

## 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 στον Χάνδακα (Ήράκλειο), γνωστοί από άρχειακές μαρτυρίες, πολλοί Κρητικοί, μερικοί από την Κωνσταντινούπολη, την Πελοπόννησο και άλλου, επιδίδονται και διαπρέπουν στη ζωγραφική φορητών εικόνων και αναδεικνύουν τη βενετοκρατούμενη νήσο σε μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο του όρθόδοξου κόσμου. Ήλάχιστοι και κορυφαίοι είναι γνωστοί από ένυπόγραφες, του 15ου αϊ., εικόνες τους, ό "Άγγελος, ό "Άνδρέας Ρίτζος, ό "Άνδρέας Παβίας, ό Νικόλαος Τζαφούρης<sup>1</sup>. Συναριθμείται σ' αυτούς ό αϊνιγματικός, άμάρτυρος σίς πηγές, Νικόλαος Λαμπούδης από τη Σπάρτη, μέ μιá ώραία εικόνα της Παναγίας της Ήλεούσας πού ύπάρχει σε ιδιωτική συλλογή της Ήθήνας, τη μοναδική μέ ύπογραφή του: + ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΛΑΜΠΟΥΔΗ, ΣΠΑΡΤΙΑΤΟΥ<sup>2</sup> (Εϊκ. 1 και 7). Ήκδηλο τό ένδιαφέρον πού έγείρει ή εικόνα, συνάπτεται μέ τό όνομα και τον τόπο καταγωγής του ζωγράφου και την καλλιτεχνική σχέση του μέ την Κρήτη.

Ή εικόνα του Νικολάου Λαμπούδη, πού βρισκόταν άλλοτε σε ιδιωτική συλλογή της Ρώμης, έχει διαστάσεις 0,67×0,47×0,02 μ. και είναι ζωγραφισμένη σε μονοκόμματο ξύλο πού σχηματίζει ανάγλυφο πλαίσιο<sup>3</sup> (Εϊκ. 1-7). Νεότερη, έπιφανειακή χάραξη του πλαισίου, διπλή στην κάτω πλευρά του, έκοψε λίγο στην άκρη τά γράμματα της ζυγισμένης στη μέση κάτω έπιγραφής μέ τό όνομα του ζωγράφου. Καλά λειασμένη ή έπιφάνεια πίσω του ξύλου και άποκομμένη λοξά στίς κατακόρυφες άκρες, διατηρεί ύπολείμματα προστατευτικού έπιχρίσματος. Ή προετοιμασία της ζωγραφικής είναι μέ ύφασμα και γύνο. Ή εικόνα ήταν ίσως οικογενειακή για αϊδώνες, γιατί διατηρήθηκε σε πολύ καλή κατάσταση, χωρίς νά ύποστει έπιζωγραφήσεις, μέ μικρές μόνο κατά τόπους φθορές, στο χρυσό του κάμμου τίς περισσότερες.

Ή Παναγία, ώς τη μέση, ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥΣΑ, κρατεί στην άγκαλιά μέ τό άριστερό χέρι της τό παιδί, μέ τό δεξιό προς αυτό στην καθιερωμένη χειρονομία της Ήδηγήτριας, σε εικονογραφική παραλλαγή της όποίας έντάσσεται ή παράσταση. Ή Χριστός, μέ τό συμπίλημα Ι(ΗCOY)C Χ(ΠICTO)C σε κάθετη διάταξη επάνω, κρατεί κλειστό εϊλητό και μέ

τό δεξιό εύλογεί, ύψώνοντας τό χέρι και τό βλέμμα του στη μητέρα. Ή στοργική σχέση και τό έκφερόμενο δογματικό νόημα της καθορίζονται μέ την άμοιβαία στροφή και έντεινεται μέ την τρυφερή κλίση της κεφαλής της Παναγίας προς τό παιδί, και μέ τό σοβαρό βλέμμα της πού άπευθύνεται στον πιστό και δέχεται παρακλήσεις για μεσιτείες στον Υϊόν και Θεόν της. Καθώς σε όλες τίς παραστάσεις της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και σε βαθμό πού ποικίλλει έκφραστικά στίς πολύτροπες εικονογραφικές διατυπώσεις μέ τό ιδιαίτερο κατά περίπτωση νόημα, τό προβαλλόμενο δόγμα της Ήνσάρκωσης έχει και στην εικόνα άλληλένδετη στο σωτηριολογικό περιεχόμενό του την πρόγνωση του μελλοντικού Πάθους, πού όλοκληρώνει τό έργο της θείας οικονομίας για τη λύτρωση των ανθρώπων. Ήριστερά στον κάμπο, ή έπωνυμία της Παναγίας ΗΕΛΕΟΥΣΑ, πού συνδέεται μέ τη λειτουργία<sup>4</sup> και μέ ποιητικές αναφορές στο πρόσωπο της Θεοτόκου, «Ήλέους χορηγός και πηγή συμπαθείας», «Ήλέους ή

1. Βλ. Μ. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πεπραγμένα του Β΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Γ΄, έν Ήθήναις 1968, σ. 35, 37 κ.έ. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'έcole crétoise et la question de l'έcole dite italo-grecque, Μνημόσυνο Σοφίας Ήντωνιάδου, Βενετία 1974, σ. 169 κ.έ., 210. Μ. Χατζηδάκης, Ήλληνες ζωγράφοι μετά την Ήλωση (1450-1850), 1, Ήθήνα 1987, σ. 79 κ.έ. Οί φωτογραφίες των Εϊκ. 1, 2, 4, 5 είναι του Ή. Σκιαδαρέση, των Εϊκ. 3, 6 του Γ. Μπαλή, της Εϊκ. 7 του Μ. Σκιαδαρέση και των Εϊκ. 8 και 9 του Α. Held.

