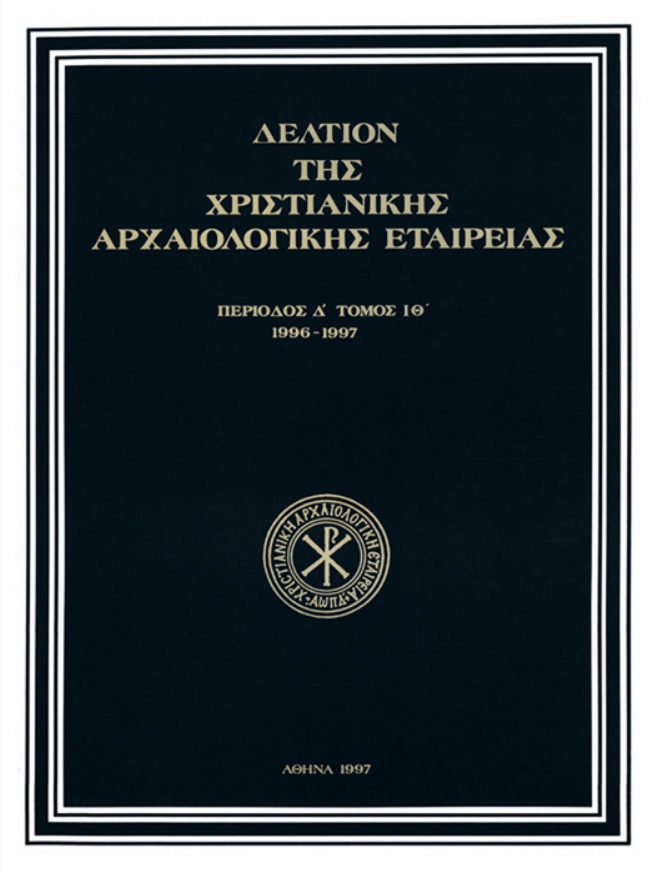
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Deltion of the Christian Archaeological Society

Vol 19 (1997)

Deltion ChAE 19 (1996-1997), Series 4



Four Italo-cretan icons

Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

doi: 10.12681/dchae.1164

To cite this article:

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ. (1997). Four Italo-cretan icons. *Deltion of the Christian Archaeological Society*, *19*, 81–96. https://doi.org/10.12681/dchae.1164

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 28/12/2025 16:39:54

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τέσσερις Ιταλοκρητικές εικόνες

Παναγιώτης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

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

ΑΘΗΝΑ 1997

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
ePublishing

www.deltionchae.org

Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΙΤΑΛΟΚΡΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Στὸν Κερκυραῖο φίλο Νώντα Σταματόπουλο

Πρὶν ἀπὸ μερικὲς δεκαετίες, ἡ ἀξιολόγηση τῶν ἁγιογράφων τῶν μετὰ τὴν Ἅλωση χρόνων καὶ τῶν ἔργων τους γινόταν συχνὰ μὲ γνώμονα τὴν ὕπαρξη 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[1]. Τὰ ἔργα αὐτὰ ζωγραφίσθηκαν τὸν 15ο, 16ο καὶ 17ο αἰ. ἀπὸ κρητικοὺς 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[2]. 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). Ἔχει ὕψος 57.2 ἑκ., πλάτος 45.5 ἑκ. καὶ πάχος 2.2 ἑκ. 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 ἕνα χέρι τὸ κεφάλι του καὶ μὲ τὸ ἄλλο τὸ δεξὶ χέρι του. Τὸν πόνο της δηλώνουν ἡ σύσπαση τῶν φρυδιῶν της καὶ τὰ κατεβασμένα ἄκρα τῶν χειλέων της. Ἡ Θεοτόκος φορεῖ πράσινο χιτώνα, 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 ἕνας τραβᾶ τὰ μαλλιά του καὶ ὁ ἄλλος τὸ ροῦχο του, ἀποκαλύπτοντας τὸ στῆθος του. Τὰ ἐνδύματά τους εἶναι κόκκινα μὲ λευκὲς πτυχές. Οἱ φωτοστέφανοι εἶναι στικτοί, μὲ πλούσιο διάκοσμο ἑλικοφύλλων καὶ περίγραμμα ἀπὸ βοῦλες. Γύρω ἀπὸ τὰ κεφάλια σχηματίζεται στικτὸ περίγραμμα. Πάνω στὸν χρυσὸ κάμπο ξεχωρίζουν οἱ ἐπιγραφὲς *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 φτερὰ 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 Ἰταλίας[3] καὶ υἱοθετήθηκαν ἀπὸ τοὺς κρητι-

1. Λ.χ. οἱ μισὲς σχεδὸν ἀπὸ τὶς εἰκόνες ποὺ παρουσιάσθηκαν τὸ φθινόπωρο τοῦ 1993 σὲ ἔκθεση, ποὺ ὀργάνωσε τὸ Ἵδρυμα 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 M. 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 'Vénéto-crétoise' et sa destination», *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Φλωρεντία 1977, σ. 673-690.

