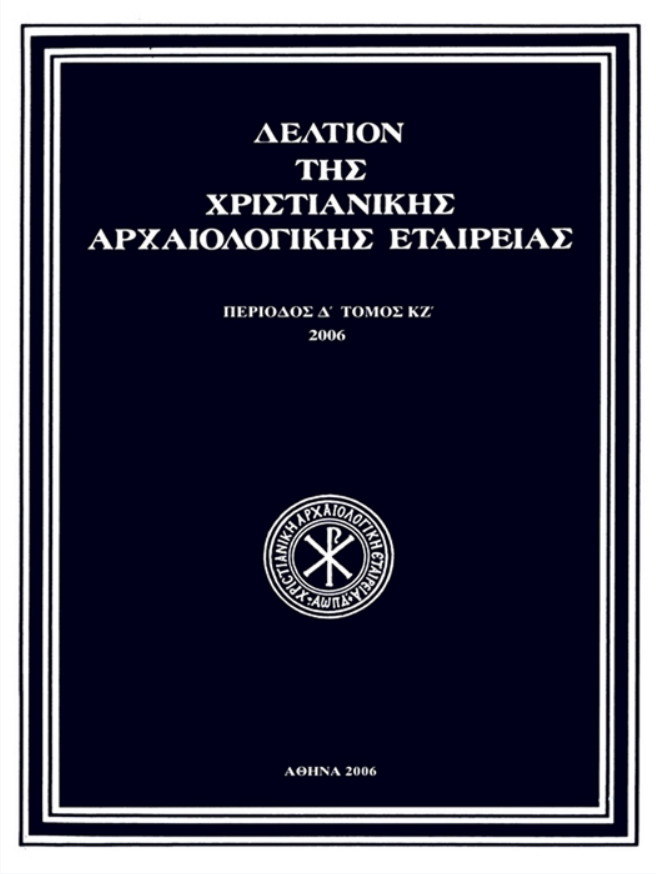
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



Ένα τρίπτυχο τέχνης Γεωργίου Κλόντζα στο Βουκουρέστι

Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

doi: 10.12681/dchae.493

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ. (2011). Ένα τρίπτυχο τέχνης Γεωργίου Κλόντζα στο Βουκουρέστι. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *27*, 335–352. https://doi.org/10.12681/dchae.493

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 28/04/2024 14:09:51

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ένα τρίπτυχο τέχνης Γεωργίου Κλόντζα στο Βουκουρέστι

Παναγιώτης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 335-352

ΑΘΗΝΑ 2006

www.deltionchae.org

Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος

ΕΝΑ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΤΕΧΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ ΣΤΟ ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙ

Θέμα τῆς συμβολῆς μου στὸν τόμο τὸν ἀφιερωμένο στὴν μνήμη τοῦ ἀλησμονήτου συναδέλφου καὶ φίλου Νίκου Δρανδάκη, εἶναι ἕνα τρίπτυχο τῆς κρητικῆς σχολῆς, πού, παρ' ὅλον ὅτι δημοσιεύθηκε πρὸ ἑνὸς αἰῶνος καὶ ξανὰ πρὸ 35 ἐτῶν, παραμένει οὐσιαστικὰ ἄγνωστο, διότι οἱ δημοσιεύσεις αὐτές –οὕτως ἢ ἄλλως ἀνεπαρκεῖς– εἶναι ἐξαιρετικὰ δυσπρόσιτες. Τὸ τρίπτυχο βρισκόταν στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνος στὴν Βιέννη, στὴν Συλλογὴ τοῦ κόμητος Palffy. Τὸ ἀγόρασε τὸ 1906 ὁ Moritz Binder ἀπὸ τὸ Mainz, στὸν ὁποῖο ὀφείλομε καὶ τὴν πρώτη δημοσίευσή του[1]. Πέρασε γιὰ μικρὸ διάστημα στὴν συλλογὴ Wedewer στὸ Wiesbaden καὶ ἀγοράσθηκε τὸ 1909 ἀπὸ τὸν Ρουμάνο συλλέκτη Ἀναστάσιο Σίμου, τοῦ ὁποίου ἡ συλλογὴ ἦταν ἐκτεθειμένη στὸ ἰδιωτικό του μουσεῖο, κάτι ἀντίστοιχο μὲ τὸ Μουσεῖο Λοβέρδου στὴν Ἀθήνα τοῦ μεσοπολέμου[2]. Μεταπολεμικῶς τὸ Μουσεῖο Σίμου διαλύθηκε καὶ τὸ τρίπτυχο περιῆλθε στὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Σοσιαλιστικῆς Δημοκρατίας τῆς Ρουμανίας, τὸ σημερινὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας στὸ Βουκουρέστι, μὲ ἀριθ. εὑρετηρίου i 776/12119. Δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν ἀείμνηστο συνεργάτη τοῦ Μουσείου Ἀλέξανδρο Efremov[3], ἐνῶ σύντομη ἀναφορὰ σ' αὐτὸ ἔκανε ἡ ἄλλοτε ἐπιμελήτρια τῆς συλλογῆς εἰκόνων τοῦ Μουσείου Ἄννα Dobjanschi[4]. Στὸν Γεώργιο Κλόντζα ἢ τὸ ἐργαστήριό του ἀπέδωσα τὸ τρίπτυχο σὲ σύντομες ἀναφορὲς σὲ κείμενά μου γιὰ ἄλλα ἔργα τοῦ ζωγράφου[5]. Τὸ ἔργο αὐτὸ μνημονεύουν ἡ Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου[6], καὶ οἱ Μ. Χατζηδάκης καὶ Εὐγ. Δρακοπούλου, ποὺ τὸ κατατάσσουν στὰ ἀποδιδόμενα στὸν Κλόντζα τρίπτυχα[7]. Τὸ ἐξήτασα κατὰ πρόσφατη ἐπίσκεψή μου στὸ Βουκουρέστι, καὶ ὀφείλω νὰ εὐχαριστήσω καὶ ἀπὸ τὴν θέση αὐτὴ τὴν Γενικὴ Διευθύντρια τοῦ Μουσείου Κυρία Roxana Theodorescu καὶ τὴν ὑπεύθυνη τῆς συλλογῆς εἰκόνων Κυρία Emanuela Cernea γιὰ τὴν διευκόλυνση τῆς μελέτης του καὶ γιὰ τὴν παραχώρηση φωτογραφιῶν του. Τὸ τρίπτυχο δὲν περιλαμβάνεται στὴν σημερινὴ ἔκθεση τοῦ μουσείου.

Τὸ τρίπτυχο, τοῦ ὁποίου λείπει τὸ ἀριστερὸ φύλλο, ἔχει σήμερα ὕψος 48,5 ἑκ.[8]. Τὸ πάχος του εἶναι 6,5 ἑκ. στὴν βάση καὶ 6 ἑκ. στὴν στέψη, ἐνῶ τὰ φύλλα ἔχουν πάχος 3,7/4 ἑκ. Στὸ κεντρικὸ τμῆμα, πλάτους 28,4 ἑκ., εἰκονίζονται σκηνὲς τῶν παθῶν στὴν προσθία ὄψη καὶ ἕνας φυλλοφόρος σταυρὸς στὴν ὀπισθία. Στὸ δεξὶ φύλλο εἰκονίζονται ἡ Εἰς Ἅδου Κάθοδος ἐμπρὸς καὶ τὸ Ἐπὶ σοὶ χαίρει στὴν ὀπισθία πλευρά. Ὁ κάμπος εἶναι χρυ-

---

[1] M. Binder, «Ein byzantinisch-venezianisches Haus-altärchen», *Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, Freiburg im Breisgau 1906, 503-505, πίν. 1-3.

[2] Ministerul Cultelor şi Artelor, *Muzeul A. Simu şi Casa-Simu-Muzeu. Catalog*, Βουκουρέστι 1937, 35, ἀριθ. 286.

[3] A. Efremov, «Triptic de şcoală italo-cretană din secolul al XVI-lea», *Studii Muzeale* V (1971), 13-28. Εὐχαριστῶ τὸν π. Βικέντιο Κουρελάρου, ποὺ εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μοῦ μεταφράσει τμῆμα τοῦ κειμένου. Δὲν θὰ ἀναφερθῶ στὸν σχολιασμὸ τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ, ποὺ εἶναι ξεπερασμένος.

[4] Ana Dobjanschi, «Icoane greceşti din secolele XV şi XVI în colecţia Muzeului Naţional de Artă al României. Consideraţii stilistice şi iconografice», *Ars Transsilvaniae* IV (1994), 64.

[5] P. L. Vocotopoulos, «Le triptyque d'Osimo», *JÖB* 44 (1994), 436 σημ. 33. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Δύο ἄγνωστα φύλλα τριπτύχου τοῦ Γεωργίου Κλόντζα ἢ τοῦ ἐργαστηρίου του», *Ἐνθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ἡράκλειο 2000, 98 σημ. 17. Τοῦ ἰδίου, *Τὸ θεῖον Πάθος σὲ πίνακα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα*, Ἀθήνα 2005, 16, 40, εἰκ. 22.

[6] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (;) ἄλλοτε σὲ ξένη ἰδιωτικὴ συλλογή», *Πεπραγμένα τοῦ Ε' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου ("Αγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου-1 Ὀκτωβρίου 1981)*, τ. Β', Ἡράκλειο 1986, 229 σημ. 86.

[7] Μ. Χατζηδάκη - Εὐγ. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, τ. 2, Ἀθήνα 1997, 89, ἀριθ. 41.

[8] Τὸ ἀριστερὸ φύλλο, καθὼς καὶ τὸ ἀνθέμιο στὴν ἐπίστεψη τοῦ τοξωτοῦ πλαισίου, ἔλειπαν ἤδη πρὸ ἑνὸς αἰῶνος, ὅταν τὸ τρίπτυχο πρωτοδημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν M. Binder.

σός, μὲ ἐξαίρεση τὴν πίσω ὄψη μὲ τὸν φυλλοφόρο σταυρό, ὅπου εἶναι λευκός. Ἡ μικρογραφικὴ ἐκτέλεση μὲ πλῆθος μορφῶν καὶ συμπληρωματικῶν ἐπεισοδίων, ὁ φόβος τοῦ κενοῦ ποὺ φαίνεται νὰ διακατέχει τὸν καλλιτέχνη, ὁ ἰδιότυπος συγκερασμὸς παραδοσιακῶν στοιχείων καὶ δανείων ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ μανιερισμό, τὰ ἔντονα χρώματα μὲ ἔμφαση στὸ κόκκινο, ἡ πολυπρόσωπη Σταύρωση καὶ τὸ Ἐπὶ σοὶ χαίρει ποὺ εἶναι ἀγαπημένα θέματα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, δικαιολογοῦν τὴν ἀπόδοση a priori τοῦ ἔργου ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ στὸ ἐργαστήριο τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ καστρινοῦ ζωγράφου, γιὰ τὸν ὁποῖο ὑπάρχουν γραπτὲς μαρτυρίες ἀπὸ τὸ 1562 μέχρι τὸ 1607[9].

Ἡ προσθία ὄψη τοῦ κεντρικοῦ φύλλου διαιρεῖται σὲ τρεῖς ζῶνες (Εἰκ. 1). Ἐπάνω εἰκονίζεται ἡ Σταύρωση, στὴν μεσαία ζώνη ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου καὶ στὴν κάτω ἡ Ἄρνηση τοῦ Πέτρου. Ὁ Ἐσταυρωμένος φορεῖ περίζωμα (Εἰκ. 2). Τὰ πόδια του εἶναι καρφωμένα χωριστὰ στὸ ὑποπόδιο. Αἷμα ρέει ἀπὸ τὴν πλευρά, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια του. Ἐπιγραφές: *Η ϚΑΥΡΩCΙC* μὲ κόκκινο, *Ι(ησοῦ)C Χ(ριστὸ)C* μὲ χρυσὸ στὴν ὁριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ καὶ *Ο Β(α)C(ι)Λ(εὺς) Τ(ῆς) Δ(ό)Ξ(ης)* σὲ ἀναδιπλούμενη ταινία καρφωμένη πάνω ἀπὸ τὸν σταυρό. Τέσσερις ἄγγελοι πετοῦν γύρω ἀπὸ τὸν σταυρὸ μὲ τὰ χέρια σκεπασμένα. Ὁ σταυρὸς εἶναι στερεωμένος μὲ δύο σφῆνες στὸν Γολγοθᾶ· ἀπὸ κάτω του ἀνοίγεται σπηλιά, ὅπου διακρίνονται τὸ κρανίο καὶ ἡ κάτω γνάθος τοῦ Ἀδάμ. Οἱ ληστὲς εἶναι δεμένοι μὲ σχοινὶ στοὺς σταυρούς τους, μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι ἀνασηκωμένο. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Καλὸ Ληστὴ ὑψώνεται ἐκκλησία μὲ δικλινῆ στέγη καὶ καμπαναριό. Τρεῖς διάβολοι πετοῦν γύρω ἀπὸ τὸν Κακὸ Ληστή. Γυμνὴ ἀπόκρημνη ράχη ὑψώνεται στὸ βάθος.