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

3. Ήγοράστηκε σε δημοπρασία του Λονδίνου (βλ. ύποσημ. 2). Ήταν από τρεις γενιές στην κατοχή ρωμαϊκής οικογένειας. Τό 1981 συντηρήθηκε στη Ρώμη από τό συντηρητή Rodolfo Lujan (στερέωση ξύλου και ζωγραφικής, έλαφρός καθαρισμός της ζωγραφικής). Ευχαριστώ και από αυτή τη θέση τον καθηγητή κ. J. Lindsay Opie για την εύγενική παραχώρηση εκθέσεων και φωτογραφίας πριν από τη συντήρηση της εικόνας, της όποίας είχε συντάξει πραγματογνωμοσύνη. Ή έργαστηριακή εξέτασή της τό 1984 στο Βυζαντινό Μουσείο απέδειξε τη γνησιότητα της ύπογραφής.

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



Εικ. 1. Ἀθήνα, ιδιωτική συλλογή. Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου, εικόνα της Παναγίας.

ἄβυσσος», «Ἐλέους τεκοῦσα μέγα πέλαγος»<sup>5</sup>, χαρακτηρίζει τό διττό, ὀρισμένο στήν παράσταση μέ στροφές, κλίσεις καί βλέμματα, σύνδεσμο τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό, «Ἐλέους θελητήν» μέ τήν πλήρωση τῆς Θεσίας<sup>6</sup>, καί ἀντίστοιχα μέ τόν πιστό, ἀποδέκτη τῆς δίστημης «συμπαθείας» καί τοῦ ἐλέους. Τά κοσμήματα, μέ κόκκινο καί μαῦρο, στό ρόδινο χιτώνα τοῦ Χριστοῦ πού τείνουν στό σχῆμα τοῦ σταυροῦ, ἀποτελοῦν λεπτομερειακό στοιχεῖο πού υποβάλλει ἐπίσης τήν ἔννοια τοῦ Πάθους.

Στήν ὑμνητική, δογματική προσωνομία 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 εικόνας (Εἰκ. 1). Ἀρκετά 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 εὐγλωττη<sup>7</sup>. Σάν χρυσοκενημένο «σημεῖον» στό χέρι τῆς Θεοτόκου, διατυπώνει σέ θεμελιώδη τοῦ δόγματος παράσταση τή συμφωνία Παλαιᾶς καί Καινῆς Διαθήκης, πού βρῆκε στήν ὑστεροβυζαντινή τέχνη εἰκονογραφική πληρότητα. Ἐξαίρει 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»<sup>8</sup>. Ἡ συνδεόμενη ἐπίσης μέ τόν ψαλμό ἀλληγορική σημασία τῆς Παναγίας-Ἐκκλησίας ἐμφανίζεται στήν ἀκολουθία τοῦ Μάρκου Εὐγενικοῦ τό 15ο αἰ. «Ὡς διάχρυσον ἱματισμόν... ἢ τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησία περιβεβλημένη»<sup>9</sup>. Στόν κύκλο αὐτοῦ ἰδεῶν πού υποβάλλει ἡ παράσταση μέ τά εἰκονολογικά καί τά συνάρτητα ἐπιγραφικά της στοιχεῖα, ἡ συμμετοχή 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 ἐπισημότητα καί ἱεροπρέπεια τό δέον τῆς παρουσίας τους βάρος (Εἰκ. 5 καί 6).

Ἡ ἐπιγραφή ἀπό τόν ψαλμό τοῦ Δαβίδ στό χέρι τῆς Παναγίας ἐμφανίζεται, ἴσως γιά πρώτη φορά, ὅσο εἶναι γνωστό, στήν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας τῆς μονῆς Βλα-

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

6. Ὁ.π., σ. 265.

7. Γιά τό θέμα βλ. G. Babić, Le maphorion de la Vierge et le psalme 44(45) sur les images du XIV<sup>e</sup> siècle, *Εὐφρόσυλον*. Ἀφιέρωμα στόν Μανόλη Χατζηδάκη, 1, Ἀθήνα 1991, σ. 57 κ.ἑ. (ἀπό παραδρομή, στή σ. 62, ὑποσημ. 31, ὁ ζωγράφος τῆς ἀθηναϊκῆς εικόνας ἀναφέρεται ὡς Lamboudios). Ὁ ψαλμός 44(45) διαβάζεται στίς 24 Δεκεμβρίου, στήν Ἀκολουθία τῶν Μεγάλων Ὁρῶν (Μηναιῶν τοῦ Δεκεμβρίου, Ἐκκλησιαστική Βιβλιοθήκη «ΦΩΣ», Ἀθήναι 1971, σ. 358-359).

8. Βλ. στή σειρά Ἑλληνες Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, Γρηγορ. Παλαμά, Ἔργα, 10, σ. 446 (ὀμιλία ΛΖ' στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου). Ψαλμός 44(45), 11: *παρέστη ἡ βασίλισσα ἐκ δεξιῶν σου ἐν ἱματισμῷ διαχρύσω περιβεβλημένη, πεποικιλμένη* (βλ. καί Ἀκολουθία Μεγάλων Ὁρῶν, ὁ.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 βασιλισσαν εὐκλεᾶ / περιβεβλημένην, / τῶν ἀρετῶν τὸν διάχρυσον κόσμον πεποικιλμένην / λαμπρῶς περισταμένην / τῷ υἱῷ καί Θεῷ σου, / πανύμνητε*. Γιά τό θέμα τῆς Παναγίας βασίλισσας, πρόχ. Babić, ὁ.π., σ. 63 κ.ἑ. Βλ. καί θεοτοκίο τῆς Ὀκτώηχου: *Πεποικιλμένον διάχρυσον κόσμον, σέ κεντημένην ἡγάπησεν, ὁ Πλαστοουργός σου Παρθένε καί Κύριος, ὁ ὑπερψούμενος, τῶν Πατέρων Θεός, καί ὑπερένδοξος* (Ὀκτώηχος, τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἐκδ. Μ. Ι. Σαλιβέρου, χ.τ.-χρ., σ. 177).