3. *LCI* 4, στ. 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.

κοὺς ζωγράφους τοῦ 15ου αἰ. – ὅπως καὶ ἄλλα θέματα τοῦ Trecento – κυρίως σὲ ἔργα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν γοτθικὴ τέχνη ἀλλὰ καὶ σὲ εἰκόνες ὅπου ἐπιβιώνει ἡ ὕστερη παλαιολόγεια τεχνοτροπία. Ἀπὸ τὴν πρώτη ὁμάδα 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 Μπενάκη[4] καὶ τῶν Συλλογῶν Οἰκονομοπούλου[5] καὶ Cabal (τέως Nikolenko)[6] καὶ μικρότερη οἱ εἰκόνες τοῦ Ἀνδρέα Παβία στὸ Rossano[7] καὶ τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου στὴν βοσνιακὴ Μονὴ τοῦ Ὄζρεν[8], τῆς Συλλογῆς Sekulić[9], τῆς Santa Maria della Misericordia στὴν Βενετία –σήμερα στὸ Carpenedo, κοντὰ στὸ Mestre[10]–, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Βολωνίας[11], τῆς Πινακοθήκης τοῦ Σπαλάτου, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Πράγας, τοῦ Σεραγέβου, τοῦ Σούπεταρ, τοῦ Σίμπενικ[12], δύο εἰκόνες τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας[13] (εἰκ. 2), εἰκόνα ποὺ πουλήθηκε στοῦ Sotheby's[14], καὶ τὰ κεντρικὰ φύλλα τριπτύχων τῶν Μουσείων τοῦ Βατικανοῦ[15] καὶ τῆς Ραβέννας[16]. Τὰ ἔργα αὐτὰ χρονολογοῦνται μεταξὺ τοῦ 15ου αἰ. καὶ τοῦ 17ου αἰῶνος.

Στὴν ὁμάδα 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 συλλογή (εἰκ. 3), οἱ ὁποῖες πλουτίζονται μὲ τὶς μορφὲς 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. *Icônes 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.ἀ., σ. 31· B. Davezac, ἔ.ἀ., 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 ἁπλοί, οἱ ἐπιγραφὲς λατινικὲς καὶ τὴν στενὴ παρυφὴ τῶν προηγουμένων εἰκόνων ἀντικαθιστᾶ 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 πλατιὰ 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 πτυχὲς 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. Στοὺς πίνακες τῆς Πράγας καὶ τοῦ Σίμπενικ ἔχουν προστεθεῖ δύο μορφὲς ποὺ θρηνοῦν τὸν νεκρὸ Χριστό.

13. M. Chatzidakis, *Icônes 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 δεύτερη 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.ἀ., σ. 51-52. Κυριότερη διαφορὰ εἶναι ἡ ὕπαρξη 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 ἕνα 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 classense di Ravenna*, Βολωνία 1982, σ. 304, ἀριθ. 192. Στὸν κατάλογο *Icônes de collections privées en Grèce*, Ἀθήνα 1986, ἀναφέρεται μία Pietà (ἀριθ. 8), χωρὶς ὅμως φωτογραφία.

17. *Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία*, ἀριθ. 3, 36. *Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου*, Β΄, Ἅγιον Ὄρος 1996, σ. 408-409, εἰκ. 345 (Εὐθ. Τσιγαρίδας). P. Angiolini Martinelli, ἔ.ἀ. (σημ. 11), ἀριθ. 7. Ἡ ἀθηναϊκὴ εἰκόνα, ποὺ εἶναι ἀνέκδοτη, ἀνήκει στὸν κύκλο τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη. Οἱ διαστάσεις της εἶναι 43.5 x 31.4 x 2 ἑκ. καὶ φέρει τὴν ἐπιγραφὴ *Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΟCIC 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.

Εἰκ. 2. Βενετία. Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο. Pietà μὲ τοὺς ἁγίους Νικόδημο καὶ Ἰωσήφ (ἀριθ. 104).

ἔργα αὐτὰ υἱοθετεῖται ὁ τύπος τῆς Παναγίας μὲ τὴν λοξὴ θέση τῶν ποδιῶν καὶ τὴν χαρακτηριστικὴ διευθέτηση τοῦ μαφορίου, ποὺ καθιέρωσε ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος μὲ τὴν εἰκόνα ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Πάτμου[18].

