

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)



Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: Εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1111](https://doi.org/10.12681/dchae.1111)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (1994). Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: Εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 259-270. <https://doi.org/10.12681/dchae.1111>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: Εικόνα της
Παναγίας της Ελεούσας

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της
Ντούλας Μουρίκη (1934-1991) • Σελ. 259-270

ΑΘΗΝΑ 1994

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΛΑΜΠΟΥΔΗ ΣΠΑΡΤΙΑΤΟΥ: ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΕΟΥΣΑΣ

Πολυάριθμοι ζωγράφοι τό 15ο αϊ. στην Κρήτη και ιδίως στόν Χάνδακα (Ήράκλειο), γνωστοί από αρχειακές μαρτυρίες, πολλοί Κρητικοί, μερικοί από τήν Κωνσταντινούπολη, τήν Πελοπόννησο και άλλου, επιδίδονται και διαπρέπουν στη ζωγραφική φορητών εικόνων και αναδεικνύουν τή βενετοκρατούμενη νήσο σέ μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο τοῦ ὀρθόδοξου κόσμου. Ἐλάχιστοι και κορυφαῖοι εἶναι γνωστοί ἀπό ἐνυπόγραφες, τοῦ 15ου αἰ., εἰκόνες τους, ὁ Ἄγγελος, ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος, ὁ Ἀνδρέας Παβίας, ὁ Νικόλαος Τζαφούρης¹. Συναριθμείται σ' αὐτούς ὁ αἰνιγματικός, ἀμάρτυρος σῆς πηγές, Νικόλαος Λαμπούδης ἀπό τή Σπάρτη, μέ μιὰ ὠραία εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Ἑλεούσας πού ὑπάρχει σέ ἰδιωτική συλλογή τῆς Ἀθήνας, τή μοναδική μέ ὑπογραφή του: + ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΛΑΜΠΟΥΔΗ, ΣΠΑΡΤΙΑΤΟΥ² (Εἰκ. 1 και 7). Ἐκδηλο τό ἐνδιαφέρον πού ἐγείρει ἡ εἰκόνα, συνάπτεται μέ τό ὄνομα και τόν τόπο καταγωγῆς τοῦ ζωγράφου και τήν καλλιτεχνική σχέση του μέ τήν Κρήτη.

Ἡ εἰκόνα του Νικολάου Λαμπούδη, πού βρισκόταν ἄλλοτε σέ ἰδιωτική συλλογή τῆς Ρώμης, ἔχει διαστάσεις 0,67×0,47×0,02 μ. και εἶναι ζωγραφισμένη σέ μονοκόμματο ξύλο πού σχηματίζει ἀνάγλυφο πλαίσιο³ (Εἰκ. 1-7). Νεότερη, ἐπιφανειακή χάραξη τοῦ πλαισίου, διπλή στήν κάτω πλευρά του, ἔκοψε λίγο στήν ἄκρη τά γράμματα τῆς ζυγισμένης στή μέση κάτω ἐπιγραφῆς μέ τό ὄνομα τοῦ ζωγράφου. Καλά λειασμένη ἡ ἐπιφάνεια πίσω τοῦ ξύλου και ἀποκομμένη λοξά στίς κατακόρυφες ἄκρες, διατηρεῖ ὑπολείμματα προστατευτικοῦ ἐπιχρίσματος. Ἡ προετοιμασία τῆς ζωγραφικῆς εἶναι μέ ὕφασμα και γύψο. Ἡ εἰκόνα ἦταν ἴσως οἰκογενειακή γιά αἰῶνες, γιατί διατηρήθηκε σέ πολύ καλή κατάσταση, χωρίς νά ὑποστῇ ἐπιζωγραφῆσεις, μέ μικρές μόνο κατά τόπους φθορές, στό χρυσό τοῦ κάμμου τίς περισσότερες.

Ἡ Παναγία, ὡς τή μέση, ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥΣΑ, κρατεῖ στήν ἀγκαλιά μέ τό ἀριστερό χέρι της τό παιδί, μέ τό δεξιό πρὸς αὐτό στήν καθιερωμένη χειρονομία τῆς Ὁδηγήτριας, σέ εἰκονογραφική παραλλαγή τῆς ὁποίας ἐντάσσεται ἡ παράσταση. Ὁ Χριστός, μέ τό συμπλήρωμα Ι(ΗCOY)C Χ(ΠICTO)C σέ κάθετη διάταξη ἐπάνω, κρατεῖ κλειστό εἰλητό και μέ

τό δεξιό εὐλογεῖ, ὑψώνοντας τό χέρι και τό βλέμμα του στή μητέρα. Ἡ στοργική σχέση και τό ἐκφερόμενο δογματικό νόημά της καθορίζονται μέ τήν ἀμοιβαία στροφή και ἐντείνονται μέ τήν τρυφερή κλίση τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας πρὸς τό παιδί, και μέ τό σοβαρό βλέμμα της πού ἀπευθύνεται στὸν πιστό και δέχεται παρακλήσεις γιά μεσιτεῖες στὸν Υἱόν και Θεόν της. Καθὼς σέ ὅλες τίς παραστάσεις τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας και σέ βαθμό πού ποικίλλει ἐκφραστικά στίς πολύτροπες εἰκονογραφικές διατυπώσεις μέ τό ἰδιαίτερο κατά περίπτωση νόημα, τό προβαλλόμενο δόγμα τῆς Ἐνσάρκωσης ἔχει και στήν εἰκόνα ἀλλήλθενδετὸ στό σωτηριολογικό περιεχόμενό του τήν πρόγνωση τοῦ μελλοντικοῦ Πάθους, πού ὀλοκληρώνει τό ἔργο τῆς θείας οἰκονομίας γιά τή λύτρωση τῶν ἀνθρώπων. Ἀριστερά στὸν κάμπο, ἡ ἐπωνυμία τῆς Παναγίας ΗΕΛΕΟΥΣΑ, πού συνδέεται μέ τή λειτουργία⁴ και μέ ποιητικές ἀναφορές στό πρόσωπο τῆς Θεοτόκου, «Ἐλέους χορηγός και πηγὴ συμπαθείας», «Ἐλέους ἡ

1. Βλ. Μ. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πειραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Γ', ἐν Ἀθήναις 1968, σ. 35, 37 κ.ἑ. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque, Μνημόσυνο Σοφίας Ἀντωνιάδου, Βενετία 1974, σ. 169 κ.ἑ., 210. Μ. Χατζηδάκης, Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τήν Ἀλωση (1450-1850), 1, Ἀθήνα 1987, σ. 79 κ.ἑ. Οἱ φωτογραφίες τῶν Εἰκ. 1, 2, 4, 5 εἶναι τοῦ Ἀ. Σκιαδαρέση, τῶν Εἰκ. 3, 6 τοῦ Γ. Μπαλῆ, τῆς Εἰκ. 7 τοῦ Μ. Σκιαδαρέση και τῶν Εἰκ. 8 και 9 τοῦ Α. Held.

2. Sotheby's Catalogue of Icons, London 1984, ἀριθ. 30. Κατάλογοι ἐκθέσεων: Βυζαντινὴ και μεταβυζαντινὴ τέχνη, Ἀθήνα 1968, ἀριθ. 115 (= Byzantine and Post-Byzantine Art, Athens 1986, ἀριθ. 115). Affreschi e icone dalla Grecia, Atene 1986, ἀριθ. 70. From Byzantium to El Greco, Athens 1987, ἀριθ. 41. Holy Image, Holy Space, Athens 1988, ἀριθ. 50 (ἔγρ. φωτογρ.).

3. Ἀγοράστηκε σέ δημοπρασία τοῦ Λονδίνου (βλ. ὑποσημ. 2). Ἦταν ἀπὸ τρεῖς γενιές στήν κατοχὴ ρωμαϊκῆς οἰκογένειας. Τό 1981 συντηρήθηκε στή Ρώμη ἀπὸ τό συντηρητὴ Rodolfo Lujan (στερέωση ξύλου και ζωγραφικῆς, ἐλαφρὸς καθαρισμός τῆς ζωγραφικῆς). Εὐχαριστῶ και ἀπὸ αὐτὴ τὴ θέση τὸν καθηγητὴ κ. J. Lindsay Opie γιά τήν εὐγενικὴ παραχώρηση ἐκθέσεων και φωτογραφίας πρὶν ἀπὸ τὴ συντήρηση τῆς εἰκόνας, τῆς ὁποίας εἶχε συντάξει πραγματογνωμοσύνη. Ἡ ἐργαστηριακὴ ἐξέτασή της τό 1984 στό Βυζαντινὸ Μουσείο ἀπέδειξε τὴ γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς.

