται από τη στενή ανταπόκριση των δύο μορφών συνυφαινεται με το έμμετρο κείμενο του ειλητού: ΟΡΑΣ ΟΙΑ ΠΑΣΧΟΥΣΙΝ / Ω Θ(ΕΟ)Υ ΛΟΓΕ. ΟΙ ΠΤΑΙΣΜΑ / ΤΩΝ ΕΛΕΓΧΟΙ ΤΩΝ ΒΑΕΛΥΚΤΕΩΝ, Ε / ΛΕΓ-

ΧΟΝ Κ(ΑΙ) ΓΑΡ ΜΗ ΦΕ / ΡΩΝ Ο ΗΡΩΔΗΣ, ΤΕ / ΤΜΗΚΕΝ ΙΔΟΥ ΤΗΝ Ε / ΜΗΝ ΚΑΡΑΝ Σ(ΩΤ)ΕΡ⁷. Απτές μαρτυρίες της «καλής απολογίας» του Προδρόμου προσφέρουν αριστερά κάτω η συμβολική του προφητικού κηρύγματος αξίνα στο δέντρο⁸ και η τρυγόνα που ραμφίζει κλαδί του (Εικ. 4), και δεξιά η κομμένη κεφαλή, σε πολύτιμη χρυσή λεκάνη με πόδι, σε υπόμνηση του άξιου τέλους και της θαυμαστής Τρίτης Εύρεσης⁹. Με κόκκινα γράμματα η επιγραφή αριστερά επάνω Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, με χρυσό επάνω από την κάρα το όνομα ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) και κάτω, στην άκρη δεξιά, με μαύρα γράμματα η υπογραφή του ζωγράφου: ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ (Εικ. 3).



Εικ. 2. Ο Πρόδρομος, λεπτομέρεια.

Εικ. 3. Η υπογραφή του Αγγέλου.



Η ζωγραφική σύνθεση, από τις ωραιότερες του Αγγέλου, έχει όλες τις χάρες της τέχνης του: στέρεη «αρχιτεκτονική» δομή, εσωτερικό ρυθμό, ισορροπία και συμμετρία που αναβρύζουν από τις πολύτροπες σχέσεις στοιχείων και τους νοηματικούς συνειρμούς, και την ανεπτυγμένη αντίληψη της έλλογης οικονομίας του χώρου ως πραγματικού και πνευματικού σύμπαντος της εικόνας, πληρούμενου από την αρμονία της νηφάλιας κίνησης και τους παλμούς της ευαίσθητης ψυχικότητας των προσώπων. Ο Πρόδρομος εντάσσεται αλλά και απέχει από το χαμηλωμένο τοπίο των βράχων, που ζωογονείται από το λιγοστό πράσινο και τη χαριτωμένη τρυγόνα, και υψώνεται στο χρυσό διάστημα ως άγγελος στο μεταίχμιο γης και ουρανού, ενώπιον του Χριστού, με τις απλωμένες φτερούγες, τον όρθιο σταυρό και το ανοιχτό ειλητό του που φεύγει δεξιά, κυριεύοντας το χώρο της εικόνας απ' άκρου σ' άκρο. Η κίνηση ζυγίζεται προς τα δεξιά επάνω, όπου επιφαινεται ο Χριστός στο χρυσάκινο ουράνιο θόλο, και στον ανοδικό ρυθμό της συνεχονται προσφωώς τα δύο βουνά στο βάθος πίσω, ενώ κάτω η προσφερόμενη στη λατρεία κέρα του Ιωάννη λειτουργεί ως ουσιαδές στοιχείο βάρους στη σύνθεση και ως σημαίνον στοιχείο νοήματος του διαλόγου.

Ο εικονογραφικός τύπος του διαλεγόμενου Προδρόμου με τον Χριστό¹⁰ οφείλει τη σύνθεση και τα πλείστα συστατικά μέρη του στη βυζαντινή παράδοση, αλλά στην εικονιστική αρτιότητά του εδώ αποτελεί κατά πάσα πιθανότητα δημιούργημα του Αγγέλου¹¹. Το μακρινό πρότυπο βρίσκεται σε μια κομνηνεια εικόνα της μονής του Σινά¹², όπου υπάρχει επίσης γραμμένο επάνω από την κέρα του Ιωάννη δεξιά παραπλήσιο,

6. Βλ. σχετ. Lafontaine-Dosogne, Une icône d'Angélos, σ. 124 κ.ε.

7. Παραπλήσιο επίγραμμα για το φτερωτό Πρόδρομο στην Ερμηναία, σ. 284 (Πηγές): *Πρὸς δὲ τὸν Χριστὸν δεόμενος (ὁ Πρόδρομος) λέγει: ὄρας, δέσποτα, τὴν μανίαν τοῦ Ἡρώδου./ Ἐλεγχόμενος, μὴ θέλων ἐπιστρέψαι,/ τὴν ἐμὴν κέραν τέτμηκε, Θεοῦ Λόγε.*

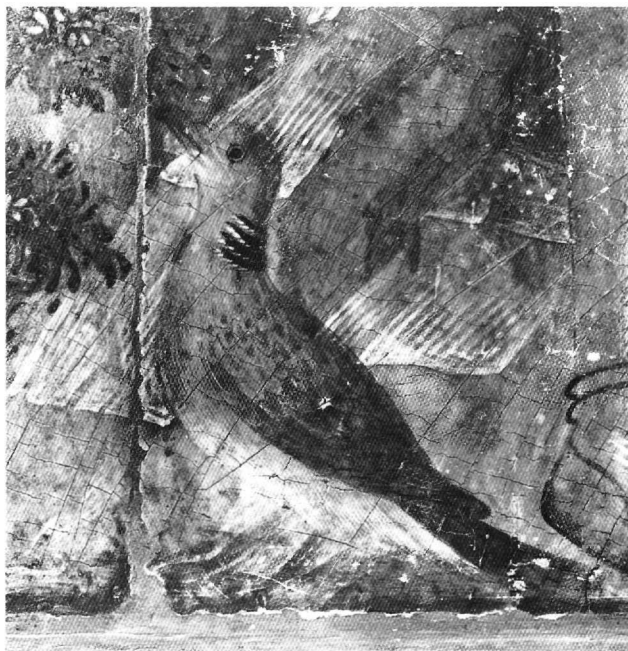
8. Λουκ. γ, 9.

9. Βλ. Μ. Chatzidakis, Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra, CahArch 36 (1978), σ. 88 κ.ε.

10. Ενδιαφέρουσες εικονογραφικές αναλογίες παρουσιάζει η κεντρική παράσταση στη γραπτή και ξυλόγλυπτη αμφιπρόσωπη εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Βυζαντινό Μουσείο, του 13ου αι. (Μ. Chatzidakis, Ikonen aus Griechenland, εις Κ. Weitzmann - Μ. Chatzidakis - Κ. Miatev - S. Radojčić, Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Wien 1965, σ. XXVI και LXXXIII, αριθ. 49, πίν. 49). Ίσως στο διάλογο του δεόμενου αγίου με το Χριστό αναφέρεται η κατεστραμμένη πολύστιχη επιγραφή στον κάμπο δεξιά του Γεωργίου, καθώς εικάζεται από τα δυσανάγνωστα λείψανά της.

11. Πρβλ. Ν. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, σ. 10 και 18.

12. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της μονής Σινά, Α' (πίνακες) - Β' (κειμενον), Αθήναι 1956, 1958, σ. 98 κ.ε., εικ. 86. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 9), σ. 90, εικ. 4.



Εικ. 4. Η τρυγόνα.

