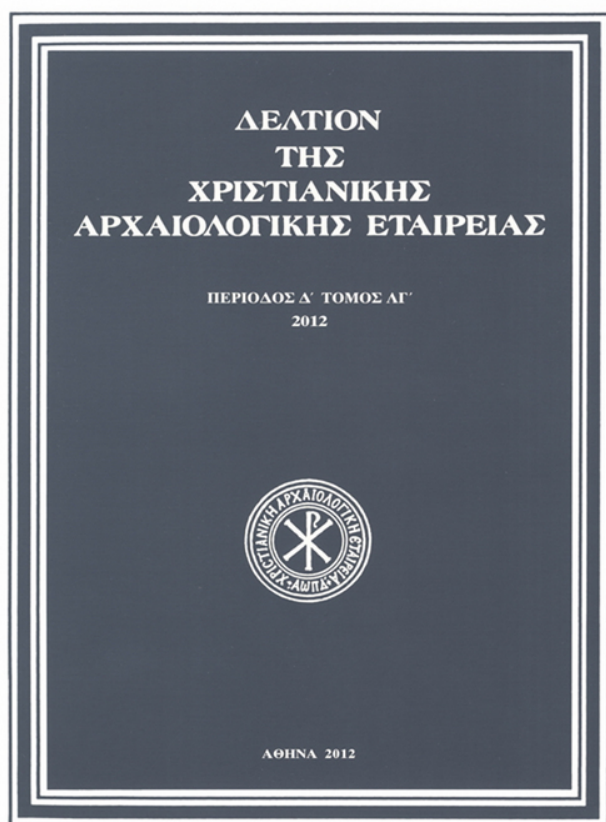


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 33 (2012)

Δελτίον ΧΑΕ 33 (2012), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημήτρη Κωνστάντιου (1950-2010)



**Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα η «Σπηλαιώτισσα»
σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων Ν**

Μαρία ΝΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1247](https://doi.org/10.12681/dchae.1247)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΝΑΝΟΥ Μ. (2014). Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα η «Σπηλαιώτισσα» σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων Ν. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 33, 213–228. <https://doi.org/10.12681/dchae.1247>

Μαρία Νάνου

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΑΛΑΚΤΟΤΡΟΦΟΥΣΑ Η «ΣΠΗΛΑΙΩΤΙΣΣΑ» ΣΕ ΕΡΓΑ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Με αφετηρία δύο όμοιες εικόνες της Γαλακτοτροφούσας με την προσωνυμία «η Σπηλαιώτισσα» που συνδέονται με τον Ιωάννη του Αθανασίου από το Καπέσοβο και το γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη, διερευνώνται: τα εικονογραφικά πρότυπα της συγκεκριμένης παραλλαγής, η πιθανή σχέση της με χαρακτηριστικό της Μονής του Μεγάλου Σπηλαίου και η απήχηση που βρίσκει σε τοιχογραφίες, εικόνες και σχέδια του καπεσοβίτικου εργαστηρίου στο τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα (1778-1793). Τα νέα δεδομένα οδηγούν στην ταύτιση του ζωγράφου Ιωάννη που υπογράφει εικόνα της Γαλακτοτροφούσας «της Σπηλαιώτισσας» στη Συλλογή Βελιμέζη με τον Καπεσοβίτη Ιωάννη του Αθανασίου και στην απόδοση δύο σχεδίων με το ίδιο θέμα (Μουσείο Μπενάκη, Συλλογή Γιαννούλη) στον ίδιο ζωγράφο ή στον κύκλο του εργαστηρίου του.

Starting with the two similar icons of the Galaktotrophousa entitled «i Spelaiotissa», which are associated with Ioannis, son of Athanasios, from Kapesovo and his son Anastasios Anagnostis, the following are examined: the iconographical models of this specific variation, its possible relation to an engraving of the Mega Spelaion Monastery and its impact on wall paintings, icons and drawings of the Kapesovo workshop in the last quarter of the 18th century (1778-1793). The new information leads to identifying the painter Ioannis, who signs the icons of the Galaktotrophousa «the Spelaiotissa» in the Velimezis Collection, with Ioannis of Kapesovo, son of Athanasios, and to attributing two working drawings with the same theme (Benaki Museum, Giannoulis Collection) to the same painter or to the circle of his workshop.

Στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Μακρίνο και του Αγίου Γεωργίου στους Νεγάδες (περιοχή Ζαγορίου, Ήπειρος), φυλάσσονται δύο όμοιες δεσποτικές εικόνες

της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας¹ με την προσωνυμία η «Σπηλαιώτισσα»². Η πρώτη (διαστ. 66×41 εκ.) κοσμούσε άλλοτε το τέμπλο του ναού των Αγίων Αποστόλων

Λέξεις κλειδιά

Τελευταίο τέταρτο 18ου αιώνα, Ήπειρος, Ναοί Αγίου Νικολάου (Μακρίνο), Αγίου Γεωργίου (Νεγάδες), Αγίου Νικολάου (Καπέσοβο), Αγίου Νικολάου (Τσεπέλοβο), Ζωγραφική, Γαλακτοτροφούσα Παναγία η «Σπηλαιώτισσα», Καπεσοβίτες ζωγράφοι, Ιωάννης του Αθανασίου, Αναστάσιος Αναγνώστης.

Keywords

Last quarter of 18th century, Epirus, Churches of St. Nicholas (Makrino), St. George (Negades), St. Nicholas (Kapesovo), St. Nicholas (Tsepelovo), Painting, Galaktotrophousa Virgin the «Spelaiotissa», painters of Kapesovo, Ioannis son of Athanasios, Anastasios Anagnostis.

¹ Οι εικόνες είναι αδημοσίευτες. Ευχαριστώ θερμά τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Ιωαννίνων κ. κ. Θεόκλητο και τον Αναπληρωτή Αρχιερατικό Επίτροπο π. Εφραίμ Ντέτσικα για την άποψη συνεργασία. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην Προϊσταμένη της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων κ. Βαρβάρα Παπαδοπούλου για την άδεια φωτογράφισης και δημοσίευσης των εικόνων, για την παροχή φωτογραφικού υλικού και για τις ποικίλες διευκολύνσεις κατά την επιτόπια έρευνα. Τον Κώστα Σταμάτη και

την Βάσω Βαρβάκη ευχαριστώ για την επεξεργασία των φωτογραφιών του κειμένου, όπως και τον ακάματο επίτροπο του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων κ. Δημήτρη Καλέα με την σύζυγό του κ. Έλλη, για την πολύπλευρη βοήθειά τους κατά την επίσκεψή μου στους Νεγάδες.

² Οι επιγραφές, μεγαλογράμματες και στις δύο εικόνες, παραλάσσουν ελαφρώς στην ορθογραφία: Η ΣΠΗΛΑΙΩΤΙΣΣΑ (Μακρίνο), Η ΣΠΗΛΑΙΩΤΥΣΣΑ (Νεγάδες).

στο Μακρίνο (Εικ. 1), ενώ η δεύτερη (διαστ. 66,5×50 εκ.) προέρχεται από τέμπλο παρεκκλησίου της ευρύτερης περιοχής των Νεγάδων (Εικ. 2). Τη Γαλακτοτροφούσα του Μακρίνου υπογράφει ο Καπεσοβίτης Ιωάννης του Αθανασίου το 1782³. Ατυχώς στην εικόνα των Νεγάδων δεν αναγράφεται ή πιθανόν δεν σώζεται χρονολογία ούτε όνομα ζωγράφου⁴. Μπορούμε ωστόσο να την αποδώσουμε με ασφάλεια στον Ιωάννη και τον γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη, οι οποίοι συνυπογράφουν την εικόνα των Αγίων Πάντων⁵ της σειράς των δεσποτικών του τέμπλου στο οποίο και η Γαλακτοτροφούσα συνανήκει, και να τη χρονολογήσουμε το 1783, έτος που αναγράφεται στις άλλες τρεις εικόνες της σειράς⁶. Οι δύο εικόνες της Γαλακτοτροφούσας της «Σπηλαιώτισσας» θα αποτελέσουν την αφετηρία της παρούσας μελέτης, που σκοπό έχει να συνδέσει τη συγκεκριμένη παραλλαγή με τον Ιωάννη του Αναστασίου (μετέπειτα Αθανασίου μοναχού)⁷ από το Καπέσοβο, να διερευνήσει τα εικονογραφικά της πρότυπα, τη σχέση της με τη Μονή του Μεγάλου Σπηλαίου και τέλος να αποδώσει ανάλογες παρα-

στάσεις της Παναγίας στον ίδιο ζωγράφο ή στον κύκλο του οικογενειακού εργαστηρίου.