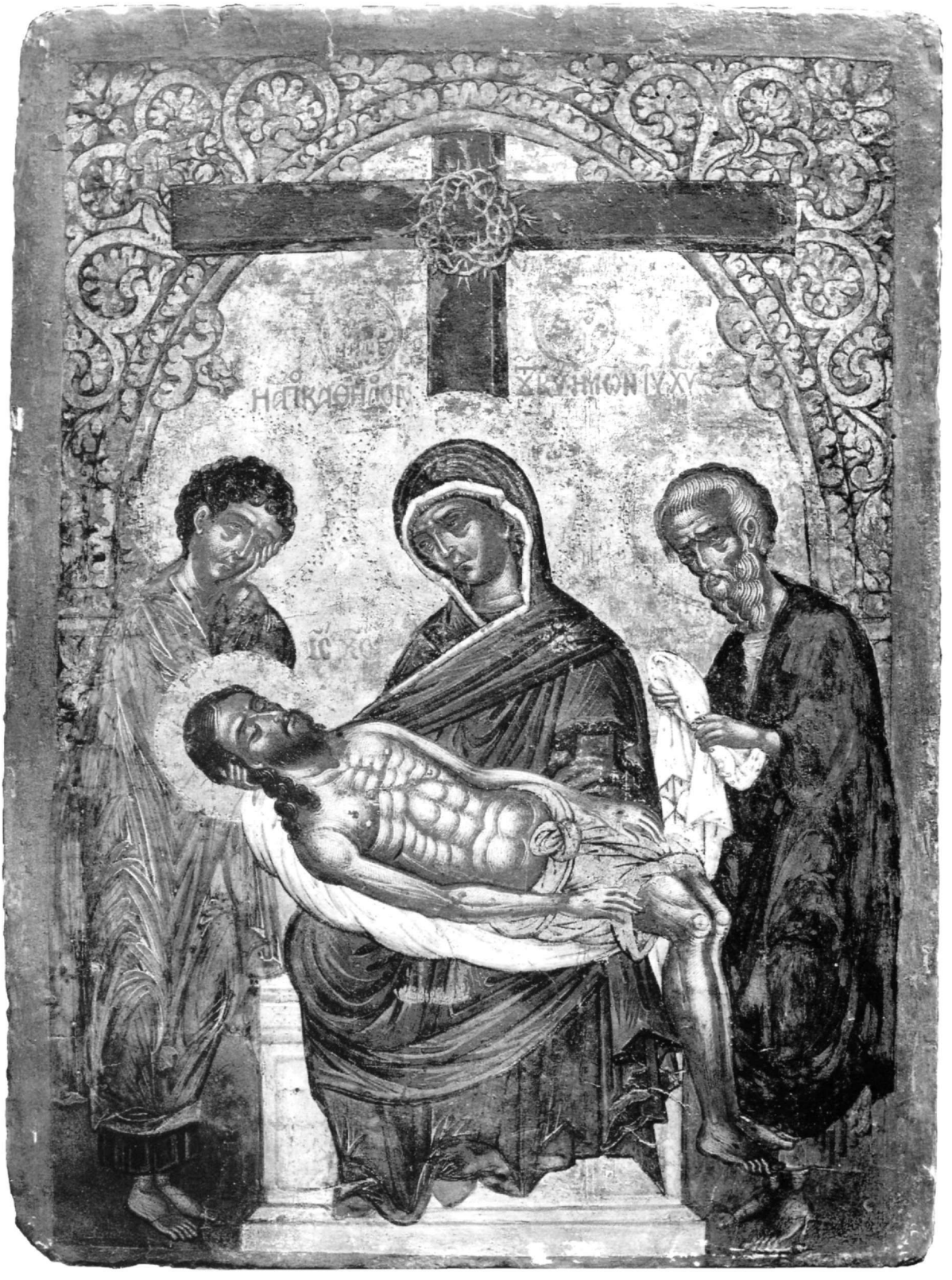
Ἡ ὁμοιότητα τῆς εἰκόνας μας μὲ τὶς Pietà τῶν Συλλογῶν Cabal καὶ Οἰκονομοπούλου εἶναι τόσο μεγάλη, ποὺ θὰ μποροῦσαν ν' ἀποδοθοῦν στὸν ἴδιο προικισμένο καλλιτέχνη τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰῶνος.

18. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθῆναι 1977, σ. 59, 61, ἀριθ. 10, πίν. 12.

II.