εκτενέστερο επίγραμμα¹³. Σε άλλη εικόνα του 13ου αι., πάλι στη μονή του Σινά, ο Πρόδρομος παριστάνεται σε βραχώδες τοπίο με δύο αντικριστά στο βάθος βουνά¹⁴, και σε μικρογραφία του τέλους του 14ου αι. στο σερβικό ψαλτήριο του Μονάχου¹⁵ εικονίζεται με μηλωτή και ιμάτιο φτερωτός, όπως από τον ύστερο 13ο αι.¹⁶. Συνάρτηση στοιχείων των τριών έργων η εικονογραφική σύνθεση του Αγγέλου, αποτελεί το πρώτο γνωστό δείγμα μιας πλούσιας σειράς από εικόνες επωνύμων και ανωνύμων ζωγράφων που ακολουθούν στους μεταβυζαντινούς χρόνους, όπου η θέση του Προδρόμου προς τα δεξιά ή αριστερά καθορίζεται επίσης από τη θέση των εικόνων στη ζώνη των δεσποτικών του τέμπλου¹⁷.

Είναι γνωστή και μια μικρότερη, λιγότερο καλή εικόνα του ίδιου θέματος με την υπογραφή του Αγγέλου, στο Βέλγιο, που διαφέρει σε λεπτομέρειες από αυτή του Βυζαντινού Μουσείου¹⁸. Στην εικόνα του Βελγίου παραλείπεται το πουλί μπροστά και τα βουνά όρθια συγκλίνουν στην κορυφή τους, σε τύπο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος σε εικόνες του όρθιου κατά μέτωπο αγίου Φανουρίου, που βρίσκονται στην Πάτμο¹⁹ και τη Φολέγανδρο²⁰. Οι νεότερες παραστάσεις ακολουθούν στις παραλλαγές τους τον τύπο της μιας ή της άλλης εικόνας.

Θελκτικό στη γραφικότητά του στοιχείο στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου είναι η καμαρωτή τρυγόνα που ραμφίζει κλαδάκι του δέντρου αριστερά όπου βρίσκεται η αξίνα (Εικ. 4). Άγνωστη στη βυζαντινή θε-

ματογραφία του Προδρόμου, θα πρέπει αυτή να θεωρηθεί εύρημα ίσως του Αγγέλου²¹, που συντάσσεται με το γενικότερο τοπιογραφικό ενδιαφέρον και την αγάπη των Κρητικών ζωγράφων του 15ου αι. για τα ζώα και τα πουλιά που ποικίλλουν τις θρησκευτικές παραστάσεις, από επίδραση της σύγχρονης δυτικής τέχνης²². Το πουλί αποδίδεται με φυσιοκρατική αντίληψη, με ζωγραφική ελευθερία και ζηλευτή ακρίβεια ως προς τα χαρακτηριστικά του είδους του²³. Αλλά η δροσερή παρουσία του εδώ δεν έχει απλώς διακοσμητικό χαρακτήρα.

Πράγματι, ανάμεσα στις λίγες μεταγενέστερες εικόνες του ίδιου τύπου, στις οποίες περιέχεται η τρυγόνα²⁴, είναι μια δεσποτική εικόνα του Κρητικού ζωγράφου και Σιναΐτη μοναχού Ιερεμία Παλλαδά στο καθολικό της μονής του Σινά, του έτους 1612²⁵, η οποία αποσαφηνίζει το ουσιαστικό συμβολικό περιεχόμενο που έχει η θέση της στη σκηνή. Στην εικόνα του Παλλαδά υπάρχει αριστερά της κάρας του Ιωάννη το αποκαλυπτικό από αυτή την άποψη επίγραμμα: ΤΡΥΓΩΝ Η ΦΙΛΕΡΗΜΟΣ / Ο ΙΕΡΟΣ Β[Α]ΠΤΙΣΤΗΣ ΚΗΡΥΞ(Α)C / ΜΕΤΑΝΟΙΑΝ Κ(Α)Ι ΦΑΝΕΡΩ/ΣΑC Χ(Ρ)ΙCΤΟ)Ν. Πρόκειται για το πρώτο μέρος καθίσματος που ψάλλεται στις 23 Σεπτεμβρίου, στον όρθρο της γιορτής για τη Σύλληψη του Προδρόμου²⁶.

Η παρομοίωση του Ιωάννη με «φιλήρημον» τρυγόνα, που θεωρείται γενικά σύμβολο αγάπης και αφοσίωσης, φέρνει στο νου, εκτός από το εαρινό μήνυμα, τη συχνή αναφορά της στην Αγία Γραφή ως προσφερόμενης σε θυσία στον Κύριο για τις αμαρτίες ανθρώπων²⁷. Η παρομοίωση, που θα πρέπει να δεχθούμε ότι ήταν γνωστή στον Άγγελο, καθώς το δείχνει το μέγεθος, η φυσική απόδοση και κυρίως η σημαίνουσα θέση που έχει η τρυγόνα σε πρώτο επίπεδο της σκηνής ως «λαλούν σύμβολο» του Βαπτιστή, προφανώς ήταν ευκολονόητη στο λόγιο περιβάλλον του Χάνδακα το 15ο αι., και οπωσδήποτε στον παραγγελιοδότη της εικόνας. Δεδομένου μάλιστα ότι πρόκειται πιθανότατα για εικόνα τέμπλου, όπως το δείχνουν οι διαστάσεις της και το θέμα που είχε ευρύτατη χρήση αργότερα για τις δεσποτικές του Προδρόμου, δεν αποκλείεται η ιδέα για την ένταξη της τρυγόνας στην παράσταση να ήταν του μορφωμένου ιερωμένου που είχε την ευθύνη για την ανάθεση του έργου από πλευράς της εκκλησίας ή του μοναστηριού για το οποίο προοριζόταν η εικόνα. Σ' αυτή την περίπτωση, η έμπνευση του Αγγέλου ανέλαβε τη ζωγραφική πραγμάτωση της νιόφερτης ιδέας, με τρόπο που χάρισε, αλήθεια, σκίρτημα φυσικής ζωής στο αυστηρό θέμα. Αλλά και ο γνωστός από τις αρχαιακές πηγές ζωγράφος, πρωτοψάλτης το αξίωμα Άγγελος Ακοτάντος, αν είναι αυτός ο ζωγράφος που υπογράφει με το όνομα Άγγελος, γνώριζε

ασφαλώς καλά το τροπάριο από την επαγγελματική ενασχόλησή του στην εκκλησία και μπορεί κάλλιστα να ήταν ο ίδιος ο εισηγητής της ιδέας. Αν αυτό είναι σωστό, και φαίνεται πιο πιθανό καθώς συμφωνεί γενικότερα με το «λόγιο» ύφος των εικόνων του Αγγέλου και την πηγαία, μεστή σε νοήματα εικονογραφική διαπραγμάτευσή τους, τότε η θεωρία για την ταύτιση του Αγγέλου με τον ομώνυμο Ακοτάντο αποκτά ένα ακόμη, όχι ασήμαντο έρεισμα.