4. Βλ. Ν. Mitropoulos, Marien-Ikonen, München 1964, σ. 31 κ.ἑ.



Είκ. 1. 'Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου, εικόνα της Παναγίας.

ἄβυσσος», «'Ελέους τεκοῦσα μέγα πέλαγος»⁵, χαρακτηρίζει τό διττό, ὀρισμένο στήν παράσταση μέ στροφές, κλίσεις καί βλέμματα, σύνδεσμο τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό, «'Ελέους θελητήν» μέ τήν πλήρωση τῆς Θυσίας⁶, καί ἀντίστοιχα μέ τόν πιστό, ἀποδέκτη τῆς δίστημης «συμπαθείας» καί τοῦ ἐλέους. Τά κοσμήματα, μέ κόκκινο καί μαῦρο, στό ρόδινο χιτῶνα τοῦ Χριστοῦ πού τείνουν στό σχῆμα τοῦ σταυροῦ, ἀποτελοῦν λεπτομερειακό στοιχεῖο πού υποβάλλει ἐπίσης τήν ἔννοια τοῦ Πάθους.

Στήν ὑμνητική, δογματική προσωδυμία πού ἐξυψώνει τήν Θεοτόκο καί στό ἀποκαλυπτικό *ΩΩΝ* στό φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ πού διαδηλώνει τή θεία ὑπόσταση τοῦ παιδιοῦ-σαρκωμένου Λόγου, προστίθεται τό ψαλμικό *ΠΕΡΙΒ(ΕΒΛΗΜΕΝΗ) ΕΝ ΚΡΟΣΟΤΗΣ ΧΡΙΣΤΟΣ* (ψαλμ. 44(45), 13-14) στή χρυσοκόσμητη μέ κρόσσια ἀπόληξη τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας στό δεξιό, προβαλλόμενο πρός τό θεατή χέρι της, σέ ταιριαστό πάλι ἀντίκρισμα λόγου καί εἰκόνας (Είκ. 1). 'Αρκετά σπάνια στίς παραστάσεις τῆς Παναγίας ἡ ἀναγραφή τοῦ

στίχου ἀπό τόν ψαλμό τοῦ Δαβίδ, ἐντοπίζεται στήν παλαιολόγια ζωγραφική ἀπό τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰ. καί εἶναι στή σημασία της εὐγλωττη⁷. Σάν χρυσοκεντημένο «σημεῖον» στό χέρι τῆς Θεοτόκου, διατυπώνει σέ θεμελιώδη τοῦ δόγματος παράσταση τή συμφωνία Παλαιᾶς καί Καινῆς Διαθήκης, πού βρῆκε στήν ὑστεροβυζαντινὴ τέχνη εἰκονογραφικὴ πληρότητα. 'Εξαίρει τήν Θεοτόκο μέ τήν ἔμμεση ὑπόμνηση τῆς καταγωγῆς της ἐκ τοῦ οἴκου Δαβίδ. Μέ εὐνόητη ἀναγωγή στά συναφή τοῦ ψαλμοῦ, ὑποδηλώνει τήν ἐξέχουσα στό οὐράνιο βασίλειο θέση τῆς Παναγίας-Βασίλισσας «ἐκ δεξιῶν... τοῦ παμβασιλέως»⁸. 'Η συνδεόμενη ἐπίσης μέ τόν ψαλμό ἀλληγορικὴ σημασία τῆς Παναγίας-'Εκκλησίας ἐμφανίζεται στήν ἀκολουθία τοῦ Μάρκου Εὐγενικοῦ τό 15ο αἰ. «'Ὡς διάχρυσον ἱματισμόν... ἡ τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησία περιβεβλημένη»⁹. Στόν κύκλο αὐτοῦ ἰδεῶν πού υποβάλλει ἡ παράσταση μέ τά εἰκονολογικά καί τά συνάρτητα ἐπιγραφικά της στοιχεῖα, ἡ συμμετοχὴ οὐρανίων συνοδῶν, τῶν μικρογραφημένων σέ προτομή ἀρχαγγέλων *Μ(ΙΧΑΗΛ) καί Γ(ΑΒΡΗΗΛ)* πού παραστέκουν μέ σέβας στίς ἄκρες ἐπάνω, μέ καλυμμένα ἀπό τό ἱμάτιο χέρια, προσλαμβάνει μέ ἐπισιμότητα καί ἱεροπρέπεια τό δέον τῆς παρουσίας τους βάρος (Εἰκ. 5 καί 6).

'Η ἐπιγραφή ἀπό τόν ψαλμό τοῦ Δαβίδ στό χέρι τῆς Παναγίας ἐμφανίζεται, ἴσως γιὰ πρώτη φορά, ὅσο εἶναι γνωστό, στήν εἰκόνα τῆς 'Οδηγήτριας τῆς μονῆς Βλα-

5. Βλ. σχετικὰ Μ. Tatić-Djurić, Eleousa, A la recherche du type iconographique, JÖB 25 (1976), σ. 264 κ.ἑ.

6. 'Ο.π., σ. 265.

7. Γιά τό θέμα βλ. G. Babić, Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIV^e siècle, Εὐφρόσυνον. 'Αφιέρωμα στόν Μανόλη Χατζηδάκη, I, 'Αθήνα 1991, σ. 57 κ.ἑ. (ἀπό παραδρομή, στή σ. 62, ὑπόσημ. 31, ὁ ζωγράφος τῆς ἀθηναϊκῆς εἰκόνας ἀναφέρεται ὡς Lamboudios). 'Ο ψαλμός 44(45) διαβάζεται στίς 24 Δεκεμβρίου, στήν 'Ακολουθία τῶν Μεγάλων 'Ωρῶν (Μηναιὸν τοῦ Δεκεμβρίου, 'Εκκλησιαστικὴ Βιβλιοθήκη «ΦΩC», 'Αθήναι 1971, σ. 358-359).

8. Βλ. στή σειρά "Ἑλληνες Πατέρες τῆς 'Εκκλησίας, Γρηγορ. Παλαμᾶ, Ἔργα, 10, σ. 446 (ὁμιλία ΛΖ' στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου). Ψαλμός 44(45), 11: *παρέστη ἡ βασίλισσα ἐκ δεξιῶν σου ἐν ἱματισμῷ διαχρυσῷ περιβεβλημένη, πεποικιλμένη* (βλ. καί 'Ακολουθία Μεγάλων 'Ωρῶν, δ.π., σ. 359). Βλ. ἐπίσης L. Petit, Acolouthie de Marc Eugénicos, archeveque d'Éphèse, Studi Byzantini II (1927), σ. 228, στ. 27-36 (θεοτοκίο): *...ἦσε βασίλισσαν εὐκλεᾶ / περιβεβλημένην, / τῶν ἀρετῶν τὸν διάχρυσον κόσμον πεποικιλμένην / λαμπρῶς περισταμένην / τῷ υἱῷ καὶ Θεῷ σου, / πανύμνητε*. Γιά τό θέμα τῆς Παναγίας βασίλισσας, πρόχ. Babić, δ.π., σ. 63 κ.ἑ. Βλ. καί θεοτοκίο τῆς 'Οκτωήχου: *Πεποικιλμένον διάχρυσον κόσμον, σὲ κεντημένην ἡγάπησεν, ὁ Πλαστοργὸς σου Παρθένε καὶ Κύριος, ὁ ὑπερψούμενος, τῶν Πατέρων Θεός, καὶ ὑπερένδοξος* ('Οκτωήχος, τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν 'Ιωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἐκδ. Μ. Ι. Σαλιβέρου, χ.τ.-χρ., σ. 177).

9. Petit, δ.π., σ. 223, στ. 2-7.



Είκ. 2. Ἡ Παναγία, λεπτομέρεια.



Είκ. 3. 'Η Παναγία, λεπτομέρεια.

