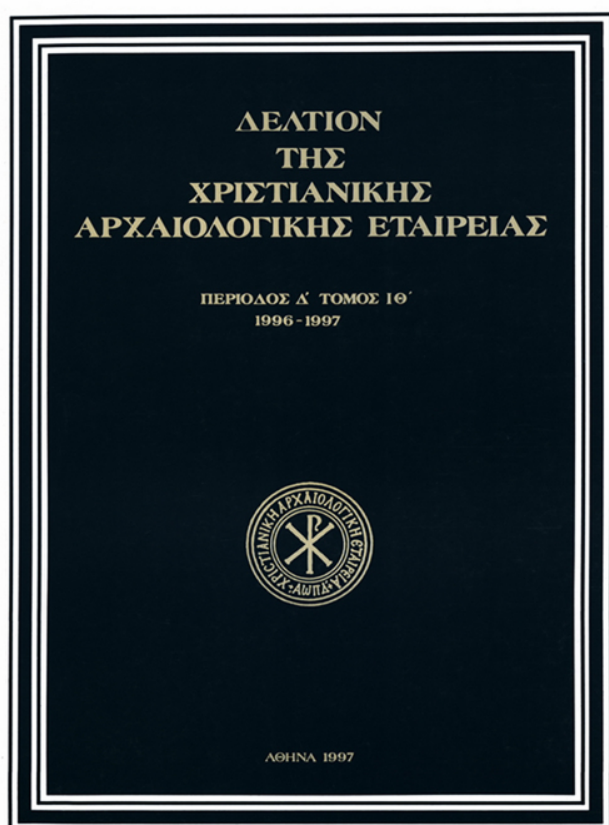


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 19 (1997)

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ'



Τέσσερις Ιταλοκρητικές εικόνες

Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.1164](https://doi.org/10.12681/dchae.1164)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ. (1997). Τέσσερις Ιταλοκρητικές εικόνες. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 19, 81–96. <https://doi.org/10.12681/dchae.1164>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τέσσερις Ιταλοκρητικές εικόνες

Παναγιώτης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ' • Σελ. 81-96

ΑΘΗΝΑ 1997

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΙΤΑΛΟΚΡΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Στὸν Κερκυραῖο φίλο Νώντα Σταματόπουλο

Πρὶν ἀπὸ μερικὲς δεκαετίες, ἡ ἀξιολόγηση τῶν ἁγιογράφων τῶν μετὰ τὴν Ἀλωση χρόνων καὶ τῶν ἔργων τους γινόταν συχνὰ μὲ γνώμονα τὴν ὑπαρξὴ ἢ μὴ δυτικῶν ἐπιδράσεων· τὰ ἔργα ποὺ εἶχαν ἐπηρεασθεῖ ἔντονα ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ἢ τὴν φλαμανδικὴ τέχνη ἐθεωροῦντο ὑποδεέστερα. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ἔχει ἀπὸ καιρὸ ξεπερασθεῖ. Σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὶς ἀλληλεπιδράσεις διαφόρων πολιτισμῶν καὶ γιὰ τὰ φαινόμενα συγκρητισμοῦ, τὰ ἔργα τῶν μεταβυζαντινῶν καὶ ἰδιαίτερα τῶν κρητικῶν ζωγράφων, ὅπου συνδυάζονται βυζαντινὰ καὶ ἀναγεννησιακὰ τεχνοτροπικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, συγκεντρώνουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν εἰδικῶν καὶ τοῦ κοινοῦ. Κατὰ τὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες πλῆθος ἁρθρῶν καὶ ἐκτενῶν λημμάτων στοὺς καταλόγους ἐκθέσεων εἶναι ἀφιερωμένα σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες¹. Τὰ ἔργα αὐτὰ ζωγραφίσθηκαν τὸν 15ο, 16ο καὶ 17ο αἰ. ἀπὸ κρητικούς καλλιτέχνες ἐγκατεστημένους κατὰ τὸ πλεῖστον στὸ νησί τους, ποὺ ἀκολουθοῦν ἰταλικά πρότυπα τοῦ 14ου κυρίως αἰ. ἢ συνδυάζουν στὴν ἴδια εἰκόνα παραδοσιακὰ καὶ ἰταλικά στοιχεῖα². Ἡ σύντομη αὐτὴ μελέτη εἶναι ἀφιερωμένη σὲ τέσσερις ἄγνωστες ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες.

I.

Ἡ πρώτη εἰκόνα βρίσκεται στὴν Κεφαλληνία, στὴν Μονὴ Κεχριῶνος, βορείως τοῦ Ληξουρίου (εἰκ. 1).

1. Λ.χ. οἱ μισὲς σχεδὸν ἀπὸ τὶς εἰκόνες ποὺ παρουσιάσθηκαν τὸ φθινόπωρο τοῦ 1993 σὲ ἐκθεση, ποὺ ὀργάνωσε τὸ Ἰδρυμα Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο Correr τῆς Βενετίας, ἀνῆκαν στὴν κατηγορία τῶν ἰταλοκρητικῶν εἰκόνων. Βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία. Ἑλληνικὲς εἰκόνες στὴν Ἰταλία. 15ος-16ος αἰώνας*, Ἀθήνα 1993 (ἐφεξῆς *Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία*).

2. Βλ. κυρίως Μ. Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Βενετία 1974 (ἐφεξῆς «Les débuts»), σ. 197-211 (ιδίως σ. 207-208)· τοῦ ἰδίου, «La peinture des 'Madonneri' ou 'Vénéto-crétoise' et sa destination», *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Φλωρεντία 1977, σ. 673-690.

Ἔχει ὕψος 57.2 ἐκ., πλάτος 45.5 ἐκ. καὶ πάχος 2.2 ἐκ. Τὸ ξύλο εἶναι φαγωμένο ἀπὸ τὸ σαράκι καὶ λείπει ἡ ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία. Τὸ πλαίσιο, ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο μὲ τὴν εἰκόνα, ἐξέχει ἐλαφρά.

Ἡ Παναγία, καθισμένη σὲ βράχο μὲ πλῆθος ρωγμῶν, ποὺ θυμίζει θρόνο χωρὶς ἐρεισίνωτο, κρατεῖ στὰ γόνατα τὸ ἄψυχο σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ στηρίζει μὲ τὸ ἓνα χέρι τὸ κεφάλι του καὶ μὲ τὸ ἄλλο τὸ δεξιὸ χέρι του. Τὸν πόνο τῆς δηλώνουν ἡ σύσπαση τῶν φρυδιῶν τῆς καὶ τὰ κατεβασμένα ἄκρα τῶν χειλέων τῆς. Ἡ Θεοτόκος φορεῖ πράσινο χιτῶνα, κόκκινο μαφόριο μὲ χρυσὴ παρυφή, ἀνοικτὸ μπροστά, καὶ λευκὸ μαντήλι στὸ κεφάλι, ποὺ περιβάλλει τὸ πρόσωπο καὶ καλύπτει τὸν λαιμό. Ὁ Ἰησοῦς ἔχει μόνο ὑπόλευκο περίζωμα, μὲ μαύρη καὶ χρυσὴ κάθετη γραμμὴ καὶ παρυφή. Ἐπάνω πετοῦν πάνω σὲ σχηματοποιημένα πράσινα σύννεφα δύο ἄγγελοι, ζωγραφισμένοι σὲ μικρὴ κλίμακα. Ὁ ἓνας τραβᾷ τὰ μαλλιά του καὶ ὁ ἄλλος τὸ ροῦχο του, ἀποκαλύπτοντας τὸ στήθος του. Τὰ ἐνδύματά τους εἶναι κόκκινα μὲ λευκὲς πτυχές. Οἱ φωτοστέφανοι εἶναι στικτοί, μὲ πλούσιο διάκοσμο ἐλικοφύλλων καὶ περιγράμματα ἀπὸ βούλες. Πύρω ἀπὸ τὰ κεφάλια σχηματίζεται στικτὸ περίγραμμα. Πάνω στὸν χρυσοῦ κάμπο ξεχωρίζουν οἱ ἐπιγραφές ΜΗ(τη)Ρ Θ(εο)Υ καὶ Ι(ησοῦ)C Χ(ριστό)C. Τὸ μαλακὸ πλάσιμο εἶναι τυπικὸ τῆς διεθνοῦς γοτθικῆς τεχνοτροπίας. Χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ ἀμυγδαλωτὰ μάτια, ἡ δήλωση τῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν στὸ σῶμα τοῦ Κυρίου, τὰ ὀξύληκτα φτερά τῶν ἀγγέλων.