Η εικόνα-πορτραίτο του τιμίου Προδρόμου, πλήρης συμβολισμών που συμπυκνώνουν την προσωπικότητα, το έργο και το ένδοξο τέλος του, μπορεί να θεωρηθεί στην ιδεογραφική διατύπωσή της χαρακτηριστικό δείγμα θεολογικής και φιλοσοφικής σκέψης της εποχής, συγκεκριμένα στην Κρήτη, απόρροια μεστών σε γεγονότα διεργασιών που οδήγησαν στην αναθεώρηση των παλιών και στη δημιουργία νέων εικονολογικών και εικονογραφικών απόψεων στη θρησκευτική τέχνη. Είναι πιθανό ότι η συντήρηση και ο καθαρισμός θα προσφέρουν περισσότερα στοιχεία για την τεχνολογική εκτίμησή της, που για τούτο θα ήταν 13. Σωτηρίου, *ό.π.*, σ. 98. +ΟΡΑΣ ΟΣΑ ΠΡΑΤΤΟΥΣΙΝ Ω Θ(Ε)ΟΥ ΛΟΓΕ / ΟΙ ΤΟΥΣ ΕΛΕΓΜΟΥΣ ΜΗ ΦΕΡΟΝΤΕΣ / ΤΟΥ ΣΚΟΤΟΥΣ. ΙΔΟΥ ΓΑΡ ΟΥΤΟΙ ΤΗΝ ΕΜΗΝ / ΤΑΥΤΗΝ ΚΑΡΑΝ. ΚΡΥΠΤΟΥΣΙΝ ΕΙΣ ΓΗΝ ΤΩ ΞΙΦΕΙ / ΤΕΤΜΗΚΟΤΕΣ. ΑΛΛ' ΩΣΠΕΡ ΑΥΥΤΗΝ ΕΞ ΑΦΑ/ΝΟΥΣ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ. ΕΙΣ ΦΩΣ ΕΠΑΝΗΓΑΓΕΣ / ΟΙΣ ΟΙΔΑΣ ΤΡΟΠΙΣ. ΟΥΤΩΣ ΔΥΣΩ/ΠΩ ΣΩΣΟΝ ΑΥΤΟΥΣ ΕΝ ΒΙΩ. / ΤΟΥΣ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΣΕΒΟΝΤΑΣ / ΣΕΠΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ.

14. Chatzidakis, *ό.π.* (υποσημ. 9), σ. 90 κ.ε., εικ. 5.
15. Βλ. πρόχ. Lafontaine-Dosogne, Une icône d'Angélos, σ. 131 κ.ε., εικ. 9.
16. *Ό.π.*, σ. 128 (η παλιότερη γνωστή παράσταση του Προδρόμου με φτερά βρίσκεται στις τοιχογραφίες του ναού του Arilje, του 1296-97). Στη μικρογραφία του σερβικού ψαλτηρίου ο δεόμενος Πρόδρομος κρατεί στο χέρι το δοχείο με την κομμένη κεφαλή του. Για το παρεμφερές αυτό θέμα του «κεφαλοφόρου» Ιωάννη βλ. C. Walter, Saint John the Baptist "Kerhalophoros" A New Iconographical Theme of the Palaeologan Period, Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1989, σ. 85 κ.ε. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εξάλλου, από την άποψη των συμβολισμών που συνδέονται με τη λατρεία του Προδρόμου και της κομμένης κεφαλής του έχει μια ωραία αμφιπρόσωπη εικόνα του 14ου αι. στη μονή Παντοκράτορος (Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, Μακεδονικά ΙΗ' (1978) (ανάτ.), σ. 197, πίν. 16α-β, με προηγούμενη βιβλιογραφία). Στην κύρια όψη της εικονίζεται κατά μέτωπο, στηθαίος ο Ιωάννης, κρατώντας σταυροφόρο ράβδο με το εγκόλλιο του Χριστού ανάμεσα στις κεραίες του σταυρού, ενώ απέναντι, αριστερά επάνω, ο μικρογραφημένος άγγελος υποβάλλει σε παραβολή την ιδέα ότι ο θεόσταλτος Πρόδρομος είναι «ό μόνος... επί γης ενσώματος άγγελος» (κατά το Σωφρόνιο Ιεροσολύμων, βλ. πρόχ. Lafontaine-Dosogne, Une icône d'Angélos, σ. 127). Στη δεύτερη όψη, ο Πρόδρομος με σταυροφόρο ράβδο αριστερά παριστάνεται σε διάλογο με τη Βρεφοκρατούσα Παναγία απέναντί του, με θέμα την κάρα στο χρυσό δοχείο ανάμεσα τους κάτω, που την ευλογεί ο μικρός Χριστός.
17. Βλ. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, αριθ. 2. Σημειώνο-

- νται επίσης, ενδεικτικά, οι εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Μουσείο Ζακύνθου (Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece, Athens 1988, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 75, με προηγούμενη βιβλιογραφία. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, σ. 245, αριθ. 43, εικ. 114), του Ιερεμία Παλλαδά στη μονή του Σινά (Κ. Άμαντος, Ανέκδοτα σιναϊτικά μνημεία, εν Αθήναις 1928, σ. 55), του Εμμανουήλ Τζάνε στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αποδιδόμενη. Ν. Β. Δρανδάκης, Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής, θεωρούμενος εξ εικόνων του σφζομένου κυρίως εν Βενετία, εν Αθήναις 1962, σ. 126 κ.ε., πίν. 57-58. Μ. Μπούσκαρη, Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, Οδηγός, Αθήνα 1985, σ. 133, εικ. σ. 132), του Βίκτωρος στη Νέα Μονή Φιλοσόφου Γορτυνίας (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Οι δεσποτικές εικόνες του Βίκτωρος στην Μονή Φιλοσόφου, Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών (1985) (ανάτ.), Αθήναις 1987-1988, σ. 244 κ.ε., πίν. 5).
18. Lafontaine-Dosogne, Une icône d'Angélos, σ. 121 κ.ε., εικ. 1-6 (διαστ. 43,5x32,5x2,5 εκ.). Th. Chatzidakis, L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance, Euröpalia-Grèce 1982, Charlevoix, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 2. Αναφέρονται επίσης ως του Αγγέλου δύο ακόμη εικόνες του Προδρόμου, της μονής Οδηγήτριας Ηρακλείου στην Κρήτη (Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, σ. 150, αριθ. 18) και του Μουσείου Ζακύνθου (*ό.π.*, σ. 150, αριθ. 19). Για την πρώτη βλ. Μ. Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης, ΑΔ 26 (1971), Χρονικά, σ. 529, πίν. 545γ. Ο ίδιος, Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία, στον τόμο Κρήτη, Ιστορία και Πολιτισμός, Β', Κρήτη 1988, σ. 231 κ.ε., έγχρ. πίν. (χωρίς αριθμητική ένδειξη), όπου η ίδια εικόνα αναφέρεται από παραδρομή ως της μονής Τοπλού. Η εικόνα βρίσκεται στο ναό του Αγίου Ματθαίου Σιναϊτών Ηρακλείου.
 19. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, αριθ. 69, πίν. 27. Μ. Vassilakes-Mavrakakes, Saint Phanourios: Cult and Iconography, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Ι' (1980-1981), σ. 230, πίν. 52b. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, αριθ. 6. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, σ. 152, αριθ. 34.
 20. Vassilakes-Mavrakakes, *ό.π.*, σ. 231 κ.ε., πίν. 57b. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, σ. 152, αριθ. 34.
 21. Πρόχ. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, υποσημ. 11.
 22. Βλ. Chatzidakis, Débuts, σ. 202 κ.ε. Χατζηδάκη, *ό.π.*, σ. 11 κ.ε.
 23. Τρυγών η στρεπτοπηλία η κοινή (κοινώς τρυγόνι και τουρτούρα).
 24. Βλ. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, αριθ. 2. Μπορμπουδάκης, *ό.π.* (υποσημ. 18). Για την εικόνα της Σίφνου (μονή Βρύσεως), έργο του 16ου-17ου αι., βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία Κυκλάδων, ΑΔ 37 (1982), Χρονικά, σ. 371, πίν. 253β.
 25. Βλ. υποσημ. 17 (φωτογραφία της εικόνας στο αρχείο του Βυζαντινού Μουσείου).
 26. Μηναιόν Σεπτεμβρίου, έκδ. Εκκλησιαστική Βιβλιοθήκη «Φως», Αθήναις 1970, σ. 256. Βλ. και το ανάλογο ... τρυγών ή φιλέρημος, σαφώς επέφανε, τό θεϊον έαρ μηνύουσα, δι' ης έπαύθη, τής άθείας χειμών βαρύτατος..., που ψάλλεται στο Γενέσιο του Προδρόμου τις 24 Ιουνίου, στο μικρό εσπερινό (Μηναιόν Ιουνίου, *ό.π.*, σ. 150). Με ανάλογη τρυφερότητα παρομοιάζεται ο Ιωάννης με χελιδόνα σε άλλο τροπάριο που ψάλλεται στη Σύναξη του Προδρόμου στις 7 Ιανουαρίου, στον εσπερινό: 'Ως τοῦ Πνεύματος έραστής, και τής χάριτος θεόφθογγος χελιδών... (Μηναιόν Ιανουαρίου, *ό.π.*, σ. 153).
 27. 'Εάν δέ μή... οἶσει περι τής άμαρτίας αὐτοῦ, ης ήμαρτε, δύο τρυγόνες, η δύο νεοσσούς περιστερῶν Κυρίω, ένα περι άμαρτίας και ένα εις δλοκαύτωμα (Λευϊτ. ε, 7. Βλ. επίσης Λευϊτ. ε, 11' ιβ, 6 και 8' ιδ, 22 και 30' ιε, 14, 15 και 29' Αριθ. στ, 10-11). Για το «θεϊον έαρ» που την έλευσή του φανέρωσε το κήρυγμα του Ιωάννη βλ. *ό.π.*

