

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 16 (1992)

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του André Grabar (1896-1990)



Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "Ανακλινόμενον Βρέφος" σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου

Χρυσάνθη ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ

doi: [10.12681/dchae.1069](https://doi.org/10.12681/dchae.1069)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ Χ. (1992). Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "Ανακλινόμενον Βρέφος" σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 16, 219-238. <https://doi.org/10.12681/dchae.1069>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "Ανακλινόμενον
Βρέφος" σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου

Χρυσάνθη ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
André Grabar (1896-1990) • Σελ. 219-238

ΑΘΗΝΑ 1992

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ ΚΑΙ ΤΟ «ΑΝΑΚΛΙΝΟΜΕΝΟΝ ΒΡΕΦΟΣ» ΣΕ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΛΟΒΕΡΔΟΥ¹

Η εικόνα² έχει διαστάσεις 0,33 × 0,45 μ. και παριστάνει την Παναγία βρεφοκρατούσα σε παραλλαγή του τύπου της Γλυκοφιλούσας (Εικ. 1). Τα ιδιαίτερα εικονογραφικά χαρακτηριστικά της παράστασης που στοιχειοθετούν την παραλλαγή αφορούν στον τρόπο που κρατάει η Παναγία το παιδί και κυρίως στη μορφή και στη στάση του μικρού Χριστού στα χέρια της μητέρας του. Η Παναγία είναι δεξιοκρατούσα, σφίγγει με τα δύο της χέρια το παιδί στην αγκαλιά της και γέρνει βαθιά το κεφάλι προς αυτό. Το σφιχταγκάλιασμα των δύο μορφών φέρνει το πρόσωπο του Χριστού πολύ κοντά στο πρόσωπο της μητέρας του κάνοντας να υποχωρεί ελαφρά η δεξιά παρειά της.

Ο Χριστός εικονίζεται με απλωμένα τα σκεπασμένα από το ιμάτιο πόδια του και με ανασηκωμένο ελαφρά τον κορμό. Ανασηκωμένο είναι και το δεξιό πέλμα του με το κάτω μέρος προς το θεατή. Με το αριστερό χέρι, λυγισμένο προς τα πάνω, φαίνεται να θωπεύει το κάτω μέρος του προσώπου της Παναγίας. Στο δεξιό κρατάει κλειστό ειλητάριο, ακουμπισμένο όρθιο στο μηρό του³. Φοράει ανοιχτό στην τραχηλιά του λαιμού βαθυγάλανο χιτώνα, με υπόνοια πράσινου, κοσμημένο με μικρά ανθύλλια και άλλα σχήματα, που γράφονται με τρεις τελείες, συχνά σε τριγωνική διάταξη ή γύρω από μικρούς κύκλους. Το ιμάτιο, που σκεπάζει μόνο τα πόδια, πέφτει πίσω από τους ώμους και ανεμίζει με μυτερή την απόληξή του. Είναι κεραμιδί με πυκνά χρυσά λαματίσματα. Με χρυσά λάματα και η κόκκινη φαρδιά και πτυχωτή ζώνη στο πάνω μέρος του κορμού του. Η όλη διάπλαση του παιδιού είναι βρεφική, με στρογγυλεμένα τα χαρακτηριστικά, παχουλά χέρια, γεμάτους ώμους.

Πάνω αριστερά και δεξιά δύο μικροί άγγελοι σε προτομή σεβίζουν με τα χέρια σκεπασμένα από το ιμάτιό τους.

Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Εικονογραφικά η παράσταση ταυτίζεται σε όλα τα σημεία με σειρά εικόνων που αποδίδονται με τις τεχνικές και τις μεθόδους των πρώιμων κρητικών εργα-

στηρίων του 15ου αιώνα. Από τις πιο σημαντικές, σημειώνονται μία δεύτερη εικόνα (Εικ. 2) της συλλογής Λοβέρδου⁴, τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο με αριθ. Λ 501, η πρωιμότερη ίσως της σειράς, η ενδιαφέρουσα για την απόδοσή της στον Ανδρέα Ρίτζο εικόνα του

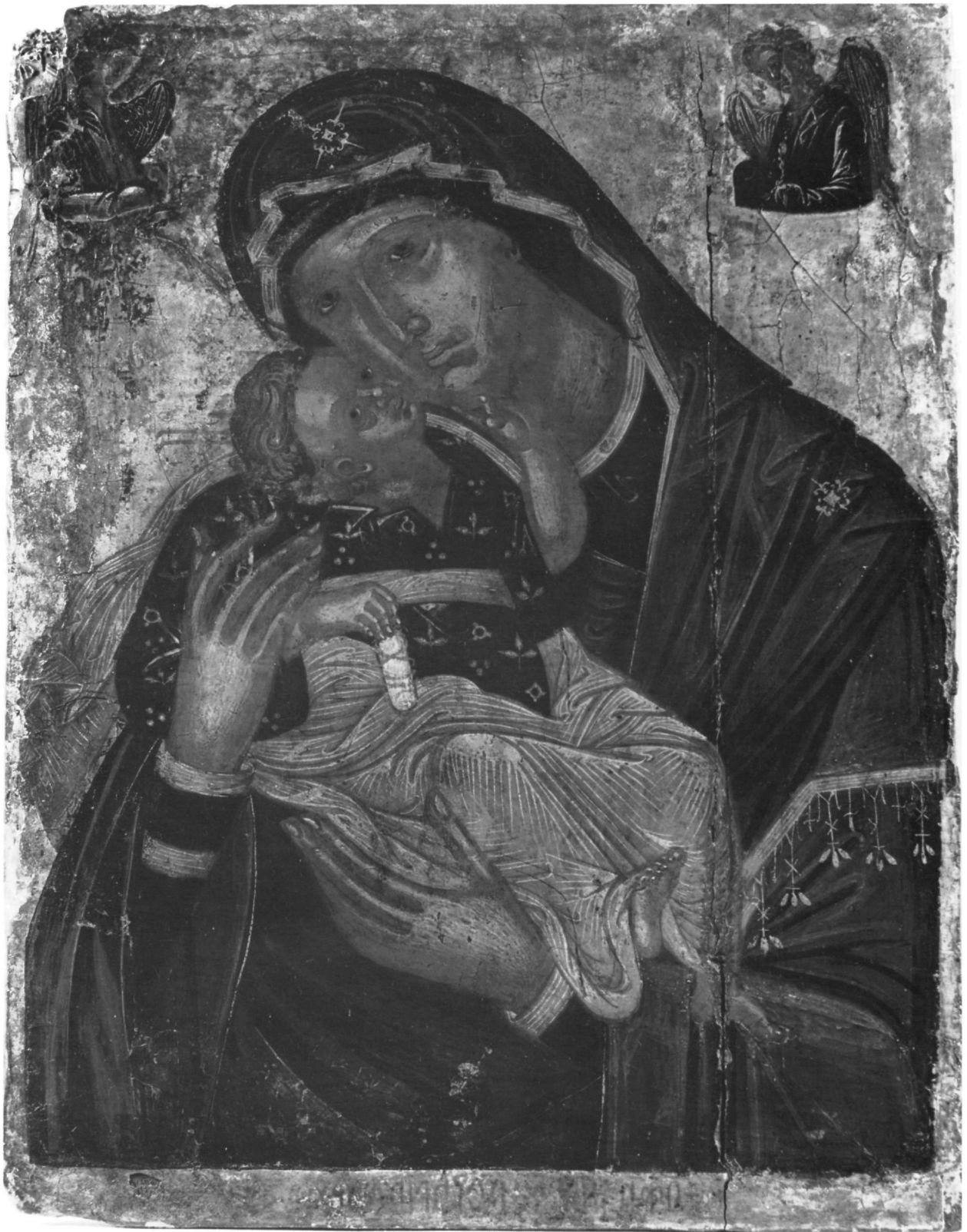
1. Η εικόνα ανήκει στο μικρό τμήμα της συλλογής Δ. Λοβέρδου που δεν έχει ακόμη παραχωρηθεί στο Βυζαντινό Μουσείο. Έχει αριθ. 292, με τον οποίο καταχωρήθηκε στον κατάλογο της συλλογής. Βλ. Α. Α. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου, 'Αθήναι 1946, σ. 46.

2. Έχει συμπεριληφθεί στα έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού από την πλαστή υπογραφή ΧΕΙΡ ΔΑΜΑΣΚΥΝΟΥ ΚΡΗ ΑΦΘ που φέρει στο κάτω χρυσό περιθώριο. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την "Αλωσιν", 'Αθήναι 1957, σ. 139, πίν. 38.2. Η υπογραφή απεδείχθη πλαστή από την εργαστηριακή έρευνα του Σταύρου Μπαλτογιάννη και επιβεβαιώθηκε από τη χρονολόγηση του έργου στο 15ο αιώνα. Η πρώτη προσέγγιση για την ένταξη της εικόνας σε κρητικό εργαστήριο του 15ου αιώνα έγινε με ανακοίνωσή μου στο Μουσείο Μπενάκη τον Ιούλιο του 1983 (αδημοσίευτη).

3. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια που εφαρμόζεται σε ομάδα εικόνων με τον ίδιο τύπο θεωρήθηκε «εύρημα ζωγραφικών αξίων ιδιαίτερας προσοχής», βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Κατάλογος τῶν εικόνων, Μουσείον Μπενάκη, 'Εν Αθήναις 1936, σ. 2.

4. Έχει μεγαλύτερες από την εικόνα μας διαστάσεις (0,71×0,665 μ.) και τεχνοτροπικά μένει πλησιέστερα στα κωνσταντινουπολίτικα έργα της τελευταίας παλαιολόγιας περιόδου. Οι διάφανοι και άτονοι καστανοί προπλασμοί στα σαρκώματα, οι ακαθόριστοι υπόλευκες πινελιές στα φωτεινά μέρη, μαζί με άτονους επίσης υπορόδινους γλυκασμούς, πλησιάζουν στο ζωγραφικό τρόπο απόδοσης την Παναγία Οδηγήτρια Τ. 177 του Βυζαντινού Μουσείου, που χρονολογήθηκε στο 14ο αιώνα (Μ. Chatzidakis, Musée Byzantin, Athènes, Icones, 1969, εικ. στις σ. 29-30). Παρά την κάποια εξάρτηση από τις εικόνες αυτής της εποχής η Παναγία Λ 501 της συλλογής Λοβέρδου απομακρύνεται από αυτές με άλλα στοιχεία που την εντάσσουν στη ζωγραφική των πρώιμων κρητικών εργαστηρίων του 15ου αιώνα. Η προχωρημένη εποχή της και η κρητική καταγωγή της διακρίνονται από την τυποποιημένη έκφρασή της, τις σχηματοποιημένες φωτεινές φόρμες του προσώπου της, τυπικές στην κρητική ζωγραφική και επαναλαμβανόμενες με το ίδιο σχήμα σε όλο το 15ο αιώνα, όπως και πάνω απ' όλα από τη φυσιολογική συγγένεια της Παναγίας με την Καρδίωτισσα του Βυζαντινού Μουσείου Τ. 1582, που υπογράφει ο γνωστός κρητικός ζωγράφος του 15ου αιώνα Άγγελος.

1





Εικ. 1. Συλλογή Δ. Λοβέρδου. Παναγία Γλυκοφιλούσα.

Εικ. 2. Βυζαντινό Μουσείο. Παναγία Γλυκοφιλούσα αριθ. Λ. 501.

Παρισιού⁵, η με αριθ. 67 εικόνα της άλλοτε συλλογής Λιχάτσεφ⁶ (Εικ. 3), η με αριθ. 69 (Εικ. 4) της ίδιας συλλογής⁷, η Παναγία των Χανίων⁸, η Παναγία της Ζακύνθου⁹, η μεγάλη εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με την αμφισβητούμενη υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου¹⁰, η εικόνα σε ιδιωτική συλλογή του Λονδίνου¹¹.

Σε όλες τις παραστάσεις της ομάδας η εικονογραφία του τύπου επαναλαμβάνεται πιστά με ελάχιστες και ασήμαντες αποκλίσεις. Στην εικόνα της συλλογής Λιχάτσεφ με αριθ. 67, ο χιτώνας του Χριστού είναι χρυσοποίκιλτος και δεν φέρει τα χαρακτηριστικά για τον τύπο ανθύλλια που φέρουν όλες οι υπόλοιπες της σειράς. Διαφέρει επίσης ο χιτώνας και στο χρώμα, που εδώ, όπως και στην εικόνα μας, είναι βαθυκόκκινος, σε αντίθεση με τις άλλες που έχουν γκριζογάλανο το χιτώνα του παιδιού. Μία ακόμη εικονογραφική απόκλιση χαρακτηρίζει την εικόνα του Παρισιού, την Παναγία της Ζακύνθου και εκείνη του Μουσείου Μπενάκη. Και στις τρεις το δεξιό χέρι της Παναγίας που σφίγγει στην αγκαλιά της το παιδί γράφεται χαμηλότερα και στο ύψος της ζώνης του Χριστού. Η διαφορά αυτή στη θέση του χεριού της Παναγίας υποχρεώνει και σε διαφορετική διεύθυνση σ' αυτό το σημείο του μαφορίου που καλύπτει τώρα το χέρι της μέχρι τις ρίζες των δακτύλων. Αντίθετα, στις υπόλοιπες παραστάσεις το χέρι της Παναγίας προβάλλει μέσα από άνοιγμα του μαφορίου που αφήνει να φαίνονται και τα επιμάνικα του χειριδωτού χιτώνα της. Πιστεύουμε ότι η μικρή εικονογραφική απόκλιση από το πρότυπο στις τρεις αυτές περιπτώσεις οφείλεται μάλλον στην υποχρέωση του εργαστηρίου όπου ανήκουν να διαφοροποιήσει το σχήμα, που πιθανώς αναπαράγει σε μεγάλες ποσότητες, μόνο σε σημεία¹².

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι δύο μόνο εικόνες της ομάδας φέρουν κοσμημένο με στικτό ελικοειδή βλαστό φωτοστέφανο. Σε μερικές μάλιστα από αυτές, όπως και στην εικόνα μας, με δυσκολία διακρίνεται ακόμη και το χάραγμά του. Το φαινόμενο δηλώνει ίσως κάποια απλοποίηση της εκτέλεσης του έργου κάτω από την πίεση μεγάλης παραγγελίας του εργαστηρίου για μαζική παραγωγή.