Ο Ιωάννης είναι γνωστός στην έρευνα από τις κατατοπιστικές μελέτες του αείμνηστου Δημήτρη Κωνσταντίου και άλλων νεότερων ερευνητών για τους Καπεσοβίτες ζωγράφους⁸. Ανήκει στη δεύτερη γενιά των Καπεσοβιτών και συγκαταλέγεται στους σημαντικότερους και παραγωγικότερους ζωγράφους του εργαστηρίου κατά την εξηνταετή σχεδόν δράση του (1745-1806)⁹. Συνεργάτης αρχικά του πατέρα του Αναστασίου (μετέπειτα Αθανασίου) εμφανίζεται αργότερα μαζί και με τον νεότερο αδελφό του Γεώργιο ιερέα και οικονόμο, ενώ αναλαμβάνει στη συνέχεια επικεφαλής του οικογενειακού εργαστηρίου και εκτελεί – κυρίως μεταξύ των ετών 1783 και 1806 – μαζί και με τον γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη¹⁰, μεγάλης κλίμακας διακοσμήσεις, όπως οι τοιχογραφίες τριών επιβλητικών ναών του Ζαγορίου: του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1783-1786)¹¹, του ομώνυμου ναού στο Καπέσοβο (1793)¹² και του Αγίου Γεωργίου στους Νεγάδες (1795)¹³.

³ Η υπογραφή σε μικρογράμματη γραφή, είναι η εξής: *χ(εί)ρ: Ιωάνν(ου)*. Εκτενέστερη επιγραφή στην εικόνα της Σύναξης των Αποστόλων της ίδιας σειράς των δεσποτικών, επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για τον Ιωάννη του Αθανασίου: *π(ί)σμα Ιωάνν(ου) (ει)(ού) Αθανασί(ου) | Καπεσοβίτη(ου) 1782 | Απριλ(εί)ου 10*.

⁴ Η εικόνα φέρει εκτεταμένες φθορές στην κάτω αριστερή γωνία.

⁵ Η δίστιχη μεγαλογράμματη επιγραφή δυσανάγνωστη σε σημεία έχει ως εξής: *ΔΕΗΧΗ Τ(ΟΥ) Δ(ΟΥ) Λ(ΟΥ) Τ(ΟΥ) ΘΕ(ΟΥ) (ΣΤ)ΕΦΑΝ(ΟΥ)...ΔΗΛΑΙΧ(ΕΙ)ΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ κ(αι) ΑΝΑΓΝΩ-ΣΤ(ΟΥ) Ι(ΟΥ) ΑΥΤ(ΟΥ) Τ(ΩΝ) ΚΑΠΕΣΟΒΙ(ΤΩΝ) | 1783*.

⁶ Πρόκειται για τις εικόνες του Χριστού Σωτήρος, του Ιωάννου του Προδρόμου και των Αγίων Πάντων.

⁷ Για την ταύτιση του Καπεσοβίτη Αναστασίου με τον μετέπειτα μοναχό Αθανάσιο, βλ. Γ. Μανόπουλος, Επανεξέταση των επιγραφών των Καπεσοβιτών ζωγράφων, *Ηπειρω* 37 (2003), 299-317. Την άποψη του Γ. Μανόπουλου συμμεριζεται και ο καθηγητής Γ. Βελένης στη μελέτη του στον παρόντα τόμο.

⁸ Δ. Ν. Κωνσταντίου, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001 (στο εξής: Προσέγγιση). Δ. Ν. Κωνσταντίου, «Καπεσοβίτες ζωγράφοι», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 231-243, εικ. 1-17. Α. Ντιναλέξης, «Η οικογένεια των Καπεσοβιτών αγιογράφων», *Καπεσοβίτες ζωγράφοι*, Ημερολόγιο 2003, Πολιτιστικός Σύλλογος Καπεσοβίου «Αλέξης Νούτσος», χ. αριθ. σελ. Μανόπουλος, ό.π., 299-317. Κ. Κοντοπανάγου, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων στην Ήπειρο (1795) και το έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννη και Αναστασίου Αναγνώστη*, Ιωάννινα 2010 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Βλ. επίσης, *Εκ Χιονιάδων. Σπουδές και ανθίβολα. 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, κατάλογος έκθεσης, Βόλος 2004. Α. Κατσελάκη και Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες*,

Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη, Αθήνα 2009 (στο εξής *Ανθίβολα*), όπου με αφορμή ανθίβολα των Καπεσοβιτών που εντοπίστηκαν στις Συλλογές Γιαννούλη, Μακρή Μαργαρίτη και Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, γίνεται σποραδικά λόγος για το οικογενειακό εργαστήριο του Αναστασίου (Αθανασίου) και των απογόνων του.

⁹ Κωνσταντίου, *Προσέγγιση*, 47-49 (όπου πίνακας των έργων του με χρονολογική σειρά), 132, 139-140. Κωνσταντίου, «Καπεσοβίτες ζωγράφοι», ό.π., 233, 240. Ντιναλέξης, ό.π., χ. αριθ. σελ. Μανόπουλος, ό.π., 300-312, με πληρέστερη χρονολογική κατάταξη έργων ζωγράφων και αποκατάσταση του γενεαλογικού δέντρου των Καπεσοβιτών. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830)*, 1, Αθήνα 1987, 333, 335, 336, καθώς οι ζωγράφοι με το όνομα Ιωάννης (56), (61) και (66) μπορούν τώρα να ταυτιστούν.

¹⁰ Για τον ζωγράφο, βλ. Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 167, με την παρατήρηση ότι οι τοιχογραφίες του Αγίου Μηνά στο Δίκιορφο (1812) και η εικόνα του αγίου Νικολάου στον ομώνυμο ναό του Καπεσοβίου είναι έργα του Αναστασίου Αναγνώστη οικονόμου, γιου του Γεωργίου ιερέως και οικονόμου. Βλ. επίσης, Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 163, 336, με την επισήμανση ότι *Αναγνώστης* είναι η ιδιότητα του Αναστασίου του Ιωάννη και όχι δύο διαφορετικά πρόσωπα και επομένως ο Αναστάσιος (13) ταυτίζεται με τον Αναγνώστη (9).

¹¹ Κωνσταντίου, *Προσέγγιση*, 146-147. Την τριετή διάρκεια της τοιχογράφησης επιβεβαιώνουν επιγραφές που εντοπίστηκαν κατά τον καθαρισμό των τοιχογραφιών, βλ. *Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο*, Υπουργείο Πολιτισμού, 8^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Ιωάννινα 2000, 7-8 (Χ. Λωνής).

¹² Κωνσταντίου, *Προσέγγιση*, 41-42, 109-115.

¹³ Κωνσταντίου, *Προσέγγιση*, 42-43, 115-119. Κ. Κοντοπανάγου, ό.π. (υποσημ. 8).

Στις δύο εικόνες της «Σπηλαιώτισσας» που εξετάζουμε ο Ιωάννης αναπαράγει το ίδιο εικονογραφικό σχήμα: η Παναγία, καθισμένη με ορατά τα γόνατα, στραμμένη προς τα αριστερά, ετοιμάζεται να θηλάσει το ανακλινόμενο στην αγκάλη της θείο βρέφος. Η παράσταση αποτυπώνει τη στιγμή του γαλακτισμού με φυσικότητα και αυθορμητισμό. Έμφαση στη σκηνή δίνει η τρυφερή κλίση της κεφαλής της Παναγίας προς τον Χριστό, τα ανασηκωμένα χεράκια του νηπίου, αλλά και τα διασταυρούμενα γεμάτα γλυκύτητα βλέμματα μητέρας-παιδιού που υπογραμμίζουν διακριτικά την αδιάρρηκτη μεταξύ τους σχέση.