Τὸν Νοέμβριο τοῦ 1965 εἶχα ἐξετάσει μία εἰκόνα τῆς Παναγίας στὴν Κέρκυρα, στὸ σπίτι τῆς κυρίας Ἰδαλίας Μάρκοβιτς, τὸ γένος Ζερβοῦ. Ἡ κάτοχος, ποὺ ἀπεβίωσε λίγα χρόνια ἀργότερα, ἦταν χήρα τοῦ Σέρβου διπλωμάτου Ἀλεξάνδρου Τσιντσάρ-Μάρκοβιτς, ὑπουργοῦ ἐξωτερικῶν τῆς κυβερνήσεως Τσβέτκοβιτς, ἡ ὁποία ἀνετράπη κατὰ τὸ πραξικόπημα τῆς 27ης Μαρτίου 1941. Κατὰ τὴν κυρία Μάρκοβιτς, ἡ εἰκόνα βρισκόταν στὴν κατοχὴ τῆς οἰκογενείας Ζερβοῦ ἀπὸ 150 ἐτῶν. Ἡ τύχη της μοῦ εἶναι ἄγνωστη.

Ἡ εἰκόνα (εἰκ. 4), διαστάσεων 53.7 x 40.5 ἑκ., εἶναι ξακρισμένη ἐπάνω καὶ κάτω. Ἡ Θεοτόκος, γυρισμένη



Εἰκ. 3. Ἰδιωτικὴ Συλλογή. Pietà.

ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, κάθεται σὲ θρόνο χωρὶς ράχη μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ στῆθος. Φορεῖ χιτώνα, κεφαλόδεσμο καὶ μαφόριο ποὺ πορπώνεται μπροστὰ στὸ στέρνο. Στὰ γόνατά της εἶναι ἀνακεκλιμένος ὁ Χριστός, ποὺ τὴν εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ μεγάλη σφαίρα, ἡ ὁποία ἀπολήγει σὲ φυλλοφόρο σταυρό. Φορεῖ χιτώνα ζωσμένο στὴν μέση καὶ ἱμάτιο, ποὺ 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 θεατή. Πάνω ἀπὸ τὴν Θεοτόκο δύο ἄγγελοι, ζωγραφισμένοι σὲ μικρότερη κλίμακα, κρατοῦν στέμμα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι της καὶ τεντώνουν ἀπὸ πίσω της πολυτελὲς ὕφασμα, ποὺ πέφτει μέχρι τὸ δάπεδο. Καὶ οἱ τέσσερις μορφὲς ἔχουν φωτοστεφάνους, μὲ σειρὰ ἀπὸ βοῦλες στὴν παρυφή· οἱ φωτοστέφανοι τῶν ἀγγέλων κοσμοῦνται ἐπὶ πλέον μὲ ἑλικοειδὴ βλαστό. Ὁ θρόνος εἶναι ξύλινος, μὲ λεοντοκεφαλὲς στὸ ἐπάνω μέρος τῶν ποδιῶν καὶ ἕνα 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 ἁπλωμένο πίσω της ὕφασμα καὶ ὁ θρόνος καλύπτονται ἀπὸ πλούσιο φυτικὸ διάκοσμο. Τὸ πίσω μέρος τοῦ ὑφάσματος ποὺ κρατοῦν οἱ ἄγγελοι κοσμεῖται μὲ τεμνόμενες γραμμὲς ποὺ 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, ποὺ προσκυνεῖ τὸν κοσμοκράτορα Χριστό, εἶναι καθαρὰ δυτικές, ὅπως καὶ ἡ σφαίρα ποὺ κρατεῖ τὸ παιδί. Σπάνια παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς ἀνακεκλιμένος στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Μητέρας του[19]· μεγάλη ὁμοιότητα παρουσιάζει ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ μὲ αὐτὴν ποὺ ἔχει σὲ ψηφιδωτὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, στὴν τοιχογραφία τῆς Ἀρακιώτισσας στὴν Κύπρο, τοῦ 1192, σὲ δύο σιναϊτικὲς εἰκόνες τοῦ 13ου αἰ. καὶ πιθανῶς σὲ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου «Ἀκαταμαχήτου» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, τοῦ 14ου αἰ., μόνο ποὺ ἐκεῖ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο ἀντὶ γιὰ σφαίρα[20]. Ἡ στάση του στὴν κερκυραϊκὴ εἰκόνα εἶναι ἴσως ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ Ἀναπεσόντος, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ἐδάφιο 49.9 τῆς Γενέσεως (*ἀναπεσὼν ἐκοιμήθης 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 μας[22]. Οἱ ἄγγελοι, ποὺ κρατοῦν κατάκοσμο ὕφασμα πίσω ἀπὸ τὴν ἔνθρονη Παναγία καὶ προσδίδουν ἕνα μνημειακὸ χαρακτήρα στὴν σύνθεση, ἀπαντοῦν συχνὰ στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ., ἰδίως στὴν Βενετία[23]· σὲ μερικὲς παραστάσεις κρατοῦν συγχρόνως στέμμα, ὅπως στὴν εἰκόνα τῆς Κερκύρας[24]. Ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς πέλματος τοῦ Χριστοῦ ἀπαντᾶ ἀντιθέτως σπανιότατα σὲ ἰταλικὰ ἔρ-