πρώρη εδώ. Μπορεί μόνο να σημειωθεί ότι η συνάφεια της τέχνης της με τα παλαιολόγια έργα θα επέτρεπε την τοποθέτησή της στην πρώτη μάλλον περίοδο της καλλιτεχνικής ωριμότητας του Αγγέλου, στην ίδια εποχή που θα πρέπει να ανήκουν οι τρεις άλλες εικόνες του λαμπρού ζωγράφου στο Βυζαντινό Μουσείο, της Παναγίας Καρδιώτισσας²⁸, των Εισοδίων²⁹ και του αγίου Θεοδώρου³⁰, με τις οποίες συνδέεται³¹.

Β΄. IHS

(Τ. 2638, διαστ. 63,5×44,5×2 εκ.) (Εικ. 5-19)³².

Η εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε δύο σανίδες με οριζόντια σύνδεση, που ο αρμός της είναι εμφανής σήμερα στη ζωγραφική επιφάνεια. Από την προετοιμασία φαίνεται το γύψωμα σε σημεία φθοράς. Η πίσω πλευρά προστατεύεται με επίχρισμα, που καλύπτει επίσης τα δύο κάθετα ξύλινα στηρίγματα με τις λοξά κομμένες ακμές, καρφωμένα κοντά στις άκρες των στενών πλευρών. Προς τη μέση, όπου λείπει η προστατευτική προετοιμασία, ξαφνιάζει το χοντρό πελέκημα του σκληρού ξύλου, χωρίς την επιμελημένη συνήθως εργασία των Κρητικών. Το έργο παισιώνει ξύλινη κορνίζα, σκαλιστή με κυμάτια, που είναι η αρχική του. Ο κάμπος είναι με στιλβωτό χρυσό, όπως και η κορνίζα³³. Η πρόσφατη ιστορία της εικόνας έχει ενδιαφέρον. Προπολεμικά υπήρχε σε αθηναϊκό παλαιοπωλείο όπου την είχε επισημάνει ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος, ο οποίος τη δημοσίευσε πολύ αργότερα, το 1957, και έκτοτε τα ίχνη της είχαν χαθεί³⁴. Το 1987 η εικόνα επανεμφανίστηκε απροσδόκητα³⁵ και ύστερα από εργώδεις προσπάθειες αποκτήθηκε, με το μνημειώδη Πρόδρομο του Αγγέλου, από το Βυζαντινό Μουσείο. Έγινε τότε γνωστό ότι την είχε αγοράσει το 1936 Αθηναίος χρηματιστής και τη χάρισε αργότερα σε συγγενή του, που την είχε ως πρόσφατα.

Θέμα της εικόνας είναι το IHS (Εικ. 5), το βραχυγραφημένο όνομα του Ιησού και έμβλημα, *J(ESUS) H(O-MINUM) S(ALVATOR)*, του αναμορφωτή των Φραγκισκανών S. Bernardino da Siena (1380-1444), ο οποίος ανακηρύχθηκε άγιος το 1450³⁶. Στα εικονογραφημένα γοτθικά γράμματα παριστάνονται η Σταύρωση και σε δύο σκηνές η Ανάσταση, με το βυζαντινό (Εις Άδου Κάθοδος) και το δυτικό τύπο της. Το διανθισμένο μονόγραμμα, με κλαδιά και λουλούδια που γεμίζουν το χρυσό κάμπο, ορίζεται στις άκρες με δύο τελείες σε σχήμα ρόμβου, όπου αριστερά παριστάνεται ο ήλιος και δεξιά η σελήνη. Τα γράμματα «στηρίζονται» κάτω σε πλατιά κατά μήκος ταινία, όπου είναι σε δύο στίχους γραμμένο τροπάριο της Παρακλητικής που διαβάζεται στον όρθρο την Κυριακή: *ECTAYPΩΘHC ANAMARTHTE KAI EN MNHMEIΩ KATETEΘHC EKΩN. AΛΛ' EΞANECTHC ΩC Θ(EO)C / CYNEΓEIPAC*

ΤΟΝ ΠΡΟΠΑΤΟΡΑ. ΜΝΗCΘΗΤΙ ΜΟΥ ΚΡΑΖΟΝΤΑ. ΟΤΑΝ ΕΛΘΗC ΕΝ ΤΗ ΒΑCΙΑΕΙΑ COΥ. Σε συνέχεια, στην άκρη δεξιά βρίσκεται η υπογραφή του ζωγράφου: *XEIP / ANΔPEOY PITZOY* (Εικ. 9).

Το έργο, χαρακτηριστικό δείγμα ιταλοκρητικής τέχνης του 15ου αι., αποτελεί «άπαξ» ως προς το εικονογραφικό θέμα του. Από την άποψη αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία η γνωστή αναφορά μιας εικόνας του ΙΗΣ στη διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου, του έτους 1611³⁷, γιατί είναι πολύ πιθανό ότι πρόκειται γι' αυτήν ακριβώς την εικόνα, που ο άλλοτε κάτοχός της, γόνος της παλιάς βενετοκρητικής οικογένειας των Cornari και σημαντική φυσιογνωμία των κρητικών γραμμάτων της εποχής, είχε σε μεγάλη υπόληψη³⁸. Όριζε, συγκεκριμένα, στη διαθήκη του ο Κορνάρος: "Item la imagine picciola, con le portelle detta in greco sflaglistari et quella delle lettere IHS con pitture dentro esse lettere, che tengo nella mia camera, tutte duo esse imagine cose pretiose, per pittura greca siano mandate quanto prima a Ven(ezi)a con la testa di marmo che ho nel mio studio all' Ill(ustrissi)mo s(igno)r Aluise Zorzi n(ost)ro p(a-d)rone per un picciol segno della mia antica seruitu, et osseruanza, et questa cura part(icolare) e lasso al s(igno)r Cau(allie)r mio fr(ate)llo d' inuiarglieli per sicura mano"³⁹. Το σπάνιο θέμα που, όσο γνωρίζω, δεν απαντάται στη δυτική τέχνη ούτε είχε συνέχεια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, η συνοπτική, σαφής περιγραφή και η εκτίμηση της εικόνας, που μαζί με το μικρό τρίπτυχο χαρακτηρίζονται ως "cose pretiose, per pittura greca", ανταποκρίνονται σ' αυτή του Βυζαντινού Μουσείου, ώστε να είναι βάσιμη η υπόθεση ότι πρόκειται για ένα και το αυτό έργο⁴⁰. Σ' αυτή την περίπτωση θα είχαμε μια ενδιαφέρουσα πληροφορία για την ιστορία της εικόνας και μια βαρυσήμαντη μαρτυρία για την αναγνωρισμένη αξία της από τον τότε κάτοχό της, λόγω ευπατρίδη της Κρήτης του 16ου-17ου αι. Αντρέα Κορνάρου, ο οποίος τη θεωρούσε τόσο σημαντική που την είχε στην κάμαρά του και την κληρο-

28. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, αριθ. 1. Holy Image, Holy Space (υποσημ. 17), αριθ. 44, με την προηγούμενη βιβλιογραφία. Πιθανότατα έργο του Αγγέλου (σώζεται η αρχή της υπογραφής) είναι και η εικόνα της Καρδιώτισσας στην Κοίμηση της Θεοτόκου του Κάστρου στη Σίφνο (Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, σ. 151, αριθ. 23. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 2η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, ΑΔ 36 (1981), Χρονικά, σ. 384, πίν. 274).

29. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, αριθ. 3. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 150, αριθ. 13.

30. Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 8. From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons, Athens 1987, Κατάλογος έκθεσης, αριθ. 32.

31. Για την πιθανότητα οι εικόνες του Προδρόμου, της Καρδιώτισσας και των Εισοδίων να ανήκαν στο ίδιο τέμπλο εκκλησίας βλ. Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 2 και 3. Οι εικόνες των Εισοδίων και του αγίου Θεοδώρου είναι της Συλλογής Δ. Λοβέρδου. Η ταύτιση του Αγγέλου με τον ομώνυμο Άγγελο Ακοτάντο, στην οποία οδηγού-



Εικ. 5. Ανδρέα Ρίτζου, IHS. Βυζαντινό Μουσείο.

πολλές ενδείξεις, επιτρέπει την τοποθέτηση του ζωγράφου στο πρώτο μισό του 15ου αι., όπως επίσης δείχνουν τα έργα του, των οποίων λείπει ακόμη η συστηματική μελέτη (βλ. υποσημ. 1 και Μπορμπουδάκης, Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία, ό.π. (υποσημ. 18), σ. 249 κ.ε.).

32. Για το έργο και το ζωγάφο Ανδρέα Ρίτζο βλ. υποσημ. 2.

33. Το μακρόστενο σχήμα της εικόνας με την κατά πλάτος ανάπτυξη του θέματος και το σχέδιο με κυμάτια της κορνίζας ταιριάζουν στα σύγχρονα δυτικά έργα. Ότι η κορνίζα είναι η αρχική, δεν υπάρχει αμφιβολία. Αυτή είναι λεπτή (πάχους 5 χιλ.) και προσαρμόζεται ακριβώς στο περιθώριο που έμεινε επί τούτου στις άκρες του ξύλου της εικόνας, της οποίας η προετοιμασία και το χρώσωμα συνεχίζονται στην κορνίζα.

34. Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα, σ. 279.

35. Την υπόδειξη της οφείλω στο συνάδελφο κ. Κ. Σκαμπαβία.

36. Βλ. πρόχ. Cattapan, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 272. Επίσης, Παλιούρας, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 395. Είναι άτοπη η σύνδεση του εμβλήματος της εικόνας με τους Ιησουίτες, που σημειώνουν άλλοι ερευνητές, αφού το θρησκευτικό τάγμα των Ιησουϊτών ιδρύθηκε το 1534. Ο S. Bernardino εικονίζεται κρατώντας ορθογώνια πλάκα ή δίσκο με το έμβλημα IHS σε κύκλο, περιβαλλόμενο με ακτίνες και γλώσσες φωτιάς (πρόχ. E. Carli, Sienese Painting, Scala Books, εικ. 98 και 107. Επίσης, B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, II, London 1968, εικ. 701, 964, 965 και 978).

37. Στ. Γ. Σπανάκης, Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611), ΚρητΧρον Θ' (1955), σ. 427. Chatzidakis, Débuts, σ. 176 κ.ε.

38. Βλ. Chatzidakis, ό.π. Επίσης Παλιούρας, ό.π., σ. 396 (το ερώτημα του συγγραφέα «Πώς ζωγραφίστηκε βυζαντινό θέμα, με

δογματικές προεκτάσεις (Εις Άδου Κάθοδος) για καθολικό...» δεν είναι δύσκολο να βρει την απάντησή του στο περιβάλλον της Κρήτης του 15ου αι. Άλλωστε, το βυζαντινό αυτό θέμα δεν ήταν άγνωστο στη ζωγραφική της Δύσης).

39. Σπανάκης, ό.π. Και στην ελληνική του μετάφραση (ο ίδιος): «Επίσης η μικρή εικόνα με τις πορτέλες, που λέγεται στα ελληνικά σφαλιχτάρι, κι εκείνη με τα γράμματα IHS, με ζωγραφιές μέσα σ' αυτά τα γράμματα, που έχω μέσα στην κάμερά μου, πολύτιμα πράγματα κι οι δυο αυτές εικόνες για την ελληνική ζωγραφική, να σταλούν το ταχύτερο στη Βενετία με το μαρμάρينو κεφάλι που έχω στο γραφείο μου, στον εκλαμπρότατο αφέντη μας κ. Αλβίξε Τζώρτζη, σαν μικρό σημάδι της παλιάς μου υπηρεσίας και του σεβασμού. Τη φροντίδα αυτή, να του τα στείλω με ασφάλεια, την αφίνω ιδιαίτερα στον αδελφό μου κ. Καβαλιέρο».

40. Αξίζει να σημειωθεί, για την ιστορία του έργου, ότι το μοναδικό γνωστό αντίγραφο του είναι μια μικρή εικόνα της Συλλογής Δ. Οικονομοπούλου σε μετάλλινη πλάκα, ζωγραφισμένη σε πολύ νεότερους χρόνους (δεν περιλαμβάνεται στο σώμα της Συλλογής που δωρήθηκε τελευταία στο υπό ανέγερση Βυζαντινό Μουσείο Θεσσαλονίκης). Όχι μόνο το θέμα αλλά και το σχέδιο της πλατιάς ξυλόγλυπτης κορνίζας της αποδεικνύουν ότι αυτή αντιγράφει την εικόνα του Μουσείου, που είχε ως πρόσφατα δεύτερη, όμοια, αν και πλουσιότερη σε διακοσμητικά σχέδια, ξυλόγλυπτη κορνίζα. Το αντίγραφο, σε απλούστερη απόδοση, διαφοροποιείται σε μορφολογικές λεπτομέρειες που θα ήταν δυσνόητες στο νεότερο ζωγάφο και οπωσδήποτε όχι σύμφωνες με τις δυνατότητες και τις αισθητικές απαιτήσεις του. Την υπόδειξη του αντιγράφου οφείλω στην κ. Χρ. Μπαλτογιάννη.



δοτούσε μετά θάνατο σ' ένα σπουδαίο πρόσωπο στη Βενετία⁴¹.

Η κατάσταση της εικόνας, εξάλλου, δείχνει πως αυτή είχε στη μακραίωνη ζωή της την προσοχή που της άξιζε, αφού δέχθηκε σε παλιούς πιθανότατα χρόνους τη φροντίδα μιας επέμβασης, που δεν πείραξε τις ζωγραφικές παραστάσεις στα γράμματα. Η παλιά επισκευή, για την οποία περισσότερα στοιχεία θα δώσει η εργαστηριακή έρευνα στην πορεία της συντήρησης, φαίνεται ότι περιορίστηκε κυρίως στα ανθικά κοσμήματα του κάμπου και στην ενεπίγραφη ταινία κάτω. Η επέμβαση αυτή έχει σπουδαίο ενδιαφέρον γιατί συνδέεται άμεσα με το πρόβλημα της υπογραφής του ζωγράφου⁴².