Οἱ παραστάσεις τῆς Παναγίας ποὺ κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της τὸν νεκρὸ Χριστὸ κατάγονται ἀπὸ τὰ γερμανικὰ ἀγάλματα μὲ τὸ ἴδιο θέμα (*Vesperbilder*), ποὺ ἐμφανίζονται στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα, γνώρισαν ἀρκετὴ διάδοση στὴ ζωγραφικὴ τῆς Βορείου καὶ Κεντρικῆς Ἰταλίας³ καὶ υἱοθετήθηκαν ἀπὸ τοὺς κρητι-

3. *LCI* 4, σ. 450-456 (J. H. Emminghaus), μὲ τὴν παλαιότερη βιβλιογραφία. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Tafelbilder der Passion*, Βερολίνο 1981, σ. 132-139.

κούς ζωγράφους του 15ου αἰ. – ὅπως καὶ ἄλλα θέματα του Trecento – κυρίως σὲ ἔργα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν γοτθικὴ τέχνη ἀλλὰ καὶ σὲ εἰκόνες ὅπου ἐπιβιώνει ἡ ὕστερη παλαιολόγεια τεχνοτροπία. Ἀπὸ τὴν πρώτη ομάδα τῶν γοτθιζόντων ἔργων, πολὺ μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τὴν Pietà τῆς Μονῆς Κεχριῶνος στὴν στάση, τὴν ἔκφραση, τὸ πλάσιμο, τὴν πτυχολογία καὶ τὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου παρουσιάζουν οἱ εἰκόνες τοῦ Μουσείου Μπενάκη⁴ καὶ τῶν Συλλογῶν Οἰκονομοπούλου⁵ καὶ Cabal (τέως Nikolenko)⁶ καὶ μικρότερη οἱ εἰκόνες τοῦ Ἀνδρέα Παβία στὸ Rossano⁷ καὶ τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου στὴν βοσνιακὴ Μονὴ τοῦ Ὁζρεν⁸, τῆς Συλλογῆς Sekulić⁹, τῆς Santa Maria della Misericordia στὴν Βενετία –σήμερα στὸ Carpenedo, κοντὰ στὸ Mestre¹⁰–, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Βολωνίας¹¹, τῆς Πινακοθήκης τοῦ Σπαλάτου, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Πράγας, τοῦ Σεραγέβου, τοῦ

Σούπεταρ, τοῦ Σίμπενικ¹², δύο εἰκόνες τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας¹³ (εἰκ. 2), εἰκόνα ποὺ πουλήθηκε στοῦ Sotheby's¹⁴, καὶ τὰ κεντρικὰ φύλλα τριπτύχων τῶν Μουσείων τοῦ Βατικανοῦ¹⁵ καὶ τῆς Ραβέννας¹⁶. Τὰ ἔργα αὐτὰ χρονολογοῦνται μεταξὺ τοῦ 15ου αἰ. καὶ τοῦ 17ου αἰῶνος.

Στὴν ομάδα τῶν ἔργων ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία ἀνήκουν δύο εἰκόνες τοῦ 16ου μάλλον αἰ. στὴν Santa Fosca τῆς Βενετίας, ἔργο τοῦ ζωγράφου Πέτρου Κλάδου, καὶ στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο τῆς Πάδουας, εἰκόνα τοῦ 16ου-17ου αἰ. τῆς Μονῆς Βατοπεδίου καὶ εἰκόνα τοῦ ὄψιμου 17ου αἰ. σὲ ἀθηναϊκὴ ἰδιωτικὴ συλλογὴ (εἰκ. 3), οἱ ὁποῖες πλουτίζονται μὲ τὶς μορφές τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου – στὴν στάση ποὺ ἔχει συχνὰ στὴν Σταύρωση – καὶ τοῦ Ἰωσήφ, καθὼς καὶ εἰκόνα τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Βολωνίας, τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.¹⁷. Στὰ

4. *Holy Image, Holy Space*, Ἀθήνα 1988, ἀριθ. 56 (M. Vassilakes), μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία. Παραλείπονται ἐδῶ οἱ ἄγγελοι.

5. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Συλλογὴ Δημητρίου Οἰκονομοπούλου*, Ἀθήνα 1985, σ. 31, ἀριθ. 21, πίν. 17.

6. *Icones grecques et russes. Galerie Nikolenko*, Παρίσι 1975, ἀριθ. 9. B. Davezac, *Greek Icons after the Fall of Constantinople. Selections from the Roger Cabal Collection*, Houston 1996, 51-54, ἀριθ. 15. Οἱ φωτοστέφανοι δὲν εἶναι ἐδῶ στικτοί.

7. *Splendori di Bisanzio*, Μιλάνο 1990, ἀριθ. 44. M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Μεσσήνη 1992, σ. 168, πίν. LIV. Ἡ Pietà τοῦ Παβία ἔχει συσχετισθεῖ μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τῶν Συλλογῶν Οἰκονομοπούλου καὶ Cabal (Χρ. Μπαλτογιάννη, ἔ.α., σ. 31· B. Davezac, ἔ.α., σ. 52), ἐνῶ διαφέρουν ἡ πτυχολογία καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ Παναγία κρατεῖ τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ, τὸ πλάσιμο εἶναι σκληρὸ καὶ πυκνὴ βλάστηση φαιδρύνει τὸ τοπίο. Οἱ φωτοστέφανοι εἶναι ἐδῶ ἄπλοοι, οἱ ἐπιγραφές λατινικὲς καὶ τὴν στενὴ παρυφὴ τῶν προηγούμενων εἰκόνων ἀντικαθιστᾷ ταινία μὲ ψευδοαραβικὰ γράμματα.

8. *Ikone Bosne i Hercegovine*, Σεράγεβο 1967, ἀριθ. 45. Διαφέρουν ἐδῶ οἱ ἄγγελοι καὶ ἡ παρυφὴ τοῦ μαφορίου εἶναι πολὺ πλατιά.

9. *Zbirka ikona Sekulić*, Βελιγράδι 1967, σ. 52, ἀριθ. 53, πίν. XIII. Ἡ πολὺ ταραγμένη καὶ σκληρὴ πτυχολογία καὶ ἡ πλατιά παρυφὴ τοῦ μαφορίου θυμίζουν τὴν Pietà τοῦ Παβία στὸ Rossano.

10. A. Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), σ. 280, ἀριθ. 59, πίν. ΚΑ' 2. M. Chatzidakis, «La peinture des 'madonneri' ou 'vénéto-crétoise' et sa destination» (βλ. σημ. 2), σ. 688, εἰκ. 53. Διαφέρουν οἱ χειρονομίες τῶν ἀγγέλων, οἱ πτυχές τοῦ μαφορίου εἶναι σκληρότερες καὶ οἱ φωτοστέφανοι δὲν εἶναι στικτοί. Ὁ Cattapan συσχετίζει μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνέκδοτη εἰκόνα ἰταλικῆς συλλογῆς (M. Cattapan, «I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo della Canea», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), σ. 209, ἀριθ. 11).

11. P. Angiolini Martinelli, *Icone Bizantine nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Βολωνία 1984, ἀριθ. 8.

12. K. Prijatelj, «Ikona Oplakivanja u splitskoj Galeriji umjetnina»,

Zograf 5 (1974), σ. 55-57. Πρόκειται γιὰ δευτερεύοντα ἔργα ποὺ παρουσιάζουν ἀρκετὲς διαφορὲς ἀπὸ τὴν εἰκόνα μας. Στους πίνακες τῆς Πράγας καὶ τοῦ Σίμπενικ ἔχουν προστεθεῖ δύο μορφές ποὺ θορνοῦν τὸν νεκρὸ Χριστό.

13. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 121, ἀριθ. 104 καὶ 159, ἀριθ. 153. Στὴν πρώτη εἰκόνα (εἰκ. 2) τὴν Παναγία παραστέκουν ὁ Νικόδημος καὶ ὁ Ἰωσήφ, ζωγραφισμένοι μὲ τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία, στὴν δευτέρη ὁ ἀπόστολος Ἰωάννης καὶ ὁ Ἰωσήφ. Εὐχαριστῶ τὸν Καθ. Ν. Παναγιωτάκη γιὰ τὴν ἀδεια δημοσιεύσεως τῆς εἰκόνας ἀριθ. 104.

14. Sotheby's, *Russian Pictures, Works of Art, and Icons*, 5-4-1990, 148-149, ἀριθ. 296. B. Davezac, ἔ.α., σ. 51-52. Κυριότερη διαφορὰ εἶναι ἡ ὑπαρξὴ σταυροῦ πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία.