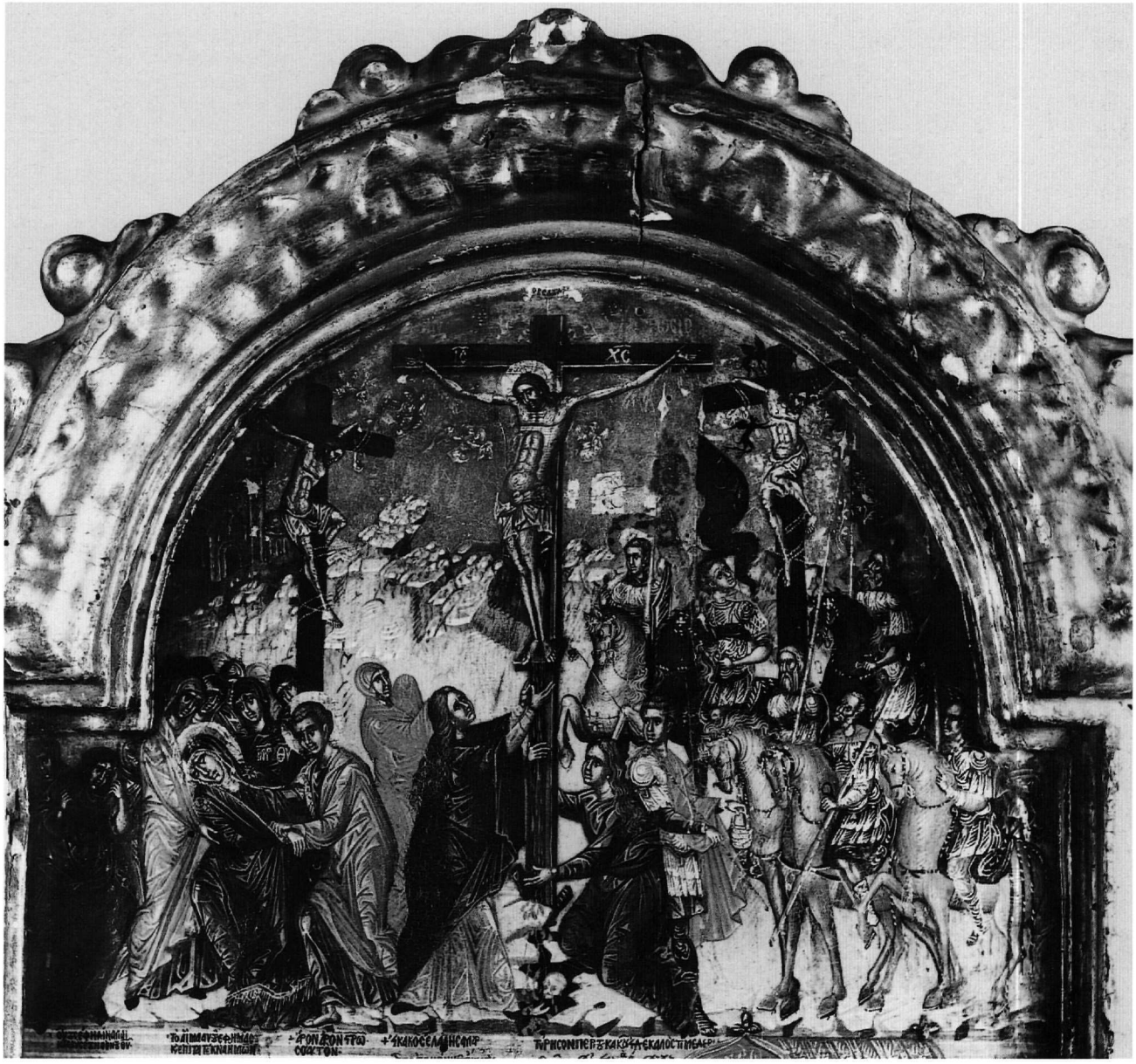
Κάτω ἀριστερὰ ὁ Ἰωάννης κρατεῖ ἀπὸ τὸ χέρι τὴν λιπόθυμη Παναγία (*ΜΡ ΘΥ*). Πίσω της συνωστίζεται ὅμιλος δέκα γυναικῶν. Ἀριστερὰ μία γυναίκα τραβᾶ τὰ μαλλιά της. Γύρω ἀπὸ τὸν σταυρὸ μία γυναίκα μὲ μαφόριο κόκκινο κιννάβαρι ἀτενίζει τὸν Ἐσταυρωμένο ὑψώνοντας τὰ σκεπασμένα χέρια της, μία ἄλλη μὲ ξέπλεκα μαλλιὰ ὑψώνει τὰ χέρια, δεύτερη γυναίκα μὲ ξέπλεκα μαλλιὰ ἀγκαλιάζει τὸν σταυρό, καὶ πίσω της ἕνας ἀγένειος στρατιώτης κρατεῖ καλάθι, ποὺ θὰ περιεῖχε τὰ καρφιὰ μὲ τὰ ὁποῖα προσήλωσαν τὸν Κύριο. Δεξιὰ ἕξι ἱππεῖς σὲ δύο στίχους κρατοῦν φλάμπουρα καὶ ἀκόντια. Φωτοστεφάνους ἔχουν μόνο ὁ Χριστός, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης.

Στὴν δεύτερη ζώνη παριστάνεται ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου (Εἰκ. 3). Ὁ Πιλάτος κάθεται σὲ ξύλινο θρόνο πάνω σὲ βαθμιδωτὸ βάθρο ποὺ εἰκονίζεται προοπτικά. Περιστοιχίζεται ἀπὸ δύο ἄνδρες, ἕναν μεσήλικα ποὺ κάθεται δεξιά, πρὸς τὸν ὁποῖο στρέφεται, καὶ ἕναν γέροντα ἀριστερά. Πίσω του ὑψώνεται μία κιονοστήρικτη κατασκευή. Τὸ μέτωπό της μοιάζει μονόλοβο ἀριστερά, τρίλοβο δεξιά. Στὸ δεξιὸ ἄκρο ἡ γυναίκα τοῦ Πιλάτου προβάλλει ἀπὸ κτήριο μὲ δικλινῆ στέγη. Φορεῖ στέμμα καὶ σύγχρονα ροῦχα: βαθυκόκκινο φουστάνι μὲ στενὴ μέση καὶ λευκὸ ὑποκάμισο (Εἰκ. 11). Ἀπευθύνεται σὲ ἕναν στρατιώτη, ποὺ κρατεῖ δίσκο καὶ λαγήνι, ἀναφορὰ στὴν ἀπόνιψη τοῦ Πιλάτου. Ἀνάμεσά τους εἶναι γραμμένα τὰ λόγια ποὺ ἀπηύθυνε στὸν σύζυγό της: *ΜΗΔΕΝ CΙ Κ(αὶ) ΤΟ ΔΙΚ(αί)Ο ΕΚΗΝΟ ΠΟΛΛΑ ΓΑΡ ΕΠΑΘΟ(ν) CΗΜΕΡΟΝ* (Μτθ. 27, 19). Μπροστὰ στὸν Πιλάτο στέκεται ὁ Ἰησοῦς (*ΙC ΧC*) ἀνάμεσα σὲ δύο στρατιῶτες. Ὁ ἀριστερὸς κρατεῖ σχοινὶ μὲ τὸ ὁποῖο εἶναι δεμένα τὰ χέρια τοῦ Θεανθρώπου καὶ τεντώνει τὸ δεξὶ χέρι μὲ κλεισμένη τὴν γροθιά, γιὰ νὰ τὸν κτυπήσει. Πίσω τους συνωστίζεται πλῆθος Ἑβραίων, ἀνάμεσά τους καὶ μερικὲς γυναῖκες, μία ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἔχει δίπλα της τὸ παιδί της. Μεγαλογράμματες ἐπιγραφὲς ἀποδίδουν τὰ λόγια τῶν δύο ψευδομαρτύρων (*ΟΥΤΟC ΕΦΗ ΔΙΝΑΜΑΙ ΚΑΤΑΛΥCΕ ΤΟ(ν) ΝΑΟΝ ΤΟΥ Θ(ε)ΟΥ*, Μτθ. 26, 61), τοῦ στρατιώτη (*ΟΥΤΟC ΑΠΟΚΡΙΝΗ ΤΟ ΑΡΧΙΕΡΕΙ*, Ἰω. 18, 22), τοῦ Χριστοῦ (*ΕΙ ΚΑΚΟC ΕΛΑΛΗCΑ ΜΑΡΤΥΡΗCΟΝ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ ΕΙ ΔΕ ΚΑΛΟC ΤΙ ΜΕ ΔΕΡ(εις)*, Ἰω. 18, 23), τοῦ Πιλάτου (*ΕΓΩ ΟΥΔΕΜΙΑΝ ΕΤΙΑΝ ΕΥΡΙCΚΟ ΕΝ ΑΥΤΟ*, Ἰω. 18, 38) καὶ τοῦ πλήθους (*ΤΟ ΑΙΜΑ ΑΥΤΟΥ ΕΦ ΗΜΑC Κ(αὶ) ΕΠΙ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΗΜΩΝ*, Μτθ 27, 25· *ΑΡΟΝ ΑΡΟΝ ϚΑΡ(αυ)ΡΩCΟ(ν) ΑΥΤΟΝ*, Ἰω. 19, 15· *ΕΙΜΗC ΝΟΜ(ων) ΕΧΟΜ(εν) Κ(αὶ) ΚΑΤΑ ΤΟ(ν) ΝΟΜ(ων) ΗΜ(ῶν) ΟΦΕΙΛΕΙ ΑΠΟΘΑΝΕΙΝ ΟΤΙ ΕΑΥΤΩ(ν)*

---

[9] Γιὰ τὴν ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα βλ. κυρίως M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, XXXIV-XXXV, XLII, 74-81· Ἀθ. Παλιούρας, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608) καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Ἀθῆναι 1977· Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου σὲ δύο κρητικὲς εἰκόνες τῆς Κῶ», *ΔΧΑΕ* ΙΓ' (1985-1986), 132-136· Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθήνα 1990, 62-66· Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ἔ.ἀ., 83-96· J. Vereecken - L. Hadermann-Misguich, *Les oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Βενετία 2000, 71-84. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, *Τὸ θεῖον Πάθος*, ἔ.ἀ., 7-15.

Εἰκ. 1. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου.



Εἰκ. 2. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου. Ἡ Σταύρωση.

ΥΙΩΝ Θ(εο)Υ ΕΠΙΗCΕΝ, Ἰω. 19, 7· *ΕΝΟΧΟC ΘΑΝΑΤΟΥ ΕϚΙ*, Μτθ. 26, 66).

Στὴν τρίτη ζώνη κυριαρχεῖ ἡ Ἄρνηση τοῦ Πέτρου. Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο εἰκονίζεται ὁ ἀπαγχονισμὸς τοῦ ἀγένειου Ἰούδα, ποὺ φορεῖ πορφυρὸ ἱμάτιο μὲ λευκὴ ζώνη (Εἰκ. 1). Δεξιὰ ἡ ἐπιγραφὴ *ΗΜΑΡΤ(ων) ΠΑΡΑΔΟΥC ΕΜΑ ΑΘΟΩΝ* (Μτθ. 27, 4). Ἀκολουθεῖ ἡ Ἄρνηση σὲ τρία ἐπεισόδια (Εἰκ. 3). Στὸ πρῶτο ὁ Πέτρος συζητεῖ ζωηρὰ μὲ δύο νέους στρατιῶτες, ὑψώνοντας τὰ χέρια σὲ χειρονομία ἀρνήσεως. Ὁ ἕνας ἀκουμπᾶ τὸ δεξὶ χέρι στὸν ἀριστερὸ ὦμο τοῦ Πέτρου, ὁ ἄλλος ἁπλώνει τὰ δυὸ χέρια. Πεντάστιχη ἐπιγραφὴ ἑρμηνεύει τὴν παράσταση: *Μ(ε)ΤΑ ΜΙΚΡΟΝ ΔΕ ΠΡΟCΕΛΘΟΝΤΕC ΟΙ ΕϚΟΤΕC ΕΙΠΟΝ ΤΟ ΠΕΤΡΟ ΑΛΗΘΟC Κ(αὶ) CΥ ΕΞ ΑΥΤΟΝ ΕΙ Κ(αὶ) ΓΑΡ Η ΛΑΛΙΑ CΟΥ ΔΗΛΟΝ CΕ ΠΟΙΕΙ. ΤΟΤΕ ΗΡΞΑΤΟ ΚΑΤΑΘΕΜΑΤΙΖΕΙΝ Κ(αὶ) ΟΜΝΙΕΙΝ ΟΤΙ ΟΥΚ ΟΙΔΑ ΤΟΝ ΑΝ(θρωπ)ΟΝ* (Μτθ. 26, 73-74).

