

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 18 (1995)

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ'



Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου

Καλλιόπη-Φαίδρα ΚΑΛΑΦΑΤΗ

doi: [10.12681/dchae.1151](https://doi.org/10.12681/dchae.1151)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΛΑΦΑΤΗ Κ.-Φ. (1995). Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 18, 139–150. <https://doi.org/10.12681/dchae.1151>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με
παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου

Καλλιόπη-Φαίδρα ΚΑΛΑΦΑΤΗ

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ' • Σελ. 139-150

ΑΘΗΝΑ 1995

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΙΔΙΟΜΟΡΦΙΕΣ ΣΕ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΠΙΤΑΦΙΟΥ ΘΡΗΝΟΥ*

Η εικόνα του Επιταφίου Θρήνου (Εικ. 1) ήταν εκτεθειμένη το 1977 στο Παρίσι, στην Galerie Nikolenko¹, το Νοέμβριο του 1991 πωλήθηκε σε δημοπρασία του οίκου Sotheby's² και στις αρχές του 1992 εντοπίστηκε στο Λονδίνο στην Temple Gallery. Διατηρείται σε άριστη σχεδόν κατάσταση και έχει διαστάσεις 0,34 x 0,55 μ.

Την παράσταση περικλείουν δύο βουνά στα πλάγια με λίγα δένδρα, στο κέντρο υψώνεται ο σταυρός και πίσω μακριά προβάλλουν τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Μπροστά από το σταυρό, η Παναγία καθισμένη πάνω σε μαρμάρινη σαρκοφάγο κρατεί με το δεξί χέρι το νεκρό Χριστό, ξαπλωμένο στα γόνατά της, γυμνό, με μόνο το περιζώμα (Εικ. 2). Η Παναγία είναι γυρισμένη προς τα αριστερά και γέρνει προς την κεφαλή του Χριστού κοιτάζοντάς τον, με σηκωμένο το αριστερό της χέρι σε έκφραση έντονης οδύνης. Φορεί καφέ-πορφυρό μαφόριο, ανοιχτό στο στήθος, από το οποίο φαίνεται η εσωτερική πλευρά σε χρώμα διαφορετικό, μαύρο, και σκουροπράσινο χιτώνα. Κάτω από το μαφόριο φαίνεται η λευκή καλύπτρα της κεφαλής με την πτυχωτή τραχηλιά γύρω στο λαιμό.

Τη θλιμμένη μορφή της Παναγίας πλαισιώνουν δύο ομάδες. Αριστερά, οι τρεις μαθητές του Χριστού Ιωάννης, Νικόδημος και Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας και δεξιά τέσσερις μυροφόροι. Ο Ιωάννης μοιάζει να δρίσκει σε απόγνωση. Καθισμένος σε δρόχο, κρατεί την κεφαλή του με το αριστερό χέρι ενώ με το δεξί, τεταμένο προς τη μεριά του Χριστού, εκφράζει συγκρατημένα τη θλίψη του. Πίσω από τον Ιωάννη, ο Νικόδημος δεν μπορεί να πιστέψει το χαμό του Κυρίου· θρηνεί με στραμμένο το πρόσωπο προς διαφορετική κατεύθυνση, υψώνοντας το δεξί χέρι. Μπροστά από τον Ιωάννη και το Νικόδημο, κοντά στην Παναγία, ο Ιωσήφ κατεβαίνει από τη σκάλα, που μόλις είχε ανέβει, για να μεταφέρει το νεκρό σώμα του Κυρίου από το σταυρό. Με το δεξί χέρι αγγίζει απαλά την κεφαλή του Χριστού. Πορφυρό χρώμα με μεταλλικές ανταύγειες στις πτυχές

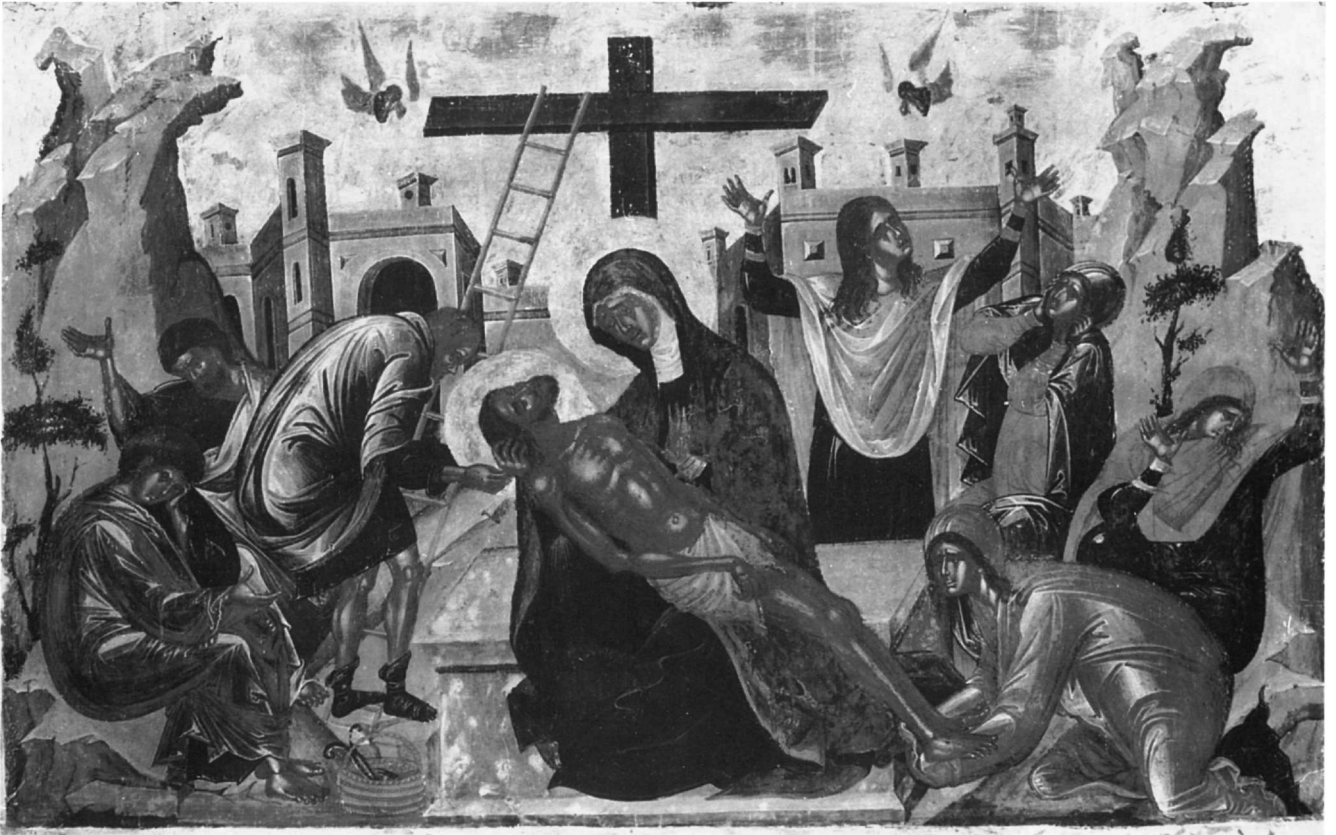
χρησιμοποιείται για το ιμάτιο του Ιωάννη, άσπρο με ανοιχτοπράσινες πινελιές είναι του Νικοδήμου και καστανό με λευκές αποχρώσεις του Ιωσήφ. Οι χιτώνες έχουν αποδοθεί με το ίδιο σκουροπράσινο χρώμα.

