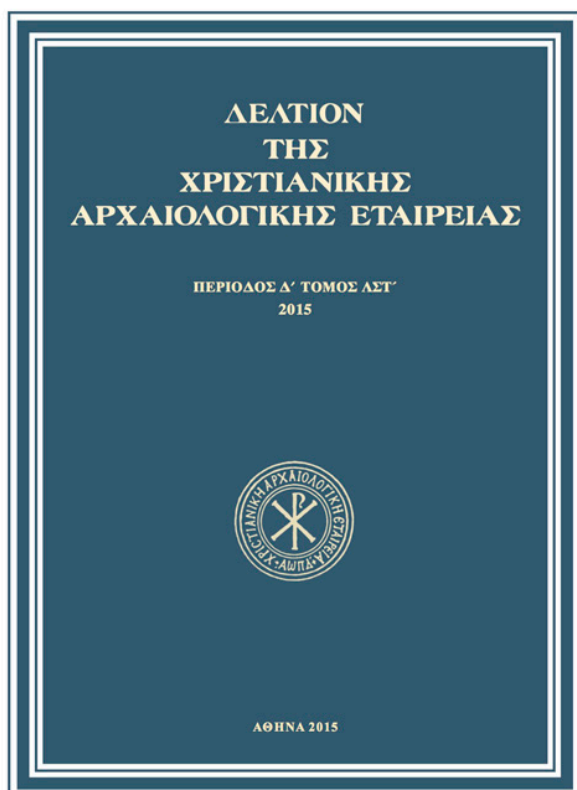


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 36 (2015)

Δελτίον ΧΑΕ 36 (2015), Περίοδος Δ'



Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χαλκίδα, ένα πιθανό έργο του Θωμά Μπαθά;

Πρόδρομος ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1780](https://doi.org/10.12681/dchae.1780)

Copyright © 2016, Πρόδρομος ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Π. (2016). Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χαλκίδα, ένα πιθανό έργο του Θωμά Μπαθά; *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 36, 197–218. <https://doi.org/10.12681/dchae.1780>

ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΣΤΗ ΧΑΛΚΙΔΑ, ΕΝΑ ΠΙΘΑΝΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΘΩΜΑ ΜΠΑΘΑ;

Δεσποίνης μνήμη

Η εικόνα από το μητροπολιτικό ναό της Χαλκίδας στην Εύβοια παρουσιάζει μια διαχρονικά σπάνια επιλογή για την απεικόνιση του Θεολόγου, αυτή της μετωπικής προσωπογραφίας. Την κεντρική μορφή συμπληρώνουν σε μικρογραφική κλίμακα η καθήμενη μορφή του Προχόρου στα αριστερά του ευαγγελιστή και στην πάνω δεξιά γωνία της εικόνας το τεταρτοκύνκλιο του ουρανού με ακτίνες. Τα εικονογραφικά όσο και τα τεχνολογικά του έργου υποδεικνύουν ως πιθανή χρονολόγηση τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα. Το έργο, ερμηνεύοντας τα στοιχεία που διαθέτει, δύναται να προσγραφεί στον κύκλο των αποδιδόμενων καλλιτεχνημάτων του Θωμά Μπαθά.

Λέξεις κλειδιά

Μεταβυζαντινή περίοδος, 16ος αιώνας, μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικόνες, εικονογραφία, άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, Πρόχορος, ζωγράφος Θωμάς Μπαθάς, ζωγράφος Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης, ναός Αγίου Δημητρίου στη Χαλκίδα, Εύβοια.

Στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου Χαλκίδας Εύβοιας φυλάσσεται φορητή εικόνα του Θεολόγου, τοποθετημένη σε ξύλινο προσκυνητάριο της κιονοστοιχίας του βόρειου κλίτους. Έχει ύψος 1,04 μ., πλάτος 0,785 μ. και πάχος 0,035 μ., διαστάσεις οικείες σε δεσποτικές εικόνες. Τρεις κάθετες και ανισοπαχείς σανίδες σε αρκετά καλή κατάσταση συναπαρτίζουν το φορέα¹, που ενισχύεται με δύο οριζόντια, καρφωτά, ισομήκη με το πλάτος των σανίδων και ορθογωνικής διατομής τρέσα.

* Αρχαιολόγος, Υπηρεσία Νεοτέρων Μνημείων και Τεχνικών Έργων Δωδεκανήσου, propar2002@yahoo.gr

** Η παρούσα μελέτη είχε παρουσιαστεί ως ανακοίνωση στο 32ο Συμπόσιο της ΧΑΕ, τον Μάιο του 2012. Ευχαριστίες οφείλω στην πρώην 23η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, τώρα

A painted panel from the cathedral of Chalkida presents a diachronically rare choice in the depiction of Saint John the Theologian, that of the frontal portrait. The central figure is accompanied on his left by the seated figure of Prochoros in a miniature scale and on the right corner of the panel by the radiating quadrant of the sky. The iconography as well as the style of the work suggest as a probable date the last decades of the 16th century. The icon, interpreting its visual evidence, is to be ascribed to the cycle of attributed artworks of Thomas Bathas.

Keywords

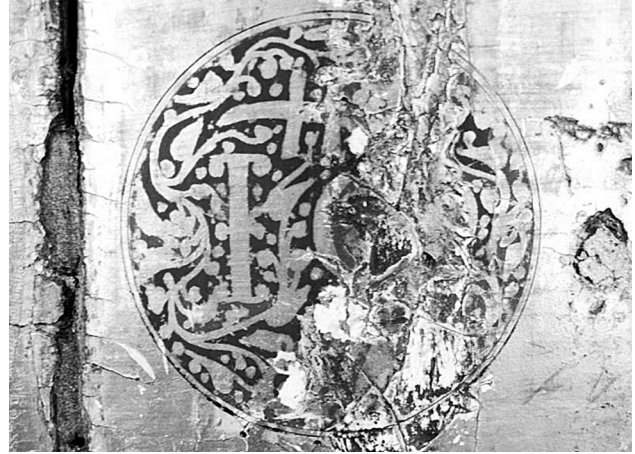
Post-Byzantine period, 16th century, post-Byzantine painting, icons, iconography, Saint John the Theologian, Saint Prochoros, painter Thomas Bathas, painter Emmanuel Tzanzouraris, church of Hagios Demetrios in Chalkis, Euboea.

Εφορεία Αρχαιοτήτων Ευβοίας για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης της εικόνας. Ευγνωμοσύνη χρωστώ στους συναδέλφους και φίλους Αγγελική Κατσιώτη και Νίκο Μαστροχρήστο για τις παρατηρήσεις τους, στη Γιάννα Μπίθα για τις βιβλιογραφικές διευκρινίσεις που μου παρείχε και στους Σταύρο Θεοδώρου και Κωνσταντία Κεφαλά για τις φωτογραφίες του Θεολόγου από τη Λάρνακα και τη μονή της Πάτμου αντίστοιχα. Τέλος, η παρούσα μελέτη δεν θα μπορούσε να είχε υλοποιηθεί χωρίς την παρότρυνση, συμπαράσταση και βοήθεια του αγαπητού μου φίλου, συντοπίτη και προϊσταμένου του μητροπολιτικού ναού, αρχιμανδρίτη π. Αιμιλιανού Χρήστου, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.

¹ Αναλυτικότερα για την τεχνολογία των ξύλινων φορέων για την πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο, που δεν πρέπει να διαφοροποιείται ιδιαίτερα στους αιώνες που ακολουθούν, βλ. *Εικόνες με την υπογραφή «Χειρ Αγγέλου»*. Η τεχνική ενός Κρητικού ζωγράφου του 15ου αιώνα (επιμ. Κ. Μιλάνου – Χ. Βουρβοπούλου – Λ. Βρανοπούλου – Α. Ε. Καλλιγιά), Αθήνα 2008, 27.



Εικ. 1. Χαλκίδα, μητροπολιτικός ναός Αγίου Δημητρίου. Προσκυνητάριο, εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου.



Εικ. 2, 3. Τα δισκάρια με το συμπλήμα του ονόματος του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

Η ζωγραφική σε προετοιμασία² από γύψο απλώνεται στην επιφάνεια χωρίς τη μεσολάβηση υφάσματος. Η κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής κρίνεται μάλλον καλή, μολονότι επισημαίνονται κάθετες ρωγματώσεις στα σημεία συναρμογής των σανίδων με τη βαθύτερη αυτών στο αριστερό μέρος της να έχει προκαλέσει απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας. Ανάλογες φθορές εντοπίζονται στα σημεία που συμπύπουν με τις, ορατές πα, κεφαλές των καρφιών από τα τρέσα και στο κέντρο του ανώτερου τμήματός της, όπου σημειώνεται απώλεια του υποστρώματος. Τέλος, εμφανίζονται κατά τόπους απολεπίσεις του χρυσού και του χρώματος με τις μεγαλύτερες φθορές να συγκεντρώνονται στα άκρα της.

Στο δίζωνο κάμπο της εικόνας, χρυσό για τα ανώτερα δύο τρίτα και βαθυπράσινο για το υπόλοιπο τρίτο, προβάλλεται ο ευαγγελιστής Ιωάννης ο Θεολόγος (Εικ. 1). Ελάχιστα ίχνη διατηρούνται από τη λεπτή κόκκινη διακοσμητική ταινία³ που περιέθετε τις πλαϊνές και την άνω οριζόντια παρυφή του ξύλινου φορέα. Δύο δισκάρια (Εικ. 2, 3), που ορίζει διπλός ομόκεντρος εγγάρακτος κύκλος, βρίσκονται εκατέρωθεν της κεφαλής του αγίου. Με κιννάβαρι περιγράφονται ο ελισσόμενος βλαστός⁴

² Για τις βασικές αρχές της προετοιμασίας και τα επιμέρους σε μια μεγάλη σχετικά περίοδο, από τον 11ο έως το 15ο αιώνα, βλ. Ν. Χατζηδάκη – J. Phillipon – P. Ausset – I. Χρυσουλάκης – Α. Αλεξοπούλου, «Συμβολή των φυσικοχημικών μεθόδων ανάλυσης στη μελέτη 13 εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών», ΔΧΑΕ ΙΓ' (1985-1986), 229. *Εικόνες με την υπογραφή*

«Χειρ Αγγέλου», ό.π. (υποσημ. 1), 29 και για το 16ο αιώνα ενδεικτικά, Α. Αλεξοπούλου-Αγορανού – Ου. Θεοδοροπούλου – Γ. Τσαϊρης, «Μελέτη των υλικών και της τεχνικής κατασκευής της μεταβυζαντινής εικόνας «ὁ Δείπνος ὁ Μυστικός» τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ», ΔΧΑΕ ΙΘ' (1996-1997), 152-154.

³ Η ταινία επεκτάθηκε και έγινε παχύτερη στο αριστερό της μέρος, όπως διακρίνεται, καλύπτοντας χαρακτῆρες από το όνομα του Προχόρου. Ενδεχομένως αυτή η επέκταση να οφείλεται σε ανακαίνιση της εικόνας, που πρέπει να σχετίζεται με τη διακόσμηση των δισκαρίων με το συμπλήμα.

⁴ Το σχέδιο των δισκαρίων δεν έχει χαράξεις. Πρόκειται για σταμπωτή τεχνική, καθώς ο βλαστός περιγράφεται και εξαιρείται στο χρυσό του κάμπου. Η σταμπωτή διακόσμηση των δισκαρίων πρέπει να ανήκει σε φάση ανακαίνισης της εικόνας, όταν πια τα γράμματα του αρχικού συμπλήματος θα είχαν χαθεί. Ο τύπος των σταμπωτών μεταλλίων έχει σχετιστεί με εικόνες των εργαστηρίων του Αγίου Όρους του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα, βλ. ενδεικτικά *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους* (κατάλογος έκθεσης), Θεσσαλονίκη 1997, αριθ. λημ. 2.99, 2.100, 2.102, 2.109, 2.110, 2.121. Βέβαια, η προσθήκη τέτοιων σταμπωτών μεταλλίων σε προγενέστερες του 17ου αιώνα εικόνες δεν είναι άγνωστη πρακτική, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τῆς Πάτριου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθῆναι 1977, αριθ. λημ. 120, πίν. 59. Πρὸβλ. ἐπίσης καὶ ἄλλη εἰκόνα τοῦ 17ου αἰώνα, με σταμπωτά καὶ πιθανῶς μεταγενέστερα διακοσμητικὰ δισκάρια στὴ συλλογὴ Ἀνδρέαδῃ, Α. Δρανδάκη, *Εἰκόνες, 14ος-18ος αἰώνας, συλλογὴ Ρένας Ἀνδρεάδῃ*, Ἀθῆνα 2002, αριθ. λημ. 46. Η παλαιότερη μορφή αυτής της διακόσμησης με παραδείγματα προς τα τέλη του 15ου αιώνα γίνονταν με τη γραπτή έκφυση βλαστοειδῶν απολήξεων από τα γράμματα, βλ. ενδεικτικά, *Εἰκόνες τῆς κοιτικῆς τέχνης, Ἀπὸ τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα καὶ τὴν Ἁγία Πετροῦπολη* (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ἡράκλειο 1993, αριθ. λημ. 178 καὶ Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου, «Εἰκόνα τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου στὰ Κύθηρα», ΔΧΑΕ Κ' (1998-1999), 371 καὶ σημ. 35.

και το συμπλήρωμα του ονόματος του αγίου, *Ο ΑΓΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ*. Λίγο χαμηλότερα, στο ύψος των ώμων, εκατέρωθεν διαβάζεται κόκκινη μεγαλογράμματη επιγραφή με το αγιωνύμιο *Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*. Ο φωτοστέφανος, διπλός εγχάρακτος, είναι πλούσια διακοσμημένος⁵ με ασυνήθιστη για τα δεδομένα της εποχής ή της πιθανής προέλευσης του έργου διακόσμηση⁶.