Ο εικονογραφικός τύπος της Γαλακτοτροφούσας Παναγίας, δημιούργημα της προεικονομαχικής περιόδου, απεικονίζεται σποραδικά στη βυζαντινή ζωγραφική, ενώ από τα τέλη του 13ου αιώνα διαδίδεται ευρύτατα σε βυζαντινίζουσες εικόνες δυτικών εργαστηρίων¹⁴. Εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης που εξετάζουμε, όπως το ανακλινόμενο στην αγκαλιά της Παναγίας βρέφος με σταυρωμένα τα γυμνά του πόδια, εμφανίζονται ήδη στην αποτοιχισμένη τοιχογραφία της Γαλακτοτροφούσας από το μοναστήρι του Αγίου Ιερεμίου στη Saqqara (6ος αι.)¹⁵ και επανέρχονται σε βυζαντινές απεικονίσεις του θέματος, όπως στις δύο εικόνες της Μονής Σινά (13ος αι.)¹⁶. Τυπολογικά οι δύο αυτές λεπτομέρειες παραπέμπουν σε εικόνες της Γλυκοφιλούσας και θεωρούνται ότι υπαινίσσονται το μελλούμενο Πάθος του Χριστού¹⁷. Στην Πατερική γραμματεία εξάλλου, η σκηνή του γαλακτισμού, κατεξοχήν δηλωτική της μητρικής ιδιότητας της Παρθένου αλλά και της ανθρωπίνης υπόστασης του Υιού, από νωρίς συνδέθηκε τόσο με την Ενσάρκωση του Θεού Λόγου όσο και με το επερχόμενο Πάθος¹⁸. Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα



Εικ. 1. Μακρίνο. Ναός Αγίου Νικολάου. Παναγία Γαλακτοτροφούσα «η Σπηλαιώτισσα», 1782.

¹⁴ Για τη βυζαντινή καταγωγή του τύπου και την εξέλιξη του, βλ. V. Lazareff, «Studies in the Iconography of the Virgin, The Galaktotrophousa Type (Virgo Lactans)», *ArtB* 20 (1938), 26 36. Κ. Δ. Καλοκύρη, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 59 60. A. Cutler, «The Cult of Galaktotrophousa in Byzantium and Italy», *JOB* 37 (1987), 335 350. Πρβλ. επίσης, X. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία στις φορητές εικόνες», *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2000, 141 143. Για τη θεολογική ερμηνεία του τύπου και τις αναφορές του σε λειτουργικά υμνογραφικά κείμενα, βλ. L. Mirković, «Die Nährende Gottesmutter (Galaktotrophousa)», *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 1936*, II, στο *Studi Bizantini e Neollenici* 6 (1940), 297 304.

¹⁵ A. Grabar, *L'Age d'Or de Justinien*, Παρίσι 1966, πίν. 194.

¹⁶ D. Mouriki, «Variants of the Hodegetria on two Thirteenth Century Sinai Icons», *CahA* 39 (1991), πίν. 29 30. *Byzantium. Faith and Power (1261-1556)*, New York 2004, αριθ. 215, 356 357 (A. Weyl Carr).

¹⁷ X. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το «ανακλινόμενο» βρέφος σε εικόνα της συλλογής Λοβέρδου», *ΔΧΑΕΙΣΤ'* (1991 1992), 228 236. X. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, 80 83.

¹⁸ Mirković, ό.π., 297 κ.ε. Th. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, Κατάλογος έκθεσης, Charleroi 1982, αριθ. 20. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 14), 141. Α. Δρανδάκη, *Εικόνες, 14ος-18ος αιώνας, Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002, 44 (στο εξής *Εικόνες*).



Εικ. 2. Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Παναγία Γαλακτοτροφούσα «η Σπηλαιώτισσα», 1783.

που νοηματικά συμφύρεται με αυτήν του Πάθους αποτυπώθηκε σε ευάριθμα πρώιμα έργα της κρητικής ζωγραφικής, κυρίως με τρόπο υπαινικτικό, όπως στην εξαιρετική εικόνα της Συλλογής Ρ. Ανδρεάδη (τελευταίο τέταρτο 15ου αι.)¹⁹, και σπανιότερα με ενάργεια εικαστική, όπως στην όμοιά της στο Μουσείο Μπενάκη (15ος αι.), όπου στη σκηνή παρίσταται άγγελος με τα σύμβολα του Πάθους²⁰, χωρίς όμως ο μεικτός αυτός τύπος να γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία²¹. Αντιθέτως, στα χρόνια που ακολου-

θούν και σε μεγάλη σειρά ιταλοκρητικών εικόνων αναπαράγεται η εικονογραφία της Γαλακτοτροφούσας όπως αυτή αναπτύχθηκε στη δυτική ζωγραφική παράδοση από το 14ο αιώνα και εξής²². Στα κύρια τυπολογικά χαρακτηριστικά και αυτών των απεικονίσεων συγκαταλέγονται συχνά τα υπαινικτικά του Πάθους του Χριστού στοιχεία του ανακλινόμενου βρέφους και των γυμνών ποδών του σε διάταξη σταυρική, ενώ παράλληλα «εξανθρωπίζεται» και εκκοσμικεύεται το περιεχόμενο της παράστασης, καθώς τονίζεται η περισσότερη οικεία και τρυφερή πλευρά του γαλακτισμού²³.

Από την άποψη αυτή, οι δύο εικόνες της Γαλακτοτροφούσας που εξετάζουμε εντάσσονται στην κατηγορία των παραπάνω παραστάσεων. Αν και μεταγενέστερα χρονικά έργα, με σαφείς όμως εικονογραφικούς αρχαϊσμούς στην απόδοση του θέματος, παραμένουν προσκολλημένα στα παραδοσιακά εκφραστικά μέσα της πρώιμης μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Πράγματι, στην παραλλαγή του καπεσοβίτικου εργαστηρίου συνυπάρχουν αρμονικά τυπολογικά και μορφολογικά στοιχεία τόσο από τη βυζαντινή όσο και από τη δυτική ζωγραφική παράδοση. Το ήθος των προσώπων ισορροπεί με επιτυχία ανάμεσα στην ευγένεια των βυζαντινών και πρώιμων κρητικών απεικονίσεων και το συναισθηματισμό των δυτικοτρόπων έργων. Η ιεροπρέπεια των στάσεων και των κινήσεων, η συγκρατημένη θλίψη στα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού, η αυστηρά γραμμική οργάνωση της πτυχολογίας των ενδυμάτων, όπως και οι καθιερωμένοι χρωματικοί τους συνδυασμοί, συγκαταλέγονται στα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά εκείνα κριτήρια που προσγράφουν τις δύο εικόνες στη βυζαντινή παράδοση, όπως αυτή εκπροσωπείται στην προαναφερθείσα Γαλακτοτροφούσα της Συλλογής Ρ. Ανδρεάδη²⁴ και επιβιώνει σε έργα της ύστερης μεταβυζαντινής περιόδου, με αντίστοιχο υπόδειγμα τη Γαλακτοτροφούσα Παναγία του ζωγράφου Μακαρίου από τη Γαλάτιστα Χαλκιδικής (1784)²⁵. Αντιθέτως, η καθισμένη Παναγία στη σκηνή του γαλακτισμού χωρίς να

¹⁹ Το έργο συνδέθηκε με δημιουργίες του Α. Ρίτζου, βλ. Δρανδάκη, *Εικόνες*, αριθ. 6, 42-46, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

²⁰ Δρανδάκη, *Εικόνες*, εικ. 26.

²¹ Δρανδάκη, *Εικόνες*, 44, 46.

²² Ενδεικτικά αναφέρουμε την έξοχη εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (π. 1400) (Α. Κατσελάκη, «Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο», *Πρακτικά Β' Σιφναϊκού Συμποσίου*, Β', Αθήνα 2005, 163-176, εικ. 1-3), τη Γαλακτοτροφούσα με αγγέλους στο Μουσείο Μπενάκη (β' μισό 15ου αι.) (Οι *Πύλες του Μυστηρίου*, *Θησαυροί από την Ελλάδα*, Αθήνα 1994, αριθ. 51, 230 [Α. Δρανδάκη]), την

ιταλοκρητική εικόνα της Γαλακτοτροφούσας στη Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη (γ' τέταρτο 16ου αι.) (Δρανδάκη, *Εικόνες*, αριθ. 16, 84-86) και την όμοιά της στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο που συσχετίστηκε με την τέχνη του Ανδρέα Παβία (15ος αι.) (Βυζαντινό Μουσείο, *Τα Νέα Αποκτήματα* (1986-1996), Αθήνα 1997, αριθ. 7, 40-42 [Χ. Μπαλτογιάννη]).