Ἕνα ἀναμμένο μαγκάλι χωρίζει τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ ἀπὸ τὸ ἑπόμενο. Ὁ Πέτρος προχωρεῖ δεξιὰ ὑψώνοντας τὰ χέρια σὲ μία θεατρικὴ χειρονομία, τὸν σταματᾶ ὅμως μία

κοπέλλα, ντυμένη ὅπως καὶ ἡ σύζυγος τοῦ Ἡρώδη μὲ σύγχρονα φορέματα –βαθυπράσινο φουστάνι ποὺ ἀναδεικνύει τὸ στῆθος της καὶ λευκὸ ὑποκάμισο μὲ ἀνασηκωμένα μανίκια (Εἰκ. 4). Σηκώνει τὸ χέρι μὲ τεταμένο τὸν δείκτη, ἐνῶ λέει, σύμφωνα μὲ τὴν προσγεγραμμένη ἐπιγραφή, *ΕΚΕΙ Κ(αὶ) CΥ ΗCΘΑ ΜΕΤΑ Ι(ησο)Υ ΤΟΥ ΓΑΛΙΛΑΙΟΥ* (Μτθ. 26, 69). Ἀνάμεσα στὸν ἀπόστολο καὶ τὴν παιδίσκη εἶναι ζωγραφισμένος ἕνας κόκκινος πετεινός. Ἀκολουθεῖ μνημειώδης ἀναγεννησιακὴ πύλη μὲ δύο κίονες ποὺ πατοῦν σὲ ψηλὰ βάθρα. Νέος ντυμένος μὲ κόκκινο κοντὸ χιτώνα συζητεῖ μὲ τὸν Πέτρο, ποὺ στέκεται δίπλα καὶ ὑψώνει τὴν δεξιὰ σὲ χειρονομία ἀρνήσεως. Δίπλα του διαβάζονται τὰ λόγια ποὺ κατὰ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο εἶπε ἡ κοπέλλα: *ΕΚΕΙ Κ(αὶ) ΟΥΤΟC ΗΝ Μ(ε)ΤΑ Ι(ησο)Υ ΤΟΥ ΝΑΖΩΡΑΙΟΥ* (Μτθ. 26, 71). Στὸ δεξιὸ ἄκρο παριστάνεται ἡ μετάνοια τοῦ ἀποστόλου. Ὁ Πέτρος, μετὰ τὴν τρίτη ἄρνηση καὶ ἀφοῦ «ἀλέκτωρ ἐφώνησεν», στηρίζεται σὲ πορφυρὸ βωμὸ καὶ ὑποβαστάζει τὸ κεφάλι μὲ τὸ δεξὶ χέρι. Ἀπὸ πάνω του ἡ ἐπιγραφὴ *Κ(αὶ) ΕΞΕΛΘ(ὼν) ΕΞΟ ΕΚΛΑΥCΕ ΠΙΚΡΟC* (Μτθ. 26, 75).

Ἡ Σταύρωση τοῦ τριπτύχου τοῦ Βουκουρεστίου εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν δυτικὴ τέχνη, ὅπως καὶ ὅλες σχεδὸν οἱ πολυάριθμες συνθέσεις τοῦ Κλόντζα μὲ τὸ ἴδιο θέμα[10]. Ἡ πολυπρόσωπη Σταύρωση, πλουτισμένη μὲ δευτερεύοντα ἐπεισόδια, ἐμφανίζεται στὴν Ἰταλία τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ.· εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὶς Meditationes vitae Christi, λεπτομερῆ περιγραφὴ τοῦ Πάθους τοῦ Σωτῆρος ποὺ εἶχε παλιότερα ἀποδοθεῖ στὸν ἅγιο Bonaventura[11]. Ὁ Κλόντζας ζωγράφισε τὴν Σταύρωση στὴν ἐκδοχὴ αὐτὴ στὰ τρίπτυχα τῆς Ἄλλοτε συλλογῆς Spada[12], τοῦ Osimo[13], τῆς Ραβέννας[14], τοῦ Σεμπενίκου[15], τῆς Βαλτιμόρης[16], σὲ φύλλα τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ[17], τοῦ Musée d'Art et d'Histoire τῆς Γενεύης[18] καὶ ἑλβετικῆς ἰδιωτικῆς συλλογῆς[19], καὶ σὲ πίνακα ἀγγλικῆς συλλογῆς μὲ κύκλο τῶν παθῶν[20]. Ἡ προσήλωση τῶν ποδιῶν τοῦ Ἰησοῦ στὸν σταυρὸ χωριστὰ ἀπαντᾶ καὶ στὸ τρίπτυχο τοῦ Σεμπενίκου, ἐνῶ στὶς ἄλλες Σταυρώσεις τοῦ Κλόντζα εἶναι καρφωμένα μαζί, μὲ ἕνα μόνο καρφί, ὅπως συνηθίζεται στὴν Δύση ἀπὸ τὸν 13ο αἰ.[21]. Τὰ σώματα τῶν ληστῶν εἶναι συνεστραμμένα ἀπὸ τὴν ἀγωνία, ὅπως στὶς περισσότερες Σταυρώσεις τοῦ ζωγράφου· στὸ τρίπτυχο τοῦ Σεμπενίκου τουναντίον, στὸ φύλλο τῆς ἑλβετικῆς συλλογῆς καὶ στὴν εἰκόνα ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀγγλία ἡ στάση τους εἶναι ἤρεμη. Ὁ διάβολος πάνω ἀπὸ τὸν Κακὸ Ληστὴ λείπει μόνο ἀπὸ τὸ τρίπτυχο Spada.

Ὁ Κλόντζας ζωγραφίζει συνήθως στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τὴν Παναγία καθισμένη ἀνάμεσα στὶς ἀκολούθους της ποὺ τὴν παρηγοροῦν, ἐνῶ ὁ Ἰωάννης στέκεται θλιμμένος παράμερα. Στὸ τρίπτυχο τοῦ Βουκουρεστίου ἀντιθέτως ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἕτοιμη νὰ καταρρεύσει, ἐνῶ τὴν συγκρατεῖ ὁ Ἰωάννης. Ἡ λιποθυμία τῆς Παναγίας κάνει τὴν ἐμφάνισή της στὴν ἰταλικὴ τέχνη τὸν 13ο αἰ.[22]. Λείπει ἡ σκηνὴ τοῦ διαμερισμοῦ τῶν ἱματίων, ποὺ ἐξαίρεται στὶς περισσότερες Σταυρώσεις τοῦ Κλόντζα, καὶ οἱ ἔφιπποι ἀξιωματοῦχοι εἶναι κάπως ἀδέξια συγκεντρωμένοι στὸ δεξιὸ μέρος τῆς συνθέσεως. Ἀπουσιάζουν οἱ στρατιωτικοὶ ποὺ ποτίζουν τὸν Κύριο ὄξος καὶ λογχίζουν τὴν πλευρά του, ἀλλὰ τρεῖς γυναῖκες εἰκονίζονται γύρω στὸν σταυρό. Ἡ τελευταία αὐτὴ λεπτομέρεια ἀπαντᾶ μόνο στὸ τρίπτυχο Spada. Ὁ νέος ποὺ κρατεῖ καλάθι ποὺ περιεῖχε προφανῶς τὰ καρφιὰ ἀπαντᾶ στὸ Βυζάντιο κατὰ τὴν παλαιολόγειο περίοδο, ἐνῶ στὴν Δύση ἄνδρες ποὺ κρατοῦν καρφιὰ περιλαμβάνονται στὴν Σταύρωση πολὺ νωρίτερα[23].

---

[10] Μόνο στὸ τρίπτυχο τῆς Πάτμου ἀκολουθεῖται τὸ βυζαντινὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθῆναι 1977, 107-108, ἀριθ. 62, πίν. 43.

[11] E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des späten Mittelalters*, 2η ἔκδ., Βερολῖνο 1967.

[12] Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα», *Πεπραγμένα τοῦ Ε' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ἅγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου - 1 Ὀκτωβρίου 1981)*, τ. Β', Ἡράκλειο 1986, 71-72, πίν. ΚΣΤ'. *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1988, 226, ἀριθ. 69 (M. Achimastou-Potamianou).

[13] P. L. Vocotopoulos, «Le triptyque d'Osimo», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 5), 432, 436-437, εἰκ. 3.

[14] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ πάθος τοῦ Χριστοῦ στὴ Δημοτικὴ Πινακοθήκη τῆς Ραβέννας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 160-168, πίν. Θ'.

[15] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 6), 223-227, πίν. ΙΔ'. Γιὰ τὴν προέλευση βλ. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Δύο ἄγνωστα φύλλα τριπτύχου», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 5), 104-105.

[16] *Holy Image, Holy Space* (ὑποσημ. 12), 227-229, ἀριθ. 70 (M. Vassilaki).

[17] M. Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Βατικανό 1995, 26-27, ἀριθ. 20, εἰκ. 35.

[18] *Les icones du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Γενεύη 1985, ἀριθ. 5.

[19] Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Δύο ἄγνωστα φύλλα τριπτύχου», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 5), 91, 96-104.

[20] Π. Λ. Βοκοτοπούλου, *Τὸ θεῖον Πάθος* (ὑποσημ. 5), 39-53.

[21] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Παρίσι 1916, 413, 416.

[22] Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Cambridge 1996, 10.

[23] Αὐτόθι, 121.

Εἰκ. 3. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου καὶ ἡ Ἄρνηση τοῦ Πέτρου.

Οἱ δύο ἄνδρες ποὺ κάθονται κοντὰ στὸν Πιλᾶτο σὰν νὰ τὸν συμβουλεύουν, στὴν μεσαία ζώνη, εἶναι πιθανότατα οἱ δύο ἀρχιερεῖς (Εἰκ. 5). Σὲ σπάνιες περιπτώσεις ἕνας ἀρχιερεὺς στέκεται ἢ κάθεται μερικὲς φορὲς δίπλα στὸν Πιλᾶτο σὲ βυζαντινὰ καὶ ἰταλικὰ παραδείγματα[24]. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πολὺ συχνὰ μὲ τὰ χέρια δεμένα ἐμπρὸς στοὺς κριτές του ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰ.[25]. Ἡ στροφὴ τῆς κεφαλῆς του πίσω, πρὸς τὸν ἄνδρα ποὺ ἑτοιμάζεται νὰ τὸν κτυπήσει, ἀπαντᾶ ἤδη στὴν παλαιολόγειο ζωγραφικὴ ἀλλὰ καὶ στὸν Giotto[26].

Ἡ Ἄρνηση τοῦ Πέτρου ἀπέχει ἀπὸ τὰ παραδοσιακὰ πρότυπα, ὅπου δίδεται ἔμφαση στοὺς στρατιῶτες ποὺ ζεσταίνονται γύρω στὴν φωτιὰ καὶ στὸν ἀλέκτορα, ποὺ συχνὰ παριστάνεται πάνω σὲ μία στέγη ἢ σὲ κίονα[27].

---

[24] G. Millet, ἔ.ἀ., 590, 635, 636. A. Derbes, ἔ.ἀ., 85, εἰκ. 47-48, 52.

[25] Αὐτόθι, 81, 92. Παλαιότερα ἁπαντᾶ σπανίως μὲ τὰ χέρια δεμένα, π.χ. στὸ παρισινὸ τετραευάγγελο gr. 74, τοῦ ὄψιμου 11ου αἰ.

[26] Αὐτόθι, 86-87, εἰκ. 49, 55. Σύμφωνα μὲ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση (Ἰω. 18, 22), *εἷς παρεστηκὼς τῶν ὑπηρετῶν ἔδωκεν ῥάπισμα τῷ Ἰησοῦ* κατὰ τὴν ἀνάκρισή του ἀπὸ τὸν ἀρχιερέα καὶ ὄχι ἀπὸ τὸν Πιλᾶτο, ὅπως στὴν παράστασή μας.

[27] Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. G. Millet, *Recherches* (ὑποσημ. 21), 345-361.

Εἰκ. 4. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Ἄρνηση τοῦ Πέτρου.

Εἰκ. 5. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου.

Τὴν ὀπισθία πλευρὰ τοῦ κεντρικοῦ φύλλου κοσμεῖ καστανέρυθρος φυλλοφόρος σταυρὸς μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους πάνω σὲ λευκὸ βάθος (Εἰκ. 6). Ὁ σταυρός, μὲ ἐπίμηλα στὶς ἄκρες τῶν κεραιῶν, ἔχει μιὰ πρόσθετη διαγώνια κεραία χαμηλά. Τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους εἶναι ἡ λόγχη, ὁ κάλαμος μὲ τὸν σπόγγο, ὁ ἀκάνθινος στέφανος καὶ ἕνα καρφί. Κάτω ἀπὸ τὴν τρίλοβη βάση τοῦ σταυροῦ εἶναι ζωγραφισμένα κρανίο καὶ γνάθος. Ἐπιγραφές: *ΙC ΧC ΝΚ, ΦΧΦΠ* (=Ἰησοῦς Χριστὸς νικᾶ, Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσι). Λεπτὸ πλαίσιο ἀκολουθεῖ τὸ περίγραμμα τοῦ φύλλου.

Ὁ Γεώργιος Κλόντζας διακοσμεῖ συχνὰ τὴν ὀπισθία ὄψη τοῦ κεντρικοῦ φύλλου τῶν τριπτύχων του μὲ παράσταση, ὥστε νὰ εἶναι ἀμφιπρόσωπα, ὅπως στὰ τρίπτυχα τῆς Πάτμου, Spada καὶ Λάτση[28]. Ἄλλοτε ἡ ὀπισθία ὄψη τοῦ κεντρικοῦ φύλλου εἶναι ἀκόσμητη, ὁπότε ὁ πιστὸς βλέπει μόνο τὴν προσθία ὄψη, μὲ ἀνοικτὰ ἢ κλειστὰ τὰ πλάγια φύλλα, τῶν ὁποίων ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη εἶναι διακοσμημένη. Στὸ τρίπτυχο τοῦ Osimo, ποὺ ἀνήκει στὴν δεύτερη κατηγορία, ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ κεντρικοῦ φύλλου καλύπτεται ἀπὸ ἑνιαῖο χρῶμα[29]. Ὁ φυλλοφόρος σταυρὸς διακοσμεῖ συχνὰ τὴν πίσω ὄψη τῶν εἰκόνων ἤδη ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ χρόνια[30].