15. St. Poglayen-Neuwall, «Die Pietà-Ikone in der Pinacoteca Vaticana und ihr Kreis», *BZ* 42 (1943/49), σ. 186-192.

16. Ἀπὸ τὸν *Χάνδακα στὴ Βενετία*, ἀριθ. 28, μὲ τὴν παλιότερη βιβλιογραφία. Ἡ πτυχολογία εἶναι πολὺ σκληρὴ καὶ ταραγμένη. Μεγαλύτερη ὁμοιότητα στὴν στάση καὶ τὴν πτυχολογία μὲ τὴν εἰκόνα μας φαίνεται νὰ ἔχει ἓνα πολὺ ἐφθαρμένο κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου τοῦ Μουσείου τῆς Ραβέννας: G. Pavan (ἐκδ.), *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ραβέννα 1979, σ. 111, ἀριθ. 192· P. Angiolini Martinelli, *Le icone della collezione classe di Ravenna*, Βολωνία 1982, σ. 304, ἀριθ. 192. Στὸν κατάλογο *Icones de collections privées en Grèce*, Ἀθήνα 1986, ἀναφέρεται μία Pietà (ἀριθ. 8), χωρὶς ὅμως φωτογραφία.

17. Ἀπὸ τὸν *Χάνδακα στὴ Βενετία*, ἀριθ. 3, 36. *Τερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαίδιον*, Β', Ἅγιον Ὄρος 1996, σ. 408-409, εἰκ. 345 (Εὐθ. Τσιγαριδᾶς). P. Angiolini Martinelli, ἔ.α. (σημ. 11), ἀριθ. 7. Ἡ ἀθηναϊκὴ εἰκόνα, ποὺ εἶναι ἀνέκδοτη, ἀνῆλθε στὸν κύκλο τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη. Οἱ διαστάσεις τῆς εἶναι 43.5 x 31.4 x 2 ἐκ. καὶ φέρει τὴν ἐπιγραφὴ *Η ΑΠΟΚΑΘΛΑΟΙC ΤΟΥ Κ(υρίο)Υ ΗΜΩΝ Ι(ησο)Υ Χ(ριστο)Υ*. Στὶς εἰκόνες τῆς Βενετίας καὶ τῆς ἀθηναϊκῆς συλλογῆς παραλείπονται οἱ ἄγγελοι. Στὰ παραδείγματα τῆς Βολωνίας καὶ τῶν Ἀθηνῶν σταυρὸς ὑψώνεται πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία.



Εἰκ. 1. Μονὴ Κεχριῶνος. Pietà.



Εικ. 2. Βενετία. Έλληνικό Ίνστιτούτο. Pietà με τούς άγίους Νικόδημο και Ίωσήφ (αριθ. 104).

Έργα αυτά υίοθετείται ό τύπος τής Παναγίας με την λοξή θέση των ποδιών και την χαρακτηριστική διευθέτηση του μαφορίου, που καθιέρωσε ό Άνδρέας Ρίτζος με την εικόνα που ζωγράφισε για τό καθολικό τής μονής τής Πάτμου¹⁸.

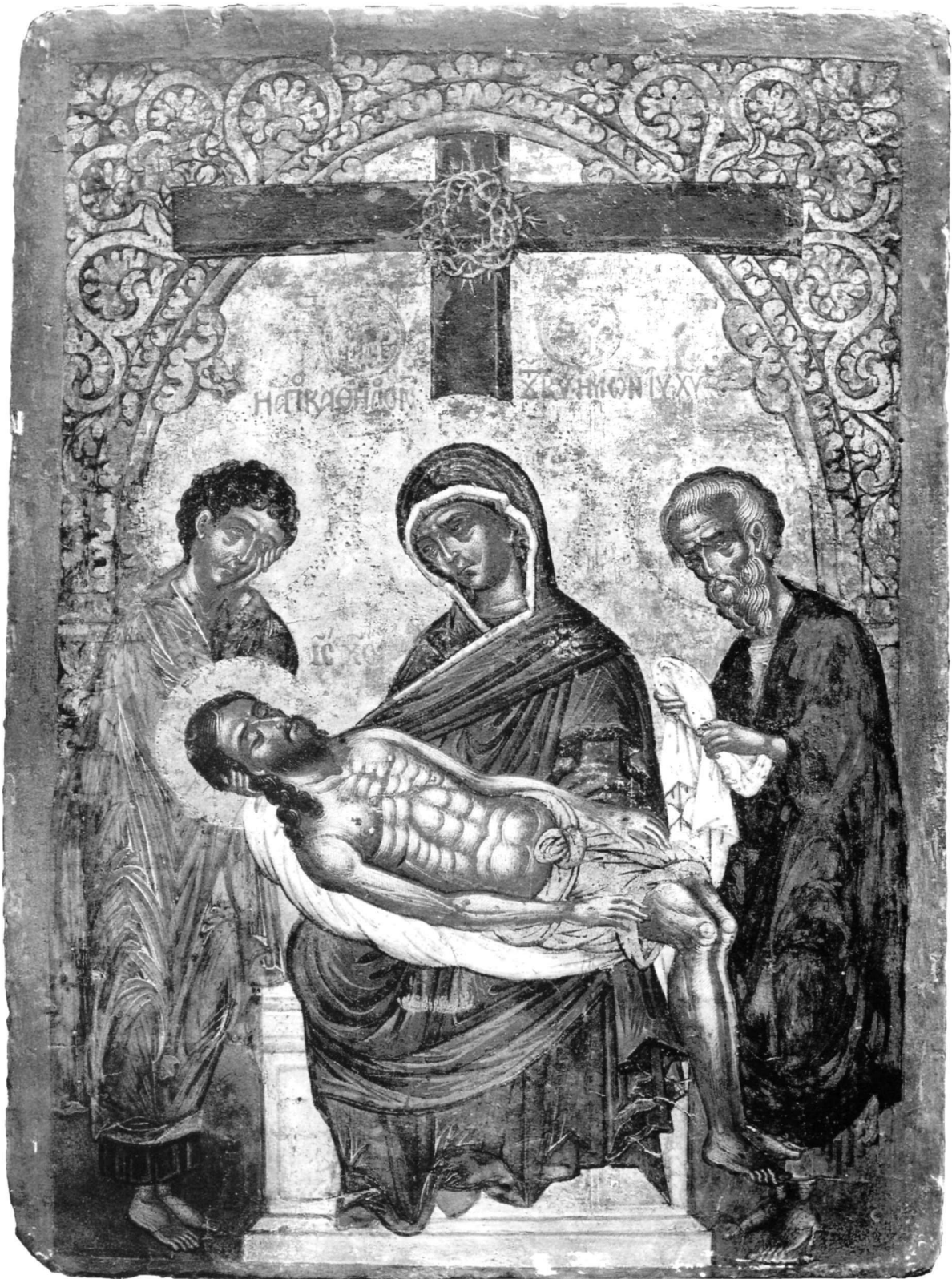
Ή όμοιότητα τής εικόνας μας με τις Pietà των Συλλογών Cabal και Οικονομοπούλου είναι τόσο μεγάλη, που θά μπορούσαν ν' αποδοθοῦν στον ίδιο προικισμένο καλλιτέχνη τής δεύτερης πενήνταετίας του 15ου αιώνας.

18. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τής Πάτμου*, Άθήναι 1977, σ. 59, 61, αριθ. 10, πίν. 12.

II.

Τόν Νοέμβριο του 1965 είχα εξετάσει μία εικόνα τής Παναγίας στην Κέρκυρα, στο σπίτι τής κυρίας Ίδαλίας Μάρκοβιτς, τό γένος Ζερβού. Ή κάτοχος, που απέβίωσε λίγα χρόνια αργότερα, ήταν χήρα του Σέρβου διπλωμάτου Άλεξάνδρου Τσιντσάρ-Μάρκοβιτς, ύπουργού έξωτερικών τής κυβερνήσεως Τσβέτκοβιτς, ή όποία άνετράπη κατά τό πραξικόπημα τής 27ης Μαρτίου 1941. Κατά την κυρία Μάρκοβιτς, ή εικόνα βρισκόταν στην κατοχή τής οικογενείας Ζερβού από 150 έτών. Ή τύχη τής μου είναι άγνωστη.

Ή εικόνα (εικ. 4), διαστάσεων 53.7 x 40.5 εκ., είναι ξακρισμένη επάνω και κάτω. Ή Θεοτόκος, γυρισμένη



Εἰκ. 3. Ἰδιωτικὴ Συλλογὴ. Pietà.

ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, κάθεται σὲ θρόνο χωρὶς ῥάχη μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ στήθος. Φορεῖ χιτῶνα, κεφαλόδεσμο καὶ μαφόριο πὺν πορπώνεται μπροστά στὸ στέρνο. Στὰ γόνατά της εἶναι ἀνακεκλιμένος ὁ Χριστός, πὺν τὴν εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ μεγάλη σφαῖρα, ἡ ὁποία ἀπολήγει σὲ φυλλοφόρο σταυρό. Φορεῖ χιτῶνα ζωσμένο στήν μέση καὶ ἱμάτιο, πὺν ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν δεξιὸ ὦμο· τὸ ἀριστερὸ πόδι εἶναι διπλωμένο κάτω ἀπὸ τὸ δεξί, ὥστε νὰ φαίνεται τὸ πέλμα. Ὁ Ἰησοῦς κοιτάζει τὴν Μητέρα του, ἐνῶ ἡ Παναγία ἀτενίζει τὸν θεατὴ. Πάνω ἀπὸ τὴν Θεοτόκο δύο ἄγγελοι, ζωγραφισμένοι σὲ μικρότερη κλίμακα, κρατοῦν στέμμα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι της καὶ τεντώνουν ἀπὸ πίσω της πολυτελὲς ὕφασμα, πὺν πέφτει μέχρι τὸ δάπεδο. Καὶ οἱ τέσσερις μορφὲς ἔχουν φωτοστεφάνους, μὲ σειρὰ ἀπὸ βούλες στήν παρυφή· οἱ φωτοστεφάνοι τῶν ἀγγέλων κοσμοῦνται ἐπὶ πλεον μὲ ἐλικοειδῆ βλαστό. Ὁ θρόνος εἶναι ξύλινος, μὲ λεοντοκεφαλὰς στὸ ἐπάνω μέρος τῶν ποδιῶν καὶ ἓνα ὀρθογώνιο διάχωρο μὲ στυλίσκους σὲ κάθε πλευρά. Ἡ Θεοτόκος κάθεται σὲ δύο μαξιλάρια καὶ πατεῖ σὲ

ὑποπόδιο, τοῦ ὁποῖου διακρίνεται μία γωνία. Ἡ τραχηλιά καὶ τὰ ἐπιμάνικα τῆς Παναγίας, ὁ πέπλος της, τὸ ἀπλωμένο πίσω της ὕφασμα καὶ ὁ θρόνος καλύπτονται ἀπὸ πλούσιο φυτικὸ διάκοσμο. Τὸ πίσω μέρος τοῦ ὕφασματος πὺν κρατοῦν οἱ ἄγγελοι κοσμεῖται μὲ τεμνόμενες γραμμὲς πὺν περικλείουν κύκλους, καὶ μὲ σταυροὺς μέσα σὲ ρόμβους. Κυριαρχοῦν τὸ ἐρυθρὸ καὶ διάφοροι τόνοι τοῦ πράσινου. Στὰ γυμνὰ μέρη τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακό, μὲ σκιὰς καστανὲς πρὸς τὸ λαδί.

Ἡ στάση καὶ ἡ ἐνδυμασία τῆς Παναγίας, πὺν προσκυνεῖ τὸν κοσμοκράτορα Χριστό, εἶναι καθαρὰ δυτικὲς, ὅπως καὶ ἡ σφαῖρα πὺν κρατεῖ τὸ παιδί. Σπάνια παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς ἀνακεκλιμένος στήν ἀγκυλιά τῆς Μητέρας του¹⁹. Μεγάλῃ ὁμοιότητα παρουσιάζει ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ μὲ αὐτὴν πὺν ἔχει σὲ ψηφιδωτὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, στήν τοιχογραφία τῆς Ἀρακιώτισσας στήν Κύπρο, τοῦ 1192, σὲ δύο σιναιτικὲς εἰκόνες τοῦ 13ου αἰ. καὶ πιθανῶς σὲ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου «Ἀκαταμαχήτου» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, τοῦ 14ου αἰ., μόνον πὺν ἐκεῖ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο ἀντὶ γιὰ σφαῖρα²⁰. Ἡ στάση τοῦ στήν κερχυραϊκὴ εἰκόνα εἶναι ἴσως ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ Ἀναπεσόντος, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ἐδάφιο 49.9 τῆς Γενέσεως (*ἀναπεσὼν ἐκοιμήθη ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος*)²¹. ὑπάρχουν ἄλλωστε παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ Ἀναπεσόντος, ὅπου εἰκονίζεται καὶ ἡ Θεοτόκος δεομένη, σὲ στάση δηλ. ἀντίστοιχη μὲ τῆς εἰκόνας μας²². Οἱ ἄγγελοι, πὺν κρατοῦν κατάκοσμο ὕφασμα πίσω ἀπὸ τὴν ἐνθρονη Παναγία καὶ προσδίδουν ἓνα μνημειακὸ χαρακτῆρα στήν σύνθεση, ἀπαντοῦν συχνὰ στήν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ., ἰδίως στήν Βενετία²³. σὲ μερικὲς παραστάσεις κρατοῦν συγχρόνως στέμμα, ὅπως στήν εἰκόνα τῆς Κερκύρας²⁴. Ἡ ἀπεικόνιση ἐνὸς πέλματος τοῦ Χριστοῦ ἀπαντᾷ ἀντιθέτως σπανιότατα σὲ ἰταλικά ἔρ-

19. Πρβλ. τοιχογραφίες στήν Παναγία Κρήνα τῆς Χίου (Ch. Pennas, «An unusual 'Deesis' in the narthex of Panagia Krena, Chios», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. ΙΖ', 1993-1994, σ. 196-198, εἰκ. 1-3) καὶ στή Morača (S. Petković, *Morača*, Βελιγράδι 1986, σ. 39-40, εἰκ. 14), μία σταυροφορικὴ καὶ μία βυζαντινὴ εἰκόνα στὸ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήναι 1956-1958, σ. 171-173, 199, εἰκ. 188, 227), εἰκόνα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας (M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Βενετία 1962, ἀριθ. 3, πίν. 2), τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Santa Maria in Araceli στήν Ρώμη (G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, II, Ρώμη 1966, σ. 231-232, εἰκ. 242) καὶ πίνακα τοῦ Bartolomeo Vivarini στὸ Bergamo (*La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Μιλάνο 1987, εἰκ. 262).

20. Εὐστ. Στίκας, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκά Φωκίδος*, ἐν Ἀθήναις 1970, εἰκ. 63. Α. καὶ J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, Λονδίνο 1985, εἰκ. 85. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔ.ἀ., σ. 174-175, 181, εἰκ. 192, 200· Σινᾶ. *Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης*, Ἀθήναι 1990, σ. 116-117, εἰκ. 62 (Ντ. Μουρίκη). Στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου δὲν εἶναι σαφὲς ἂν φαίνεται τὸ πέλμα τοῦ Ἰησοῦ· βλ. *Ἐκθεση γιὰ τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Ἀθήναι 1985, σ. 22-23, ἀριθ. 9 (Μ. Χατζηδάκης).

21. Πὰ τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸν τύπο βλ. κυρίως D. Pallas, *Die Passion und die Bestattung Christi in Byzanz*, Μόναχο 1965, σ. 181-196, καὶ B. Todić, «Anapeson. Iconographie et signification du thème», *Byzantion* LXIV (1994), σ. 134-165. Ὁ Todić, σ. 158-159, σχολιάζει τίς σχέσεις τῆς Ἀρακιώτισσας μὲ τὸν Ἀναπεσόντα, ἐνῶ ἡ Μουρίκη παρατήρησε ὅτι ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ στήν μία ἀπὸ τίς σιναιτικὲς εἰκόνες, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν μελαγχολικὴ ἔκφραση τῆς Θεοτόκου, προεικονίζει τὸ πάθος (ἔ.ἀ., σ. 117).

22. Π.χ. τὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὰ Σκόπια, στήν Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερρών, στὸ Lesnovo καὶ στήν Resava· B. Todić, ἔ.ἀ., σ. 136, 138, 139, εἰκ. 4, 5, 11. Ἀ. Ευγγούπουλος, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 23-25, πίν. 23. Πὰ τὴν Παναγία στή σύνθεση τοῦ Ἀναπεσόντος βλ. B. Todić, ἔ.ἀ., σ. 147-148.

23. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Βενετία-Ρώμη 1964, πίν. I, III, εἰκ. 70, 90, 94, 144, 163, 574, 663· *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Μιλάνο 1986, εἰκ. 301, 304, 332, 338, 392, 516, 624.

24. R. Pallucchini, ἔ.ἀ. εἰκ. 70, 90, 574.



Εἰκ. 4. Ἄλλοτε στήν Κέρκυρα. Θεοτόκος μὲ τὸ Βρέφος.

γα²⁵, ενώ είναι πολύ συνηθισμένη στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική²⁶. Βυζαντινή επίδραση διακρίνεται και στον ξύλινο θρόνο. Τό ἀπιδόσχημο φυτικό κόσμημα τοῦ πέπλου τῆς Θεοτόκου συναντᾶται σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου²⁷. Ἡ εἰκόνα μας χρονολογεῖται πιθανότατα στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 15ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνος.

III.