Από την ομάδα των μυροφόρων, η Μαρία η Μαγδαληνή, γονατισμένη στο έδαφος, σκύβει και υποδοσάξει τα πόδια του Χριστού συμμεριζόμενη τον πόνο της Παναγίας. Με κόκκινο φωτεινό χρώμα με ρόδινες αποχρώσεις έχει αποδοθεί το μαφόριο και σκουροπράσινο είναι το φόρεμα που φαίνεται χαμηλά πίσω στην άκρη των ποδιών της. Όρθια, με υψωμένα χέρια και βλέμμα στραμμένο μακριά από το Χριστό, εικονίζεται μία από τις μυροφόρους πίσω από την Παναγία. Φορεί καστανοκίτρινο μαφόριο που αφήνει ακάλυπτη την κεφαλή, ανασηκωμένο έως τη μέση, και σκουροπράσινο φόρεμα. Η άλλη, δίπλα, κρατεί το πρόσωπό της με το δεξί χέρι κοιτάζοντας ψηλά με απόγνωση, ενώ με το αριστερό τραβάει τα μαλλιά της. Σκουροπράσινο με άσπρες πτυχές είναι το μαφόριό της που σχηματίζει τριγωνικές απολήξεις κάτω από τον αριστερό αγκώνα και ανοιχτό κόκκινο το φόρεμα με καφέ και κίτρινο διακοσμητικό σχέδιο πάνω από το στήθος, το λαιμό και τα μανίκια. Πίσω από τη Μαρία τη Μα-

* Ευχαριστώ τον κ. R. Temple, ιδιοκτήτη της Temple Gallery, που μου επέτρεψε τη δημοσίευση της εικόνας. Επίσης ευχαριστώ τη Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου δρ Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου και την καθηγήτρια της Σχολής Καλών Τεχνών δρ Ναυσικά Πανσελήνου για την ανάγνωση του κειμένου και τις πολύτιμες συμβουλές τους. Ευχαριστίες οφείλω επίσης στο φωτογράφο Γ. Μπαλή για την πρόθυμη συνεργασία του.

1. Icônes grecques et russes, Galerie Nikolenko, Paris 1977, αριθ. 3.

2. Sotheby's, Icons, Russian Pictures and Works of Art, London, 28th November 1991, αριθ. 608.



Εικ. 1. Εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου. Λονδίνο, Temple Gallery.

γδαληνή κάθετοι η τέταρτη μυροφόρος, μοιρολογώντας σπαρακτικά, χωρίς να κοιτάζει το θλιβερό θέαμα, με υψωμένα τα χέρια και τεντωμένες παλάμες να τονίζουν την οδύνη της. Φορεί ανοιχτό κόκκινο μαφόριο και σκουροπράσινο φόρεμα με καφέ και κίτρινη ταινία στα μανίκια. Ψηλά, δεξιά και αριστερά από το σταυρό, δύο άγγελοι θρηνούν, κρατώντας με τα δύο χέρια το πρόσωπό τους. Κάτω στο έδαφος, δίπλα από τον Ιωάννη, πλεκτό καλάθι με το σφυρί, τα καρφιά και την τανάλια που είχαν χρησιμοποιήσει ο Νικόδημος και ο Ιωσήφ για να βγάλουν τα μπηγμένα στα πόδια του Χριστού καρφιά.

Η σύνθεση είναι συμμετρική, τα πρόσωπα έχουν διαταχθεί σε τρία διαδοχικά επίπεδα. Οι δύο χωριστές ενότητες, των μυροφόρων δεξιά και των μαθητών αριστερά, έχουν κύριο άξονα την καθιστή μορφή της Παναγίας με το Χριστό. Τα δύο δουνά με τα λιγοστά δένδρα και το σταυρό, που υψώνεται στη μέση μπροστά από τα γκρίζα τείχη, δένουν αρμονικά με το σύνολο. Η σύνθεση διακρίνεται από ανησυχία, το πάθος κυριαρχεί σε όλες τις μορφές. Έντονες χειρονομίες και εκφράσεις, ιδιαίτερα στις γυναίκες, τονίζουν το θρήνο

τους. Λεπτότητα φανερώνει η επιμελημένη εκτέλεση των προσώπων. Το πλάσιμο επιτυγχάνεται με απαλές διαβαθμίσεις ρόδινου και σταρένιου σαρκώματος και περιορισμένη χρήση των άσπρων γραμμών των φώτων στα κύρια μόνο σημεία. Τα χρώματα είναι έντονα, φωτεινά. Το κόκκινο κυριαρχεί σε ποικίλες αποχρώσεις και εναλλάσσεται μελετημένα με το πράσινο και το κεραμιδί. Η πτυχολογία, γραμμική, με φωτεινότερους τόνους του βασικού χρώματος, προσδίδει στην παράσταση διακοσμητικό χαρακτήρα, χωρίς να αφαιρεί όγκο και πλαστικότητα από τα σώματα. Εξαιρεση αποτελεί η δυτικής τεχνοτροπίας πτυχολογία στα φορέματα της Παναγίας, βαριά και άκαμπτη, με ελάχιστα φώτα.

Η εικονογραφία της παράστασης παρουσιάζει σημαντικές καινοτομίες. Ο ζωγράφος διατηρεί αρκετά στοιχεία από το θέμα του Επιταφίου Θρήνου, όπως αυτό διαμορφώθηκε ποικιλόμορφα και ελεύθερα στα παλαιολόγια χρόνια. Συγχρόνως όμως υιοθετεί και νέα χαρακτηριστικά επηρεασμένος από τη δυτική τέχνη. Πρόκειται για έναν πρωτότυπο συνδυασμό δυτικής Πιετά και Επιταφίου Θρήνου. Το κεντρικό σύ-



Εικ. 2. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

μπλεγμα της Παναγίας με το Χριστό είναι ακριβής μεταφορά της Πιετά, θέμα ιδιαίτερα προσφιές στη Δύση³ που πρωτοεμφανίστηκε στη θεματογραφία των κρητικών ζωγράφων το 15ο αιώνα, στα πρώτα μετά την Άλωση χρόνια⁴.

Μεγάλη εικονογραφική συγγένεια με την Πιετά στις ιταλοκρητικές εικόνες παρουσιάζουν οι μορφές της Παναγίας και του Χριστού της εικόνας μας. Μικρές διαφοροποιήσεις, όπως η Παναγία καθισμένη σε μαρμαρίνη σαρκοφάγο με ανασηκωμένο χέρι, και όχι σε βράχο να κρατεί με τα δύο χέρια το Χριστό⁵, πιθανώς να οφείλονται στην προσπάθεια του ζωγράφου να την εντάξει σε παράσταση Επιταφίου Θρήνου. Ωστόσο, το εικονογραφικό αυτό στοιχείο σε παραστάσεις Θρήνου δεν είναι άγνωστο στους βυζαντινούς καλλιτέχνες. Ήδη, από τα τέλη του 11ου αιώνα στη μικρογραφία του ευαγγελίου Gelati⁶, βυζαντινού χειρογράφου εκτελεσμένου στο Άγιον Όρος, η Παναγία καθισμένη σε θέση μετωπική κρατεί στα γόνατά της το Χριστό, όπως στη δυτική Πιετά. Συναντάται επίσης στην τοιχογραφία της μονής του Πετριτζού στο Βακονο της Βουλγαρίας⁷ και σε μια σειρά ελεφαντοστών: της συλλογής

Wernher του Luton Hoo, του Μουσείου της Ραβέννας και της Κρατικής Βιβλιοθήκης του Βερολίνου⁸.

Αργότερα, και ιδιαίτερα στην παλαιολόγια περίοδο, παρουσιάζεται πλήρης ανάπτυξη και εξάπλωση του τύπου: ο Θρήνος διαμορφώνεται ελεύθερα, οι θέσεις

3. Βλ. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2, Gutersloh 1968, πίν. 612, 613, 614.

4. Χρ. Παλτογιάννη, *Εικόνες, Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, σ. 31, 32.

