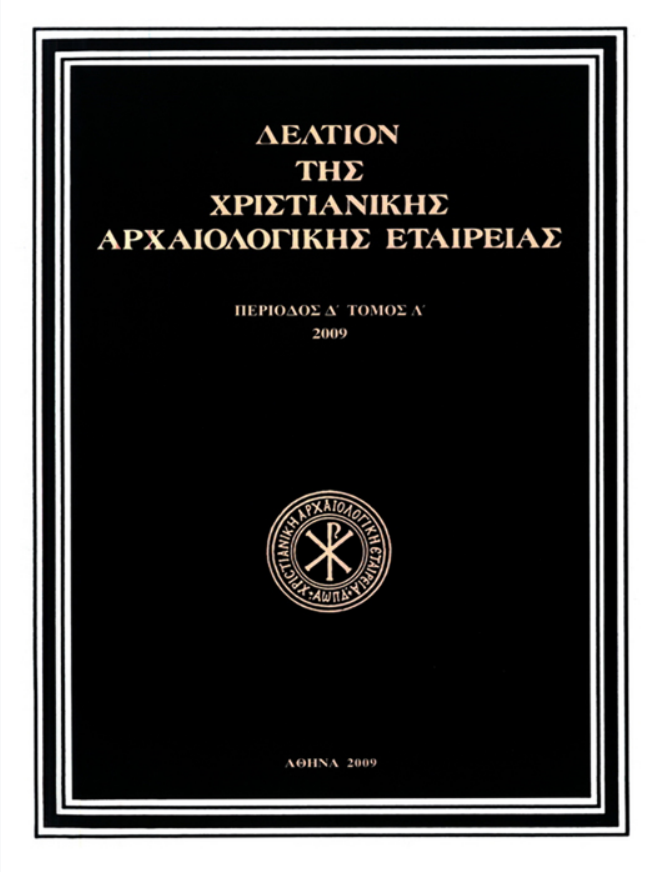
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 30 (2009)

Δελτίον ΧΑΕ 30 (2009), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Ηλία Κόλλια (1936-2007)



Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στη Ρόδο

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: 10.12681/dchae.650

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (2011). Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στη Ρόδο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *30*, 199–214. https://doi.org/10.12681/dchae.650

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 12/10/2024 09:13:46

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στη Ρόδο

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Περίοδος Δ', Τόμος Λ' (2009)• Σελ. 199-214

ΑΘΗΝΑ 2009

www.deltionchae.org

Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου

ΔΥΟ ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΗ ΡΟΔΟ

Οι μεγάλες αμφιπρόσωπες εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα και της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας στο Μεσαιωνικό Μουσείο της Ρόδου (Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου), από τα μέσα του 14ου αιώνα, με τη Σταύρωση και τον ευαγγελιστή Λουκά στη δεύτερη όψη, αντίστοιχα, είναι από αρκετά χρόνια γνωστές στην έρευνα (Εικ. 1-8)[1]. Η λεπτομερέστερη μελέτη τους εδώ αποτελεί μικρή προσφορά μνήμης στον πολύ αγαπητό φίλο και άξιο επιστήμονα Ηλία Κόλλια, ο οποίος κατόρθωσε με το πολυσχιδές έργο του να αναδείξει το πρόσωπο της βυζαντινής και μεσαιωνικής Ρόδου.

Οι εικόνες προέρχονται από νεότερους ναούς της πόλης, του Χριστού από τους Αγίους Αναργύρους και της Παναγίας από τον Άγιο Ιωάννη. Δεσποτικές για το τέμπλο άγνωστης εκκλησίας, φιλοτεχνήθηκαν από τον ίδιο ζωγράφο στην κύρια, κατόπιν και στη δεύτερη όψη τους[2]. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι είναι από τα λίγα σωζόμενα ζεύγη βυζαντινών εικόνων του Χριστού και της Παναγίας που προέρχονται από το ίδιο ζωγραφικό εργαστήριο[3].

Τα δύο έργα διακρίνονται για την εξαίρετη τέχνη και για την εικονογραφική τους απόδοση με πρωτοπόρο της εποχής χαρακτήρα. Η παρουσία τους στη Ρόδο τουλάχιστον από τις αρχές του 15ου αιώνα, μάλιστα με κάποια σημασία για τα καλλιτεχνικά πράγματα του τόπου, τεκμαίρεται από τη στενή τυπολογική συγγένεια με τις παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας δύο δεσποτικών εικόνων στην Κω[4], που εκείνο τον καιρό βρισκόταν επίσης στην κατοχή των Ιωαννιτών της Ρόδου (1309/10-1521/22). Οι επόμενες, με τις προσωνυμίες