Στὴν Μονὴ Ἀγίων Θεοδώρων τῆς Κερκύρας φυλάσσεται ἓνα φύλλο τριπτύχου, διαστάσεων 17.4 x 11.5 x 0.6 ἐκ., πού εἰκονίζει στὴν μία ὄψη τὴν γνωστὴ ὡς Ἄκρα Ταπείνωση παράσταση τοῦ Χριστοῦ νεκροῦ, μὲ τὸ κεφάλι γυρτό, ὁ ὁποῖος προβάλλεται πάνω σ' ἓναν σταυρό, καὶ στὴν ἄλλη τὸν ἅγιο Φραγκίσκο πού δέχεται τὰ στίγματα. Τὸ φύλλο εἶναι ξακρισμένο στὰ πλάγια. Ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια φέρει πολλὲς φθορὲς. Καὶ στὶς δύο πλευρὲς ὁ κάμπος εἶναι χρυσός.

Στὴν παράσταση τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης (εἰκ. 6)²⁸ ὁ Χριστός, πού φορεῖ διάφανο περίζωμα, στέκεται μέσα σὲ μαρμάρινη κιτρινωπὴ σαρκοφάγο, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιά· τὸ κεφάλι του γέρνει στὸν δεξιὸ ὦμο²⁹. Προβάλλεται πάνω σὲ σταυρό, ὅπου

εἶναι προσηλωμένα τρεῖς καρφιά. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ εἰκονίζονται ἡ λόγχη καὶ ὁ κάλαμος μὲ τὸν σπόγγο. Ὁ προπλασμός εἶναι καστανοπράσινος, τὸ πλάσιμο μαλακό, τὰ περιγράμματα καστανά. Ὁ φωτισμός εἶναι ὁρίζεται ἀπὸ διπλὸ ἐγχάρακτο κύκλο· ὁ σταυρός του, κόκκινος κιννάβαρι, κοσμεῖται μὲ χρυσοὺς κύκλους ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἐξέρχονται τέσσερις μικρὲς κεραῖες. Πάνω ἀπὸ τὸν σταυρὸ εἶναι προσηλωμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *INRI*, γραμμὴ μὲ μαῦρο, ἐνῶ στὸν χρυσὸ κάμπο ἡ ἐπιγραφὴ *IC XC* εἶναι γραμμὴ μὲ κιννάβαρι.

Τὸ πολὺ μαλακὸ πλάσιμο, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σώματος θυμίζουν ἰταλοκρητικὲς Ἄκρες Ταπεινώσεις τοῦ 15ου αἰ., ἀπὸ τίς ὁποῖες μερικὲς φέρουν τὴν ὑπογραφή τοῦ καστρινοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη³⁰ ἢ τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ³¹.

Ὁ τύπος τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως ἐμφανίζεται στὴν βυζαντινὴ τέχνη τὸν 12ο αἰ.³², ὁ τύπος ὅμως, ὅπου τὰ χέρια τοῦ Θεανθρώπου εἶναι σταυρωμένα στὸ ὑπογάστριο, ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ βενετικὰ πρότυπα τοῦ 15ου αἰ. καὶ ἀπαντᾷ τόσο σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες³³ ὅσο καὶ σὲ ἔργα πού ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία³⁴. Τὰ τρεῖς καρφιά, πού δηλώνουν ὅτι τὰ

25. R. Pallucchini, ἔ.α. εἰκ. 577· *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, εἰκ. 424.

26. Βλ. προχειρῶς Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Μήτηρ Θεοῦ*, Ἀθήνα 1994, σποράδην. Ἡ Μπαλτογιάννη, ἔ.α., σ. 132-134, συνδέει τὸ πέλμα τοῦ Κυρίου μὲ τὸ πάθος του. Πὰ τὸ θέμα τῆς ἀπεικονίσεως τοῦ γυμνοῦ πέλματος βλ. W. Krause, «Planta nuda. Metamorphosen eines antiken Motivs in der früh- und hochmittelalterlichen Kunst», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIII (1980), σ. 17-29.

27. Βλ. λ.χ. Ἀπὸ τὸν *Χάνδακα στὴ Βενετία*, ἀριθ. 24, εἰκ. 12.

28. Πὰ τὴν Ἄκρα Ταπείνωση βλ. *LCI* 4, στ. 87-95 (W. Mersmann), μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Tafelbilder der Passion*, Βερολῖνο 1981.

29. Ἐγχρωμὴ φωτογραφία τῆς παραστάσεως δημοσιεύθηκε στὸν τόμο *Βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη στὴν Κέρκυρα*, Κέρκυρα 1994, σ. 96.

30. K. Kreidl - Papadopoulos, «Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66, 1970, 60-64, 93-94, εἰκ. 39.

31. M. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 89-90, ἀριθ. 40, πίν. 33. Y. Petsopoulos (ἔκδ.), *East Christian Art*, Λονδίνο 1987, ἀριθ. 76. B. Davezac, *Greek Icons after the Fall of Constantinople. Selections from the Roger Cabal Collection*, Houston 1996, σ. 48-50, ἀριθ. 14. Πρβλ. καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου (N. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰῶνας*, Ἀθήνα 1983, ἀριθ. 46).

32. Πὰ τὴν Ἄκρα Ταπείνωση στὸ Βυζάντιο βλ. κυρίως D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Μόναχο 1965, σ. 197-289, 334· *LCI* 4, στ. 89-95 (W. Mersmann)· H. Belting, ἔ.α., σ. 142-188· Τοῦ ἰδίου, «An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 1-16.

33. Εἰκόνα τοῦ Νικολάου Τζαφούρη στὴν Βιέννη (βλ. σημ. 30) καὶ ἀνυπόγραφες στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο (*Θησαυροὶ τῆς Ὁρθόδοξίας ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα*, Ἀθήνα 1994, ἀριθ. 3 [M. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου]), στὸ Μουσεῖο Κανελλοπούλου (βλ. σημ. 31), σὲ συλλογὴ τοῦ Λονδίνου (*East Christian Art*, Λονδίνο 1987, ἀριθ. 76), στὴν Συλλογὴ Cabal (B. Davezac, ἔ.α.) καὶ στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Ἰρλανδίας στὸ Δουβλίνο (R. Pallucchini, ἔ.α., σ. 216, εἰκ. 675). Σὲ εἰκόνα τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο γίνεται συγκερασμός τῆς παραδοσιακῆς καὶ τῆς ἀναγεννησιακῆς τεχνοτροπίας (M. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 80, ἀριθ. 28, πίν. 91).

34. Εἰκόνες τῆς Συλλογῆς Περατικοῦ (Th. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, Charleroi 1982, ἀριθ. 8) καὶ τῆς Μονῆς Ἰβήρων (τοῦ ἰδίου, *Συμβολὴ στὴ μελέτῃ τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα, Ἡ Πεντακοσιοστὴ ἐπέτειος ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, Ἀθήνα 1953, σ. 235, πίν. ΙΕ' 11. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, Θεσσαλονίκη 1997, ἀριθ. 2.39). Στὴν δευτέρη εἰκόνα ἡ Παναγία ἀγκαλιάζει τὸν νεκρὸ Χριστό.



Εἰκ. 5-6. Κέρκυρα. Μονὴ Ἀγίων Θεοδώρων. Φύλλα τριπτύχου: 5. Ὁ ἅγιος Φραγκίσκος δεχόμενος τὰ στίγματα. 6. Ἄκρα Ταπεινώση.

πόδια τοῦ Κυρίου καρφώθηκαν μαζί, ὅπως συνηθίζεται στὴν δυτικὴ εἰκονογραφία τῆς Σταυρώσεως, ἐξέχουν ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ καὶ στίς εἰκόνες τῆς Βιέννης, τοῦ Λονδίνου, τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, καὶ τοῦ Δουβλίνου· στὰ δύο τελευταῖα παραδείγματα καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Cabal εἰκονίζονται ἐπίσης ἡ λόγχη καὶ ὁ κάλαμος, ὅπως καὶ στὴν παράστασή μας³⁵.

