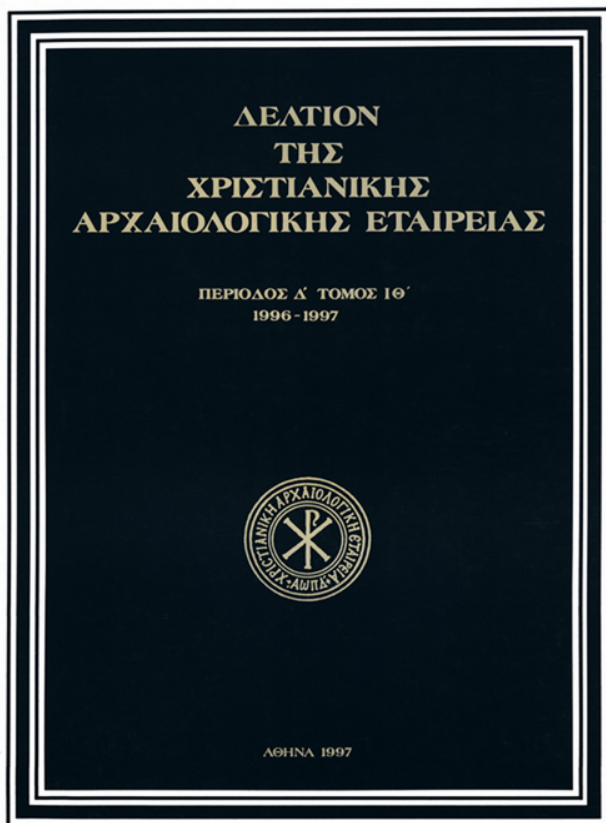


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 ἀγιογράφων τῶν μετὰ τὴν Ἑλωση 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 ἄρθρων καὶ ἐκτενῶν λημμάτων στοὺς καταλόγους ἐκθέσεων εἶναι ἀφιερωμένα σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες<sup>1</sup>. Τὰ ἔργα αὐτὰ ζωγραφίσθηκαν τὸν 15ο, 16ο καὶ 17ο αἰ. ἀπὸ κρητικούς καλλιτέχνες ἐγκατεστημένους κατὰ τὸ πλεῖστον στὸ νησί τους, ποὺ ἀκολουθοῦν ἰταλικὰ πρότυπα τοῦ 14ου κυρίως αἰ. ἢ συνδυάζουν στὴν ἴδια εἰκόνα παραδοσιακὰ καὶ ἰταλικὰ στοιχεῖα<sup>2</sup>. Ἡ σύντομη αὐτὴ μελέτη εἶναι ἀφιερωμένη σὲ τέσσερις ἀγνωστες ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες.

### I.

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

1. Λ.χ. οἱ μισοὶ σχεδὸν ἀπὸ τὶς εἰκόνες ποὺ παρουσιάσθηκαν τὸ φθινόπωρο τοῦ 1993 σὲ ἐκθεση, ποὺ ὀργάνωσε τὸ Ἴδρυμα 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 (ἰδίως σ. 207-208)· τοῦ ἰδίου, «La peinture des 'Madonneri' ou 'Véneto-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 ἢ ἐπάνω ἀριστερῆ 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 μπροστὰ, καὶ λευκὸ μαντήλι στὸ κεφάλι, ποὺ περιβάλλει τὸ πρόσωπο καὶ καλύπτει τὸν λαιμὸ. Ὁ Ἰησοῦς ἔχει μόνο ὑπόλευκο περιζώμα, 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 *MH(τη)P Θ(εο)Y* καὶ *I(ησοῦ)C X(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 ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα, γνώρισαν ἀρκετὴ διάδοση στὴ ζωγραφικὴ τῆς Βορείου καὶ Κεντρικῆς Ἰταλίας<sup>3</sup> 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 Κεχειῶνος στὴν στάση, τὴν ἔκφραση, τὸ πλάσιμο, τὴν πτυχολογία καὶ τὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου παρουσιάζουν οἱ εἰκόνες τοῦ Μουσείου Μπενάκη<sup>4</sup> καὶ τῶν Συλλογῶν Οἰκονομοπούλου<sup>5</sup> καὶ Cabal (τέως Nikolenko)<sup>6</sup> καὶ μικρότερη οἱ εἰκόνες τοῦ Ἀνδρέα Παβία στὸ Rossano<sup>7</sup> καὶ τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου στὴν βοσνιακὴ Μονὴ τοῦ Ὁζρεν<sup>8</sup>, τῆς Συλλογῆς Sekulić<sup>9</sup>, τῆς Santa Maria della Misericordia στὴν Βενετία –σήμερα στὸ Carpenedo, κοντὰ στὸ Mestre<sup>10</sup>–, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκῆς τῆς Βολωνίας<sup>11</sup>, τῆς Πινακοθήκῆς τοῦ Σπαλάτου, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκῆς τῆς Πράγας, τοῦ Σεραγέβου, τοῦ