5. Στις παραστάσεις της Πιετά των κρητικών ζωγράφων η Παναγία είναι καθισμένη σε βράχο και κρατεί με τα δύο χέρια το Χριστό, όπως στις εικόνες της συλλογής Οικονομοπούλου, του Μουσείου Μπενάκη κ.α., βλ. Παλτογιάννη, *ό.π.*, πίν. 16, 17. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts (London, 27th March-21th June 1987), Athens 1987, αριθ. 45.

6. V. Lazarev, *Storia della pittura byzantina*, Torino 1967, σ. 264, σημ. 171.

7. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, texte, Paris 1928, σ. 59, εικ. 13.

8. K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos*, *Essays in Honor of Ervin Panofsky*, New York 1961, εικ. 12, 13, 14.

και οι στάσεις των προσώπων αλλάζουν και η σύνθεση σχεδόν σε κάθε παράσταση είναι διαφορετική⁹. Ο τύπος όμως της Παναγίας, καθισμένης σε θέση μετωπική να κρατεί στα γόνατά της το Χριστό, επιδιώνει και στο 14ο αιώνα, όπως στην τοιχογραφία του ναού της Αγίας Τριάδας στο Ρέθυμνο¹⁰. Βρίσκει επίσης συνέχεια και στους μετά την Άλωση χρόνους, όπως σε μια εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Μουσείο Μπενάκη¹¹ (Εικ. 3). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, σε αντίθεση με την εικόνα μας, το δυτικό θέμα της Πιετά έχει προσαρμοστεί στη βυζαντινή εικονογραφία, απαλλαγμένο τεχνοτροπικά από κάθε δυτική επίδραση. Η Παναγία και ο Χριστός έχουν αποδοθεί σύμφωνα με τους τρόπους της βυζαντινής τεχνικής. Η αυτούσια μεταφορά της δυτικής Πιετά στην εικόνα μας πιθανώς να εξηγείται από τη διάθεση του ζωγράφου να χρησιμοποιήσει δυτικά πρότυπα. Αρκετά συχνά οι ιταλοί ζωγράφοι προσαρμόζουν το εικονογραφικό θέμα της Πιετά σε παραστάσεις Θρήνου. Ο συνδυασμός αυτός αποτυπώνεται σε μια σειρά έργων τους το 16ο αιώνα και δεν αποκλείεται να αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη μας¹².

Η αναλυτική εξέταση των υπόλοιπων εικονογραφικών στοιχείων της παράστασης θα μας δείξει ότι ο ζωγράφος δεν είναι προσκολλημένος μόνο σε αυτά τα έργα. Η στάση του Ιωάννη, καθισμένου σε δρόχο και κρατώντας με το ένα χέρι την κεφαλή του, δεν είναι χαρακτηριστική της εικονογράφησης Θρήνου· συνήθως ο άγιος εικονίζεται συμμέσος στο κέντρο να σηκώνει και να φιλεί το χέρι του Χριστού¹³. Αντίθετα, ήδη από τον 11ο αιώνα είναι γνωστή αυτή η χειρονομία του Ιωάννη, που κρατεί με το ένα χέρι την κεφαλή του, στη Σταύρωση¹⁴. Από το 13ο αιώνα εμφανίζεται και σε παραστάσεις Θρήνου¹⁵, έχοντας διατηρήσει όμως έντονη την εικονογραφική ανάμνηση της στάσης του στη Σταύρωση: ο Ιωάννης παριστάνεται σε όρθια στάση, σκύβει προς το Χριστό και δεν είναι καθισμένος σε δρόχο¹⁶. Καθιστός εικονίζεται σε έργα ιταλών καλλιτεχνών, όπως σε μια παράσταση Θρήνου στο Cambridge της Μασσαχουσέτης, του 14ου αιώνα, αλλά σε εντελώς διαφορετική στάση¹⁷. Μεγάλη συγγένεια όμως με τον Ιωάννη της εικόνας μας παρουσιάζει ο εικονογραφικός τύπος του Ιωσήφ σε μια σειρά κρητικών εικόνων του 15ου-16ου αιώνα με θέμα τη Γέννηση¹⁸. Καθισμένος σε δρόχο, δίπλα από κάποιο δένδρο ή θάμνο, κρατεί την κεφαλή του και θυμίζει πολύ τον Ιωάννη στη συγκεκριμένη παράσταση Θρήνου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από εικονογραφική άποψη παρουσιάζει η μορφή του Ιωσήφ στην εικόνα μας. Η απόδοσή του τη στιγμή που κατεβαίνει από τη σκάλα απαντά μόνο στη σκηνή της Αποκαθήλωσης στη βυζαντι-

νή παράδοση. Η σχεδόν καθιερωμένη θέση του σε παραστάσεις Θρήνου από τον 11ο αιώνα¹⁹ στα δεξιά, να προσκυνάει στα πόδια του Κυρίου, με μικρές μόνο παραλλαγές στην κίνηση των χεριών²⁰, δεν έχει υιοθετηθεί από το ζωγράφο μας, που πιθανώς έχει ανατρέξει σε δυτικά πρότυπα. Σε ένα έργο του ιταλού ζωγράφου Correggio, εκτελεσμένο γύρω στο 1522 με την επιγραφή Αποκαθήλωση²¹ αλλά με παράσταση Θρήνου, παρατηρούμε στο δάθος της σύνθεσης μια μορφή, προφανώς του Νικοδήμου, να κατεβαίνει από τη σκάλα. Αν και η στάση είναι διαφορετική, η αντίληψη παραμένει η ίδια ενισχύοντας την υπόθεση ότι ο ζωγράφος μας εμπνέεται από δυτικές παραστάσεις. Δεν παραλείπει παράλληλα να χρησιμοποιεί στοιχεία από την παλαιολογία ζωγραφική: η στάση του υπηρέτη που σπρώχνει την πέτρα από τον τάφο του Λαζάρου στην τοιχογραφία της Έγερσης του Λαζάρου στην Παντάνασσα του Μυστρά²² είναι ανάλογη με αυτήν του Ιωσήφ στην εικόνα μας.

Το ερώτημα όμως που μας απασχολεί στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι γιατί ο ζωγράφος προτίμησε να αποδώσει τον Ιωσήφ τη στιγμή που κατεβαίνει από τη σκάλα από τη σκηνή της Αποκαθήλωσης και δεν ακολούθησε μια από τις παραδοσιακές του απεικονίσεις. Ίσως ήθελε να συνδέσει τις δύο παραστάσεις Θρήνου και Αποκαθήλωσης και γι' αυτό χρησιμοποίησε ως συνδυαστικό κρίκο το τελευταίο στάδιο της Αποκαθήλωσης, τον Ιωσήφ να κατεβαίνει από τη σκάλα, αφού έχει ήδη παραδώσει στην Παναγία το σώμα του Χριστού. Αν και παρόμοια καινοτομία δεν έχει παρατηρηθεί σε άλλες παραστάσεις Θρήνου, όμως πολύ συχνά, ήδη από τον 11ο αιώνα και αργότερα και στη μεταβυζαντινή περίοδο, παρατηρείται η παράλληλη εικονογράφηση των δύο σκηνών, Αποκαθήλωσης και Θρήνου²³, καθώς και Θρήνου και Ενταφιασμού²⁴, σε μία παράσταση. Τις περιπτώσεις αυτές πιθανότατα θα είχε υπόψη του ο καλλιτέχνης της εικόνας μας, με πρόθεση τη δημιουργία μιας σύνθεσης με στοιχεία και από τις δύο παραστάσεις. Αυτή η παράλληλη εικονογράφηση Αποκαθήλωσης και Θρήνου ίσως να επέφερε παρόμοια σύγχυση στο μεταβυζαντινό ζωγράφο Εμμανουήλ Τζάνε, όταν έβαλε στην παράσταση Θρήνου της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη που αναφέραμε παραπάνω την επιγραφή *Η Αποκαθήλωσης*²⁵.