Στὴν ἄλλη ὄψη (εἰκ. 5), ὁ ἅγιος Φραγκίσκος μὲ ρυτιδωμένο πρόσωπο, γονατιστός, μὲ τὰ χέρια σηκωμένα, ὑψώνει τὸ κεφάλι πρὸς τὸν ἐξίτηλο σήμερα Χριστό,

ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἐκπέμπονται ἀκτίνες πρὸς τὰ στίγματα τοῦ ἁγίου. Εἶναι ντυμένος καστανοπράσινο ράσο, ἀνοικτὸ στὴν πλευρὰ ὅπου διακρίνεται ἡ πληγὴ. Ἀπὸ τὴν μέση του κρέμεται σχοινὶ μὲ κόμπους. Πίσω του ὑψώνεται γκριζὸς βραχώδης λόφος, ὅπου εἶναι κτισμένη τρίκλιτη βασιλική. Ἀπὸ πάνω της ἡ ἐπιγραφή *S(AN)C(TVS) | FRANCISC(VS)*. Δεξιὰ κάθετα ἓνας μοναχὸς μὲ γκριζὸ ράσο, ποὺ κοιτάζει τὸν ἅγιο σκιάζοντας τὰ μάτια του· τὸ δεξιὸ τμήμα του ἔχει ξακρισθεῖ. Τὸ ἔδαφος εἶναι ἐδῶ καφέ. Ἀνάμεσα στὰ δύο ὑψώματα μεσολαβεῖ ἄλλο ἔξαρχμα, πιὸ σκοῦρο. Τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακό, τὰ πρασινόμαυρα περιγράμματα τονισμένα. Τὸ δεξιὸ πόδι τοῦ ἁγίου Φραγκίσκου εἶναι σχεδιασμένο ἄτεχνα, καθὼς εἰκονίζεται πλάγια ἐνῶ ὁ ἅγιος παριστάνεται γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα.

Ἡ ἴδια ἀκριβῶς σκηνὴ ἀπαντᾷ σὲ ἄλλα τρία φύλλα τριπτύχου κρητικῆς τέχνης: Στὸ ἓνα, ποὺ ἀνήκει στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, εἰκονίζεται στὴν δευτέρη ὄψη τὸ

35. Στὶς βυζαντινὲς παραστάσεις τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως τὰ καρφιά παραλείπονται. Στὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη στὶς Μονὲς Ἀναπαυσᾶ καὶ Σταυρονικήτα εἶναι τέσσερα· βλ. Μ. Chatzidakis, «Les débuts», σ. 199, πίν. ΙΔ' 3· Μ. Χατζηδάκης, «Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης», Ἅγιον Ὄρος 1986, σ. 48, 49-50, εἰκ. 69.

*Μή μου ἄπτον*³⁶. Τὸ ἄλλο ἐκτίθεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσείο τῆς Ραβέννας καὶ τὴν πίσω πλευρὰ τοῦ κοσμεῖ παραστάση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου³⁷. Ἡ τρίτη παράσταση ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ φύλλο ἐνὸς τριπτύχου, ποὺ πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια ἀνῆκε σὲ ἀρχαιοπώλη τοῦ Aix-les-Bains³⁸. Ἐδῶ διαφέρουν τόσο ἡ στάση τοῦ ἁγίου καὶ τοῦ μαθητῆ του, ὅσο καὶ τὸ τοπίο, ἐνῶ οἱ ἄλλες τρεῖς παραστάσεις εἶναι πανομοιότυπες. Ἀπόλυτη ταυτότητα ὑπάρχει μεταξὺ τῶν σκηνῶν τῆς Κερκύρας καὶ τῆς Ραβέννας, ὅπου λείπει κάθε βλάστηση, τὸ δεξιὸ βουνὸ ἔχει τὴν ἴδια διαμόρφωση, τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου εἶναι πιὸ γωνιώδες καὶ στὸ δεξιὸ μανίκι τοῦ σχηματίζεται τὸ ἴδιο ἐξόγκωμα· μόνη διαφορὰ εἶναι ἡ ἔλλειψη τοῦ σχοινοῦ μὲ τοὺς κόμπους στὸ φύλλο τῆς Ραβέννας.

Ὁ ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσσίζης ἦταν ἐξαιρετικὰ δημοφιλὴς μεταξὺ τῶν καθολικῶν καὶ ἀπαντᾷ συχνὰ σὲ ἰταλοκρητικὰ ἔργα, ζωγραφισμένα κατὰ τεκμήριον γιὰ πελάτες δυτικοῦ δόγματος³⁹. συναντᾶται ὅμως μερικές φορές καὶ σὲ τοιχογραφίες ὀρθοδόξων ναῶν ἢ σὲ εἰκόνες ποὺ μᾶλλον παραγγέλθηκαν ἀπὸ ὀρθοδόξους⁴⁰.

Τὰ τριπτύχα, πολὺ κοινὰ στὸ Βυζάντιο, φαίνεται ὅτι ἐξακολούθησαν νὰ χρησιμοποιοῦνται πολὺ στὴν ἰδιωτικὴ λατρεία μέχρι τὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ.· ἀργότερα σπανίζουν. Ἐνῶ στὰ βυζαντινὰ τριπτύχα τὰ πλάγια φύλλα ἔχουν περίπου τὸ μισὸ πλάτος ἀπὸ τὸ κεντρικόν, καὶ συχνὰ ἡ ἀπόληξή τους ἔχει σχῆμα τετάρτου κύκλου, κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴ περίοδο τὰ πλάγια φύλλα εἶναι τοξωτά, περίπου ἰσοπλατὴ πρὸς τὸ

κεντρικόν, καὶ καλύπτουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Παράλληλα πρὸς τὰ τριπτύχα ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία καὶ εἰκονογραφία, σῶζονται καὶ ἰταλοκρητικά, ποὺ ἦταν προορισμένα γιὰ καθολικὴ πελατεία⁴¹. Πὰ Ἰταλοὺς πελάτες θὰ ἦταν ζωγραφισμένα καὶ τὰ περισσότερα τριπτύχα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, ποὺ εἶναι ἔντονα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν μανιερισμὸ καὶ βρίσκονταν σὲ ἰταλικὲς συλλογές⁴².

IV.

Σὲ ἀθηναϊκὴ συλλογὴ ἀνήκει μία πολυπρόσωπη σύνθεση, διαστάσεων 52 x 80 x 3.5 ἐκ., μὲ πολλὲς φθορὲς στὴν παρυφῇ, ἰδίως στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ καὶ τὴν κάτω δεξιὰ γωνία. Ἡ εἰκόνα, ποὺ ἔχει μεταφερθεῖ σὲ καινούργιο σανίδι, περιλαμβάνει πέντε παραστάσεις κατανεμημένες σὲ τρία διάχωρα (εἰκ. 8). Στὸ κέντρο εἰκονίζεται, κάτω ἀπὸ τόξο ποὺ στηρίζουν δύο κίονες, ἡ Θεοτόκος καθισμένη σὲ ξύλινο κάθισμα χωρὶς ἐρεισίνωτο, μὲ δύο μαξιλάρια (εἰκ. 7). Κρατεῖ μπροστά της τὸν μικρὸ Χριστὸ καὶ πατεῖ σὲ ὑποπόδιο. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ στέκονται οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, ζωγραφισμένοι σὲ μικρότερη κλίμακα, ποὺ φοροῦν αὐλικὲς στολές, κρατοῦν ράβδο καὶ σεβρίζουν. Ἐπιγραφές: *H KVPLA TΩ[N] AΓ[Γ]ΕΛΟΝ, Μ(ιχαήλ), Γ(αβριήλ)*. Οἱ γωνίες πάνω ἀπὸ τὸ πλαίσιο μμιοῦνται μάρμαρο, πορφυρὸ ἀριστερὰ καὶ βαθυπράσινο δεξιὰ. Τὸ δάπεδο εἶναι βαθυπράσινο.

36. Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς*, ἔ.ἀ. ἀριθ. 37, μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία.

37. G. Pavan (ἔκδ.), *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ραβέννα 1979, σ. 95, ἀριθ. 157. P. Angiolini Martinelli, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Βολωνία 1982, σ. 263-264, ἀριθ. 157.

38. J.-F. Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco*, Παρίσι 1927, 1, σ. 98-100.

39. Βλ. π.χ. τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Ποῦσκιν τῆς Μόσχας μὲ κύριο θέμα τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (*Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*, Ἡράκλειον 1993, ἀριθ. 87· *Τὸ κάλλος τῆς μορφῆς. Μεταβυζαντινὲς εἰκόνες ΙΕ-ΙΗ αἰώνων*, Ἀθήνα 1995, σ. 191-192, ἀριθ. 5 [Ῥ.Ο. Ἐτιμολογία]), τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ὅπου παριστάνεται δίπλα σὲ μία *Madre della Consolazione* (*Holy Image, Holy Space*, Ἀθήνα 1988, ἀριθ. 54), εἰκόνα στὴν Τεργέστη (M. Bianco Fiorini στὸν τόμο *Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία*, ἀριθ. 5) καὶ φύλλα τριπτύχων τοῦ Βατικανοῦ (A. Muñoz, *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana*, Ρώμη 1928, ἀριθ. 46· S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Πάδουα 1933, σ. 57, πίν. XXII).

40. Κ. Λαοσιθιωτάκη, «Ὁ ἅγιος Φραγκίσκος καὶ ἡ Κρήτη», *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Ἀθήνα 1981, Β', σ. 146-154. A. Muñoz, ἔ.ἀ. ἀριθ. 41.