Ο γραφικός χαρακτήρας της υπογραφής στην άκρη δεξιά της ταινίας (Εικ. 9) δεν είναι αυτός του Ανδρέα Ρίζου, όπως τον ξέρουμε από άλλα ενυπόγραφα έργα του⁴³. Η ακτινογράφιση της εικόνας, δείγματα καθαρισμού και η εξέταση στο στερεομικροσκόπιο έδειξαν πράγματι ότι το τροπάριο της Παρακλητικής και η υπογραφή του ζωγράφου έχουν ξαναγραφτεί από τον

παλιό συντηρητή. Κάτω από την ορατή επιγραφή με τα χρυσά γράμματα σε σκοτεινό μπλέ υπάρχει ένα ωραίο φωτεινό μπλε κοβαλτίου, που η ύπαρξή του διαπιστώθηκε επίσης στα ανθικά σχέδια του κάμπου, και υπάρχει η ίδια ακριβώς επιγραφή με λευκά γράμματα που σώζεται σχεδόν ολόκληρη. Τα δείγματα καθαρισμού αποκάλυψαν στοιχεία από τα λευκά γράμματα⁴⁴.

Από την αρχική επιγραφή λείπει το τέλος του τροπαρίου και η υπογραφή του ζωγράφου (Εικ. 10). Το τροπάριο διακόπτεται στο *С* της προτελευταίας λέξης *ΒΑ-ΣΙΛΕΙΑ СΟΥ*, διακρίνονται όμως στην ακτινογραφία τα ίχνη από τα υπόλοιπα, κατεστραμμένα γράμματα των δύο λέξεων. Ο συντηρητής φαίνεται πως πέρασε την ταινία με αραιό, σκοτεινότερο χρώμα (λαζούρα) και ξανάγραψε με χρυσό την επιγραφή ακριβώς επάνω στην παλιά, μην έχοντας πρόβλημα να αντιγράψει τα αρχικά γράμματα που ήταν ορατά κάτω από τη διάφανη λαζούρα (Εικ. 5 και 9). Η προσωπική επέμβασή του περιορίστηκε μόνο στα κατεστραμμένα γράμματα, για τα οποία χρησιμοποίησε ώχρα ως υπόστρωμα του

7



χρυσού και τα έκαμε στενότερα⁴⁵, κανονίζοντας να συμπέσουν στην άκρη οι δύο στίχοι του τροπαρίου, του οποίου η τελευταία λέξη (ΒΑCΙΑΕΙΑ) COY στην αρχική επιγραφή εξείχε από το τέλος του πρώτου στίχου (Εικ. 10). Στο χώρο δε που δημιουργήθηκε μ' αυτή τη ρύθμιση, δεξιά στη δεύτερη γραμμή, έγραψε πιθανότατα με δική του πρωτοβουλία το όνομα του ζωγράφου πλάι στο επίθετο που υπήρχε, αλλάζοντας την αρχική σύνθεση της υπογραφής που θα είχε το όνομα στον προηγούμενο στίχο.

Στην άποψη αυτή οδηγούν αμυδρά ίχνη από λίγα γράμματα που διακρίνονται με πολλή δυσκολία στην ακτινογραφία, στη θέση που θα πρέπει να βρισκόταν η αρχική υπογραφή. Πιο καθαρό διαγράφεται το ίχνος ενός P στη δεύτερη σειρά, το οποίο συμπίπτει με το αρχικό του ΠΙΤΖΟΥ στη νεότερη γραφή. Δοκιμή καθαρισμού αποκάλυψε, όντως, τμήμα λευκού ακριβώς στην καμπύλη του P, κάτω από την ώχρα και το χρυσό του νεότερου γράμματος. Είναι δε προσώρας αυτό το

41. Για τον Αντρέα Κορνάρο, ποιητή, ιστορικό και ιδρυτή της Ακαδημίας των Stravaganti στο Χάνδακα, βλ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Έρευναι εν Βενετία, Θεσσαυρίσματα 5 (1968), σ. 59 κ.ε. Ν. Μ. Παναγιωτάκης - Α. Λ. Vincent, Νέα στοιχεία για την Ακαδημία των Stravaganti, Θεσσαυρίσματα 7 (1970), σ. 52 κ.ε. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Ο ποιητής του «Έρωτόκριτου», Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (1976), Β', σ. 391 κ.ε.

42. Πρέπει να ευχαριστήσω και απ' αυτή τη θέση τον κ. Στ. Μπαλογιάννη για την έρευνα της εικόνας και τις σημαντικές παρατηρήσεις του.

8



Εικ. 6. ΙΗΣ, Σταύρωση, λεπτομέρεια.

Εικ. 7. ΙΗΣ, Σταύρωση, ο Αδάμ.

Εικ. 8. ΙΗΣ, Ανάσταση από το Μνήμα και Εις Άδου Κάθοδος, λεπτομέρεια.

Εικ. 9. ΙΗΣ, η υπογραφή.

Εικ. 10. ΙΗΣ, ακτινογραφία της εικόνας, λεπτομέρεια.



9



10

43. Βλ. Koshi, Über eine kretische Ikone, ό.π. (υποσημ. 2), εικ. 3-4. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, πίν. 12-13.

44. Τα νεότερα, με χρυσό, γράμματα έχουν φθορές, αντίθετα μ' εκείνα της παλιάς επιγραφής που σώζονται πολύ καλύτερα.

45. Για να «γράψει» καλύτερα το χρυσό, επειδή δεν σώζονταν εδώ τα παλιά γράμματα. Ότι ο ίδιος έγραψε τα δύο μέρη της επιγραφής, συνάγεται από την ίδια ποιότητα του χρυσού τους.



Εικ. 11-12. IHS, Σταύρωση, λεπτομέρεια της Παναγίας και του Χριστού.

μόνο στοιχείο που υποδηλώνει ότι ο άγνωστος συντηρητής της εικόνας αντέγραψε το όνομα του Ανδρέα Ρίτζου από λείψανα της υπογραφής του ζωγράφου. Το γεγονός ότι αναμφίβολα η εικόνα ανήκει χρονολογικά στην εποχή του Ανδρέα Ρίτζου (περί το 1422-1492, μνεία του ως ζωγράφου από το 1451)⁴⁶ και έχει σαφή γνωρίσματα της τέχνης του, αποκλείει την ύπαρξη σβησμένης υπογραφής άλλου ζωγράφου με το ίδιο αρχικό γράμμα του ονόματος. Η πλαστογράφηση, εξάλλου, σε οποιαδήποτε εποχή του ονόματος του Ανδρέα Ρίτζου θα είχε, μ' αυτά τα δεδομένα, ως προϋπόθεση τη γνώση των χρόνων που αυτός έζησε και του καλλιτεχνικού έργου του. Αλλά οι αρχαιακές πηγές δεν παρέχουν μαρτυρίες —αν ακούσε αυτό— για την υστεροφημία σε ευρύ κοινό του ζωγράφου στους επόμενους αιώνες, όπως φαίνεται ότι συνέβαινε με τον 'Αγγελο⁴⁷, και σε ενάντια περίπτωση το ασυνήθιστο ιταλοκρητικό θέμα του IHS με την ιδιάζουσα τεχντροπική μεταχείρησή του δεν θα βοηθούσε για την ανεπιφύλακτη απόδοση της εικόνας στον Ανδρέα Ρίτζο από έναν νεότερο, χωρίς συγκεκριμένα στοιχεία. 'Ωστε, ακόμη και αν δεν υπήρχε το ασφαλές ίχνος του

P (PITZOY) στην εικόνα, δύσκολα θα βρισκόταν απάντηση στο ερώτημα γιατί ο παλιός συντηρητής χρησιμοποίησε το όνομα του Ανδρέα Ρίτζου στην υπογραφή της. Η μόνη περίπτωση θα ήταν να είχε διασωθεί και να υπήρχε στη διάθεσή του ακριβής πληροφορία για τη δημιουργία της από το μεγάλο ζωγράφο του 15ου αι. Με τα στοιχεία αυτά και με το στέρεο ίχνος του *P* από το αρχικό του ονόματος, η απόδοση της εικόνας στον Ανδρέα Ρίτζο μπορεί να θεωρείται βέβαιη.