19. Πρβλ. τοιχογραφίες στὴν 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 στὴ 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*, Ἀθῆναι 1956-1958, σ. 171-173, 199, εἰκ. 188, 227), εἰκόνα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας (M. Chatzidakis, *Icônes 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 στὴν 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 Λουκᾶ Φωκίδος*, ἐν Ἀθήναις 1970, εἰκ. 63. A. 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 Ἁγίας 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. *Ἔκθεση γιὰ τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Ἀθήνα 1985, σ. 22-23, ἀριθ. 9 (Μ. Χατζηδάκης).

21. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ 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 τὶς σχέσεις τῆς Ἀρακιώτισσας μὲ τὸν Ἀναπεσόντα, ἐνῶ ἡ Μουρίκη παρατήρησε ὅτι ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ στὴν μία ἀπὸ τὶς σιναϊτικὲς 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, στὴν Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερρῶν, στὸ Lesnovo καὶ στὴν Resava· B. Todić, ἔ.ἀ., σ. 136, 138, 139, εἰκ. 4, 5, 11. Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 23-25, πίν. 23. Γιὰ τὴν Παναγία στὴ 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 στὴν Κέρκυρα. Θεοτόκος μὲ τὸ Βρέφος.

γα[25], ἐνῶ εἶναι πολὺ συνηθισμένη στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ζωγραφική[26]. Βυζαντινὴ ἐπίδραση διακρίνεται καὶ στὸν ξύλινο θρόνο. Τὸ ἀπιδόσχημο φυτικὸ κόσμημα τοῦ πέπλου τῆς Θεοτόκου συναντᾶται σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου[27]. Ἡ εἰκόνα μας χρονολογεῖται πιθανότατα στὴ δεύτερη πενηνταετία τοῦ 15ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνος.

III.

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

Στὴν παράσταση τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως (εἰκ. 6)[28] ὁ Χριστός, ποὺ φορεῖ διάφανο περίζωμα, στέκεται μέσα σὲ μαρμάρινη κιτρινωπὴ σαρκοφάγο, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιά· τὸ κεφάλι του γέρνει στὸν δεξιὸ ὦμο[29]. Προβάλλεται πάνω σὲ σταυρό, ὅπου εἶναι προσηλωμένα τρία καρφιά. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ εἰκονίζονται ἡ λόγχη καὶ ὁ κάλαμος μὲ τὸν σπόγγο. Ὁ προπλασμὸς εἶναι καστανοπράσινος, τὸ πλάσιμο μαλακό, τὰ περιγράμματα καστανά. Ὁ φωτοστέφανος ὁρίζεται ἀπὸ διπλὸ ἐγχάρακτο κύκλο· ὁ σταυρός του, κόκκινος κιννάβαρι, κοσμεῖται μὲ χρυσοὺς κύκλους ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἐξέχουν τέσσερις μικρὲς κεραῖες. Πάνω ἀπὸ τὸν σταυρὸ εἶναι προσηλωμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *INRI*, γραμμένη μὲ μαῦρο, ἐνῶ στὸν χρυσὸ κάμπο ἡ ἐπιγραφὴ *IC XC* εἶναι γραμμένη μὲ κιννάβαρι.

Τὸ πολὺ μαλακὸ πλάσιμο, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σώματος θυμίζουν ἰταλοκρητικὲς Ἄκρες Ταπεινώσεις τοῦ 15ου αἰ., ἀπὸ τὶς ὁποῖες μερικὲς φέρουν τὴν ὑπογραφὴ τοῦ καστρινοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη[30] ἢ τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ[31].

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 ἀπαντᾶ τόσο σὲ ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες[33] ὅσο καὶ σὲ ἔργα ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία[34]. Τὰ τρία καρφιά, ποὺ 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. Γιὰ 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. Γιὰ 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*, Βερολίνο 1981.

29. Ἔγχρωμη 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. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 89-90, ἀριθ. 40, πίν. 33. Y. Petsopoulos (ἐκδ.), *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 (Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰώνας*, Ἀθήνα 1983, ἀριθ. 46).