41. Βλ. λ.χ. A. Muñoz, ἔ.ἀ. ἀριθ. 27, 46. *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna* (σημ. 37), ἀριθ. 154, 157, 192. M. Chatzidakis, «Les débuts» (βλ. σημ. 2), πίν. ΙΣ'.1, ΙΖ'.1, ΚΗ'. *From Byzantium to El Greco*, Ἀθήνα 1987, ἀριθ. 43.

42. Τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία ἀκολουθοῦν τὸ τριπτύχο τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας καὶ τὰ φύλλα τριπτύχου τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τῆς Ραβέννας, ποὺ εἶναι ἀνυπόγραφα ἀλλὰ μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν στὸν Κλόντζα· βλ. *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*, Ἡράκλειον 1993, ἀριθ. 34· *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna* (βλ. σημ. 37), ἀριθ. 117, 137. Ἐλάχιστα ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία τὸ ὑπογεγραμμένο τριπτύχο τῆς Πάτμου (M. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 107-108, ἀριθ. 62, πίν. 40-44).



Εἰκ. 7. Θεοτόκος Πλατυτέρα μεταξὺ δύο ἀγγέλων. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8.



Εικ. 8. Ίδιωτική Συλλογή. Θεοτόκος Πλατυτέρα, εὐαγγελικὲς σκηνὲς καὶ ἅγιοι.

Τὰ πλάγια διάχωρα περιέχουν ἀπὸ δύο παραστάσεις: εὐαγγελικὲς σκηνὲς ἐπάνω, ζωγραφισμένες, ὅπως καὶ τὸ κεντρικὸ θέμα, στὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία καὶ εἰκονογραφία, καὶ ἀπὸ τρεῖς ὁρθοὺς ἁγίους δυτικῆς τέχνης κάτω, ποὺ φαίνονται νὰ συνομιλοῦν. Ὁ μεσαῖος στέκεται πίσω ἀπὸ τοὺς ἄλλους δύο. Τὸ δάπεδο εἶναι πράσινο στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ σκηνή, κεραμιδι στὶς παραστάσεις τῶν ὁρθίων ἁγίων.

Ἐπάνω ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμὸς μπροστὰ σὲ παλαιολογίζοντα ἀρχιτεκτονήματα (εἰκ. 12). Ὁ Γαβριὴλ προχωρεῖ ὅπως συνήθως ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὴν Θεοτόκο, ποὺ ἔχει σηκωθεί ἀπὸ τὸ κάθισμά της καὶ στέκεται διστακτικὴ, κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι ἀδράχτι. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἀγγέλου καὶ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Παναγίας δὲν σώζονται.

Ἀπὸ κάτω στέκονται τρεῖς ἅγιοι, γυρισμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο (εἰκ. 9). Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ εἶναι ὁ διάκονος ἅγιος Λαυρέντιος, ποὺ κρατεῖ κλειστὸ βιβλίον

καὶ τὴν σχάρα τοῦ μαρτυρίου του. Δεξιὰ εἰκονίζεται ἐπίσκοπος μὲ γκριζὰ γένια καὶ περίεργο συνδυασμὸ ἀμφίων τῆς ἀνατολικῆς καὶ τῆς δυτικῆς ἐκκλησίας: φορεῖ στιχάριο, κοντύτερο ἔνδυμα ἀνοικτὸ μπροστὰ, καὶ πολυσταύριο φελόνιο μὲ στενὸ ὠμοφόριο δυτικοῦ τύπου. Βαστὰ κλειστὸ βιβλίον καὶ εὐλογεῖ. Ἀνάμεσά τους στέκεται ἓνας μεσόκοπος ἅγιος μὲ μακριὰ μαλλιά καὶ κοντὰ γένια, ντυμένος χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ποὺ κρατεῖ ἓνα μακρὸν ραβδί. Πρόκειται πιθανῶς γιὰ τὸν ἅγιο Ἰάκωβο, ποὺ στὴν Δύση παριστάνεται συνήθως κρατώντας ραβδί.

Ἐπάνω δεξιὰ εἶναι ζωγραφισμένη ἡ Σταύρωση, ποὺ περιορίζεται στὰ τρία κύρια πρόσωπα (εἰκ. 11). Πίσω ὑψώνεται ἓνας ἀπλὸς χαμηλὸς τοῖχος. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος φορεῖ ὅπως συνήθως μόνο ἓνα περιζώμα, διαγράφει ἀρκετὰ ἔντονη καμπύλη, ἐνῶ τὰ ἀπλωμένα χέρια του σχηματίζουν μεγαλύτερη γωνία ἀπὸ ὅ,τι συνήθως μὲ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυ-



Εἰκ. 9. Τρεῖς ἅγιοι. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8.



Εἰκ. 10. Τρεῖς ἅγιοι. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8.



Εἰκ. 11. Σταύρωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8.



Εἰκ. 12. Εὐαγγελισμός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8.

ροῦ. Ἡ Παναγία, μὲ κυανοπράσινο χιτῶνα, κεραμιδί κροσσωτὸ μαφόριον καὶ κόκκινα ὑποδήματα, κοιτάζει τὸν Κύριο πρὸς τὸν ὁποῖο ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ πιάνει τὸν λαιμὸ της. Ὁ Ἰωάννης, μὲ τὸ κεφάλι σκυφτό, πιάνει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ μάγουλό του ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι τυλιγμένο στὸν μανδύα.

Κάτω ἀπὸ τὴν Σταύρωση εἰκονίζονται ἄλλοι τρεῖς ἅγιοι (εἰκ. 10). Οἱ δύο πρῶτοι ἔχουν καστανὰ γένια. Ὁ ἕνας, ντυμένος κόκκινο μανδύα μὲ ἄσπρη φόδρα καὶ πλατύγυρο καπέλλο καρδιναλίου, ποὺ κρατεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια ἕνα κλειστὸ βιβλίο, εἶναι πιθανότατα ὁ ἅγιος Ἱερώνυμος. Ὁ δεύτερος, ποὺ φορεῖ μοναχικὰ ράσα μὲ κουκούλιο καὶ κρατεῖ ραβδί, θὰ μπορούσε νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν ἅγιο Ἀντώνιο. Δεξιὰ στέκεται ὁ ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσίζης, ποὺ κρατεῖ ἕναν ἡμιεξίτηλο χρυσὸ σταυρὸ καὶ κλειστὸ βιβλίο. Σχοινί κρέμεται ἀπὸ τὴν μέση του καὶ αἷμα τρέχει ἀπὸ τὶς πληγές στὴν δεξιὰ πλευρά – τὴν ὁποία ἀφήνει νὰ φανεῖ ἕνα ἄνοιγμα στὸ φαιοκάστανο ράσο – καὶ στὰ χέρια του.

Τὸ βάθος ὅλων τῶν παραστάσεων εἶναι χρυσό. Ὁ προπλασμὸς εἶναι παντοῦ καφὲ σκοῦρος. Λευκὰ φῶτα τονίζουν τὶς προεξοχές. Ἡ κεντρικὴ σύνθεση καὶ οἱ δύο εὐαγγελικὲς σκηνές εἶναι ζωγραφισμένες μὲ τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία τῆς κρητικῆς σχολῆς. Στὰ ροῦχα ἡ πτυχολογία εἶναι δύσκαμπτη, μὲ χοντρές πτυχές ποὺ σχηματίζουν διχάλες. Ὁ ὄγκος δηλώνεται μὲ ξεκάθαρες διαδοχικὲς διαβαθμίσεις τῶν τόνων, ποὺ ἀπολήγουν πολλὲς φορὲς σὲ λευκὰ ἐπίπεδα στὶς ἀκμές. Οἱ ἑξὶ ὄρθιοι ἅγιοι τουναντίον ἀκολουθοῦν τὴν διεθνὴ γοθικὴ τεχνοτροπία. Τὰ μάτια εἶναι ἀμυγδαλωτά, ἡ πτυχολογία εὐκαμπτη καὶ ρέουσα μὲ μαλακὲς διαβαθμίσεις τῶν τόνων.