Ο Ιωάννης σε γεροντική ηλικία παριστάνεται μετωπικός, ημίσωμος έως κάτω από την οσφύ να κρατά ευαγγέλιο. Το στοχαστικό και αβρό πρόσωπό του έχει σχετικά κοντή και διχαλωτή γενειάδα, ενώ το ψηλό και ρικνό μέτωπό του δεν πρέπει να είχε θύσανο, όπως μπορεί να υποθεθεί, παρά την απώλεια της ζωγραφικής στο κρανίο. Φορά βαθυκύανο χιτώνα με πορτοκαλόχρωμο, χρυσογραφημένο «σημείο» και σκούρο ρόδινο ιμάτιο. Στο δεξιό χέρι διακρίνεται μια πρόσθετη ενδυματολογική μονάδα με ρομβοειδή διακόσμηση, ενώ στο αριστερό του το ιμάτιο πτυχώνεται σε ένα ιδιόμορφο «μανίκι». Διαγώνια και χαμηλά στο στήθος φέρεται ο κώδικας με τη λιθοκόσμητη και μαργαριτοποικιλτη στάχωση, τον οποίο διατηρεί μισάνοιχτο, έχοντας μέσα σε αυτόν το δείκτη του αριστερού του χεριού και ακουμπισμένα τα δάκτυλα του δεξιού. Το μέρος της σελίδας που μένει ορατό περιέχει με μαύρη μεγαλογράμματη γραφή την αρχή του ευαγγελικού του κειμένου⁷ (*ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΘΕΟΝ* (Ιω. 1.1)).

Το κεντρικό θέμα του έργου πλαισιώνουν δύο μικρότερα θέματα. Αριστερά του Ιωάννη απεικονίζεται μικρογραφημένος ο – σε μεγάλο βαθμό εξίτηλος – μαθητής του, ο Πρόχορος (Εικ. 3). Φωτοστέφανος με απλή χαρακτή περιφέρεια περιβάλλει το κεφάλι του, πάνω από το οποίο βρίσκεται εξίτηλη μεγαλογράμματη γραφή σε κιννάβαρι *Ο ΑΓΓΙΟΣ ΠΙΡΟΧΟΡΟΣ*. Ο Πρόχορος, νεαρός, αγένειος, με καστανή κόμη, φορεί βαθυκύανο χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο και έχει απεικονιστεί καθήμενος σε θρανίο με σύμφυτο σκίμποδα που δεν διακρίνεται πια. Είναι σκυμμένος πάνω από το ξετυλιγμένο ειλητό του και κρατά όργανο γραφής στο δεξιό του χέρι. Στην πάνω δεξιά γωνία της εικόνας παριστάνεται το τεταρτοκύκλιο του ουρανού σε βαθυκύανο χρώμα από το οποίο εκπορεύεται στέλεχος που ανοίγει σε οξεία γωνία και επιμερίζεται σε τρεις ακτίνες, με μεγαλύτερη τη μεσαία. Οι ακτίνες φαίνεται να δείχνουν προς τις δύο παριστάμενες μορφές.

Η συνύπαρξη Θεολόγου και Προχόρου είναι γνωστή από τη στροφή του 10ου προς τον 11ο αιώνα, ωστόσο η

εικονογραφική πραγμάτευση αυτής στην εικόνα της Χαλκίδας συνιστά *unicum* στη μέχρι τώρα εικονογραφία τους. Ξαφνιάζει η παράθεση των δύο μορφών στον αυστηρό δίζωνο κάμπο της εικόνας σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ουσιαστικά εξαιρούνται στο λιτό και αφαιρετικό χρυσό βάθος και όχι, όπως είναι ο κανόνας, μέσα στην ιστορικού χαρακτήρα βραχώδη «τοπιογραφία»⁸, το υπαινικτικό αυτό πλαίσιο αναφοράς που συνήθως προϋποθέτει τη συνύπαρξή τους. Το ίδιο συναίσθημα προκαλεί και η έντονη αντίστιξη που υπάρχει στην κλίμακα των δύο μορφών, με

⁵ Την εξωτερική περιφέρεια του δίσκου του φωτοστέφανου και το εσωτερικό του γεμίζουν εμπέστοι διάστικτοι ρόμβοι και μικροί κύκλοι· την ταινία που δημιουργούν οι δύο ομόκεντροι κύκλοι γεμίζει πυκνή εμπέστη διάστιξη, ενώ εφελπόμενα στην εσωτερική περιφέρεια του δίσκου χαράσσονται ημικύκλια που σχηματίζουν δαντελωτό σχέδιο. Τέλος, διπλοί ομόκεντροι κύκλοι σε τριάδες, που περιέχουν και ρόμβους, καταλαμβάνουν το υπόλοιπο της επιφάνειας. Η δαντελωτή διακόσμηση που δημιουργείται εντός του φωτοστέφανου θα έπρεπε να βρίσκεται εκτός και οι στικτοί ρόμβοι της εξωτερικής περιφέρειας να αντιστοιχούν στις ακμές των κορυφών των ημικυκλίων που ορίζουν τη δαντελωτή περιφέρεια.

⁶ Η διακόσμηση του φωτοστέφανου, σε όσα παραδείγματα είναι δημοσιευμένα και μόρρεσα να εξετάσω, παραμένει ομολογουμένως ιδιότυπη και χωρίς αναλογία, καίτοι οι πλούσια διακοσμημένοι φωτοστέφανοι με τη *horo vacui* αισθητική χαρακτηρίζουν μια μεγάλη ομάδα έργων κρητικών εργαστηρίων από το δεύτερο μισό του 15ου ως τα τέλος του 16ου αιώνα. Για μια ευσύννοπη επισκόπηση φωτοστεφάνων σε κρητικά έργα, βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 4), σποραδικά. Από την άλλη μεριά, η διάστικτη ρομβοειδής διακόσμηση έχει σχετιστεί με βορειοελλαδικά εργαστήρια του 17ου αιώνα· βλ. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 4), και Δρανδάκη, ό.π. (υποσημ. 4), αρθθ. λημ. 46 και 48. Όμως, η μη συστηματική καταγραφή και μελέτη του διακόσμου φωτοστεφάνων στους φορητούς πίνακες, καθώς και οι συνήθως σχηματικές αναφορές σε αυτά ως στοιχεία κρητικά ή βορειοελλαδικά δεν αρκούν για να κατατάξουν ή να υποδείξουν προέλευση και χρονολογικό πλαίσιο σε έργα με ιδιαίτερο χαρακτήρα.

⁷ Γράφονται μόνο τμήματα των λέξεων από το χωρίο με σκοπό να δηλωθεί με αληθοφανή τρόπο ότι το υπόλοιπο των λέξεων συνεχίζει στο μη ορατό τμήμα του κώδικα.

⁸ Το βραχώδες τοπίο ως βάθος που «περιέχει» τις μορφές εμφανίζεται από το τρίτο τέταρτο του 11ου αιώνα και έχει διττή λειτουργία, εμπλουτίζει με ιστορικό περιεχόμενο τη σύνθεση και αποκαλύπτει τις κειμενικές επιρροές, από τις οποίες αντλεί η δημιουργία της παράδοσης για συγγραφή και των δύο βιβλίων στο νησί της Πάτμου· βλ. N. Patterson-Ševčenko, «The Cave of the Apocalypse», *Πρακτικά. Τερά Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088-1988)*, Διεθνές Συμπόσιο (Πάτμος, 22-24 Σεπτεμβρίου 1988), Αθήναι 1989, 167-180. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Οι τοιχογραφίες του Σπηλαίου της Αποκάλυψης στην Πάτμο», *ΑΔ* 42 (1987), Μελέτες, 78 σμμ. 74.

αποτέλεσμα ο Πρόχορος να φαίνεται ότι μεταπίπτει σε σύμβολο της μορφής του Ιωάννη, ως υπόμνηση της συνδρομής του μαθητή κατά την καταγραφή του θείου λόγου του Ευαγγελίου⁹ εκτός του βιβλίου της Αποκάλυψης¹⁰.

Εξετάζοντας τα στοιχεία που συνθέτουν την παράσταση, η προσοχή εστιάζεται στη μνημειακών διαστάσεων μετωπική¹¹ μορφή του Θεολόγου που καταλαμβάνει το πρώτο επίπεδο του πίνακα. Οι αυστηρά μετωπικές απεικονίσεις του αγίου σπανίζουν ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια. Όσες λίγες είναι γνωστές είναι συνήθως ολόσωμες, μετωπικές σε *contrapposto* προσωπογραφίες, στις οποίες μπορεί να φέρει στο αριστερό χέρι ειλητό¹² ή κώδικα¹³. Ανάλογη διαδρομή ακολουθεί η μετωπική προσωπογραφία του ως τα μεταβυζαντινά χρόνια, κρίνοντας από τα δημοσιευμένα έργα που καταγράφουν τρία μόλις παραδείγματα¹⁴. Μολονότι το ημίσωμο πορτραίτο συνιστά μια από τις συνήθειες εκδοχής της προσωπογραφίας, είναι ενδιαφέρον να υποτεθεί ότι η υπαγωγή της τυποποίησής του στο φορητό πίνακα¹⁵ είναι αποτέλεσμα της διαδικασίας παγίωσης της Μεγάλης Δέησης ως του κατεξοχήν θέματος για το επιστύλιο του τέμπλου. Επισημαίνεται ακόμα ότι ο μισάνοικτος κώδικας σε διαγώνια θέση προς το σώμα δεν συνοδεύει τις μετωπικές προσωπογραφίες του Ιωάννη, αλλά τις σε τρία τέταρτα προς τα δεξιά ή αριστερά ολόσωμες και ημίσωμες απεικονίσεις¹⁶.

⁹ Η παράδοση αυτή είχε δημιουργηθεί κατά τον 11ο περίπου αιώνα: βλ. ειδικά, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc. Berolinensi, adiectis synaxariis selectis, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris* (επιμ. H. Delehaye), Bruxelles 1902, στ. 81.

¹⁰ Η μοναδική παράσταση, στην οποία η παράδοση συμφωνεί με το περιεχόμενο της εικαστικής αφήγησης, είναι αυτή του σπηλαίου της Πάτμου, όπου ο Ιωάννης υπαγορεύει στον Πρόχορο το βιβλίο της Αποκάλυψης. Για τις τοιχογραφίες του βλ. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Οι τοιχογραφίες του Σπηλαίου της Αποκάλυψης», *Πρακτικά. Ίερά Μονή Αγίου Ιωάννου*, ό.π. (υποσημ. 8), 181-191 και η ίδια, «Σπήλαιο Αποκάλυψης», ό.π. (υποσημ. 8), 82-84.

¹¹ Οι απόστολοι ως ειδική κατηγορία αγίων μορφών στη βυζαντινή τέχνη ανήκαν σε ξεχωριστό εικονολογικό πλαίσιο με καθορισμένες αρχές και αξίες. Έτσι, ο σχετικά εύρωστος κορμός, η κλασικίζουσα ενδυμασία και η υιοθέτηση μιας «κίνησης» που εκφράζουν οι διαδοχικές σωματικές στάσεις στις οποίες μπορούν να παριστάνονται, η μετωπική, η σε τρία τέταρτα ή η καθιστή – σπάνια και για τους άλλους αποστόλους πέραν των ευαγγελιστών – συνιστούν τα βασικά φορμαλιστικά χαρακτηριστικά του εικαστικού αυτού ρεπερτορίου. Βλ. σχετικά H. Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton – New Jersey 1996, 51-63.

¹² Το ειλητό είναι συνήθως ξετυλιγμένο: βλ. K. Weitzmann – G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catharine at Mount Sinai: The Illuminated Manuscripts, 1. From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton – New Jersey 1990, αριθ. 42-47, εικ. 96-99 και τον κώδ. 587 (δεύτερο μισό 11ου αιώνα) στη μονή Διονυσίου (φ. 153β). *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα, παραστάσεις, επίτιπλα, αρχικά γράμματα*, 1, Αθήνα 1973, εικ. 266.

¹³ Ο κώδικας συνήθως είναι ανοικτός και κατενώπιον: πρβλ. τον Πραξαπόστολο (Ms. Vat.Gr. 1208, φ. 3v-4r) του 1280-1303 από τη Βατικανή Βιβλιοθήκη, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* (επιμ. H. C. Evans), Νέα Υόρκη 2004, 260, εικ. 9.3.

¹⁴ Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακυρόγλου*, Αθήνα 1980, αριθ. λημ. 8, εικ. 8. Το δεύτερο έργο από το Προπάτο (βλ. Μ. Βασιλάκη, «Άλλες κρητικές εικόνες του 16ου αιώνα», *Κεμήλια Προπάτου*, 2, Άγιον Όρος 2004, 133-134) έχει εντυπωσιακή ομοιότητα συνθετική και εικονογραφική με το ζεύγος των μετωπικών ιστάμενων μορφών του Ιακώβου και Θεολόγου στον Πραξαπόστολο της Βατικανής Βιβλιοθήκης (βλ. παραπάνω υποσημ. 13). Το τρίτο έργο είναι ένα εικονίδιο του τέλους του 16ου αιώνα πιθανότερα: βλ. *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (επιμ. Κ. Σκαμπαβίας – Ν. Χατζηδάκη), Αθήνα 2007, αριθ. λημ. 159.

¹⁵ Ημίσωμες απεικονίσεις του Θεολόγου σε στροφή τριών τετάρτων εμφανίζονται από το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα σε χειρόγραφα, όπως στο Ευαγγελιστάριο από τη μονή Σινά, Weitzmann – Galavaris, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 60. Στη μνημειακή τέχνη εμφανίζεται από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, ενδεικτικά βλ. το ναό του Αγίου Νικολάου στο Μανασίρι με τον Θεολόγο ημίσωμο στην κόγχη του διακονικού, P. Kostovska, «The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir», *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 39 (2011), 41-61 με βιβλιογραφία. Συνήθως όμως σχετίζεται με ναούς στους οποίους είναι ο επώνυμος άγιος: βλ. το ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στις Μαργαρίτες Ρεθύμνου, I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 124-126 ή τον ομώνυμο ναό στον Στύλο Αποκορώνα Χανίων, μετόχι της Πάτμου, Kl. Gallas – Kl. Wessel – M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, 244-245. Στο φορητό πίνακα εμφανίζεται σύμφωνα με τα σωζόμενα παραδείγματα από το τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα.