Οι λίγες και ασήμαντες εικονογραφικές διαφορές στην επανάληψη του τύπου, που μαρτυρούν την πιστή εφαρμογή του από τα κρητικά εργαστήρια του 15ου αιώνα, οφείλεται πιθανότατα στην υψηλή τέχνη και τη θεολογική πληρότητα παλιού και σεβαστού προτύπου. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα πάγια εικονογραφικά στοιχεία του εντοπίζονται μεμονωμένα και ενσωματωμένα και σε άλλες παραλλαγές της Γλυκοφιλούσας Παναγίας, που η αρχή τους τοποθετείται στη μεσοβυζαντινή περίοδο. Η κίνηση ιδιαίτερα του αριστερού χεριού



του Χριστού κάτω από το πηγούνι της μητέρας του, που αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό του τύπου, εφαρμόζεται και σε όλες τις γνωστές εικόνες της Παναγίας

5. M. Cattapan, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 277, πίν. Η. Η εικόνα φέρει όλα τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Ανδρέου Ρίτζου, όπως αποδεικνύεται από τα μεγάλα και σχηματοποιημένα φωτεινά επίπεδα των προσώπων, τα αμυγδαλόσχημα και καλλιγραφημένα μάτια της Παναγίας με τις μεγάλες μαύρες ίριδες, που πλέουν σε περισσότερο άσπρο, και η βαθιά διπλή καμπύλωση στο κάτω περίγραμμά τους. Από το ίδιο εργαστήριο η τυποποιημένη σοβαρή έκφρασή της και τα διαρθρωμένα σε τυπικά σχήματα δάκτυλά της. Από τα χαρακτηριστικά των εικόνων της Παναγίας του Ανδρέου Ρίτζου και η τυπική φυσιογνωμία του παιδιού με τη διπλή τούφα των μαλλιών πάνω στο μέτωπο που επαναλαμβάνεται πιστά, όπως και η πλατιά φωτισμένη ράχη της μύτης και των δύο μορφών. Στο εργαστήριο του Ανδρέου Ρίτζου οδηγεί και η άσογη τεχνική εκτέλεση του έργου, όπως μαρτυρείται από την εξαιρετικά στιλπνή ζωγραφική επιφάνειά του.

6. N. P. Lichačev, *Materialji dlja istorji ruskogo ikonopisanija*, S. Petersburg, 1906-1908, Atlas, I, πίν. XXXVI. Παρά την πιστή εφαρμογή του ίδιου εικονογραφικού τύπου στην εικόνα της συλλογής Λιχάτσεφ η καλλιτεχνική ατμόσφαιρα του έργου προδίδει εντονότερη σχέση του εργαστηρίου με τις λεγόμενες ιταλοκρητικές εικόνες του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα. Από τα χαρακτηριστικά αυτής της σχολής σημειώνονται τα στενά και λοξά μάτια της Παναγίας, το σπαθάτο σχήμα των φρυδιών της, οι ολόφωτοι και διάφανοι προπλασμοί στα σαρκώματα και το σβησμένο βλέμμα των μορφών. Στην ίδια σχέση και η τεχνική των φωτεινών γεωμετρικών πτυχώσεων του μαφορίου της Παναγίας, που περιγράφονται από λεπτές και σκληρές λευκές γραμμές. Σύμφωνα με αυτή την τεχνική, γνωστή από ιταλοκρητικές εικόνες του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, οι σκληρές αυτές γραμμώσεις προβάλλονται λιγότερο καθώς καλύπτονται από λαζουράτη κόκκινη λάκα, που εδώ έχει υποχωρήσει από τη φθορά του χρόνου ή από σκληρό καθαρισμό του έργου. Βλ. και W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*, Lausanne 1956, πίν. 111B.

7. Lichačev, ό.π., πίν. XXXVII. Τα μεγάλα και καλλιγραφημένα με μαύρα περιγράμματα και στρογγυλές μαύρες ίριδες μάτια, τα ανέκφραστα χέρια και των δύο μορφών, η εντελώς τυποποιημένη έκφραση και η τεχνική του διάχτυτου φωτισμού στα μαλακά σαρκώματα, που πλησιάζει το ιταλικό σφουμάτο, χρονολογούν την εικόνα στις αρχές του 16ου αιώνα και την εντάσσουν στα πρώτα δείγματα αυτής της τεχνικής που εφαρμόζεται πλατιά πολύ αργότερα στον ίδιο αιώνα. Από τα εξαιρετικά δείγματα η λαμπρή και απαστράπτουσα τεχνική με την ίδια μέθοδο στην εικόνα ιδιαίτερα του Χριστού στο μητροπολιτικό μέγαρο της Κέρκυρας, που υπογράφει ο Μιχαήλ Δαμασκηνός. Βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, αριθ. κατ. 19, πίν. 21.

8. Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του νομού Χανίων*, Αθήνα 1975, αριθ. κατ. 30, πίν. 30. Στοιχεία του τέλους του 15ου αιώνα φέρει και η εικόνα των Χανίων με τα θαμπά και σε μεγάλες σχηματοποιημένες φόρμες φώτα του προσώπου της Παναγίας, τα άσαρκα δάκτυλα των χεριών της γραμμένα μόνο με το φως, τα λευκά περιγράμματα στις γεωμετρικές πτυχώσεις του μαφορίου, η δοσμένη σε αποχρώσεις εσωτερική πλευρά του στο άνοιγμα απ' όπου προβάλλει το δεξί χέρι της.



Εικ. 3. Συλλογή Λιχάτσεφ. Εικόνα αριθ. 67.

Εικ. 4. Συλλογή Λιχάτσεφ. Εικόνα αριθ. 69.

Εικ. 5. Βυζαντινό Μουσείο. Εικόνα αριθ. T. 137.

9. Ντ. Κονόμος, *Ναοί και μονές στην Ζάκυνθο*, Αθήνα 1964, σ. 137, εικ. στη σ. 137. Στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα τοποθετείται η Γλυκοφιλούσα της Ζακύνθου, πολύ κοντά εικονογραφικά και τεχνολογικά με την εικόνα της Παναγίας του Παρισίου που αποδίδεται στον Ανδρέα Ρίτζο.

10. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. κατ. 13, πίν. 13.

11. Fine Icons, Sotheby's, London, Dec. 1981, αριθ. κατ. 36. Th. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 3 oct.-21 nov. 1982, αριθ. κατ. 6, πίν. έγχρ.

12. Το χέρι της Παναγίας στην ίδια θέση και απόδοση που καλύπτεται με την ίδια καμπύλωση του μαφορίου της εφαρμόζεται και στην Παναγία Καρδιώτισσα T. 1582 του Βυζαντινού Μουσείου, που υπογράφει ο Άγγελος. Η ταύτιση αυτή τεκμηριώνει την άποψη που εκθέτουμε πιο κάτω, ότι και αυτή η μικρή διαφοροποίηση του τύπου δημιουργείται με στοιχεία από τη ζωγραφική του Αγγέλου.



Εικ. 6. Άγιος Αλύπιος Καστοριάς. Παναγία Ελεούσα (λεπτομέρεια).

Πελαγονίτισσας¹³. Παρά τη σύνθετη και περίεργη στάση του παιδιού εκεί, τα δύο πρόσωπα είναι και πάλι πολύ κοντά, το παιδί είναι ντυμένο με τον ίδιο κοντό αχειρίδωτο χιτώνα και το ιμάτιό του είναι επίσης πεσμένο, εντελώς τώρα στα χέρια της μητέρας του. Από την παράσταση δεν λείπει και το τονισμένο γυμνό πέλμα του παιδιού, που εδώ αποδίδεται ανάστροφα. Η λεπτομέρεια αυτή, που συχνά συνυπάρχει με το ίδιο ντύσιμο του παιδιού και σε εικόνες της Παναγίας του Κύκκου¹⁴, οδηγεί στη σκέψη ότι κοινό βυζαντινό πρότυπο, με πιθανότερο σχήμα εκείνο της Παναγίας του Κύκκου, δημιουργεί κύκλο παραστάσεων με κοινό κυρίως το θεολογικό τους νόημα¹⁵.

Αυτό επιβεβαιώνεται από την εικονογραφική σχέση που έχει η εικόνα Τ. 137 του Βυζαντινού Μουσείου, που προμηνύει την παραλλαγή της Γλυκοφιλούσας που εξετάζουμε, με την Παναγία του Κύκκου. Όμοια ντυμένο και στις δύο παραστάσεις το παιδί και με ανάλογη στάση και κίνηση. Ανοιχτά και γυμνά τα πόδια του, ανοιχτή και η κίνηση των χεριών του. Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 5), που χρονολογήθη-

κε στο 12ο αιώνα¹⁶, πρωτοεμφανίζει τα περισσότερα από τα στοιχεία της κρητικής εικόνας της συλλογής Λοβέρδου και όλων της ομάδας που εξετάζουμε. Είναι ίδια η κίνηση του αριστερού χεριού του Χριστού, ο αχειρίδωτος χιτώνας του, το πεσμένο ιμάτιο, οι γεροί ώμοι, τα στρογγυλεμένα χαρακτηριστικά του προσώπου — το ανασηκωμένο πέλμα εδώ σε ανοιχτή και περισσότερο σύνθετη κίνηση των ποδιών — όπως όμοιο είναι και το συγκινησιακό και συμβολικό πλησίασμα των δύο μορφών.

Διαμορφωμένος ο εικονογραφικός αυτός τύπος και εμπλουτισμένος με νέα στοιχεία καθιερώνεται πολύ αργότερα, το 14ο αιώνα, και επικρατεί σε όλο το 15ο κυρίως στη Μακεδονία¹⁷. Από τις σημαντικότερες παραστάσεις της εποχής είναι η εικόνα της μονής Φιλοθέου¹⁸, που από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της χρονολογείται στο 14ο αιώνα, η Παναγία η Ρασσιώτισσα¹⁹ στην τοιχογραφία πάνω από τη δυτική θύρα εισόδου στον ομώνυμο ναό της Καστοριάς, που χρονολογήθηκε στο 1411, η παράσταση της Παναγίας Ελεούσας (Εικ. 6) στην τοιχογραφία του Αγίου Αλυπίου της Καστοριάς²⁰ και η τοιχογραφία με το ίδιο θέμα πάνω από τη δυτική θύρα της εισόδου στο ναό του μοναστηριού του Τρέσκαβατς²¹, που χρονολογείται στο 1430. Τα νέα στοιχεία που εμφανίζονται και στις τέσσερις αυτές απεικονίσεις της Γλυκοφιλούσας αφορούν και πάλι στη μορφή του παιδιού, που αποδίδεται εδώ με γυμνά και σταυρωμένα τα δύο του πόδια. Είναι ντυμένο μόνο με το γνωστό πλουμιστό αχειρίδωτο χιτώνα και η ζώνη του δένεται μπροστά στο στήθος με μεγάλο σταυρωτό κόμπο. Το ιμάτιο δεν πέφτει πια πίσω από τους ώμους αλλά γλιστράει κάτω από τα πόδια με τη μυτερή απόληξή του προς τα κάτω.

Το νέο στοιχείο με τα σταυρωμένα πόδια του παιδιού, σκεπασμένα τώρα από το ιμάτιό του, εφαρμόζεται και στην πολύτιμη για την έρευνά μας εικόνα του Μουσείου Μπενάκη²², την οποία θεωρούμε παράλληλο του κωνσταντινουπολίτικου πιθανότατα προτύπου του 14ου αιώνα που ακολουθούν οι εικόνες της ομάδας μας.

Όπως είναι γνωστό η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (Εικ. 7) παριστάνει την Παναγία βρεφοκρατούσα σε εικονογραφικό σχήμα όμως όμοιο του τύπου που εξετάζουμε. Η παλαιότερη τοποθέτησή της στο 12ο αιώνα έχει ήδη αναθεωρηθεί και η χρονολόγησή της στο 14ο αιώνα, όπως υποστηρίχθηκε και αλλού²³, προτείνεται τώρα με μεγαλύτερη βεβαιότητα. Γιατί πέρα από τον παλαιολόγειο χαρακτήρα της παράστασης, όπως δηλώνει συγκεκριμένα η φυσιογνωμική ταύτιση του παιδιού με τον Χριστό στα χέρια της Παναγίας του Don²⁴ και η μετάλλαξη του εικονογραφικού σχήματος σε ιδεαλιστικότερη και κλασικότερη μορφή, η εικόνα εμφανίζει και άλλα στοιχεία, τα οποία αποδεικνύονται



Εικ. 7. Μουσείο Μπενάκη. Εικόνα αριθ. 2972.

καθοριστικά τόσο για τη χρονολόγηση του έργου στο 14ο αιώνα, όσο και για τη σχέση του με τη ζωγραφική των μεγάλων κέντρων του ίδιου αιώνα της Δύσης. Από τα επιμέρους ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που οδηγούν στη δυτική ζωγραφική καταγράφονται τα μαργαριταρόσχημα κουμπιά στο δεξιό επιμάνικο του χιτώνα της Παναγίας, η διακριτικά δηλωμένη δυτική διάφανη μπόλια με τις μικρές λευκές παράλληλες γραμμώσεις πάνω από τον κεφαλόδεσμό της, το ψευδοκουφικό κόσμημα στη χρυσομένη ταινία της παρυφής του χιτώνα της, που δηλώνεται αμυδρά στην τραχηλιά του λαιμού και εμφανέστερα στις παρυφές του μαφορίου, το διαφορετικό χρώμα στην εσωτερική πλευρά του, ο ελικοειδής βλαστός στο σικτικό φωτοστέφανό της, το ακτινωτό γράψιμο στα κενά των κεραιών του σταυρού στο φωτοστέφανο του Χριστού. Στη δυτική και ιδιαίτερα

13. Για τις εικόνες της Πελαγονίτισσας βλ. N. Belaev, ByzSI II (1930), σ. 386-392. Από τις παλαιότερες παραστάσεις η τοιχογραφία με το ίδιο θέμα στο Staro Nagoričino, 1316-1318 (βλ. M. Chatzidakis e G. Babić, στο K. Weitzmann, G. Alibegashvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, Le Icone, Milano 1983, πίν. στη σ. 175). Από τις πιο γνωστές η Ελεούσα της Dečani (A. Grabar, Les images de la Vierge de Tendresse, Type iconographique et thème, Zograf 6 (1975), σ. 25-30, εικ. 2), η εικόνα του Σινά (Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της μονής Σινά, 'Αθήναι 1956, 1958, Α' αριθ. 235, Β' πίν. 235), η Πελαγονίτισσα του ζωγράφου Μακαρίου στα Σκόπια (V. J. Djurić, Icones de Jugoslavie, Belgrade 1961, αριθ. κατ. 37), η εικόνα με το ίδιο θέμα στο Κοσόβο (M. Chatzidakis e G. Babić, ό.π., πίν. στη σ. 187), η Παναγία Αβραμιώτισσα (D. Bogdanović - V. Djurić - D. Medaković, Chilandar, Belgrade 1978, αριθ. 92).