9. Petit, ὁ.π., σ. 223, στ. 2-7.





Είκ. 2. Ἡ Παναγία, λεπτομέρεια.



Είκ. 3. Ἡ Παναγία, λεπτομέρεια.

τάδων στη Θεσσαλονίκη<sup>10</sup> και κατόπιν σέ τοιχογραφίες και εικόνες τής Θεοτόκου, κατά κανόνα μέ τό παιδί, ζωγραφικῶν ἐργαστηρίων τῶν Ἰωαννίνων και, βορειότερα, τοῦ Prilep<sup>11</sup>. Εἶναι ἀδηλο 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 τής Παναγίας στό δίπτυχο τῶν Ἰωαννίνων πού βρίσκεται στήν Guenca τής Ἰσπανίας — ὅπου ἡ ἀναγραφή ἀπό τόν ψαλμό<sup>12</sup> — μέ τή σύγχρονη, ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη, εἰκόνα τής λεγόμενης Παναγίας τοῦ Pimen στή Ρωσία<sup>13</sup>, ὅσο και ἡ παρουσία ἐπιγραφῆς ἢ ψευδοεπιγραφῆς στήν ἴδια θέση στό μαφόριο τής λεγόμενης Παναγίας τοῦ Don στή Ρωσία, ἀπό τούς ἴδιους, ὕστερους τοῦ 14ου αἰ. χρόνους, ἡ ὁποία ἀποδίδεται στόν μεγάλο Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο Θεοφάνη τόν Ἑλληνα<sup>14</sup>. Γιά τήν ἐνδεχόμενη, ἐξάλλου, σύνδεση τοῦ ὄψιμου, δογματικῆς και κοσμητικῆς σημασίας στοιχείου — ἀλληγορικῆς και πραγματικῆς — μέ τήν ἡσυχαστική θεωρία τής ἐποχῆς, και εἰδικότερα μέ τή διδασκαλία τοῦ ἀγίου Γρη-

γορίου τοῦ Παλαμᾶ, παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἡ συχνή ἀναφορά και ἀνάλυση τῶν συναφῶν χωρίων τοῦ ψαλμοῦ 44(45) στίς ὁμιλίες τοῦ Παλαμᾶ γιά τήν Θεοτόκο<sup>15</sup>.

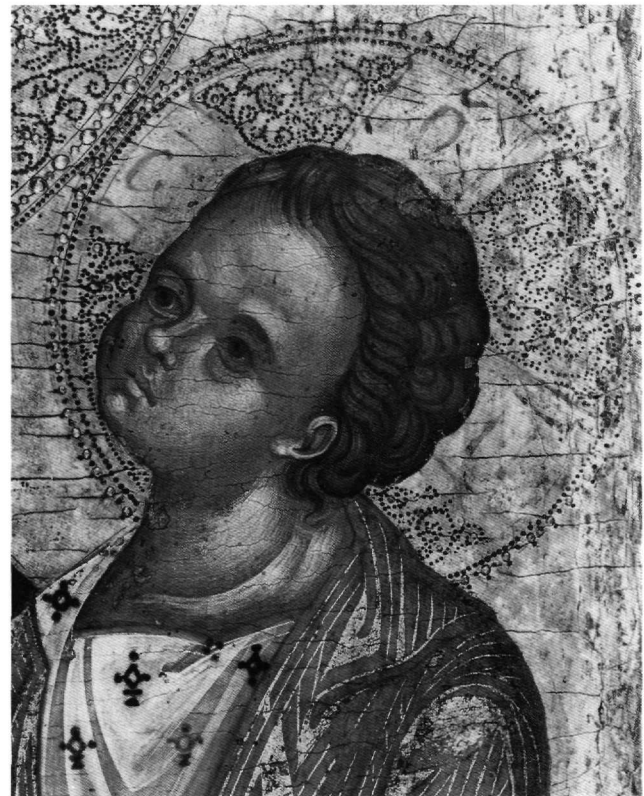
Ἐοικονογραφικός τύπος τής εἰκόνας τοῦ Νικολάου Λαμπούδη εἶναι αὐτός πού, σύμφωνα μέ βυζαντινά πρότυπα, δημιούργησε ἢ καθιέρωσε ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος, ὁ σπουδαιότερος ζωγράφος τής Κρήτης στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰ. (μνεῖες ὡς ζωγράφου 1451-1492). Ἡ ὑπογεγραμμένη εἰκόνα τής Συλλογῆς Teutonico τοῦ Βατικανοῦ<sup>16</sup> και οἱ ἀνυπόγραφες πού τοῦ ἀποδίδονται, τοῦ Δημοτικοῦ Μουσείου τής Τεργέστης<sup>17</sup> και τής μονῆς Γωνιάς Κισάμου τής Κρήτης<sup>18</sup>, παρέχουν τό ὑπόδειγμα τοῦ Λαμπούδη. Πλησιέστερη εἶναι ἡ εἰκόνα τής μονῆς Γωνιάς, καθώς ἔχει και τήν ἐπωνυμία τής Παναγίας *Η ΕΛΕΟΥΣΑ*, τή σπανιότερη στό φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ ἀναγραφή *ΟΩΝ* και ὁμοία τούς ἀρχαγγέλους ἐπάνω, πού στίς εἰκόνες τοῦ Βατικανοῦ και τής Τεργέστης ἐγγράφονται σέ δίσκο. Ἐς σημειωθεί ὅτι ἡ ἐπωνυμία τής Παναγίας ὡς Ἑλεούσας, πού στή βυζαντινή ἀλλά και στή μεταβυζαντινή ἐποχή δέν