τάδων στη Θεσσαλονίκη¹⁰ και κατόπιν σέ τοιχογραφίες και εικόνες της Θεοτόκου, κατά κανόνα μέ τό παιδί, ζωγραφικῶν ἐργαστηρίων τῶν Ἰωαννίνων καί, βορειότερα, τοῦ Prilep¹¹. Εἶναι ἄδηλο ἂν ἡ δημιουργία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου ἀνήκει στήν Κωνσταντινούπολη ἢ στή Θεσσαλονίκη. Γιά τή σύνδεση μέ τήν Πρωτεύουσα, μπορεῖ νά εἶναι ἐνδεικτική ἡ στενή εἰκονογραφική σχέση τῆς Παναγίας στό δίπτυχο τῶν Ἰωαννίνων πού βρίσκεται στήν Guenca τῆς Ἰσπανίας — ὅπου ἡ ἀναγραφή ἀπό τόν ψαλμό¹² — μέ τή σύγχρονη, ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη, εἰκόνα τῆς λεγόμενης Παναγίας τοῦ Pimen στή Ρωσία¹³, ὅσο καί ἡ παρουσία ἐπιγραφῆς ἢ ψευδοεπιγραφῆς στήν ἴδια θέση στό μαφόριο τῆς λεγόμενης Παναγίας τοῦ Don στή Ρωσία, ἀπό τοὺς ἴδιους, ὕστερους τοῦ 14ου αἰ. χρόνους, ἡ ὁποία ἀποδίδεται στόν μεγάλο Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο Θεοφάνη τόν Ἑλληνα¹⁴. Γιά τήν ἐνδεχόμενη, ἐξάλλου, σύνδεση τοῦ ὄψιμου, δογματικῆς καί κοσμητικῆς σημασίας στοιχείου — ἀλληγορικῆς καί πραγματικῆς — μέ τήν ἡσυχαστική θεωρία τῆς ἐποχῆς, καί εἰδικότερα μέ τή διδασκαλία τοῦ ἁγίου Γρη-

γορίου τοῦ Παλαμᾶ, παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἡ συχνή ἀναφορά καί ἀνάλυση τῶν συναφῶν χωρίων τοῦ ψαλμοῦ 44(45) στίς ὁμιλίες τοῦ Παλαμᾶ γιά τήν Θεοτόκο¹⁵.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τῆς εἰκόνας τοῦ Νικολάου Λαμπούδη εἶναι αὐτός πού, σύμφωνα μέ βυζαντινά πρότυπα, δημιούργησε ἢ καθιέρωσε ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος, ὁ σπουδαιότερος ζωγράφος τῆς Κρήτης στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰ. (μνεῖες ὡς ζωγράφου 1451-1492). Ἡ ὑπογεγραμμένη εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Teutonico τοῦ Βατικανοῦ¹⁶ καί οἱ ἀνυπόγραφες πού τοῦ ἀποδίδονται, τοῦ Δημοτικοῦ Μουσείου τῆς Τεργέστης¹⁷ καί τῆς μονῆς Γωνιάς Κισάμου τῆς Κρήτης¹⁸, παρέχουν τό ὑπόδειγμα τοῦ Λαμπούδη. Πλησιέστερη εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς μονῆς Γωνιάς, καθώς ἔχει καί τήν ἐπωνυμία τῆς Παναγίας *Η ΕΛΕΟΥΣΑ*, τή σπανιότερη στό φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ ἀναγραφή *ΟΩΝ* καί ὅμοια τοὺς ἀρχαγγέλους ἐπάνω, πού στίς εἰκόνες τοῦ Βατικανοῦ καί τῆς Τεργέστης ἐγγράφονται σέ δίσκο. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἐπωνυμία τῆς Παναγίας ὡς Ἑλεούσας, πού στή βυζαντινὴ ἀλλά καί στή μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ δέν

συνδέεται με όρισμένο εικονογραφικό τύπο¹⁹, βρίσκεται σχετικά συχνά σε κρητικές κυρίως εικόνες του 15ου και των επόμενων αιώνων που ακολουθούν το πρότυπο αυτό του 'Ανδρέα Ρίτζου, τό όποιο μέ έλευθερία προσωπικού ύφους έρμηνεύει ό Νικόλαος Λαμπουδής²⁰. Λέπει σε όλες τό χωρίο του ψαλμού στό χέρι της Παναγίας²¹.

10. Holy Image, Holy Space (βλ. ύποσημ. 2), άριθ. 24 (μέ βιβλιογραφία). Babić, δ.π., σ. 57 κ.έ., πίν. 9.

11. Babić, δ.π., σ. 57 κ.έ., 62.

12. "Ο.π., σ. 61 κ.έ., πίν. 13.

13. A. Bank, L'art byzantin dans les Musées de l'Union Sovietique, Leningrad 1977, εικ. 288. Βυζαντινές. Βαλκανικές. Ρωσικές εικόνες XIII-XV αιώνα, Κατάλογος έκθεσης (ρωσ.), Μόσχα 1991, άριθ. 43.

14. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εικ. 571. G. V. Zdonov, Theophanes. The Artist, his Time and his Style (ρωσ. μέ άγγλ. περίλ.), Μόσχα 1983, σ. 7-8. 'Ανάλογα, στήν εικόνα της 'Οδηγήτριας σε τοιχογραφία του 'Ακαθίστου της μονής Marco (G. Millet - T. Velmans, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, IV, Paris 1969, εικ. 54. N. Patterson-Ševčenko, Ikons in the Liturgy, DOP 45 (1991), σ. 48 κ.έ., εικ. 10).

15. Βλ. Γρηγ. Παλαμά, Έργα, δ.π. (ύποσημ. 8), 2, σ. 126· 10, σ. 446, 454· 11, σ. 272, 280, 292, 304.

16. M. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θεσσαυρίσματα 10 (1973), σ. 270, άριθ. 6, πίν. Z, 2 (έχει, από λάθος, τόν τίτλο του πίν. Δ, 1). K. Czerwenka-Papadopoulos, Eine Wiener Ikone aus dem Umkreis des Andreas Ritzos, Βυζάντιος, Festschrift für Herbert Hunger zum 70. Geburtstag, Wien 1984, σ. 204, εικ. 1. Ikonen, Bilder in Gold, Sakrale Kunst aus Griechenland, 20. Mai bis 10. October 1993, Krems-Stein, Κατάλογος έκθεσης, άριθ. 56.

17. Cattapan, δ.π., σ. 277, άριθ. 16, πίν. Δ, 1. M. Bianco Fiorin, εικ. Pittura su tavola dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, έκδ. Electa, 1975, άριθ. 10. Czerwenka-Papadopoulos, δ.π., σ. 204, εικ. 3.

18. Εικόνες Νομού Χανίων, κείμενα Μ. Μπορμπουδάκη, 'Αθήνα 1975, άριθ. 11. 'Ανήκει σε σύνολο δεσποτικών εικόνων τέμπλου που μπορούν νά άποδοθούν στον 'Ανδρέα Ρίτζο (βλ. στό ίδιο, άριθ. 7 και 8. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη (βλ. ύποσημ. 2), άριθ. 105 και 107, και άριθ. 106 του ίδιου ζωγράφου).

19. Tatić-Djurić, Eleousa (ύποσημ. 5), σ. 259 κ.έ. (μέ βιβλιογραφία). G. Babić, Les epithètes de la Vierge embrassée par l'enfant, ZLU 21 (1985), σ. 274 κ.έ. Στίς άναφερόμενες (δ.π.) βυζαντινές παραστάσεις της Παναγίας μέ τήν έπωνυμία «'Η 'Ελεούσα» άς προστεθούν μερικές: εικόνα από τή μονή του 'Αγίου Σάββα Καρόνος της Κύπρου ('Α. Παπαγεωργίου, Εικόνες της Κύπρου, έκδ. 'Ι. 'Αρχιεπισκοπής Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 40, εικ. 20). Τοιχογραφίες ναών της Κρήτης (Μ. Λ. Μπορμπουδάκης, Οί τοιχογραφίες του 'Αγίου Νικολάου στά Κυριακοσέλλια, Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής 'Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις άνακοινώσεων, 'Αθήνα 1982, σ. 64) και της Μάνης (Ν. Β. Δρανδάκης, Οί τοιχογραφίες του 'Αγίου 'Ιωάννου Καφιόνας, Βυζάντιον, 'Αφιέρωμα στον 'Ανδρέα Ν. Στράτο, I, 'Αθήναι 1986, σ. 242, εικ. 4). 'Η έξοχη, άμφιπρόσωπη εικόνα της όλόσωμης Παναγίας και του Προδρόμου στήν καθολική Μητρόπολη του Κάστρου της Νάξου (Μ. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 'Η βυζαντινή τέχνη στό Αίγαίο, Τό Αίγαίο, 'Επίκεντρο έλληνικού πολιτισμού, έκδ. «Μέλισσα», 'Αθήνα 1992, σ. 157, εικ. 128, βλ. και άγγλ. έκδοση)· εικόνα της μονής Χελανδαρίου στό "Άγιον Όρος (D. Bogdanov-

vić - V. J. Djurić - D. Medaković, Chilandar, Belgrade 1978, σ. 86, εικ. 71).

20. Βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Εικόνες της Κέρκυρας, 'Αθήνα 1990, άριθ. 6, εικ. 6, 73-77, 318, και άριθ. 66, εικ. 191. 'Άλλα παραδείγματα, στό ίδιο, άριθ. 6, σ. 14, ύποσημ. 11. M. Chatzidakis - V. Djurić, Les icônes dans les collections suisses, Berne 1968, άριθ. 15. S. Sophocleous, Le patrimoine des icônes dans le Diocèse de Limassol, Chypre, 12e-16e siècle, διδακτορική διατριβή, Strasbourg et Limassol 1990, I-III, πίν. 17a-c (F. 28), 19A (F. 31), 48 (F. 55), 101 (F. 103). 'Ανέκδοτη εικόνα της Συλλογής Δ. Λοβέρδου στό Βυζαντινό Μουσείο (Λ. 420). 'Η εικόνα της 'Ελεούσας του 1599 στό Χαλκή της Νάξου, όπου έχουν προστεθεί οί άγγελοι μέ τά σύμβολα του Πάθους επάνω, δέν βρίσκεται στον "Άγιο 'Ιωάννη, όπως άναφέρεται συνήθως (Ν. Β. Δρανδάκης, ΑΔ 19 (1964), Χρονικά, σ. 425, πίν. 505β· Tatić-Djurić, Eleousa, σ. 262, εικ. 6· Βοκοτόπουλος, δ.π., σ. 14, ύποσημ. 11) άλλα στό δισπώστατο ναό του 'Αγίου Σπυρίδωνος και της Παναγίας Θεοσκεπάστης (Μ. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 33 (1978), Χρονικά, σ. 345).

21. Σε εικόνες Κρητικών ζωγράφων (για άλλα παραδείγματα βλ. Babić, Le maphorion de la Vierge (βλ. ύποσημ. 7), σ. 63) άπαντάται μόνο στό δεύτερο μισό του 16ου αϊ. στή δεσποτική της 'Οδηγήτριας από τό τέμπλο της Santa Maria degli Angeli στήν Barletta (Bari) μέ τήν ύπογραφή του Θωμά ή Τομίου Μπαθά (Βαθά). Βλ. Icone di Puglia e Basilicata, dal Medioevo al Settecento, Bari 1988, Κατάλογος έκθεσης, άριθ. 65 (άπό παραδρομή ή Babić, δ.π., σ. 63, άναφέρει τό όνομα του ζωγράφου ως Théophane Bathas). Για τόν Τομίο Μπαθά και τό έργο του (1554-1599) βλ. και Μ. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Ένα άγνωστο έργο του Θωμά ή Τομίου Μπαθά στό Βυζαντινό Μουσείο, ΑΑΑ XVIII (1985), σ. 145 κ.έ.

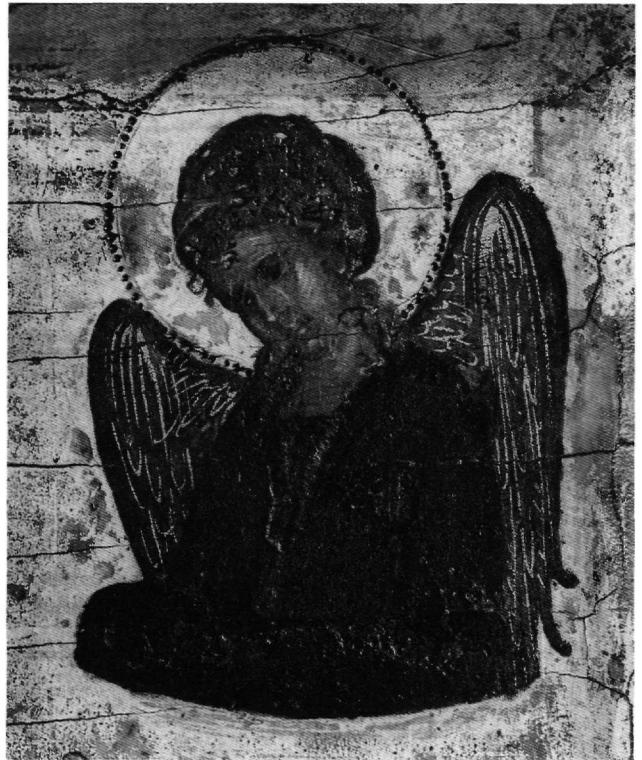
Εικ. 4. 'Ο Χριστός, λεπτομέρεια.





Εικ. 5. 'Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

“Οχι μόνο σ’ αυτό τό σημείο, αλλά σέ πολλές καί σημαντικές γιά τό ὕφος καθόλου τοῦ ἔργου τυπολογικές καί μορφικές λεπτομέρειες, εἶναι πρόδηλη ἡ διαφορά ἐρμηνείας τοῦ Σπαρτιάτη ζωγράφου ἀπό τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στήν ὑποδειγματική εἰκόνα τοῦ Βατικανοῦ καί στίς ἀποδιδόμενες καί ἀναφερόμενες ἄλλες, πού ἀκολουθοῦν πιστά τό πρότυπο τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου. Τήν ἐντονότερη στροφή καί κλίση τῆς Θεοτόκου πρὸς τό παιδί παρακολουθοῦν, διαφοροποιημένες καί πλουσιότερες, οἱ πτυχές τῆς χρυσογραμμένης παρυφῆς στό μαφόριο, πού ἁρμονικά πλαισιώνουν τό πρόσωπο, καί μέ συνακόλουθη κίνηση τό σταυρωτό κλείσιμό του στό στήθος λοξοδρομεῖ πολύ δεξιότερα (Εἰκ. 1 καί 2). Τά χρυσά σταυρικά ἄστρα, σάν περίτεχνα, ἀκριβὰ κοσμήματα στό μαφόριο καί τό λιθοποιίκιλο τῆς παρυφῆς στό λαιμό τοῦ φορέματος, τά πλούσια καί μακριὰ κρόσσια καί ἡ διπλή, κοσμημένη παρυφή στό χέρι πού κλείνει τήν ἐπιγραφή τοῦ ψαλμοῦ διαφέρουν ἐπίσης, ἔχοντας ἀνάλογα σέ παλαιολόγια ἔργα²². Ἐγγύτερη στά βυζαντινά πρότυπα εἶναι καί ἡ στάση τοῦ παιδιοῦ. Τῇ χαρακτηρίζουν, στόν τρόπο πού κάθε-ται, τό ἀνασήκωμα τοῦ δεξιοῦ του ποδιοῦ καί ἡ σχεδόν παράλληλη θέση τῶν ποδιῶν κάτω, καί ἡ κατακόρυφη τοῦ δεξιοῦ του χεριοῦ στή χειρονομία τῆς εὐλογίας, πού δέν ἀπαντῶνται στό κρητικό ὑπόδειγμα²³. Στά παλαιολόγια στοιχεῖα τοῦ ἔργου ἀνήκουν ἐπίσης ἡ πο-



Εικ. 6. 'Ο αρχάγγελος Γαβριήλ.

λύπτωχη συγκέντρωση τοῦ ἐλεύθερου μέρους ἀπό τό ἱμάτιο ἀνάμεσα στά πόδια μπροστά καί τό μικρό ἀπό-πτυγμα δεξιά στήν ἄκρη τοῦ κάτω, πού σάν νά παίξει μέ τίς πτυχές του τό ἀριστερό χέρι τῆς Παναγίας, ἐδῶ σέ ὀριζόντια θέση²⁴ (Εἰκ. 1 καί 7). Λαμπερές καί πυκνές οἱ χρυσογραφίες τοῦ ἱματίου καί ἀνάλαφρες ἀποδίδονται καθὼς συχνότερα στά βυζαντινά πρότυπα· στίς κρητικές εἰκόνες, κατὰ κανόνα, σκοτεινότερο τοῦ βασικοῦ χρῶμα διαγράφει τῇ διαφορετικῇ, δεσμευτικῇ τῶν χρυσογραφιῶν πτύχωση τοῦ ὑφάσματος. Πρέπει νὰ σημειωθοῦν, ἀκόμη, ὁ μᾶλλον ἄγνωστος στά κρη-τικά φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Γαβριήλ· τά σταυροει-δή ποικίλματα πού διακοσμοῦν τό χιτώνα τοῦ Χριστοῦ (Εἰκ. 6)· οἱ ἀσυνήθιστα εὐρεῖς φωτοστέφανοι μέ τό ἐξοχο στήν ἐκτέλεση κλαδωτό, κοκκιδωτό σχέδιο (Εἰκ. 1, 2 καί 4) πού προπάντων στῆς Παναγίας ξεφεύ-γει ἀπό τά γνωστά τῶν κρητικῶν ἐργαστηρίων τοῦ 15ου αἰ., μέ τήν πλατιά καί χαρίεσσα ἀνάπτυξη τῶν ἐλικοειδῶν, ἀνθισμένων βλαστῶν του. Οἱ διαφορές τῆς εἰκόνας ἀπό τό ὑπόδειγμα πού ἀναπα-ράγουν σχεδόν ἀναλλοίωτο οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι τοῦ 15ου αἰ. δείχνουν τήν ἀνεξάρτητη στάση καί τῇ δυνα-τότητα τοῦ Νικολάου Λαμπούδη νά ἀντλεῖ ἐπιλεγμένα στοιχεῖα ἀπό οἰκειότερη καί προσκεῖμενη χρονικά παράδοση τέχνης. Διαδηλώνουν, ἐξάλλου, τῇ ζωογόνο ἀνησυχία δημιουργίας πού διακρίνει τήν καλλιτεχνι-