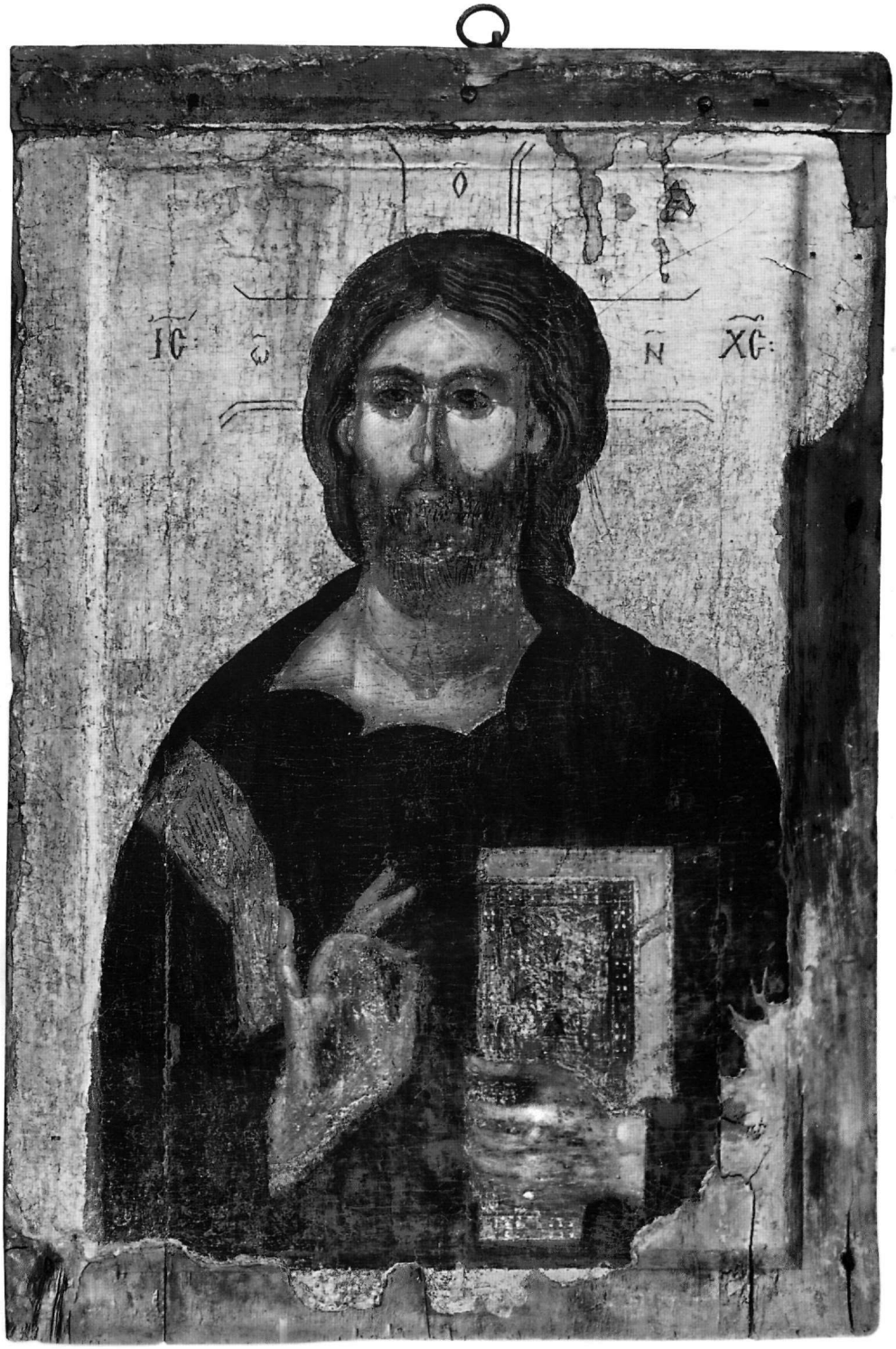
---

[1] *Η βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή*, Συμπλήρωμα καταλόγου, Αθήναι 1964, 12 κ.ε., αριθ. 713. Μ. Αχειμάστου, «Ἀμφιπρόσωπες εἰκόνες τῆς Ρόδου. Ἡ εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας καί τοῦ ἁγίου Νικολάου», *ΑΔ* 21 (1966), Μελέται, 62, 63. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 78 κ.ε., αριθ. 81, 82 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 72 κ.ε., αριθ. 34. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», *Αιγαίο. Επίκεντρο ελληνικού πολιτισμού*, Αθήνα 1992, 157, εικ. 134, 135. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, 233. Α. Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο», *ΔΧΑΕ* ΚΕ' (2004), 71 κ.ε., εικ. 7. *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ. μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522)*, Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου, Αθήνα 2004, 119, εικ. 113, 122. Α. Μητσάνη, «Παναγία η Αληθινή: Μια νέα υπόθεση σχετικά με την επωνυμία και το πρότυπο της εικόνας στη μονή Γηροκομείου Πατρών», *ΑΑΑ* XXXV-XXXVIII (2002-2005), 266 κ.ε., εικ. 4.