Σούπεταρ, τοῦ Σίμπενικ<sup>12</sup>, δύο εἰκόνες τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας<sup>13</sup> (εἰκ. 2), εἰκόνα ποὺ πουλήθηκε στοῦ Sotheby's<sup>14</sup>, καὶ τὰ κεντρικὰ φύλλα τριπτύχων τῶν Μουσείων τοῦ Βατικανοῦ<sup>15</sup> καὶ τῆς Ραβέννας<sup>16</sup>. 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 ὅποιες πλουτίζονται μὲ τὶς μορφές τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου – στὴν στάση ποὺ ἔχει συχνὰ στὴν Σταύρωση – καὶ τοῦ Ἰωσήφ, καθὼς καὶ εἰκόνα τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκῆς τῆς Βολωνίας, τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.<sup>17</sup>. 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 θυμίζουσαν 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 συσχετίζεται 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 θηροῦν 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 ἄδεια 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 ὑπαρξη 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 (ἔκδ.), *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ραβέννα 1979, σ. 111, ἀριθ. 192· P. Angiolini Martinelli, *Le icone della collezione classense 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', Ἄγιον Ὄρος 1996, σ. 408-409, εἰκ. 345 (Εὐθ. Τσιγαριδάς). P. Angiolini Martinelli, ἔ.α. (σημ. 11), ἀριθ. 7. Ἡ ἀθηναϊκὴ εἰκόνα, ποὺ εἶναι ἀνέκδοτη, ἀνήκει στὸν κύκλο τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη. Οἱ διαστάσεις τῆς εἶναι 43.5 x 31.4 x 2 ἐκ. καὶ φέρει τὴν ἐπιγραφὴ *Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΟCΙC 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.





Εικ. 1. Μονή Κεχροῶνος. Ριετά.



Εικ. 2. Βενετία. Έλληνικό Ίνστιτούτο. Ριετὰ με τούς άγίους Νικόδημο και Ίωσήφ (άριθ. 104).

Έργα αυτά υιοθετείται 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 ζωγράφησε για τό καθολικό τής μονής τής Πάτμου<sup>18</sup>.