συνδέεται με όρισμένο εικονογραφικό τύπο<sup>19</sup>, βρίσκεται σχετικά συχνά σε κρητικές κυρίως εικόνες του 15ου και των επόμενων αιώνων που ακολουθούν το πρότυπο αυτό του Άνδρέα Ριτζου, τό οποίο με έλευθερία προσωπικού ύφους έρμηνεύει ό Νικόλαος Λαμπούδης<sup>20</sup>. Λείπει σε όλες τό χωρίο του ψαλμού στό χέρι τής Παναγίας<sup>21</sup>.

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. Άνάλογα, στήν εικόνα τής Όδηγήτριας σε τοιχογραφία του Άκαθίστου τής μονής Marco (G. Millet - T. Velmans, La peinture du moyen áge 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, άπό 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, ειλ: 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, Άθήνα 1975, άριθ. 11. Άνήκει σε σύνολο δεσποτικών εικόνων τέμπλου που μπορούν νά άποδοθούν στόν Άνδρέα Ριτζο (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. Στις άναφερόμενες (δ.π.) βυζαντινές παραστάσεις τής Παναγίας μέ τήν έπωνυμία «Ή Έλεούσα» άς προστεθούν μερικές: εικόνα άπό τή μονή του Άγίου Σάββα Καρόνος τής Κύπρου (Ά. Παπαγεωργίου, Εικόνες τής Κύπρου, έκδ. 'Ι. Άρχιεπισκοπής Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 40, εικ. 20). Τοιχογραφίες ναών τής Κρήτης (Μ. Λ. Μπορμπουδάκης, Οί τοιχογραφίες του Άγίου Νικολάου στά Κυριακασέλλια, Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Άρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις άνακοινώσεων, Άθήνα 1982, σ. 64) και τής Μάνης (Ν. Β. Δρανδάκης, Οί τοιχογραφίες του Άγίου Ίωάννου Καφιόνας, Βυζάντιον, Άφιέρωμα στόν Άνδρέα Ν. Στράτο, 1, Άθήναι 1986, σ. 242, εικ. 4). Ή έξοχη, άμφιπρόσωπη εικόνα τής όλόσωμης Παναγίας και του Προδρόμου στήν καθολική Μητρόπολη του Κάστρου τής Νάξου (Μ. Άχειμάστου-Ποταμιάνου, Ή βυζαντινή τέχνη στό Αίγαίο, Τό Αίγαίο, Έπίκεντρο έλληνικού πολιτισμού, έκδ. «Μέλισσα», Άθήνα 1992, σ. 157, εικ. 128, βλ. και άγγλ. έκδοση)· εικόνα τής 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 τής Κέρκυρας, Άθήνα 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). Άνεκδοτη εικόνα τής Συλλογής Δ. Λοβέρδου στό Βυζαντινό Μουσείο (Λ. 420). Ή εικόνα τής Έλεούσας του 1599 στό Χαλκή τής Νάξου, όπου έχουν προστεθεί οί άγγελιοι μέ τά σύμβολα του Πάθους επάνω, δέν βρίσκεται στόν Άγιο Ίωάννη, 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) αλλά στό διυπόστατο ναό του Άγίου Σπυρίδωνος και τής Παναγίας Θεοσκεπάστης (Μ. Άχειμάστου-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 τής Όδηγήτριας άπό τό τέμπλο τής 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 άς Théophane Bathas). Για τόν Τομίο Μπαθά και τό έργο του (1554-1599) βλ. και Μ. Άχειμάστου-Ποταμιάνου, Ένα άγνωστο έργο του Θωμά ή Τομίου Μπαθά στό Βυζαντινό Μουσείο, ΑΑΑ XVIII (1985), σ. 145 κ.έ.

Εικ. 4. Ό Χριστός, λεπτομέρεια.