κή του προσωπικότητα, καθώς κιόλας δέν πρόκειται για άπλές λεπτομέρειες εκλεκτικού χαρακτήρα που διαφοροποιούν τό εικονογραφικό πρότυπο, αλλά για στοιχεῖα που συμπλέκονται ἐνεργά στό ρυθμό καί τό ὕφος τοῦ ἔργου.

Ἡ στροφή καί ἡ συνάρτητη κλίση μέ χάρη τῆς Θεοτόκου πρὸς τόν Χριστό, αἰσθητά ζωηρότερες σέ σχέση μέ τήν τείνουσα στή μετωπικότητα στάση τῆς Παναγίας στό κρητικό πρότυπο, καί ὁ τρόπος πού τό παιδί κάθεται σταθερά καί ἄνετα στήν ἀγκαλιά τῆς μητέρας, μέ τό ἐπιβάλλον τοῦ Λόγου, γονιμοποιούν μέ παλαιολόγειες καταβολές τόν κρουστό ρυθμό τῆς παράστασης, πού ἐνέχει τήν κίνηση. Τό πορφυρό μαφόριο πλαταίνει στό κεφάλι τῆς Παναγίας, γιά νά προβληθεῖ σέ σκοτεινόχρωμο βάθος, μέ τήν ἔμφαση τοῦ λεπτογραμμένου χρυσοῦ φωτοστέφανου γύρω, τό νεανικό πρόσωπο μιᾶς ιδιαίτερης ὁμορφιάς, μέ ἀνοιχτόχρωμο, καθαρό καί εὐαίσθητο πλάσιμο, μέ δυνατές ἀνταύγειες φωτός πού δίνουν τά ζωηρά, στιλπνά καί σέ καίρια σημεῖα γραμμικά φῶτα, καθώς σέ ὄψιμα βυζαντινά ἔργα καί μέ «κρητική» δεξιοτεχνία γραμμένα (Εἰκ. 3),

καί μέ ἀπαλές, πρασινωπές ἢ ρόδινες, διάφανες σκιές. Σύντονη εἶναι ἡ ροή τῶν γραμμῶν τοῦ σχεδίου στίς πλατιές, μακριές καί διάχυτες, θαμπά φωτισμένες, πτυχές, πού ἀναδίνουν ζωγραφικά τήν ἐντύπωση βελούδινου ὑφάσματος στό μαφόριο καί λοξεύουν στό στήθος ἔντονα παρακολουθώντας τήν κίνηση τῆς μορφῆς καί

22. Βλ. πρόχ. τήν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας στή μονή Βλατάδων τῆς Θεσσαλονίκης (Babić, δ.π., πίν. 9), τῆς Παναγίας Καρόνος Κύπρου (Παπαγεωργίου, Εἰκόνες τῆς Κύπρου (βλ. ὑποσημ. 19), εἰκ. 20), καί γιά ἀνάλογα ἔντονα κόσμημα στό λαιμό τήν εἰκόνα τῆς ἁγίας Μαρίας στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο (Holy Image, Holy Space, ἀριθ. 41, μέ βιβλιογραφία).

23. Γιά τή θέση τῶν ποδιῶν βλ. ἐνδεικτικά τήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας (K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatov - S. Radojčić, Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Wien und München 1965, εἰκ. 171), γιά τή χειρονομία τίς εἰκόνες τῆς Ἀχρίδας (δ.π.), τῆς Ρόδου (Βυζαντινὴ Τέχνη, δ.π. (βλ. ὑποσημ. 2), ἀριθ. 82: Affreschi e icone, δ.π., ἀριθ. 34), τῆς Πριζρένης (G. Babić - M. Chatzidakis, Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (2), εἰς: K. Weitzmann κ.ά., Le Icone, Milano 1983, εἰκ. σ. 187), τῆς μονῆς Βλατάδων (Babić, δ.π.).

24. Ὅπως πρόχ. στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας καί στήν Ὁδηγήτρια τῆς μονῆς Βλατάδων (δ.π.).

Εἰκ. 7. Ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου.





Εικ. 8. Γενεύη, Μουσείο 'Ιστορίας και Τέχνης. Εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας.

αφήνοντας να φανεί μόλις τό σκοτεινόχρωμο πράσινο, δμοιο του κομπού κεφαλόδεσμου, φόρεμα στο λαιμό με την πολύτιμη πόρπη. Τό ζεστό χρυσαφένιο ιμάτιο του Χριστού και ο λευκορόδιος χιτώνας, με δυνατά φωτίσματα, αστράφτουν στο μυστικό φώς της εικόνας, προβάλλοντας την πλαστική, γεροδεμένη μορφή του παιδιού με τό χυμώδες ανάγλυφο. Οί στάσεις είναι άβρές και άνετες, οί χειρονομίες άκριβείς και νευρώδεις. 'Απτή πλαστικότητα πού τονίζει τίς στρογγυλότητες γεμάτων προσώπων, έκφραση ήρεμη, προσηνής και μειλίχια· ή γλυκύτητα των άγγέλων με τό παλαιολόγιο πλάσιμο των χαριτωμένων μορφών τους (Εικ. 5 και 6) και μία αδιόρατη, δυτικότροπη αίσθαντικότητα πού προσδίδει κάποια «έκκοσμίκευση» κάλλους στην Παναγία και τονίζει τίς «ύγρές» διαφάνειες στο δεξιό χέρι της αποτελούν επίσης γνωρίσματα ύφους της εικόνας του Νικολάου Λαμπούδη, πού διακρίνεται έξίσου γιά τή σοφή συμμετρία της σύνθεσης, στην όποία εντάσσονται όργανικά οί επιγραφές. Τό βυζαντινό οικογενειακό όνομα Λαμπούδιος και Λαμπούδης έμφανίζεται σποραδικά στίς πηγές από τόν 11ο μέχρι τό 15ο αϊ.²⁵ Στην Πελοπόννησο είναι γνωστό κατά τούς παλαιολόγειους χρόνους από σημαίνοντα πρόσωπα. 'Αναφέρονται ό άρχοντες Λαμπούδιος

πού ήγήθηκε τοπικής επανάστασης κατά του δεσπότη Μανουήλ Καντακουζηνού λίγο μετά τό 1348²⁶, ό άρχοντας κυβερνήτης του 'Αστρους Λαμπούδιος περί τό 1407²⁷ και ό κωδικογράφος του 15ου αϊ. Ματθαίος σεβαστός Λαμπούδης ό Πελοποννήσιος²⁸. 'Ο τελευταίος, πιθανώς Σπαρτιάτης²⁹ και μπορεί συγγενής και σύγχρονος του ζωγράφου Νικολάου Λαμπούδη, έγραψε στή Φερράρα και στή Φλωρεντία τρείς από τούς άχρονολόγητους κώδικες πού φέρουν ύπογραφή του, και τούς μόνους πού μνημονεύουν τόν τόπο όπου έλαβε χώρα τό έργο: *Ματθαίος τουνομα σεβαστός Λαμπούδης ό Πελοποννήσιος γέγραφεν έν τή Φερραρία*³⁰, *...γέγραφα έν τή Φλωρεντία*³¹. 'Ισως ή παραμονή του τιτλούχου κωδικογράφου στίς δύο ίταλικές πόλεις νά μήν είναι άσχετη με τή διετή Σύνοδο της Φερράρας και της Φλωρεντίας γιά τήν ένωση των 'Εκκλησιών (1438-39).