---

[28] Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 44. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 12), 69-73, πίν. 3. *Μετὰ τὸ Βυζάντιο*, Ἀθήνα 1996, 105.

[29] *Splendori di Bisanzio*, κατάλογος ἐκθέσεως, Μιλάνο 1990, εἰκόνα στὴν σ. 121, τυπωμένη ἀντίστροφα.

[30] Βλ. προχείρως Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἀθήνα 1998, 20-23, 56, 68, ἀριθ. 3, 14, 17.

Εἰκ. 6. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου. Ὀπισθία πλευρά.

Στὴν προσθία ὄψη τοῦ δεξιοῦ φύλλου, διαστ. 38,6× 27,8×0,7 ἑκ., εἶναι ζωγραφισμένη ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος, πλουτισμένη μὲ συμπληρωματικὰ ἐπεισόδια (Εἰκ. 7). Κυριαρχεῖ στὴν σύνθεση ἡ δυναμικὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ προβάλλεται σὲ φακοειδῆ δόξα καὶ προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιά, πατώντας μαύρη πτερωτὴ μορφὴ ποὺ βαστᾶ δρεπάνι καὶ προσωποποιεῖ τὸν Θάνατο. Ὁ Κύριος κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητάριο καὶ ἁπλώνει τὸ δεξὶ γιὰ νὰ τραβήξει τὸν Ἀδάμ, ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸ ἀνοιχτὸ ρύγχος δράκοντος. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἀδὰμ στέκονται σὲ ἀνοικτὴ σαρκοφάγο ἡ Εὔα, ποὺ ὑψώνει τὰ χέρια σὲ χειρονομία ἱκεσίας, καὶ ὅμιλος δικαίων. Ἀριστερά, στὴν πάριση σαρκοφάγο, στέκονται ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ προφητάνακτες Σολομὼν καὶ Δαβίδ, ποὺ δείχνουν τὸν Χριστό. Δίπλα στὴν ἀριστερὴ σαρκοφάγο κείτονται δύο γυμνοὶ ἔφηβοι. Χαμηλὰ ἀνοίγεται ἕνα σπήλαιο ὅπου διακρίνονται δύο θυρόφυλλα καὶ κλειδαριές, καὶ ὅπου ἄγγελος καταβάλλει δύο μελαψοὺς ἄνδρες· ὁ ἕνας εἶναι μεσόκοπος μὲ καστανὰ γένεια, ὁ ἄλλος, τὸν ὁποῖο δένει ὁ ἄγγελος, λευκογένειος.

Στὴν κάτω δεξιὰ γωνία παριστάνονται οἱ δύο μυροφόρες ποὺ κάθονται δίπλα σὲ κλειστὴ σαρκοφάγο ἀπὸ πορφυρὸ μάρμαρο, μὲ σφραγισμένο τὸ κάλυμμα. Γύρω στὴν σαρκοφάγο ἔχουν ἀποκοιμηθεῖ πέντε στρατιῶτες. Ὁ πρῶτος ἀριστερὰ ἔχει ἀκουμπήσει δίπλα του τὸ τόξο καὶ τὴν φαρέτρα του, ὁ δεύτερος κρατεῖ κυκλικὴ ἀσπίδα. Στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία ἄγγελος μὲ τὸ ραβδὶ τοῦ κήρυκα κάθεται πάνω στὸ κάλυμμα ἀνοικτῆς σαρκοφάγου καὶ δείχνει τὰ ὀθόνια στὶς δύο μυροφόρες. Δεξιά του, μὲ κιννάβαρι, ἡ ἐπιγραφὴ *ΕΙΔΕ Ο ΤΟΠΟC ΟΠΟΥ ΕΚΥΤΟ Ο Ι(ησοῦ)C*. Στὸ βάθος συγκλίνουν σὰν λαβίδες δύο ἀπόκρημνα γυμνὰ βουνά, πίσω ἀπὸ τὰ ὁποῖα προβάλλουν δύο ἄνδρες, ἀναφαλαντίας μὲ κοντὸ γένι ὁ ἕνας, λευκογένειος μὲ κόκκινο καπέλλο ἢ στέμμα ὁ δεύτερος. Πάνω ἀπὸ τὶς κορυφὲς δύο στηθαῖοι ἄγγελοι κρατοῦν τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς *Η ΑΝΑϚΑCIC* καὶ *IC XC*, διακρίνονται πάνω στὸν χρυσὸ κάμπο λείψανα ἐξίτηλης ἐπιγραφῆς.

Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος τοῦ τριπτύχου μας ἀνήκει σὲ ἕναν πολὺ παλαιὸ τύπο, ποὺ μαρτυρεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν 8ο αἰ., ὅπου ὁ Κύριος τραβᾶ ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο τὸν γονυπετῆ Ἀδάμ, δίπλα στὸν ὁποῖο στέκεται ἡ Εὔα[31]. Μεγάλη διάδοση γνώρισε στὴν μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἡ παραλλαγὴ στὴν ὁποία ἀνήκει ἡ παράστασή μας, ὅπου ὁ Χριστὸς κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο (καὶ ὄχι σταυρό), προχωρεῖ βιαστικὰ πρὸς τὰ δεξιά, τὸ ἱμάτιό του δὲν ἀνεμίζει, οἱ πρωτόπλαστοι βρίσκονται στὸν δεξιὸ ὅμιλο, καὶ στὸν ἀριστερὸ στέκονται ὁ Πρόδρομος καὶ δύο ἢ τρεῖς προφητάνακτες μὲ χιτώνα ποὺ φτάνει λίγο κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο[32]. Ἡ παραλλαγὴ αὐτὴ ἐμφανίζεται τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰ. στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ καὶ συναντᾶται κυρίως σὲ εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Σχολῆς μὲ μικροδιαφορές: Παραλείπεται μερικὲς φορὲς ἡ δόξα τοῦ Χριστοῦ· οἱ πρωτόπλαστοι καὶ οἱ δίκαιοι στέκονται συνήθως σὲ σαρκοφάγους· συχνὰ ἀνοίγεται στὸ κάτω μέρος σπηλιά, ὅπου κάθεται ὁ διά-

[31] E. Lucchesi Palli, «Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi», *RQ* 57 (1962), 250-267.

[32] Γιὰ τὴν παραλλαγὴ αὐτὴ βλ. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 29-30.

βολος τὸν ὁποῖο πολλὲς φορὲς καταβάλλει ἕνας ἄγγελος· προστίθενται ἢ παραλείπονται στὸ πάνω μέρος ἄγγελοι μὲ τὰ ὄργανα τοῦ πάθους καὶ προφῆτες ποὺ προανήγγειλαν τὸ γεγονός· σπηλιὲς ἀνοίγονται ἐνίοτε στὰ δύο βουνά, ποὺ μερικὲς φορὲς συγκλίνουν σὰν λαβίδα, ὅπως στὸ τρίπτυχό μας.

Ὁ Κλόντζας ἔχει περιλάβει τὴν εἰς Ἅδου Κάθοδο καὶ σὲ ἄλλα τρίπτυχα: στὰ ὑπογεγραμμένα τρίπτυχα Πάτμου[33], Spada[34] καὶ Λάτση[35] καὶ στὸ ἀνυπόγραφο τοῦ Σεμπενίκου[36], καθὼς καὶ σὲ φύλλο τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ, ποὺ τοῦ ἀποδίδεται[37]. Στὰ τρίπτυχα Spada, Λάτση καὶ Σεμπενίκου ζωγραφίζει ἐντελῶς προσωπικὲς ἐκδοχὲς τῆς σκηνῆς. Στὸ τρίπτυχό μας, ὅπως καὶ στὸ τρίπτυχο τῆς Πάτμου καὶ τὸ φύλλο τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ, ἐπαναλαμβάνει τουναντίον ἕναν καθιερωμένο στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τύπο, τὸν ὁποῖο ὅμως πλουτίζει μὲ πρωτότυπα στοιχεῖα: στὸ τρίπτυχο τοῦ Βουκουρεστίου ὁ Χριστὸς δὲν πατεῖ, ὅπως συνήθως, τὶς πύλες τοῦ Ἅδη ἀλλὰ προσωποποίηση τοῦ θανάτου μὲ δρεπάνι, δίπλα στὴν ἀριστερὴ σαρκοφάγο εἶναι πεσμένοι δύο γυμνοὶ νέοι, καὶ ὁ Ἀδὰμ δὲν στέκεται σὲ ἀνοικτὴ σαρκοφάγο, ἀλλὰ προβάλλει ἀπὸ τὸ ὀρθάνοικτο στόμα ἑνὸς δράκοντα, ὅμοιου μὲ αὐτὸν ποὺ ξερνᾶ τοὺς νεκροὺς στὴν Δευτέρα Παρουσία[38]. Οἱ γυμνοὶ νέοι, πιθανῶς οἱ γιοὶ τοῦ πρεσβύτου Συμεὼν ποὺ ἀναστήθηκαν ἀπὸ τὸν Ἰησοῦ σύμφωνα μὲ τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου[39], ἀπαντοῦν καὶ στὸ φύλλο τοῦ Βατικανοῦ, ὅπου κεῖτονται πάνω στὶς πύλες τοῦ Ἅδη καὶ τοὺς πατεῖ ὁ Χριστός, ἐνῶ στὸ τρίπτυχο τοῦ Σεμπενίκου προβάλλουν ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο τοῦ Ἀδάμ.

Ἡ παράστασή μας ἀνήκει στὶς σπάνιες περιπτώσεις ὅπου ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος πλουτίζεται μὲ τὴν Μαρία τὴν Μαγδαληνὴ καὶ τὴν ἄλλη Μαρία καθισμένες «ἀπέναντι τοῦ τάφου» (Μτθ. 27, 61) καὶ μὲ τὴν ἐπίσκεψη τῶν Μυροφόρων «ὀψὲ Σαββάτων» στὸ μνῆμα, ὅπου «ἄγγελος προσελθὼν ἀπεκύλισεν τὸν λίθον καὶ ἐκάθητο ἐπάνω αὐτοῦ» (Μτθ. 28, 2). Ἄλλα παραδείγματα παρέχουν εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ. στὴν Βαλτιμόρη[40], φύλλο πολυπτύχου τοῦ 15ου αἰ. ἄλλοτε στὸ Μόναχο[41], τὸ φύλλο τριπτύχου ἀριθ. 40070 στὸ Βατικανό, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Κλόντζα[42], τοιχογραφίες τοῦ ὄψιμου 16ου αἰ. στὴν Μονὴ Γαλατάκη στὴν Εὔβοια[43] καὶ τοῦ 1665 στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους στὸ Πυργὶ τῆς Χίου, ἔργο τοῦ κρητικοῦ Ἀντωνίου Κυνηγοῦ[44], καὶ εἰκόνα στὴν Πάτμο ποὺ ὁ Χατζηδάκης ἀποδίδει σὲ τοπικὸ ἐργαστήριο τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ.[45].

Τὴν πίσω πλευρὰ τοῦ δεξιοῦ φύλλου καταλαμβάνει ἡ εἰκαστικὴ ἀπόδοση τοῦ ὕμνου Ἐπὶ σοὶ χαίρει, ἀγαπημένο θέμα τοῦ Κλόντζα[46] (Εἰκ. 8). Ὅλες οἱ παραστάσεις του, ποὺ ζωγράφισε ὁ Κλόντζας ἢ τὸ ἐργαστήριό του, ἀνήκουν στὴν ἀρχαιότερη παραλλαγή, ὅπου τὸ κεντρικὸ θέμα ἔχει κυκλικὸ σχῆμα[47]. Στὸ κέντρο, μέσα σὲ καφὲ κύκλο, παριστάνεται ἡ Παναγία ἔνθρονη, μὲ τὸν Χριστὸ στὰ γόνατά της, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ καὶ στηρίζει κλειστὸ εἰλητάριο στὸν ἀριστερὸ μηρό (Εἰκ. 9). Στὴν στάση καὶ τὴν διευθέτηση τῶν ἐνδυμάτων ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τῆς δεσποτικῆς εἰκόνας τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στὴν Πάτμο[48], ὁ θρόνος ὅμως εἶναι ἐδῶ ξύλινος, μὲ καμπύλο ἐρεισίνωτο ποὺ κοσμεῖται μὲ λεοντοκεφαλὴ σὲ

---

[33] Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 107, ἀριθ. 62, πίν. 43.

[34] Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 12), 72-73, πίν. ΚΣΤ΄.

[35] *Μετὰ τὸ Βυζάντιο*, 109, ἀριθ. 24.

[36] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 6), 227-232, πίν. ΙΗ΄.

[37] M. Bianco Fiorin, *Pinacoteca Vaticana* (ὑποσημ. 17), 27, ἀριθ. 20, εἰκ. 35.