32. Γιὰ 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.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 Ὀρθοδοξίας ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα*, Ἀθήνα 1994, ἀριθ. 3 [Μ. Ἀχειμάστου-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 Ἄκρας Ταπεινώσεως τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο γίνεται συγκερασμὸς τῆς παραδοσιακῆς καὶ τῆς ἀναγεννησιακῆς τεχνοτροπίας (Μ. 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 Ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, Ἀθῆναι 1953, σ. 235, πίν. ΙΕ' 11. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Θεσσαλονίκη 1997, ἀριθ. 2.39). Στὴν δεύτερη εἰκόνα ἡ Παναγία ἀγκαλιάζει τὸν νεκρὸ Χριστό.

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

πόδια τοῦ Κυρίου καρφώθηκαν μαζί, ὅπως συνηθίζεται στὴν δυτικὴ εἰκονογραφία τῆς Σταυρώσεως, ἐξέχουν ἀπὸ τὴν ὁριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ καὶ στὶς 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 μας[35].

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 πληγή. Ἀπὸ τὴν μέση του κρέμεται σχοινὶ μὲ κόμπους. Πίσω του ὑψώνεται γκρίζος βραχώδης λόφος, ὅπου εἶναι κτισμένη τρίκλιτη βασιλική. Ἀπὸ πάνω της ἡ ἐπιγραφή *S(AN)C(TVS) | FRANCISC[VS]*. Δεξιὰ κάθεται ἕνας μοναχὸς μὲ γκρίζο ράσο, ποὺ κοιτάζει τὸν ἅγιο σκιάζοντας τὰ μάτια του· τὸ δεξὶ τμῆμα του ἔχει ξακρισθεῖ. Τὸ ἔδαφος εἶναι ἐδῶ καφέ. Ἀνάμεσα στὰ δύο ὑψώματα μεσολαβεῖ ἄλλο ἔξαρμα, πιὸ σκοῦρο. Τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακό, τὰ πρασινόμαυρα περιγράμματα τονισμένα. Τὸ δεξὶ πόδι τοῦ ἁγίου Φραγκίσκου εἶναι σχεδιασμένο ἄτεχνα, καθὼς εἰκονίζεται πλάγια ἐνῶ ὁ ἅγιος παριστάνεται γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα.

Ἡ ἴδια ἀκριβῶς σκηνὴ ἀπαντᾶ σὲ ἄλλα τρία φύλλα τριπτύχου κρητικῆς τέχνης: Στὸ ἕνα, ποὺ ἀνήκει στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, εἰκονίζεται στὴν δεύτερη ὄψη τὸ

35. Στὶς βυζαντινὲς παραστάσεις τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως τὰ καρφιὰ παραλείπονται. Στὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη στὶς Μονὲς Ἀναπαυσᾶ καὶ Σταυρονικήτα εἶναι τέσσερα· βλ. M. 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 ἅπτου[36]. Τὸ ἄλλο ἐκτίθεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Ραβέννας καὶ τὴν πίσω πλευρά του κοσμεῖ παράσταση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου[37]. Ἡ τρίτη παράσταση ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ φύλλο ἑνὸς τριπτύχου, ποὺ πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια ἀνῆκε σὲ ἀρχαιοπώλη τοῦ Aix-les-Bains[38]. 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 δεξὶ βουνὸ ἔχει τὴν ἴδια διαμόρφωση, τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου εἶναι πιὸ γωνιῶδες καὶ στὸ δεξὶ μανίκι του σχηματίζεται τὸ ἴδιο ἐξόγκωμα· μόνη διαφορὰ εἶναι ἡ ἔλλειψη τοῦ σχοινιοῦ 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 δυτικοῦ δόγματος[39]· συναντᾶται ὅμως μερικὲς φορὲς καὶ σὲ τοιχογραφίες ὀρθοδόξων ναῶν ἢ σὲ εἰκόνες ποὺ μάλλον παραγγέλθηκαν ἀπὸ ὀρθοδόξους[40].

Τα τρίπτυχα, πολὺ κοινὰ στὸ Βυζάντιο, φαίνεται ὅτι ἐξακολούθησαν νὰ χρησιμοποιοῦνται πολὺ στὴν ἰδιωτικὴ λατρεία μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰ.· ἀργότερα σπανίζουν. Ἐνῶ στὰ βυζαντινὰ τρίπτυχα τὰ πλάγια φύλλα ἔχουν περίπου τὸ μισὸ πλάτος ἀπὸ τὸ κεντρικό, καὶ συχνὰ ἡ ἀπόληξή τους ἔχει σχῆμα τετάρτου κύκλου, κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴ περίοδο τὰ πλάγια φύλλα εἶναι τοξωτά, περίπου ἰσοπλατὴ πρὸς τὸ κεντρικό, καὶ καλύπτουν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο. Παράλληλα πρὸς τὰ τρίπτυχα ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία καὶ εἰκονογραφία, σώζονται καὶ ἰταλοκρητικά, ποὺ ἦταν προορισμένα γιὰ καθολικὴ πελατεία[41]. Γιὰ Ἰταλοὺς πελάτες θὰ ἦταν ζωγραφισμένα καὶ τὰ περισσότερα τρίπτυχα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, ποὺ εἶναι ἔντονα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν μανιερισμὸ καὶ βρίσκονταν σὲ ἰταλικὲς συλλογές[42].