Η Σταύρωση αποτελεί το κύριο θέμα της εικόνας (Εικ. 5-7 και 11-13). Τα πρόσωπα είναι ζωγραφισμένα σε μεγαλύτερη των άλλων παραστάσεων κλίμακα και καταλαμβάνουν τα δύο πρώτα γράμματα του IHS, διαμορφωμένα με τρόπο που προσφέρουν το σχήμα του σταυρού στον Εσταυρωμένο Χριστό (Εικ. 12) και παράλληλες κεραίες για την Παναγία (Εικ. 11) και τον αγαπημένο μαθητή (Εικ. 13). Στο λιτό εικονογραφικό τύπο της σκηνής έχουν θέση επίσης ο Αδάμ στο σπλήναιο κάτω του Γολγοθά, που τον ραίνει το ζωοποιό αίμα των πληγών του Κυρίου (Εικ. 7)⁴⁸, και στα λοξά κορυφώματα των κεραιών της Παναγίας και του Ιωάν-



Εικ. 13. IHS, Σταύρωση, λεπτομέρεια του Ιωάννη.

νη δύο μικρογραφημένοι άγγελοι (Εικ. 6), που πετώντας σε παράλληλη τους στάση ο αριστερός συλλέγει σε δοχείο το αίμα του Χριστού που εκτινάσσεται από την πληγή του στήθους και ο άλλος δεξιά αποστρέφει το πρόσωπο φεύγοντας. Οι δύο άγγελοι συμβολίζουν αντίστοιχα την Καινή και την Παλαιά Διαθήκη⁴⁹. Στη θεματογραφία της Σταύρωσης ανήκουν και ο ήλιος με τη σελήνη σε σχήματα ρόμβου, σαν επιγονάτια, των τελειών που κλείνουν το IHS στις άκρες. Η Παναγία ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ και ο Ιωάννης Ο ΘΕ - ΟΛΟ/ΓΟΣ πατούν σε κιονόκρανα με πολυγωνικό επίθημα κιώνων που χάνονται στο κάτω μέρος της κεραίας (Εικ. 5), θυμίζοντας τα «λυπηρά» που παισιώνουν τον Εσταυρωμένο στην κορυφή του τέμπλου των εκκλησιών μας ή τις ανάλογες μορφές της Σταύρωσης σε έργα γλυπτικής των καθολικών ναών⁵⁰. Ο Ιωάννης, στρέφοντας με συσπάσεις οδύνης το κεφάλι δεξιά (Εικ. 13), αποτελεί με το μικρό άγγελο επάνω στοιχείο συνδέσμου της σύνθεσης με τις ακόλουθες σκηνές της Ανάστασης.

Η ένταξη της Ανάστασης του Χριστού από το μνήμα και της Καθόδου στον Άδη στο τελικό S, της πρώτης

στον κορμό και της δεύτερης στο κορυφαίο τμήμα του, υποχρέωσε στη μικρογραφική, σε σχέση με τη Σταύρωση, απόδοση των μορφών στις δύο σκηνές (Εικ. 5 και 8). Κυριαρχεί, και σε μέγεθος, στη διπλή παρουσία του επάνω ο Χριστός θριαμβευτής με τη σημαία του σταυρού, περιβαλλόμενος με ακτίνες φωτός (Εικ. 14 και 18). Ο Αδάμ εγείρεται από τη σαρκοφάγο στον Άδη (εικ. 19), με την Εύα πλάι του και όμιλο δικαίων πίσω. Στην άλλη σκηνή, ο άγγελος (Εικ. 15) τοποθετείται αντίκρυ στον εξαναστάντα Χριστό στην κάτω άκρη του μνήματος, όπου κυματίζει το ξεδιπλωμένο σουδάριον, με το πρόσωπο σε κατατομή και τη ράχη στο θεατή, και οι τρεις κοιμισμένοι στρατιώτες (Εικ. 16-17) σκορπίζονται με ελεύθερη διάταξη στους βράχους πλάι στον άγγελο κάτω και στην άκρη του S.

Η πρωτότυπη σύνθεση της εικόνας πρέπει, με τα γνωστά, να αποδοθεί στον Ανδρέα Ρίτσο. Ότι δε αυτή δεν του υποδείχθηκε από δυτικό πρότυπο γίνεται φανερό και από την τεχνική που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος για να λύσει το πρόβλημα των εικονογραφημένων γραμμάτων. Στα εικονογραφημένα χειρόγραφα των Δυτικών, που συνιστούν το πλησιέστερο στη συνθετική σύλληψη της εικόνας του IHS, το εικονιζόμενο πρόσωπο ή σκηνή αποτελεί συνήθως ολοκληρωμένη παράσταση που σχεδιάζεται στο χώρο του γράμματος⁵¹. Αντίθετα, ο Κρητικός καλλιτέχνης είναι προφανές ότι σχεδίασε πρώτα το ζωγραφικό θέμα των τριών στη συνέχεια παραστάσεων της εικόνας και κατόπιν τα γράμματα επάνω στο θέμα, απορρίπτοντας ό,τι έμενε έξω απ' αυτά. Έτσι, η Παναγία και ο Ιωάννης περιορίζονται στο στενό, επιμήκη χώρο των γραμμάτων με κομμένα τμήματα της μορφής τους στις άκρες, και ο Χριστός στην Εισ Άδου Κάθοδο κόβεται στο κάτω μέρος της μορφής του διαγώνια (Εικ. 5, 6 και 8).

Η «αδυναμία» που αφήνει ανολοκλήρωτες ορισμένες μορφές, δίνοντας την πνοή στιγμιαίας κίνησης προς τα δεξιά και ρεαλισμού στην εικόνα, φαίνεται σκόπιμη. Συντονίζεται με το πλάτος που ποικίλλει εναλλάξ

46. Βλ. Cattapan, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 248 κ.ε.

47. Βλ. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, σ. 147. Ν. Γ. Τσελέντη, Νέα στοιχεία για τον ζωγράφο «Κυρ Άγγελο», Ευφρόσυνου, τιμητικός τόμος στον Μ. Χατζηδάκη, Β', 1991 (τυπώνεται).

48. Για το σπάνιο θέμα του ενσώματου Αδάμ στη Σταύρωση βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1983, σ. 177.

49. Βλ. σχετ. G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1966, 2, σ. 121 κ.ε. Α. Κ. Ορλάνδος, Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής του Θεολόγου Πάτμου, εν Αθήναις 1970, σ. 213 κ.ε.

50. Πρόχ. Schiller, ό.π., εικ. 480 και 481.

51. Πρόχ. Europäische Kunst um 1400, Kunsthistorisches Museum Wien, 1962, Κατάλογος έκθεσης, πίν. 134, 139 και 145. Berenson, ό.π. (υποσημ. 36), εικ. 105-107, 861-863, 876-878.



14



15



16



17



18

19



Εικ. 14. IHS, Ανάσταση, λεπτομέρεια του Χριστού.