¹⁶ Ενδεικτικά σε κώδικες, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα, παραστάσεις, επίτιπλα, αρχικά γράμματα*, 2, Αθήνα 1975, εικ. 171, σε φορητές εικόνες, Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1996, αριθ. λημ. 18, 90, 117, 120. *Le mont Athos et l'Empire byzantine. Trésors de la Sainte Montagne (Petite Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris 10 avril – 5 juillet 2009)*, Παρίσι 2009, αριθ. λημ. 54, 144, 105, 218 και Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βεροίας*, Αθήνα 1995, 52, αριθ. 37-38 και στη μνημειακή τέχνη όπου προσωπογραφίες σε τρία τέταρτα προς τα δεξιά ή προς τα αριστερά εμφανίζονται συχνότερα από το 14ο αιώνα: βλ. για παράδειγμα δύο ναούς από την Κρήτη, τον Άγιο Ιωάννη στους Λάκκους Μεραμπέλου Λασιθίου, του 1347/8 και το ναό του Σωτήρος στα Ακούμια Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου, του 1389, Spatharakis, *Dated*, ό.π. (υποσημ. 15), 94-95, εικ. 87 και 127-132, εικ. 117 αντίστοιχα.

Από την άλλη μεριά, ο Πρόχορος ακολουθεί την αποκρυσταλλωμένη εικονογραφία του, όπως καταγράφεται στις πρώτες συναπεικονίσεις με τον Θεολόγο από τα τέλη του 10ου με αρχές του 11ου αιώνα¹⁷. Η θέση του Προχόρου απέναντι και αριστερά του Ιωάννη φαίνεται τυπική στο πλαίσιο του εικονογραφικού τους τύπου, αν και δεν λείπουν οι εξαιρέσεις¹⁸, που πιθανώς να οφείλονται στη φορά αντιγραφής των σχεδίων εργασίας ή των ανθιδόλων από τους καλλιτέχνες¹⁹. Ας παρατηρηθεί ακόμη ότι η καθημένη απεικόνιση του μαθητή στην υπό εξέταση εικόνα είναι προσεκτικά τοποθετημένη επί της γραμμής του εδάφους, λεπτομέρεια που τονίζει το δεύτερο επίπεδο στο δίζωνο κάμπο της εικόνας και εξυπηρετεί σύνθετους σκοπούς, όπως θα φανεί παρακάτω. Τέλος, το τεταρτοκύκλιο του ουρανού²⁰ με τις ακτίνες είναι οικείο εικονογραφικό στοιχείο που συνοδεύει τις παραστάσεις του Θεολόγου στο πλαίσιο της ιστορικότητας και της υιοθέτησης της φιλολογικής παράδοσης του βίου του στην τέχνη, ενώ ταυτόχρονα εξυπηρετεί όχι μόνο την έξαρση της θέσης του ευαγγελιστή ως στενότερου φίλου και μαθητή του Χριστού, αλλά και ως διακεκριμένου μεσολαβητή μεταξύ Θεού και ανθρώπων²¹.

Η αναδίφηση των θεμάτων της εικόνας της Χαλκίδας καθιστά φανερό ότι ο εικονογραφικός τύπος της μετωπικής προσωπογραφίας αντλεί, τηρουμένων των αναλογιών, από τα βυζαντινά του υποδείγματα. Σημειώνεται, όμως, ότι για τη μεταβυζαντινή περίοδο ο δημοφιλέστερος τύπος του Θεολόγου, όπως διαπιστώνεται από τις απεικονίσεις του στα φορητά έργα, είναι εκείνος της ολόσωμης ή ημίσωμης προσωπογραφίας σε τρία τέταρτα προς τα δεξιά με το ευαγγέλιο μισάνοικτο και διαγώνια προς το σώμα²². Επίσης, πρέπει να παρατηρηθεί ότι οποιαδήποτε σχέση Θεολόγου και Προχόρου για τα μεταβυζαντινά χρόνια είναι ιδιαίζόντως σπάνια²³. Για το λόγο αυτό θα είχε ενδιαφέρον να εξακριβωθεί, αν η

τορος, του 12ου-13ου αιώνα, όπου ο αντωπός στον Ιωάννη Πρόχορος είναι σε τρία τέταρτα προς τα δεξιά· βλ. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα, παραστάσεις, επίτιτλα, άρχικά γράμματα*, 3, Αθήνα 1979, εικ. 244.

¹⁹ Σε ανάλογο πλαίσιο ερμηνείας έχει οδηγηθεί η έρευνα σε ότι αφορά στην εμφάνιση και διάδοση του τύπου του αριστερόχειρα ευαγγελιστή, Ι. Spatharakis, *The Left-handed Evangelist. A Contribution to Paleologan Iconography*, Λονδίνο 1988, 38-72.

²⁰ Για την εικονογραφία του τεταρτοκυκλίου του ουρανού, Α. Grabar, «L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge», *CahArch* 30 (1982), 16-19. Η εμφάνιση του τεταρτοκυκλίου συνδέεται με τη θεοπνευστη συγγραφή του ευαγγελίου σύμφωνα με τον απόκρυφο βίο του Ιωάννη, Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Σπήλαιο Αποκάλυψης», ό.π. (υποσημ. 8), 73 σημ. 73 και 74.

²¹ Σε μικρογραφία κώδικα ο Ιωάννης λαμβάνει από το χέρι του Θεού το ειλητό με την αρχή του Ευαγγελίου του ως άλλος Μωυσής· βλ. Α. Ευγγόπουλος, «Ευαγγελιστής Ιωάννης-Μωϋσής», *ΔΧΑΕ Η'* (1975-1976), 101-108. Σε αυτό το πλαίσιο του μεσολαβητή εγγράφεται και η συμπεριληψη του Θεολόγου σε σχήμα Δέησης με την Παναγία και τον Πρόδρομο, Γ. Κακαβάς, «Θέματα πατριακής εικονογραφίας σε κρητικά τρίπτυχα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 293-308 ή σε ιδιότυπη Δέηση με την Παναγία, Α. Στρατή, «Θεοτόκος Οδηγήτρια και άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Σχόλια και παρατηρήσεις σε ένα σπάνιο εικονογραφικό τύπο», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 373-380.

²² Ευσύνοπτα για τους βασικούς τύπους της μεταβυζαντινής περιόδου σε φορητούς πίνακες βλ. Χατζηδάκης, *Πάτριος*, ό.π. (υποσημ. 4), πίν. 14, 15, 69, 79, 80, 86, 107, 119, 160, 184, 193, 203. Ακόμη ενδεικτικά, Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο στιχηράριον Σινά 1234», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 90-91. Δρανδάκη, ό.π. (υποσημ. 4), αριθ. λημ. 11, 66-69 και *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2010, αριθ. λημ. 42. Για παραδείγματα από την Κύπρο, Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, εικ. 100, 102α, 104, 118.

²³ Τρία μόλις έργα είναι γνωστά από την υστεροβυζαντινή περίοδο, τα βημόθυρα από την Πινακοθήκη Tret'jakov στη Μόσχα, του πρώτου τέταρτου του 15ου αιώνα, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* (επιμ. Η. C. Evans), Νέα Υόρκη 2004, αριθ. λημ. 124, 205-206, το ενυπόγραφο έργο του Αγγέλου στη μονή Σινά, βλ. *Χειρ Αγγέλου*, ό.π. (υποσημ. 22), αριθ. λημ. 40, 182-183 και το περίπου σύγχρονο φύλλο ενός πολύπτυχου, E. Haustein-Bartsch, «Die Ikone "Lukas malt die Gottesmutter" im Ikonen-Museum Recklinghausen», *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken am Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998 – Greek Icons. Proceedings of the Symposium in memory of Manolis Chatzidakis* (επιμ. Ν. Chatzidakis – E. Haustein-Bartsch), Αθήνα – Recklinghausen 2000, 14-16, πίν. 22-23. Η μικρή δημοφιλία του εικονογραφικού τύπου Θεολόγου – Προχόρου διατηρείται και στα μεταβυζαντινά χρόνια. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι ο εικονογραφικός τους τύπος επιμένει σε μικρογραφικής κλίμακας ζωγραφική, κυρίως σε τρίπτυχα· βλ. Μ. Βασιλάκη, «Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, 1, Αθήνα 1994, 325-336 και σε ευάριθμα μόλις έργα μεγαλύτερων διαστάσεων για τους επόμενους δύο αιώνες, 16ο και 17ο.

¹⁷ Για το κειμενικό υπόβαθρο της παράστασης, Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Σπήλαιο Αποκάλυψης», ό.π. (υποσημ. 8), 78. Για την εικονογραφία βλ. Η. Hunger – ΚΙ. Wessel, «Evangelisten», *RbK*, 2, Stuttgart 1971, στ. 466-467. Η. Buchthal, «A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives», *DOP* 15 (1961), 127-139. R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, Νέα Υόρκη 1980, 86 κ.ε. και Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Σπήλαιο Αποκάλυψης», ό.π. (υποσημ. 8), 79-81, με νεότερη βιβλιογραφία.

¹⁸ Ενδεικτικά βλ. το Ευαγγελιστάριο (κωδ. 62) του 14ου αιώνα της Κουτλουμουσιού, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 12), εικ. 306 ή το Τετραεγγέλιο (κωδ. 234) της Παντοκρά-

σύνθεση των δύο μορφών στην εικόνα της Χαλκίδας, ιδιαίτερη όσο και ασυνήθιστη, είναι το αποτέλεσμα γόνιμου εικονογραφικού νεωτερισμού από καλλιτέχνη με στέρεες βάσεις, κατάρτιση και καλλιτεχνική παιδεία που περιελάμβανε τη γνώση των παλαιότερων και σύγχρονων εξελίξεων της οικείας θεματογραφίας.

Συμπληρωματικά, πρέπει να γίνουν τρία μικρά εικονογραφικά σχόλια. Το πρώτο αφορά στη διακόσμηση της στάχωσης του κώδικα που, όπως αναφέρθηκε, είναι λιθοκόσμητη στο κέντρο και στην περιφέρεια της και εμπλουτισμένη με πυκνό μαργαριτοποικίλο διάκοσμο που περιγράφει τα πλαίσια και γεμίζει το εσωτερικό του κεντρικού ορθογώνιου σε μια *horror vacui* αντιμετώπιση του ελεύθερου χώρου. Ανάλογες περίτεχνες αλλά όχι τόσο πυκνά διακοσμημένες σταχώσεις είναι γνωστές σε έργα του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, που λίγο ως πολύ ακολουθούν τα πρότυπα του 15ου με τα καρδιόσχημα σχέδια στα άκρα και το σταυρό στο κέντρο της στάχωσης, όπως ενδεικτικά μπορεί να παρατηρηθεί σε εικόνες του Θεοφάνη από τις μονές Σταυρονικήτα, Παντοκράτορος και Γρηγορίου²⁴, σε εικόνες του Ευφροσύνου από το τέμπλο της μονής Διονυσίου²⁵, αλλά και σε έργα του Δαμασκηνού²⁶.

Το δεύτερο σχόλιο αφορά στο μανίκι του αριστερού χεριού. Το ύφασμα πέφτει βαρύ και πλούσιο και δημιουργεί ένα περίπου ωσειδές στόμμο από το οποίο μόλις προβάλλει το αριστερό χέρι. Το εικονογραφικό πρότυπο του μανικιού με το προβάλλον χέρι είναι άγνωστο στη βυζαντινή τέχνη και πρέπει να συνδεθεί με επιρροές από τη σύγχρονη ιταλική. Είναι αξιοσημείωτη η πλούσια πύχωση του «μανικιού», την οποία περιγράφει έντονο φως και η φυσιοκρατική αίσθηση του κρεμάμενου τμήματος του ιματίου που προσεγγίζει τα όρια της σπουδής πάνω στη λειτουργία του φωτός στο ύφασμα, πεδίο που έχει αποτελέσει συχνά θεματική ειδικά στην ιταλική τέχνη του 16ου αιώνα²⁷.

Βέβαια, ως προβληματισμός πάνω στη σχέση ενδύματος και σώματος – εντονότερα διακριτός σε μετωπικές μορφές – που σχετίζεται και με τις δυνατότητες κατανόησης των προοπτικών συμβάσεων μορφής και χώρου καταγράφεται όχι συχνά σε έργα ζωγραφικής μετά τα μέσα του 15ου αιώνα²⁸ και όπως φαίνεται επανακάμπει με αξιώσεις στο έργο φιλόδοξων και ικανών καλλιτεχνών²⁹ κατά το 16ο αιώνα, απότοκο των επιρροών από τη σύγχρονη δυτική τέχνη. Ενδεικτικά αναφέρονται έργα του Θεοφάνη και του Μάρκου Μπαθά, του πρώτου λόγω της μεγάλης συχνότητας που η λεπτομέρεια αυτή είναι πα-

ρούσα στο έργο³⁰ του, αν και όχι πάντα τόσο επιτυχημένα, του δεύτερου λόγω της διάθεσης πειραματισμού με την έννοια της διάστασης του χώρου, όπως αυτή ανιχνεύεται διαδοχικά σε τρεις εικόνες³¹ του, παρότι η κατανόηση των

²⁴ Για έργα από τη μονή Σταυρονικήτα βλ. Μ. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1969-1970), 325, εικ. 46. Για έργα από τις μονές Παντοκράτορος και Γρηγορίου βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ* 10' (1996-1997), 98, εικ. 1, 114, εικ. 18.

²⁵ *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 2.44 και Κ. Μ. Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω «κρητικής» ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι.Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (β' μισό 14ου-β' μισό 16ου αι.)*, Αθήνα 2010, 112-113.

²⁶ Ενδεικτικά, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 16), αριθ. λημ. 19, εικ. 19.

²⁷ Γενικά βλ. Α. Bayer, «North of the Apennines: Sixteenth Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 60 (2003), 7-64 και ειδικά Ε. Birbari, *Dress in Italian Painting 1460-1500*, Λονδίνο 1975.

²⁸ Χαρακτηριστική είναι αυτή η λεπτομέρεια στη Βαϊόφορο, Εις Άδου Κάθοδο ή Ανάληψη στο αριστερό χέρι του Χριστού στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου· βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «'Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Τόκιο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ* ΚΣΤ' (2005), 220-221, με αναφορές σε έργα του 15ου και του 16ου αιώνα, όπου μπορεί να εκτιμηθεί αυτή η λεπτομέρεια σε ικανό αριθμό αριστερών χεριών.