14. Η αρχική εικόνα της Παναγίας του Κύκκου, κρυμμένη κάτω από την ασπμείνια επένδυσή της, δεν είναι προσιτή στην έρευνα. Για την εικονογραφική προσέγγιση της παράστασης χρησιμοποιείται συνήθως η εικόνα της Γλυκοφιλούσας του Σινά (Σωτηρίου, ό.π., πίν. 54 και 55) και μεταγενέστερες εικόνες της Κύπρου που αντιγράφουν το θέμα. Από τις πιο γνωστές η Κυκκώτισσα στη Χρυσαιλιώτισσα της Λευκωσίας (A. Parageorgiou, Icons of Cyprus, Geneva 1969, εικ. στη σ. 48).

15. Παρατηρήσεις για την εικονογραφία της Παναγίας του Κύκκου και την επίδρασή της στη δημιουργία άλλων παρόμοιων εικονογραφικών σχημάτων βλ. D. Mouriki, Thirteenth Century Icon Painting in Cyprus, Athens 1986 (ανάτ.), Griffon N.S. 1-2 (1985-1986), σ. 27.

16. Η εικόνα T. 137 του Βυζαντινού Μουσείου αποκαλύφθηκε μετά την αποκόλληση του νεότερου στρώματος ζωγραφικής που την κάλυπτε στα εργαστήρια του Μουσείου από τον Σταύρο Μπαλτογιάννη. M. Chatzidakis, L'évolution de l'icone aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, Athènes, septembre 1976, σ. 333-366. Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984), Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, 6 Οκτ. -30 Ιουν. 1985, αριθ. 4, σ. 15, έγχρ. πίν. 4 (M. Χατζηδάκης).

17. Chatzidakis, ό.π.

18. Χρονολογήθηκε πρόσφατα στα μέσα του 14ου αι., Ευθ. Τσιγαρίδας, Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς, «Ευφρόσυνον», Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη, 2, Αθήνα 1992, σ. 648 κ.ε.

19. Γ. Γούναρης, Οί τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καί τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στήν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 157.

20. Α. Ὁρλάνδος, Τά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριάς, ΑΒΜΕ Δ' (1938), σ. 173-175, εικ. 117. Στ. Πελεκανίδης, Καστορία, I, Βυζαντινά τοιχογραφία, Λεύκωμα, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 178. Η χρονολόγηση της παράστασης στο 1422, που είχε προταθεί από τον Α. Ορλάνδο, αναθεωρείται τώρα από τον Ευθ. Τσιγαρίδα, που την τοποθετεί στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα, Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 18).

21. G. Subotić, L'école de peinture d'Ochrid au XVe siècle, Beograd 1971, εικ. 28.

22. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. κατ. I, πίν. I. Α. Δεληβορριάς, Ὁδηγός τοῦ Μουσείου Μπενάκη, 'Αθήνα 1980, σ. 37, έγχρ. πίν. 28.

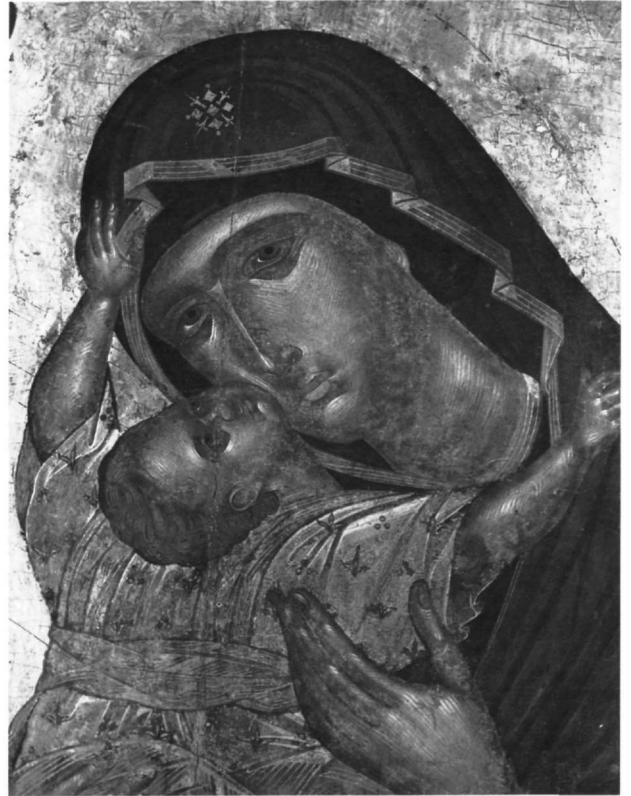
23. Χρονολογήθηκε στο 14ο αιώνα σε ανακοίνωσή μου στο Μουσείο Μπενάκη, τον Ιούνιο του 1983 (αδημοσίευτη). Χρ. Μπαλτογιάννη, Εικόνες, Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου, Αθήνα 1985, σ. 49. M. Vassilaki, The Benaki Museum Icon of the Virgin of Tenderness (no 2972), XVIIth International Congress of Byzantine Studies, Summaries of Communications, Μόσχα 1991, II, σ. 1213.

24. V. Lazarev, Storia della pittura byzantina, Torino 1967, εικ. 571.

στη βενετσιάνικη ζωγραφική του 14ου αιώνα εντάσσεται επίσης και η όλη χρωματική κλίμακα της παράστασης. Το σκούρο μπλέ μαφόριο της Παναγίας με τις καφετιές αποχρώσεις, η καφερόδινη σε χαμηλούς τόνους απόχρωση του χιτώνα της, όπως και το σκούρο λαδί, ξανοιγμένο με τονικές διαβαθμίσεις, της εσωτερικής πλευράς του μαφορίου, που διακρίνεται κάτω από το αριστερό της χέρι είναι στοιχεία που δε συναντώνται στην παλαιολόγεια ζωγραφική. Πάνω απ' όλα ξένο στοιχείο στην παλαιολόγεια παράδοση και σύνηθες στη δυτική ζωγραφική είναι ο κατακόκκινος κεφαλόδεσμος της Παναγίας. Επιπλέον, τα περισσότερα από τα παραπάνω επιμέρους στοιχεία της εικόνας εντοπίζονται στη ζωγραφική του Paolo Veneziano και της σχολής του²⁵. Η σειρά των κουμπιών στα επιμάνικα των χιτώνων συχνά σε εικόνες του βενετού ζωγράφου, όπως στη γηραιά μορφή δίπλα από τη λεχώ σε εικόνα με το Γενέσιο του αγίου Νικολάου σε ιδιωτική συλλογή της Φλωρεντίας²⁶, σε γονατιστή μορφή κάτω και αριστερά από παράσταση της ζωής του Beato Leone Bembo στην εκκλησία του Αγίου Βλασίου στο Dignano της Ίστριας²⁷, στη μεσαία από τις τρεις μορφές κάτω και δεξιά στη Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσειού²⁸, που αποδίδεται στη σχολή του Paolo Veneziano, όπως και σε εικόνα με παράσταση της ταφής του San Sebastiano²⁹ στο Duomo της Πάδοβας, που υπογράφει ο Nicoletto Semitecolo που συνεχίζει την παράδοση της ίδιας σχολής. Από την ίδια ζωγραφική και η χρωματική κλίμακα της εικόνας με τον κόκκινο κεφαλόδεσμο της Παναγίας και τη διακριτική ακόμη παρουσία της λευκής διάφανης μπόλιας, που αποτελεί μία από τις πάγιες εφαρμογές του Paolo Veneziano, όπως στην ένθρονη Παναγία³⁰ στην Galleria dell'Accademia της Βενετίας και στη στέψη της Παναγίας³¹ της ίδιας πινακοθήκης. Στη χρωματική κλίμακα του βενετού ζωγράφου και το μπλέ σκούρο του μαφορίου της, με τις καφετιές αποχρώσεις, όπως και οι χαμηλοί ρόδινοι τόνοι του χιτώνα της. Στην ίδια καλλιτεχνική ατμόσφαιρα πρέπει να αποδοθούν και τα λοξά στις άκρες μεγάλα μάτια της Παναγίας, με το υπερβολικά θλιμμένο βλέμμα που χάνει από τη ζωντάνια της παλαιολόγειας ξύπνιας έκφρασης.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι σ' αυτήν την εικόνα με τα πιο φίνα κωνσταντινουπολίτικα χαρακτηριστικά, που εντοπίστηκαν μόνο στην Παναγία του Don και με στοιχεία από την υψηλή τέχνη του Paolo Veneziano, αναγνωρίζουμε κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο του 14ου αιώνα που γνώρισε από κοντά τη βυζαντινίζουσα ακόμη τότε ζωγραφική της Βενετίας.

Από κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο παρόμοιο με την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη θα εξαρτήσουμε και την παραλλαγή της εικόνας μας που αναπαράγεται



8



9

από τα κρητικά εργαστήρια του 15ου αιώνα, διαμορφωμένο σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εποχής τους.

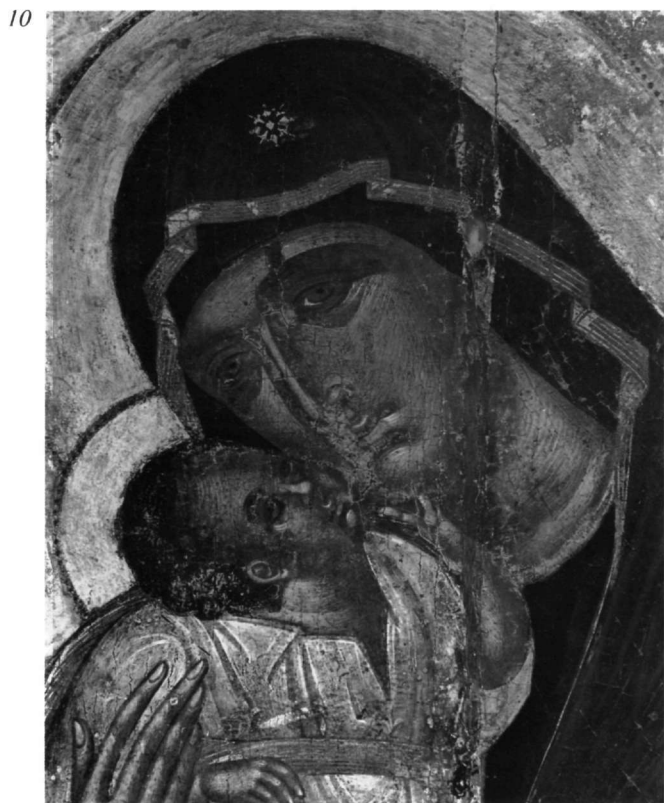
Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Τεχνοτροπικά η εικόνα της συλλογής Λοβέρδου που εξετάζουμε χαρακτηρίζεται από τις αρχές και τις μεθόδους της κρητικής ζωγραφικής των εικόνων του 15ου αιώνα³². Κλειστή και ισορροπημένη η σύνθεση συνδυάζεται με το σοβαρό κρητικό ήθος, γνωστό ήδη από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Στο μεγαλύτερο μέρος της η παράσταση, πιστή στον εικονογραφικό τύπο που παρακολουθεί, όπως εφαρμόζεται στην παλαιολόγεια εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, μεταποιείται παρ' όλα αυτά στο κλίμα της κρητικής ζωγραφικής, με μια σημαντική για το χαρακτήρα της λεπτομέρεια. Όπως ήδη αναφέρθηκε, στην εικόνα του Μουσείου

Εικ. 8. Βυζαντινό Μουσείο. Παναγία Γλυκοφιλούσα Καρδιώτισσα αριθ. Γ 1582 (λεπτομέρεια).

Εικ. 9. Συλλογή Δ. Λοβέρδου. Παναγία Γλυκοφιλούσα (λεπτομέρεια).

Εικ. 10. Βυζαντινό Μουσείο. Παναγία Γλυκοφιλούσα αριθ. Α. 501 (λεπτομέρεια).



Μπενάκη, όπως και στις μακεδονικές παραστάσεις του τύπου, το χέρι του παιδιού που κρατάει το ειλητάριο κρέμεται ελεύθερο και με το ειλητάριο προς τα κάτω (Εικ. 7). Αντίθετα, στην εικόνα μας το δεξιό χέρι του παιδιού εγκλωβίζεται κάτω από το χέρι της μητέρας του (Εικ. 1). Η λεπτομέρεια που συντελεί στο κλείσιμο της σύνθεσης προβάλλει περισσότερο τα πρόσωπα των δύο μορφών και κάνει την παράσταση λιγότερο αφηγηματική και σύμφωνη με τις αρχές της κρητικής ζωγραφικής. Πιστεύουμε ότι αυτό δεν αφορά σε διαφορετικό πρότυπο της εικόνας αλλά αποτελεί πρωτοβουλία κρητικού εργαστηρίου των αρχών του 15ου αιώνα, στοιχεία της ζωγραφικής του οποίου όπως θα δούμε επιβιώνουν και στη μεταγενέστερη εικόνα μας. Στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα εντάσσεται και ο τρόπος που pláthontai κυρίως τα γυμνά μέρη των μορφών³³. Οι προπλασμοί στα σαρκώματα γίνονται διάφανοι με αραιωμένη την ωμή πρασινωπή σιένα, αναμεμιγμένη ίσως με μαύρο, που αφήνει να διαφαίνεται μια ώχρινη προετοιμασία. Τα φωτίσματα ωχρορόδινα, χωρίς καθόλου περιγράμματα, σβήνουν στις άκρες μαλακά πλησιάζοντας έτσι βαθμιδωτά τα σκιερά μέρη. Οι άκρες των φωτισμένων όγκων pláthontai επίσης μαλακά, χωρίς σκληρές ψιμιθιές, κάνοντας το φως να θαμπίζει απόκοσμα. Το τελευταίο στοιχείο, που πάει παράλληλα με την απόδοση των χαρακτηριστικών των προσώπων μόνο με το φως, αποτελεί γνωστή πρακτική των κρητικών ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, που εφαρμόζουν κυρίως στις λεγόμενες ιταλοκρητικές παραστάσεις³⁴, με σαφή επίδραση της υστερογοτθικής ζωγραφικής. Με τον ίδιο τρόπο, χωρίς περιγράμματα και μόνο με το φως, γράφονται και τα μακριά αδιάρθρωτα δάκτυλα του δεξιού χεριού της Παναγίας (Εικ. 1), που ταυτίζονται με τα χέρια της Παναγίας σε σημαντικές ιταλοκρητικές εικόνες του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, όπως στη

25. R. Palluchini, Paolo Veneziano e il suo tempo, I maestri del colore, Milano 1966, αριθ. 241.

26. 'Ο.π., πίν. XVII (έγχρ. εξωφ.)