[2] *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, ό.π.

[3] Δεκατέσσερα ζεύγη, με της Ρόδου, στην Κύπρο (Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 19 κ.ε., 46, εικ. 8-11, 28, 29. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Ἑλληνική τέχνη. Βυζαντινές εἰκόνες*, Αθήνα 1995, αριθ. 43, 45, 46, 69, 70), στις μονές Χελανδαρίου (*Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, 66 κ.ε., 76 κ.ε., αριθ. 2.8, 2.9, 2.16, 2.17 -Ε. Ν. Τσιγαρίδας) και Βατοπεδίου του Αγίου Όρους (ό.π., 67 κ.ε., αριθ. 2.10, 2.11 -Ε. Ν. Τσιγαρίδας. Ε. Ν. Τσιγαρίδας - Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Εἰκόνες καί ἐπενδύσεις*, Άγιον Όρος 2006, 79 κ.ε., 86 κ.ε., αριθ. 6, 7, 9, 10, εικ. 51, 52, 59, 60), στην Αχρίδα (V. J. Djurić, *Les icônes de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961, 25, 26 κ.ε., 91 κ.ε., αριθ. 14, 15, 16, 17, πίν. XVII-XXVII. Sv. Radojčić, «Ikonen aus Jugoslawien vom 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts», K. Weitzmann κ.ά., *Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Βιέννη 1965, LXV, πίν. 159, 179), στη μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (Α. Στρατή, «Οι εικόνες του Χριστού Παντοκράτορος και της Παναγίας Οδηγήτριας στο καθολικό της Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *ΔΧΑΕ* ΙΗ' (1995), 121 κ.ε., εικ. 1-7), στην Αμοργό (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Οι δεσποτικές εικόνες της μονής Χοζοβιωτίσσης», *Φως κυκλαδικόν. Τιμητικός τόμος στη μνήμη του Νίκου Ζαφειρόπουλου* (επιμ. Ν. Χρ. Σταμπολίδης), Αθήνα 1999, 360 κ.ε., πίν. 1-4), στην Κω (*Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (υποσημ. 1), 85 κ.ε., αριθ. 88, 89 -Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου) και στην Κρήτη (*Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης. Ἀπό τόν Χάνδακα ὥς τήν Μόσχα καί τήν Ἁγία Πετρούπολη* (επιστημ. επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειον 1993, 503 κ.ε., αριθ. 148, 149 -Μ. Μπορμπουδάκης).

[4] *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (υποσημ. 1). Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», ό.π. (υποσημ. 1), 157, εικ. 140. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ.1), 233, 234. G. Babić, «Quelques observations concernant l'icône de la Vierge Kosinitza», *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* (γεν. επιμ.

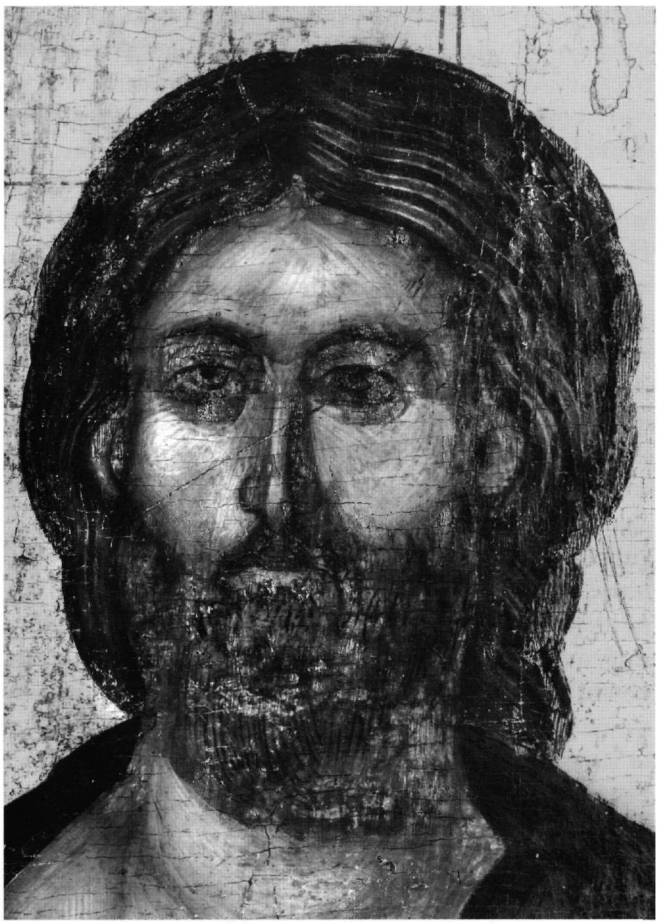


Εικ. 1. Αμφιπρόσωπη εικόνα του Χριστού και της Σταύρωσης. Ο Χριστός.