Στήν Κρήτη τό επώνυμο Λαμπούδης δέν βρίσκεται παρά σέ έπόμενους αιώνες και σπάνια. 'Η πρωιμότερη άναφορά, όσο είναι γνωστό, του Κυριάκου Λαμπούδη «*speciāgo*» τό 1562 και τό 1563 έγκατεστημένου στο 'Ηράκλειο³², ύποδηλώνει προηγούμενη μετοικασία στή μεγαλόνησο κλάδου της οίκογένειας πιθανώς από τό Μοριά, σέ άπροσδιόριστο χρόνο, ένδεχομένως από τήν εποχή του ζωγράφου. 'Αλλά, προσώρας, ή σιωπή των πηγών δέν επιτρέπει όποιαδήποτε βάσιμη ύπόθεση στο σημείο αυτό. Συνεπώς, παραμένει ως μοναδική σχετική ένδειξη ή έκδηλη συνάφεια της ύπογεγραμμένης εικόνας του Νικολάου Λαμπούδη με τά κρητικά έργα του 15ου αιώνα.

Σέ εποχή, όπως ακόμη ό 15ος αϊ., πού οί εικόνες στή μεγάλη τους πλειονότητα είναι άνυπόγραφες ως άνώνυμα έργα εύλάβειας, ή σπανιότερα άπαντώμενη ύπογραφή όρισμένων ζωγράφων πρέπει νά όφείλεται σέ ειδικούς μάλλον λόγους. Με την προύπόθεση της εύρύτερης άναγνώρισης και φήμης του ζωγράφου, ή σχετική άπαίτηση από μέρους του μορφωμένου άποδέκτη του έργου, μάλιστα σέ άστικούς και άριστοκρατικούς κύκλους πού θεωρούν και θαυμάζουν τήν εικόνα ως καλλιτέχνημα· ή διάκριση από τόν ίδιο τόν καλλιτέχνη με ύπογραφή των εικόνων πού θεωρεί ως σπουδαία δημιουργήματά του· ό προορισμός σημαντικών έργων γιά μακρινό μέρος και, αντίστροφα, ή εργασία του ζωγράφου σέ τόπο μακριά από τήν ιδιαίτερη πατρίδα του, μοιάζει νά είναι οί κυριότεροι λόγοι πού οδηγούν στην ύπογραφή, όταν συμβαίνει αυτό, των εικόνων. Σπανιότερη τό 15ο αϊ. και χαρακτηριστική ή προσθήκη του πατριδωνυμικού, ως στοιχείου ταυτότητας αλλά και ύπερηφάνειας γιά τόν τόπο καταγωγής του ζωγράφου, θά πρέπει νά επιβάλλεται στίς δύο τελευταίες περιπτώσεις στίς όποιες εντάσσεται ή ύπογραφή της εικόνας του Νικολάου Λαμπούδη. 'Η άναφορά του πα-



Είκ. 9. Παναγία Γλυκοφιλούσα, λεπτομέρεια της Είκ. 8.

τριδωνυμικού *ΣΠΑΡΤΙΑΤΟΥ* φαίνεται άκριβώς νά δηλώνει, όπως στην ανάλογη περίπτωση του ζωγράφου Ξένου Διγενή από τό Μουχλί της Πελοποννήσου, τήν απόσταση του Νικολάου Λαμπούδη από τό γενέθλιο τόπο γιά τόν όποιο σεμνύνεται³³. "Άλλωστε, τά προ-

25. Σπ. Λάμπρος, Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι καί κτήτορες κωδίκων κατά τούς μέσους αιώνας καί επί Τουρκοκρατίας, ΝΕ Γ' (1906), σ. 176 κ.έ. V. Grumel, Les registes des actes du Patriarcat de Constantinople, I. Les actes des Patriarches, fasc. II. Les registes de 715 à 1043, άριθ. 847, 848, σ. 259 κ.έ. P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - D. Papachryssanthou, Archives de l'Athos, X. Actes de Lavra, II, άριθ. 109, σ. 245. D. A. Zakythinos, Le Despotat grec de Morée, Histoire politique, Édition revue et augmentée par Chryssa Maltéizou, Variorum, London 1975, σ. 98, 99, 101, 164, Vie et institutions, δ.π., σ. 114, 215, 320. Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit, I/6, Wien 1983, σ. 137.

26. Zakythinos, δ.π., Histoire politique, σ. 98, κ.έ., 101, Vie et institutions, σ. 215.

27. "Ο.π., Histoire politique, σ. 164, Vie et institutions, σ. 114.

28. Λάμπρος, δ.π. Zakythinos, δ.π., Vie et institutions, σ. 215, 320.

29. Πρβλ. Λάμπρος, δ.π. Βλ. παρόμοιες άναγραφές σέ σημειώματα κωδίκων του 15ου αΙ.: *Ματθαίος Παλαιολόγος ό Σγουρομάλης Πελοποννήσιος, Σπάρτιατης καί Λακεδαιμόνιος* (Λάμπρος, δ.π., σ. 183. Zakythinos, Vie et institutions, σ. 215. R. Walther, Zur Hadesfahrt des Mazaris, JÖB 25 (1976), σ. 202), Μιχαήλ Σουλιάρδος ό 'Αργεΐος, *Λάκων καί Σπάρτιατης* ('Α. Τσελίκας, Μεθώνη καί Κορώνη στην ιστορία της έλληνικής παλαιογραφίας (ΙΕ' αΙ.), Πρακτικά Β' Τοπικού Συνεδρίου Μεσσηνιακών Σπουδών (1982), 'Αθήνα 1984, σ. άνατ. 77).

30. Λάμπρος, δ.π., σ. 177 (ε').

31. "Ο.π., σ. 176 (β'), 177 (γ').

32. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, 'Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου, 'Αθήνα 1986, σ. 63, σημ. 2. Βλ. επίσης Μ. Ι. Μανούσας, 'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα (1547-1806), Βενετία 1968, σ. 71, σημ. 6 ('Ο ιερέας 'Ιωάννης Λαμπούδης άναπληρώνει προσωρινά τό 1695 τόν εφημέριο του 'Αγίου Γεωργίου της Βενετίας 'Αντώνιο Μπουμπούλη).

33. 'Ο Ξένος Διγενής στίς κτητορικές επιγραφές των τοιχογραφιών του γράφει τό όνομα καί τόν τόπο καταγωγής του: + 'Εγένετω δέ διά χειρός καμου Ξέ[ν]ου / του διγενει από τόν μορέαν έκ χώρας μοχλίου... στην Κρήτη τό 1470 (Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, 'Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής καί ή εκκλησία των 'Αγίων Πατέρων στά 'Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης, Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (1976), Β', 'Αθήνα 1981, σ. 556. Π. Λ.

φανή κρητικά στοιχεία του έργου ευνουούν την υπόθεση για την πρόσκαιρη ή μόνιμη παραμονή και εργασία του ζωγράφου στη μεγαλόνησο, χωρίς αυτό να σημαίνει υποχρεωτικά ότι η εικόνα της Παναγίας ζωγραφίστηκε στην Κρήτη. Η επιφύλαξη ως προς το τελευταίο σχετίζεται ιδίως με τη λεπταίσθητη κοσμητική πολυτέλεια του έργου και τον άερα ακριβού κομποτεχνήματος, πού μάλλον συνάδουν στο καλλιτεχνικό πνεύμα της Φλωρεντίας και συνειρμικά υποβάλλουν, αν και με στοιχεία άοριστα, την ιδέα της λαμπρής πόλης, στην οποία έζησε για άγνωστο διάστημα ο έξιςου αινιγματικός συνονόματος του ζωγράφου, ο κωδικογράφος Ματθαίος Λαμπούδης.