²³ Δρανδάκη, *Εικόνες*, 44.

²⁴ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 19.

²⁵ *Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*, Krems, Graz 1993, αριθ. 60, 246-247 (Ch. Baltojianni).

δηλώνεται θρόνος ή άλλο κάθισμα, αν και ανακαλεί παραστάσεις της Madre de Humilitate²⁶, απαντά και σε βυζαντινίζουσες εικόνες της Γαλακτοτροφούσας με δυτικές καλλιτεχνικές επιδράσεις, όπως η υψηλής αισθητικής εικόνα με το θέμα αυτό στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (π. 1400)²⁷. Παρομοίως, ο φανερός ρεαλισμός με τον οποίο αποδίδεται στις εικόνες που εξετάζουμε η στιγμή του θηλασμού, καθώς δηλαδή η Παναγία προσφέρει το στήθος της με το αριστερό χέρι και το νήπιο απλώνει τα χεράκια και κρατά το χέρι της μητέρας του για να θηλάσει, αν και διαφαίνεται σε παλαιολογία υποδείγματα, όπως υποδεικνύει η ανάλογη κίνηση του χεριού της Θεοτόκου στην εικόνα της Γαλακτοτροφούσας στη Ρόδο (π. 1400)²⁸, παραπέμπει κυρίως σε μεταβυζαντινές παραστάσεις του θέματος με επιρροές από τη δυτική ζωγραφική – όπου ανάλογη είναι συνήθως και η κίνηση των χεριών του Χριστού – με αξιόλογο δείγμα τη σύνθετη εικόνα της Γαλακτοτροφούσας με σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου στον παλαιό ναό του Αγίου Μηνά στο Ηράκλειο, έργο του Κρητός Γεωργίου Καστροφύλακος (1748)²⁹. Αλλά και δευτερεύουσες εικονογραφικές λεπτομέρειες των παραστάσεων που εξετάζουμε, όπως η ανθεμωτή χρυσοκεντημένη επένδυση του μαφορίου της Θεοτόκου και η λεπτογραμμένη δαντέλα πλάι στη χρυσή ταινία που κοσμεύ την παρυφή του στην εικόνα των Νεγάδων, προδίδουν επίδραση δυτικών προτύπων, καθιστώντας παράλληλα έκδηλη την προτίμηση των Καπεσοβιτών στην κομψότητα και την πολυτέλεια.

Το πλησιέστερο ωστόσο, παράλληλο των εικόνων μας εντοπίζουμε στην προαναφερθείσα Γαλακτοτροφούσα του Μακαρίου (1784). Τα δύο έργα συντάσσονται τόσο στο εικονογραφικό σχήμα της καθισμένης δεξιοκρατούσας Θεοτόκου με το ανακλινόμενο στην αγκάλη της βρέφος, όσο και στους καλλιτεχνικούς τους τρόπους,

όπως είναι οι εύσαρκες με ψυχογραφικό ενδιαφέρον μορφές της Παναγίας και του Χριστού, ο παρόμοιος φυσιογνωμικός τύπος της Θεοτόκου με τα μεγάλα εκφραστικά μάτια και η αμιγώς γεωμετρική οργάνωση της πυυχολογίας των ενδυμάτων. Εν τούτοις, οι δύο εικόνες αποκλίνουν σε καθοριστικά για το ύφος της παράστασης σημεία, όπως είναι η σφικτή σχέση μητέρας-παιδιού, εμφανής στις καπεσοβίτικες εικόνες στα μεταξύ τους βλέμματα και στην αμοιβαιότητα των στάσεων. Αντιθέτως, στην εικόνα του Μακαρίου το βλέμμα της Θεοτόκου στρέφεται στο θεατή-επιπλέον, η σταυρική διάταξη των γυμνών ποδών του νηπίου παραλείπεται, ενώ το ανθοστόλιστο φωτοστέφανο της Παναγίας έρχεται σε αντίθεση με τη λιτό στικτό περιγράμματό του στα δύο καπεσοβίτικα έργα, από τα οποία απουσιάζει και το θριαμβικό θέμα της Επίστεψης της Θεοτόκου. Πάντως, τα περισσότερα στοιχεία της παράστασης του Μακαρίου επαναλαμβάνονται το 19ο αιώνα σε σειρά αγιορειτικών χαρακτηρισμών³⁰, επιβεβαιώνοντας την επικράτηση της παραλλαγής αυτής στα κατοπινά χρόνια.

Αντιθέτως, η Γαλακτοτροφούσα του Καπεσοβίτη Ιωάννη φαίνεται να έχει ιδιαίτερη απήχηση εντός των ορίων του ηπειρωτικού εργαστηρίου. Την ίδια περίοδο ο Ιωάννης, ο γιος του και ο αδελφός του Γεώργιος επαναλαμβάνουν με ακρίβεια τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στο μικρογραφημένο εικόνισμα της Θεοτόκου ενταγμένου στην παράσταση της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου και της Αναστήλωσης των εικόνων στον τρούλλο του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1783-1786)³¹ (Εικ. 3). Η συγκριτική παρατήρηση της παράστασης αυτής με αντίστοιχα βυζαντινά και μεταβυζαντινά υποδείγματα του Θριάμβου της Ορθοδοξίας³² στα οποία κατά κανόνα η Παναγία απεικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας, οδηγεί εύλογα στο ερώτημα γιατί η εικόνα της Γαλακτοτροφούσας αντικατέστησε εδώ αυτήν της Οδηγή-

²⁶ Για την Madonna de Humilitate στον τύπο συνήθως της Γαλακτοτροφούσας και την επίδρασή της στη ζωγραφική των ιταλοκρητικών εικόνων από τα μέσα του 15ου αιώνα, βλ. Μπατογιάννη, *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 17), 288.

²⁷ Κατσελάκη, ό.π., 163 170, εικ. 1 3, όπου και άλλα παραδείγματα.

²⁸ Ε. Παπαθεοφάνους Τσουρή, «Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας από τη Ρόδο», *ΑΔ* 34 (1979), Α', Μελέτες, Αθήναι 1986, 1 14, πίν. 1 2.

²⁹ Καλοκύρης, ό.π. (υποσημ. 14), 60, πίν. 281.

³⁰ Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά (1665-1899)*, Ι, Αθήνα 1986, αριθ. 83 90, 111 114.

³¹ *Καπεσοβίτες ζωγράφοι*, Ημερολόγιο 2003, ό.π. (υποσημ. 14), χ. αριθ. εικ.

³² Πρβλ. την περιώνυμη εικόνα του Βρετανικού Μουσείου (π. 1400) (Α. Μαρκόπουλος, «Ο Θριάμβος της Ορθοδοξίας στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου. Τα πρόσωπα και τα κείμενα», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ* (2005), 345 351. D. Kotoula, «The British Triumph of Orthodoxy icon», *Byzantine Orthodoxies*, E. Louth, A. Casiday (eds), Aldershot 2006, 121 130), την «Κυριακή της Ορθοδοξίας» στη Συλλογή Βελιμέζη (π. 1500) (Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1998, αριθ. 5, 86 91) και τις τοιχογραφίες της σκηνής στις μονές Σταυρονικήτα (1545/46) (Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, πίν. 122 123) και Μεγίστης Λαύρας (1535) (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, πίν. 131.2).



Εικ. 3. Τσεπέλοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Ζ' Οικουμενική Σύνοδος-Αναστήλωση των εικόνων, 1783 (λεπτομέρεια).

τριας, εικόνα-παλλάδιο της Μονής των Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη, έργο – σύμφωνα με την παράδοση – του ευαγγελιστή Λουκά;

Την απάντηση διαφωτίζει ενδεχομένως η επιλογή του Ιωάννη και του γιου του να επαναλάβουν δέκα χρόνια

αργότερα τον ίδιο τύπο της Γαλακτοτροφούσας στην τοιχογραφημένη παράσταση του Λουκά να φιλοτεχνεί την εικόνα της Θεοτόκου, στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο (1793)³³ (Εικ. 4, 5). Από φορητά και εντοίχια έργα της κρητικής ζωγραφικής³⁴ αλλά και αυτής

³³ Αδημοσίευτη. Η παράσταση, ορατή από το κεντρικό του κλίτος του ναού, καταλαμβάνει το μεσαίο μέτωπο της νοτίου όψης της βόρειας κιονοστοιχίας, βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, ΑΔ 31 (1976), Χρονικά, Β2, 215. Κωνσταντίνος, Προσέγγιση, 111-112, σχ. 5.