²⁹ Με διαφορετικό τρόπο δουλεύεται αυτή η λεπτομέρεια σε εικόνες Δέησης του Ευφροσύνου στη μονή Διονυσίου, στο αριστερό χέρι της Παναγίας και στο αριστερό χέρι του Πέτρου· βλ. παραπάνω υποσημ. 25. Μεγαλύτερη επιμέλεια έχουν σε αυτήν τη λεπτομέρεια εικόνες της Δέησης που αποδίδονται στον Τζώρτζη από το Πρωτάτο, στα ανάλογα χέρια της Παναγίας, του Προδρόμου ή στο αριστερό χέρι του Μιχαήλ και στο δεξιό χέρι του Γαβριήλ, βλ. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 4), αριθ. λημ. 2.47, 2.49, 2.50, 2.51.

³⁰ Η λεπτομέρεια αυτή είναι αρκετά συχνή στο έργο του Θεοφάνη και του άμεσου εργαστηρίου του· βλ. τα αριστερά χέρια του Χριστού και άλλων μορφών, Chatzidakis, «Recherches», ό.π. (υποσημ. 24), εικ. 10, 12, 23, 34, 41, 42, 54, 72, 74, 75, 80, 81, 105.

³¹ Βλ. τα αριστερά χέρια της Παναγίας και του Χριστού σε τρεις εικόνες Παναγίας: από τη μονή της Κασορίτσας, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο», *ΔΧΑΕ* Η' (1975-1976), 134-142, πίν. 68, από το ναό της Χρυσοπολίτισσας στη Λάρνακα, Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 22), εικ. 68 και Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Δύο πιθανά έργα του Μάρκου Μπαθά», *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 42, εικ. 8, από τον καθεδρικό της Isernia, βλ. P. L. Vocotopoulos, «L'icona della Vergine Odighitria nel Duomo di Isernia: Un'opera ignota di Markos Bathàs», *Byzantino-Sicula III. Miscellanea di scritti in memoria di Bruno Lavagnini*, Παλέρνο 2000, 335-343 και ο ίδιος, «Δύο πιθανά έργα», ό.π., 36-40.

συμβάσεων αυτών δεν ξεφεύγει από τους περιορισμούς της φόρμας. Ο ίδιος προβληματισμός ενυπάρχει στο έργο καλλιτεχνών του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, όπως του Δαμασκηνού³², όπου η κατανόηση του χώρου ως διάστασης έχει προωθηθεί εκτός των καθιερωμένων περιορισμών της βυζαντινής ζωγραφικής γλώσσας.

Το τελευταίο σχόλιο αφορά στην ενδυματολογική μονάδα με τη ρομβοειδή διακόσμηση στο δεξιό χέρι του Ιωάννη. Πιθανώς θα μπορούσε να είναι ένα επιμάνικο, στοιχείο ανοίκειο σε απεικονίσεις ευαγγελιστών και η πλέον εύλογη δυνατότητα ερμηνείας του θα ήταν η εικονογραφική έλξη από άλλους αγίους. Προς αυτήν την κατεύθυνση δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι ο Θεολόγος γενικά μοιράζεται τα ίδια περίπου προσωπογραφικά χαρακτηριστικά με τον άγιο Νικόλαο, στον οποίο παραδοσιακά απεικονίζεται το επιμάνικο του δεξιού ακάλυπτου χεριού του, και ειδικά στην περίπτωση της υπό εξέταση εικόνας τη μετωπικότητα ως το βασικό εκφραστικό όχημα. Εξάλλου, η σύνθεση των δύο αγίων σε εικονογραφικό σχήμα, δημιουργήμα του Ανδρέα Ρίτζου³³, παρέχει μια ικανή αλλά όχι απαραίτητα και αναγκαία συνθήκη για τη μεθόδευση ενός εικονογραφικού συμφυρμού. Εξίσου, θα μπορούσε να πρόκειται για ένα διακοσμητικό περιβραχιόνιο, το οποίο τοποθετήθηκε στο πλαίσιο της ρυθμολογικής διαδοχής των διαγραμματισμένων στοιχείων της εικόνας από το θρανίο του Προχόρου (δεν διακρίνεται πια), στον κώδικα και από εκεί στο δεξιό χέρι του Ιωάννη. Παράλληλα, τονίζεται ότι το δεξιό χέρι συμπίπτει με την απόληξη του «σημείου» του χιτώνα. Στην προσπάθεια, λοιπόν, να αποφευχθεί τυχόν χρωματική ασυνέχεια που θα αποσπούσε την προσοχή από τη χειρονομία επίδειξης και το ευαγγελικό παράθεμα ίσως να προστέθηκε το εν λόγω διακοσμητικό περιβραχιόνιο στον Θεολόγο.

Από άποψη τεχνικών χαρακτηριστικών και ποιότητας της ζωγραφικής τέχνης, επισημαίνεται το άψογο εγχείρακτο προσχέδιο που περιθέει το περίγραμμα των μορφών, η επιμέλεια, η λεπτότητα και η εκζήτηση στο πρόσωπο και τα χέρια (Εικ. 4, 5) του Ιωάννη- τα μάτια του μεγάλα και αμυγδαλόσχημα με βλέμμα ευγενικό και ύφος μειλίχιο που αντικρίζουν το θεατή, η λεπτή και ισόπαχη μύτη που φωτίζεται από τα δεξιά, τα καλοσηματισμένα αυτιά με τα λεπτομερώς αποδομένα περύγια και τις αύλακές τους, τα χέρια με εμφανή σχεδιαστική δύναμη έχουν δάχτυλα μακριά και λεπτά, τα οποία παρά τη συνοπτική τους ανατομία αποδίδουν

προσεγμένα τις μετακαρπιοφαλλαγγικές αρθρώσεις και τα νύχια, και τέλος η ιδιαίτερη μέριμνα και προσοχή με την οποία αποδίδεται η τριχοφυΐα στη διχαλωτή γενειάδα και το παχύ μουστάκι που σκεπάζει τελείως τα χέρια του Θεολόγου.

Τα σαρκώματα στο πρόσωπο, σχηματοποιημένα και καλλιγραφικά, καταλαμβάνουν μεγάλη σχετικά έκταση και επιτίθενται σε θερμούς σταρένιους τόνους στον καστανό, ελαφρά πρασινωπό προπλάσμο, και ενισχύονται με ρόδινες πινελιές που διακρίνονται πιο έντονα στο μέτωπο, στο μήκος της μύτης, στις άκρες των παρειών, στα ζυγωματικά και τα χέρια. Στα τελευταία και ιδιαίτερα στο αριστερό ας σημειωθεί η μεγαλύτερη ελευθερία της πινελιάς και η σιγουριά με την οποία απλώνεται το σάρκωμα του. Η μετάβαση από το φως στη σκιά στο πρόσωπο και τα γυμνά σημεία του σώματος γίνεται μαλακά με τη σταδιακή αραιώση της πυκνότητας των πινελιών των σαρκωμάτων, ενώ η σκιά που απλώνεται στις άκρες τους, έντονα στην περιοχή της μύτης και κάτω από τα μάτια, πιο αχνή και πράσινη στο περίγραμμα του κρανίου, δηλώνει το ανάγλυφο του προσώπου και το ανατομικό υπόβαθρο. Το απαλό σβήσιμο της γραμμής του προσώπου στα σημεία που το φως είναι δυνατότερο δείχνει πλαστική δύναμη και προσπάθεια απόδοσης του περίοπτου ανάλογη με των σαρκωμάτων. Διακριτικές, διπλές κόκκινες και τοξοειδείς πινελιές σημειώνονται στα άνω βλέφαρα, μονές στη ρωγοειδή απόληξη της μύτης και κάθετες στα περύγια της. Οι ψιμυθιές καλλιγραφικές και λίγες στον αριθμό, είναι δύο ειδών, διαφανείς και αδιαφανείς. Οι πρώτες έχουν μεγαλύτερο μήκος και ακροκάθονται σε επιλεγμένα σημεία του προσώπου, στο μέτωπο, στα

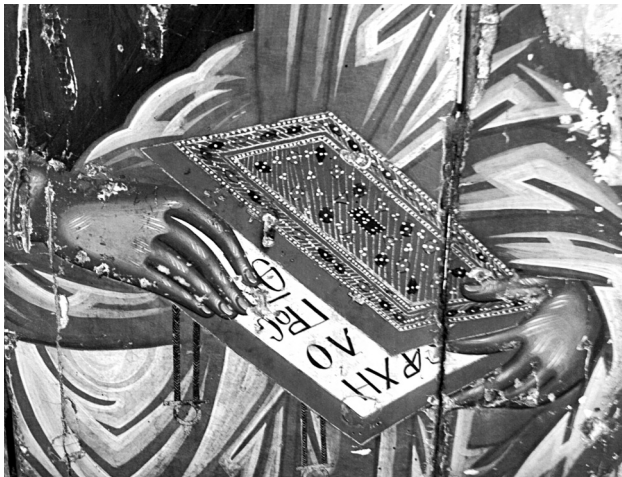
³² Χαρακτηριστικά αναφέρεται το αριστερό χέρι από τον Πέτρο στα βημόθυρα της Αγίας Αικατερίνης του Σινά στους Κήπους· βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, αριθ. λημ. 23, 110-113 ή το χέρι του Χριστού στο *Μη μου Απτον* από τη συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών· βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 4) αριθ. λημ. 100.

³³ Για την τριπλή εικόνα του Ρίτζου με την Παναγία και εκατέρωθεν της τους Θεολόγο αριστερά και Νικόλαο δεξιά βλ. Μ. Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque», *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 178 και πρόσφατα Ν. Χατζηδάκη, «Η επίδραση των έργων του Αγγέλου στους σύγχρονους και τους μεταγενέστερους ζωγράφους», *Χείρ Αγγέλου*, ό.π. (υποσημ. 22), 125, εικ. 28, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.



Εικ. 4. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

Εικ. 5. Τα χέρια του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου με το ευαγγέλιο (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



υπερόφρα τόξα, στις άκρες των ματιών και των ζυγωματικών, στο μήκος της μύτης και στα σημεία των αρθρώσεων των χεριών, ενώ οι δεύτερες πιο κοντές και λευκές εστιάζουν το φως επιλεγμένα στα σημεία αυτά. Τα στοιχεία της τριχοφυΐας, μαλλιά και γένια, πλάθονται με φαιό και γαλάζιο χρώμα.

Τα ενδύματα που καλύπτουν τον ευρύσωμο και στιβαρό κορμό του Θεολόγου περιθέει γραμμή καστανέρυθρη και λεπτή με ενιαίο πάχος σε όλη τη διαδρομή του σώματος, από το λαιμό ως κάτω στα άκρα της εικόνας. Ο χιτώνας έχει βαθυκύανη χρωματική βάση πάνω στην οποία επιτίθενται γραμμώσεις σχήματος V ή ανεστραμμένου V σε δύο τόνους, σε ένα γαλαζοπράσινο και σε ένα γκριζογάλανο, ενώ σε ανοικτή τονικότητα του ίδιου τοπικού χρώματος γράφονται ακτινωτά φώτα στο στήθος του. Το ιμάτιο, από την άλλη μεριά, έχει σκούρα ρόδινη βάση και πάνω του γράφονται τα σχήματα των πτυχών με λεπτή καστανορόδινη γραμμή. Με οδηγό αυτά σχεδιάζονται παχιές γεωμετρικές, γωνιώδεις κυρίως, και ελαφρά καμπύλες ή τεθλασμένες πτυχές. Οι πινελιές τους είναι γρήγορες, τολμηρές και απλώνονται με σιγουριά πάνω στο ένδυμα. Στα σημεία που οι πτυχές «εισέχουν», το λευκό γίνεται διάφανο σχεδόν γκριζόλευκο, ενώ, όπου προσπίπτει το φως με ένταση, γίνεται πυκνό και αδιαφανές. Λεπτά φωτίσματα τοποθετούνται σε εξέχοντα σημεία των ακμών στις πτυχές, επιτείνοντας τη μεταλλική αίσθηση που αποκτά το ένδυμα με το φωτισμό.

Στη μορφή του Προχόρου (Εικ. 5), το προσχέδιο είναι κατά τι λεπτομερέστερο, καθώς η απολέπιση του χρώματος επιτρέπει τη διαπίστωση των χαράξεων· το πλάσιμο είναι μαλακό και ροδαλό και η διαγραφή των φυσιολογικών χαρακτηριστικών του λιγότερο έντονη. Το τελευταίο στοιχείο ισχύει και για τις ανατομικές λεπτομέρειες των χεριών του, όπου το, κατά τα λοιπά, προσεγμένο σχέδιο, ακολουθεί ανάλογα μαλακό πλάσιμο· στο καστανό του προπλασμού γίνονται περάσματα ρόδινου με ελάχιστες λευκές κηλίδες για να δηλωθούν τα φώτα. Τα ενδύματα του Προχόρου επενδύονται με χρυσογραφία, όπως συνηθίζεται στις μικρογραφημένες μορφές, η οποία δημιουργεί κενωτά σχέδια στα σημεία που το φως πέφτει κάθετα και ακτινωτά στα σημεία που αυτό διαχέεται σε περισσότερες κατευθύνσεις.

Σε επίπεδο συνθετικό το έργο ορίζεται από μια σειρά αξόνων (Εικ. 1), τον κατακόρυφο άξονα που υποβάλλει η μορφή του Θεολόγου με την προβολή της στο πρώτο

επίπεδο, τον οριζόντιο άξονα που ορίζει η γραμμή του εδάφους και δύο νοητούς διαγώνιους και παράλληλους μεταξύ τους άξονες. Ο πρώτος νοητός διαγώνιος έχει ως άκρα του το τεταρτοκύκλιο και το μαθητή, στοιχεία που τα συνδέει παράλληλα και η ίδια η κλίμακά τους, ενώ ο δεύτερος τον κώδικα και το τεταρτοκύκλιο. Το σύνολο αυτών των αξόνων ορίζει ως σημείο φυγής στα αριστερά του πίνακα τη μορφή του Προχόρου, αποσκοπώντας στην απόδοση μιας λεπταίσθητης αντίληψης της προοπτικής.