Γιά τη χρονολογική θέση του Νικολάου Λαμπούδη σπουδαία, αν και έμμεση, μαρτυρία προσάγει μία ανυπόγραφη εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο Μουσείο 'Ιστορίας και Τέχνης της Γενεύης, πού συνδέεται στενά με το ύφος του³⁴ (Εικ. 8). Διακριτικά κάτω, στο καμπυλόγραμμο αναγύρισμα του μαφορίου της Θεοτόκου προς τα δεξιά, εκεί όπου τελειώνει το άπυγμα του ίματίου του Χριστού, από κάτω (Εικ. 8 και 9), διαβάζεται ή χρονολογία *ANN/O 1457*³⁵. Παρακάτω, ο αριθμός 3 προτάσσεται ήλιακού πιθανώς συμβόλου, κύκλου με σύμφυτη γωνιώδη προέκταση δεξιά και με στιγμωτό τρίγωνο ή δέλτα μέσα στον κύκλο και στιγμή στην προέκταση, ίσως σέ αναφορά της 'Αγίας Τριάδας, της «τρισηλίου θεότητος»³⁶. Τό σημείο, γνωστό με τη σημασία αυτή σέ βυζαντινούς κωδικογράφους³⁷, θά μπορούσε σέ εξεζητημένη υπόθεση νά θεωρηθεί ότι υποκρίπτεται επιπλέον στην προκειμένη περίπτωση τη γραφική απόδοση του όνόματος Λαμπούδης (ήλιος, λάμπω, Λαμπούδης, με τό δέλτα στον κύκλο), τό όποιο συμφέρεται στην επίκληση της 'Αγίας Τριάδας σάν εϋχή σωτηρίας.

Η 'Ελεούσα της 'Αθήνας (Εικ. 1) και ή Γλυκοφιλούσα της Γενεύης (Εικ. 8) άποδίδουν με πηγαίο τρόπο κρητικά πρότυπα του 15ου αϊ. — της Γενεύης πιστότερα, όπως δείχνει ή σύγκριση με θαυμάσια Γλυκοφιλούσα της μονής Γκουβερνέτου στην Κρήτη³⁸ — με ύφος πού στην έμφανή του διαμόρφωση με την επένεργεια κρητικής καλλιτεχνικής παιδείας διατηρεί άβίαστα τά αυτοτελή έκφραστικά του γνωρίσματα, πού είναι κοινά ή ανάλογα στίς δύο εικόνες. Καθαρά, λαμπερά έργα, έχουν φανερή όμοιογένεια στην κομψότητα της γραφής, στον ιδιαίτερο χαρακτήρα της διακριτικής πολυτέλειας πού προσδίδουν οι λεπτές κοσμητικές λεπτομέρειες και οι πλούσιες χρυσογραφίες: στο άδρό, σοβαρό και εϋχάριστο χρώμα πού ή σύνθεσή του συντείνει στον κοινό χρυσιζοντα τόνο των έργων. Τό «φιλντισένιο» πρόσωπο της Παναγίας στίς δύο εικόνες, με φωτεινό πλάσιμο, τρυφερή έκφραση και γλυκό βλέμμα, ευνουεί επίσης σέ συνάφεια με τά άλλα

στοιχεία την απόδοση της εικόνας του 1457 της Γενεύης στον Νικόλαο Λαμπούδη ή στον κύκλο της τέχνης του και προσδιορίζει, αντίστοιχα, την τοποθέτηση του ένυπόγραφου έργου του στην 'Αθήνα γύρω στά μέσα του 15ου αιώνα.

Με την 'Ελεούσα του Νικολάου Λαμπούδη συνδέεται στενά από άλλη άποψη μία επόμενη εικόνα της Γλυκοφιλούσας από τη Συλλογή Likhatchev στην 'Αγία Πετρούπολη³⁹. Παρότι ο εικονογραφικός τύπος αλλάζει, είναι πολλά τά στοιχεία πού δείχνουν την επίδραση της πρώτης στη δεύτερη εικόνα. Σημειώνονται τά γεμάτα και φωτεινά πρόσωπα, ο σχεδιασμός του άριστερου χεριού της Παναγίας, ή άνάλογη στο φωτιστέφανό της διακόσμηση, τά άσυνήθιστα σταυρόσχημα ποικίλματα στο χιτώνα του Χριστού, τά σανδάλια του προπάντων, ή αναγραφή του ψαλμικού *ΠΕΡΙΒ(ΕΒΑΗΜΕΝΗ) ΕΝ ΚΡΟCΟΤΗC ΧΡΙCΗC*, με ίδια όρθογραφικά σφάλματα και σέ όμοια κοσμημένη και πτυχωμένη κροσσωτή παρυφή στο χέρι της Θεοτόκου. Παριστάνονται επίσης σεβίζοντες, αλλά με άκάλυπτα χέρια, οι αρχάγγελοι επάνω. Τά συμπλήματα *ΜΗΡ-ΘΥ* και *ΙC/ΧC* έχουν την ίδια διάταξη και άριστερά ύπάρχει ή ίδια προσωνομία της Θεοτόκου *Η ΕΛΕΟΥCΑ*. Και πάλι, ή σχέση του ύφους της εικόνας με την κρητική παράδοση τέχνης της εποχής ύπονουεί ξενομερίτη ζωγράφο.

Με τά συστατικά μιάς λαμπρής κρητικής εικόνας του ώριμου 15ου αϊ., μεταλλαγμένα με πηγαία στοιχεία της παλαιολόγειας παράδοσης, ή Παναγία ή 'Ελεούσα, πού υπερήφανα υπογράφει ο Σπαρτιάτης ζωγράφος Νικόλαος Λαμπούδης, είναι έργο μεγάλης άξιας. Με τό σπάνιο προνόμιο της υπογραφής της, χαρίζει την «έξωθεν» καλή μαρτυρία ενός εϋπαιδευτου ζωγράφου για την άκτινοβολία της κρητικής τέχνης σέ όρα μεστή. Δηλώνει τον τρόπο πού αυτός επιλέγει και άφομοιώνει τά στοιχεία πού του προσφέρουν τά έζέχοντα κρητικά έργα. Τό σπουδαιότερο, ίσως, φανερώνει τά καλλιτεχνικά εφόδια πού ο Νικόλαος Λαμπούδης θά πρέπει νά είχε από τον τόπο του, τόσο κοντά στο Μυστρά. Τό τελευταίο και νιόφερτο, με τό όνομα του ζωγράφου, είναι τό πιό ένδιαφέρον σημείο, για την άνίχνευση της βυζαντινής ζωγραφικής στην ύστατη εποχή της στην περιοχή του Μυστρά⁴⁰, πού άκόμη κρατεί άδιαπέραστα μυστικά.

Βοκοτόπουλος, 'Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στά 'Απάνω Φλώρια Σελίνου, *ΑΑΑ XVI* (1983), σ. 145), 'Εγένετο δέ διά χειρός έμού Ξένου του Διγενή. / *έκ Μορέως...* στη μονή της Μυρτιάς Αίτωλίας ('Α. Κ. 'Ορλάνδος, Βυζαντινά μνημεία Αίτωλοακαρνανίας, 'Η έν Αίτωλία μονή της Μυρτιάς, *ΑΒΜΕ Θ'*

(1961), σ. 97, εικ. 11). Διαφορετική είναι η περίπτωση προσθήκης του πατριδωνυμικού στην υπογραφή των Κρητικών ζωγράφων Ἀνδρέα Ρίτζου καὶ Νικολάου Τζαφούρη: *ANDREAS RICO DE CANDIA. PINXIT*, στην Παναγία τοῦ Πάθους τῆς Φλωρεντίας (ἄλλοτε στό Fiesole) (πρόχ. W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten und Lausanne 1956, σ. 91, πίν. 110B), *ANDREAS. PAVIAS. / PINXIT. DE CANDIA*, στή Σταύρωση τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης στήν Ἀθήνα (πρόχ. Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς, 15ος-16ος αἰώνας*, Κατάλογος ἑκθέσης, Ἀθήνα 1983, ἀριθ. 20).

34. M. Lazović - S. Frigerio-Zenou, *Les icones du Musée d'Art et d'Histoire Genève*, Κατάλογος ἑκθέσης, Genève 1985, ἀριθ. 2 (ἔγχρ. φωτ.).

35. Ἡ χρονολογία διαβάστηκε (δ.π.) ὡς 1557. Γιά τήν ὀρθή ἀνάγνωσή της (1457) βεβαιώθηκαν κατὰ ἐπιτόπια ἐπίσης ἐξέταση τῆς εἰκόνας τό 1988. Ὁφείλω θερμές εὐχαριστίες στόν κ. Miroslav Lazović πού μοῦ ἐπέτρεψε νά δῶ τήν εἰκόνα στήν ἀποθήκη τοῦ Μουσείου, ὅπου βρισκόταν, καί στόν κ. André Held γιά τή διάθεση φωτογραφιῶν της (Εἰκ. 8 καί 9). Τό χρῶμα καί ἡ διακόσμηση στούς φωτοστέφανους καί στόν κάμπο μέ μικροῦς ἔντυπους «ἡλίους» — πυκνή, ἀτεχνη καί ἀκατάστατη ὡς πρός τό περίγραμμα τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας — εἶναι πολύ πιθανό ὅτι ἀνήκουν σέ νεότερη ἐπέμβαση.