³⁴ Βλ. ενδεικτικά, Ε. Haustein Bartsch, «Die Ikone „Lukas malt die Gotessmutter“ im Ikonen Museum Recklinghausen», *Beiträge des Symposiums „Griechische Ikonen. Kolloquium zum Gedenken an*

Manolis Chatzidakis in Recklinghausen 1998, Athen und Recklinghausen 2000, 11-28, εικ. 12, 13, 14. Μ. Κωνσταντουδάκη Κιτρομηλίδου, «Ο άγιος Λουκάς του Θεοτοκόπουλου του Μουσείου Μπενάκη. Νέες επισημάνσεις», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 271-280, εικ. 1-6.



Εικ. 4. Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου, 1793.

της βορειοδυτικής Ελλάδας³⁵ γνωρίζουμε ότι στην παράσταση αυτή ο Λουκάς ζωγραφίζει συνήθως την εικόνα της Οδηγήτριας, την οποία οι ζωγράφοι μας αντικαθιστούν εδώ με αυτήν της Γαλακτοτροφούσας³⁶. Πρόκειται για τυχαία επιλογή ή μήπως η συγκεκριμένη απεικόνιση συνδέεται με κάποια από τις θαυματουργές εικόνες της Θεοτόκου που αποδίδονται στον Λουκά και την οποία φαίνεται να είχαν υπόψη τους οι Καπεσοβίτες; Εάν ισχύει το δεύτερο, τότε εύκολα ερμηνεύεται η

θέση της στο επίκεντρο της παράστασης της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου στο ναό του Τσεπελόβου, ενώ αυτόνομη είναι η επιλογή της στην απεικόνιση του Λουκά ως προσωπογράφου της Παναγίας στο ναό του Καπεσόβου.

Στην ελκυστική αυτή υπόθεση συνάδει η αξιοποίηση της προσωπωνμίας «η Σπηλαιώτισσα» που και στα δύο έργα αναγράφεται αριστερά, στο ύψος των ώμων της Παναγίας. Μήπως τελικά η παράσταση του Καπεσόβου

³⁵ Βλ. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής, κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1990, αριθ. Π, 118 123 (Ν. Χατζηδάκη), όπου με αφορμή εικόνα ηπειρωτικού εργαστηρίου στην Εθνική Πινακοθήκη (μέσα 16^{ου} αι.), η Ν. Χατζηδάκη αποδίδει τη συχνή απεικόνιση του θέματος σε βορειοελλαδικά μνημεία από τον 17ο αιώνα και εξής στη σταδιακή οργάνωση των ζωγράφων, την τιμή στον προστάτη τους άγιο και την καταξίωση του επαγγέλματός τους. Περισσότερα παραδείγματα, βλ. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βί-*

τσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι, Αθήνα 1991, 138 139.

³⁶ Η παραλλαγή, σπανιότατη σε βυζαντινά ή μεταβυζαντινά υποδείγματα, γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στη δυτική ζωγραφική με πρωιμότερο παράδειγμα τον Λουκά να ζωγραφίζει Γαλακτοτροφούσα Παναγία στον πίνακα του Rogier van Weyden (ca. 1435 40) στο Museum of Fine Arts στη Βοστώνη, βλ. *Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 16), αριθ. 340, 569 571 (Μ. W. Ainsworth).



Εικ. 5. Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου, 1793 (λεπτομέρεια).

απηχεί τη θρυλική παράδοση που θέλει τη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας της Μονής του Μεγάλου Σπηλαίου έργο του ευαγγελιστή Λουκά³⁷; Πολύτιμη, για

δύο λόγους, αποβαίνει η δημοσίευση το 1918 από τον Γ. Σωτηρίου της εικόνας-παλλαδίου της Μονής και των κειμηλίων της³⁸. Πρώτον, διότι η ανάγλυφη αυτή εικόνα

³⁷ Πρβλ. βενετική χαλκογραφία του 1780 με απεικόνιση της Μονής, σκηνές θαυμάτων και τον ευαγγελιστή να ζωγραφίζει εικόνα της Παναγίας, Παπαστράτου, ό.π., II, αριθ. 544, 510 511. Για τη Μονή και την εικόνα της Σπηλαιώτισσας, βλ. *Κιτορικόν ή Προσκυνητάριον της Ιερᾶς καὶ Βασιλικῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου*, Αθήναι 1840.

³⁸ Γ. Α. Σωτηρίου, «Περὶ τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου καὶ τῶν ἐν αὐτῇ κειμηλίων», ΑΔ 4 (1918), Παράρτημα, Ἀθήναι 1921, 46 80, κυρίως 56 60, εικ. 11, 12 για την εικόνα της Σπηλαιώτισσας του Λουκά. Πρβλ. Γ. Α. Σωτηρίου, «Ἡ χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, Β', Εἰκὼν τῆς Θεοτόκου», *Θεολογία ΚΖ'* (1956), 12, εικ. 10.

απεικονίζει την Παναγία Οδηγήτρια στη σπανιότερη εκδοχή της δεξιοκρατούσας με ανακλινόμενο στην αγκάλη της το θείο βρέφος, στοιχεία δηλαδή που συντάσσονται πλήρως με την απεικόνιση της Γαλακτοτροφούσας από τους Καπεσοβίτες. Δεύτερον και σημαντικότερο, διότι ο Γ. Σωτηρίου καταγράφει μεταξύ των κεμηλίων της Μονής εικόνα της Παναγίας στον τύπο της Γαλακτοτροφούσας με την προσωνυμία η «Σπηλαιώτισσα», για την οποία επισημαίνει ότι θεωρείται ως μία από τις εβδομήντα εικόνες της Παναγίας που φιλοτέχνησε ο ευαγγελιστής Λουκάς³⁹. Δεν θα ήταν επομένως άστοχο να αναζητήσουμε το πρότυπο της Γαλακτοτροφούσας «Σπηλαιώτισσας» που υιοθετούν οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι είτε στην αντίστοιχη εικόνα που εντόπισε στη Μονή ο Γ. Σωτηρίου – για την οποία ωστόσο δεν παραθέτει φωτογραφία ή έστω κάποια λεκτική περιγραφή – είτε σε χαλκογραφία με ανάλογη παράσταση της Παναγίας, την οποία κυκλοφόρησε η Μονή στα τέλη του 18ου αιώνα⁴⁰ και γνώριζαν ο Ιωάννης και οι συνεργάτες του.

Την αδιαμφισβήτητη σύνδεση της παράστασης των δύο ηπειρωτικών εικόνων με το ιστορικό μοναστήρι της Πελοποννήσου επιβεβαιώνει η συγκριτική της εξέταση με τρία ακόμη έργα⁴¹: την εικόνα της Γαλακτοτροφούσας στη Συλλογή Βελιμέζη (1778)⁴² (Εικ. 6) και δύο παρομοίων διαστάσεων σχεδίων με το ίδιο θέμα, το ένα στη Συλλογή Γιαννούλη (τέλη 18ου αι.)⁴³ (Εικ. 7) και το άλλο στο Μουσείο Μπενάκη (φάκελος Α. Ξυγγόπουλου)⁴⁴ (Εικ. 8). Στο σύνολό τους οι προαναφερθείσες παραστάσεις όχι μόνο αναπαράγουν με τρόπο σχεδόν πανομοιότυπο (θέση και στάση της Παναγίας και του νηπίου