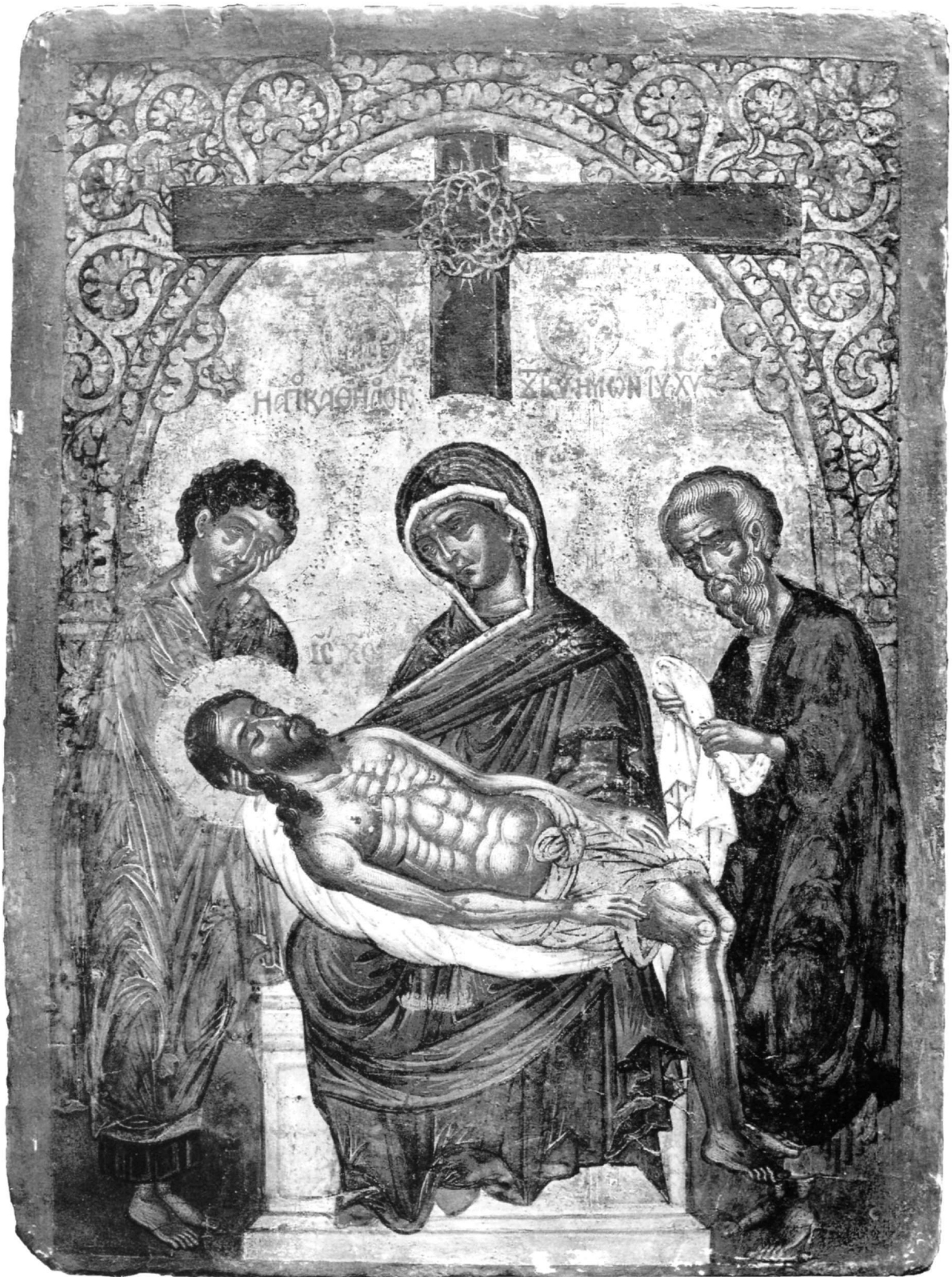
Ή όμοιότητα τής εικόνας μας με τις Ριετὰ των Συλλογών Cabal και Οικονομοπούλου είναι τόσο μεγάλη, που θά μπορούσαν ν' αποδοθούν στον ίδιο προικισμένο καλλιτέχνη τής δεύτερης πενηνταετίας του 15ου αιώνας.

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

## II.

Τόν Νοέμβριο του 1965 είχα έξετάσει μία εικόνα τής Παναγίας στην Κέρκυρα, στο σπίτι τής κυρίας Ίδαλίας Μάρκοβιτς, τό γένος Ζερβού. Ή κάτοχος, που απέβίωσε λίγα χρόνια άργότερα, 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 (είκ. 4), διαστάσεων 53.7 x 40.5 έκ., είναι ξακρισμένη έπάνω και κάτω. Ή Θεοτόκος, γυρισμένη



Εικ. 3. Ίδιωτική Συλλογή. Pietà.