36. J. Mossay, *Le signe héliaque*, Notes sur quelques manuscrits de S. Grégoire de Nazianze, *Rayonnement grec*, Hommages à Charles Delvoye, Bryxelles 1982, σ. 273 κ.ἑ. Lazović - Frigerio-Zenou, δ.π.

37. Ὁ.π.

38. Εἰκόνες τοῦ Νομοῦ Χανίων (βλ. ὑποσημ. 18), ἀριθ. 12.

39. Felicetti-Liebenfels, δ.π. (ὑποσημ. 33), σ. 88, πίν. 111 C. Tatić-Djurić, *Eleousa* (βλ. ὑποσημ. 5), σ. 263, εἰκ. 12.

40. Πρβλ. D. Mouriki γιά τήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο (*Holy Image, Holy Space*, ἀριθ. 64, σ. 221. *Art and Culture around 1492*, Κατάλογος ἑκθέσης, Seville 1992, ἀριθ. 140. Ὡς σημειωθεῖ ὅτι τό λῆμμα τῆς εἰκόνας στό δεῦτερο κατάλογο (ἀνατύπωσή του) παραποιήθηκε γλωσσικά, ὅπως καί τά ἄλλα τῶν ἔργων πού δάνεισε τό Βυζαντινὸ Μουσεῖο στή μεγάλη ἑκθεση τῆς Σεβίλλης, τά ὁποῖα γέμουν ἐκδοτικῶν σφαλμάτων· τό πιό ἀπαράδεκτο, αὐτό δημοσιεύθηκε, ἀπό ἀκατανόητο λάθος τοῦ ἐκδότη, μέ τό ὄνομά μου). Ἀπό ἀνάλογη ἀποψη, ἡ συστηματική μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ξένου Διγενῆ (δ.π., ὑποσημ. 33), ὁ ὁποῖος ἐργάστηκε στήν Κρήτη τό 1470, θά πρέπει νά ἀποδώσει ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα γιά τίς καλλιτεχνικές καταβολές ἐνός ἄλλου Πελοποννήσιου ζωγράφου τῆς διασποράς τοῦ 15ου αἰ., σέ συνάρτηση μέ ὅσα τοῦ προσπόρισε ἡ ἐργασία στή μεγαλόνησο καί, σέ στενή ἢ εὐρύτερη ἔννοια, ἡ μαθητεία στήν τέχνη της.

Myrtali Acheimastou-Potamianou

NIKOLAOS LAMPOUDES, FROM SPARTA: AN ICON OF THE VIRGIN ELEOUSA

Amongst the few painters known from signed icons of the 15th century is the enigmatic Nikolaos Lampoudes from Sparta, of whom no mention is made in the literary sources. A fine icon of the Virgin and Child in a private Athenian collection — once in a private collection in Rome — bears his signature on the lower band of the border: + ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΛΑΜΠΟΥΔΗ - ΣΠΑΡΤΙΑΤΟΥ.

The Virgin, in a variation of the Hodegetria type, bears the inscription of the *Eleousa* which is associated with the Liturgy and poetic references to her person. She holds Christ, “Ἐλέους Θελητήν” with the fulfillment of the sacrifice, within a tender and loving correlation of

poses. In this icon, the proclaimed dogma of the Incarnation is, within its soteriological content, also associated with foreknowledge of the Passion. The embroidery on the Child's chiton almost suggests signs of the cross, thus constituting a particular allusion to the Passion. The person of the Theotokos is exalted in the inscription on the gold-fringed edge of her maphorion's right sleeve, taken from Psalm 44(45), 13-14: ΠΕΡΙΒ(ΕΒΑΗ-ΜΕΝΗ) ΕΝ ΚΡΟCΟΤΗC ΧΡΙCΗC (“... her clothing is of wrought gold”). Known from the second half of the 14th century, as a rule in depictions of the Virgin and Child, this inscription is encountered in wall-paintings and icons emanating from workshops in Thessaloniki,

Ioannina and Prilep. Indirect indications suggest the possible relationship of symbolic and decorative elements with Constantinople. Furthermore, of especial interest is the probable association with Hesychast theories of the day, in particular with the teachings of St. Gregory Palamas given that his homilies on the Theotokos make frequent reference to, and analyse, passages from Psalm 44(45). Also significant is the 15th-century *akolouthia* of Markos Eugenikos where use is made of those passages in the Psalm where the Virgin is praised as queen to laud her as Theotokos.

The icon by Nikolaos Lampoudes renders the iconographical model which, on the basis of Byzantine examples, was either created or established by Andreas Ritzos, the most distinguished Cretan painter in the second half of the 15th century (mentioned as a painter: 1451-1492). His signed icons in the Teutonico Collection at the Vatican are well known, together with those attributed to him now at Trieste and the Gonia monastery on Crete. Lampoudes' icon is more closely associated with that in the Gonia monastery, where one finds the inscription «'Η Ἐλεούσα», the unusual Apocalyptic ΩΝ on Christ's halo, and the position of the miniature angels at the top. The inscription of the *Eleousa* is also found on later icons of the same type. In all, however, the symbolic passage from the Psalm is missing. The Spartan painter interprets the Cretan model in a free, personal manner and uses typological and decorative details which betray a sense of independence and a dexterity in drawing on selected elements from a more familiar and chronologically more recent artistic tradition.

The Byzantine family name Lampoudios and Lampoudes appears sporadically in the sources from the 11th to the 15th century. It is known in the Peloponnese from important personages of the 14th and 15th century. A scribe known to us, Matthew *sebastos* Lampoudes from the Peloponnese, possible a Spartan, may have been a contemporary and relative of the painter Nikolaos Lampoudes; three of his undated codices were written in Ferrara and Florence. The stay of the titled scribe in these two Italian cities may thus be linked to the two-year Council of Ferrara-Florence of 1438-1439. The migrant branch of the Lampoudes family which went to Crete, possibly from the Peloponnese, first appears in the sources in the person of Kyriakos Lampoudes, a *speciario* established in Candia (Herakleion) in 1562 and 1563. Either a short-term or permanent stay on Crete by the painter Nikolaos Lampoudes is attested by the close relationship of our icon with Cretan examples.

Leaving aside distinguishing marks of technique and

style in our icon, an important if indirect testimony that helps date Nikolaos Lampoudes to the 15th century is presented by the icon of the Virgin *Glykophilousa* in the Museum of History and Art in Geneva. In the middle of the Virgin's maphorion, at the bottom to the right, appears the date ANN/O 1457 (the previous reading of 1557 is incorrect). Further down, the number 3 is placed in front of what appears to be a symbol for the Sun, with a dotted triangle or Delta within a circle, perhaps a reference to the Holy Trinity "the tri-solar divinity". The symbol, known with this meaning from Byzantine manuscripts, could — at least hypothetically — also hide a pictorial rendition of the name Lampoudes (the Sun, to shine [Gk. *lambein*], Lampoudes, with the Delta in the circle) as a prayer for salvation in the name of the Holy Trinity.

The Athens *Eleousa* and the Geneva *Glykophilousa* clearly render Cretan models of the 15th century in a style which preserves autonomous expressive traits which are common or analogous in both icons. These distinct and brilliant works bear a clear resemblance in their painterly grace, in the peculiar nature of the restrained opulence imparted to the fine decorative details and the rich chrysography, and in the subdued, austere but pleasant colouring which contributes to a certain golden hue apparent in both icons. The lustrous face of the Virgin in both icons, brightly modelled with a gentle expression and tender gaze, also supports the 1457 Geneva icon's attribution to Nikolaos Lampoudes or to his artistic circle, and at the same time points to a date for the signed Athens icon in the middle of the 15th century. Also associated with the Athens *Eleousa* is another icon of the *Glykophilousa* from the Likhatschev Collection in St. Petersburg where the Psalm passage inscription and the unusual cross-shaped ornamentation on Christ's chiton likewise appear.

The Virgin *Eleousa*, proudly signed by the Spartan painter Nikolaos Lampoudes, is a work of great value, with all the signs of a splendid Cretan icon from the mid-15th century transformed by fertile elements mostly drawn from the Palaeologan tradition. With its rare privilege of a signature, it provides a "good reference" by a well-schooled painter for the radiation of Cretan art at this mature period. But perhaps most significantly, it throws light on the artistic resources Nikolaos Lampoudes must have drawn on from his homeland, so close to Mystras. This is most interesting when it comes to elucidating the latest phase of Byzantine painting in the Mystras area, a subject which tenaciously keeps its secrets.