Χριστού, αναλογίες των φυσιογνωμικών τους τύπων, διευθέτηση των πτυχώσεων στα ενδύματα, ανθόσχημο κόσμημα στο επιμάνικο της Θεοτόκου) το εικονογραφικό σχήμα των εικόνων μας, αλλά ταυτίζονται και ως προς την προσωνυμία η «Σπηλαιώτισσα» για την Παναγία· επιπλέον, στα δύο σχέδια όπως και στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη αναγράφεται παρόμοια επεξηγηματική επιγραφή, σύμφωνα με την οποία η Γαλακτοτροφούσα αποτελεί «ΑΝΤΙΤΥΠΟΝ» της εικόνας της Παναγίας την οποία ιστόρησε ο ευαγγελιστής Λουκάς και ευρίσκεται στη Μονή του Μεγάλου Σπηλαίου⁴⁵. Ο όρος και μόνον «αντίτυπον» υποδεικνύει την ύπαρξη χαλκογραφικού προτύπου⁴⁶, το οποίο – αν και επί του παρόντος λανθάνει – φαίνεται να αποτέλεσε πρότυπο σεβαστό για τους Καπεσοβίτες. Εξάλλου, η συγκριτική παράθεση του συνόλου των προαναφερθέντων έργων επιβεβαιώνει την απόλυτη εξάρτησή τους από ένα κοινό πρότυπο. Υποδεικνύει όμως και την προέλευσή τους από το εργαστήριο του Καπεσοβίτη Ιωάννη του Αθανασίου; Η καθηγήτρια Μ. Βασιλάκη ορθώς συσχέτισε το σχέδιο του Μουσείου Μπενάκη με την αντίστοιχη εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη⁴⁷, όπως και η υπογράφουσα το σχέδιο της Συλλογής Γιαννούλη με τα δύο αυτά έργα αλλά και τα αντίστοιχα καπεσοβίτικα υποδείγματα⁴⁸. Γνωρίζουμε ότι το σχέδιο της Συλλογής Γιαννούλη προέρχεται από το αρχείο των Χιονιαδιδών ζωγράφων Χριστοδούλου και Θωμά, γιων του Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά⁴⁹. Το αρχείο αυτό περιλαμβάνει ικανό αριθμό σχεδίων τα οποία συσχετίστηκαν άμεσα με εικόνες και τοιχογραφίες Καπεσοβιτών⁵⁰, κυρίως δε με έργα του

³⁹ Σωτηρίου, «Περὶ τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου», ό.π., 60, στ. 2, υποσημ. 1.

⁴⁰ Απ' όσο γνωρίζουμε στα μέσα του 19ου αιώνα κυκλοφορεῖ χαρακτικό της Γαλακτοτροφούσας «Μέγα Σπηλαιώτισσα» με ορισμένες όμως διαφοροποιήσεις στη θέση, τη στάση και τις χειρονομίες της Παναγίας και του Χριστοῦ ως προς την απόδοση του θέματος στα καπεσοβίτικα έργα (Παπαστράτου, ό.π., Ι, αριθ. 90, 114). Μέχρι τότε χαλκογραφίες με την «Παναγία του Λουκά» ή «Μεγασπηλαιώτισσα» απεικονίζουν την Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας, βλ. Παπαστράτου, ό.π., Ι, αριθ. 91 94, 114 116.

⁴¹ Ευχαριστώ ιδιαιτέρως τις καθηγήτριες Μ. Βασιλάκη και Ν. Χατζηδάκη, καθώς και τον συλλέκτη Χ. Μαργαρίτη για την άδεια αναδημοσίευσης των έργων.

⁴² Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 32), αριθ. 61, 406 409.

⁴³ Διπλής ύψους σχέδιο με ελεύθερο χέρι (22,6x17 εκ.), *Εκ Χιονιάδων*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 66, 101 (Μ. Νάνου).

⁴⁴ Έκτυπο και διάτρητο ανθόβολο (25,3 x 20,6 εκ.), Μ. Vassilaki, «Workshop practices and working drawings of icon painters», *Beiträge des Symposiums "Griechische Ikonen. Kolloquium zum Gedenken an Manolis Chatzidakis"*, Recklinghausen 1998, Athen Recklinghausen 2000, 71 75, εικ. 65, 66, 68, 75, 76. Πρβλ. Μ. Βασι

λάκη, «Έκτυπο και διάτρητο ανθόβολο με την Παναγία Σπηλαιώτισσα», *Χαίρε Κεχαριτωμένη. Εικόνες από τη Συλλογή Βελιμέζη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2004, 90 95.

⁴⁵ Για το ακριβές κείμενο των επιγραφών στο σχέδιο της Συλλογής Γιαννούλη, σε αυτό του Μουσείου Μπενάκη και στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη, βλ. αντιστοίχως, *Εκ Χιονιάδων*, ό.π., 101 (Μ. Νάνου). Βασιλάκη, ό.π., 90. Χατζηδάκη, ό.π., 406.

⁴⁶ Χατζηδάκη, ό.π., 406.

⁴⁷ Vassilaki, ό.π., σ. 71 κ.ε. Βασιλάκη, ό.π., 90 κ.ε.

⁴⁸ *Εκ Χιονιάδων*, ό.π., 101 (Μ. Νάνου).

⁴⁹ *Εκ Χιονιάδων*, ό.π., 9 13 (Μ. Νάνου).

⁵⁰ Για το ζήτημα της ενσωμάτωσης των σχεδίων αυτών στο αρχείο των Μαρινάδων ζωγράφων, βλ. Μ. Νάνου, «Διαδρομές ανθιόλων. Τα καπεσοβίτικα σχέδια της συλλογής Γιαννούλη και η σχέση τους με το χιονιαδίτη ζωγράφο Αναστάσιο Παπακώστα (Μαρινά)», *25ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 2005, 91 92. Επίσης, Μ. Νάνου, «Η συμβολή του Κίτσου Μακρή στη μελέτη της χιονιαδίτικης ζωγραφικής. Νέα δεδομένα και προοπτικές», *ΑΘΜ ΙΔ'* (2005), 155 κ.ε., ιδιαιτέρως 167 178.



Εικ. 6. Συλλογή Βελιμέξη. Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα η «Σπηλαιώτισσα», 1778.

Αναστασίου, μετέπειτα Αθανασίου μοναχού, των γιων του Ιωάννη και Γεωργίου ιερέως και των απογόνων

τους⁵¹. Πρόκειται για τα παλαιότερα χρονολογικά έργα της Συλλογής στα οποία εντάσσεται με ασφάλεια

⁵¹ *Εκ Χιονιάδων*, ό.π., 11 12 (Μ. Νάνου), 25 26 (Ν. Τοντός), αριθ. 1, 17, 22 23, 26, 34 36, 40, 42 43, 55, 76, 88, 107, 109 111 (Ν. Τοντός), αριθ. 2 5, 7, 41, 45, 51, 57, 61, 77 (Ν. Μπονόβας), αριθ. 11,13

16, 18 19, 21, 27 32, 37, 39, 46 47, 52 53, 59 60, 62, 66, 71 72, 108, 112 (Μ. Νάνου). Πρβλ. Κατσελάκη και Νάνου, *Ανθίβολα*, ό.π. (υποσημ. 8), 22 24, 27 28.



Εικ. 7. Συλλογή Γιαννούλη, σχέδιο με ελεύθερο χέρι. Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα η «Σπηλαιώτισσα», τέλη 18ου αι.

και το σχέδιο της Παναγίας «Σπηλαιώτισσας», λόγω των εικονογραφικών και υφολογικών αναλογιών που παρουσιάζει με συγγενείς παραστάσεις των Καπεσοβιτών, αλλά και της χρονολόγησής του με σχετική ακρίβεια στα τέλη του 18ου αιώνα, όπως επιβεβαιώνει και η διερεύνηση του υδατοσήμου που τοποθετεί την κυκλοφορία του χαρτιού την ίδια περίοδο⁵².

Από την άλλη, οι ομοιότητες του ανθιβόλου του Μουσειού Μπενάκη και της εικόνας της Συλλογής Βελιμέζη δεν περιορίζονται μόνο στο κοινό εικονογραφικό σχήμα και ύφος, αφορούν εξίσου στο περιεχόμενο της επιγραφής που προαναφέραμε, το οποίο επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσιο και στην ίδια θέση, στο κάτω πλαίσιο της εικόνας όπως και του ανθιβόλου. Από τη

⁵² Εκ Χιονιάδων, ό.π., 101 (Μ. Νάνου), 193, 202 (Η. Καραγιαννίδου). Πρβλ. Α. Velkov, *Les filigranes dans les documents ottomans*,

Sofia 2005, 12, 156.



Εικ. 8. Μουσείο Μπενάκη, έκτυπο και διάτρητο ανθίβολο. Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα η «Σπηλαιώτισσα», τέλη 18ου αι.