Η εκλεκτικότητα του ζωγράφου μας δεν είναι μοναδική. Παρόμοιος συνδυασμός εικονογραφικών στοιχείων Σταύρωσης, Πιετά και Αποκαθήλωσης παρατηρείται σε μια σειρά κρητικών εικόνων του 15ου και του 16ου αιώνα. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε όλα αυτά τα έργα ένα θέμα της δυτικής τέχνης όπως η Πιετά προσαρμόζεται στη βυζαντινή εικονο-



Εικ. 3. Εμμ. Τζάνε: Αποκαθήλωση. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. (Υπογραφή πλαστική κατά Μ.Χ.).

9. Μ. Σωτηρίου, Ένταφιασμός-Θρήνος, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Ζ' (1973-74), σ. 145 (στο εξής: Ένταφιασμός).
10. Κ. Gallas - Κ. Wessel - Μ. Borboudakis, Byzantinisches Kreta, München 1983, σ. 290, πίν. 247.
11. Ά. Ξυγγόπουλος, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Έν' Αθήναις 1936, αριθ. 30, πίν. 22.
12. Όπως έργα των Ιταλῶν ζωγράφων Ortolano, Luini, Civerchio, Lanino, Francesco da Santacroce κ.ά., βλ. Β. Βεργσον, Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools, III, London 1968, εικ. 1769, 1482, 1370, 1368, 1278, 1277· S. Moschini-Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte del secolo XVI, Roma 1962, εικ. 311. Η υλογραφία πλαστική κατά Μανόλη Χατζηδάκη.
13. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο, που πρωτοεμφανίζεται στα τέλη του 11ου αι., παρατηρείται στο εξής συχνά, βλ. Σωτηρίου, Ένταφιασμός, σ. 143. Επιδιώκει και στους μετά την Άλωση χρόνους, όπως στις τοιχογραφίες του 16ου αι. στη μονή των Φιλανθρωπῶν (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπῶν και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Αθήναι 1983, εικ. 57α), στη μονή Σταυρονικήτα (Μ. Χατζηδάκης, Ο κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, Οι τοιχογραφίες της Ιεράς Μονῆς Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986, εικ. 100) (στο εξής: Ο ζωγράφος Θεοφάνης), στη Βελτσιστα (Α. Σταυροπούλου-Μακρί, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintures Kondaris, Ioannina 1989, εικ. 32α), σε εἰκόνα της μονῆς Σινά, των αρχῶν του 15ου αι. (Ντ. Μουρίκη, στο: Σινά, Οι θησαυροὶ της Ιεράς Μονῆς της Αγίας Αικατερίνης, Εκδοτικὴ Αθηνῶν 1990, εικ. 75), στην εἰκόνα του ναοῦ του Αγίου Γεωργίου στη Βενετία του 16ου αι. που αποδίδεται στο Μιχαήλ Δαμασκηνό (Μ. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venice 1962, εικ. 34-35).

14. Όπως στην ψηφιδωτὴ παράσταση της Σταύρωσης στη μονή του Οσίου Λουκά του 11ου αι. (E. Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, Daphni and Hosios Lucas, Cambridge, Mass. 1931, εικ. XIII) αποδávνει σταθερὸ χαρακτηριστικὸ στους ἐπόμενους αἰῶνες· βλ. G. Millet, Recherches sur l'icônographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1916, σ. 396-460 (στο εξής: Recherches).
15. Όπως στο τετραεὐαγγέλιο της μονῆς Βατοπεδίου αριθ. 735, του 14ου αι. (Millet, Recherches, εικ. 548) και σε μια τοιχογραφία ἐπίσης του 14ου αι. στο ναὸ του Αγίου Νικήτα στο Čučer (G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, III, Paris 1962, εικ. 37.2) (στο εξής: La peinture), στην τοιχογραφία της Ανάστασης στο ναὸ του Χριστοῦ στη Βέροια, του 14ου αι. (Στ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὄλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Άθήναι 1973, εικ. 28). Στη μεταβυζαντινὴ περίοδο παρατηρεῖται στην τοιχογραφία της μονῆς Ντίλιου του 1543 (Θ. Λίδα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Ντίλιου, Ίωάννινα 1980, εικ. 35).
16. Βλ. υποσημ. 15.
17. Βρίσκεται στο Fogg Art Museum (H. Beltin, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981, εικ. 25).
18. Όπως οι εἰκόνες του Βυζαντινοῦ Μουσείου T. 2447 (15ου αι.), της Συλλογῆς Καλλιγιά (6' μισὸ 15ου αι.), της Galerie Nikolenko (γύρω στο 1500), του Λένινγκραντ (τέλη 15ου αι.), της Πάτμου (μέσα 16ου αι.) κ.ά. Βλ. Έκθεση για τα 100 χρόνια της ΧΑΕ (1884-1984), Βυζαντινὸ και Χριστιανικὸ Μουσείο Αθηνῶν (6 Οκτωβρίου 1984 - 30 Ιουνίου 1985), Κατάλογος ἐκθέσεως, Αθήνα 1984, εικ. 13· Ν. Χατζηδάκη, Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς, 15ος-16ος αἰῶνας, Κατάλογος Έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, εικ. 24· Icônes grecques et russes, Galerie Nikolenko, Paris 1977, εικ. 1· W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne 1956, εικ. 129b· Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες της Πάτμου, Αθήνα 1977, εικ. 53.
19. Όπως στο ελεφαντοστό του Μουσείου Victoria and Albert, στην τοιχογραφία του ερειπωμένου ναοῦ στην Πάφο, στο εὐαγγέλιο της μονῆς Gelati, βλ. Σωτηρίου, Ένταφιασμός, σ. 142, 143, εικ. 48.2, 3, 4.
20. Σε πολλές παραστάσεις αγγίζει τα πόδια ἢ το σάβανο του νεκροῦ, όπως στην τοιχογραφία του Nerezi (12ου αι.), στη μικρογραφία Vat. gr. 1156, φ. 194v (12ου αι.), στην τοιχογραφία του Kurbinovo (12ου αι.), στην τοιχογραφία των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (12ου αι.), βλ. Σωτηρίου, Ένταφιασμός, εικ. 49.1, 2, 3, 4, στην τοιχογραφία του Αγίου Κλήμεντος στην Αχρίδα (1295) κ.ά., βλ. Millet, La peinture, III, εικ. 9.3. Σε άλλες παραστάσεις ο Ιωσήφ κρατεῖ με σεβασμὸ τα χέρια του κάτω ἀπὸ το ἱμάτιο χωρὶς να τολμά να αγγίξει τον Κύριο, όπως στην τοιχογραφία του ναοῦ της Ανάληψης στην Κυčevište (14ου αι.) (Millet, Recherches, εικ. 550), στην τοιχογραφία του Popraui (P. Henry, Les églises de la Moldavie du Nord, texte-album, Paris 1930, εικ. XXXVII 1) και στην τοιχογραφία της μονῆς Ντίλιου (Λίδα-Ξανθάκη, ὀ.π., εικ. 35).
21. Βρίσκεται στην Πνακοθήκη της Πάρμας (Ν. Β. Δρανδάκης, 'Ο Έμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, Έν' Αθήναις 1962, εικ. 446).
22. Βλ. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, εικ. 20.
23. Στη μικρογραφία του εὐαγγελίου Morgan 639, φ. 280 και στο ελεφαντοστό του Μουσείου Victoria and Albert, και τα δύο του 11ου αι., βλ. Σωτηρίου, Ένταφιασμός, εικ. 48.1, 2· ἐπίσης στην τοιχογραφία της μονῆς Βατοπεδίου (14ου αι.) βλ. Millet, ὀ.π., εικ. 93.
24. Στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες του 16ου αι. της μονῆς Ντίλιου και του ναοῦ της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιστα, βλ. Λίδα-Ξανθάκη, ὀ.π., εικ. 35, και Σταυροπούλου-Μακρί, ὀ.π., εικ. 32α.
25. Βλ. υποσημ. 11.