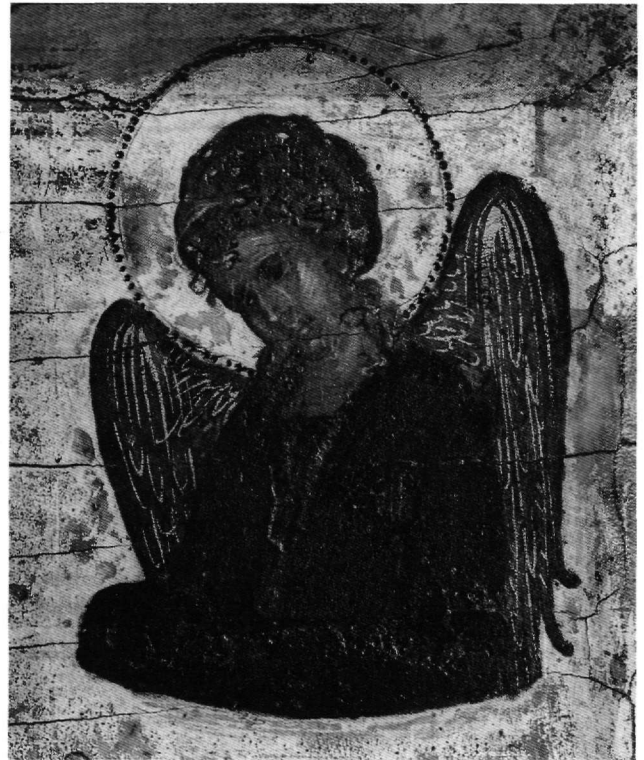






Εικ. 5. 'Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

“Οχι μόνο σ’ αυτό τό σημείο, αλλά σέ πολλές καί ση-  
μαντικές γιά τό υφος καθόλου του έργου τυπολογικές  
καί μορφικές λεπτομέρειες, είναι πρόδηλη ή διαφορά  
ερμηνείας του Σπαρτιάτη ζωγράφου από του ’Ανδρέα  
Ρίτζου στην ύποδειγματική εικόνα του Βατικανού καί  
στις αποδιδόμενες καί αναφερόμενες άλλες, πού άκο-  
λουθούν πιστά τό πρότυπο του Κρητικού ζωγράφου.  
Τήν έντονότερη στροφή καί κλίση τής Θεοτόκου προς  
τό παιδί παρακολουθούν, διαφοροποιημένες καί πλου-  
σιότερες, οί πτυχές τής χρυσογραμμένης παρυφής στο  
μαφόριο, πού άρμονικά πλαισιώνουν τό πρόσωπο, καί  
μέ συνακόλουθη κίνηση τό σταυρωτό κλείσιμό του  
στό στήθος λοξοδρομεί πολύ δεξιότερα (Εικ. 1 καί 2).  
Τά χρυσά σταυρικά άστρα, σάν περίτεχνα, άκριβά  
κοσμήματα στο μαφόριο καί τό λιθοποίκιλτο τής  
παρυφής στο λαιμό του φορέματος, τά πλούσια καί  
μακριά κρόσσια καί ή διπλή, κοσμημένη παρυφή στο  
χέρι πού κλείνει τήν έπιγραφή του ψαλμού διαφέρουν  
έπίσης, έχοντας άνάλογα σέ παλαιολόγια έργα<sup>22</sup>.  
’Εγγύτερη στά βυζαντινά πρότυπα είναι καί ή στάση  
του παιδιού. Τή χαρακτηρίζουν, στον τρόπο πού κάθε-  
ται, τό άνασήκωμα του δεξιού του ποδιού καί ή σχεδόν  
παράλληλη θέση των ποδιών κάτω, καί ή κατακόρυφη  
του δεξιού του χεριού στή χειρονομία τής εϋλογίας,  
πού δέν άπαντώνται στο κρητικό υπόδειγμα<sup>23</sup>. Στά πα-  
λαιολόγια στοιχεία του έργου άνήκουν επίσης ή πο-



Εικ. 6. 'Ο αρχάγγελος Γαβριήλ.

λύπτχη συγκέντρωση του ελεύθερου μέρους από τό  
ίμάτιο άνάμεσα στά πόδια μπροστά καί τό μικρό από-  
πτυγμα δεξιά στην άκρη του κάτω, πού σάν νά παίζει  
μέ τίς πτυχές του τό άριστερό χέρι τής Παναγίας, έδω  
σέ όριζόντια θέση<sup>24</sup> (Εικ. 1 καί 7). Λαμπερές καί πυ-  
κνές οί χρυσογραφίες του ίματίου καί άνάλαφρες απο-  
δίδονται καθώς συχνότερα στά βυζαντινά πρότυπα·  
στις κρητικές εικόνας, κατά κανόνα, σκοτεινότερο του  
βασιικού χρώμα διαγράφει τή διαφορετική, δεσμευτική  
των χρυσογραφιών πτύχωση του ύφάσματος. Πρέπει  
να σημειωθούν, άκόμη, ό μάλλον άγνωστος στά κρη-  
τικά φυσιογνωμικός τύπος του Γαβριήλ· τά σταυροει-  
δή ποικίλματα πού διακοσμούν τό χιτώνα του Χριστού  
(Εικ. 6)· οί άσυνήθιστα εύρεις φωτοστέφανοι μέ τό  
έξοχο στην εκτέλεση κλαδωτό, κοκκιδωτό σχέδιο  
(Εικ. 1, 2 καί 4) πού προπάντων στής Παναγίας ξεφεύ-  
γει από τά γνωστά των κρητικών εργαστηρίων του  
15ου αι., μέ τήν πλατιά καί χαρίεσσα άνάπτυξη των  
ελικοειδών, άνθισμένων βλαστών του.  
Οί διαφορές τής εικόνας από τό υπόδειγμα πού άναπα-  
ράγουν σχεδόν άναλλοίωτο οί Κρητικοί ζωγράφοι του  
15ου αι. δείχνουν τήν άνεξάρτητη στάση καί τή δυνα-  
τότητα του Νικολάου Λαμπούδη νά άντλεί έπιλεγμένα  
στοιχεία από οικειότερη καί προσκείμενη χρονικά  
παράδοση τέχνης. Διαδηλώνουν, έξάλλου, τή ζωογόνο  
άνησυχία 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 ὀμορφιάς, 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. πρὸχ. τήν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας στή μονή Βλατάδων τῆς Θεσσαλονίκης (Babić, ὁ.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. Miatev - S. Radojčić, Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Wien und München 1965, εἰκ. 171), γιά τή χειρονομία τίς εἰκόνες τῆς Ἀχρίδας (ὁ.π.), τῆς Ρόδου (Βυζαντινὴ Τέχνη, ὁ.π. (βλ. ὑποσημ. 2), ἀριθ. 82: Affreschi e icone, ὁ.π., ἀριθ. 34), τῆς Πριζρένης (G. Babić - M. Chatzidakis, Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (2), εἰς: K. Weitzmann κ.ἄ., Le Icone, Milano 1983, εἰκ. σ. 187), τῆς μονῆς Βλατάδων (Babić, ὁ.π.).