διερεύνηση του υδατοσήμενου προέκυψε επίσης η κυκλοφορία του χαρτιού στα τέλη του 18ου αιώνα⁵³ ενθαρρύνοντας τη χρονολόγηση του ανθιβόλου στην ίδια περίοδο. Τα χρονολογικά δεδομένα και η εικονογραφική συνάφεια του ανθιβόλου του Μουσείου Μπενάκη, της εικόνας της Συλλογής Βελιμέζη και του σχεδίου της Συλλογής Γιαννούλη με τις εικόνες του Μακρίνου και των

Νεγάδων που αποδεδειγμένα συνδέονται με τον Ιωάννη του Αθανασίου, συνάδουν αναμφίβολα στην απόδοσή τους είτε στον ίδιο ζωγράφο είτε στον κύκλο του εργαστηρίου του.

Προς την κατεύθυνση αυτή οδηγούν και οι στενές αναλογίες που διαπιστώνονται στο ήθος των μορφών και στο ύφος του συνόλου των παραστάσεων που εξετάζουμε. Τα δύο σχέδια για παράδειγμα, αν και διαφοροποιούνται στην τεχνική τους, συντάσσονται πλήρως στην ακρίβεια του σχεδιασμού, στη σαφήνεια της γραμμής, στην άκαμπτη απόδοση των πτυχωσεων στα ενδύ-

⁵³ Vassilaki, ό.π., 75. Βασιλάκη, ό.π., 92.

ματα (Εικ. 7, 8). Οι ίδιες αρχές διέπουν το σχεδιασμό της Γαλακτοτροφούσας Παναγίας στις τρεις εικόνες (Εικ. 1, 2, 6), αλλά και στις δύο τοιχογραφημένες παραστάσεις (Εικ. 3, 4, 5). Παρόλο που η αισθητή αλλοίωση των χρωμάτων στην εικόνα των Νεγάδων δεν επιτρέπει ασφαλείς παρατηρήσεις, οφείλουμε να επισημάνουμε τη διαφορετική χρωματική πραγμάτευση του θέματος στις τρεις εικόνες, στοιχείο που φανερώνει την πλούσια παλέτα των ζωγράφων μας αλλά και τη δεξιότητά τους στη διαχείριση των εικαστικών τους μέσων. Στην παλαιότερη εικόνα της Συλλογής Βελμιέζι (Εικ. 6) εντυπωσιάζει η λαμπρότητα των χρωστικών και ο μεικτός τρόπος στην απόδοση της σάρκας, καθώς σε σημεία το πλάσιμο είναι μαλακό και αλλού περισσότερο αδρό. Η μεταγενέστερη εικόνα του Μακρίνου διακρίνεται για τα τολμηρά φωτίσματα στα ενδύματα της Παναγίας, ενώ κοινοί στα τρία έργα μοιάζουν οι σκουρόχρωμοι λαδοκάστανοι προπλασμοί και οι ρόδινες παριές στα πρόσωπα που φωτίζονται από ανεπαίσθητες λευκές ψιθυιές, δημιουργώντας πάντως μαλακότερες φωτοσκιάσεις στις εικόνες του Μακρίνου και των Νεγάδων (Εικ. 1, 2).

Στο σύνολο των παραστάσεων διαπιστώνονται ομοιότητες ακόμη και σε διακοσμητικές λεπτομέρειες: η διάνθιση επένδυση του μαφορίου της Παναγίας στις εικόνες του Μακρίνου και των Νεγάδων επαναλαμβάνεται και στο ανθίβολο του Μουσείου Μπενάκη (Εικ. 1, 2, 8), ενώ η λεπτοδουλεμένη δαντέλα που κοσμεύει το σιρίτι στην παρυφή του απαντά μόνον στα δύο τελευταία έργα. Η περισσότερο λιτή απεικόνιση της Γαλακτοτροφούσας στη Συλλογή Βελμιέζι (Εικ. 6) προσιδιάζει από την άποψη αυτή στην παράσταση του σχεδίου στη Συλλογή Γιαννούλη (Εικ. 7). Αντιθέτως, πανομοιότυπα διαμορφώνονται στις εικόνες, τις τοιχογραφίες και τα σχέδια η χαρακτηριστική τριγωνική λαϊμόκοψη στο χιτώνα του νηπίου Χριστού, η χρυσοκόσμητη κροσσωτή

απόληξη του μαφορίου της Παναγίας στο αριστερό προβαλλόμενο προς το θεατή χέρι της και το άνθος που κοσμεύει το επιμάνικο της, με εξαίρεση ως προς το τελευταίο σημείο το επιμελημένο μπαρόκ κόσμημα στην εικόνα της Συλλογής Βελμιέζι. Αναλογίες εντοπίζονται επίσης και στο περιεχόμενο των επιγραφών και εν μέρει στην επιγραφική γραφή⁵⁴, εκτός από το σχέδιο της Συλλογής Γιαννούλη, όπου οι επιγραφές υπό τη μορφή δοκιμών ή σημειώσεων προσιδιάζουν σε αυτόγραφο κείμενο, πιθανόν του Ιωάννη⁵⁵.

Τα παραπάνω σε συνδυασμό και με τη στενή χρονολογική συνάφεια του συνόλου των έργων που παρουσιάσαμε, τα οποία τοποθετούνται στο τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα (1778-1793), μας οδηγούν σε μία ακόμη γοητευτική υπόθεση: την ταύτιση του ζωγράφου Ιωάννη που υπογράφει την εικόνα της Συλλογής Βελμιέζι με τον Καπεσοβίτη Ιωάννη του Αθανασίου. Προς την κατεύθυνση αυτή συνάδει αφενός η διάδοση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου της «Σπηλαιώτισσας» σε ενυπόγραφα έργα του ίδιου και των συνεργατών του⁵⁶, αλλά και η ιδιαίτερη εικαστική γλώσσα του άξιου καλλιτέχνη, ανιχνεύσιμη ακόμη και σε λεπτομέρειες, όπως η σχεδίαση των βλεφαρίδων στα αμυγδαλόσχημα μάτια της Παναγίας στην εικόνα της Συλλογής Βελμιέζι, στοιχείο που απαντά σποραδικά και σε άλλα έργα του Ιωάννη, με ωραίο συναφές υπόδειγμα την τοιχογραφημένη παράσταση της Οδηγήτριας στο νάρθηκα του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων (1795)⁵⁷. Επιπλέον η στερεότυπη υπογραφή «χειρ ω(άννου)» χωρίς άλλη διευκρίνιση, αν και σπανιότερη, εντοπίζεται πάντως και σε άλλα ενυπόγραφα έργα του Καπεσοβίτη ζωγράφου, όπως στη δεσποτική εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κουκούλι (1787)⁵⁸ και στην ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία στο Μουσείο της Κορυτσάς (1777)⁵⁹, με την οποία η

⁵⁴ Βλ. για το θέμα αυτό τη μελέτη του Γ. Βελένη στον παρόντα τόμο. Οι γραφολογικές διαφοροποιήσεις που επισημαίνει ο καθηγητής στην επιγραφή του ανθίβολου του Μουσείου Μπενάκη σε σχέση με τη γραφή του Ιωάννη στην εικόνα της Συλλογής Βελμιέζι, αν δεν δικαιολογούνται επαρκώς από το διαφορετικό τους είδος (ανθίβολο, εικόνα) και τη χρονική απόσταση, ενθαρρύνουν την απόδοση του σχεδίου στους επιγόνους του οικογενειακού έργα στηρίδιου.

⁵⁵ Η διερεύνηση των γραφολογικών δεδομένων του εργαστηρίου των Καπεσοβιτών σε συνδυασμό με εικονογραφικά και τεχνολογικά κριτήρια, θα αποτελέσει πεδίο κοινής έρευνας του καθηγητή Γ. Βελένη και της υπογράφουσας, με στόχο τη διάκριση των ζωγράφων και την ασφαλέστερη απόδοση ανυπόγραφων έργων τους.

⁵⁶ Εντοπίσαμε μία ακόμη δίζωνη εικόνα με παράσταση Γαλακτοτροφούσας και αγίους στο ναό του Αγίου Νικολάου Καπεσοβίου (αδημοσίευτη). Αν και ανυπόγραφη, η επανάληψη του ίδιου εικονογραφικού σχήματος της Γαλακτοτροφούσας και η τεχνοτροπική της εξάρτηση από την τέχνη των Καπεσοβιτών, προσγράφουν και αυτή την εικόνα στην καλλιτεχνική τους παραγωγή. Ευχαριστίες οφείλω στην προϊσταμένη της δ/ης Ε.Β.Α. κ. Βαρθάρα Παπαδοπούλου, η οποία μου παρείχε φωτογραφία της εικόνας.