του Χριστού *Ο ΣΩΤΗΡ* και της Θεοτόκου *Η ΓΟΡΓΟΕΠΗΚΩΟΣ*, συνδεόμενες με γνωστά ιερά του νησιού[5], θα πρέπει να ζωγραφήθηκαν στη Ρόδο, όπως δείχνει η ακριβής μεταγραφή των στοιχείων από τα παλαιότερα έργα, και ιδίως του σπάνιου τύπου της Παναγίας. Η διαπίστωση της εικονογραφικής ταύτισης, σε συσχέτιση με την αξιοσημείωτη τέχνη των εικόνων της Κω, επέτρεψε να τεθεί το ζήτημα για την πιθανή ύπαρξη τότε στη Ρόδο σημαντικών εργαστηρίων για εικόνες[6].

Έχουν ήδη σημειωθεί σύντομα τα στοιχεία της κατασκευής που βεβαιώνουν ότι οι εικόνες της Ρόδου δημιουργήθηκαν στο ίδιο εργαστήριο. Οι διαστάσεις της εικόνας του Χριστού 128×82,8×3 εκ. και της Παναγίας 120×82,7×3 εκ. διαφέρουν μόνο κατά το ύψος της δεύτερης, επειδή έχει χαθεί το πρόσθετο τμήμα πλαισίου στην επάνω πλευρά της, που ξεχωρίζει στην εικόνα του Χριστού λοξότμητο και τονισμένο με κόκκινο χρώμα. Είναι ενδιαφέρον ότι αυτό σχηματίζεται από την ενισχυτική δοκίδα του ξύλου, σε διττή, ιδιότυπη λειτουργία της. Συμπίπτουν, εξάλλου, τα στοιχεία κατασκευής σε ό,τι αφορά στις διαστάσεις των τριών σανίδων που όμοια συναπαρτίζουν το ξύλο των εικόνων –ελαφρά σκαμμένο για τη διαμόρφωση λοξότμητου πλαισίου με το αυτό ύψος και πλάτος–, επίσης στη θέση και στο μέγεθος των δύο καρφωτών δοκίδων κατά τα άκρα των στενών πλευρών πίσω και στο είδος της προετοιμασίας με της ίδιας ποιότητας ύφασμα και γύψο[7].

Ο κάμπος στις κύριες παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας είναι χρυσός, οι επιγραφές *IC XC*, *Ο ΩΝ*, *IC*



Εικ. 2. Ο Χριστός. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη), τ. 1, Αθήνα 2003, 99 κ.ε., εικ. 2, σχέδ. 3. Τσιγαρίδας - Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Εικόνες και επενδύσεις», ό.π. (υποσημ. 3), 166 (οι Μπαλτογιάννη, Babić, Τσιγαρίδας αναφέρουν από παραδρομή την εικόνα της Παναγίας ως αμφιπρόσωπη). Ι. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες, αφιερωτές και βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κω», *Χάρις Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, τ. Α΄, Αθήνα 2004, 348, εικ. 14. Μητσάνη, «Παναγία η Αληθινή», ό.π. (υποσημ. 1), 267, εικ. 5. Θ. Αρχοντόπουλος - Α. Κατσιώτη, «Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μια εκτίμηση των δεδομένων», *15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα 2007 (ανάτυπο), 463, πίν. 397β.

[5] Για τη μονή του Σωτήρος Χριστού βλ. Η. Ε. Κόλλιας, «Οικισμοί, κάστρα και μοναστήρια της μεσαιωνικής Κω», *Ιστορία-Τέχνη-Αρχαιολογία της Κω*, Α΄ Διεθνές Επιστημονικό Συμπόσιο, Κως 1997 (επιμ. Γ. Κοκκόρου-Αλευρά, Α. Α. Λαιμού, Ε. Σημαντώνη-Μπουρνιά), Αθήνα 2001, 296 κ.ε. Γ. Σ. Μαστορόπουλος, «Ταύτιση (;) του επί του όρους Δικαίου της Κω μονυδρίου Αρσενίου του Σκηνούρη (11ος αι.)», στο ίδιο, 334, 336 κ.ε. Για το ναό της Γοργοεπηκόου βλ. Μπίθα, ό.π., 343 κ.ε.