Την ίδια στιγμή αυτή υποστηρίζεται και με τα ζωγραφικά μέσα. Η μορφή του μαθητή που πατά στη γραμμή του εδάφους εξασθενεί ελαφρώς χρωματικά. Κατόπιν, το αριστερό χέρι του Ιωάννη, που είναι λοξά τοποθετημένο ως προς το σώμα και με ελαφρά βράχυνση, εμπλουτίζεται από το πλούσια πτυχωμένο ιμάτιο-«μανίκι», όπου η έντονη φωτοσκίαση του προσδίδει



Εικ. 6. Ο Προχόρος (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

αναγλυφικότητα. Μάλιστα, το βάθος του κρεμάμενου «μανικιού» που παραμένει στην κλειστή τονικότητα του σκούρου ρόδινου και ξανοίγεται απαλά με ελάχιστο φωτεινό κόκκινο³⁴ στα σημεία επαφής του με το σκιασμένο περίγραμμα της σάρκας του χεριού και σε συνδυασμό με την αντίθεση που προκαλεί η ψυχρή λευκή κυματιστή παρυφή του προάγουν περαιτέρω αυτόν το χαρακτήρα περιόπτου. Το ίδιο συμβαίνει και με τη δεξιά πλευρά, όπου το σβήσιμο του φωτός προς τον αγκώνα, στην κορυφή του τριγώνου του δεξιού χεριού, προσδίδει ανάλογη αναγλυφικότητα.

Η συνθετική ισορροπία του έργου, που συμπληρώνει και ποιοτικά τη ζωγραφική, εξασφαλίζεται με ένα δεύτερο σημείο φυγής, αυτή τη φορά στα δεξιά, όπου στην κορυφή νοητού τριγώνου βρίσκεται το τεταρτοσφαίριο του ουρανού και έχει ως άκρα του την εξέχουσα γωνία του αγκώνα του δεξιού χεριού και τον κώδικα. Ακόμα, η αδιόρατη προς τα δεξιά κλίση της κεφαλής του αγίου, που υποβάλλουν η άνιση θέση των ματιών και η πυκνότητα της γενειάδας στην πλευρά εκείνη «παραβιάζουν» διακριτικά την καθετότητα του τονισμένου κατακόρυφου άξονα.

Το φως στον πίνακα έχει τρεις φωτιστικές εστίες που συγκεντρώνονται στο ιμάτιο, στο «μανίκι» αριστερά, στο συμπαγές τρίγωνο δεξιά και στο τμήμα κάτω από τη μέση του αγίου (Εικ. 1). Η φωτιστική τους πηγή είναι αυθαίρετη έξω από τον πίνακα, όμως έχει ως κοινό παρονομαστή την απόδοση της αίσθησης του βάθους, αν και ο φωτισμός στο κάτω τμήμα του ιματίου δημιουργεί επεδότητα. Το χρώμα στον πίνακα έχει ρυθμοποιητική λειτουργία³⁵, ενώ οι κυρίαρχες αποχρώσεις, το βαθυκόκκινο, το σκούρο ρόδινο και η ώχρα, που ορίζουν μια συγχορδία τριών τόνων, δομούν με ήπιες αντιθέσεις τις εναλλαγές μεταξύ ψυχρών και θερμών χρωμάτων.

Η εκτίμηση και αξιολόγηση των παραπάνω παρατηρήσεων μπορεί να προσφέρει ένα σχετικό πλαίσιο χρονολόγησης του έργου. Ξεκινώντας από τα φυσιολογικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά του Θεολόγου

³⁴ Ξάνοιγμα της κλειστής βάσης του σκούρου ρόδινου ιματίου με κόκκινο υπάρχει και στην κάθετη πλευρά του ενδύματος που ακουμπά στο βαθυκόκκινο χιτώνα με ανάλογους ζωγραφικούς στόχους.

³⁵ Τα ενδύματα του Προχόρου αντιστοιχούν χρωματικά με το χιτώνα του Θεολόγου και το «σημείο» του.



Εικ. 7. Λάρνακα Κύπρου, ναός Θεολόγου. Εικόνα του Θεολόγου, έργο του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη.

με το χαρακτηριστικό παχύ μουστάκι που καλύπτει τα χείλη γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι αντλούν από το ρεπερτόριο των γεροντικών μορφών του Δαμασκηνού, αντιπροσωπευτικά παραδείγματα των οποίων είναι οι εικόνες του με απεικονίσεις του αγίου Αντωνίου στο Βυζαντινό Μουσείο και στην Κέρκυρα ή του αποστόλου Ανδρέα σε ιδιωτική συλλογή³⁶. Σε επίπεδο τεχνοτροπικό η εικόνα αφίσταται της υφολογικής ομοιότητας με το έργο του Δαμασκηνού, την οποία ακολουθεί μιμητικά σχεδόν η ομόθεμη εικόνα του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη³⁷ (Εικ. 7) από το ναό του Θεολόγου στη Λάρνακα. Η τεχνοτροπική αντιπαράθεση των δύο έργων, του Θεολόγου της Χαλκίδας και του Θεολόγου της Λάρνακας, αποκαλύπτει τις διαφορές στον τρόπο πραγμάτευσης αλλά όχι στο επιδιωκόμενο αισθητικό αποτέλεσμα. Έτσι, το σκουρότερο πλάσιμο³⁸ του Τζανφουρνάρη και τα ωχροκάστανα με ελαφρές ρόδινες προσμίξεις σαρκώματα δείχνουν τη συγγένεια προς το ύφος του Δαμασκηνού, όπως αυτό μορφοποιείται, αλλά με αυξημένη τυποποίηση, ξηρότητα και γραμμικότητα, στοιχεία που θέτουν τη χρονολόγηση της εικόνας της Λάρνακας μέσα στις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα³⁹. Αντίθετα, τα τεχνοτροπικά στοιχεία στο πλάσιμο της εικόνας της Χαλκίδας προσεγγίζουν το έργο καλλιτεχνών του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα που επηρεάζονται από το έργο του Δαμασκηνού, αλλά υιοθετούν σχετικά ανοικτότερες τονικότητες σε προπλασμό και σαρκώματα, όπως λόγου χάρη στην εικόνα της αγίας Τριάδας του Θωμά Μπαθά στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο⁴⁰ (Εικ. 8).

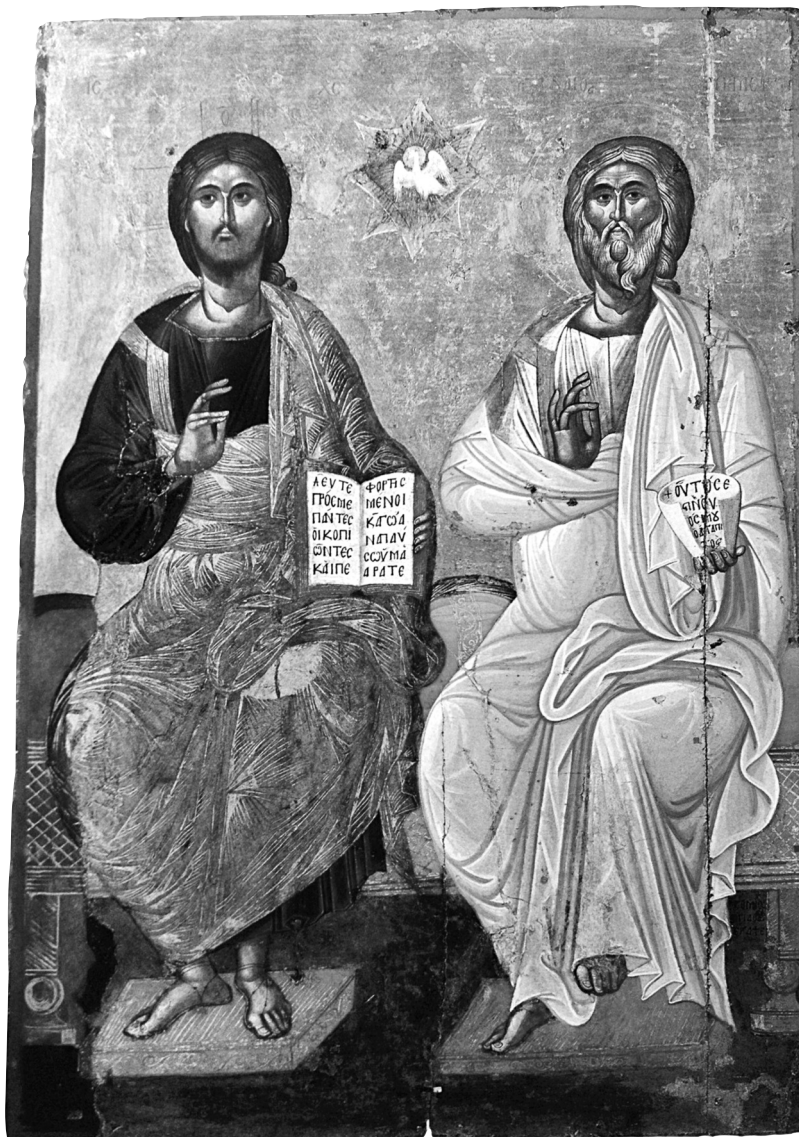
³⁶ Για τον άγιο Αντώνιο του Βυζαντινού Μουσείου βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1996, αριθ. λημ. 53. Για τον άγιο Αντώνιο και τον απόστολο Ανδρέα, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 26), αριθ. λημ. 24, εικ. 124-126 και εικ. 136α αντίστοιχα.

³⁷ Για την εικόνα του Θεολόγου στη Λάρνακα βλ. Στ. Κ. Περδίκη, «Έργα των επτανήσιων αγιογράφων Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη και Χριστοφόρου Μαρκούρη στην Κύπρο», *Κυπρ.Σπουδ. ΞΑ'* (1997), 245-250, πίν. 1-2 και 4. Επίσης, Κ. Γερασίμου – Κ. Παπαϊωακείμ – Χ. Σπανού, *Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη*, Λάρνακα 2002, αριθ. λημ. 33.

³⁸ Περδίκη, ό.π. (υποσημ. 37), 246.

³⁹ Βλ. και τη γενική διαγραφή της εξέλιξης της τέχνης από το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και μετά, Βαφειάδης, ό.π. (υποσημ. 25), 101-104.

⁴⁰ Μ. Αχειμάστου-Ποταμάνου, «Ένα άγνωστο έργο του Θωμά ή Τομίου Μπαθά στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΑΑΑ XVIII* (1985), 145-159 και πρόσφατα *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, 172, εικ. 141.



Εικ. 8. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα της αγίας Τριάδας.

Στα ιδιαίτερα στοιχεία της ζωγραφικής της εικόνας είναι ενδιαφέρουσα η τολμηρή χρήση του λευκού για την απόδοση των φωτισιάσεων που προκαλεί η πρόσπτωση του έντονου φωτός στο ένδυμα. Οι γεωμετρικές πινελιές που κατακερματίζουν το ύφασμα, παρά τη σκληρότητά τους, φανερώνουν διάθεση για πειραματισμό με τις φωτιστικές αξίες που, όπως αναφέρθηκε, φθάνει στα όρια της σπουδής. Ο μανιεριστικός αυτός τρόπος και η καθολική διάχυση του λευκού σε διαφανή και αδιαφανή στρώματα παραπέμπει σε φωτιστική αισθητική για την οποία, αν και δεν λείπουν συνάψεις με παλαιολόγια παραδείγματα⁴¹,

φαίνεται ότι η έλξη από τις ανάλογες αρχές της βενετικής ζωγραφικής⁴² του 16ου αιώνα αποβαίνει πιο

⁴¹ Βλ. για παράδειγμα τις τοιχογραφίες της μονής της Παντάνασσας στον Μυστρά, Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, 310-318 ή τον Ιωσήφ στην εικόνα της Γέννησης με το οικοσύμμο των Καλλεργών, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινό Μουσείο*, ό.π. (υποσημ. 36), αριθ. λημ. 25.

⁴² Ενδεικτικά βλ. B. Cole, *Titian and the Venetian Painting 1450-1590*, Οξφόρδη 1999, σποραδικά και Α. Bayer, «North of the Apennines: Sixteenth-century Italian Painting in Venice and the Veneto», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 63 (2006), 6-47.

ισχυρή, όπως διαπιστώνεται σε έργα που κινούνται στη σφαίρα επιρροής της⁴³.

Πάντως, η χρήση του λευκού στα λαματίσματα με τους ίδιους ή κοντινούς αισθητικούς στόχους στο φωτισμό μπορεί να παρατηρηθεί σε μια σειρά έργων που καλύπτουν όλο περίπου το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρονται η εικόνα του Μάρκου Μπαθά με τον Πρόδρομο και σκηνές του βίου⁴⁴, η εικόνα της Παναγίας του Θωμά Μπαθά από το ναό της Παναγίας στο Μάρι⁴⁵ και ο Χριστός Παντοκράτορας του Δαμασκηνού από το Βυζαντινό Μουσείο⁴⁶. Επίσης, το ίδιο εντοπίζεται και σε ανυπόγραφα έργα, στις εικόνες του αγίου Ελευθερίου με σκηνές του βίου του και του αγίου Αντωνίου από το Βυζαντινό Μουσείο⁴⁷ ή στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα από το Μουσείο της Αντιβουνοιώτισσας⁴⁸. Ως γενικό σχόλιο, εδώ, ως υπομνησθεί ότι ειδικά εκείνη την περίοδο ο πειραματισμός με τολμηρούς χρωματικούς συνδυασμούς για την επίτευξη της μεταλλικής υφής του φωτός στο ένδυμα είναι συνήθης και επηρεάζει καθολικά ως εικαστική θέση το έργο κρητικών και βορειοελλαδικών εργαστηρίων⁴⁹. Συνεκτιμώμενα τα ως άνω στοιχεία των εικονογραφικών και τεχνολογικών επισημάνσεων μπορούν να υποδείξουν ως χρονολογικό πλαίσιο για την εικόνα της Χαλκίδας το τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα.

Έχοντας εγγράψει το έργο στο γενικό του πλαίσιο, πρέπει να επισημανθούν μερικά στοιχεία ακόμα, τα οποία είναι δυνατό να υποδείξουν την πιθανή καλλιτεχνική προέλευσή του και να το συσχετίσουν με σημαντικό και αρκετά εμπορικό εργαστήριο της εποχής του τέλους του 16ου αιώνα.