⁵⁷ Αδημοσίευτη (προσωπικές σημειώσεις).

⁵⁸ Αδημοσίευτη (προσωπικές σημειώσεις).

⁵⁹ Ε. Δρακοπούλου, «Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο· οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 113, εικ. 15.

εικόνα της Συλλογής Βελιμέζι παρουσιάζει και στενότερη χρονολογική συνάφεια.

Με αφορμή τις εικόνες που εντοπίσαμε στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Μακρίνο και του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων επιχειρήσαμε να δείξουμε ότι το εικονογραφικό σχήμα της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας με την προσωνομία η «Σπηλαιώτισσα», εμπνευσμένο πιθανότατα από χαρακτικό που κυκλοφόρησε η Μονή του Μεγάλου Σπηλαίου στα τέλη του 18ου αιώνα, αναπαράγεται με συνέπεια από τον Καπεσοβίτη Ιωάννη του Αθανασίου και τους συνεργάτες του, μέλη του οικογενειακού εργαστηρίου, σε εικόνες, τοιχογραφίες και σχέ-

δια. Έργα της ύστερης μεταβυζαντινής περιόδου, οι παραστάσεις που παρουσιάσαμε αναδεικνύονται μάρτυρες σιωπηλοί της καλλιτεχνικής ικανότητας και δεξιοτεχνίας των Καπεσοβιτών ζωγράφων, οι οποίοι καταφέρνουν να αποδώσουν το θέμα με ρεαλισμό, εικαστική ευαισθησία και πληρότητα πνευματική «εξανθρωπίζοντας» το μέγα και ακατανόητο μυστήριο της Ενσάρκωσης του Θεού Λόγου από μητέρα Παρθένο. Με τη δύναμη της τέχνης τους ανακαλούν εν τέλει τους στίχους του Ρωμανού του Μελωδού: «Ἴδωμεν Θεὸν ἐν τοῖς σπαργάνοις, Ἴδωμεν Παρθένον γαλουχοῦσαν· φρικτὸν θέαμα!»⁶⁰.

⁶⁰ Μirković, ό.π. (υποσημ. 14), 299. Η επιλογή του θέματος αποτελεί ελάχιστη προσφορά μνήμης στον Δημήτρη Κωνστάντιο, άξιο μελε

τητή της τέχνης των ζωγράφων από το Καπέσοβο, το έργο του οποίου υπήρξε πολύτιμος οδηγός στα διάφορα στάδια της μελέτης μας.

THE VIRGIN GALAKTOTROPHOUSA THE «SPELAIOTISSA» IN WORKS OF PAINTERS FROM KAPESOVO

Two similar despotic icons of the Virgin Galaktotrophousa entitled «i Spelaiotissa» are kept in the churches of St. Nicholas at Makrino and St. George at Negades (Zagori region of Epirus). The first was signed by Ioannis from Kapesovo, son of Athanasios, in 1782, while the second is securely attributed to the same painter and his son Anastasios Anagnostis, based not only on iconographical and stylistic criteria but also on the fact that the two names, as well as the year 1783, are written in the dedicatory inscription of the icon of the Hagioi Pantes. This icon together with the Galaktotrophousa icon belongs to a series of despotic icons from the same altarscreen. Starting with the two Kapesovo icons, the iconographical models of the specific variation of the Galaktotrophousa, «the Spelaiotissa», are examined, as well as its impact both within and beyond the workshop and its relation to the Monastery of the Mega Spelaion. Finally, an attempt is made to attribute analogous representations of the Virgin to Ioannis of Kapesovo or to the circle of his workshop.

The variation of the Virgin Galaktotrophousa, common in both of the icons of the Kapesovo workshop, harmonically combines typological and morphological elements from both Byzantine and western painting. Iconographic and stylistic features assign the representation to the Byzantine tradition, as represented in the Cretan icon of the Galaktotrophousa in the R. Andreadis Collection (end of the 15th c.) and surviving in works of the late post-Byzantine period, the Galaktotrophousa by the painter Makarios from Galatista, Chalkidiki (1784) being the corresponding related example. Similarly, the discernible realism with which the moment of breast-feeding is rendered in the icons under examination, despite being apparent in Palaiologan examples, mainly refers to post-Byzantine representations of the theme with influences from western painting. A notable example is the composite icon of the Galaktotrophousa with scenes from the Akathistos Hymn in the old church of St. Menas in Heraklion, a work of the Cretan Georgios Kastrophylax (1748). In addition, secondary iconographical details such as the palmette-decorated the gold-embroidered lining of the Virgin's maphorion

in both works and the lace next to the gold band decorating its hem in the Negades icon betray the influence of western models. However, the closest parallel to these icons are found in the above-mentioned Galaktotrophousa of Makarios (1784). Despite deviating from the usual style of the representation, the two works are categorized into the iconographical type of the seated Virgin with the Child reclining in her arms and also follow its artistic techniques (fleshy figures of psychological interest, similar physiognomic type of the Virgin, solid geometric arrangement of the folds of the garments).

Although the variation of the Kapesovo Galaktotrophousa does not seem to have an impact beyond the workshop in Epirus, Ioannis, his son and his brother Georgios repeat the same iconographical type of the Galaktotrophousa in the miniature icon of the Virgin incorporated in the representation of the 7th Ecumenical Council and the Restoration of the icons in the dome of St. Nicholas at Tsepe-lovo (1783-1786). Ten years later, in 1793, Ioannis and his son reproduce the same type of the Galaktotrophousa in the painted representation of Luke depicting the icon of the Virgin in the church of St. Nicholas at Kapesovo. The latter representation in particular led to the thought that the specific representation is possibly connected to one of the miraculous icons of the Virgin attributed to Luke. This attractive supposition is strengthened by the title «i Spelaiotissa» for the Virgin in conjunction with the information provided by G. Soteriou that an icon of the Galaktotrophousa «Spelaiotissa», one of the seventy icons of the Virgin created by the Evangelist Luke, is included among the treasures of the Monastery of the Mega Spelion. Therefore, it would not be misguided to seek the model for the Galaktotrophousa «Spelaiotissa» adopted by the Kapesovo painters either in the corresponding icon found by G. Soteriou or in an engraving with an analogous representation of the Virgin, which the monastery circulated at the end of the 18th century, known by Ioannis and his collaborators.

The undeniable connection of the representation in the two icons from Epirus with the historical Peloponnesian

monastery is confirmed by its comparative examination with three more works: the icon of the Galaktotrophousa in the Velimezis Collection (1778) and two working drawings with similar dimensions and the same theme, one in the Giannoulis Collection (end of 18th c.) and the other in the Benaki Museum (end of 18th c.). Collectively, the above representations do not only reproduce the iconographical form of our icons in an almost identical manner (position and stance of the Virgin and of Christ the child, proportions of their physiognomical types, arrangement of the garment folds, flower-shaped ornament on Virgin's cuff), but are also identified as far as the title of the Virgin «i Spelaiotissa» is concerned. Furthermore, in the two drawings, as in the icon from the Velimezis Collection, a similar explanatory inscription is written according to which the Galaktotrophousa constitutes an exact copy (αντίτυπον) of the Virgin icon depicted by the Evangelist Luke and is found in the Monastery of the Mega Spelaion. The term «antitypon» itself illustrates the existence of an

engraved model, which seems to have constituted a respectable model for the people of Kapesovo.

The iconographical similarity and close correlation in the ethos of the figures and in the style of the icon in the Velimezis Collection and of the two drawings (Benaki Museum and Giannoulis Collection) to the icons at Makrinos and Negades, as well as to painted representations of the Galaktotrophousa at Agios Nikolaos Tsepelovo and in the homonymous church of Kapesovo, which undoubtedly are related to Ioannis, son of Athanasios, and his collaborators, are consistent with the attribution of the three early works either to the same painter or to the circle of his workshop. The analogous contents of their inscriptions and of the script in part also lead in this direction. The above in combination with the close chronological relation of all the works presented, which are dated to the last quarter of the 18th century (1778-1793), lead to securely identifying the painter Ioannis, who signs the icon of the Velimezis Collection, with Ioannis of Kapesovo, son of Athanasios.