Ἡ ἔνθρονη Θεοτόκος ἐπαναλαμβάνει τὸν τύπο ποὺ καθιέρωσε ὁ μεγάλος ζωγράφος τοῦ 15ου αἰ. Ἀνδρέας Ρίτζος μὲ τὴν δεσποτικὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο⁴³. Ὁ

τύπος εἶχε μεγάλη διάδοση ὄχι μόνο στὴν κρητικὴ σχολὴ ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὰ τοπικὰ ἐργαστήρια μέχρι τὸν 18ο αἰ.⁴⁴ Στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου ὁ θρόνος εἶναι μαρμάρινος μὲ σκαλοπάτια, γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἀριστερὸ πόδι τῆς Παναγίας εἶναι τοποθετημένο ψηλότερα. Στὰ περισσότερα παραδείγματα ὁ θρόνος εἶναι, ὅπως στὴν εἰκόνα μας, ξύλινος, καὶ τὸ ἕνα πόδι εἶναι μετέωρο, μιὰ καὶ τὸ ὑποπόδιο δὲν ἔχει σκαλί. Οἱ Παναγίες τοῦ τύπου αὐτοῦ φέρουν διάφορες ἐπωνυμίες· κοινότερη εἶναι ἡ ἐπωνυμία *Ἡ Κυρία τῶν Ἀγγέλων*, ποὺ ἀπαντᾷ καὶ στὴν εἰκόνα μας⁴⁵.

Ὁ Εὐαγγελισμὸς ἀκολουθεῖ τὸν συνηθισμένο στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τύπο, ποὺ συνεχίζει τὴν παλαιολόγια παράδοση καὶ εἶχε ἀποκρυσταλλωθεῖ ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ., ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν μικρογραφία τοῦ στιχηραρίου 1234 τῆς Μονῆς Σινᾶ, τοῦ 1469⁴⁶.

Στὴν λιτὴ Σταύρωση τὰ ἀπλωμένα χέρια τοῦ Κυρίου σχηματίζουν γωνία μὲ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ. Ἡ ἰδιομορφία αὐτὴ ἀπαντᾷ κατὰ τὴν δευτέρη χιλιετία καὶ κυρίως ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. καὶ ἔξης, τόσο στὴν βυζαντινὴ ὅσο καὶ στὴν δυτικὴ τέχνη. Ἡ στάση τῆς Παναγίας εἶναι ἡ συνηθισμένη στὶς παραστάσεις τῆς Σταυρώσεως. Ὁ Ἰωάννης, σκυφτός, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι στὸ πρόσωπο καὶ τὸ ἀριστερὸ τυλιγμένο στὸν μανδύα – ἐνῶ συνήθως εἶναι κατεβασμένο –, θυμίζει τὴν ἀντίστοιχη μορφή σὲ μερικὲς παλαιολόγιες Σταυρώσεις, ὅπως τῆς Πάτμου καὶ τῆς Μόσχας⁴⁷, τοῦ Mali Grad⁴⁸ καὶ τῆς λειψανοθήκης τοῦ Βησσαρίωνος⁴⁹, ὅπου ὁμοῦς ὁ κορμὸς κάμπτεται, καὶ ἰδίως μιᾶς μεταλλίνης σταχώσεως τοῦ 1462 στὴν Μονὴ Ἑσφιγμένου⁵⁰.

Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας μας, μὲ τὴν Βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκο στὸ κέντρο καὶ δύο παραστάσεις στὰ πλάγια – σκηνὲς ἐπάνω καὶ ὄρθιους ἁγίους κάτω – φαίνεται ν' ἀκολουθεῖ ἰταλικά πρότυπα, ὅπως τὰ τρίπτυχα τοῦ Μουσείου τοῦ Cleveland, τοῦ 13ου

43. Μ. Χατζηδάκης, ἔ.ἀ., σ. 59, 61, ἀριθ. 10, πίν. 12.

44. Βλ. σχετικὰ Π. Α. Βοκοτοπούλου, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθήνα 1990, σ. 25.

45. Αὐτόθι, σ. 25 καὶ σημ. 16.

46. K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville 1973, εἰκ. 44. Πρβλ. καὶ τὸν Εὐαγγελισμό στὴν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στὸ Σεράγεβο (K. Weitzmann κ.ἀ., *Les icônes*, Παρίσι 1982, σ. 321).

47. Μ. Χατζηδάκης, ἔ.ἀ. ἀριθ. 6, πίν. 6. *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*,

Ἡράκλειον 1993, ἀριθ. 67, μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία.

48. V. Djurić, «Mali Grad - Sv. Atanasije u Kosturu - Borje», *Zograf* 6 (1975), σ. 47 εἰκ. 40. Στὴν παράσταση αὐτὴ ὅμοια εἶναι καὶ ἡ διευθέτηση τοῦ κάτω μέρους τοῦ ἱματίου τοῦ ἀποστόλου.

49. *Venezia e Bisanzio*, Βενετία 1974, ἀριθ. 112, μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία.

50. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Παρίσι 1916, σ. 417, εἰκ. 477.

αί.⁵¹, καὶ τοῦ Μουσείου Poldi Pezzoli στὸ Μιλάνο, ἔργο τοῦ Gottardo Scotti τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰώνα⁵².

Σὲ ἄλλον ἰταλοκρητικὸ πίνακα, μὲ παρεμφερή διάταξη, τὴν ἑνθρονη Παναγία ἀντικαθιστᾷ ἡ Μνηστεία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης, ἀπὸ πάνω προστίθεται ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ, οἱ εὐαγγελικὲς σκηνὲς περιλαμβάνουν τὴν Ἀνάσταση καὶ οἱ ὄρθιοι ἅγιοι εἶναι αὐ-

στηρὰ μετωπικοί⁵³. Ἡ παρουσία παλαιολογείων καὶ γοθτικῶν τεχνοτροπικῶν καὶ εἰκονογραφικῶν χαρακτηριστικῶν στὸν ἴδιο πίνακα ἀπαντᾷ καὶ σὲ ἄλλα πρῶιμα ἔργα τῆς κρητικῆς σχολῆς⁵⁴. Οἱ δύσκαμπτες τονισμένες πτυχὲς καὶ οἱ στεγνὲς καλλιγραφημένες ψιμμουθιὲς τῶν παραδοσιακῶν παραστάσεων τῆς εἰκόνας μας συνηγοροῦν γιὰ κάπως ὀψιμη χρονολόγησή της, τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰώνα.

51. H. Belting, *Bild und Kult*, Μόναχο 1991, σ. 393, εἰκ. 212.

52. *La pittura italiana. Il Quattrocento*, Μιλάνο 1987, εἰκ. 95.

53. Ἡ εἰκόνα ἀνήκει στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Ραβέννας. Βλ. Ἐκτὸς τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία, ἀριθ. 26.

54. Πρβλ. μεταξὺ ἄλλων τὴν Κοίμηση μὲ τοὺς ἁγίους Δομήνικο καὶ Φραγκίσκο τῆς Μόσχας (*Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*, Ἡρά-

κλειον 1993, ἀριθ. 87), τὸ βημόθυρο στὸν Χριστὸ τῆς Δημαρχίας στὴν Πάτμο (Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήναι 1977, σ. 87-88, ἀριθ. 38, πίν. 98) καὶ τὸν Εὐαγγελισμό τῆς Vicenza (Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ἡ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο τῆς Vicenza», *Ροδωνιά, Τιμὴ στὸν Μ. Ι. Μανούσακα*, Ρέθυμνο 1994, σ. 97-106).

FOUR ITALO-CRETAN ICONS

Icons of the 15th and 16th centuries painted by artists of the Cretan School who followed 14th-century Italian models or combined Byzantine and Italian stylistic and iconographic elements on the same panel, are becoming increasingly popular. Four icons of this category are published here for the first time.

The first (fig. 1), of a *Pieta* with obvious Gothic influences, which can also be discerned in a large group of related panels (notes 4-16), dates from the second half of the 15th century. It may be attributed to the painter of the *Pietas* in the Cabal and Oikonomopoulos collections (notes 5, 6).

The second, a panel of the *Virgin and Child* (fig. 4), whose iconography was perhaps influenced by the motif of *Christ Anapason*, probably dates from the second half of the 15th or the early 16th century.

A triptych wing (figs 5 and 6) is decorated with the *Man of Sorrows* and *Saint Francis of Assisi*, and may be dated to the 15th century. The *Man of Sorrows* follows a variant

which harks back to 15th-century Venetian models. *Saint Francis*, although canonized in the Catholic Church, is sometimes encountered in Orthodox art (note 40). His depiction here receiving the stigmata, as in three other Italo-Cretan triptych wings (notes 36-38), is almost identical to the one in the National Museum, Ravenna.

In the panel of fig. 8 the *Virgin and Child* is flanked by the archangels *Michael* and *Gabriel* and surrounded by two Gospel scenes –the *Annunciation* and the *Crucifixion*– as well as two groups of three saints, among them *Saint Lawrence* and perhaps *Saint James* in the left group and *Saints Jerome, Anthony and Francis of Assisi* in the right. The *Virgin and Child* –in a type crystallized by the 15th-century Cretan painter *Andreas Ritzos*– and the two scenes are painted in traditional Byzantine style, while the six standing saints are rendered in International Gothic. This icon should be dated to the early 16th century.