Εικονογραφικά η εικόνα της Χαλκίδας έχει ως ομόθεμο παράλληλό της την εικόνα του Τζανφουρνάρη στη Λάρνακα⁵⁰. Τα δύο έργα μοιράζονται ακριβώς τα ίδια εικονογραφικά χαρακτηριστικά, παρότι το ένα είναι ημίσωμο και το άλλο ολόσωμο πορτραίτο, εξαιρουμένων των επιπλέον, του Προχόρου, του περιβραχιονίου και του τεταρτοκυκλίου του ουρανού. Τα στοιχεία που μοιράζονται τα δύο έργα δεν αφήνουν αμφιβολία για την κοινή καταγωγή τους από το ίδιο πρότυπο, που πιθανώς θα υπήρχε σε δύο εκδοχές, μια ημίσωμη και μια ολόσωμη. Στο σημείο αυτό πρέπει να υπομνησθεί ότι ο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης⁵¹ ήταν ο κληρονόμος των σχεδίων του δασκάλου Θωμά Μπαθά, σύμφωνα με τη διαθήκη του τελευταίου⁵². Ο Τζανφουρνάρης διέγραψε

μια καλλιτεχνική πορεία, η οποία βασίστηκε στα αντίβολα που κληρονόμησε, όπως γίνεται αντιληπτό, τα οποία και θα χρησιμοποίησε εκτενώς στα χρόνια κατά τα οποία θα λειτουργούσε το δικό του ανεξάρτητο εργαστήριο⁵³. Αν και η τέχνη του Τζανφουρνάρη δεν έχει αποτιμηθεί επαρκώς και, όπως φαίνεται τα πρότυπά της ποίκιλλαν⁵⁴, δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς το

⁴³ Πρβλ. το φως στο ένδυμα του Λουκά από την εικόνα του Θεοτοκόπουλου στο Μουσείο Μπενάκη, *Οι Πύλες του μυστηρίου, Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1994, αριθ. λημ. 62 ή τα φώτα στα ενδύματα των αγίων Κοσμά και Δαμιανού, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ζάκυνθος*, ό.π. (υποσημ. 32), αριθ. λημ. 19.

⁴⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στρούλιτσα», ό.π. (υποσημ. 31), 131.

⁴⁵ *Icone di Puglia e di Basilicata: dal Medioevo al Settecento*, Bari 1988, αριθ. λημ. 65, 153.

⁴⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινό Μουσείο*, ό.π. (υποσημ. 36), αριθ. λημ. 51.

⁴⁷ *Post-Byzantium: The Greek Renaissance, 15th-18th Century Treasures from the Byzantine Museum, Athens*, Αθήνα 2002, αριθ. λημ. 10 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινό Μουσείο*, ό.π. (υποσημ. 36), αριθ. λημ. 59.

⁴⁸ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 26), αριθ. λημ. 47, εικ. 164.

⁴⁹ Βλ. την εικόνα του αγίου Δημητρίου από το Βυζαντινό Μουσείο, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινό Μουσείο*, ό.π. (υποσημ. 36), αριθ. λημ. 49, τα ανυπόγραφα βημόθυρα από το Μουσείο Ζακύνθου, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ζάκυνθος*, ό.π. (υποσημ. 32), αριθ. λημ. 23 ή την εικόνα του ευαγγελιστή Λουκά στην Εθνική Πινακοθήκη, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρησ, Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του* (επιμ. Ν. Χατζηνικολάου), Ηράκλειο 1990, αριθ. λημ. 2, 118-123. Πρβλ., επίσης, και την εικόνα του Χριστού με τους αποστόλους από τη μονή Καρακάλλου, Γ. Τσαντήλας, «Εικόνα της μονής Καρακάλλου με τον ένθρονο Χριστό, τους αποστόλους και την Ετοιμασία του θρόνου», *Βυζαντινά* 24 (2004), 451-452.

⁵⁰ Πεοδίδης, ό.π. (υποσημ. 37).

⁵¹ Για βιογραφικά του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, 429-433.

⁵² Μ. Καζανάκη, «Ειδήσεις για τό ζωγράφο Θωμά Μπαθά (1554-1599) από τό νοταριακό άρχείο τής Κέρκυρας», *Δελτίον τής Ίονιον Άκαδημίας* 1 (1977), 251-283.

⁵³ Πιθανώς η αναφορά του το 1615, βλ. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π. (υποσημ. 51), 429, με βιβλιογραφία, ως ζωγράφου να υποδεικνύει έμμεσα αυτό. Συνεπώς είτε η μαθητεία του στο εργαστήριο του Θωμά Μπαθά δεν είχε ολοκληρωθεί ως το 1599 είτε παρέμενε ως βοηθός-συνεργάτης. Ίσως πάλι θα μπορούσε κατά το έτος εκείνο να είχε λάβει τον τίτλο του *μαΐστορος* και να ανήκε στη συντεχνία των ζωγράφων.

⁵⁴ Συνοπτικά για το έργο του Τζανφουρνάρη βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 26), 86.

μεγάλο βαθμό εξάρτησης του πρώιμου έργου του από το έργο του Θωμά Μπαθά⁵⁵.

Αν λοιπόν υποθεθεί ότι η παραγωγή του Τζανφουρνάρη έως τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα αντλεί άμεσα από το έργο του δασκάλου του⁵⁶, εύλογα αντιλαμβάνεται κανείς ότι το πρότυπο του μετωπικού Θεολόγου θα πρέπει να αποδοθεί σε ανθίβολο του Θωμά Μπαθά, υπόθεση που μοιάζει ιδιαίτερα ελκυστική όσο και πιθανή. Αυτήν, άλλωστε, ενισχύει η τετράστιχη αφιερωτική επιγραφή που συνοδεύει την εικόνα της Λάρνακας, *Χερ μανουήλ τζαφο(υ)ρ/ναρου. μαθητοῦ, του πο/τέ διδασκάλου. Τομίον / μπαθά*⁵⁷. Η επιγραφή έχει διττή δυνατότητα ανάγνωσης: αφενός επικαλείται σε καλλιτεχνικό επίπεδο συλλήβδην την ποιότητα και το εμπορικό όνομα⁵⁸ του εργαστηρίου του Μπαθά, αφετέρου σε προσωπικό επίπεδο ανακαλεί τη σεπτή μνήμη του δασκάλου του. Προεκτείνοντας την εννοιολόγησή της θα μπορούσε να προταθεί ότι ο συνδυασμός του τύπου του μετωπικού Θεολόγου με τη γραπτή ανάμνηση της προσωπικότητας του Μπαθά επιδιώκει να αποδώσει emphaticά την οφειλόμενη τιμή στον εμπνευστή του εικονογραφικού τύπου που χρησιμοποιεί ο Τζανφουρνάρης και ταυτόχρονα να λειτουργήσει το ίδιο το θέμα όσο και ο πίνακας, που βεβαιώνει την ικανότητά του στη ζωγραφική, ως ελάχιστο αντίδωρο και αιώνιο μνημόσυνο του μαθητή προς το δάσκαλο.

Ο Θεολόγος της Χαλκίδας παρουσιάζει και από ζωγραφική άποψη συνάψεις με την καλλιτεχνική παραγωγή του Θωμά Μπαθά, όπως αυτή έχει ως τώρα μελετηθεί και αποτιμηθεί από την έρευνα⁵⁹. Αρχικά, το πλάσιμο⁶⁰ στις μορφές του Μπαθά, ανάλογα το πρότυπο, είναι άλλοτε σκούρο καστανό και άλλοτε καστανοπράσινο και τα σαρκώματα έχουν είτε μικρότερη είτε μεγαλύτερη έκταση. Το αποτέλεσμα είναι είτε πιο μαλακές μεταβάσεις, όπως στην εικόνα του Χριστού από το ναό της Παναγίας στο Μπάρι ή στην εικόνα της αγίας Τριάδας του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 9, 10), είτε πιο «εξπρεσιονιστικό», όπως στην εικόνα του Οράματος του Ιωάννη από τη μονή της Πάτμου⁶¹ (Εικ. 11).

Κατόπιν, ο τρόπος σχεδίασης της κόγχης και του ματιού με μεγάλη την κόρη, το μήκος της μύτης και τα περύγια που τα διατρέχει η λεπτή καστανή γραμμή, οι όγκοι στις παρειές και στα ζυγωματικά των μορφών, οι αγκιστροειδείς σκιές κάτω από τα μάτια και οι λευκές ψιμυθίες που σταδιακά σβήνουν κάτω από το βλέφαρο βρίσκουν αναλογίες σε πρόσωπα από έργα του, λόγου

χάρη στον Θεό-Πατέρα και τον Χριστό από την αγία Τριάδα, στις δεσποτικές εικόνες του Χριστού (Εικ. 12), της Παναγίας (Εικ. 13) και της αγίας Άννας (Εικ. 14) από το ομώνυμο παρεκκλήσι της μονής της Πάτμου, ακόμα και στον Χριστό του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας⁶². Ακόμα ανατομικές λεπτομέρειες, όπως τα καλογραμμένα περύγια των αυτιών με τη λεπτομερή απόδοση

⁵⁵ Η παλαιότερη εκτίμηση του Χατζηδάκη σε μια συνοπτική αναφορά στο έργο του Τζανφουρνάρη ήταν ότι αυτό ήταν συντηρητικό και ότι είχε τάσεις επιστροφής στις παραδοσιακές μορφές: βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, 92. Υπόθεση εργασίας θα ήταν να ερευνηθεί αν αυτή η περισσότερο συντηρητική ροπή του αφορά στο πρώιμο έργο του και το βαθμό εξάρτησής του από πρότυπα του δασκάλου του.

⁵⁶ Το ίδιο έχει διατυπωθεί και για το πρότυπο της προσωπογραφίας του Γαβριήλ Σεβήρου του Τζανφουρνάρη, έργο που τοποθετείται μεταξύ των ετών 1600 με 1616, που αντλεί από την ελαιογραφία του Σεβήρου, έργο πιθανότατα του Θωμά Μπαθά: βλ. και Μ. Μανουσάκας, «Αί δύο προσωπογραφίαι του Γαβριήλ Σεβήρου και ο ζωγράφος Έμμανουήλ Τζανφουρνάρης», *Θησαυρίσματα* 7 (1970), 13-14.

⁵⁷ Πεردίκης, ό.π. (υποσημ. 37), 248, πίν. 4. Βλ. και Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Ενυπόγραφη κρητική εικόνα με παράσταση Δέησης», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 141-145, για συνοπτικό σχολιασμό επιγραφής σε έργο των αρχών του 17ου αιώνα.

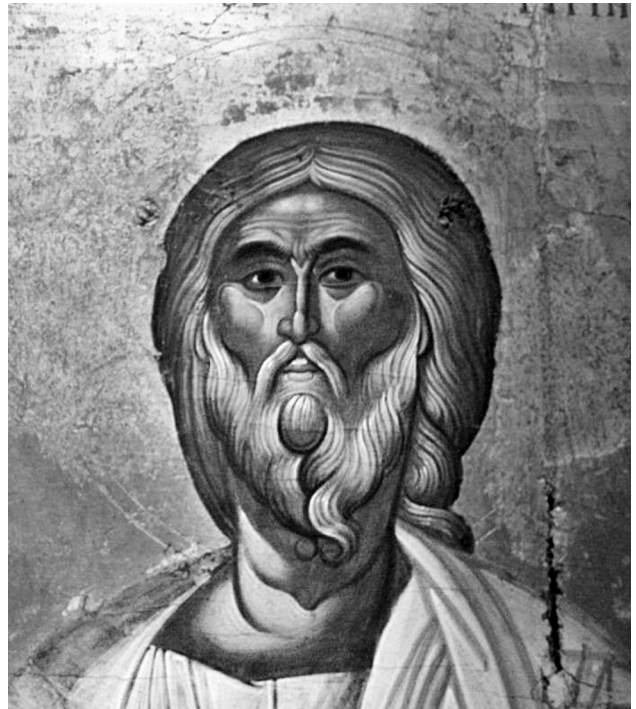
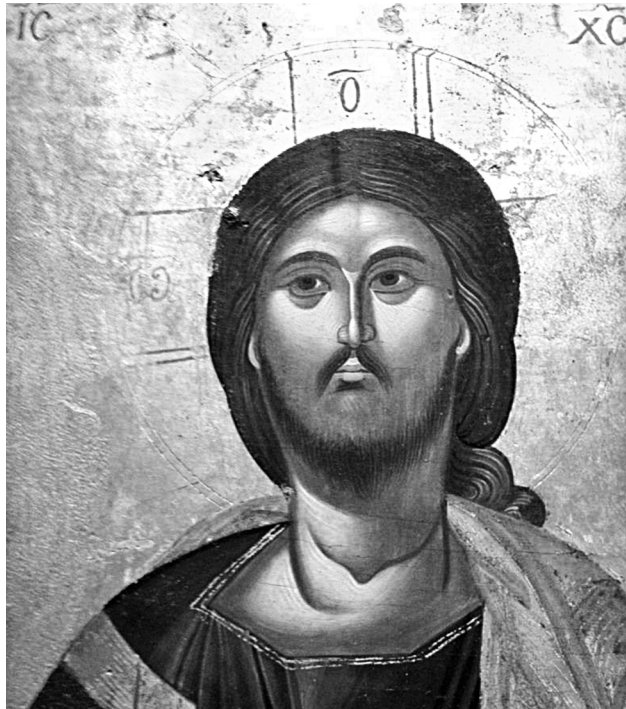
⁵⁸ Τα ενυπόγραφα έργα συνδέονται με τέτοιες σημειολογικές προεκτάσεις στο επίπεδο της λειτουργίας των εργαστηρίων ως εμπορικών επιχειρήσεων, βλ. R. Wittkower – M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Contact of Artists*, Νέα Υόρκη 2007, σποραδικά.

⁵⁹ Για μια μικρή αποτίμηση του έργου του Θωμά Μπαθά βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Τὸ ἔργο τοῦ Θωμά Βαθά ἢ Μπαθά καὶ ἡ divota maniera greca», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 239-250 και Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 145-159.

⁶⁰ Οι διάφορες ποιότητες στο πλάσιμο, άλλοτε περισσότερο σκούρο καστανό ή άλλοτε καστανοπράσινο είναι κάτι που γενικά δεν είχαν ως σταθερά οι καλλιτέχνες αλλά μετέβαλαν πιθανώς με άξονα τις χρωματικές αξίες και τους φωτιστικούς στόχους. Το ίδιο έχει παρατηρηθεί και σε άλλους, εξέχοντες καλλιτέχνες, όπως στον Δαμασκηνό: βλ. Δρανδράκη, ό.π. (υποσημ. 4), 66 και σημ. 4.