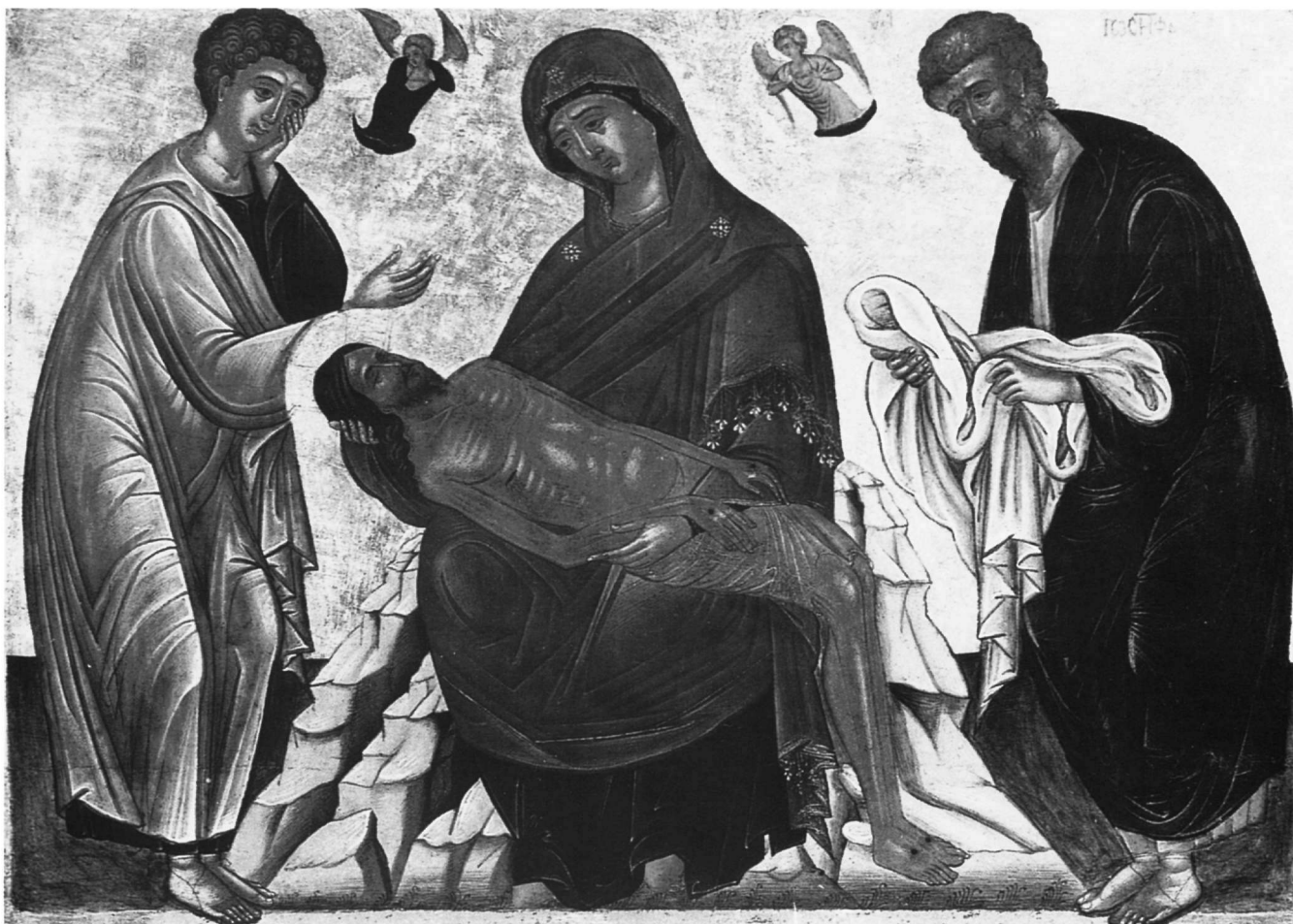
Εικ. 4. Πέτρον Κλάδου: Πιετά με τον άγιο Ιωάννη και τον άγιο Ιωσήφ. Βενετία, ναός Santa Fosca.

γραφία. Ο Ιωσήφ από τη σκηνή της Αποκαθήλωσης και ο Ιωάννης από τη Σταύρωση πλαισιώνουν το σύμπλεγμα της καθιστής Παναγίας με το Χριστό σε μια εικόνα του 15ου αιώνα στο ναό της Santa Fosca στη Βενετία, έργο του Πέτρον Κλάδου²⁶ (Εικ. 4). Το εικονογραφικό αυτό σχήμα επαναλαμβάνεται και σε μια εικόνα του 16ου αιώνα στα Musei Civici της Πάδοβας, όπου προστίθενται και δύο άγγελοι που θηρούν²⁷ (Εικ. 5). Στο ίδιο κλίμα κινείται και ο καλλιτέχνης μιας άλλης εικόνας του 16ου αιώνα στην Πράγα, με μόνη διαφορά ότι έχει αντικαταστήσει τη μορφή του Ιωσήφ με τη μορφή της Μαρίας της Μαγδαληνής²⁸ (Εικ. 6). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, με εξαίρεση την εικόνα της Πράγας, το εικονογραφικό θέμα της Πιετά είναι απαλλαγμένο τεχνοτροπικά από κάθε δυτική επίδραση.

Παρά τις εικονογραφικές ιδιομορφίες στην απόδοση

της Παναγίας και του Χριστού, του Ιωσήφ και του Ιωάννου στην εικόνα μας, η στάση του Νικοδήμου καθισμένου με ανασηκωμένα χέρια σε απόγνωση, αν και δεν είναι αρκετά διαδεδομένη, δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα. Συνήθως στις αρχαιότερες παραστάσεις προσκυνάει μαζί με τον Ιωσήφ το σώμα του Κυρίου²⁹, αργότερα στέκεται όρθιος³⁰ και πολύ συχνά κρατάει όρθια τη σκάλα³¹. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο απαντά και στα μετά την Άλωση χρόνια³² και εναλλάσσεται με την απεικόνιση του Ιωσήφ όρθιου μέσα σε ξέσκαπη σαρκοφάγο καθώς ετοιμάζεται να παραλάβει το νεκρό³³.

Στην παράσταση Θρήνου στο ναό του αγίου Κλήμεντος στην Αχρίδα, έργο της παλαιολόγειας ζωγραφικής, ο Νικόδημος ατενίζει τον Κύριο με τα χέρια απλωμένα μπροστά. Με τον ίδιο τρόπο, σε απόγνωση, χειρονομεί και στη μεταβυζαντινή τοιχογραφία της



Ειχ. 5. Πιετά με τον άγιο Ιωάννη και τον άγιο Ιωσήφ. Πάδοβα, Musei Civici.

26. Βλ. A. Rizzi, *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), πίν. ΙΣΤ'· Ν. Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium*, Από τον Χάνδακα στη Βενετία, *Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνες*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1993, αριθ. 3.

27. Βλ. Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 36.

28. Βλ. K. Prjatelj, *L'icona della Pietà nella Galleria di Split*, *Zograf* 5 (1974), σ. 55-57.

29. Όπως στο ελεφαντοστό του Μουσείου Victoria and Albert (11ου αι.), στο ευαγγέλιο της μονής Gelati (11ου-12ου αι.), στο ελεφαντοστό του Μουσείου Rosgarten Κωνσταντίας (11ου-12ου αι.) και στη μικρογραφία του Vat. gr. 1156, φ. 194ν (12ου αι.), βλ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός*, ειχ. 48.2, 4, 5, 49.2.