[38] Πρβλ., ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Κλόντζα, τὴν Δευτέρα Παρουσία τῆς Βενετίας (M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges* (ὑποσημ. 9), πίν. 41) καὶ τῶν τριπτύχων Spada καὶ Λάτση (Βοκοτοπούλου, Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 12), πίν. ΙΘ΄· *Μετὰ τὸ Βυζάντιο*, 98 εἰκ. 25), ὅπου τὸ κεφάλι τοῦ θηρίου εἰκονίζεται ὅπως ἐδῶ κατὰ κρόταφον· ἀλλοῦ εἰκονίζεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα.

[39] C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Λειψία 1853, 301-302, 368-369.

[40] Th. Gouma-Peterson, «A Byzantine Anastasis Icon in the Walters Art Gallery», *JWalt* 42/43 (1984/1985), 56. *Holy Image, Holy Space* (ὑποσημ. 12), 190-191, ἀριθ. 26 (G. Kalas).

[41] E. Haustein-Bartsch, «Die Ikone "Lukas malt die Gottesmutter" im Ikonen-Museum Recklinghausen», *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998*, Ἀθήνα-Recklinghausen 2000, 19-20, εἰκ. 17.

[42] Βλ. ὑποσημ. 17.

[43] Ἱερωνύμου Λιάπη, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθῆναι 1971, πίν. 43α.

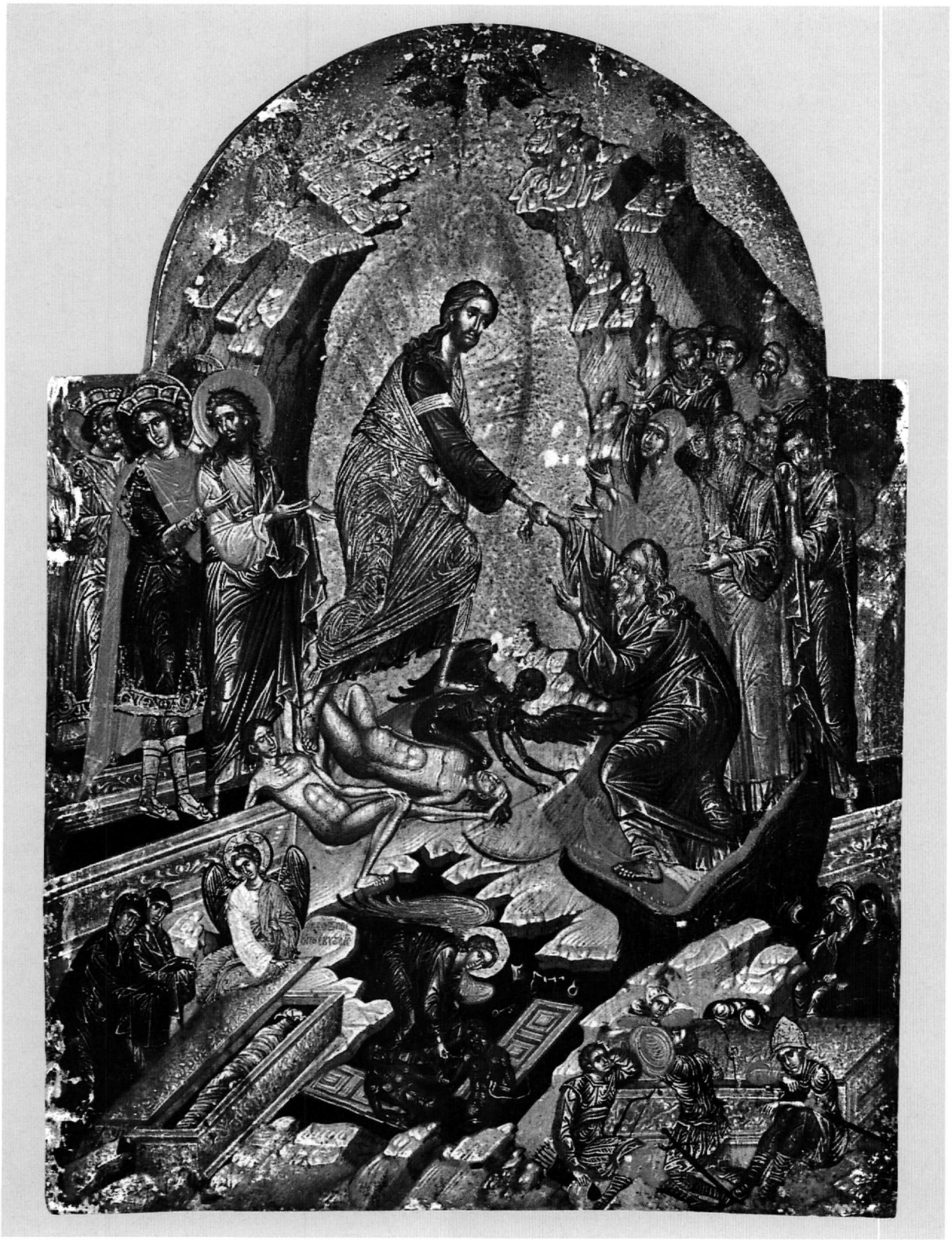
[44] Κατὰ πληροφορία τοῦ συναδέλφου κ. Κωνσταντίνου Σκαμπαβία, γιὰ τὴν ὁποία τὸν εὐχαριστῶ θερμότατα.

[45] Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 179, ἀριθ. 160, πίν. 194.

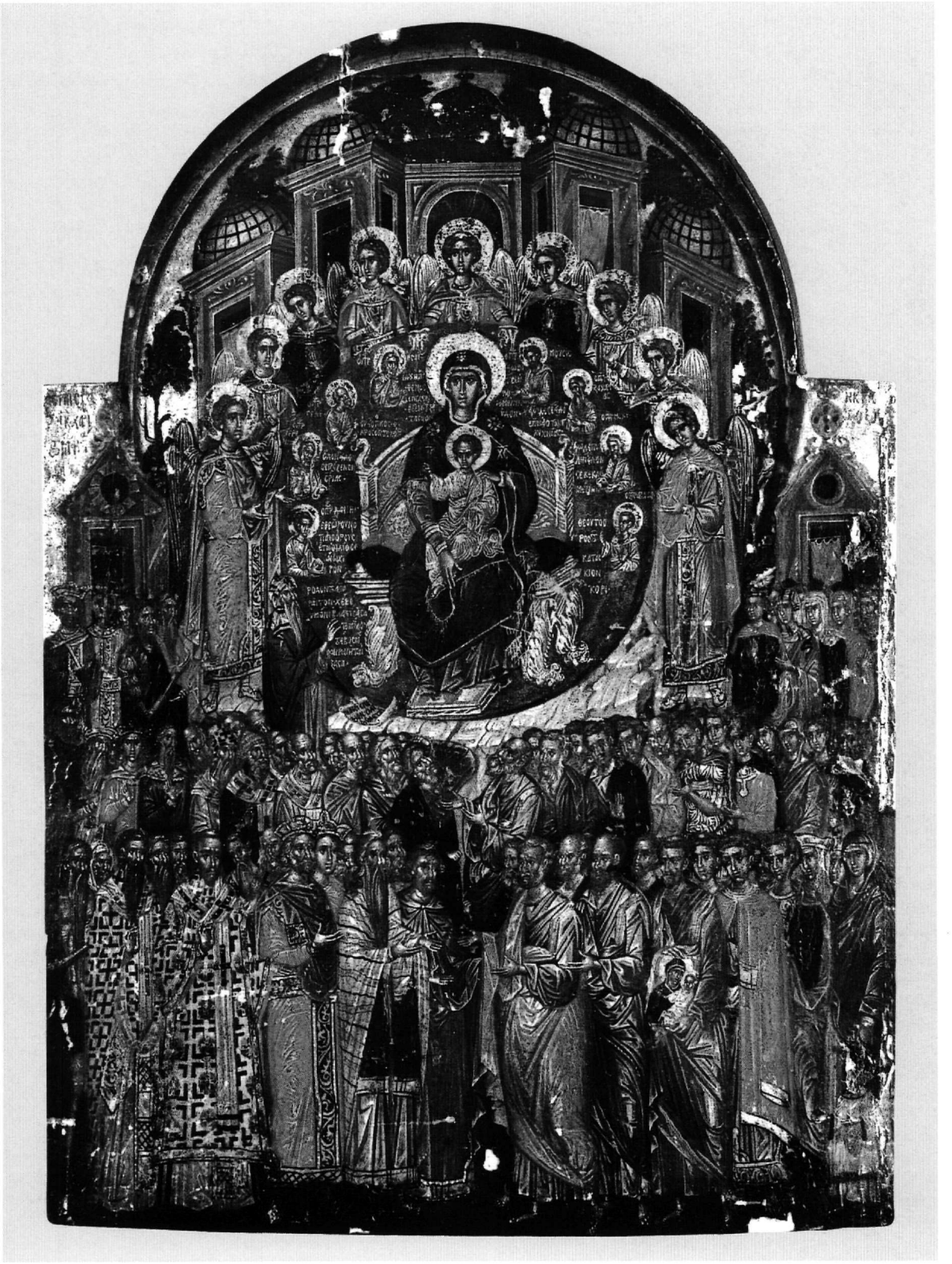
[46] Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. Θ. Ἀλιπράντη, *Ὁ λειτουργικὸς ὕμνος «Ἐπὶ σοὶ χαίρει Κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις ...» σὲ φορητὲς εἰκόνες κρητικῆς τέχνης*, 2η ἔκδ., Θεσσαλονίκη 2005.

[47] Αὐτόθι, 124-133, 146-165. Στὰ παραδείγματα ποὺ παραθέτει ὁ ἀείμνηστος Θ. Ἀλιπράντης πρέπει νὰ προστεθοῦν ἡ παράσταση ποὺ ἐξετάζουμε καὶ φύλλο τριπτύχου ἰδιωτικῆς συλλογῆς, ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό (*La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Μιλάνο 1999 (Electa), 1230-1231, εἰκ. 1328 (M. Constantoudaki-Kitromilides).

[48] Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 61, ἀριθ. 10, πίν. 2.



Εἰκ. 7. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Δεξιὸ φύλλο τριπτύχου, προσθία ὄψη. Ἡ Εἰς Ἅδου Κάθοδος.



Εἰκ. 8. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Δεξιὸ φύλλο τριπτύχου, ὀπισθία ὄψη. Ἐπὶ σοὶ χαίρει.

Εἰκ. 9. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Δεξιὸ φύλλο τριπτύχου, ὀπισθία ὄψη. Ἐπὶ σοὶ χαίρει. Λεπτομέρεια.

χρυσογραφία, καὶ μὲ πόδια μπαρόκ. Τὰ κάθετα δοκάρια τῆς ράχης ἔχουν ἀγκιστροειδῆ ἀπόληξη, ποὺ συναντᾶται καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Κλόντζα[49]. Ἡ Παναγία κάθεται σὲ δύο μαξιλάρια –βαθυκύανο καὶ κόκκινο– ποὺ ἀπολήγουν σὲ κόμπους. Γύρω της εἰκονίζονται σὲ προτομὴ ὀκτὼ προφῆτες ποὺ τὴν προανήγγειλαν, μὲ

[49] Ὅπως στὸ ὑπογεγραμμένο Ἐπὶ σοὶ χαίρει τῆς Βενετίας (Ν. Χατζηδάκη, *Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία. Ἑλληνικὲς εἰκόνες στὴν Ἰταλία. 15ος-16ος αἰώνας*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1993, 169, ἀριθ. 41α) καὶ τὸν κώδικα Vat. gr. 2137, ποὺ τοῦ ἀποδίδεται (Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Οἱ μικρογραφίες ἑνὸς κρητικοῦ χειρογράφου τοῦ 1600», *ΔΧΑΕ* ΙΓ΄ (1985-1986), 196, εἰκ. 2).