⁶¹ Για την εικόνα του Μπάρι, Χατζηδάκης, «Θωμάς Μπαθάς», ό.π. (υποσημ. 59), πίν. 16, για την εικόνα της αγίας Τριάδας, Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), εικ. 1, 3, για την εικόνα του Οράματος, Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 63.

⁶² Για την αγία Τριάδα, βλ. Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 152, για τις δεσποτικές του παρεκκλησίου της Αγίας Άννας, Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π. (υποσημ. 4), πίν. 120, 121, 126, για την εικόνα του Χριστού της Βενετίας, Χατζηδάκης, «Θωμάς Μπαθάς», ό.π. (υποσημ. 59), πίν. 19.



Εικ. 9, 10. Ο Χριστός και ο Θεός-Πατέρας (λεπτομέρειες της Εικ. 8).

Εικ. 11. Πάμμος, μονή Θεολόγου. Εικόνα, το Όραμα του Ιωάννη, ο Θεός της Αποκάλυψης (λεπτομέρεια).





Εικ. 12. Πάτμος, μονή Θεολόγου, παρεκκλήσιο Αγίας Άννας. Δεσποτική εικόνα, ο Χριστός Παντοκράτωρ (λεπτομέρεια).

της αύλακάς τους, έχουν παραλληλίες στις μορφές του Θεού και του Θεολόγου από την εικόνα του Οράματος του Ιωάννη⁶³ ή στη μορφή του παιδιού Χριστού από την εικόνα της Παναγίας στο παρεκκλήσι της Αγίας Άννας, ενώ η σχηματική απόδοση της τριχοφυΐας στις μορφές Χριστού και Θεού-Πατέρα από την αγία Τριάδα ή στη μορφή του Θεολόγου (Εικ. 15) από το Όραμα του Ιωάννη είναι η ίδια και χρωματικά. Τα άκρα των χεριών αποκαλύπτουν την ίδια σχεδιαστική αντίληψη, τη σκίαση κατά μήκος των δακτύλων, την καμπυλόγραμμη απόληξη του σαρκώματος της παλάμης προς τον καρπό, την ίδια σχέση φωτεινών και σκιερών επιφανειών και την ανατομική τους απόδοση με ζωγραφικά μέσα, όπως φαίνεται στα χέρια της αγίας Άννας⁶⁴.

Η πυχνολογία των ενδυμάτων χαρακτηρίζεται από

μα ανάλογη του πλασίματος ποικιλία, άλλοτε πιο γραμμική, όπως επιβάλλουν οι χρυσοκονδυλιές στην εικόνα του Χριστού στο Μπάρι⁶⁵ ή τα πιο γεωμετρικά πρότυπα που ακολουθούνται, όπως στην εικόνα της αγίας Άννας με την Παναγία, και άλλοτε κάπως πιο μαλακή, όπως στον Θεολόγο από την εικόνα του Οράματος⁶⁶ ή τα ενδύματα του Παλαιού των Ημερών από την αγία Τριάδα⁶⁷. Ενδιαφέρον, μάλιστα, έχει και η ποιότητα του

⁶³ Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π. (υποσημ. 4), πίν. 47.

⁶⁴ Στο ίδιο, πίν. 126 και Αχειμάστου-Ποταμάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 155-156.

⁶⁵ *Icone di Puglia*, ό.π. (υποσημ. 45), αριθ. λημ. 66, 154-155.

⁶⁶ Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π. (υποσημ. 4), πίν. 47.

⁶⁷ *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 40), εικ. 141.



Εικ. 13. Πάμμος, μονή Θεολόγου, παρεκκλήσιο Αγίας Άννας. Δεσποτική εικόνα, η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα (λεπτομέρεια).

λευκού σε δύο τόνους, διαφανές γκριζόλευκο και πυκνό, αδιαφανές λευκό που απαντά και στους χιτώνες του Θεού από την εικόνα του Οράματος και του Θεού-Πατέρα από την εικόνα της αγίας Τριάδας. Η τολμηρή χρήση του λευκού για τα λαματίσματα υπάρχει και στην εικόνα της Παναγίας στο Μπάρι⁶⁸.

Επιπρόσθετα, το ασταθές στήσιμο των μορφών του και οι αδιόρατες κλίσεις που ξεφεύγουν από τον κατακόρυφο άξονα είναι στοιχεία εγγενή του έργου του⁶⁹. Εξάλλου, η χωρική έννοια του βάθους και η απόδοση του περίοππου απασχολούν το ζωγράφο σε έργα του είτε περισσότερο εξαρτημένα από ιταλικά πρότυπα, όπως στο Όραμα με τους λοξούς άξονες στο χέρι και τα πόδια του κοιμώμενου Θεολόγου, στη μορφή του Θεού και στις προοπτικές συντημήσεις στα πόδια των αγγέλων,

αλλά και σε «αυστηρορυθμικά» έργα, όπως στην εικόνα της αγίας Τριάδας (Εικ. 8), όπου η υποδήλωση του βάθους μεθοδεύεται με το μικρότερο σε κλίμακα περιστέρι⁷⁰. Κάποιες φορές θέματα σχεδιαστικής αδυναμίας υπονομεύουν τις προσπάθειές του ως προς τη σύλληψη

⁶⁸ *Icone di Puglia*, ό.π. (υποσημ. 45).

⁶⁹ Χατζηδάκης, «Θωμάς Μπαθάς», ό.π. (υποσημ. 59), 247. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 153. Σημειώνεται ότι η ποιότητα της αστάθειας είναι ίδιον των καλλιτεχνών που ανήκουν στο ρεύμα του μανιερισμού του 16ου αιώνα. Ο εντοπισμός του στο έργο του Μπαθά δεν πρέπει να είναι τυχαίος, εφόσον ο ζωγράφος θα είχε έρθει σε άμεση επαφή με τέτοια έργα κατά την παραμονή του στη Βενετία.

⁷⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 153.



Εικ. 14. Πάτμος, μονή Θεολόγου, παρεκκλήσιο Αγίας Άννας. Δεσποτική εικόνα της αγίας Άννας με την Παναγία, η αγία Άννα (λεπτομέρεια).

του χώρου συνολικά, όπως στο υπό εξέταση έργο τα ασχεδίαστα φύλλα, η λάθος προοπτική στο πάνω μισό του κώδικα, το φωτισμένο αντί για σκιασμένο ιμάτιο από τη μέση και κάτω, οι σκιές στο δεξιό χέρι που θα έπρεπε να βρίσκονται και στα δάκτυλα ή τα μάλλον άκαμπτα κλείστρα του βιβλίου, αλλά δεν αναιρούν αυτήν του την πρόθεση.

Πέραν, όμως, των τεχνοτροπικών κριτηρίων που υποδεικνύουν τη σχέση με το ζωγράφο και το εργαστήριο του, μπορεί κανείς να επικαλεστεί και κάποια πραγματολογικά στοιχεία από την καλλιτεχνική του παραγωγή. Με όσα στοιχειοθετούν την υποτιθέμενη εργασία του για τη μονή της Πάτμου, δηλαδή έξι εικόνες, μία ενυπόγραφη και πέντε αποδιδόμενες⁷¹ παρουσιάζεται μια στενή ενασχόλησή του με θέματα και «πατμακής» εικονογραφίας, όπως το Όραμα του Ιωάννη ή την τρι-

πλή εικόνα με τον όσιο Χριστόδουλο, τη Μετάσταση του Θεολόγου και τον Θεολόγο με τον Πρόχορο. Η φιλοτέχνηση μιας μετωπικής προσωπογραφίας του ευαγγελιστή σε ιδιότυπη εικονογραφία φαίνεται δυνατή, εφόσον προϋποθέτει την εξοικείωση του καλλιτέχνη με το εικονογραφικό ρεπερτόριο του εν λόγω αγίου.

Παρά τα όσα βάσιμα εθίγησαν παραπάνω, η απόδοση της εικόνας της Χαλκίδας στον ίδιο τον Θωμά Μπαθά συναντά προσκόμματα για λόγους εικαστικής ταυτότητας⁷² και εργαστηριακής παραγωγής. Εν πρώτοις

⁷¹ Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π. (υποσημ. 4), αριθ. λημ. 64, 65, 66, 79 και την εικόνα της αγίας Άννας, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 155.

⁷² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 155.



Εικ. 15. Πάμπος, μονή Θεολόγου. Εικόνα, το Όραμα του Ιωάννη, ο κοιμώμενος Θεολόγος (λεπτομέρεια).

ο ζωγράφος παρουσιάζεται καλλιτεχνικά «δίγλωσσος», όπως οι περισσότεροι ικανοί καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα και έτσι διαμορφώνει ένα εκλεκτικό ιδίωμα. Αυτή η ευελιξία του συνεπάγεται πολλούς και διαφορετικούς όχι μόνο τεχνικούς τρόπους εικαστικής έκφρασης, αλλά και τύπους⁷³. Επιπρόσθετα, το εργαστήριό του θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα ακμαίο και παραγωγικό⁷⁴ και θα πρέπει να αναλάμβανε πλήθος παραγγελιών, μέρος των οποίων θα εκτελούσαν οι εκπαιδευόμενοι μαθητές ή άλλοι καλλιτέχνες με τους οποίους θα συνεργαζόταν⁷⁵. Στο πλαίσιο αυτό οι μικρές διαφορές τεχνικής που μπορούν να επισημανθούν σε έργα του, ενυπόγραφα και αποδιδόμενα, αντανακλούν το βαθμό συμμετοχής των βοηθών ή των συνεργατών του στην ολοκλήρωση των παραγγελιών.

Ειδικότερα τα όσα χαρακτηρίζουν την εικόνας της Χαλκίδας, η μανιεριστική και συνάμα τολμηρή χρήση του λευκού φωτός με τη διάθεση του πειραματισμού που αγγίζει τα όρια της σπουδής, το «μανίκι» του αριστερού

⁷³ Χατζηδάκης, «Θωμάς Μπαθᾶς», ό.π. (υποσημ. 59), 240-242.

⁷⁴ Ο Μπαθᾶς απέκτησε σημαντική περιουσία που την κέρδισε, όπως ρητά δηλώνει και ο ίδιος στη διαθήκη του, με την τέχνη του «della mia arte et industria», βλ. Καζανάκη, «Ειδήσεις», ό.π. (υποσημ. 52), 127, 133.

⁷⁵ Για θέματα οργάνωσης και λειτουργίας των εργαστηρίων ζωγραφικής παράλληλα και ως εμπορικών «επιχειρήσεων» κατά το 15ο αιώνα στη βόρεια Ιταλία βλ. ενδεικτικά, A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995, 149-212. Ανάλογα παραδείγματα συντεχνιών Κρητικών ζωγράφων είναι γνωστά από το 15ο αιώνα βλ. ενδεικτικά την περίπτωση του Ριτζου, Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π. (υποσημ. 51), 324.

χειριού, η αίσθηση του στιγμιαίου και η αληθοφάνεια στις θέσεις των χειριών⁷⁶, οι αφομοιωμένες και μετουσιωμένες επιρροές από την ιταλική τέχνη⁷⁷, τα μελετημένα συνθετικά επίπεδα, το καλογραμμένο πρόσωπο και ο εικονογραφικός νεωτερισμός δείχνουν ζωγράφο με καλλιτεχνικές ανησυχίες. Αυτά σε συνδυασμό με τον ανθρώπινο τόνο της ζεστασιάς⁷⁸ που προσδίδει το πλάγιο βλέμμα στην ευγενική και μελαγχολική μορφή του Ιωάννη εγγράφουν παρά τις ενδεχόμενες αμφιβολίες, αν όχι το ίδιο το έργο, τότε σίγουρα τη σύλληψη του εικονογραφικού τύπου και την εκτέλεση των αρχικών σταδίων της εικόνας υπό την άμεση επίβλεψη του Θωμά Μπαθά⁷⁹. Η ειδικότερη χρονολόγηση που προκύπτει από τα παραπάνω προσγράφει το έργο στις τελευταίες δημιουργίες του, που συμπίπτουν με την τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα.

Ο προσορισμός του έργου είναι άγνωστος, αν και οι διαστάσεις του υποδεικνύουν δεσποτική εικόνα. Η ειδική θεματολογία του και η εικονογραφική του μοναδικότητα οδηγούν στην υπόθεση ότι θα έγινε με προσορισμό κάποιο σημαντικό λατρευτικό κέντρο του Θεολόγου. Το γεραρό προσκύνημα της Πάτμου, που ήταν ακμάζον την περίοδο του 16ου και 17ου αιώνα⁸⁰, είναι μια ευλογοφανής εκδοχή. Ωστόσο, η νεότερη ιστορία της εικόνας δυσχεραίνει την περαιτέρω ανάπτυξη μιας τέτοιας θεωρίας. Η προφορική μαρτυρία που συνοδεύει το έργο

⁷⁶ Δεν μπορεί να μην παρατηρηθεί ότι τα χέρια του αγίου συνιστούν σχεδόν αυτόνομο εικονογραφικό μοτίβο. Η σχέση τους με τον κώδικα, ο τρόπος που το αριστερό χέρι τον κρατά ανοικτό και από την άλλη ο εκλεπτυσμένος τρόπος που το δεξιό χέρι ακουμπά σε χειρονομία επίδειξης είναι λίγο ως πολύ στοιχεία γνωστά και αγαπητά ως θεματική στην ιταλική προσωπογραφία του 16ου αιώνα. Εξάλλου το ίδιο το έργο θυμίζει αρκετά τις κοσμικές προσωπογραφίες των λογίων αστών της περιόδου. Έμμεσα αυτό συνηγορεί υπέρ της υπόθεσης η προσωπογραφία του Σεβήρου να είναι έργο του Μπαθά: βλ. παραπάνω υποσημ. 56.

⁷⁷ Τη σχέση του με την ιταλική ζωγραφική δηλώνει και ο ίδιος στο κείμενο της διαθήκης του, «[...] miei desegni così Grechi, come all'italiana [...]», Καζανάκη, «Ειδήσεις», ό.π. (υποσημ. 52), 133.