30. Όπως στην τοιχογραφία ερειπωμένου ναού στην Πάφο (11ου αι.) (Σωτηρίου, *Ενταφιασμός*, ειχ. 48.3), στην τοιχογραφία του Αγίου Κλήμεντος στην Αχρίδα (1295), (Millet, *La peinture*, III, ειχ. 9.3) και στην τοιχογραφία του Πρωτάτου (αρχές 14ου αι.) (Millet, ό.π. (υποσημ. 22), ειχ. 25.3).

31. Όπως στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου στο Πρίλεπ (τέλη 13ου αι.) (Millet, *La peinture*, III, ειχ. 26.1), στην τοιχογραφία

του Λέσνοβο (αρχές 14ου αι.) (Millet, *La peinture*, IV, ειχ. 13.28), στην τοιχογραφία της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια (14ου αι.) (Πελεκανίδης, ό.π. (υποσημ. 15), ειχ. 28).

32. Ο Νικόδημος εικονίζεται όρθιος, χωρίς να κρατεί τη σκάλα, στην τοιχογραφία της μονής των Φιλανθρωπηνών (16ου αι.) (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 13), ειχ. 57α), κρατεί και ακουμπά στη σκάλα στην τοιχογραφία της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, ό.π. (υποσημ. 15), ειχ. 35), σε εικόνα των αρχών του 15ου αι. στη μονή Σινά (Μουρική, ό.π. (υποσημ. 13), ειχ. 75), στην εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου του 17ου αι. στο Βυζαντινό Μουσείο T. 352 (M. Chatzidakis, *Byzantine Museum of Athens, Icones*, έκδ. Apollo, ειχ. 17).

33. Ο Νικόδημος όρθιος, μπροστά από την ακάλυπτη σαρκοφάγο, εικονίζεται ήδη από τις αρχές του 15ου αι., όπως στην τοιχογραφία του ασκηταριού της Αγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (1410), βλ. Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Οι εκκλησίες του νομού Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1964, ειχ. 38. Μέσα στη σαρκοφάγο παριστάνεται στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα, έργο του Θεοφάνη (16ου αι.), βλ. Χατζηδάκη, *Ο ζωγράφος Θεοφάνης*, ειχ. 100, και στην τοιχογραφία της Λαύρας (1535), βλ. Millet, *Recherches*, ειχ. 560.



Εικ. 6. Πιετά με τον άγιο Ιωάννη και τη Μαρία τη Μαγδαληνή. Πράγα, Εθνική Πινακοθήκη (φωτ. Zograf 5 (1974), σ. 57).

μονής Φιλανθρωπικών στο νησί των Ιωαννίνων, όπως στην εικόνα μας³⁴.

Η εικονογράφηση των μυροφόρων, βασικών μορφών του Θρήνου, παρουσιάζει πολλές παραλλαγές: υπάρχει μεγάλη ελευθερία όσον αφορά στην απόδοσή τους από τους βυζαντινούς καλλιτέχνες. Ο αριθμός τους, εκτός των δύο σταθερών –της Μαρίας της Μαγδαληνής και της Μαρίας, της αδελφής του Λαζάρου–, οι στάσεις και οι χειρονομίες τους ποικίλλουν ανάλογα με την παράσταση³⁵. Η Μαρία η Μαγδαληνή, γονατιστή να υποβαστάζει τα πόδια του Χριστού, διαφοροποιημένη από τις άλλες μυροφόρους, δεν απαντά σε βυζαντινές παραστάσεις Θρήνου, όπου συνήθως παριστάνεται όρθια με υψωμένα ανοιχτά χέρια³⁶. Γονατιστή στα πόδια του Χριστού αποδίδεται από τους βυζαντινούς καλλιτέχνες σε άλλα θέματα, όπως στο Μη μου Άπτου³⁷ και στην Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρους³⁸. Ίσως ο ζωγράφος άντλησε τα πρότυπα

του από τις δύο παραστάσεις. Στην τοιχογραφία της Εμφάνισης του Χριστού στις Μυροφόρους στο ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού της Θεσσαλονίκης³⁹, η μία από τις μυροφόρους δεξιά, γονατισμένη στο έδαφος, με το ιμάτιο μόλις να διακρίνεται κάτω από το μαφόριο, χαμηλά πίσω στα πόδια, θυμίζει πολύ τη Μαρία τη Μαγδαληνή στην εικόνα μας.

Υπάρχει βέβαια και η πιθανότητα ο καλλιτέχνης να επηρεάστηκε και από δυτικές αποδόσεις Θρήνου, όπου η Μαρία η Μαγδαληνή εικονίζεται πολύ συχνά γονατιστή δεξιά να υποβαστάζει τα πόδια του Κυρίου⁴⁰. Την υπόθεση αυτή ενισχύει και το γεγονός ότι σε όλες αυτές τις περιπτώσεις το κεντρικό σύμπλεγμα του Χριστού και της Παναγίας αποτελεί εικονογραφική μεταφορά της Πιετά. Σε μια μεταβυζαντινή με δυτικές επιδράσεις εικόνα του 16ου αιώνα από την επισκοπική εκκλησία Curtea de Arges στη Ρουμανία με θέμα την Αποκαθήλωση⁴¹, όπου όμως πρόκειται για ενδιάμεσο

τύπο Αποκαθήλωσης και Θρήνου (Εικ. 7), η Μαρία η Μαγδαληνή εικονίζεται κατά τον ίδιο τρόπο.

Παραδείγματα από τη βυζαντινή εικονογραφία έχει ακολουθήσει ο ζωγράφος μας ως προς τη θέση και τη στάση των άλλων τριών μυροφόρων. Η όρθια γυναίκα που θρηνεί με ανασηκωμένα ανοιχτά χέρια δίπλα στο σταυρό – χαρακτηριστική στάση και χειρονομία της Μαρίας της Μαγδαληνής – δεν λείπει σχεδόν από καμιά βυζαντινή απεικόνιση Θρήνου⁴², ενώ επιδιώνει και στα μετά την Άλωση χρόνια⁴³. Το ίδιο συμβαίνει και με την άλλη μυροφόρο δίπλα της, η οποία τραβάει τα λυτά μαλλιά της⁴⁴. Η τέταρτη γυναίκα, τέλος, πίσω από τη Μαρία τη Μαγδαληνή, που καθιστή χειρονομεί παρακλητικά, είναι λεπτομέρεια γνωστή ήδη από το 13ο αιώνα⁴⁵.

Οι δύο άγγελοι, δεξιά και αριστερά της σύνθεσης, που εκφράζουν τη θλίψη τους με χειρονομίες θρήνου, είναι τυπικό στοιχείο από τον 11ο αιώνα⁴⁶ και προφανώς έλκουν την καταγωγή τους από παραστάσεις Σταύρωσης⁴⁷.

Το άπλωμα του τοπίου με τα τείχη της Ιερουσαλήμ και το πλατύ άνοιγμα του ορίζοντα στο δάθος της σκηνής, ανάμεσα στα δύο δουνά, υπονοεί κάποια δυτικότερη αίσθηση προοπτικής του χώρου. Τα δύο δουνά στα



Εικ. 7. Αποκαθήλωση. Βουκουρέστι, Μουσείο Τέχνης (φωτ. *Le icone*, Milano 1981, σ. 391).