[6] Βλ. σχετικά *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (υποσημ. 1). Μπαλτογιάννη, ό.π., 160, 233 κ.ε., 236. Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη εικόνα», ό.π. (υποσημ. 1), 67 κ.ε. Θ. Α. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα με αφορμή έναν πίνακα στη μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ Ρουκουνιώτη στη Σύμη», *ΑΑΑ* XXXV-XXXVIII (2002-2005), 271 κ.ε. Κ. Κεφαλά, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, δώρημα του ιππότη Jacques de Bourbon († 1527)», *Εικοστό Έκτο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2006, 43 κ.ε. A. M. Kasdagli, A. Katsioti and M. Michaelidou, «Archaeology on Rhodes and the Knights of Saint John of Jerusalem», *Archaeology and the Crusades* (επιμ. P. Edburg και S. Kalopissi-Verti), Αθήνα 2007, 53 κ.ε., εικ. 10. Αρχοντόπουλος - Κατσιώτη, «Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη», ό.π. (υποσημ. 4), 463 κ.ε., πίν. 389, 397. Κ. Κεφαλά, «Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην ομώνυμη εκκλησία της Ρόδου», *15 χρόνια έργων αποκατάστασης* (υποσημ. 5), 449 κ.ε.

[7] Βλ. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (υποσημ. 1), 79. Στην εικόνα της Παναγίας μένει το ίχνος από την κάτω δοκίδα.

Χ[C], Ο Ω[N], αντίστοιχα, με κόκκινο χρώμα. Ο φωτοστέφανος του Παντοκράτορα, που ανεβαίνει στο χρυσό στενό πλαίσιο της επάνω πλευράς, και του νηπίου Χριστού ορίζεται όμοια με αδιόρατη τριπλή χάραξη στην περιφέρεια και οι κεραίες του σταυρού διαγράφονται με απλή και διπλή κόκκινη γραμμή, που στο άκρο αποκλίνουν, δίνοντας στην άλω την ψευδαίσθηση πάχους.

Η κατάσταση των εικόνων είναι κακή, με πολλές απολεπίσεις του χρυσού και του χρώματος, ενώ μεγάλα τμήματα της ζωγραφικής έχουν εκπέσει, κυρίως στην εικόνα της Παναγίας και λιγότερο του Χριστού, δεξιά. Αλλά η υψηλή στάθμη της τέχνης δεν αφανίζεται στις φθορές. Το ομοιότροπο στήσιμο του Παντοκράτορα και της Θεοτόκου στο ζωγραφικό πεδίο με μνημειακό ανάστημα, το άψογο σχέδιο, το ευαίσθητο πλάσιμο στα σαρκώματα και τα χρώματα στα ενδύματά τους, που ταυτίζονται στη χροιά και στον τόνο, βεβαιώνουν, όπως και η τεχνική της κατασκευής, ότι πρόκειται για έργα του ίδιου, σπουδαίου ζωγράφου· πιθανώς Κωνσταντινουπολίτη, καθώς δηλώνουν η επιβλητική και ήρεμη παρουσία, η λεπτή αντίληψη της ζωγραφικής και η ευγένεια των εικονιζόμενων προσώπων.

Ο Χριστός (Εικ. 1 και 2) κατά μέτωπο, έως κάτω από την οσφύ, απευθυνόταν με ανεπαίσθητη στροφή και το βλέμμα αριστερά προς τη Θεοτόκο στην αρχική τους θέση στο τέμπλο. Με τα χέρια στο στήθος ευλογεί με τη δεξιά του και στο άλλο χέρι κρατεί μεγάλο κλειστό ευαγγέλιο με λιθοκόσμητη στάχωση. Η χειρονομία της ευλογίας, με την παλάμη ανοικτή προς τα έξω και τον παράμεσο ενωμένο με τον αντίχειρα, και ο τρόπος που κρατεί το βιβλίο με το άνοιγμά του δεξιά, όπως στην εικόνα της Κω[8], σε επόμενες επίσης της Κρήτης και της Αγίας Πετρούπολης[9], σπάνια συμπίπτουν στις διάφορες παλαιολόγειες παραστάσεις του, που παραλλάσσουν στις τυπολογικές λεπτομέρειες.