έλαφρά προς τὰ ἀριστερά, κάθεται σὲ θρόνο χωρὶς ράχη μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ στήθος. Φορεῖ χιτῶνα, κεφαλόδεσμο καὶ μαφόριο πὺ πορπώνεται μπροστά στὸ στέρνο. Στὰ γόνατά της εἶναι ἀνακεκλιμένος ὁ Χριστός, πὺ τὴν εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ μεγάλη σφαίρα, ἡ ὁποία ἀπολήγει σὲ φυλλοφόρο σταυρό. Φορεῖ χιτῶνα ζωσμένο στήν μέση καὶ ἱμάτιο, πὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν δεξιὸ ὤμο· 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, πὺ πέφτει μέχρι τὸ δάπεδο. Καὶ οἱ τέσσερις μορφὲς ἔχουν φωτοστεφάνους, μὲ σειρὰ ἀπὸ βουῖλες στήν παρυφή· οἱ φωτοστεφάνοι τῶν ἀγγέλων κοσμοῦνται ἐπὶ πλεον μὲ ἐλικοειδῆ βλαστό. Ὁ θρόνος εἶναι ξύλινος, μὲ λεοντοκεφαλὲς 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 ὁποίου διακρίνεται μία γωνία. Ἡ τραχηλιὰ 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 πὺ κρατοῦν οἱ ἄγγελοι κοσμεῖται μὲ τεμνόμενες γραμμὲς πὺ περικλείουν κύκλους, καὶ μὲ σταυροὺς μέσα σὲ ρόμβους. Κυριαρχοῦν τὸ ἐρυθρὸ καὶ διάφοροι τόνοι τοῦ πράσινου. Στὰ γυμνὰ μέρη τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακό, μὲ σκιὲς καστανὲς πρὸς τὸ λαδί.

Ἡ στάση καὶ ἡ ἐνδυμασία τῆς Παναγίας, πὺ προσκυνεῖ τὸν κοσμοκράτορα Χριστό, εἶναι καθαρὰ δυτικὲς, ὅπως καὶ ἡ σφαίρα πὺ κρατεῖ τὸ παιδί. Σπάνια παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς ἀνακεκλιμένος στήν ἀγκαλιὰ τῆς Μητέρας του<sup>19</sup>. Μεγάλῃ ὁμοιότητα παρουσιάζει ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ μὲ αὐτὴν πὺ 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., μόνο πὺ ἐκεῖ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο ἀντὶ γιὰ σφαίρα<sup>20</sup>. Ἡ στάση τοῦ στήν κερκυραϊκὴ εἰκόνα εἶναι ἴσως ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ Ἀναπεσόντος, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ἐδάφιο 49.9 τῆς Γενέσεως (*ἀναπεσῶν ἐκομιθήης ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος*)<sup>21</sup>. Ὑπάρχουν ἄλλωστε παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ Ἀναπεσόντος, ὅπου εἰκονίζεται καὶ ἡ Θεοτόκος δεομένη, σὲ στάση δηλ. ἀντίστοιχη μὲ τῆς εἰκόνας μας<sup>22</sup>. Οἱ ἄγγελοι, πὺ κρατοῦν κατάκοσμο ὕφασμα πίσω ἀπὸ τὴν ἐνθρονη Παναγία καὶ προσδίδουν ἓνα μνημειακὸ χαρακτήρα στήν σύνθεση, ἀπαντοῦν συχνὰ στήν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ., ἰδίως στήν Βενετία<sup>23</sup>. σὲ μερικὲς παραστάσεις κρατοῦν συγχρόνως στέμμα, ὅπως στήν εἰκόνα τῆς Κερκύρας<sup>24</sup>. 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 Μοραῶ (S. Petkonis, *Μοραῶ*, Βελιγράδι 1986, σ. 39-40, εἰκ. 14), μία σταυροφορικὴ καὶ μία βυζαντινὴ εἰκόνα στὸ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήνα 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 Aracoeli 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. Stylianou, *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*, Ἀθήνα 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*, Ἀθήνα 1985, σ. 22-23, ἀριθ. 9 (Μ. Χατζηδάκης).

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

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



Είχ. 4. Άλλοτε στην Κέρκυρα. Θεοτόκος με τὸ Βρέφος.