προσγεγραμμένες σχετικὲς ἐπιγραφές. Ἀπὸ ἀριστερὰ εἰκονίζονται:
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΔΑΝΙΗΛ ποὺ κρατεῖ λίθο: *ΕΘΕΩΡΟΥΝ ΟΤΙ ΑΠΟ ΟΡΟΥϹ ΕΤΜ(ί)ΘΙ ΛΙΘΟϹ ΑΝΤΥ ΧΙΡΟΝ.*
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΙΕΡΕΝΙ(ας) (sic): *ΟΔΟΝ ΕΙΔΟΝ ϹΕ ΠΡΟΞΕΝΟΝ Ϲ(ωτη)ΡΙΑϹ.*
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΓΕΔΕΩ(ν): ϹΥ ΕΙ Ο ΠΟΚΟϹ Ο ΔΡΟϹΟΡΙΤΟϹ ΚΟΡΙ.
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΗϹΑΪ(ας): ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟϹ ΕΝ (τ)Η ΓΑϚΡΙ ΕΞΕΙ Κ(αὶ) ΤΕΞΕΤ(αι) ΥΙΟΝ.
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΜΟΥϹΙϹ: ΕΓΩ ΒΑΤ(ων) ϹΕ Μ(ὴ) ΦΛΕΓΟΜΕΝΙΝ ΥΔΟΝ.
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΖΑΧΑΡΙΑϹ: ΕΓΩ ΔΕ ϹΕ ΕΙΔΟΝ ΕΠΤΑΦΟΤΟΝ ΛΥΧΝΙΑ[Ν].
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΜΙΧΕ(ας): ΕΓΩ ΔΕ ΠΥΛΗΝ ΕΙΔΟΝ ϹΕ ΚΕΚΑΙ(σ)ΜΕΝΗΝ.
Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΑΒΑΚΟΥ(μ): ΘΕΟΥ ΤΟ ΟΡΟϹ ΤΟ ΚΑΤΑϹΚΙΟΝ ΚΟΡΙ.
Γύρω στὸν κύκλο στέκονται ἐννέα ἄγγελοι ἐνῶ στὰ πόδια τοῦ θρόνου, ἀριστερά, ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς ὑψώνει τὸ δεξὶ χέρι σὲ νεῦμα ὁμιλίας καὶ κρατεῖ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: *ΠΙΑΝ ϹΙ ΕΠΑΞΙΟΝ ΟΔΙ(ν) Η ΗΜΕΤΑΙ(ρα)*[50]. Δεξιὰ τοῦ ἁγίου διαβάζομε τὴν ἀρχὴ τροπαρίου τῆς πρώτης ὠδῆς τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου: *ΡΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΡΑΝΤΟΝ ΧΕΡΕ Υ ΜΟΝΙ ΒΛΑϚΙϹΑϹΑ ΤΟ ΜΙΛΟΝ ΤΟ ΕΒΟϹΜ(ων) ΧΑΙΡΑΙ Η ΤΑΙΞΑϹΑ.*
Στὸ βάθος ὑψώνονται ἐπάνω πέντε τρουλλαῖα κτήρια καὶ δένδρα ἀνάμεσά τους, ἐνῶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ εἶναι ζωγραφισμένα δύο κτήρια μὲ ἀετωματικὴ πρόσοψη, ὅπου ἀνοίγονται κυκλικὸ παράθυρο καὶ ὀρθογώνια θύρα μὲ βῆλο –πράσινο ἀριστερά, κόκκινο δεξιά. Πάνω ἀπὸ τὰ κτήρια αὐτά, στὸν χρυσὸ κάμπο, εἶναι γραμμένα τὰ λόγια τοῦ ὕμνου ποὺ ἀποδίδει ἡ παράσταση: *ΕΠΗ ϹΙ ΧΕ[Ρ]ΕΙ Κ(αι)ΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ ΠΑϹΑ - Η ΚΤΙϹ[ΙϹ] ΔΟΞΑ[ϹΟΙ].*
Στὸ κάτω τμῆμα τῆς αὐστηρὰ συμμετρικῆς παραστάσεως συνωστίζονται σὲ τρεῖς στίχους οἱ ἅγιοι ποὺ δοξολογοῦν τὴν Θεοτόκο. Στὴν πίσω σειρὰ διακρίνονται ἀριστερὰ ὁ Πρόδρομος, ἡ ἁγία Ἑλένη καὶ ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος ποὺ κρατεῖ σταυρό, ἐνῶ δεξιὰ εἰκονίζονται ἅγιες γυναῖκες. Στὴν δεύτερη σειρὰ περιλαμβάνονται ὁ ἅγιος Σπυρίδων μὲ πλεκτὸ σκοῦφο καὶ πιθανότατα ὁ ἅγιος Νικόλαος. Στὴν μπροστινὴ σειρὰ ξεχωρίζουν οἱ ἅγιοι Βασίλειος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, οἱ προφητάνακτες Δαβὶδ καὶ Σολομών, οἱ ἀπόστολοι Πέτρος, Παῦλος καὶ Λουκᾶς ποὺ κρατεῖ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας καὶ τελευταία ἡ ἁγία Ἰουλίττα ποὺ κρατεῖ ἀπὸ τὸ χέρι τὸν μικρὸ ἅγιο Κήρυκο.
Προδρομικὴ ἀπόδοση τοῦ ὕμνου Ἐπὶ σοὶ χαίρει θεωρεῖται ἡ εἰκόνα Τ. 134 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν[51]. Ὁ Κλόντζας καταπιάσθηκε μὲ τὸ θέμα αὐτὸ σὲ τρεῖς εἰκόνες καὶ σὲ ἄλλα δύο τρίπτυχα. Ἡ ὑπογεγραμμένη εἰκόνα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἱνστιτούτου τῆς Βενετίας, ὅπου τὸ κύριο θέμα πλουτίζεται μὲ σκηνὲς τοῦ δωδεκαόρτου, τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου, τῆς Γενέσεως καὶ ἄλλες, εἶναι ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ ζωγράφου[52]. Ἡ ὑπογραφὴ καὶ ἡ χρονολογία 1604 σὲ μεγάλη εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ προσετέθησαν ἴσως τὸν 18ο αἰ. ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Κορνάρο, τὸ ἔργο ὅμως ἀποδίδεται ὁμόφωνα στὸν Κλόντζα[53]. Ἀνυπόγραφη εἶναι εἰκόνα τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου Σιατίστης[54] (Εἰκ. 10). Στὰ σπάνια ὑπογεγραμμένα ἔργα τοῦ ζωγράφου καταλέγονται τὰ τρίπτυχα Spada[55] καὶ Λάτση[56], ἕνα φύλλο τῶν ὁποίων κοσμεῖται μὲ τὸ Ἐπὶ σοὶ χαίρει.
Ἡ Παναγία τοῦ τριπτύχου μας εἰκονίζεται σὲ τύπο καθιερωμένο στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ., ἐνῶ στὰ ἄλλα τρίπτυχα καὶ τὶς εἰκόνες τῆς Βενετίας καὶ τοῦ Σινᾶ εἶναι πιὸ κινημένη. Πατεῖ σὲ ὑποπόδιο, ὅπως στὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Κλόντζα μὲ αὐτὸ τό θέμα, ἐνῶ σὲ ἄλλα ἔργα του πατεῖ σὲ μηνίσκο (εἰκόνα Βενετίας) ἢ σὲ τροχούς (τρίπτυχο Λάτση). Οἱ ὀκτὼ προφῆτες ποὺ περιβάλλουν τὴν Θεοτόκο στὸ τρίπτυχό μας ἀπαντοῦν μόνο στὰ ἄλλα δύο τρίπτυχα τοῦ Κλόντζα, ὅπου οἱ δύο πρῶτοι εἰκονίζονται ὁλόσωμοι καὶ οἱ ὑπόλοιποι στηθαῖοι. Παραλείπονται ἐκεῖ οἱ σχετικὲς ἐπιγραφές, ποὺ περιέχουν τυπολογικοὺς συσχετι-

---

[50] «Ποίαν σοι ἐπάξιον ὠδὴν ἡ ἡμετέρα προσείσει ἀσθένεια εἰ μὴ τὴν χαρμόσυνον;».
[51] Θ. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 15-18, 108-123, εἰκ. 1, μὲ τὴν παλαιότερη βιβλιογραφία.
[52] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges* (ὑποσημ. 9), 75-77, πίν. 37. Ν. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 49), 166-172, ἀριθ. 41. Θ. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 25-29, εἰκ. 4-4α.
[53] Ν. Β. Δρανδάκης στὸ συλλογικὸ ἔργο *Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, Ἀθήνα 1990 (Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν), 130-131, εἰκ. 98. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 34-46, εἰκ. 7.
[54] Θ. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 21-24, εἰκ. 3.
[55] Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 12), 70-71, πίν. ΚΕ'. *Holy Image, Holy Space* (ὑποσημ. 12), 224-227, ἀριθ. 69 (M. Achimastou-Potamianou). Θ. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 30-31, εἰκ. 5.
[56] *East Christian Art*, Λονδῖνο 1987, 95, ἀριθ. 75. *Μετὰ τὸ Βυζάντιο* (ὑποσημ. 28), 110-111, ἀριθ. 24. Θ. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 32-33, εἰκ. 6.

σμοὺς πρὸς τὴν Θεομήτορα[57]. Ὅπως καὶ στὶς ἄλλες δημιουργίες τοῦ Κλόντζα, πλὴν τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας, ὁ κύκλος ποὺ περιβάλλει τὴν Παναγία ἑδράζεται σὲ ὄρος, ποὺ εἶναι διαδεδομένος τύπος τῆς Θεομήτορος[58] ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ἀναφέρεται καὶ στὸν Ἰησοῦ[59]. Οἱ ὁλόσωμοι ἄγγελοι ποὺ περιβάλλουν τὸν κύκλο ἐπαναλαμβάνονται, ἄλλοτε περισσότεροι καὶ ἄλλοτε λιγότεροι, σὲ ὅλα τὰ ἄλλα παραδείγματα μὲ κυκλικὴ διάταξη[60]. Ὁ πεντάτρουλλος ναὸς ποὺ ὑψώνεται στὸ βάθος στὰ τρίπτυχα Spada καὶ Λάτση, ἀναφορὰ στὴν Θεοτόκο ποὺ εἶναι σύμφωνα μὲ τὴν ὑμνογραφία «ἡγιασμένος ναὸς» καὶ «ὁ καθαρώτατος ναὸς τοῦ Σωτῆρος», ἔχει ἐδῶ ἀποδοθεῖ σὰν χωριστὰ οἰκοδομήματα, ὅπως ἄλλωστε καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Σιάτιστας[61]. Πίσω του προβάλλουν δένδρα, ὅπως στὶς ἄλλες εἰκόνες τοῦ Κλόντζα. Πρόκειται καὶ ἐδῶ γιὰ ἀναφορὰ στὴν Παναγία, ποὺ εἶναι «παράδεισος λογικός». Λίγο χαμηλότερα ὑψώνονται δύο παρεκκλήσια, ποὺ ξαναβρίσκομε μὲ διαφορετικὴ στέγαση στὶς εἰκόνες τοῦ Κλόντζα στὸ Σινᾶ καὶ τὴν Σιάτιστα καὶ σὲ δύο εἰκόνες τοῦ 17ου αἰ. στὴν Παναγία Καστελλίου Πύργου Θήρας[62].

Ὁ συγγραφεὺς τοῦ εἰκονογραφουμένου ὕμνου ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς εἰκονίζεται ἐπίσης γυρισμένος πρὸς τὴν Παναγία στὴν ἴδια θέση, κάτω καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν κύκλο, στὰ τρίπτυχα Spada καὶ Λάτση καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Σιάτιστας, ὅπως ἄλλωστε καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ τοῦ 16ου αἰ.[63]. Μὲ ἐξαίρεση τὸ τρίπτυχο Λάτση, κρατεῖ ὅπως καὶ στὴν παράστασή μας εἰλητάριο μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ ὕμνου «Ποίαν σοι ἐπάξιον ὠδήν»[64]. Στὴν εἰκόνα τοῦ Κλόντζα στὸ Σινᾶ καὶ στὶς δύο εἰκόνες τοῦ 17ου αἰ. στὸν Πύργο Θήρας κάθεται ἀντιθέτως κατὰ μέτωπον κάτω ἀπὸ τὸν κύκλο, στὸν ἄξονα τῆς εἰκόνας, καὶ κρατεῖ ὄρθιο πίνακα μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ ὕμνου[65].

Ὁ Πρόδρομος βρίσκεται στὴν παράστασή μας ἐπὶ κεφαλῆς τῶν ἁγίων τοῦ ἄνω ἀριστερὰ στίχου, ὅπως σὲ εἰκόνα τοῦ 16ου αἰ. στὸ Σινᾶ[66] καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Κλόντζα στὴν Σιάτιστα. Σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Κλόντζα καὶ σὲ δύο εἰκόνες τῆς Θήρας ἐξαίρεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὴν τοποθέτησή του ψηλότερα· στὰ τρίπτυχα μάλιστα Spada καὶ Λάτση ἔχει φτερά, ὡς «ἐνσώματος ἄγγελος»[67].

Τὸ ἐπίχρυσο ξυλόγλυπτο πλαίσιο τοῦ τριπτύχου μας ἔχει τοξωτὴ ἀπόληξη, ποὺ σχηματίζει κυμάτιο διακοσμημένο μὲ σχηματοποιημένα τριγωνικὰ φύλλα (Εἰκ. 1). Ἐπάνω ἀπὸ τὸ κυμάτιο εἶναι σκαλισμένοι στὰ πλάγια ρόδακες. Τὸ ἀνθέμιο ποὺ θὰ ἐξεῖχε στὸ κέντρο δὲν σώζεται. Ἡ βάση τοῦ κεντρικοῦ φύλλου κοσμεῖται μὲ σειρὰ μαργαριταριῶν, σκοτία καὶ σπεῖρα ὅπου εἶναι σκαλισμένα καμπύλα φύλλα σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο. Πανομοιότυπα εἶναι τὰ πλαίσια τοῦ τριπτύχου τῆς Μόδενας, νεανικοῦ ἔργου τοῦ Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου[68], καὶ κρητικοῦ τριπτύχου ἀθηναϊκῆς συλλογῆς τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 16ου αἰ.[69], ἐνῶ πολὺ μεγάλη ὁμοιότητα παρουσιάζει τὸ πλαίσιο τῶν τριπτύχων τοῦ Κλόντζα στὴν Πάτμο καὶ τὸ Osimo[70] καὶ μικρότερη τῶν τριπτύχων Spada, ἔργου τοῦ Κλόντζα, ὅπου στὰ πλάγια εἶναι σκαλισμένοι στρεπτοὶ κίονες, Ognissanti στὸ Βατικανό, Ραβέννας, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Κλόντζα καὶ ὅπου τοὺς ρόδακες ἀντικαθιστοῦν κεφαλὲς putti, καὶ τοῦ κεντρικοῦ φύλλου τριπτύχου τοῦ 16ου αἰ. στὴν Πάτμο[71]. Πρόκειται γιὰ ἔργα κρητικοῦ ἐργαστηρίου ξυλογλυπτικῆς τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰ., ποὺ ἀκο-

---

[57] Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. Ντ. Μουρίκη, «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ», *ΑΔ* 25 (1970), Α΄, 217-251. Οἱ ἐπιγραφὲς τῆς παραστάσεώς μας δὲν εἶναι αὐτὲς ποὺ συνιστᾶ ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἀθ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει 1909, 282.