Το σχήμα, τα αρμονικά χαρακτηριστικά και το ήθος του γαλήνιου προσώπου ανακαλούν κυρίως μορφές του Χριστού στην ψηφιδωτή διακόσμηση της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, των ετών 1315-1321[10]. Ο τύπος και η πραότητα του προσώπου με το έντονο, σε εγρήγορση βλέμμα και η όλη μνημειακή παρουσία, όπως ορίζεται με το εύρος και την απόδοση της μορφής έως κάτω από την οσφύ, αναλογούν κατά μέρος επίσης σε εικόνες του Παντοκράτορα από τις αρχές και από την έκτη δεκαετία του 14ου αιώνα. Σημειώνονται ιδιαίτερα εκείνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, με προέλευση από την Κωνσταντινούπολη[11], της μονής του Προδρόμου Σερρών[12] και του Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης από τη μονή Παντοκράτορος του Αγίου Όρους[13].

Η φωτεινή όψη του Χριστού της Ρόδου, που κρατεί την καθαρότητα της υφής από τα έργα του πρώιμου 14ου αιώνα, τα κομψά χαρακτηριστικά και, στο είδος του, το εύχυμο πλάσιμο στα σαρκώματα με πυκνές αλλά ζωηρές και εύστροφες πινελιές και η μαλακή πτύχωση στα ιμάτια οδηγούν μάλλον στα μέσα του αιώνα. Η μεστή απόδοση απέχει, εξάλλου, στον τρόπο της αρκετά από τη δυνατή φωτοσκίαση και την αδρή ζωγραφικότητα που διακρίνουν τη χρονολογημένη περί το 1363 εικόνα του Ερμιτάζ ή από την έντονα γραμμική διαφάνεια του προσώπου του σε άλλη σύγχρονη εικόνα της μονής Παντοκράτορος[14].

Η Θεοτόκος (Εικ. 3-5), που εικονιζόταν επίσης έως κάτω από την οσφύ, κρατεί το μικρό Χριστό αριστερά στην αγκάλη της με τα χέρια χαμηλά, σε στοργική στάση προς το παιδί και με το βλέμμα προς τον πιστό. Σε άνετη, αμοιβαία προς τη μητέρα στάση ο Χριστός υψώνει το βλέμμα στην Παναγία, στην οποία απευθύνεται με χειρονομία ευλογίας, ενώ φέρει το αριστερό χέρι του κάτω, κρατώντας επάνω από το δικό της κλειστό ειλητάριο. Ψηλά και δεξιά σώζεται τμήμα από τον αρχάγγελο Γαβριήλ σε μικρογραφία, σεβίζοντα με καλυμμένα από το ιμάτιο χέρια. Ο Μιχαήλ, στην αντίστοιχη θέση αριστερά, χάθηκε με την καταστροφή της ζωγραφικής, που εκτείνεται από τα άκρα σε σημαντικά τμήματα των μορφών.

---

[8] Ό.π., αριθ. 88.

[9] *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (υποσημ. 3), 435 κ.ε., αριθ. 85 (Ο. Etinhof), 446, αριθ. 93 (Μ. Μπορμπουδάκης).

[10] P. A. Underwood, *The Kariye Djami, 2: The Mosaics*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 17-19, 26, 27, 29, 36, 39, 41, 44, 45. Ν. Χατζηδάκη, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, αριθ. 175, 177, 179, 183.

[11] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 4 κ.ε., αριθ. 1, πίν. 1.

[12] Στρατή, «Εικόνες του Χριστού και της Παναγίας», ό.π. (υποσημ. 3), 122 κ.ε., εικ. 1, 3.

[13] A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1958, 25, 323 κ.ε., εικ. 281-284. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 3), αριθ. 96. Τ. Παπαμαστοράκης, «Εἰκόνες 13ου-16ου αἰώνα», *Εἰκόνες μονῆς Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, 43 κ.ε., εικ. 9.

[14] Παπαμαστοράκης, ό.π., 48 κ.ε., εικ. 21, 22.

Εικ. 3. Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας και του αγίου Λουκά. Η Παναγία.