27. 'Ο.π., πίν. I.

28. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 1-3.

29. Palluchini, ό.π., πίν. X.

30. S. Moschini Marconi, Galleria dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV, Roma 1955, εικ. 13.

31. 'Ο.π., εικ. 12b.

32. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη, Venise 1974. Ανατύπωση: Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 12-14.

33. Μπαλτογιάννη, ό.π., σ. 13.

34. 'Ο.π.

Βρεφοκρατούσα του Μουσείου Μπενάκη Γ 107³⁵. Από την υστερογοτθική ζωγραφική και η έντονα προβαλλόμενη θλίψη της Παναγίας, που διατηρεί παρ' όλα αυτά τη σοβαρή και αυστηρή έκφραση της κρητικής ζωγραφικής.

Παρά τα στοιχεία αυτά που μοιάζουν καθοριστικά για τη χρονολόγηση του έργου στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, στην εικόνα μας παρατηρούνται άλλα, που δηλώνουν σχέση του έργου με τη ζωγραφική του πρώτου μισού του αιώνα και ιδιαίτερη με τη ζωγραφική του Αγγέλου³⁶. Από τα πιο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά αυτής της σχέσης σημειώνουμε κυρίως τη μορφολογική απόδοση του παιδιού, του οποίου ο τύπος ζωγραφίζεται κυρίως από τον Άγγελο στις εικόνες του με θέμα την Παναγία Καρδιώτισσα³⁷. Στην Καρδιώτισσα³⁸ (Εικ. 8), ιδιαίτερα του Βυζαντινού Μουσείου Τ. 1582, το παιδί δηλώνεται με τα στρογγυλεμένα χαρακτηριστικά του παιδιού της εικόνας μας, τα παχουλά χέρια, τα διαρθρωμένα δάκτυλα, το πιεσμένο προς τα πάνω πηγούνι του και την ξύπνια και ζωντανή έκφραση που στην εικόνα μας αποκτά ακόμη περισσότερη ένταση (Εικ. 9).

Ομοιότητες ανάμεσα στις δύο εικόνες υπάρχουν και στην απεικόνιση της Παναγίας. Οι δύο μορφές ταυίζονται σε πολλά σημεία, από τα οποία σημειώνουμε την ίδια κλίση και θέση του προσώπου τους, την ίδια μαλακή διευθέτηση και ρευστότητα στις πτυχώσεις της καλύπτρας της κεφαλής τους, με την κυματιστή και στα ίδια σχήματα χρυσή ταινία στις παρυφές της, τα ίδια σκοτεινά μάτια, με πολύ λίγο το άσπρο τους, τα ίδια σχήματα στις φωτεινές φόρμες του προσώπου τους, την ίδια έκφραση και πάνω από όλα την ίδια φυσιογνωμική απόδοση. Από τα κοινά χαρακτηριστικά, και το με μαλακές πτυχώσεις πορφυρό και στις δύο εικόνες μαφόριο, όπως και ίδιες οι διακριτικές λεπτές χρυσές γραμμές στις άκρες των χειρίδων του μαφορίου τους.

Η σημαντική αυτή για την έρευνα της εικόνας μας ομοιότητα με την Καρδιώτισσα του Αγγέλου του Βυζαντινού Μουσείου δεν επαρκεί για να αποδώσουμε το έργο στον ίδιο ζωγράφο, αφού υπήρξαν και στοιχεία για τη χρονολόγησή της σε μεταγενέστερη εποχή. Είναι όμως αποκαλυπτική η παραπάνω σύγκριση για την απόδοση του προτύπου της παράστασης στο σημαντικό αυτό ζωγράφο του πρώτου μισού του 15ου αιώνα, που θα μπορούσε να είναι ο δημιουργός του τύπου. Για την πιθανότητα αυτής της υπόθεσης στοιχεία δίνει η σύγκριση όλων των εικόνων της ομάδας.

Σε σχέση με τις άλλες εικόνες της σειράς παρατηρήθηκε ότι η εικόνα της συλλογής Λοβέρδου που εξετάζουμε συνδέεται εικονογραφικά με τη Λ 501, πολύ κοντά στο ήθος και την απόδοση (Εικ. 10) της Καρδιώ-

τισσας του Αγγέλου, την εικόνα των Χανίων και τις δύο της συλλογής Λιχάτσεφ με αριθ. 67 και 69.

Διαφοροποιείται σε σημεία εικονογραφικά και τεχνολογικά από την εικόνα του Παρισίου εκείνη του Μουσείου Μπενάκη, με την αμφισβητούμενη υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, και την Παναγία της Ζακύνθου. Και τα τρία αυτά έργα εμφανίζουν εικονογραφική απόκλιση του τύπου με το δεξιό χέρι της Παναγίας χαμηλότερα στον ώμο του παιδιού και σκεπασμένο από το μαφόριό της μέχρι τις ρίζες των δακτύλων. Η διαφορά αυτή στη θέση του χεριού διαφοροποιεί και τη διευθέτηση εκεί των πτυχών του μαφορίου της Παναγίας. Πέρα από την εικονογραφική αυτή απόκλιση παρατηρούνται και σημαντικές διαφορές στα τεχνολογικά χαρακτηριστικά που δε συμπίπτουν με εκείνα της εικόνας μας. Τα μεγάλα μάτια της Παναγίας γεμίζουν από μεγάλες μαύρες ίριδες και το βλέμμα τους χάνει από τη ζωντάνια που χαρακτηρίζει την εικόνα μας. Περισσότερο τυποποιημένα εκεί και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά και των δύο μορφών, στυλνότερα τα φωτίσματα. Όλα όμως τα τελευταία στοιχεία αφορούν στη ζωγραφική του Ανδρέου Ρίτζου³⁹, στον οποίο μάλιστα αποδόθηκε η εικόνα του Παρισίου. Είναι επομένως φανερό ότι οι τρεις αυτές εικόνες εξαρτώνται από πρότυπο του Ανδρέου Ρίτζου ενώ οι υπόλοιπες, ανάμεσα στις οποίες είναι και η εικόνα της συλλογής Λοβέρδου, φέρουν στοιχεία από τη ζωγραφική του Αγγέλου (Εικ. 8, 9, 10).

Τούτο τουλάχιστον σημαίνει ότι το πρότυπο της κρητικής παράστασης του εικονογραφικού αυτού τύπου ανήκει στον προγενέστερο του Ανδρέου Ρίτζου Άγγελο, εφόσον είναι γνωστό ότι ο Ανδρέας Ρίτζος χρησιμοποίησε τα ανθίβολα του Αγγέλου⁴⁰.

Σημαίνει επιπλέον ότι, αν η χρονολόγηση της εικόνας της συλλογής Λοβέρδου στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα είναι σωστή, το πρότυπο του Αγγέλου — πιθανότατα ιδιαίτερα άξιο και σεβαστό — εξακολουθεί να αναπαράγεται τότε, παρά τη δυναμική εμφάνιση παραλλαγής του, που δημιουργεί ο ικανός επίσης ζωγράφος του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα Ανδρέας Ρίτζος.

Συμβολισμός της παράστασης

Έχει ήδη επισημανθεί ότι η παράσταση της Γλυκοφιλούσας αποτελεί σύνθετο εικονογραφικό σχήμα με ιδιαίτερη φόρτιση από ειδικές εννοιολογικές, συμβολικές και θεολογικές συσχετίσεις και με αποδεδειγμένη αναφορά στην Ενσάρκωση και το Πάθος⁴¹. Χωρίς σχόλια και δηλωτικές επιγραφές οι διάφορες παραλλαγές της δηλώνουν το νόημά τους με ειδική σημειο-



Εικ. 11. Συλλογή Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης. Τραπεζοφόρο.

λογία μέσα από τα ιδιαίτερα κάθε φορά εικονογραφικά στοιχεία τους. Από αυτή τη θεώρηση η αποκωδικοποίηση ανάλογων νοημάτων και στη Γλυκοφιλούσα της συλλογής Λοβέρδου αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όπως αναφέρθηκε αναλυτικά η παραλλαγή της Γλυκοφιλούσας στην εικόνα μας ορίζεται κυρίως από τη στάση και την κίνηση του παιδιού. Ο Χριστός εικονίζεται μισοξαπλωμένος στην αγκαλιά της μητέρας του, με απλωμένα δηλαδή τα πόδια και ανασηκωμένο ελαφρά τον κορμό. Το αριστερό χέρι του, που μοιάζει να θωπεύει το κάτω μέρος του προσώπου της Παναγίας, είναι λυγισμένο προς τα πάνω.

Πιστεύουμε ότι η όλη στάση του μισοξαπλωμένου παιδιού στην αγκαλιά της μητέρας του υπονοείται στο χαρακτηρισμό «ανακλινόμενον βρέφος», που χρησι-

μοποιεί ο Φώτιος για τον Χριστό στην αγκαλιά της Παναγίας.

Στη γνωστή ομιλία του *λεχθεισα... δετε η τής Θεοτόκου εξεικονίσθη και άπεκαλύφθη μορφή* από τον άμβωνα της Αγίας Σοφίας, ο Φώτιος αναφερόμενος στην Παναγία της νέας παράστασης λέει: *Παρθένος μήτηρ, άγναίς άγκάλαις τόν κοινόν φέρουσα πλάστην, εις κοινήν του γένους σωτηρίαν ώς βρέφος ανακλινόμενον, τó μέγα τούτο και άφραστον τής οικονομίας μυστήριον*⁴².

Σύμφωνα με δόκιμη ερμηνεία⁴³ «ανακλινόμαι» σημαίνει «κατακλίνομαι» και είναι συνώνυμο του «ανάκειμαι» και του «αναπίπτω». Ο Χριστός δηλαδή της παράστασης που εγκαινιάζει ο Φώτιος θα μπορούσε να είναι και «ανάκειμενος», όπως και «αναπίπτων» ή και το σημαντικότερο «αναπεσών». Στην εποχή γύρω από την αναστήλωση των εικόνων θα αναζητήσουμε και τη σύλληψη του τύπου της Παναγίας με το «ανακλινόμενον» βρέφος, απαλλαγμένου από αφηγηματικά στοιχεία και φορτισμένου με δογματικό περιεχόμενο. Άλλωστε, στην ίδια ομιλία του Φωτίου το νόημα του μισοξαπλωμένου παιδιού στην αγκαλιά της Παναγίας ταυτίστηκε με *τó άφραστον τής οικονομίας μυστήριον*.

35. Α. Ξυγγόπουλος, Κατάλογος τών εικόνων, Μουσείον Μπενάκη, Έν Άθήναις 1939, αριθ. 78, πίν. 78.

36. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436), Θεσαυρίσματα 18 (1981), σ. 290-298. Μ. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), 1, Αθήνα 1987, σ. 147-154, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

37. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 151.

38. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 170. Μ. Chatzidakis, στο Κ. Weitzmann, Μ. Chatzidakis, S. Radojčić, Le grand livre des icones, Paris 1983, σ. 223-224, πίν. 88. Ν. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, σ. 17, πίν. 1. Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece, Athens 1988, αριθ. 44 (Ν. Chatzidakis), όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

39. Για τον Ανδρέα Ρίζο και το έργο του βλ. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 32), σ. 175-182, Μ. Cattapan, ό.π. (υποσημ. 5), Χρ. Μπαλτογιάννη, Παραλλαγή της Παναγίας του Πάθους σε εικόνα της Θεσσαλονίκης από τον κύκλο του Ανδρέου Ρίζου, «Ευφρόσυνον», Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη, 1, Αθήνα 1992, σ. 353.

40. Cattapan, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 251.

41. D. I. Pallas, Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Miscellanea Monacensia 2, München 1965, σ. 167 κ.ε. Τις πρώτες παρατηρήσεις για τον ιδιαίτερο συμβολισμό της παράστασής μας βλ. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 16).

42. Σ. Άρίσταρχος, Τοῦ έν άγίοις πατρός ήμῶν Φωτίου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Λόγοι και Όμιλίες όγδοήκοντα τρεις, Έν Κωνσταντινουπόλει 1900, σ. 299. C. Mango, Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople, Cambridge, Mass. 1958, σ. 290.

43. H. G. Liddell - R. Scott, Μέγα λεξικόν τής ελληνικής γλώσσης, Άθήναι χ.χρ., 1, σ. 172, 171, 184.



Εικ. 12. Μονή Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου. Κεντητός αήρ.