IV.

Σὲ ἀθηναϊκὴ συλλογὴ ἀνήκει μία πολυπρόσωπη σύνθεση, διαστάσεων 52 x 80 x 3.5 ἑκ., μὲ πολλὲς φθορὲς στὴν παρυφή, 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 σεβίζουν. Ἐπιγραφές: *Η ΚΥΡΙΑ ΤΩ[Ν] ΑΓ[Γ]ΕΛΟΝ, Μ(ιχαήλ), Γ(αβριήλ)*. Οἱ γωνίες πάνω ἀπὸ τὸ πλαίσιο μιμοῦνται μάρμαρο, πορφυρὸ ἀριστερὰ καὶ βαθυπράσινο δεξιά. Τὸ δάπεδο εἶναι βαθυπράσινο.

---

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

37. G. Pavan (ἐκδ.), *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 [Ὁ. Ἔτινχοφ]), 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. Λασσιθιωτάκη, «Ὁ ἅγιος Φραγκίσκος καὶ ἡ Κρήτη», *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνοῦς 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. ΙϛΈ.1, ΙΖΈ.1, ΚΗΈ. *From Byzantium to El Greco*, Ἀθήνα 1987, ἀριθ. 43.

42. Τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία ἀκολουθοῦν τὸ τρίπτυχο 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 τρίπτυχο τῆς Πάτμου (Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 107-108, ἀριθ. 62, πίν. 40-44).

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

Εἰκ. 8. Ἰδιωτικὴ 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, ποὺ φαίνονται νὰ συνομιλοῦν. Ὁ μεσαῖος στέκεται πίσω ἀπὸ τοὺς ἄλλους δύο. Τὸ δάπεδο εἶναι πράσινο στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ σκηνή, κεραμιδὶ στὶς παραστάσεις τῶν ὀρθίων ἁγίων.

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

Ἀπὸ κάτω στέκονται τρεῖς ἅγιοι, γυρισμένοι ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο (εἰκ. 9). Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ εἶναι ὁ διάκονος ἅγιος Λαυρέντιος, ποὺ 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. Βαστᾶ κλειστὸ βιβλίο καὶ εὐλογεῖ. Ἀνάμεσά τους στέκεται ἕνας μεσόκοπος ἅγιος μὲ μακριὰ μαλλιὰ καὶ κοντὰ γένια, ντυμένος χιτώνα καὶ ἱμάτιο, ποὺ κρατεῖ ἕνα μακρὺ 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 ἕνας ἁπλὸς χαμηλὸς τοῖχος. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος φορεῖ ὅπως συνήθως μόνο ἕνα περίζωμα, διαγράφει ἀρκετὰ ἔντονη καμπύλη, ἐνῶ τὰ ἁπλωμένα χέρια του σχηματίζουν μεγαλύτερη γωνία ἀπὸ ὅ,τι συνήθως μὲ τὴν ὁριζόντια 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 χιτώνα, κεραμιδὶ κροσσωτὸ μαφόριον καὶ κόκκινα ὑποδήματα, κοιτάζει τὸν Κύριο πρὸς τὸν ὁποῖο ὑψώνει τὸ δεξὶ χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ πιάνει τὸν λαιμό της. Ὁ Ἰωάννης, μὲ τὸ κεφάλι σκυφτό, πιάνει μὲ τὸ δεξὶ 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 μποροῦσε νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν ἅγιο Ἀντώνιο. Δεξιὰ στέκεται ὁ ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσσίζης, ποὺ κρατεῖ ἕναν ἡμιεξίτηλο χρυσὸ σταυρὸ καὶ κλειστὸ βιβλίο. Σχοινὶ κρέμεται ἀπὸ τὴν μέση του καὶ αἷμα τρέχει ἀπὸ τὶς πληγὲς 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 σκηνὲς εἶναι ζωγραφισμένες μὲ τὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία τῆς κρητικῆς σχολῆς: Στὰ ροῦχα ἡ πτυχολογία εἶναι δύσκαμπτη, μὲ χοντρὲς πτυχὲς ποὺ σχηματίζουν διχάλες. Ὁ ὄγκος δηλώνεται μὲ ξεκάθαρες διαδοχικὲς διαβαθμίσεις τῶν τόνων, ποὺ ἀπολήγουν πολλὲς φορὲς σὲ λευκὰ ἐπίπεδα στὶς ἀκμές. Οἱ ἕξι ὄρθιοι ἅγιοι τουναντίον ἀκολουθοῦν τὴν διεθνὴ γοτθικὴ τεχνοτροπία. Τὰ μάτια εἶναι ἀμυγδαλωτά, ἡ πτυχολογία εὔκαμπτη 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 Πάτμο[43]. 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 ἀπαντᾶ καὶ στὴν εἰκόνα μας[45].