Το φόρεμα και ο κεφαλόδεσμος της Παναγίας έχουν το ίδιο βαθυκύανο χρώμα με το ιμάτιο του Χριστού στην άλλη εικόνα και το πορφυρό μαφόριο την ιδιάζουσα απόχρωση του χιτώνα του. Σε τερπνή αντίθεση, ο χιτώνας του παιδιού είναι λευκός, με λίγο τεφρό στις σκιές των πτυχών, οι ταινίες που τον ζώνουν από τους ώμους και ψηλά στη μέση σε βαθύ κυανό με χρυσές διαγραμμίσεις και το ιμάτιο σε πορτοκαλόχρωμη ώχρα. Όπως στο «σημεῖον» και στο ευαγγέλιο του Παντοκράτορα, δεν απομένουν πολλά από τις χρυσογραφίες στα φορέματα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση για τον εικονογραφικό τύπο, ο οποίος σημειώνεται για πρώτη φορά στην εικόνα της Ρόδου, με ευάριθμες γνωστές εμφανίσεις του σε επόμενα έργα, από υστερότερους χρόνους του 14ου και έως το 17ο αιώνα. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για έξι εικόνες που βρίσκονται στις μονές Χελανδαρίου και Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος, με τις προσωνυμίες της Παναγίας «Ἡ Κοσινήτσα» και «Ἡ Βαθοπεδινή», αντίστοιχα[15], στην Κω[16], στη Βενετία[17] και δύο σε ιδιωτικές συλλογές[18]. Με την εξαίρεση της Γοργοεπηκόου στην Κω, που μπορεί βάσιμα να αποδοθεί σε ροδιακό εργαστήριο, η εξάπλωσή τους σε διάφορους τόπους υπονοεί τη διάδοση του προτύπου από μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο· κατά πάσα πιθανότητα από την Κωνσταντινούπολη, όπως έχει ήδη επισημανθεί[19], στην οποία επίσης ανάγει η λεπτή τέχνη της εικόνας της Ρόδου.

Τα περισσότερα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την πρωτότυπη σύνθεση της εικόνας της Ρόδου αντιστοιχούν σε προηγούμενα και αρκετά συγγενή στην εικονογραφική τους κατάρτιση έργα, κυρίως από τα τέλη του 13ου και το πρώτο μισό του 14ου αιώνα. Αυτά εντοπίζονται στην τρυφερή ανταπόκριση της Παναγίας και του παιδιού, στον προσωπογραφικό τύπο των δύο μορφών, ειδικότερα δε στις χειρονομίες και στην ιδιαίτερη διευθέτηση των ενδυμάτων.

Όπως σε ορισμένο τύπο της Οδηγήτριας, με εξοχότερο δείγμα την αμφιπρόσωπη κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Ψυχοσώστριας με τον Ευαγγελισμό στην Αχρίδα, από τις αρχές του 14ου αιώνα[20], καθοριστική είναι η στάση της Θεοτόκου, που στρέφει και κλίνει ελαφρά την κεφαλή προς το μικρό Χριστό, με το βλέμμα να κατευθύνεται αόριστα στο μέρος του θεατή. Παραπλήσια με της ίδιας εικόνας μορφώνονται τα ωραία χαρακτηριστικά των δύο προσώπων, η στάση και η χειρονομία ευλογίας του Χριστού, που αναγέρνοντας μόλις το κεφάλι του πίσω στρέφει το βλέμμα προς τη μητέρα. Σε ομοιότυπη, σύγχρονη εικόνα της Ελεούσας στη μονή Χελανδαρίου[21] αναλογεί το ψηλό και ορθοστημένο παιδί με τον αμφίσημο, όπως της Ψυχοσώστριας, χιτώνα του ελεύθερο στο επάνω μέρος του σώματος από το ιμάτιο, το οποίο τυλίγεται με πλούσιες πτυχές χαμηλά στον κορμό και στα πόδια, με τρόπο που αποβαίνει οικείος σε επόμενες παραστάσεις. Ο ζωστός με τριπλή ταινία χιτώνας του σημειώνεται κατά τα τέλη του 13ου αιώνα στην εικόνα της Κεχαριτωμένης στη μονή Ξενοφώντος του Αγίου Όρους[22] και την αμφιπρόσωπη της Ελεού-

---

[15] Babić, «L'icône de la Vierge Kosinitza», ό.π. (υποσημ. 4), 97 κ.ε., εικ. 1, σχέδ. 1. Τσιγαρίδας - Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Εικόνες και επενδύσεις», ό.π. (υποσημ. 3), 165 κ.ε., αριθ. 34, εικ. 124.

[16] *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (υποσημ. 1), αριθ. 89. Babić, ό.π., εικ. 2.

[17] S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziane e di madonneri*, Padova 1933-XI, 55, πίν. XXI. *Il Museo Correr di Venezia, Dipinti dal XIV al XVI secolo* (a cura di G. Mariacher), Βενετία 1957, 138 κ.ε., αριθ. 383. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (υποσημ. 1), 88, αριθ. 89. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 1), 233, 234, 235, 236, κ.ε., αριθ. 67, πίν. 131-133. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη. Επιστημονικός κατάλογος*, Αθήνα 1997, 68. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα», ό.π. (υποσημ. 6), 277 κ.ε. Αξίζει να επισημανθεί η στενή εικονογραφική συγγένεια των αγίων Νικολάου, Αντωνίου και Ιακώβου στα πλάγια φύλλα του τριπτύχου με τους ίδιους αγίους σε μικρή εικόνα της Συλλογής Λιχάτσεφ στο Ερμιτάζ, όπου και ο άγιος Ιερώνυμος. Η εικόνα του Ερμιτάζ, με προέλευση το Παλέρμο, χαρακτηρίζεται ως έργο ιταλοελληνικής τέχνης του 16ου αιώνα (Из Коллекций Академика Н. П. Лихачева, каталог выставки, Αγία Πετρούπολη 1993, 107, αριθ. 281).