Δεν είναι τυχαίο ότι η πιο παλιά παράσταση του Αναπεσόντα⁴⁴ που εικονίζεται στο ψαλτήριο της Ουτρέχτης χρονολογείται στον 9ο αιώνα και με βυζαντινό πιθανότατα πρότυπο. Ο Χριστός του ψαλτηρίου της Ουτρέχτης⁴⁵ εικονίζεται παιδί, ξαπλωμένο εκεί σε κλίνη και ακουμπάει στο λυγισμένο προς τα πάνω χέρι το πρόσωπό του. Η κίνηση δηλωτική του σχήματος 'Υπνου-Θανάτου ανάγεται στην ύστερη αρχαιότητα⁴⁶. Στη δήλωση αυτού του νοήματος συμβάλλει και άλλη σημαίνουσα εικονογραφική λεπτομέρεια: τα πόδια του παιδιού αποδίδονται σταυρωμένα. Η πιθανή αυτή σχέση της κίνησης με την εικονογραφία του 'Υπνου-Θανάτου δίνεται με σαφήνεια στην περιγραφή παράστασης της σαρκοφάγου του Κυσέλου από τον Πausανία⁴⁷: *Πεποιήται δὲ γράφει γυνὴ παῖδα λευκὸν καθεύδοντα ἀνέχουσα τῇ δεξιᾷ χειρὶ, τῇ δὲ ἐτέρᾳ μέλανα ἔχει παῖδα τῷ καθεύδοντι ἑοικότα, ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας. Δηλοῖ μὲν δὴ καὶ τὰ ἐπιγράμματα, συνείναι δὲ καὶ ἄνευ τῶν ἐπιγραμμάτων ἐστὶ, Θάνατόν τε εἶναι σφᾶς καὶ Ὑπνον καὶ ἀμφοτέροις Νύκτα αὐτοῖς τροφόν.* Στην περιγραφή λοιπόν του Πausανίου ο 'Υπνος και ο Θάνατος εικονίζονται παιδιά που κοιμούνται στα χέρια της μητέρας τους με σταυρωμένα τα πόδια.

Η παράσταση του «ἀνακλιόμενου βρέφους» με σταυρωμένα τα πόδια και το χέρι κάτω από το πρόσωπό του με τη συμβολική έννοια του 'Υπνου-Θανάτου υπάρχει στα παλαιοχριστιανικά χρόνια, όπως αποδεικνύεται

από την εφαρμογή του τύπου στα γνωστά ως τραπεζοφόρα⁴⁸ πλαστικά διακοσμημένα στηρίγματα τραπεζιών. Για μερικά τουλάχιστον από αυτά υποστηρίχθηκε ότι αποτελούν στηρίγματα ταφικών τραπεζών, στις οποίες κατά τα παλαιοχριστιανικά χρόνια τελούνταν στους τάφους των μαρτύρων η θεία Ευχαριστία⁴⁹. Παρά τα σοβαρά αντίθετα επιχειρήματα που μιλούν για την καθημερινή χρήση των τραπεζιών, ορισμένα από αυτά συνδέθηκαν με χώρους χριστιανικής λατρείας⁵⁰. Από τα πιο ενδιαφέροντα για την έρευνά μας είναι η παιδική μορφή (Εικ. 11) από το τραπεζοφόρο της συλλογής του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, όπου στηρίζεται σε ανεστραμμένη δάδα και με τα πόδια σταυρωμένα. Το χέρι του φέρνει επίσης κάτω από το πρόσωπό του⁵¹.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ένα από τα θέματα των τραπεζοφόρων είναι και η μορφή του Ιωνά⁵², που από τα πρώτα παλαιοχριστιανικά χρόνια εικονίζεται κυρίως σε σαρκοφάγους⁵³ και ταφικές τοιχογραφίες των κατακομβών⁵⁴ και αποτελεί σύμβολο του «κοιμηθέντος καὶ ἀποτεθειμένου στον τάφο Χριστού»⁵⁵. Η συσχέτιση αυτή που έγινε από τον ίδιο τον Χριστό στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου (ιβ', 39) περιγράφεται και από τον Κοσμά τον Ινδικοπλεύστη⁵⁶, όπου ο Ιωνάς τοῦ τάφου καὶ τὴν παράδοξον ἀνάστασιν καὶ ἀφθαρσίαν ὡς ἐν τύπῳ δι' ἔργων προεμήνησε τοῦ Δεσπότη ἡμῶν Χριστοῦ.

Στις περισσότερες από τις παραστάσεις του Ιωνά στις σαρκοφάγους και στις ταφικές τοιχογραφίες των κατακομβών η μισοξαπλωμένη μορφή του εικονίζεται με γυμνές και σταυρωμένες τις κνήμες. Αλλά και η παράσταση του ίδιου του Θανάτου στις Οκτατεύχους και στα τρία χειρόγραφα του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη⁵⁷, στο Vat. gr. 699, φ. 56r, στο Sin. gr. 1186, φ. 93v και στο Laug. Plut. IX 28, φ. 118v, εμφανίζει αριστερά από τον ὄρθιο Ενώχ την ανακαθισμένη εκεί νεανική μορφή με τα πόδια σταυρωμένα⁵⁸. Σύμφωνα με το κείμενο του Ινδικοπλεύστη ο Ενώχ μετετέθη ὑπὸ τοῦ Θεοῦ μὴ ἰδεῖν θάνατον, καθὰ τῇ Θεῖᾳ Γραφῇ δοκεῖ, ὅπως καὶ διὰ τούτου προμηνυθῆ ἡμῖν ὡς οὐ κρατήσῃ ἐπὶ τῶν ἀνθρώπων ὁ θάνατος, ἀλλὰ λύσιν δέξεται τὰ κατ' αὐτόν, ὥσπερ καὶ γέγονεν ἐπὶ τοῦ Δεσπότη Χριστοῦ, καταλυθέντος αὐτοῦ τοῦ κράτους⁵⁹. Εδώ η συσχέτιση των Γραφῶν της Παλαιάς καὶ της Καινῆς Διαθήκης γίνεται με αναφορά στο θάνατο του Χριστοῦ και δι' αυτού στην κατάλυση του θανάτου.

Επανερχόμενοι στο ψαλτήριο της Ουτρέχτης και στο ταφικό νόημα της παράστασης του Αναπεσόντα Χριστοῦ, και εκεί με σταυρωμένα πόδια, σημειώνουμε ότι η λατινική επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση είναι από τον ψαλμό του Δαβίδ 43, 24: *Ἐξεγέρθητι ἵνα τί ὕπνοις, κύριε; ἀνάστηθι καὶ μὴ ἀπόση ὡς τέλος.*

Ο ίδιος όμως ψαλμός, που στο χειρόγραφο της Ουτρέχτης αποδίδεται με τον Αναπεσόντα, δηλώνεται στο ψαλτήριο του Χλουντώφ⁶⁰ με τον τάφο του Χριστού και τις Μυροφόρες.

Κατά την Ερμηνεία των ζωγράφων⁶¹ ο ψαλμός αφορά επίσης «Εἰς τὸν Ἐνταφιασμόν», στον οποίο αποδίδεται και το εδάφιο της Γέν. 49, 9: Ἐναπεσῶν ἐκοιμήθης ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν, γνωστό κυρίως από τις επιγραφές που συνοδεύουν την παλαιολογία παράσταση του Αναπεσόντα.

Με την ταφή και την ανάσταση συνδέθηκε και ο ψαλμός 9, 33: Ἀνάστηθι, κύριε ὁ Θεός, ὑψώθητω ἡ χεῖρ σου, μὴ ἐπιλάβῃ τῶν πενήτων, που στο ψαλτήριο του Χλουντώφ επίσης δηλώνεται με τον Χριστό ανακλινόμενο στον τάφο και με τα πόδια στο κάτω μέρος γυμνά και σταυρωμένα⁶². Στο ίδιο χειρόγραφο τέλος εικονί-

44. Για το θέμα του Αναπεσόντα βλ. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 256-262. Pallas, ὁ.π. (υποσημ. 41), σ. 181-196.

45. Pallas, ὁ.π., σ. 190. Suzy Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht, Sources et apport carolingien*, Paris 1978, σ. 135, πίν. 84, 35.

46. G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, Berlin 1769, VIII, σ. 14.

47. Πausανίου, Ἑλλάδος περιήγησις, V, 18.1.

48. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Τραπεζοφόρα του Μουσείου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1985.

49. K. Lehmann-Hartleben, *RM 38-39 (1923-1924)*, σ. 270 κ.ε.

50. Στεφανίδου-Τιβερίου, ὁ.π., σ. 15.

51. Ὁ.π., σ. 92, εικ. στη σελ. 93.

52. E. Kitzinger, *The Cleveland Marbles*, *Atti de IX Congresso Internazionale di archeologia christiana*, Città del Vaticano 1978, I, σ. 664.

53. A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of its Origins*, Princeton University Press 1968, σ. 8, εικ. 2, 22, 27.

54. Ὁ.π., εικ. 2, 4.

55. Ὁ.π., σ. 141. ΘΗΕ 7, Ἰωνᾶς, στ. 98 (Π. Α. Μπρατσιώτης).

56. W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès. Topographie chrétienne*, Paris 1970, II, σ. 225.

57. D. Mouriki-Charalambous, *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes*, Princeton University, Ph. D., 1970, σ. 27-33.

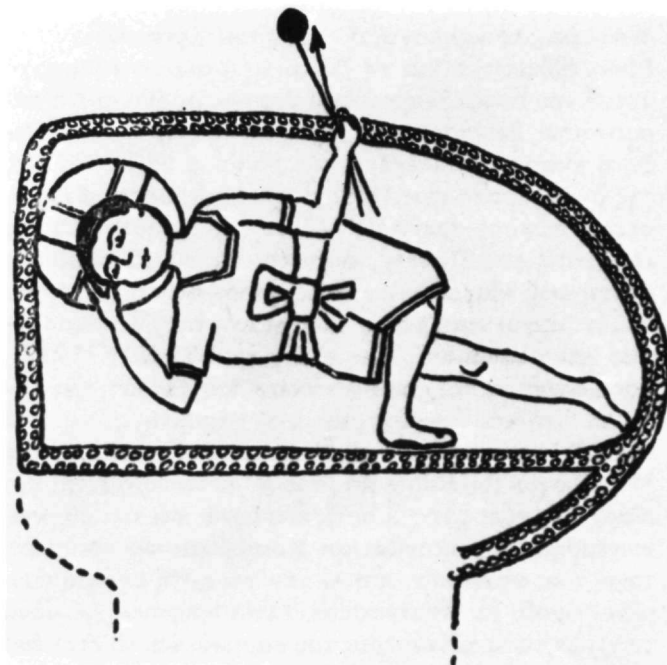
58. Wolska-Conus, ὁ.π., σ. 125.

59. Ὁ.π.

60. Μ. Β. Στσέπκινα, *Μικρογραφίες του ψαλτηρίου του Χλουντώφ (ρωσ.)*, Μόσχα 1977, φ. 49r.

61. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐν Πετρούπολει 1909*, σ. 86.

62. Στσέπκινα, ὁ.π., φ. 9v.



Εικ. 13. Ιερά μονή Σινά. Υπαπαντή.

Εικ. 14. Ljutibrod. Χριστός Μελισμού.

ζεται σε σκαρίφημα και η Παναγία Γλυκοφιλούσα⁶³, όρθια και αριστεροκρατούσα, με το παιδί καθισμένο στην αγκαλιά της και τα πόδια του γυμνά και σταυρωμένα. Η μικρογραφία ερμηνεύει την ωδή «τῆς Θεοτόκου Μαρίας ἐν τῷ ἀκούσαι τοῦ ἀγγέλου» (Λουκ. α΄, 47-55), η οποία σαφώς αναφέρεται στη Θεία Ενσάρκωση. Σύμφωνα με την ερμηνεία του εδάφιου από τον Ν. Δαμαλά⁶⁴: «Ἐνταῦθα τὰ μεγάλα καὶ θαυμαστά ἔργα εἰσὶν ἡ ἀναγγελία τῆς συλλήψεως καὶ αὐτὴ ἡ ὑπερφυῆς σύλληψις, ἣτις ἐστὶ θαῦμα θαυμάτων». Είναι και εδώ φανερό, όπως άλλωστε και στις περισσότερες παραστάσεις του πολύτιμου αυτού χειρογράφου του Χλουντῶφ, η προτίμηση που βαθμιδωτά εμφανίζεται μετά το 843 για απεικονίσεις της Θείας Ενσάρκωσης⁶⁵, η αλήθεια της οποίας επιβεβαιώνεται και με το Πάθος⁶⁶.

Η σχέση της παράστασης της Παναγίας του Χλουντῶφ με το Πάθος και ο συμβολισμός των σταυρωμένων ποδιών του Χριστού αποδεικνύεται στη μεταγενέστερη ψηφιδωτή παράσταση της Παναγίας με την ίδια εικονογραφία στην Capella Palatina του Παλέρμου. Εκεί, δίπλα από την όρθια βρεφοκρατούσα Παναγία, εικονίζεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, ο οποίος γυρίζει προς την Παναγία και κρατάει στο αριστερό του χέρι ειλητάριο με τη γνωστή προφητεία του «Ἴδε ὁ ἄμνός τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου», με σαφή αναφορά στο μελλοντικό πάθος του Χριστού⁶⁷.