34. Millet, *La peinture*, III, εικ. 9.3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 57α.

35. Δύο γονατιστές μυροφόροι εικονίζονται στο ευαγγέλιο Morgan 639, φ. 280 (11ου αι.), δύο όρθιες στο ελεφαντοστό του Μουσείου Rosgarten Κωσταντίας (12ου αι.), στην τοιχογραφία ερειπωμένου ναού στην Πάφο (11ου αι.) κ.α., βλ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός*, εικ. 48.1, 5, 3. Τρεις (μία όρθια, η άλλη γονατιστή και η τρίτη καθιστή) εικονίζονται στη μονή της Παναγίας Ολυμπιώτισσας (13ου αι.), βλ. E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, II, Athens 1992, εικ. 42-45. Τέσσερις (τρεις γονατιστές και μία όρθια) στον Άγιο Νικήτα κοντά στο Cuzer (14ου αι.), ενώ πλήθος σε διαφορετικές θέσεις και στάσεις εικονίζεται στον Άγιο Κλήμεντα στην Αχρίδα (1295), βλ. Millet, *La peinture*, III, εικ. 45.1, 9, 3.

36. Όπως στο ευαγγέλιο της μονής Gelati (Σωτηρίου, *Ενταφιασμός*, εικ. 48.4), στη μονή της Ολυμπιώτισσας (Constantinides, ό.π., εικ. 42), στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Ο ζωγράφος Θεοφάνης*, εικ. 100).

37. Όπως η εικόνα του Μη μου Άπτου στο μετόχι της μονής Αγίας Αικατερίνης Συναϊτών στη Ζάκυνθο (16ου αι.), βλ. From Byzantium to El Greco, εικ. 58.

38. Στο μοναστήρι Marko (14ου αι.) (Millet, *La peinture*, IV, εικ. 80.153), στον Άγιο Φανούριο στο Βαλαμόνερο (15ου αι.) (K. Kalokyris, *The Byzantine Wall-Paintings of Crete*, New York 1973, εικ. 45).

39. Βλ. Αίμ. Καλλιγιά-Γερουλάνου, 'Η σκηνή του «Μή μου Άπτου» όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Γ' (1962-63), εικ. 61.2.

40. Στα έργα του Francesco da Santacroce και Luini (16ου αι.), βλ. Moschini-Maroni, ό.π. (υποσημ. 12), εικ. 311· Berenson, ό.π. (υποσημ. 12), εικ. 1482.

41. Βλ. K. Weitzmann-G. Alibegashvili-A. Volskaja-G.

Babić-M. Chatzidakis-M. Alpatov - T. Voinescu, *Le icone*, Milano 1981, σ. 391. Η εικόνα δρiscεται τώρα στο Βουκουρέστι, στο Μουσείο Τέχνης.

42. Όπως στην Παναγία Ολυμπιώτισσα στην Ελασσώνα (τέλη 13ου αι.), στο ναό της μονής Αρχαγγέλων στο Λέσνοβο (14ου αι.), στο ναό του Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (14ου αι.) κ.α., βλ. Constantinides, ό.π. (υποσημ. 35), εικ. 42· Millet, *La peinture*, IV, εικ. 13.28, 29· Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά (έκδ. Μέλισσα), Αθήνα 1984, σ. 100, εικ. 13.

43. Σε μια εικόνα του 15ου αι. στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα (16ου αι.), στην εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου Τ. 352 στο Βυζαντινό Μουσείο (17ου αι.) κ.α., βλ. Μουρική, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 75· Χατζηδάκης, *Ο ζωγράφος Θεοφάνης*, εικ. 100· J. Taylor, *Icon Painting*, Phaidon Press, Oxford 1979, σ. 56, 57.

44. Βλ. υποσημ. 42 και 43.

45. Όπως στην Παναγία Ολυμπιώτισσα (Constantinides, ό.π., εικ. 42).

46. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός*, σ. 142.

47. Από τα αρχαιότερα παραδείγματα η αμφιπρόσωπη εικόνα Τ. 157 του Βυζαντινού Μουσείου, που στη μία όψη εικονίζεται η

πλάγια, η προοπτική απόδοση των επάλξεων των κτιρίων και η αυστηρά συμμετρική δομή της σύνθεσης, χωρίς άλλες ομοιότητες στην εικονογραφική διάταξη της σκηνής, συναντώνται σε μια άλλη εικόνα Θρήνου στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, έργο κρητικού καλλιτέχνη των αρχών του 15ου αιώνα⁴⁸.

Η εικονογραφική αυτή ανάλυση της συγκεκριμένης παράστασης έδειξε μια έντονη τάση συνδυασμού στοιχείων τόσο από τη βυζαντινή παράδοση όσο και από τη δυτική τέχνη. Ο ζωγράφος για το κεντρικό σύμπλεγμα της Παναγίας και του Χριστού ακολούθησε τον εικονογραφικό τύπο της Πιετά, διαμορφωμένο από τα κρητικά εργαστήρια στα τέλη του 15ου και του 16ου αιώνα. Το ίδιο επιχείρησε και με την καθιστή μορφή του Ιωάννη, που παρουσιάζει έντονη συγγένεια με τον τύπο του Ιωσήφ σε μια σειρά κρητικών εικόνων Γέννησης του 15ου και του 16ου αιώνα, ενώ παράλληλα ο Ιωάννης με παρόμοιο τρόπο κρατεί την κεφαλή του και σε παραστάσεις Σταύρωσης. Ταυτόχρονα, διατηρεί χαρακτηριστικά των βυζαντινών χρόνων, την παρουσία των αγγέλων και τις χειρονομίες και στάσεις των μυροφόρων. Ως προς τον Ιωσήφ, τη Μαρία τη Μαγδαληνή και την προοπτική απόδοση του χώρου οι επιλογές του διαφέρουν. Αντλεί τα πρότυπά τους από τη θεματογραφία ιταλών καλλιτεχνών.

Ο ζωγράφος δημιουργεί έναν ιδιόρρυθμο τύπο Θρήνου, όχι συνηθισμένο σε έργα της ορθόδοξης εικονογραφίας στους χρόνους πριν από την Άλωση. Πρόκειται για ικανό και προβληματισμένο δημιουργό, με πνεύμα ανοιχτό, που στην προσπάθειά του να προσδώσει νέα μορφή στην παραδοσιακή σύνθεση του Θρήνου, κατέφυγε σε δυτικά πρότυπα, συνταιριασμένα αρμονικά με πρότυπα παλαιολόγια και κρητικά του 15ου και του 16ου αιώνα.

Ο άνετος αυτός συνδυασμός ορθόδοξων και δυτικών στοιχείων προδίδει περιβάλλον με έντονη επικράτηση των δύο αυτών καλλιτεχνικών ρευμάτων. Ένας τέτοιος χώρος ήταν η Κρήτη την εποχή της Ενετοκρατίας και ειδικότερα το 15ο και το 16ο αιώνα. Από τα νοταριακά έγγραφα για παραγγελίες φορητών εικόνων στο Χάνδακα⁴⁹ ήρθαν στο φως ποικίλες πληροφορίες, που φώτισαν τις γνώσεις μας για την καλλιτεχνική δραστηριότητα της Κρήτης αυτή την εποχή. Οι τεχντροπικές και εικονογραφικές επιδράσεις από την τέχνη της Δύσης είναι πολλές και οι ζωγράφοι ιδιαίτερα του 16ου αιώνα δεν μένουν πια προσκολλημένοι στα παραδοσιακά βυζαντινά έργα, αλλά εμπλουτίζουν το θεματολόγιό τους με παραστάσεις εμπνευσμένες από τη δυτική εικονογραφία. Και εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι οι κρητικοί καλλιτέχνες θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα ενημερωμένοι προκειμένου να αντιμετωπίσουν

το ευρύ φάσμα της πελατείας τους, που εκτεινόταν όχι μόνο σε έλληνες ορθοδόξους αλλά και σε καθολικούς στην Κρήτη και έξω από αυτήν⁵⁰.