⁷⁸ Χατζηδάκης, «Θωμάς Μπαθάς», ό.π. (υποσημ. 59), 247 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Έργο του Θωμά Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 40), 159.

⁷⁹ Πιθανώς ο θάνατος του Θωμά Μπαθά στην ηλικία των 45 ετών να ήταν ξαφνικός ή το αποτέλεσμα σύντομης ασθένειας που σε κάθε περίπτωση θα άφησε ανολοκλήρωτες παραγγελίες.

⁸⁰ Από την πλούσια βιβλιογραφία που υπάρχει για τη μονή βλ. ενδεικτικά, Ε. Γλύκατζη-Ahrweiler, «Ιστορικό πλαίσιο», *Οί*

καταγράφει την άφιξη και την απόθεσή της στο μητροπολιτικό ναό της Χαλκίδας ως προσφυγικό κειμήλιον των κατοίκων του Πραστειού της Προκοπνήσου που μετακινήθηκαν με την υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών που προέβλεπε η συνθήκη της Λωζάνης του 1923. Αν το έργο προοριζόταν για την ίδια τη μονή της Πάτμου ή για κάποιο από τα παρεκκλήσια και μετόχια⁸¹ της, αν βρέθηκε ποτέ πρώτα στην Πάτμο και κάτω υπό ποιες συνθήκες τελικά μεταφέρθηκε ως την Κωνσταντινούπολη και από εκεί δόθηκε στον ομώνυμο ναό του Θεολόγου στο Πραστεϊό⁸², από τον οποίο σήμερα δεν σώζεται τίποτε, θα μείνει αναπάντητο.

Από τα πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία που συνάπτονται με τη συγκεκριμένη εικόνα είναι το γεγονός ότι το αντίβόλο της με τη μετωπική απεικόνιση του Ιωάννη γνώρισε απήχηση, καίτοι μικρή, στην τέχνη του 17ου αιώνα και τα χαρακτηριστικά της επαναλήφθηκαν με

Θησαυροί της Μονής Πάτμου (επιμ. Α. Κομίνης), Αθήνα 1988, 10-13. Χ. Μαλτέζου, «Τα πλοία της μονής Πάτμου (16ος-17ος αιώνας)», *Πρακτικά. Ίερά Μονή Αγίου Ιωάννου*, ό.π. (υποσημ. 8), 115-125. N. Vatin – G. Veinstein, «“Une bonté unique au monde”, Patmos et son monastère, havre des musulmans en péril (première moitié du XVIIe siècle)», *Turcica XXXV* (2003), 9-79. G. Saint-Guillain, «L'Apocalypse et les sens des affaires: les moines de Saint-Jean de Patmos, leurs activités économiques et leurs relations avec les Latins (XIIIe et XIVe siècles)», *Chemins d'outre-mer. Études sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard* (επιμ. D. Coulon κ.ά.), Παρίσι 2004, 765-790. E. Zachariadou, «Historical Memory in an Aegean Monastery: Saint John of Patmos and the Emirate of Mentesh», *The Hospitallers, the Mediterranean and Europe, Festschrift for Antony Luttrell* (επιμ. K. Borchardt – N. Jaspert – H. J. Nicholson), Aldershot 2007, 131-137. Δ. Δημητρόπουλος, «Τα νησιά του Αιγαίου την εποχή της μετάβασης από τη λατινική στην οθωμανική κυριαρχία. 15ος-17ος αιώνας», *Το Αιγαίο Πέλαγος. Χαρτογραφία και ιστορία, 15ος-17ος αιώνας* (Γ. Τόλιας), Αθήνα 2010, 29-38. Για τον οικισμό της Πάτμου την ίδια περίοδο, Ε. Ολυμπίτου, «Η συγκρότηση ενός νησιωτικού οικισμού: Η Χώρα της Πάτμου κατά την περίοδο της οθωμανικής κατάκτησης», *Πληθυσμοί και οικισμοί του ελληνικού χώρου. Ιστορικά μελετήματα* [ΚΝΕ-ΕΙΕ, Τετράδια Εργασίας 18], Αθήνα 2003, 133-161 και Δ. Δημητρόπουλος, *Μαρτυρίες για τον πληθυσμό των νησιών του Αιγαίου, 15ος-αρχές 19ου αιώνα*, Αθήνα 2004.

⁸¹ Πλ. Κρικρή, *Τα μετόχια της μονής Πάτμου*, Αθήνα 2000.

⁸² Ο Γεδεών, αν και περιόδευσε στην Προκοπνήσο και πέρασε και από το Πραστεϊό, δεν αναφέρει τίποτα για το ναό του Θεολόγου, Μ. Ι. Γεδεών, *Προκοπνήσος. Εκκλησιαστική παροικία, ναοί και μοναί, μητροπολίται και επίσκοποι*, εν Κωνσταντινουπόλει 1895, 100-101. Βλ. και Α. Μήλλας, *Προποντίδα, μια θάλασσα της Ρωμοσύνης*, Αθήνα 1992, 27.

ευλαβική προσήλωση, σε τέτοιο βαθμό που δεν θα ήταν άτοπο να χαρακτηριστεί ως ο «μετωπικός εικονογραφικός τύπος». Η διάδοση αυτού του τύπου, χωρίς τις λεπτομέρειες του Προχόρου και του τεταρτοκυκλίου του ουρανού, που είτε δημιουργήθηκαν ως μοναδικές για την εικόνα της Χαλκίδας είτε δεν κατανοήθηκαν σε συνθετικό επίπεδο από τους ζωγράφους που τον αναπαρήγαγαν, διήρκεσε περίπου έναν αιώνα. Ειδολογικά κυριάρχησε στα φορητά έργα, ενώ σε μία μόνο περίπτωση εμφανίζεται στη μνημειακή τέχνη. Με χρονολογική παράθεση τα έργα αυτά είναι: η εικόνα του Μουσείου της μονής Κύκκου πιθανώς των μέσων του 17ου αιώνα⁸³, η μικρογραφία του Θεολόγου στο δεξιό φύλλο από τρίπτυχο του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα της συλλογής Ανδρεάδη⁸⁴, η εικόνα από το Μουσείο της μονής Λειμώνος της Λέσβου του τέλους του 17ου-αρχές 18ου αιώνα⁸⁵ και η εικόνα του 1701 της μονής Αποστόλου Ανδρέα από την Πολύστυπο της Μόρφου⁸⁶. Στο καθολικό της νέας μονής Φιλοσόφου του τέλους του 17ου αιώνα βρίσκεται η μόνη γνωστή απεικόνιση στο είδος της τοιχογραφίας⁸⁷.

Όλα τα παραπάνω συνιστούν μια ομάδα που αναπαράγει και τις δύο εκδοχές των διαθέσιμων αντιβόλων, του ημίσωμου και του ολόσωμου πορτραίτου. Μολονότι συνθετικά μόνη της η μορφή του Θεολόγου δεν είναι ισόρροπη, τα παραδείγματα διακρίνονται όλα για τα ίδια ποιητικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά, την έκκεντρα τοποθετημένη μορφή του αναφαλαντία ευαγγελιστή, με εξαίρεση την εικόνα της Πολυστύπου, σε γεροντική ηλικία, τον ίδιο τρόπο άρθρωσης χιτώνα και ιματίου, τη λεπτομέρεια του δεξιού χεριού που εγκολλώνεται στο ιμάτιο, το προβεβλημένο αριστερό χέρι με την πλούσια πτύχωση-«μανίκι», τον κώδικα που φέρεται χαμηλά στην περιοχή του στήθους και διαγώνια στο σώμα, το δάχτυλο που τον κρατά μισάνοικτο και το χέρι που δείχνει το κειμενικό απόσπασμα. Η παρουσία του επιμάνικου-περιβραχιόνιου είναι και το μόνο σημείο διαφοροποίησης των ημίσωμων και ολόσωμων πορτραίτων, ενώ η έκταση των ευαγγελικών αποσπασμάτων και ο τρόπος γραφής τους, είτε κατά τη φορά είτε αντίθετα προς τη φορά του μισάνοικτου βιβλίου, είναι μια λεπτομέρεια που είναι ανεξάρτητη του εικονογραφικού προτύπου.

Η εικόνα της Χαλκίδας, όπως τεκμηριώθηκε, είναι ένα σύνθετο έργο. Όχι μόνο εισάγει emphaticά το μετωπικό ημίσωμο πορτραίτο του ευαγγελιστή στην εικονογραφία στα τέλη του 16ου αιώνα, ορίζει με νέα σχέση

τις μορφές του Θεολόγου και του Προχόρου ανανεώνοντας πιθανώς έναν παλαιό εικονογραφικό τύπο και καθίσταται το πρότυπο ενός εν δυνάμει νέου, αλλά παράλληλα αποδύεται, τηρουμένων των αναλογιών, σε μια προσπάθεια πρόσληψης του θρησκευτικού πορτραίτου με όρους της κοσμικής προσωπογραφίας και της νατουραλιστικής αισθητικής της σύγχρονης βενετικής τέχνης, που όμως έχουν αφομοιωθεί και κατανοηθεί στο πλαίσιο της βυζαντινότερολης ζωγραφικής. Οι ίδιες επιρροές εντοπίζονται στη δομική λειτουργία του φωτός που συνιστά ταυτόχρονα και σπουδή, ορίζοντας τα σχήματα και την υφή του ενδύματος. Η «αυστηρορυθμική» ποιότητα του έργου μπορεί να προσδιορίστηκε από την εγγύτητα προς τα εικονογραφικά υποδείγματα του Δαμασκηνού από τα οποία και αντλεί, όμως, σε ζωγραφικό επίπεδο ο Θεολόγος της Χαλκίδας δείχνει, συγκριτικά με τα ενυπόγραφα και τα αποδιδόμενα έργα του Μπαθά, μια ομόλογη και συνάμα πιο προσωπική εικαστική προσέγγιση. Μολονότι μικρή, η επισημανθείσα καλλιτεχνική παραγωγή του Θωμά Μπαθά παρουσιάζει ενδιαφέρον και ο εμπλουτισμός της με ένα ακόμη πιθανό έργο συμβάλλει στη διερεύνηση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας.

⁸³ Περγίδης, ό.π. (υποσημ. 37), 247, πίν. 3. *Ιερά Μονή Κύκκου. Εικόν ανεσπέρου φωτός* (επιμ. Α. Τσελίκας – Στ. Περγίδης), Αθήνα 2010, 356.

⁸⁴ Δρανδάκη, ό.π. (υποσημ. 4), αριθ. λημ. 48, 202-207 και ειδικά 204, όπου και η λεπτομέρεια με τον Θεολόγο. Ο Ιωάννης απεικονίζεται σε αντίστροφη φορά σε σχέση με τα υπόλοιπα παραδείγματα.

⁸⁵ Γ. Γούναρης, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Θεσσαλονίκη 1999, αριθ. λημ. 26, 84-85, 198.

⁸⁶ *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια τέχνης και αγιότητας*, Λευκωσία 2000, αριθ. λημ. 55, 354-355.

⁸⁷ Για τη μονή, Κ. Διαμαντή – Ε. Ν. Πάντου, *Τα μοναστήρια στο Φαράγγι του Λούσιου ποταμού στην Αρκαδία*, Αθήνα 2006, 43-46 με προηγούμενη βιβλιογραφία. Οι τοιχογραφίες του καθολικού αποδίδονται στον Βίκτωρα με συνεργασία τοπικού εργαστήριου. Αναλυτικά για το ζωγράφο με προσθήκες βλ. Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 3, Αθήνα 2010, 191-197.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-6, 11-15: Πρόδρομος Παπανικολάου. Εικ. 7: Κ. Γερασίμου – Κ. Παπαίωακείμ – Χ. Σπανού, *Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη*, Λάρισα 2002, αριθ. λημ. 33 (Κ. Γερασίμου), σ. 184. Εικ. 8-10: *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 40), εικ. 141.

Prodromos Papanikolaou

AN ICON OF SAINT JOHN THE THEOLOGIAN IN CHALKIDA ATTRIBUTED TO THOMAS BATHAS?

In a wooden proskynetarion placed at the north aisle of the cathedral of Hagios Demetrios of the town of Chalkida, Euboea, there is an icon of Saint John the Theologian. Its dimensions, 1.04 m height, 0.785 m width, 0.035 m thickness, suggest that it was probably used as a despotic icon of the patron saint.

Saint John the Theologian is represented as an old man, in a half-length frontal portrait pose, holding a half-opened gospel book in a diagonal axis to his torso. Into the codex he has inserted both the forefinger of his left hand and the palm of his right hand, with which he points to the first rows of his gospel book. On the left side of Saint John his disciple, Saint Prochoros, is depicted in a miniature scale. Prochoros is seated at his desk, holding an open scroll with the left hand and a writing instrument on his right. The upper right corner of the wooden panel is occupied by a radiant quadrant of the sky with rays showing toward both figures.

Comparing the icon of Chalkida with the similar themed icon of Emmanuel Tzanfournaris at Larnaca, Cyprus, one has to observe their striking iconographic likeness. Meanwhile, the special artistic relation Thomas Bathas and Emmanouel Tzanfournaris shared – the latter was Thomas Bathas' apprentice and beneficiary of his sketches and drawings – allows one to think that the emergence of the

frontal posture portrait of the Theologian with the half opened book, as an iconographic scheme, should be sought in Bathas' work. This hypothesis is corroborated by the relative stylistic affinities the panel bears with his work, along with the presence of the assimilated influences from the contemporaneous Venetian painting of the 16th century. All the above strongly suggest a relation between the painted panel from Chalkida and the work of Thomas Bathas. Although there cannot be a firm dating of the icon, its placement in the last decade of the 16th century seems rather plausible. Although its actual destination is unknown, the monastery of Patmos or one of its dependencies may have been the probable recipients of this painted panel.

Finally, from the later history of the icon it should be mentioned that it was transferred as an heirloom of the Christian refugees that settled into Chalkida, after the compulsory swap that was inflicted on the Christian population of Turkey with the treaty of Lausanne in 1923. Ever since the settlement of the Prastio refugees the icon has been treasured in the cathedral of Chalkida.

*Archaeologist, Service of Modern Monuments and
Technical Works of Dodecanese,
propap2002@yahoo.gr*