24. Ὅπως πρὸχ. στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας καί στήν Ὁδηγήτρια τῆς μονῆς Βλατάδων (ὁ.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 στό λαιμό μέ τήν πολύτιμη πόρπη. Τό ζεστό χρυσαφένιο ιμάτιο του Χριστού και ὁ λευκορόδιος χιτώνας, μέ δυνατά φωτίσματα, ἀστράφτουν στό μυστικό φῶς τῆς εἰκόνας, προβάλλοντας τήν πλαστική, γεροδεμένη μορφή του παιδιοῦ μέ τό χυμῶδες ἀνάγλυφο. Οἱ στάσεις εἶναι ἀβρές και ἄνετες, οἱ χειρονομίες ἀκριβεῖς και νευρώδεις. Ἀπτή πλαστικότητα πού τονίζει τίς στρογγυλότητες γεμάτων προσώπων, ἔκφραση ἤρεμη, προσηνῆς και μελίχια· ἡ γλυκύτητα τῶν ἀγγέλων μέ τό παλαιολόγειο πλάσιμο τῶν χαριτωμένων μορφῶν τους (Εἰκ. 5 και 6) και μιά ἀδιόρατη, δυτικότεροπη αἰσθαντικότητα πού προσδίδει κάποια «ἐκκοσμίκευση» κάλλους στήν Παναγία και τονίζει τίς «ὕγρες» διαφάνειες στό δεξιό χέρι τῆς ἀποτελοῦν ἐπίσης γνωρίσματα ὕφους τῆς εἰκόνας του Νικολάου Λαμπούδη, πού διακρίνεται ἐξίσου γιά τή σοφή συμμετρία τῆς σύνθεσης, στήν ὁποία ἐντάσσονται ὀργανικά οἱ ἐπιγραφές.

Τό βυζαντινό οἰκογενειακό ὄνομα Λαμπούδιος και Λαμπούδης ἐμφανίζεται σποραδικά στίς πηγές ἀπό τόν 11ο μέχρι τό 15ο αἰ.<sup>25</sup> Στήν Πελοπόννησο εἶναι γνωστό κατά τούς παλαιολόγειους χρόνους ἀπό σημαίνοντα πρόσωπα. Ἀναφέρονται ὁ ἄρχοντας Λαμπούδιος

πού ἠγήθηκε τοπικῆς ἐπανάστασης κατά του δεσπότη Μανουήλ Καντακουζηνου λίγο μετά τό 1348<sup>26</sup>, ὁ ἄρχοντας κυβερνήτης του Ἄστρους Λαμπούδιος περί τό 1407<sup>27</sup> και ὁ κωδικογράφος του 15ου αἰ. Ματθαῖος σεβαστός Λαμπούδης ὁ Πελοποννήσιος<sup>28</sup>. Ὁ τελευταῖος, πιθανῶς Σπαρτιάτης<sup>29</sup> και μπορεῖ συγγενῆς και σύγχρονος του ζωγράφου Νικολάου Λαμπούδη, ἔγραψε στή Φερράρα και στή Φλωρεντία τρεῖς ἀπό τούς ἀχρονολόγητους κώδικες πού φέρουν ὑπογραφή του, και τούς ἄλλους πού μνημονεύουν τόν τόπο ὅπου ἔλαβε χώρα τό ἔργο: *Ματθαῖος τοῦνομα σεβαστός Λαμπούδης ὁ Πελοποννήσιος γέγραφεν ἐν τῇ Φερραρίᾳ*<sup>30</sup>, *... γέγραφα ἐν τῇ Φλωρεντίᾳ*<sup>31</sup>. Ἴσως ἡ παραμονή του τιτλούχου κωδικογράφου στίς δύο ἰταλικές πόλεις νά μὴν εἶναι ἄσχετη μέ τή διετή Σύνοδο τῆς Φερράρας και τῆς Φλωρεντίας γιά τήν ἔνωση τῶν Ἐκκλησιῶν (1438-39).

Στήν Κρήτη τό ἐπώνυμο Λαμπούδης δέν βρίσκεται παρά σέ ἐπόμενους αἰῶνες και σπάνια. Ἡ πρωιμότερη ἀναφορά, ὅσο εἶναι γνωστό, του Κυριάκου Λαμπούδη «*sprecia*» τό 1562 και τό 1563 ἔγκατεστημένο στό Ἡράκλειο<sup>32</sup>, ὑποδηλώνει προηγούμενη μετοικεσία στή μεγαλόνησο κλάδου τῆς οἰκογένειας πιθανῶς ἀπό τό Μοριά, σέ ἀπροσδιόριστο χρόνο, ἐνδεχομένως ἀπό τήν ἐποχή του ζωγράφου. Ἀλλά, προσώρας, ἡ σιωπή τῶν πηγῶν δέν ἐπιτρέπει ὁποιαδήποτε βάσιμη ὑπόθεση στό σημεῖο αὐτό. Συνεπῶς, παραμένει ὡς μοναδική σχετικῆ ἐνδειξη ἡ ἔκδηλη συνάφεια τῆς ὑπογεγραμμένης εἰκόνας του Νικολάου Λαμπούδη μέ τά κρητικά ἔργα του 15ου αἰῶνα.