[58] Ντ. Μουρίκη, ἔ.ἀ., 227-228.

[59] Θ. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 156.

[60] Πρβλ. τὶς παρατηρήσεις τοῦ Θ. Ἀλιπράντη, ἔ.ἀ., 148.

[61] Πεντάτρουλλος ναὸς εἰκονίζεται στὸ ἀρχέτυπο τοῦ τύπου, τὴν εἰκόνα Τ. 134 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ 16ου αἰ. στὸ Σινᾶ (Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., εἰκ. 1α, 2). Στὶς ἄλλες εἰκόνες τοῦ Κλόντζα καὶ στὰ ἀντίγραφά τους τοῦ 17ου αἰ. εἰκονίζονται λιγότεροι τροῦλλοι.

[62] Θ. Ἀλιπράντης, ἔ.ἀ., 128, εἰκ. 7, 14, 15.

[63] Αὐτόθι, 19-20, εἰκ. 2.

[64] Αὐτόθι, 35, 129-130.

[65] Αὐτόθι, εἰκ. 7, 14α, 15α.

[66] Αὐτόθι, εἰκ. 2, 3.

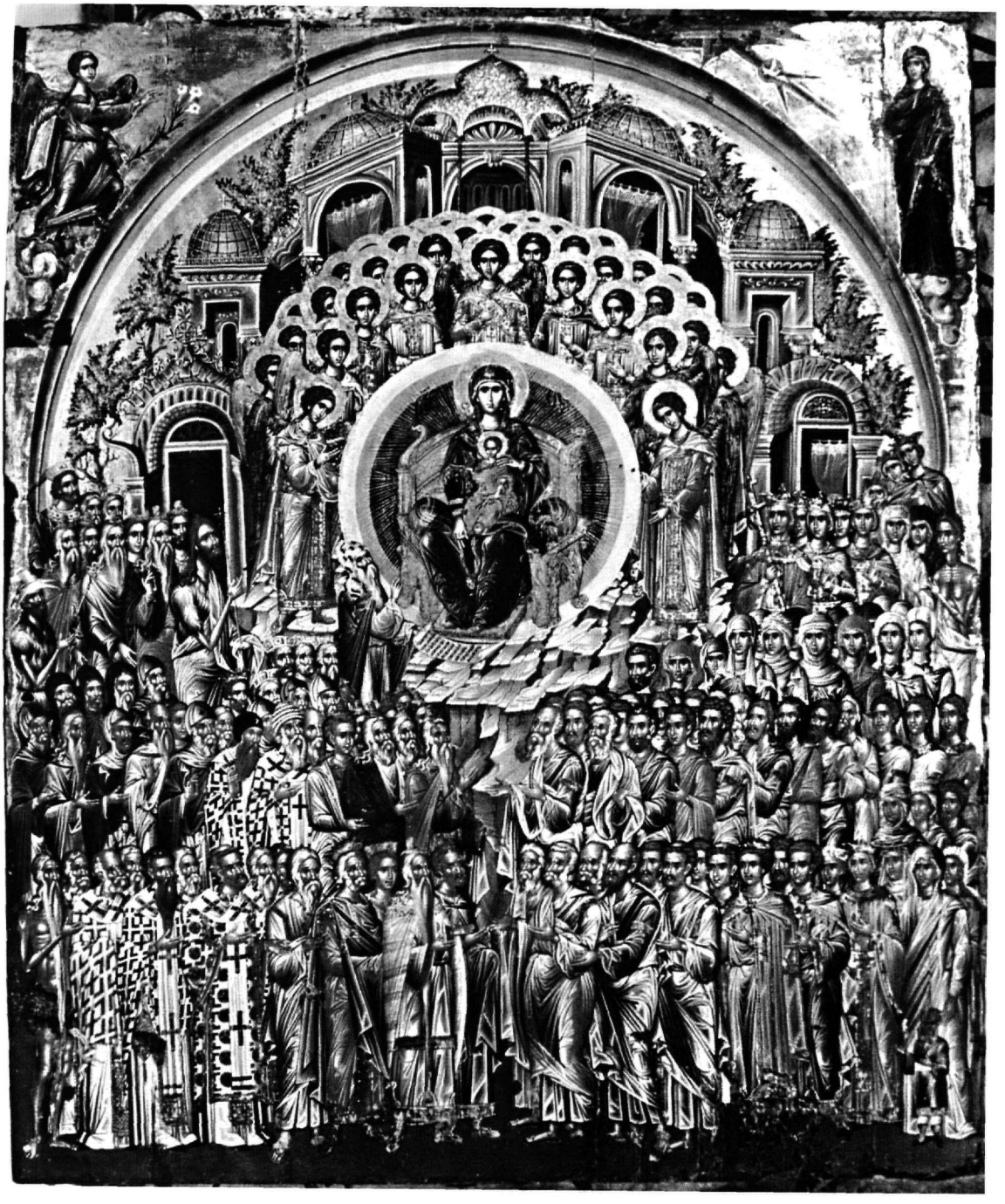
[67] Αὐτόθι, εἰκ. 5-7, 14α, 15α. Γιὰ τὸν πτερωτὸ Πρόδρομο βλ. προχείρως J. Lafontaine-Dosogne, «Une icone d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie du St-Jean-Baptiste ailé», *BMAH* 48 (1976), 127-130.

[68] Βλ. προχείρως *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής*, Ἡράκλειο 1990, 158-159 (Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη).

[69] Γ. Κακαβᾶ, «Κρητικὸ τρίπτυχο μὲ σκηνὲς δωδεκαόρτου», *ΔΧΑΕ* ΚΒ΄ (2001), 153-165.

[70] Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 41. P. L. Vocotopoulos, «Le triptyque d'Osimo», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 5), 432, εἰκ. 1.

[71] Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 12), πίν. 2-3. M. Bianco Fiorin, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 17), 24-25, ἀριθ. 18, εἰκ. 27-28. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 14), 146, πίν. Α΄. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 157, ἀριθ. 125, πίν. 172.



Εἰκ. 10. Σιάτιστα. Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο. Γεωργίου Κλόντζα (;), Ἐπὶ σοὶ χαίρει.

λουθοῦσε παλαιότερα βενετικὰ πρότυπα[72]. Σὲ μερικὰ ἄλλα κρητικὰ τρίπτυχα τῆς ἴδιας ἐποχῆς ἡ ἐπίστεψη εἶναι μεγαλύτερη καὶ συνθετότερη, μὲ συναπτόμενα μετάλλια ποὺ περιέχουν γραπτὲς παραστάσεις καὶ ψηλότερη βάση ὅπου εἶναι ζωγραφισμένο οἰκόσημο, ὅπως στὰ τρίπτυχα Βενετίας καὶ Σεμπενίκου ποὺ ἀποδίδονται στὸν Κλόντζα[73].

Ὁ Moritz Binder ποὺ πρῶτος ἐδημοσίευσε τὸ τρίπτυχο, σὲ ἐποχὴ ποὺ δὲν γνωρίζαμε σχεδὸν τίποτε γιὰ τὴν κρητικὴ σχολή, τὸ ἀπέδωσε σὲ ἐνετικὸ ἐργαστήριο τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ.[74]. Στὸν κατάλογο τοῦ Μουσείου Simu ἀναφέρεται ὡς βυζαντινοβενετικὴ εἰκόνα τοῦ 16ου αἰ.[75]. Ὁ Efremov τὸ προσγράφει σὲ καλλιτέχνη τῆς ἰταλοκρητικῆς σχολῆς τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰ., ἂν καί, ὅπως γράφει, ὁ Μανόλης Χατζηδάκης ποὺ εἶχε ἐξετάσει τὸ τρίπτυχο τὸ εἶχε ἀποδώσει στὸν Γεώργιο Κλόντζα· τὴν ἄποψη τοῦ Efremov ἐπαναλαμβάνει ἡ A. Dobjanschi[76]. Στὸ «Εὑρετήριο τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων μετὰ τὴν Ἅλωση» περιλαμβάνεται μεταξὺ τῶν ἀποδιδομένων στὸν Γεώργιο Κλόντζα τριπτύχων[77].

Ὅσον ἀφορᾶ στὴν εἰκονογραφία, τὸ τρίπτυχο τοῦ Βουκουρεστίου περιλαμβάνει σκηνὲς γνωστὲς ἀπὸ ἄλλα ἔργα τοῦ Κλόντζα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου, τὸν Ἀπαγχονισμὸ τοῦ Ἰούδα καὶ τὴν Ἄρνηση τοῦ Πέτρου, ποὺ καταλαμβάνουν τμῆμα τοῦ κεντρικοῦ φύλλου. Ἡ Σταύρωση, ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα θέματα τοῦ Κλόντζα, ἀπαντᾶ σὲ διάφορες ἐκδοχὲς στὰ ὑπογεγραμμένα τρίπτυχα Πάτμου καὶ Spada καὶ στὰ τρίπτυχα τοῦ Osimo, τῆς Ραβέννας, τοῦ Σεμπενίκου καὶ τῆς Βαλτιμόρης, σὲ φύλλα τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ, τοῦ Μουσείου τῆς Γενεύης καὶ ἰδιωτικῆς συλλογῆς, καθὼς καὶ σὲ πίνακα μὲ σκηνὲς τοῦ Πάθους, ποὺ τοῦ ἀποδίδονται. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος κοσμεῖ τὰ τρίπτυχα Spada, Πάτμου καὶ Σεμπενίκου καὶ τὸ φύλλο ὑπ' ἀριθ. 40070 τοῦ Βατικανοῦ. Στὸ Ἐπὶ σοὶ χαίρει ἐπανέρχεται ὁ Κλόντζας στὶς εἰκόνες τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας, τῆς Μονῆς Σινᾶ καὶ τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου Σιατίστης, καθὼς καὶ στὸ τρίπτυχο Spada. Εἴδαμε ὅτι οἱ παραστάσεις τοῦ τριπτύχου τοῦ Βουκουρεστίου παρουσιάζουν ὁμοιότη-

Εἰκ. 11. Βουκουρέστι. Ἐθνικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Ρουμανίας. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου. Λεπτομέρεια μὲ τὴν γυναίκα τοῦ Πιλάτου.

---

[72] Βλ. σχετικῶς M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 14), 146-147, σημ. 4. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής* (ὑποσημ. 68). Γ. Κακαβᾶ, «Κρητικὸ τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 69), 162-163.

[73] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Gearges* (ὑποσημ. 9), 77, ἀριθ. 51, πίν. 39. M. Χατζηδάκης - Εὐγ. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι* (ὑποσημ. 7), εἰκ. 42-43. M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 6), 210-211, πίν. ΛΖ'.

[74] M. Binder, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 1), 504, 505.

[75] Ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 2).

[76] A. Efremov, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 3), 18, 26-28. A. Dobjanschi, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 4). Ὁ Efremov συγκρίνει τὸ τρίπτυχο τοῦ Βουκουρεστίου μόνο μὲ ἔργα τοῦ Κλόντζα στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Βενετίας καὶ θεωρεῖ ὅτι παρουσιάζουν διαφορές. Διαπιστώνει μεγάλη ὁμοιότητα τοῦ πλαισίου μὲ τὸ πλαίσιο τοῦ τριπτύχου Ognissanti στὸ Βατικανό, τὸ ὁποῖο ὁ Muñoz εἶχε χρονολογήσει στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰ. Στὴν τελευταία ὅμως δημοσίευση τὸ τρίπτυχο αὐτὸ χρονολογεῖται στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰ., λόγῳ τῆς ὁμοιότητός του μὲ τὸ τρίπτυχο τῆς Μόδενας: M. Bianco Fiorin, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 17), 24, ἀριθ. 18, εἰκ. 28.

[77] Βλ. ὑποσημ. 7.

τες μὲ πολλὲς ἀπὸ τὶς σκηνὲς σὲ βέβαια ἔργα τοῦ Κλόντζα ἢ σὲ ἔργα ποὺ τοῦ ἀποδίδονται, χωρὶς νὰ ταυτίζονται· ὁ ζωγράφος διακρίνεται γιὰ τὴν πρωτοτυπία του καὶ ποτὲ δὲν ἐπαναλαμβάνει αὐτούσια μία σκηνή.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία, καὶ ἡ τεχνοτροπία τοῦ τριπτύχου συνηγορεῖ γιὰ ἀπόδοσή του στὸ ἐργαστήριο τοῦ Κλόντζα. Ἡ δεξιοτεχνία στὴν παράθεση πλήθους μορφῶν σὲ μικροσκοπικὴ κλίμακα, ἡ ἄνεση στὶς κινήσεις, ἡ δραματικότητα στὶς σκηνὲς τῶν παθῶν, οἱ φυσιογνωμικοὶ τύποι, τὸ σχῆμα τῆς μύτης μὲ πλατειὰ ράχη, τὰ ζωηρὰ χρώματα καὶ ἡ συχνὴ χρήση χρυσοκοντυλιῶν, οἱ παραδοσιακὲς ἐνδυμασίες μὲ κοπτικὴ πτυχολογία ἀλλὰ καὶ τὰ σύγχρονα φορέματα μερικῶν μορφῶν (Εἰκ. 4 καὶ 11), ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Γεωργίου Κλόντζα. Τὸ πλαίσιο τοῦ τριπτύχου ταιριάζει, ὅπως εἴδαμε, ἀπολύτως μὲ τὴν ἐποχή του.