Είναι ενδεικτικό για τη διακριτική ἀκόμη εφαρμογή αυτού του συμβολισμού εκεί ότι και οι δύο αυτές παραστάσεις δε χαρακτηρίζονται από καμιά ἄλλη ἔνδειξη ἢ ἔκφραση δηλωτική του Πάθους. Η μετάλλαξη της βρεφοκρατούσας Παναγίας στην τρυφερή Γλυκοφιλούσα, φορτισμένη με όλα τα χαρακτηριστικά της Παναγίας του Πάθους, φαίνεται να συντελείται την εποχή των Μακεδόνων, όπως αποδεικνύεται από την πολύτιμη για την ἔρευνα παράσταση της Γλυκοφιλούσας των μέσων του 10ου αιώνα στο Τοκάλε Κιλισέ, που ζωγραφίζεται στην πρόθεση του Ιερού⁶⁸ και δηλώνει ἔτσι και τον ευχαριστιακό χαρακτήρα της. Στα τέλη ἄλλωστε του ἰδίου αιώνα και στο ἴδιο κλίμα, στο Μηνολόγιο του Βασιλείου του Β΄ μεταλλάσσεται και ο αρχαῖος τύπος της μορφῆς του Ιωάν, που ὅπως προαναφέρθηκε προεικονίζει τον Χριστό και την τριήμερη ταφή του, σε παράσταση με τον προφήτη μισοξυλωμένο, ὅμοιο με Αναπεσόντα. Είναι ντυμένος με μόνο το χιτώνα στο πάνω μέρος του κορμού, και το πεσμένο στη μέση του μιάμινο καλύπτει τα σταυρωμένα πόδια του⁶⁹. Με το δεξί του χέρι στηρίζει το γερμένο ελαφρά προς τα αριστερά πρόσωπό του και σε χειρονομία παρόμοια με την κίνηση του παιδιού στο ηγούνη της Παναγίας στην εικονογραφία της εικόνας της συλλογῆς Λοβέρδου. Στην Παναγία ἔπισης της μικρογρα-

φίας του ψαλτηρίου του Βερολίνου⁷⁰, που φαίνεται να επαναλαμβάνει ἀνάλογη παράσταση του ψαλτηρίου της Ουάσινγκτον⁷¹ και χρονολογείται στα τέλη του 11ου αιώνα, ο τύπος της παραλλαγῆς που εξετάζουμε φαίνεται ἤδη διαμορφωμένος και πολύ κοντά στην εικόνα Τ. 137 του Βυζαντινῆς Μουσείου, που θεωρήθηκε ἡ πρωιμότερη απεικόνιση αὐτοῦ του σχήματος. Η Παναγία τώρα γέρνει βαθιά προς το παιδί, τα δύο πρόσωπα πλησιάζουν και το αριστερό χέρι της περνάει μέσα ἀπὸ τα γυμνά πόδια του παιδιού, ὅπως περίπου και στην εικόνα του Βυζαντινῆς Μουσείου. Είναι φανερό ὅτι οι δογματικές διδαχές του Φωτίου, ὅπως περνούν στο ψαλτήριο του Χλουντῶφ, βρίσκουν την ευτυχῆ εφαρμογή τους τώρα σε θαυμάσια σχήματα με ουμανιστικό ἦθος, που χαρακτηρίζει ἄλλωστε και ὅλη την εικαστική ἔκφραση της εποχῆς των Μακεδόνων.

Στην ἴδια εποχή πρέπει να αποδοθούν και τα περισσότερα ἀπὸ τα γνωστά και καθιερωμένα βυζαντινά εικονογραφικά σχήματα, ὅπως της Παναγίας του Βλαντιμίρ, της οποίας θαυμάσιο προηγούμενο εντοπίστηκε στη Γλυκοφιλούσα του Τοκάλε Κιλισέ⁷², ὅπως και της Παναγίας του Κύκκου, ἡ οποία ταυτίζεται σε σημεία με την εικόνα Τ. 137 του Βυζαντινῆς Μουσείου και ἡ οποία δημιουργεῖ κύκλο παραστάσεων που επιρρεάζουν και την εικονογραφία της Γλυκοφιλούσας στη Δύση⁷³. Σημαντικός σταθμός για την εφαρμογή των δογματικῶν νοσημάτων του Πάθους ὡς μέσου ἀπόδειξης της Θείας Ενσάρκωσης θα θεωρήσουμε την Παναγία Αρακιώτισσα της Κύπρου⁷⁴, που δηλώνει τώρα φανερά και με ἐξωτερικά σύμβολα το πραγματικό νόημα της Παναγίας με το ανακλινόμενον βρέφος.

Πολύ ἀργότερα, και στο 14ο αἰώνα, επανεμφανίζεται διαμορφωμένη ὅπως εἶδαμε ἡ παραλλαγή της Γλυκοφιλούσας που εξετάζουμε, με ἀξιόλογα δείγματα την εικόνα της μονῆς Φιλοθέου του Αγίου Ὁρους και την παλαιολόγεια εικόνα με το ἴδιο θέμα του Μουσείου Μπενάκη. Η πλατιά ὁμως εφαρμογή και καθιέρωση του τύπου τοποθετεῖται στις ἀρχές του 15ου αιώνα, ὅπως αποδεικνύεται ἀπὸ τα πολλά παραδείγματα που σώζονται τόσο σε τοιχογραφίες μνημείων της Μακεδονίας αὐτῆς της εποχῆς ὅσο και σε εἰκόνες της κρητικῆς ζωγραφικῆς.

Η επανεμφάνιση του τύπου το 14ο αἰώνα και ἡ πλατιά εφαρμογή του το 15ο συνδέεται πιστεύουμε με τις νέες θεολογικές ἐρίδες της εποχῆς και τις ἰδιαίτερα δύσκολες κοινωνικοϊστορικές συνθήκες⁷⁵, που καθιερώνουν παραστάσεις σύμφωνες με το ἡσυχαστικό πνεῦμα και το θλιβερό κλίμα της. Το Βυζάντιο αὐτὴ την εποχή ζει την προκαθορισμένη ἀπὸ την ἀτάληψη της Καλλιπώλεως (1354)⁷⁶ θλιβερὴ μοίρα του, που καταλήγει στη οριστική υποδούλωσή του στους Τούρκους το 15ο αἰώνα με τα δραματικά γεγονότα της Ἴλωσης. Με τις



Εικ. 15. Εθνική Βιβλιοθήκη Αθήνας. Μικρογραφία κώδικα αριθ. 47, f. 7v.

αλώσεις των πόλεων έχουν αρχίσει οι μετακινήσεις και οι συμφορές των πληθυσμών. Οι μαύρες προβλέψεις για μεγαλύτερα βάσανα και η ανησυχία για την επιβίωση του βυζαντινού κόσμου ως λαού και πολιτισμού κατακλύζουν αυτή την εποχή τις μονωδίες και τους λαϊκούς θρήνους. Όσο πλησιάζει η μοιραία ώρα της Άλωσης εντείνεται και η εσχατολογία⁷⁷ που εντοπίζεται και σε δόκιμα έργα της υψηλής διάνοησης του Βυζαντίου. Δεν είναι επίσης τυχαίο που αυτή την εποχή πληθαίνουν οι θρήνοι για τα πάθη του Χριστού⁷⁸ με αναδρομές στην παλαιότερη γραμματολογία των παθών, όπως στις ομιλίες και στους θρήνους του Γεωργίου Νικομηδείας, του Συμεών του Μεταφραστή, στα παλιά κοντάκια του Ρωμανού του Μελωδού⁷⁹. Είναι γνωστό ότι στις δύσκολες αυτές ώρες ο Βυζαντινός αντιδρούσε παθητικά με συνειδησιακή κρίση ή με θεολογικές καταφυγές. Η επίδραση των Ησυχαστών στη ζωή του⁸⁰, που του δίδασκαν την κατ' ευθείαν επικοινωνία με τον Θεό είναι φυσικό να αγγίζει και την τέ-

χνη⁸¹ της εποχής και ιδιαίτερα την εικονογραφία της, μέσα από την οποία περνούσαν τα θεολογικά μηνύματα του νέου αυτού θρησκευτικού κινήματος.

Παρατηρείται κατ' αρχήν εμμονή στην εικονογρά-

63. Ό.π., φ. 162v.

64. Ν. Μ. Δαμαλά, Έρμηνεία εις τήν Καινήν Διαθήκην, έν 'Αθήναις 1892, Β', σ. 83.

65. Α. Grabar, L'icoclasmе byzantin, Paris 1984, σ. 258.

66. Grabar, ό.π., σ. 241. Η ανάπτυξη του κύκλου των Παθών και η πολλαπλή απεικόνιση της Ανάστασης στο ψαλτήριο του Χλουντώφ συνδέθηκε εκεί με τη θεολογική έριδα της εποχής.

67. Ο. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, σ. 309, πίν. 22. Τα σταυρωμένα πόδια του παιδιού εκεί και το ανάστροφο πέλμα του προβλημάτισαν τον ερευνητή και αποδόθηκαν σε πιθανή επισκευή της παράστασης σ' αυτό το σημείο.

68. Ν. Thierry, La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne, Zograf 10 (1979), σ. 59, εικ. 2 και 13.

69. J. Beckwith, Early Christian and Byzantine Art, Baltimore 1970, εικ. 192.

70. Α. Cuttler, The Aristocratic Psalters in Byzantium, Paris 1984, εικ. 100.

71. Ό.π., εικ. 319.

72. Βλ. υποσημ. 68.

73. Βλ. υποσημ. 15.

74. Γ. Α. Σωτηρίου, Θεοτόκος ή Άρακιώτισσα της Κύπρου, ΑΕ 1953-54, Α', σ. 87-91.

75. Για την απελπιστική κοινωνική, πολιτική και οικονομική κατάσταση του Βυζαντίου αυτή την εποχή βλ. D. J. Geanakoplos, Byzantium, Church, Society, and Civilization Seen through Contemporary Eyes, Chicago 1984, σ. 12. Για τη βαθιά κρίση και ανησυχία της βυζαντινής κοινωνίας το 14ο και το 15ο αιώνα βλ. S. Vryonis, Byzantine Cultural Self-Consciousness in the Fifteenth Century, στο The Twilight of Byzantium, Princeton 1991, σ. 5-6.

76. Ι. Дујџев, La conquête turque et la prise de Constantinople dans la littérature slave contemporaine, ByzSl XIV (1953), σ. 14-54.

77. Ι. Ševčenco, The Decline of Byzantium Seen through the Eyes of its Intellectuals, DOP 15 (1961), σ. 169-186, ανατύπωση στο Society and Intellectual Life in Late Byzantium, Variorum Reprints, London 1981.

78. Μ. Alexiou, The Ritual Lament in Greek Tradition, Cambridge 1974. Ο ίδιος, The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song, Byzantine and Modern Greek Studies 1 (1975), σ. 111-140. Β. Bouvier, Le mirologе de la Vierge, Chanson et poèmes grecs sur la Passion du Christ, I. La chanson populaire du vendredi saint, Bibliotheca Helvetica Romana 16 (1976). Για τον Επιτάφιο Θρήνο βλ. Pallas, ό.π. (υποσημ. 41), σ. 2.

79. Η. Maguire, Art and Eloquence in Byzantium, Princeton University Press 1981, σ. 91 κ.ε.

80. J. Meyendorff, Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries, στο P. A. Underwood, The Kariye Djami, IV, Princeton, N. Jersey 1975, σ. 104.

81. L. Brehier, La rénovation artistique sous les Paléologues et les monuments des idées, Melanges Charles Diehl, II, Paris 1930, σ. 1-10. E. Bakalova, La société et l'art en Bulgarie au XIVe siècle, Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucarest 1975, II, σ. 33-38. V. J. Djurić, Les miniatures du manuscrit Par. gr. 1242 et le Hésychasme, στο L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, IV colloque serbo-grec, Belgrade 1985, σ. 89-95, όπου και πληρέστερη βιβλιογραφία.

φήση ανεπτυγμένου ευχαριστιακού κύκλου⁸² και όχι μόνο σε μνημεία που γειτνιάζουν με μοναστικά κέντρα αλλά και σε χώρους που εξαρτώνται από την Πρωτεύουσα. Τη νέα αυτή τάση εκφράζουν οι βυζαντινοί ζωγράφοι και με δραματικές εκφράσεις, με τις οποίες σφραγίζονται τα νέα δραματικά στοιχεία. Δεν είναι πιστεύουμε τυχαίο ότι την ίδια ώρα το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας είναι αντικείμενο θεολογικής σκέψης και αντιμετωπίζεται από τους Ησυχαστές και ιδίως από τον ίδιο το Γρηγόριο τον Παλαμά όχι ως επικοινωνία μόνο με τη θεία υπόσταση του Λόγου αλλά και με την ανθρώπινη φύση του Χριστού, με το ίδιο το σώμα του, που έγινε το σώμα του Θείου Λόγου. Ειδικότερα το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας κατά τους Ησυχαστές δεν είναι συμβολική πράξη αυτής της επικοινωνίας αλλά πραγματικό γεγονός⁸³.

Την ίδια εποχή παρατηρείται και ανάπτυξη του κύκλου των παθών⁸⁴, που εκφράζεται με λεπτομερειακή απεικόνιση των επεισοδίων του Πάθους μέσα από δοκιμασμένα εικονογραφικά σχήματα, φορτισμένα επίσης με δραματικά στοιχεία και δραματικές εκφράσεις. Παράλληλα, τα στοιχεία του Πάθους περνούν και στις υπόλοιπες σκηνές του Δωδεκαόρτου, σε όλα δηλαδή τα επεισόδια της γήινης παρουσίας του Χριστού, που αποκτούν τώρα ιδιαίτερο χαρακτήρα σύμφωνα με το θλιβερό κλίμα της εποχής. Τα στοιχεία αυτά, που δεν είναι νέα στην ορθόδοξη θεολογία και τέχνη και σποραδικά εφαρμόζονταν και σε παλαιότερες εποχές⁸⁵, πληθαίνουν στην εικονογραφία του 14ου αιώνα και καθορίζουν το νέο πνεύμα του.

Επανερχεται επίσης συχνά το θέμα του Αναπεσόντα⁸⁶ σε τοιχογραφίες, εικόνες, κεντήματα και χειρόγραφα, με αναφορές στην Ταφή και την Ανάσταση του Χριστού. Τα σύμβολα του Πάθους συνοδεύουν παραστάσεις, όπως το Μελισμό⁸⁷, που αποδίδεται τώρα με ρεαλιστικότερο τρόπο⁸⁸, τον Αναπεσόντα⁸⁹, την Ανάστασή⁹⁰ και την Παναγία Γλυκοφιλούσα σε αρκετές παραλλαγές⁹¹ και κυρίως στην εικονογραφία της Παναγίας του Πάθους.

Το ανακλινόμενο βρέφος γίνεται μία από τις σημαντικότερες προτιμήσεις της εποχής για τη σημειολογία του Πάθους και όχι μόνο στην αγκαλιά της Παναγίας αλλά και στα χέρια του Συμεών. Στις ίδιες παραστάσεις και σε πολλές από τις απεικονίσεις του Αναπεσόντα εφαρμόζεται και η λεπτομέρεια με τα σταυρωμένα πόδια του Χριστού. Χωρίς εξαίρεση χαρακτηρίζει επίσης και όλες τις μακεδονικές παραστάσεις της παραλλαγής της Γλυκοφιλούσας που εξετάζουμε. Αλλά ο συμβολισμός του Πάθους στο ανακλινόμενο βρέφος φαίνεται ότι είναι πλέον τόσο γνωστός, που από τις αρχές του 15ου αιώνα η ρεαλιστική αυτή λεπτομέρεια των γυμνών σταυρωμένων ποδιών του παιδιού υποχω-

ρεί και δεν εφαρμόζεται στις ιδεαλιστικότερες και κλασικότερες παραστάσεις της κρητικής ζωγραφικής. Τη θέση της παίρνει η στάση του παιδιού με απλωμένα τα καλυμμένα από το ιμάτιο πόδια του και με ανασηκωμένο το ένα πέλμα, στοιχείο που εντάχθηκε επίσης στη σημειολογία του Πάθους⁹².