Ὁ Εὐαγγελισμὸς ἀκολουθεῖ τὸν συνηθισμένο στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τύπο, ποὺ συνεχίζει τὴν παλαιολόγεια παράδοση καὶ εἶχε ἀποκρυσταλλωθεῖ ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ., ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν μικρογραφία τοῦ στιχηραρίου 1234 τῆς Μονῆς Σινᾶ, τοῦ 1469[46].

Στὴν λιτὴ Σταύρωση τὰ ἁπλωμένα χέρια τοῦ Κυρίου σχηματίζουν γωνία μὲ τὴν ὁριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ. Ἡ ἰδιομορφία αὐτὴ ἀπαντᾶ κατὰ τὴν δεύτερη χιλιετία καὶ κυρίως ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. καὶ ἑξῆς, τόσο στὴν βυζαντινὴ ὅσο καὶ στὴν δυτικὴ τέχνη. Ἡ στάση τῆς Παναγίας εἶναι ἡ συνηθισμένη στὶς παραστάσεις τῆς Σταυρώσεως. Ὁ Ἰωάννης, σκυφτός, μὲ τὸ δεξὶ χέρι στὸ πρόσωπο καὶ τὸ ἀριστερὸ τυλιγμένο στὸν μανδύα –ἐνῶ συνήθως εἶναι κατεβασμένο–, θυμίζει τὴν ἀντίστοιχη μορφὴ σὲ μερικὲς παλαιολόγειες Σταυρώσεις, ὅπως τῆς Πάτμου καὶ τῆς Μόσχας[47], τοῦ Mali Grad[48] καὶ τῆς λειψανοθήκης τοῦ Βησσαρίωνος[49], ὅπου ὅμως ὁ κορμὸς κάμπτεται, καὶ ἰδίως μιᾶς μεταλλίνης σταχώσεως τοῦ 1462 στὴν Μονὴ Ἐσφιγμένου[50].

Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας μας, μὲ τὴν Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο στὸ κέντρο καὶ δύο παραστάσεις στὰ πλάγια – σκηνὲς ἐπάνω καὶ ὄρθιους ἁγίους κάτω – φαίνεται ν' ἀκολουθεῖ ἰταλικὰ 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. Λ. 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 Εὐαγγελισμὸ στὴν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στὸ Σεράγεβο (K. Weitzmann κ.ἄ., *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.

αἱ.[51], καὶ τοῦ Μουσείου Poldi Pezzoli στὸ Μιλάνο, ἔργο τοῦ Gottardo Scotti τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰώνα[52].

Σὲ ἄλλον ἰταλοκρητικὸ πίνακα, μὲ παρεμφερὴ διάταξη, τὴν ἔνθρονη Παναγία ἀντικαθιστᾶ ἡ Μνηστεία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης, ἀπὸ πάνω προστίθεται ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ, οἱ εὐαγγελικὲς σκηνὲς περιλαμβάνουν τὴν Ἀνάσταση καὶ οἱ ὄρθιοι ἅγιοι εἶναι αὐστηρὰ μετωπικοί[53]. Ἡ παρουσία παλαιολογείων καὶ γοτθικῶν τεχνοτροπικῶν καὶ εἰκονογραφικῶν χαρακτηριστικῶν στὸν ἴδιο πίνακα ἀπαντᾶ καὶ σὲ ἄλλα πρώιμα ἔργα τῆς κρητικῆς σχολῆς[54]. 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. *Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία*, ἀριθ. 26.

54. Πρβλ. μεταξὺ ἄλλων τὴν Κοίμηση μὲ τοὺς ἁγίους Δομήνικο καὶ Φραγκίσκο τῆς Μόσχας (*Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*, Ἡράκλειον 1993, ἀριθ. 87), τὸ βημόθυρο στὸν Χριστὸ τῆς Δημαρχίας στὴν Πάτμο (Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθῆναι 1977, σ. 87-88, ἀριθ. 38, πίν. 98) καὶ τὸν Εὐαγγελισμὸ 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).

Panayotis L. Vocotopoulos

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 Anapeson, 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.