Σέ ἐποχή, ὅπως ἀκόμη ὁ 15ος αἰ., πού οἱ εἰκόνες στή μεγάλη τους πλειονότητα εἶναι ἀνυπόγραφες ὡς ἀνώνομα ἔργα εὐλάβειας, ἡ σπανιότερα ἀπαντώμενη ὑπογραφή ὀρισμένων ζωγράφων πρέπει νά ὀφείλεται σέ εἰδικούς μᾶλλον λόγους. Μέ τήν προϋπόθεση τῆς εὐρύτερης ἀναγνώρισης και φήμης του ζωγράφου, ἡ σχετικῆ ἀπαίτηση ἀπό μέρος του μορφωμένου ἀποδέκτη του ἔργου, μάλιστα σέ ἀστικούς και ἀριστοκρατικούς κύκλους πού θεωροῦν και θαυμάζουν τήν εἰκόνα ὡς καλλιτέχνημα· ἡ διάκριση ἀπό τόν ἴδιο τόν καλλιτέχνη μέ ὑπογραφή τῶν εἰκόνων πού θεωρεῖ ὡς σπουδαῖα δημιουργήματά του· ὁ προορισμός σημαντικῶν ἔργων γιά μακρινό μέρος και, ἀντίστροφα, ἡ ἐργασία του ζωγράφου σέ τόπο μακριά ἀπό τήν ἰδιαίτερη πατρίδα του, μοιάζει νά εἶναι οἱ κυριότεροι λόγοι πού ὀδηγοῦν στήν ὑπογραφή, ὅταν συμβαίνει αὐτό, τῶν εἰκόνων. Σπανιότερη τό 15ο αἰ. και χαρακτηριστικῆ ἡ προσθήκη του πατριδωνυμικοῦ, ὡς στοιχείου ταυτότητας ἀλλά και ὑπερφάνειας γιά τόν τόπο καταγωγῆς του ζωγράφου, θά πρέπει νά ἐπιβάλλεται στίς δύο τελευταῖες περιπτώσεις στίς ὁποῖες ἐντάσσεται ἡ ὑπογραφή τῆς εἰκόνας του Νικολάου Λαμπούδη. Ἡ ἀναφορά του πα-



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

τριδωνυμικού ΣΠΑΡΤΙΑΤΟΥ φαίνεται άκριβώς νά δηλώνει, όπως στην ανάλογη περίπτωση του ζωγράφου Ξένου Διγενή από τό Μουχλί τής Πελοποννήσου, τήν άπόσταση του Νικολάου Λαμπούδη από τό γενέθλιο τόπο γιά τόν όποιο σεμνύνεται<sup>33</sup>. "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 Maltéζου, 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, Σπάρτιάτης 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 'Αργείος, Λάκων καί Σπάρτιάτης ('Α. Τσελίκας, Μεθώνη καί Κορώνη στην ιστορία τής έλληνικής παλαιογραφίας (ΙΕ' αι.), Πρακτικά Β' Τοπικού Συνεδρίου Μεσσηνιακών Σπουδών (1982), 'Αθήναι 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 τής ζωής του Δομηνίκου Θεοδοκοπούλου, 'Αθήνα 1986, σ. 63, σημ. 2. Βλ. έπίσης Μ. Ι. Μανούσακας, 'Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα (1547-1806), Βενετία 1968, σ. 71, σημ. 6 ('Ο ιερέας 'Ιωάννης Λαμπούδης άναπληρώνει προσωρινά τό 1695 τόν εφημέριο του 'Αγίου Γεωργίου τής Βενετίας 'Αντώνιο Μπουμπούλη).

33. 'Ο Ξένος Διγενής στίς κτητορικές έπιγραφές τών 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 τών 'Αγίων Πατέρων στά 'Απάνω Φλώρια Σελίνου τής 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, που 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.

Για 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, που συνδέεται στενά με το ύφος του<sup>34</sup> (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 η χρονολογία *ANN/O 1457*<sup>35</sup>. Παρακάτω, ο αριθμός 3 προτάσσεται ήλιακού πιθανώς συμβόλου, κύκλου με σύμφυτη γωνιάδη προέκταση δεξιά και με στιγμωτό τρίγωνο ή δέλτα μέσα στον κύκλο και στιγμή στην προέκταση, ίσως σε αναφορά της Αγίας Τριάδας, της «τρισηλίου θεότητος»<sup>36</sup>. Το σημείο, γνωστό με τη σημασία αυτή σε βυζαντινούς κωδικογράφους<sup>37</sup>, θά μπορούσε σε εξεζητημένη υπόθεση να θεωρηθεί ότι υποκρύπτει επιπλέον στην προκειμένη περίπτωση τη γραφική απόδοση του όνοματος Λαμπούδης (ήλιος, λάμπω, Λαμπούδης, με το δέλτα στον κύκλο), το οποίο συμφέρεται στην επίκληση της Αγίας Τριάδας σαν εὐχή σωτηρίας.