Εικ. 15. IHS, Ανάσταση, λεπτομέρεια του αγγέλου.

Εικ. 16-17. IHS, Ανάσταση, λεπτομέρειες στρατιωτών.

Εικ. 18. IHS, Εις Ἄδου Κάθοδος, λεπτομέρεια του Χριστού.

Εικ. 19. IHS, Εις Ἄδου Κάθοδος, λεπτομέρεια του Αδάμ.

στις κεραίες των καλλιγραφημένων γραμμάτων και με το ελαφρά ασύμμετρο ζύγισμά τους στο χώρο του πίνακα. Αυτά και η προοπτική που δημιουργεί στη σύγκριση μεγεθών η απομάκρυνση των δύο τελευταίων σκηνών σε σχέση με την προβαλλόμενη Σταύρωση, το παιχνίδισμα της ζωηρής εναλλαγής του χρυσού στον κάμπο με το σκοτεινό βάθος στα γράμματα και η χρωματική συναλλαγή των φωτεινών μορφών αφαιρούν την αναπόφευκτη σκληρότητα και την τυπικότητα της αυστηρής γεωμετρικής δομής του θέματος, που κερδίζει σε κομψότητα, χάρη και ευγένεια.

Μελαγχολική διάθεση και διάφανη θλίψη στη Σταύρωση, λεπτότητα, χάρη και πολυτέλεια των λεπτομερειών αποτελούν στοιχεία του διεθνούς γοθικού ρυθμού που χαρακτηρίζουν το πολύτιμο αυτό έργο. Οι αφομοιωμένες γοθικές μορφές, που αποκαλύπτουν όχι μόνο στο πλάσιμο τη βυζαντινή ιδιοσυγκρασία και καλλιέργεια του Κρητικού ζωγράφου, και το σύμ-

φωνο με τη δυτική αντίληψη εικονογραφικό θέμα το βασισμένο στο έμβλημα IHS του S. Bernardino, που στους χρόνους του Ανδρέα Ρίτζου διαδόθηκε ως σύμβολο των Φραγκισκανών μοναχών, δηλώνουν τον προορισμό της εικόνας, πιθανώς για ένα από τα μοναστήρια ή εκκλησίες των Φραγκισκανών στην Κρήτη⁵² είτε για πρόσωπο που είχε σύνδεσμο με το τάγμα. Τα ευδιάκριτα βυζαντινά συστατικά του δυτικότροπου έργου και οι ελληνικές επιγραφές σημειοδοτούν την ελληνική επίσης παιδεία του παραγγελιοδότη και τη γοητεία που ασκούσαν σ' αυτόν «esse imagine cose pretiose, per pittura greca», όπως αυτή ακριβώς η εικόνα. Παράλληλα, η λύτρωση του Αδάμ και του γένους των ανθρώπων, κατά προέκταση δε η ψυχική σωτηρία του αναθέτη της εικόνας, ως βασικές έννοιες του έργου που διασταυρώνονται και διερμηνεύονται στο έμβλημα IHS, στις ταυτόσημες ζωγραφισμένες παραστάσεις του και στο τροπάριο της Παρακλητικής κάτω, αποδίδονται με τρόπους που υπονοούν την προσέγγιση ιδεών σε κοινού ενδιαφέροντος θέματα των καθολικών και των ορθοδόξων που συμβίωναν στην Κρήτη.

52. Βλ. σχετ. G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, II, parte III. Le chiese, Venezia 1908, σ. 111 κ.ε. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα, Θεσαυρίσματα 12 (1975), σ. 133 κ.ε.

Myrtali Acheimastou-Potamianou

TWO ICONS OF ANGELOS AND ANDREAS RITZOS
IN THE BYZANTINE MUSEUM OF ATHENS

In 1988, the Byzantine Museum of Athens purchased two well-known icons of exceptional artistic quality whose conservation is already underway in the Museum's workshops. These are works of the great 15th-century Cretan painters Angelos and Andreas Ritzos. This article makes a few comments intended to make them better known.

I. St. John the Forerunner (T. 2639)

This is one of the most beautiful icons executed by Angelos, whose dates are calculated by his possible identification with Angelos Akotantos (known from archive sources) and the style of his work, which date him to a period before the middle of the 15th century. This icon may belong to the first period of Angelos' artistic maturity as a painter, as do the other three icons in the Museum (the *Kardiotissa*, Presentation of the Virgin, and St. Theodore). John is depicted in a deesis pose, in conversation with Christ who blesses him. The metric epigramme on the scroll, related to the severed head on the gold dish below, is similar to a Comnenian icon in the monastery of Sinai, and a like epigramme in the Hermeneia refers to the supplicating Forerunner in the desert. An interesting aspect related to the scene's symbolism is the bird painted with natural precision at the bottom, which is recognisable as a turtle-dove. Its appearance in this scene clarifies the epigramme on the same type of icon of the Forerunner in Sinai, dated to 1612, and the work of a Cretan painter Jeremiah Pallas, where the bird is also represented: ΤΡΥΓΩΝ Η ΦΙΛΕΡΗΜΟC / Ο ΙΕΡΟC Β[Α]ΠΤΙCΤΗC ΚΗΡΥΞ(ΑC) / ΜΕΤΑΝΟΙΑΝ Κ(ΑΙ) ΦΑΝΕΡΩ/ CΑC Χ(ΙCΤΟ)Ν. The liking of John with the turtle-dove, so "at home in the desert", must have been known to Angelos, and he evidently introduced the element into the composition, as one can see from the size, natural rendition and in particular the bird's notable position on the first plain of the scene as the "singing" symbol of the Baptist.

II. IHS (T. 2638)

The icon had been noted about fifty years ago by A. Xyngopoulos, who published it in 1957, but since then it has been lost, having been bought in Athens in 1936 by a prominent citizen. Its subject is the well-known

monogramme IHS, the emblem of the reformer of the Franciscans, S. Bernardino da Siena (proclaimed a Saint in 1450). Within the letters are presented the Crucifixion and two scenes of the Resurrection, both in its Byzantine (Descent into Hades) and in its Western form. The painted IHS monogramme is not well known in Western art, neither is it encountered in post-Byzantine art; it may constitute an innovation of Andreas Ritzos. As workshop investigations showed, the inscription on the band below which "supports" the letters, with the *troparion* of the Paracletic hymn and the signature of the painter to the right, has been retouched with gold letters over the original white letters during an older restoration. Of the original inscription, the end of the *troparion* and the signature are missing, but traces of it are preserved. A Greek rho (P) appears quite clearly in the older signature, which coincides with the first Greek letter of the name Ritzos in the later inscription. Indeed, partial cleaning uncovered white paint over the curve of the P, an indication that it had been repainted. This single piece of evidence is, of course, insufficient at the moment to indicate that the older retouching copied the name of Andreas Ritzos from the remains of the original signature. This trace, however, and the fact that the icon belongs chronologically to Ritzos' time (ca. 1422-1492, with a mention of him as a painter in 1451), not to mention clear marks of his art therein, allow it to be attributed to the distinguished Cretan painter. An opposite view would give rise to obvious questions as to the familiarity of the old restorer with the work of Andreas Ritzos and his acquaintance of the style of Ritzos' period. This wonderful Italo-Cretan icon was in all probability destined for a monastery or church of the Franciscans in Crete, or for a person who had some connection with the order. The basic concepts of the work intertwine and develop within the IHS monogramme, in the recognised scenes, and the *troparion* of the Paracletic hymn below. These concepts, the salvation of Adam and the race of man and by extension the salvation of the soul of the icon's dedicator, all go to suggest a rapprochement on matters of common interest amongst the Catholic and Orthodox population living side by side in Crete.