γα<sup>25</sup>, ενώ είναι πολύ συνηθισμένη στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>26</sup>. Βυζαντινή επίδραση διακρίνεται και στον ξύλινο θρόνο. Τό ἀπιδόσχημο φυτικό κόσμημα τοῦ πέπλου τῆς Θεοτόκου συναντᾶται σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου<sup>27</sup>. Ἡ εἰκόνα μας χρονολογεῖται πιθανότατα στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 15ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνος.

### III.

Στὴν Μονὴ Ἁγίων 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 ἼΑκρα Ταπεινὼση 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 ἼΑκρας Ταπεινώσεως (εἰκ. 6)<sup>28</sup> ὁ Χριστός, πού φορεῖ διάφανο περίζωμα, στέκεται μέσα σὲ μαρμάρινη κιτρινωπὴ σαρκοφάγο, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιὰ· τὸ κεφάλι του γέρνει στὸν δεξιὸ ὦμο<sup>29</sup>. Προβάλλεται πάνω σὲ σταυρό, ὅπου

εἶναι προσηλωμένα τρία καρφιά. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ εἰκονίζονται ἡ λόγχη καὶ ὁ κάλαμος μὲ τὸν σπόγγο. Ὁ προπλασμός εἶναι καστανοπράσινος, τὸ πλάσιμο μαλακό, τὰ περιγράμματα καστανά. Ὁ φωτισμένος ὀρίζεται ἀπὸ διπλὸ ἐγκάρια κύκλο· ὁ σταυρός του, κόκκινος κιννάβαρι, κοσμεῖται μὲ χρυσοὺς κύκλους ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἐξέχουν τέσσερις μικρὲς κεραῖες. Πάνω ἀπὸ τὸν σταυρὸ εἶναι προσηλωμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *INRI*, γραμμῆν μὲ μαῦρο, ἐνῶ στὸν χρυσὸ κάμπο ἡ ἐπιγραφή *IC XC* εἶναι γραμμῆν μὲ κιννάβαρι.

Τὸ πολὺ μαλακὸ πλάσιμο, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σώματος θυμίζουν ἰταλοκρητικὲς ἼΑκρες Ταπεινώσεις τοῦ 15ου αἰ., ἀπὸ τίς ὁποῖες μερικὲς φέρουν τὴν ὑπογραφή τοῦ καστρινοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη<sup>30</sup> ἢ τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ<sup>31</sup>.

Ὁ τύπος τῆς ἼΑκρας Ταπεινώσεως ἐμφανίζεται στὴν βυζαντινὴ τέχνη τὸν 12ο αἰ.<sup>32</sup>, ὁ τύπος ὅμως, ὅπου τὰ χέρια τοῦ Θεοανθρώπου εἶναι σταυρωμένα στὸ ὑπογάστριο, ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ βενετικὰ πρότυπα τοῦ 15ου αἰ. καὶ ἀπαντᾶ τόσο σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες<sup>33</sup> ὅσο καὶ σὲ ἔργα πού ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία<sup>34</sup>. Τὰ τρία καρφιά, πού δηλώνουν ὅτι τὰ

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

26. Βλ. προχείρως Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Μήτηρ Θεοῦ*, Ἀθήνα 1994, σποράδην. Ἡ Μπαλτογιάννη, ἔ.ἀ., 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 ἼΑκρα Ταπεινὼση 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*, Βερολίνο 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 ἼΑκρα Ταπεινὼση 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.ἀ., 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 Ὁρθοδοξίας 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.ἀ.) καὶ στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Ἰρλανδίας στὸ Δουβλίνο (R. Pallucchini, ἔ.ἀ., σ. 216, εἰκ. 675). Σὲ εἰκόνα τῆς ἼΑκρας 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 μελέτη 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.





Εικ. 5-6. Κέρκυρα. Μονή Αγίων Θεοδώρων. Φύλλα τριπτύχου: 5. Ο άγιος Φραγκίσκος δεχόμενος τὰ στίγματα. 6. Άκρα Ταπεινώση.