Επηρεασμένος από αυτό το κλίμα, το 15ο αιώνα, ο κρητικός ζωγράφος της εικόνας της Santa Fosca Πέτρος Κλάδος, που αναφέραμε παραπάνω, προσπάθησε να συνθέσει μια πρωτότυπη παράσταση της Πιετά με τους Ιωσήφ και Ιωάννη⁵¹. Παρόμοιες καινοτομίες επιχείρησαν αργότερα και οι καλλιτέχνες των εικόνων των Musei Civici της Πάδοβας⁵² και της Πράγας⁵³.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο των νέων αναζητήσεων, δημιούργησε και ο ζωγράφος της εικόνας στην επισκοπική εκκλησία του Arges έναν ενδιαμέσο τύπο Αποκαθήλωσης και Θρήνου⁵⁴. Ο ζωγράφος όμως της εικόνας μας προχώρησε ακόμη περισσότερο, με τη σύνθεση μιας πλήρους παράστασης Θρήνου, που εμπεριέχει την Πιετά, στοιχεία από την Αποκαθήλωση και παραδοσιακές μορφές Θρήνου.

Η μοναδικότητα αυτού του έργου καθιστά δύσκολη την έρευνα του θέματος και μέχρι τον εντοπισμό κάποιου παράλληλου οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι δημιουργήθηκε για να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις μόνο κάποιου συγκεκριμένου παραγγελιοδότη και τελικά δεν επαναλήφθηκε.

Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι σε κάποιο κρητικό εργαστήριο του 16ου αιώνα εκτελέστηκε η εικόνα μας, που χαρακτηρίζεται και τεχνοτροπικά από στοιχεία αυτής της εποχής. Η μελετημένη συμμετρική σύνθεση, η ακρίβεια στην εκτέλεση και τα καλλιγραφημένα φώτα στο πλάσιμο των προσώπων ευνοούν τη σύγκριση με εικόνες της κρητικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα, όπως η εικόνα της Σταύρωσης στην ενορία της Σφάκας⁵⁵. Η ευγενική έκφραση και η συγκρατημένη θλίψη του Ιωάννη, που έρχεται σε αντίθεση με την έντονη ανησυχία των άλλων μορφών, επαναλαμβάνεται σε μια σειρά κρητικών έργων αυτής της περιόδου⁵⁶. Σε μια χρονολόγηση στο 16ο αιώνα παραπέμπουν επίσης τα ζωηρά χρώματα δεμένα με αρμονία, καθώς και η προσεγμένη πτυχολογία των ενδυμάτων⁵⁷. Τα βαθμωτά βουνά στα πλάγια, που περικλείουν την παράσταση, εμφανίζονται και σε άλλα έργα κρητικών ζωγράφων⁵⁸ και ενισχύουν την υπόθεση ότι η εικόνα μας εκτελέστηκε από κρητικό καλλιτέχνη του 16ου αιώνα. Στη χρονολογική αυτή τοποθέτηση οδηγούν και τα λιγοστά δένδρα, μοναδική βλάστηση στο σκληρό τοπίο⁵⁹. Με τα δεδομένα αυτά, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, η εικόνα του Επιταφίου Θρήνου της Temple Gallery μπορεί να τοποθετηθεί στο 16ο αιώνα. Η μοναδικότητα όμως του εικονογραφικού της τύπου δεν επιτρέπει να προσδιορίσουμε το καλλιτεχνικό εργαστήριο παραγωγής της.

Σταύρωση (το πρώτο στρώμα του 9ου αι. και το δεύτερο του 13ου αι.) και στην άλλη η Παναγία Βρεφοκρατούσα (16ου αι.), βλ. Μ. Σωτηρίου, 'Αμφιπρόσωπος εικών του Βυζαντινού Μουσείου Ἀθηνῶν ἐκ τῆς Ἠπείρου, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Α' (1959), σ. 135-143. 48. Βλ. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 75.

49. M. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), σ. 202-235· βλ. επίσης Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυρον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 171-211· Μ. Κωνσταντουδάκη-Κητρομηλίδου, Οι Κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: Η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία, *ΚρητΧρον* 26 (1986), σ. 246-261.

50. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κητρομηλίδου, *Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σέ έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα*, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 35-60. Η ίδια, ό.π. (υποσημ. 49), σ. 246-261.

51. Βλ. υποσημ. 26.

52. Βλ. υποσημ. 27.

53. Βλ. υποσημ. 28.

54. Βλ. υποσημ. 41.

55. Βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Κατάλογος Ἐκθεσης, Ηράκλειον 1993, αριθ. 150, σ. 505-506.

56. Όπως ο Ιωάννης στην εικόνα της Σταύρωσης στην Ενορία Σφακάς (16ου αι.), στην εικόνα της Πιετά των Musei Civici της Πάδοδας

(δεύτερο μισό 16ου αι.), στην εικόνα της Σταύρωσης του Βυζαντινού Μουσείου Τ. 1550 (16ου αι.), στην παράσταση της Σταύρωσης στο περιθώριο εικόνας της ένθρονης Παναγίας του Μουσείου Μπενάκη (γύρω στο 1500) κ.ά., βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αριθ. 150· Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 26), αριθ. 36· *Ikonen-Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland (Krems-Stein, 20. Mai bis 10. Oktober 1993)*, Κατάλογος Ἐκθεσης, Graz-Austria 1993, αριθ. 37, εικ. 21, αριθ. 49, εικ. 29.

57. Η αρμονία των φωτεινών χρωμάτων σε τόνους χωρίς αντιθέσεις ευνοεί τη σύγκριση με την εικόνα του Αγίου Γεωργίου στην Πάτμο (αρχές 16ου αι.), βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 24, πίν. 26, σ. 76, 77. Η προσεγμένη πτυχολογία παρατηρείται σε πολλές εικόνες του 16ου αι., όπως στην εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας της συλλογής Οικονομοπούλου, βλ. *Μπαλτογιάννη*, ό.π. (υποσημ. 4), αριθ. 19, πίν. 19, σ. 30, και σε όλες τις εικόνες που αναφέρονται στην υποσημ. 56.

58. Όπως στην εικόνα της Καθόδου στον Άδη της Συλλογής Οικονομοπούλου (16ου αι.), βλ. *Μπαλτογιάννη*, ό.π., αριθ. 27, πίν. 20, και στην εικόνα του Προφήτη Ηλία της ενορίας Αμνάτου στην Κρήτη (16ου αι.), βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (βλ. υποσημ. 55), αριθ. 129.

59. Παρόμοια απόδοση του τοπίου παρατηρείται σε δύο εικόνες του προφήτη Ηλία του 16ου αι. στην Πάτμο και στην ενορία Αμνάτου, βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 29, πίν. 25· *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αριθ. 129.

Calliope-Phaidra Kalaphati

ICONOGRAPHICAL PECULIARITIES IN AN ICON OF THE LAMENTATION

The icon of the Lamentation was first seen in 1992 in the Temple Gallery, London. It is in almost perfect condition and measures 0.34x0.55 m.

Rising in the centre of the depiction is a cross behind which rise the walls of Jerusalem. In front of the cross, the Virgin is seated on a marble sarcophagus and holds the dead Christ, who lies over her knees. The figure of the Theotokos is flanked by two groups of people. To the left, the three disciples of Christ: John, Nikodemos and Joseph of Arimathea; to the right four myrrhophoroi.

The iconography of the scene contains significant

innovations. Here we have an original combination of a Western Pietà, a Descent from the Cross and a Lamentation (Epitaphios Threnos). The painter, however, maintains enough details from the Lamentation as that scene had been freely developed in a variety of ways during the Palaeologan period.

Iconographical and stylistic evidence permits the icon to be attributed to a Cretan painter of the 16th century. Due, however, to the unique nature of the iconography, it is not possible to establish the workshop where the icon was produced.