Οἱ ἐπιγραφὲς τοῦ τριπτύχου τοῦ Βουκουρεστίου εἶναι γεμάτες κραυγαλέες ἀνορθογραφίες, ἐνῶ ὁ Γεώργιος Κλόντζας ἦταν εὐπαίδευτος. Πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ σχετικά, ὅτι ναὶ μὲν οἱ ἐπιγραφὲς τῶν ἐνυπογράφων εἰκόνων τῆς Παναγίας τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, τοῦ ἁγίου Τίτου στὸ Βατικανό, τοῦ Ἐπὶ σοὶ χαίρει τῆς Βενετίας, καθὼς καὶ τῶν ἀνυπογράφων τῆς παραστάσεως κηρύγματος τοῦ Σεραγέβου καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας τῆς Κερκύρας εἶναι ἄψογες ἀπὸ πλευρᾶς ὀρθογραφίας[78], ἄλλα ὅμως ἔργα τοῦ ζωγράφου, ὄχι μόνο ἀνυπόγραφα, ὅπως τὸ φύλλο μὲ τὴν Δευτέρα Παρουσία ἀριθ. 40069 τοῦ Βατικανοῦ καὶ οἱ εἰκόνες τῆς Δευτέρας Παρουσίας τῆς Βενετίας καὶ τῆς Σύμης, ἀλλὰ καὶ ὑπογεγραμμένα, ὅπως τὰ τρίπτυχα Λάτση καὶ Spada, ἔχουν πολλὲς ἀνορθογραφίες[79]. Συμπεραίνομε ὅτι ὁ Γεώργιος Κλόντζας ἀνέθετε συχνὰ σὲ βοηθούς του νὰ ζωγραφίζουν τὶς ἐπιγραφὲς τῶν εἰκόνων του. Εἶναι οὕτως ἢ ἄλλως γενικὰ ἀποδεκτὸ ὅτι ὁ Κλόντζας διατηροῦσε ἐργαστήριο ὅπου, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς γιούς του, ποὺ ἦταν ὅλοι ζωγράφοι, δούλευαν καὶ ἄλλοι τεχνίτες. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἴδιος ὑπέγραψε ἐλάχιστα ἔργα του, ὅτι δὲν σώζονται εἰκόνες ὑπογεγραμμένες ἀπὸ τοὺς γιούς του καὶ ὅτι πολὺ λίγα ἔργα του μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν[80], καθιστᾶ παρακινδυνευμένη τὴν διάκριση μεταξὺ ἔργων ποὺ ζωγράφισε μόνος, ἐπικουρούμενος ἀπὸ βοηθούς, ἢ ποὺ ὀφείλονται σὲ συνεργάτες του[81]. Γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους θεωρῶ ἐξαιρετικὰ δύσκολη τὴν διάκριση φάσεων στὴν καλλιτεχνική του πορεία[82]. Λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν τὴν ἄνιση ποιότητα τοῦ τριπτύχου τοῦ Βουκουρεστίου, γενικὰ πολὺ καλῆς τέχνης, ὅπου ὅμως μερικὲς ἐπὶ μέρους σκηνές, ὅπως ἡ λιποθυμία τῆς Παναγίας καὶ οἱ καβαλλάρηδες τῆς Σταυρώσεως, ὑστεροῦν καταφανῶς, μποροῦμε νὰ τὸ ἀποδώσομε στὸν Γεώργιο Κλόντζα ἐπικουρούμενο ἀπὸ συνεργάτη ἢ συνεργάτες, ποὺ θὰ ἔγραψαν καὶ τὶς ἐπιγραφές.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μεμονωμένα φύλλα, ἔχουν σωθεῖ ἕξι ἀκέραια τρίπτυχα τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Κλόντζα (Πάτμου, Spada, Λάτση, Βενετίας, Osimo καὶ Σεμπενίκου)[83] καὶ τρία τῶν ὁποίων λείπει τὸ ἕνα φύλλο (Ραβέννας, Βουκουρεστίου καὶ Βαλτιμόρης). Κανένα δὲν ἀντιγράφει τὸ ἄλλο. Στὸ τρίπτυχο τοῦ Osimo τὰ θέματα τῶν τριῶν φύλλων εἶναι ἄσχετα μεταξύ τους. Τὸ τρίπτυχο αὐτὸ διαφέρει ἀπὸ τὰ ἄλλα μὲ τὴν ἔμφαση σὲ παραστάσεις μεμονωμένων ἁγίων. Σὲ τέσσερα τρίπτυχα τὰ τρία φύλ-

---

[78] Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1997, 102. M. Bianco Fiorin, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 17), 25, ἀριθ. 19, εἰκ. 31. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges* (ὑποσημ. 9), 75. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Μιὰ ἄγνωστη κρητικὴ εἰκόνα στὸ Σεράγεβο», *ΔΧΑΕ* ΙΒ' (1984), 389-392. Τοῦ ἰδίου, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 64-65.

[79] M. Bianco Fiorin, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 17), εἰκ. 34. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges* (ὑποσημ. 9), 80. Μ. Ἀχειμάστου, «Εἰκὼν τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐκ τῆς Σύμης», *ΔΧΑΕ* Ε' (1966-1969), 209-211. *Μετὰ τὸ Βυζάντιο*, 98-99, 102, 107. Π. Λ. Βοκοτοπούλου, «Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 12), 67, 69.

[80] Ἐλάχιστες εἰκόνες φέρουν χρονολογία, καὶ αὐτὴ γραμμένη ἐκ τῶν ὑστέρων ἢ ξαναζωγραφισμένη. Μερικὲς μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν κατὰ προσέγγισιν, ὅπως τὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὸ Σινᾶ, ποὺ ἀγοράσθηκε στὴν Κρήτη τὸ 1572/3 (Μ. Χατζηδάκης - Εὐγ. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι* (ὑποσημ. 7), 95 σημ. 45). Τέσσερα ἀπὸ τὰ πέντε χειρόγραφα μὲ βιβλιογραφικὸ σημείωμα τοῦ Κλόντζα ἢ ποὺ τοῦ ἀποδίδονται εἶναι χρονολογημένα ἀκριβῶς ἢ κατὰ προσέγγισιν. Ἡ ἀπόδοση στὸν Κλόντζα τῶν χρονολογημένων τοιχογραφιῶν τῆς τράπεζας στὴν μονὴ τοῦ Σινᾶ δὲν ἔχει γίνει ἀποδεκτὴ (Ἀ. Παλιούρα, «Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας στὸ Σινᾶ», *Πεπραγμένα τοῦ Ζ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, τ. Β2, Ρέθυμνο 1995, 599-609).

[81] Πρβλ. τὶς σχετικὲς παρατηρήσεις τῆς Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 9), 136.

[82] Ἡ Καθηγήτρια Hadermann-Misguich ἐπεχείρησε προσφάτως μία χρονολογικὴ κατάταξη τῶν κυριωτέρων ἔργων του, ὅπου θεωρεῖται ὡς δεδομένη μία συνεχὴς ἐξελικτικὴ πορεία. Βλ. J. Vereecken - L. Hadermann-Misguich, *Les oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Βενετία 2000, 75-80.

[83] Ἡ ἀπόδοση στὸ ἐργαστήριο τοῦ Κλόντζα ὁρισμένων ἔργων εἶναι ἀμφίβολη. Δὲν περιλαμβάνω πιὰ στὰ ἔργα του τὸ τρίπτυχο τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας καὶ ἕνα φύλλο συλλογῆς τοῦ Μιλάνου. Βλ. Vocotopoulos, «Le triptyque d'Osimo», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 5), 435-436.

λα τοῦ ἀνοικτοῦ τριπτύχου σχηματίζουν μίαν ἑνιαία σύνθεση: Τὴν Δευτέρα Παρουσία στὰ τρίπτυχα Spada, Λάτση καὶ Βενετίας, τὸ δωδεκάορτο στῆς Πάτμου. Στὸ τρίπτυχο τοῦ Σεμπενίκου οἱ σκηνὲς ἀνήκουν ὅλες στὸν κύκλο τῶν Παθῶν καὶ τῆς Ἀναστάσεως, ἀλλὰ ἐνῶ τὸ κεντρικὸ καὶ τὸ δεξὶ φύλλο κοσμοῦνται μὲ μία ἑνιαία σύνθεση, στὸ ἀριστερὸ ἕξι ἐπεισόδια τῶν Παθῶν εἶναι ζωγραφισμένα σὲ χωριστὰ διάχωρα, μὲ ἀμφίβολο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα[84]. Τὸ τρίπτυχο τοῦ Βουκουρεστίου καὶ τὰ ἄλλα δύο τρίπτυχα τῶν ὁποίων λείπει τὸ ἕνα φύλλο σχετίζονται θεματικὰ μὲ αὐτὸ τοῦ Σεμπενίκου· θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ ὀνομάσομε ὁμάδα τοῦ κύκλου τῶν Παθῶν καὶ τῆς Ἀναστάσεως. Στὸ κεντρικὸ φύλλο δεσπόζει ἡ Σταύρωση. Τὸ ἀριστερὸ φύλλο τῶν τριπτύχων τῆς Ραβέννας καὶ τῆς Βαλτιμόρης κοσμεῖται μὲ ἐπεισόδια τῶν Παθῶν καὶ τὸ ἴδιο συνέβαινε ἴσως στὸ τρίπτυχο τοῦ Βουκουρεστίου. Μποροῦμε νὰ ὑποθέσομε ὅτι στὸ δεξὶ φύλλο ποὺ λείπει ἀπὸ τὰ τρίπτυχα Ραβέννας καὶ Βαλτιμόρης θὰ ἦταν ζωγραφισμένη ἡ Ἀνάσταση, ὅπως στὰ τρίπτυχα τοῦ Σεμπενίκου καὶ τοῦ Βουκουρεστίου. Τὰ φύλλα μὲ τὴν Σταύρωση τοῦ Μουσείου τῆς Γενεύης καὶ τῆς ἑλβετικῆς συλλογῆς προέρχονται πιθανότατα ἀπὸ τρίπτυχα μὲ ἀνάλογη θεματολογία.

Panayotis L. Vocotopoulos

A TRIPTYCH OF THE ART OF GEORGE KLONTZAS IN BUCHAREST

In the National Museum of Art of Romania, in Bucharest, is a triptych of height 48.5 cm., from which the left leaf is missing. Depicted on the central leaf are scenes of the Passion, in three registers: The Crucifixion, the Judgement of Pilate, the Hanging of Judas and the Denial of St Peter. Painted on the back of this leaf is a foliate cross. Represented on the right leaf is the Descent into Hell, on the front, and In Thee Rejoiceth, on the back.

The Crucifixion is of the many-figured type with secondary episodes, which was disseminated in the thirteenth century. The foreground is dominated left by the Swooning of the Virgin, who is held up by John the Apostle, and on the right by six horsemen arrayed in two rows and holding flags. A notable feature in the two lower zones is the contemporary dress of Pilate's wife and of the maidservant conversing with Peter.

The Descent into Hell is of the type in which Christ proceeds to the right, holding a scroll and summoning Adam, beside whom stands Eve, while on the left side of the scene stand St John the Baptist and the Prophet-Kings. The composition, widely diffused in Cretan painting, displays certain peculiarities: Adam does not come forth from a sarcophagus but from the maws of a beast; Christ does not step upon the gates of Hades but upon a winged personification of Death, scythe in hand; at his feet lie two naked youths and in the lower corners are represented right the sleeping soldiers around the sarcophagus, and left the Myrrh-bearing Women at the open tomb guarded by an angel.

The illustration of the hymn In Thee Rejoiceth follows the earliest version, in which the central subject is circular.

The triptych, known from an article in German, a century ago, was published thirty-five years ago in Romanian, by Alexandru Efremov, who attributed it to an artist of the Italo-Cretan School, of the first half of the sixteenth century. Various traits, such as the miniaturist execution with a host of figures, the mannerist poses, the portrait types, the lavish drapery of the garments, with emphasis on red, advocate on the contrary this work's close relationship with the art of George Klontzas, a pre-eminent Candiot painter whose activity is attested from 1562 and who died in early 1608. The many-figured Crucifixion and the In Thee Rejoiceth are favourite subjects of his, while the carved and gilded, arched wooden frame of the triptych is typical of Cretan workshops of the second half of the sixteenth century and identical with that of the triptych by El Greco in Modena. The Bucharest triptych is an uneven work and should probably be ascribed to George Klontzas assisted by apprentices.

[84] Ἀνάλογη διάταξη ἐφαρμόζεται στὸν κύκλο τῆς Γεννήσεως στὸ ἀριστερὸ φύλλο τοῦ τριπτύχου τῆς Βενετίας: M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges* (ὑποσημ. 9), 78-79, ἀριθ. 51, πίν. 38.