πόδια του Κυρίου καρφώθηκαν μαζί, όπως συνηθίζεται στην δυτική εικονογραφία της Σταυρώσεως, ἐξέχουν από την οριζόντια κεραία του σταυρού και στις εικόνες της Βιέννης, του Λονδίνου, του Βυζαντινού Μουσείου Ἀθηνῶν, και του Δουβλίνου· στα δύο τελευταία παραδείγματα και στην εικόνα της Συλλογής Cabal εικονίζονται επίσης ή λόγχη και ο κάλαμος, όπως και στην παράστασή μας<sup>35</sup>.

Στην άλλη ὄψη (εἰκ. 5), ο άγιος Φραγκίσκος με ρυτιδωμένο πρόσωπο, γονατιστός, με τὰ χέρια σηκωμένα, ὑψώνει τὸ κεφάλι πρὸς τὸν ἐξίτηλο σήμερα Χριστό,

35. Στις βυζαντινές παραστάσεις της Ἄκρας Ταπεινώσεως τὰ καρφιά παραλείπονται. Στις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στις Μονές Ἀναπαυσᾶ και Σταυρονικήτα εἶναι τέσσερα· βλ. Μ. Chatzidakis, «Les débuts», σ. 199, πίν. ΙΔ' 3· Μ. Χατζηδάκης, Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Ἅγιον Ὄρος 1986, σ. 48, 49-50, εἰκ. 69.

ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἐκπέμπονται ἀκτίνες πρὸς τὰ στίγματα του άγίου. Εἶναι ντυμένος καστανοπράσινο ράσο, ἀνοιχτὸ στην πλευρὰ ὅπου διακρίνεται ή πληγή. Ἀπὸ τὴν μέση του κρέμεται σχοινὶ με κόμπους. Πίσω του ὑψώνεται γκριζὸς βραχώδης λόφος, ὅπου εἶναι κτισμένη τρίκλιτη βασιλική. Ἀπὸ πάνω της ή ἐπιγραφή S(AN)C(TVS) | FRANCISC(VS). Δεξιά κάθετα ἕνας μοναχὸς με γκριζὸ ράσο, πὸ κοιτάζει τὸν άγιο σκιάζοντας τὰ μάτια του· τὸ δεξί τμήμα του ἔχει ξακρισθεῖ. Τὸ ἔδαφος εἶναι ἐδῶ καφέ. Ἀνάμεσα στα δύο ὑψώματα μεσολαβεῖ ἄλλο ἔξαρχμα, πιὸ σκοῦρο. Τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακό, τὰ πρασινόμαυρα περιγράμματα τονισμένα. Τὸ δεξί πόδι του άγίου Φραγκίσκου εἶναι σχεδιασμένο ἄτεχνα, καθὼς εἰκονίζεται πλάγια ἐνῶ ὁ άγιος παριστάνεται γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα.

Ἡ ἴδια ἀκριβῶς σκηνὴ ἀπαντᾶ σὲ ἄλλα τρία φύλλα τριπτύχου κρητικῆς τέχνης: Στὸ ἕνα, πὸ ἄνήκει στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, εἰκονίζεται στην δεύτερη ὄψη τὸ

Μή μου ἄπτου<sup>36</sup>. Τὸ ἄλλο ἐκτίθεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσείο τῆς Ραβέννας καὶ τὴν πίσω πλευρὰ του κοσμεῖ παράσταση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου<sup>37</sup>. Ἡ τρίτη παράσταση ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ φύλλο ἐνὸς τριπτύχου, ποῦ πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια ἀνήκει σὲ ἀρχαιοπώλη τοῦ Aix-les-Bains<sup>38</sup>. 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 του 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 ἀπαντᾶ συχνὰ σὲ ἰταλοκρητικὰ ἔργα, ζωγραφισμένα κατὰ τεκμήριον γιὰ πελάτες δυτικῆς δόγματος<sup>39</sup>. συναντᾶται ὁμως μερικὲς φορὲς καὶ σὲ τοιχογραφίες ὀρθοδόξων ναῶν ἢ σὲ εἰκόνες ποῦ μάλλον παραγγέλθηκαν ἀπὸ ὀρθοδόξους<sup>40</sup>.