Σταυρωμένα τα πόδια του Χριστού ζωγραφίζονται στον Αναπεσόντα στο Λέσνοβο⁹³, στο ψαλτήριο του Μονάχου⁹⁴, στην τοιχογραφία της Λαμπινής στην Κρήτη⁹⁵, στο χειρόγραφο της μονής Σταυρονικήτα⁹⁶ και στον κεντητό αέρα της Πάτμου (Εικ. 12)⁹⁷. Την ίδια στάση έχει ο Χριστός στην Υπαπαντή στα Τσελεβιανά⁹⁸ της Κρήτης όπου, πέρα από το εντυπωσιακό βαθύ σταύρωμα των ποδιών του παιδιού, η παράσταση χαρακτηρίζεται και από τις έντονες εκφράσεις θλίψης και ανησυχίας των δύο μορφών. Πολύ σημαντική επίσης αποδεικνύεται για την έρευνά μας η συνοπτική παράσταση της Υπαπαντής σε εικόνα του Σινά⁹⁹, που δημοσιεύεται από τους Γ. και Μ. Σωτηρίου με αριθ. κατ. 178. Το παιδί είναι ξαπλωμένο στα χέρια του Συμεών (Εικ. 13) και πέρα από τα συμβολικά της ταφής του γυμνά και σταυρωμένα πόδια έχει γυμνό και τον αριστερό ώμο, στοιχείο επίσης δηλωτικό του Πάθους. Η σημαντική αυτή εικόνα, που πρέπει να χρονολογηθεί στις αρχές του 14ου αιώνα, αποτελεί το ομιλητικότερο εικονογραφικό σχήμα της Υπαπαντής με το νόημα του μελλοντικού Πάθους του παιδιού. Όπως είναι γνωστό ο χαρακτήρας αυτός της παράστασης, που προέκυψε από τη γνωστή προφητεία του Συμεών (Λουκ. β', 35), αποδίδεται σαφέστερα σε ομιλίες¹⁰⁰ και ιδιαίτερα στο λόγο για την Υπαπαντή του Γεωργίου Νικομηδείας. Εκεί ο Χριστός στα χέρια του Συμεών μιλάει για το μελλοντικό του Πάθος και ειδικότερα για την Ταφή του: *Καὶ νῦν μετὰ ταῦτα μικρὸν δὲ ὕστερον προδοθήσομαι... καὶ τάφῳ νεκροφανῶς συγκλεισθήσομαι*¹⁰¹. Η ενδιαφέρουσα παράσταση στην εικόνα του Σινά με το στοιχείο του γυμνού ώμου συνδέει εικονογραφικά και νοηματικά τον Χριστό της Υπαπαντής και με το Μελισμό όπου συχνά το παιδί εμφανίζεται γυμνό. Η σχέση αυτή δηλώνεται σαφέστερα με την εικονογραφική συγγένεια του Αναπεσόντα με το Μελισμό όπως εντοπίζεται στην παράσταση του Μελισμού στο Ljutibrod της Βουλγαρίας¹⁰², όπου ο Χριστός εικονίζεται στην ίδια στάση και κίνηση (Εικ. 14) του Αναπεσόντα, με τη φαρδιά πτυχωτή ζώνη δεμένη στη μέση και με τα σύμβολα του Πάθους στο ανασηκωμένο δεξιό χέρι του. Τα πόδια του είναι επίσης γυμνά και βαθιά σταυρωμένα.

Σταυρωμένα και πάλι εικονίζονται τα πόδια του Χριστού στα χέρια του Συμεών στη συνοπτική επίσης Υπαπαντή στο Βροντίσι¹⁰³ της Κρήτης, όπου επιπλέον το παιδί (Εικ. 16) είναι ντυμένο όπως σε όλες τις πα-

λαιολόγιες παραστάσεις του Αναπεσόντα και σε εκείνες του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας που εξετάζουμε (Εικ. 7).

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Χριστός σ' αυτές τις παραστάσεις φοράει αχειρίδωτο πλουμιστό χιτώνα με ζώνη και σε μερικές περιπτώσεις με δύο κάθετες μπάντες που ξεκινούν από τους ώμους του και καταλήγουν στη ζώνη. Η χαρακτηριστική αυτή λεπτομέρεια για την εικονογραφία του Αναπεσόντα και του παιδιού της εικόνας μας πρέπει να προέρχεται από την επιγραφή που συνοδεύει συνήθως την παλαιολόγια παράσταση του Αναπεσόντα. Όπως είναι γνωστό η επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση του Αναπεσόντα συνδέεται με το κεφ. 49, 9 της Γένεσης, όπου ο Ιακώβ απευθύνεται προς τον τέταρτο γιο του τον Ιούδα ως εξής: *Σκύμνος λέοντος Ιούδα εκ βλαστοῦ υἱέ μου άνέβης. άναπεσών έκοιμήθης ώς λέων και ώς σκύμνος. τίς έγερεί αυτόν;* Για την αναφορά στον Ιούδα ο Κύριλλος Αλεξαν-



Εικ. 16. Μονή Βροντισίου. Υπαπαντή.

82. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises de Mistra*, Paris 1970, σ. 32-33. Η ίδια, *Images du decor de la Prothèse*, REB 26 (1968), σ. 297. Pallas, ό.π. (υποσημ. 41), σ. 277. T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, σ. X, XIII, XL.

83. J. Meyendorff, *Le dogme eucharistique dans les controverses théologiques du XIVe siècle*, Γρηγόριος Παλαμάς 42 (1959), ανατύπωση στο *Byzantine Hesychasme: Historical, Theological, and Social Problems*, Variorum Reprints, London 1974.

84. Velmans, ό.π. (υποσημ. 82), σ. X, XIX, XX, XXIV, XXV.

85. Ομοιότητες παρουσιάζει το φαινόμενο με τη λεπτομερειακή απεικόνιση και πάλι των Παθών και ιδιαίτερα της Ανάστασης του Χριστού στο ψαλτήριο του Χλουνώφ, που από τον Grabar, ό.π. (υποσημ. 65), σ. 241, αποδόθηκε στην τότε θεολογική και πάλι έριδα.

86. Βλ. υποσημ. 44.

87. Μ. Θεοχάρη, 'Εκκλησιαστικά άμφια τής μονής Τατάρνης, Θεολογία ΚΖ' (1956), τχ. Α', σ. 138. Ν. Β. Δρανδάκης, 'Ο εις 'Αρτόν Ρεθύμνης ναύσκος του 'Αγίου Γεωργίου, ΚρητΧρον ΙΑ' (1957), σ. 71-75, όπου παρά την απουσία του παιδιού από το Μελισσό εμφανίζονται πάνω στην Αγία Τράπεζα της Θείας Λειτουργίας τα σύμβολα του Πάθους.

88. Velmans, ό.π. (υποσημ. 82), σ. XIII. Θεοχάρη, ό.π., σ. 138.

89. Από τις παλαιότερες παραστάσεις ο Αναπεσών στο Lesnovo, όπου ο άγγελος κρατεί σταυρό χωρίς ακόμη τη λόγχη και το σπόγγο (Velmans, ό.π., πίν. 19, εικ. 41). Η λόγχη και ο σπόγγος γράφονται αργότερα στην Περιβλεπτο (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 115.1). Από τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα για την εξέλιξη αυτού του στοιχείου είναι η παράσταση του Αναπεσόντα στη Manasija, όπου ο τύπος εμφανίζεται ολοκληρωμένος με δύο τώρα αγγέλους που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους (S. Der Nersessian, *Program and Iconography of Parecclesion*, στο P. Underwood, *The Kariye Djami*, IV, εικ. 10).

90. Ανάλογη εξέλιξη στην εμφάνιση της λόγχης και του σπόγγου στα χέρια των αγγέλων βρίσκουμε και στη γνωστή για τη σχέση της με το Πάθος παράσταση της Ανάστασης. Από τις παλαιότερες πα-

ραστάσεις η Εις 'Αδου Κάθοδος της Περιβλέπτου (Millet, ό.π., πίν. 116), την οποία ακολουθούν οι μεταγενέστερες παραστάσεις.

91. Lichačev, ό.π. (υποσημ. 6), πίν. XXXVIII, εικ. 70.

92. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 39).

93. Velmans, ό.π. (υποσημ. 82).

94. R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, εικ. 4b.

95. K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, N. York 1973, εικ. BW 64.

96. Hamann-Mac Lean, ό.π., εικ. 5, 4.

97. Μ. Θεοχάρη, *Θησαυροί τής Μονής Πάτμου*, 'Αθήνα 1988, εικ. στη σ. 212.

98. K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, εικ. 167.

99. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 13).

100. H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34 (1980-1981), σ. 261-269.

101. PG 28, 988 c.

102. Grabar, ό.π. (υποσημ. 44), σ. 223-224, εικ. 32.

103. Kalokyris, ό.π. (υποσημ. 94) εικ. BW 18.

δρείας¹⁰⁴ παρατηρεί: *Ἐχει δὲ ὁ λόγος τὴν ἀναφορὰν εἰς τὸν ἐκ τῆς Ἰουδα φυλῆς τὸν κατὰ σάρκα Χριστόν*¹⁰⁵. Ἡ ἴδια ἀναφορά γίνεται στο τρίτο ἰδιόμολο των αἰώνων του ὀρθρου του Μεγάλου Σαββάτου: *Δεῦτε σήμερον τὸν ἐξ Ἰουδα ὑπνοῦντα θεώμενοι*. Στὴ συνέχεια στο ἴδιο ἰδιόμολο ο Χριστὸς ἀποκαλεῖται καὶ βασιλεὺς: *Ἀναπεσῶν κεκοίμησαι ὡς λέων· τίς ἐγερεῖ σε βασιλεῦ*. Ἀνάλογη ἀναφορά στον Χριστὸ γίνεται καὶ στὴν Ἀποκάλυψη του Ἰωάννη (κεφ. ε, 5), ὅπου προστίθεται καὶ ἡ σχέση του με τὸν Δαβίδ: *Ἰδοὺ ἐνίκησεν ὁ λέων ὁ ἐκ τῆς φυλῆς Ἰουδα, ἡ ρίζα Δαβίδ*. Ἡ μεταφορά αὐτὴ στον Χριστὸ γίνεται καὶ στο κεφ. κβ', 16 τῆς Ἀποκάλυψης ἐπίσης, ὅπου: *Ἐγὼ Ἰησοῦς ... ἐγὼ εἰμὶ ἡ ρίζα καὶ τὸ γένος Δαβίδ*. Ἀλλὰ σαφέστερα καὶ ἐιδικότερα στὴν καταγωγή του Χριστοῦ Ἀναπεσόντα ἀπὸ τὸν Δαβίδ ἀναφέρεται ὁ Ἀνδρέας Κρήτης¹⁰⁶, που συνδέει τὸ λέοντα καὶ τὸ σκύμνο τῆς Γένεσης με τὸν Χριστὸ καὶ τὴ βασιλικὴ καταγωγή του ἀπὸ τὸν Δαβίδ: *Σκύμνον φησὶ λέοντος. Τίνα τοῦτον ἢ Χριστόν προδήλωσ τὸν ἐκ βασιλικοῦ καταγόμενον σπέρματος, λέγω Δαβίδ. Καὶ ἀπεικὸς οὐδὲν λέοντα μὲν νοῆσαι τὸν Δαβίδ, ὡς χαρακτηριστικὸν τοῦ βασιλικοῦ ἀξιώματος, σκύμνον δὲ λέοντος, τὸν ἐξ αὐτοῦ φύντα κατὰ σάρκα Χριστόν, ὡς δηλοῖ καὶ τὰ ἐξῆς τῆς προφητείας*.

Ἀλλὰ, ἀν ἀπὸ τα παραπάνω ἀποδεικνύεται ἡ νοηματικὴ σχέση του Ἀναπεσόντα με τὸν Δαβίδ, εἶναι φανερό ὅτι ἡ φαρδιά ζώνη του Ἀναπεσόντα, που κάποτε δένεται σε μεγάλο κόμπο ὅπως στο Μελισμό στο Ljutibrod (Εἰκ. 13) καὶ σ' ὅλες τὶς μακεδονικὲς παραστάσεις τῆς Γλυκοφιλοῦσας που ἐξετάζουμε (Εἰκ. 6), συνδέεται με τὴν ἴδια ζώνη, που συγκρατεῖ τὸν κοντὸ καὶ ἀχειρίδωτο ἐπίσης χιτῶνα τοῦ Δαβίδ¹⁰⁷ σε ὅλες τὶς βυζαντινὲς παραστάσεις τοῦ νεαροῦ καὶ ἐξ Ἰουδα καταγόμενου παιδα (Εἰκ. 15).