Η Έλεούσα της Αθήνας (Εικ. 1) και η Γλυκοφιλούσα της Γενεύης (Εικ. 8) αποδίδουν με πηγαίο τρόπο κρητικά πρότυπα του 15ου αι. — της Γενεύης πιστότερα, όπως δείχνει η σύγκριση με θαυμάσια Γλυκοφιλούσα της μονής Γκουβερνέτου στην Κρήτη<sup>38</sup> — με ύφος που στην εμφάνη του διαμόρφωση με την επένεργεια κρητικής καλλιτεχνικής παιδείας διατηρεί άβιαστα τα αυτοτελή έκφραστικά του γνωρίσματα, που είναι κοινά ή ανάλογα στις δύο εικόνες. Καθαρά, λαμπερά έργα, έχουν φανερή ομοιογένεια στην κομψότητα της γραφής, στον ιδιαίτερο χαρακτήρα της διακριτικής πολυτέλειας που προσδίδουν οι λεπτές κοσμητικές λεπτομέρειες και οι πλούσιες χρυσογραφίες: στο άδρό, σοβαρό και εὐχάριστο χρώμα που η σύνθεσή του συντείνει στον κοινό χρυσιζόντα τόνο των έργων. Το «φιλντισένιο» πρόσωπο της Παναγίας στις δύο εικόνες, με φωτεινό πλάσιμο, τρυφερή έκφραση και γλυκό βλέμμα, ευνουεί επίσης σε συνάφεια με τα 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 στα μέσα του 15ου αιώνα.

Με την Έλεούσα του Νικολάου Λαμπούδη συνδέεται στενά από άλλη άποψη μία επόμενη εικόνα της Γλυκοφιλούσας από τη Συλλογή Likhatchev στην Αγία Πετρούπολη<sup>39</sup>. Παρότι ο εικονογραφικός τύπος αλλάζει, είναι πολλά τα στοιχεία που δείχνουν την επίδραση της πρώτης στη δεύτερη εικόνα. Σημειώνονται τα γεμάτα και φωτεινά πρόσωπα, ο σχεδιασμός του άριστερου χεριού της Παναγίας, η ανάλογη στο φωτοστέφανό της διακόσμηση, τα άσυνήθιστα σταυρόσχημα ποικίλματα στο χιτώνα του Χριστού, τα σανδάλια του προπάντων, η αναγραφή του ψαλμικού *ΠΕΡΙΒ(ΕΒΑΗΜΕΝΗ) ΕΝ ΚΡΟCΟΤΗC ΧΡΙCΗC*, με ίδια ορθογραφικά σφάλματα και σε όμοια κοσμημένη και πτυχωμένη κροσσωτή παρυφή στο χέρι της Θεοτόκου. Παριστάνονται επίσης σεβίζοντες, αλλά με άκάλυπτα χέρια, οι αρχάγγελοι επάνω. Τα συμπλήματα *ΜΗΡ-ΘΥ* και *ΙC/ΧC* έχουν την ίδια διάταξη και άριστερά υπάρχει η ίδια προσωνομία της Θεοτόκου *Η ΕΛΕΟΥCΑ*. Και πάλι, η σχέση του ύφους της εικόνας με την κρητική παράδοση τέχνης της εποχής υπονοεί ξενομερίτη ζωγράφο.

Με τα συστατικά μιας λαμπρής κρητικής εικόνας του ώριμου 15ου αι., μεταλλαγμένα με πηγαία στοιχεία της παλαιολόγιας παράδοσης, η Παναγία ή Έλεούσα, που υπερήφανα υπογράφει ο Σπαρτιάτης ζωγράφος Νικόλαος Λαμπούδης, είναι έργο μεγάλης αξίας. Με τό σπάνιο προνόμιο της υπογραφής της, χαρίζει την «έξωθεν» καλή μαρτυρία ενός εὐπαιδευτού ζωγράφου για την άκτινοβολία της κρητικής τέχνης σε ώρα μεστή. Δηλώνει τον τρόπο που αυτός επιλέγει και απομειώνει τα στοιχεία που του προσφέρουν τα έξεχοντα κρητικά έργα. Το σπουδαιότερο, ίσως, φανερώνει τα καλλιτεχνικά εφόδια που ο Νικόλαος Λαμπούδης θά πρέπει να είχε από τον τόπο του, τόσο κοντά στο Μυστρά. Το τελευταίο και νιόφερτο, με τό όνομα του ζωγράφου, είναι τό πιό ενδιαφέρον σημείο, για την άνίχνευση της βυζαντινής ζωγραφικής στην ύστατη εποχή της στην περιοχή του Μυστρά<sup>40</sup>, που ακόμη κρατεί άδιαπέραστα μυστικά.

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



(1961), σ. 97, εικ. 11). Διαφορετική είναι η περίπτωση προσθήκης του πατριδωνυμικού στην υπογραφή των Κρητικῶν ζωγράφων Ἀνδρέα Ρίτζου καὶ Νικολάου Τζαφούρη: *ANDREAS RICO DE CANDIA. PINXIT*, στήν 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 Πανακοθήκης στήν Ἀθήνα (πρόχ. Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς, 15ος-16ος αἰώνας*, Κατάλογος ἔκθεσης, Ἀθήνα 1983, ἀριθ. 20).

34. Μ. Lazović - S. Frigerio-Zeniou, *Les icônes du Musée d'Art et d'Histoire Genève*, Κατάλογος ἔκθεσης, 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 «ἤλιους» — 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.έ. Lazović - Frigerio-Zeniou, 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 ἔκθεσης, Seville 1992, ἀριθ. 140. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τό λῆμμα τῆς εἰκόνας στό δεύτερο κατάλογο (ἀνατύπωσή του) παραποιήθηκε γλωσσικά, ὅπως καί τά ἄλλα τῶν ἔργων πού δάνεισε τό Βυζαντινὸ Μουσεῖο στή μεγάλη ἔκθεση τῆς Σεβίλλης, τά ὅποια γέμουν ἐκδοτικῶν σφαλμάτων· τό πῶ 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 σενή 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(ΕΒΑΗΜΕΝΗ) 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 ΩΝΝ 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, possibly 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.