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

κεντρικὸ, καὶ καλύπτουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Παράλληλα πρὸς τὰ τριπτύχα ποῦ ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία καὶ εἰκονογραφία, σῶζονται καὶ ἰταλοκρητικά, ποῦ ἦταν προορισμένα γιὰ καθολικὴ πελατεία<sup>41</sup>. Πὰ Ἰταλοὺς πελάτες θὰ ἦταν ζωγραφισμένα καὶ τὰ περισσότερα τριπτύχα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, ποῦ εἶναι ἔντονα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν μανιερισμὸ καὶ βρίσκονταν σὲ ἰταλικὲς συλλογές<sup>42</sup>.

#### IV.

Σὲ ἀθηναϊκὴ συλλογὴ ἀνήκει μία πολυπρόσωπη σύνθεση, διαστάσεων 52 x 80 x 3.5 ἐκ., μὲ πολλὲς φθορὲς στὴν παρυφῆ, ἰδίως στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ καὶ τὴν κάτω δεξιὰ γωνία. Ἡ εἰκόνα, ποῦ ἔχει μεταφερθεῖ σὲ καινούργιο σανίδι, περιλαμβάνει πέντε παραστάσεις κατανεμημένες σὲ τρία διάχωρα (εἰκ. 8). Στὸ κέντρο εἰκονίζεται, κάτω ἀπὸ τόξο ποῦ στηρίζουν δύο κίονες, ἡ Θεοτόκος καθισμένη σὲ ξύλινο κάθισμα χωρὶς ἐρεισίωτο, 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, ποῦ φοροῦν αὐλικὲς στολές, κρατοῦν ράβδο καὶ σεβίζουν. Ἐπιγραφές: *H KVPIA TΩ[N] AΓ[Γ]EΛON, M(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. Ἐπινοῦ]), 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 Fiorin 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, ποῦ 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 ὄρθιους ἁγίους δυτικῆς τέχνης κάτω, πού φαίνονται νὰ συνομιλοῦν. Ὁ μεσαῖος στέκεται πίσω ἀπὸ τοὺς ἄλλους δύο. Τὸ δάπεδο εἶναι πράσινο στὴν ἐπάνω ἀριστερῇ σκηνῇ, κεραμιδι στὶς παραστάσεις τῶν ὄρθιων ἁγίων.

Ἐπάνω ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμὸς μπροστὰ σὲ παλαιολογίζοντα ἀρχιτεκτονήματα (εἰκ. 12). Ὁ Γαβριὴλ προχωρεῖ ὅπως συνήθως ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὴν Θεοτόκο, πού ἔχει σηκωθεί ἀπὸ τὸ κάθισμά της καὶ στέκεται διστακτικῇ, 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, πού κρατεῖ κλειστὸ βιβλίο

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

Ἐπάνω δεξιὰ εἶναι ζωγραφισμένη ἡ Σταύρωση, πού περιορίζεται στὰ τρία κύρια πρόσωπα (εἰκ. 11). Πίσω ὑψώνεται ἓνας ἀπλὸς χαμηλὸς τοῖχος. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος φορεῖ ὅπως συνήθως μόνο ἓνα περιζῶμα, 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 ἄγιοι. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 8.



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



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



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

ροῦ. Ἡ Παναγία, μὲ κυανοπράσινο χιτώνα, κεραμιδί κροσσωτὸ μαφόριον καὶ κόκκινα ὑποδήματα, κοιτάζει τὸν Κύριο πρὸς τὸν ὁποῖο ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ πιάνει τὸν λαϊμό 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, πὺ κρατεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια ἕνα κλειστὸ βιβλίον, εἶναι πιθανότατα ὁ ἅγιος Ἱερώνυμος. Ὁ δεύτερος, πὺ φορεῖ μοναχικὰ ράσα μὲ κουκούλιο καὶ κρατεῖ ραβδί, θὰ μποροῦσε νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν ἅγιο Ἀντώνιο. Δεξιὰ στέκεται ὁ ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσίζης, πὺ κρατεῖ ἕναν ἡμιεξίτηλο χρυσὸ σταυρὸ καὶ κλειστὸ βιβλίον. Σχοινὶ κρέμεται ἀπὸ τὴν μέση του καὶ αἷμα τρέχει ἀπὸ τὴν πληγὴ στὴν δεξιὰ πλευρά – τὴν ὁποία ἀφήνει νὰ φανεῖ ἕνα ἄνοιγμα στὸ φαιοκάστανο ράσο – καὶ στὰ χέρια του.