Τέλος, ἡ σχέση του ἀνακλινόμενου παιδιοῦ τῆς εἰκόνας μας με τὸν Ἀναπεσόντα διακρίνεται καὶ ἀλλοῦ. Ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ, ὁ Ἀναπεσῶν εἰκονίζεται συνήθως πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ θύρα τῆς εἰσόδου τοῦ ναοῦ ἢ σε χώρους που σχετίζονται με τὴν προετοιμασία τῆς θείας Ευχαριστίας, ὅπως στὴν πρόθεση ἢ ἀλλοῦ μέσα στο Ἱερό¹⁰⁸. ΓΙΑ τὴ θέση του στο Ἱερό συμφωνεῖ ὁ ευχαριστιακὸς χαρακτήρας τῆς παράστασης ὅπως ἀποδείχθηκε καὶ με τὴ μορφολογικὴ σχέση που ἔχει με τὸ Μελισμό τοῦ Ljutibrod. Ἐχει ἐπίσης ἐρμηνευθεῖ καὶ ἡ θέση τοῦ Ἀναπεσόντα πάνω ἀπὸ τὴ θύρα¹⁰⁹ τῆς εἰσόδου που συνδέεται με τὰ ἀνοιχτά μάτια τῆς μορφῆς. Ἡ λεπτομέρεια σχετίζεται καὶ με τὴν Ἀνάσταση, ἡ ὁποία προτυπύεται στο ἴδιο κεφάλαιο τῆς Γένεσης με τὸ ὁποῖο συνδέθηκε ἡ παράσταση καὶ κυρίως με τὴν ἐρώτηση τοῦ εδαφίου *τίς ἐγερεῖ αὐτόν*; Τὴ νοηματικὴ σχέση τοῦ εδαφίου με τὴν Ἀνάσταση δίνει ἤδη ὁ Θεοδώρητος ὁ Κύρου¹¹⁰, που ἀναφερόμενος ἐκεῖ γρά-

φει: *Τίς ἐγερεῖ αὐτόν· τὴν ἄφατον αὐτοῦ δείκνυσι δύναμιν. Αὐτὸς γὰρ ἑαυτὸν ἀνέστηκε, κατὰ τὴν αὐτοῦ πρόρρησιν*. Ἡ ἐννοια τῆς ἀναστημένης ζύπνιας μορφῆς τοῦ σκύμνου δίνεται καὶ στους Ἀριθμοὺς, κεφ. 23, 24: *Ἰδοὺ λαὸς ὡς σκύμνος ἀναστήσεται*. Το νόημα τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ δηλώνεται καὶ στὴν παράσταση τῆς Γλυκοφιλοῦσας τῆς συλλογῆς Λοβέρδου με τὸ ἐξαιρετικὰ ἐντονο βλέμμα τοῦ παιδιοῦ, ὅπως καὶ με τὴ λεπτομέρεια τοῦ ἀνεμιζόμενου ἱματίου ἀριστερά καὶ πίσω ἀπὸ τὸν ὦμο του. Εἶναι ἀλλωστε γνωστὸ ὅτι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Εἰς Ἄδου Καθόδου εἶναι τὸ ἀνεμιζόμενο ἱμάτιό του, καὶ ἐκεῖ φυσικὰ δίνεται με περισσότερὴ ἐμφαση. Το ζύπνιο βλέμμα τοῦ παιδιοῦ στὸν Ἀναπέσοντα, που δὲν εἶναι ἀσχετο με τὸ χαρακτηρισμὸ του καὶ ὡς «ἀνύστακτον ὄμμα», γνωστὸ κυρίως στὴ Μακεδονία, κάνει τὸν Ἀναπεσόντα ἀγρυπνο φύλακα τοῦ ναοῦ στὴ θέση πάνω ἀπὸ τὴ θύρα τῆς εἰσόδου.

Δεν εἶναι λοιπὸν τυχαίον γΙΑ τὴ σχέση τοῦ Ἀναπεσόντα με τὴν Παναγία τῆς παράστασης που ἐξετάζουμε τὸ γεγονός ὅτι ἡ Παναγία τῆς Ρασσιώτισσας στὴν Καστοριά¹¹¹ καὶ ἡ Παναγία στο Τρέσκαβατς ζωγραφίζονται ἐπίσης ὅπως καὶ ὁ Ἀναπεσῶν πάνω ἀπὸ τὴ θύρα τῆς εἰσόδου. Οὔτε εἶναι τυχαίον που ἡ Παναγία με τὸ ἀνακλινόμενον βρέφος στὴν ἀγκαλιά τῆς εἶναι στὴν Παρακλητικὴ καὶ στο μικρὸ Ἐσπερινὸ τοῦ Σαββάτου ἡ *βαστάσασα ἐν ἀγκάλαις τὸ ἀνύστακτον ὄμμα*.

104. Θ. Ζῦδης, Βυζαντινὴ ὄμογραφία, Ἀθήνα 1978, σ. 501.

105. PG 69, 349-354.

106. Τ. Παπαμαστοράκης, Ἐνα εἰκαστικὸ ἐγκώμιο τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου: Οἱ ἐξωτερικὲς τοιχογραφίες στο καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Μαυριώτισσας στὴν Καστοριά, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄ - τ. ΙΕ΄ (1989-1990), σ. 224.

107. Τὴν ἴδια υφασμάτινη ζώνη που περνάει πάνω ἀπὸ τοὺς ὤμους του καὶ δένεται στὴ μέση με μεγάλο κόμπο φορεῖ πολὺ συχνὰ ὁ Δάβιδ στὴν πάλη του με τὸν Γολιάθ. Ἀπὸ τὰ πιο ἐνδεικτικὰ παραδείγματα ἡ μικρογραφία ἀπὸ τὸ ψαλτήριον τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἀθήνας 47 (Cuttler, ὁ.π. (υποσημ. 70), εἰκ. 23). Μόνον με τὴ ζώνη καὶ χωρὶς τὶς μάντες στοὺς ὤμους σε πολλὲς παραστάσεις. Ἀπὸ τὶς ἐνδεικτικότερες ἡ μικρογραφία στὸν κώδικα τῆς μονῆς Βατοπεδίου 761 (Cuttler, ὁ.π., εἰκ. 63).

108. Grabar, ὁ.π. (υποσημ. 44), σ. 260.

109. Ὁ.π., σ. 260.

110. PG 80, 217.

111. Γούναρης, ὁ.π. (υποσημ. 19).

THE VIRGIN GLYKOPHILOUSA AND THE “RECLINING INFANT” IN AN ICON OF THE LOVERDOS COLLECTION

The icon in question measures 0.33×0.45 m and belongs to that part of the D. Loverdos collection not yet handed over to the Byzantine Museum. Depicted here is the Virgin in a variation of the Glykophilousa type (Fig. 1). The particular iconographic features which constitute the variation involve mostly the figure of the half-reclining Christ Child Who appears to stroke the Virgin’s chin with His hand turned upwards. Likewise peculiar is the manner in which Christ is dressed, namely with an under-garment secured high up on the body with a wide pleated belt. His himation has fallen to cover the feet alone.

Iconographically, our icon belongs to a series produced in Cretan workshops from the fifteenth century and the beginning of the sixteenth. Of these, the most important are: icon Λ. 501 of the Loverdos collection currently displayed at the Byzantine Museum in Athens (Fig. 2); the Paris icon attributed to Andreas Ritzos; icon cat. no. 67 (Fig. 3) once in the Lihatschef collection; icon no. 69 of the same collection (Fig. 4); the Chania Virgin; the Zakynthos Virgin; the large icon of the Virgin in the Benaki Museum with the suspect signature of Emmanuel Lambardos; and finally an icon in a private London collection.

Besides the Cretan workshop icons of the fifteenth and sixteenth century, we also find the same iconography used in another group of works, likewise important for the development of the type, namely Macedonian icons and wall-paintings in which the motif seems to have prevailed in the fourteenth and fifteenth century. Important examples here include: the wall-painting of the Virgin in the church of Ayios Alypios in Kastoria (Fig. 6); the same depiction in Rassiotissa; the icon of the Philotheos monastery on Mt. Athos; and the wall-painting above the main gate at Treskavach. In these depictions there is also the definitive iconographical element which underscores the type’s symbolism: the Child’s feet are uncovered and crossed.

This detail is slightly less realistically utilised in examples from Constantinople workshops where the crossed feet of Christ are covered with His himation. The chief example is the icon of the Virgin, no. 2972 in the Benaki Museum (Fig. 7) which we date to the fourteenth century. We attribute the Palaeologan icon of the Benaki Museum, with its more classical rendition, to a Con-

stantinople workshop which copied that model which also served for the icons under discussion here.

Stylistically, the Loverdos collection icon is characterised by the principles and methods of the fifteenth-century Cretan school of icon painting, observable in elements such as the balanced closed composition, the Cretan ethos of the figures, and the Cretan technique used particularly in the highlights and in the modelling of the flesh. It is very close (Fig. 9) to the icon Λ. 501 in the Loverdos collection (Fig. 10) which seems to depend on the work of the Cretan artist Angelos, something which can be observed more clearly when we compare Λ. 501 with the Kardiotissa icon of the Byzantine Museum (Fig. 8), which is signed by Angelos. Features of our icon which attest a relationship with a Late Gothic artistic workshop (the fleshless hands rendered only with light, the lackluster rendition of the flesh) place our icon at the end of the fifteenth century.

Symbolism of the depiction

The variation of the Glykophilousa type in our icon is largely manifested by the half-reclining figure of the Christ Child with His hand turned upwards to stroke the chin of His Mother (Fig. 1). Christ’s pose is meant to suggest the “ἀνακλινόμενον βρέφος” used by Photios to describe the Child in the embrace of the Virgin in his famous homily on the inauguration of the image of the Virgin in Hagia Sophia. There the Child-holding Virgin is the “Virgin mother currying in her pure arms, for the common salvation of our kind, the Common Creator reclining as an infant — that great and ineffable mystery of the Dispensation;”. In accordance with apt interpretation, synonyms of recline (ἀνακλίνομαι) are the words “to set up” (ἀνάκειμαι) and “to fall” (ἀναπίπτω). Consequently, Christ in the embrace of His Mother in the depiction which Photios inaugurated could have been a reclining Christ (ἀνακείμενος), or Anapeson.

It is no coincidence that the older depiction of the Anapeson appears in Photios’ century in the Latin Utrecht psalter, which probably used a Byzantine model, and whose iconography can be associated with the reclining Christ in our icon. Furthermore, the iconographical detail of the crossed feet appears in the Utrecht miniature, a detail which survives in Palaeologan works

with the Glykophilousa variation found in our icon also being encountered in both Macedonia (Fig. 6) and in the Benaki Museum icon no. 2972 (Fig. 7). The entire pose of the Utrecht Anapeson with the crossed feet should be associated with the iconography of Sleep-Death as it was applied in Late Antiquity. It is well-known that in Pausanias' description of the sarcophagus of Kypselos, the two children depicted sleeping were shown with crossed feet in the embrace of their mother, and represent Sleep and Death. The same pose already appears as a prefiguration of the Passion and the Resurrection in Early Christian catacomb and sarcophagus depictions of the dead where we see it in the figure of the half-reclining Jonah and his crossed feet. Christian plastic figures known as trapezofora, legs of tables of offerings, legs (Fig. 11) repeat the motif. This relation between the depiction of the Anapeson and the prefiguration of the Passion and Resurrection is also made clear from the inscription accompanying the Anapeson in the Utrecht psalter. The Latin inscription there translates the psalm of David (43.24 [44.23]) "Awake, why sleepest thou. O Lord? arise, cast us not off forever". The psalm is illustrated in the Khludov psalter with tomb of Christ and the Myrrh Bearers. The same psalm appends according to the *Hermeneia* to the "Entombment", to which once again the *Hermeneia* appends the verse in Genesis 49.9 "he stooped down, he couched as a lion, and as an old lion; who shall rouse him up?", the inscription used in the Palaeologan depictions of the Anapeson. In the depiction, moreover, interpreting psalm 9.33 (10.12) in the Khludov psalter "Arise, O Lord; O God lift up thine hand", Christ is depicted reclining in the tomb and with His feet bare and crossed.

A little later on, at the end of the tenth century and in the Menologion of Basil II, the Early Christian figure of Jonah is also transformed into an Anapeson. The young prophet is depicted reclining. His right hand holds up his head which is slightly turned to the right, with a gesture similar to that in the Anapeson Christ. He is likewise dressed in a sleeveless chiton while his himation covers his crossed feet.

The Glykophilousa's sketch in the Khludov psalter depicts Christ with His feet crossed and with a reference to the Passion in illustrating the ode "the Theotokos Maria listening to the angel", which refers to the Divine Incarnation confirmed by the Passion. The relationship of the Khludov Virgin with the Passion is also indicated by her iconographic association with the Virgin Glykophilousa in the Capella Palatina in Palermo. The Virgin is accompanied there by John the Forerunner who turns towards her and holds a scroll with the well-known prophecy of the Passion "Behold the Lamb of God who

takes away the sins of the world". At this time, the Glykophilousa of Kykkos is introduced along with its associated depiction, the Virgin T 137 (Fig. 5) in the Byzantine Museum, considered the oldest known type of the icon in question in its fully established form. It is clear that the dogmatic teachings of Photios which followed Iconoclasm, elements of which can be found in the illustrations of the Khludov psalter, were widely applied with a humanistic ethos to symbolical forms in the era of the Macedonian dynasty.

Likewise important theological disputes, along with the new humanistic ethos of the Palaeologan era, contributed definitively to the formation and establishment of the iconographic type of our icon in the fourteenth century, which created the models used for the widespread reproduction of the type in the fifteenth. The reclining infant of Photios' homily, with or without crossed feet, constitutes the main expression in the semeiology of the Passion and is often utilised not only in the Anapeson itself and in that of Christ in the arms of Virgin Glykophilousa (especially in the variant discussed here), but also in Presentation in the Temple, especially in the synoptic iconographical version (Figs. 14 and 16) which is furthermore laden with the meaning of the prefiguration of the Passion.

The identification of the symbolism in the iconography of the Child of our icon with the Anapeson can be underlined by the use in both depictions of the wide pleated belt which tightens His under-garment at the upper part of the body (Fig. 6) and which sometimes terminates in two vertical bands stemming from the shoulders. This insistence in the representation of the belt is linked with the interpretation given in the exegetical texts of the Genesis verse (49.9) used as an inscription in Palaeologan depictions of the Anapeson, "Judah is a lion's whelp: from the prey, my son, thou art gone up: he stooped down; he couched as a lion, and as an whelp; who shall rouse him up?" Beyond the prefiguration of the Passion and the Resurrection discernible there (Theodoret of Cyprus: "Who raised him up? He [Christ] raised Himself according to His own prophecy"), the "whelp" is identified with Christ as the incarnate descendent of David, as is clearly stated by Andrew of Crete, "Who was this (the whelp)? Christ naturally, of the royal house of David". From this relationship between Christ Anapeson and David springs in all likelihood the pleated belt utilised in all the depictions of Child (paida) Christ associated with the meaning of the Anapeson and which comes from the ornate belt of David, he wears in most Byzantine depictions (Fig. 16) of him as a child and likewise descendent from Judas.