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

Ἡ ἔνθρονη Θεοτόκος ἐπαναλαμβάνει τὸν τύπο πὺ καθιέρωσε ὁ μεγάλος ζωγράφος τοῦ 15ου αἰ. Ἀνδρέας Ρίτζος μὲ τὴν δεσποτικὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο<sup>43</sup>. Ὁ

τύπος εἶχε μεγάλη διάδοση ὄχι μόνο στὴν κρητικὴ σχολὴ ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὰ τοπικὰ ἐργαστήρια μέχρι τὸν 18ο αἰ.<sup>44</sup>. 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, μὰ καὶ τὸ ὑποπόδιον δὲν ἔχει σκαλί. Οἱ Παναγίες τοῦ τύπου αὐτοῦ φέρουν διάφορες ἐπωνυμίες· κοινότερη εἶναι ἡ ἐπωνυμία *Ἡ Κυρία τῶν Ἀγγέλων*, πὺ ἀπαντᾷ καὶ στὴν εἰκόνα μας<sup>45</sup>.

Ὁ Εὐαγγελισμὸς ἀκολουθεῖ τὸν συνηθισμένο στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τύπο, πὺ 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 1469<sup>46</sup>.

Στὴν λιτὴ Σταύρωση τὰ ἀπλωμένα χέρια τοῦ Κυρίου σχηματίζουν γωνία μὲ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ. Ἡ ἰδιομορφία αὐτὴ ἀπαντᾷ κατὰ τὴν δευτερὴ χιλιετία καὶ κυρίως ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. καὶ ἐξῆς, 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 Μόσχας<sup>47</sup>, τοῦ Mali Grad<sup>48</sup> καὶ τῆς λειψανοθήκης τοῦ Βησσαρίωνος<sup>49</sup>, ὅπου ὁμοίως ὁ κορμὸς κάμπτεται, καὶ ἰδίως μᾶς μεταλλίνης σταχώσεως τοῦ 1462 στὴν Μονὴ Ἑσφιγμένου<sup>50</sup>.

Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας μας, μὲ τὴν Βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκο στὸ κέντρο καὶ δύο παραστάσεις στὰ πλάγια – σκηνὲς ἐπάνω καὶ ὄρθιους ἅγιους 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. Πρὸβλ. 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.<sup>51</sup>, καὶ τοῦ Μουσείου Poldi Pezzoli στὸ Μιλάνο, ἔργο τοῦ Gottardo Scotti τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰώνα<sup>52</sup>.

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

στηρὰ μετωπικοί<sup>53</sup>. Ἡ παρουσία παλαιολογίων καὶ γοθτικῶν τεχνοτροπιῶν καὶ εἰκονογραφικῶν χαρακτηριστικῶν στὸν ἴδιο πίνακα ἀπαντᾷ καὶ σὲ ἄλλα πρῶιμα ἔργα τῆς κρητικῆς σχολῆς<sup>54</sup>. Οἱ δύσκαμπτες τονισμένες πτυχὲς καὶ οἱ στεγνὲς καλλιγραφημένες ψιμμυθιὲς τῶν παραδοσιακῶν παραστάσεων τῆς εἰκόνας μας συνηγοροῦν γιὰ κάπως ὄψιμη 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. Ἐπὶ 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*, Ἀθήνα 1977, σ. 87-88, ἀριθ. 38, πίν. 98) καὶ τὸν Εὐαγγελισμό τῆς Vicenza (Π. Λ. 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.