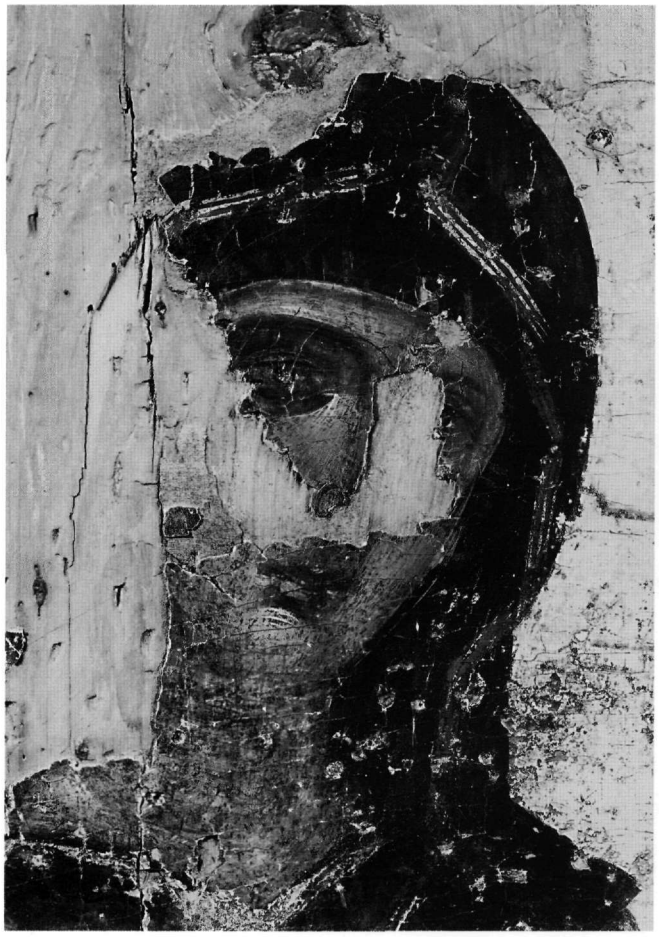
[18] Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 1), 233 κ.ε., αριθ. 66, πίν. 128-130. Αρχοντόπουλος, ό.π. *Icônes grecques, melkites, russes. Collection Abu Adal*, Γενεύη 1993, 132, αριθ. 37, εικ. στη σ. 133 (M. Chatzidakis). Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο συνδέονται στενά τρεις ακόμη εικόνες, στη Μόσχα (Византия. Балканы. Русь. Иконы XIII-XV веков, Μόσχα 1991, αριθ. 78α), την Κύπρο (δωρεά ιππότη του τάγματος του Αγίου Ιωάννη: Kasdagli, Katsioti and Michaelidou, «Archaeology on Rhodes», ό.π. (υποσημ. 6), 56, εικ. 10) και τη Μυτιλήνη (Μητροπ. Ιακώβου Γ. Κλεομβρότου, *Mytilena Sacra*, τ. Γ, Θεσσαλονίκη 1976, 123, πίν. 17).

[19] Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 1), 234. Τσιγαρίδας - Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Εικόνες και επενδύσεις», ό.π. (υποσημ. 3), 166.

[20] Radojčić, «Ikonen aus Jugoslawien», ό.π. (υποσημ. 3), πίν. 159. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 3), αριθ. 75.

[21] D. Bogdanović - V. J. Djurić - D. Medaković, *Chilandar on the Holy Mountain*, Βελιγράδι 1978, 68, εικ. 71. Βοκοτόπουλος, ό.π., αριθ. 99.

[22] Ε. Ν. Κυριακούδης, «Εἰκόνες 12ου-15ου αἰώνα», *Ἱερά Μονή Ξενοφῶντος, Εἰκόνες*, Άγιον Όρος 1998, 76 κ.ε., εικ. 20, 21. Πρόκειται για μεσοβυζαντινό στοιχείο (σχετ. D. Mouriki, «Variants of the Hodegetria on two Thirteenth Century Sinai Icons», *CahArch* 39 (1991), 166).



Εικ. 4. Η Παναγία. Λεπτομέρεια της Εικ. 3.

Εικ. 5. Ο Χριστός. Λεπτομέρεια της Εικ. 3.

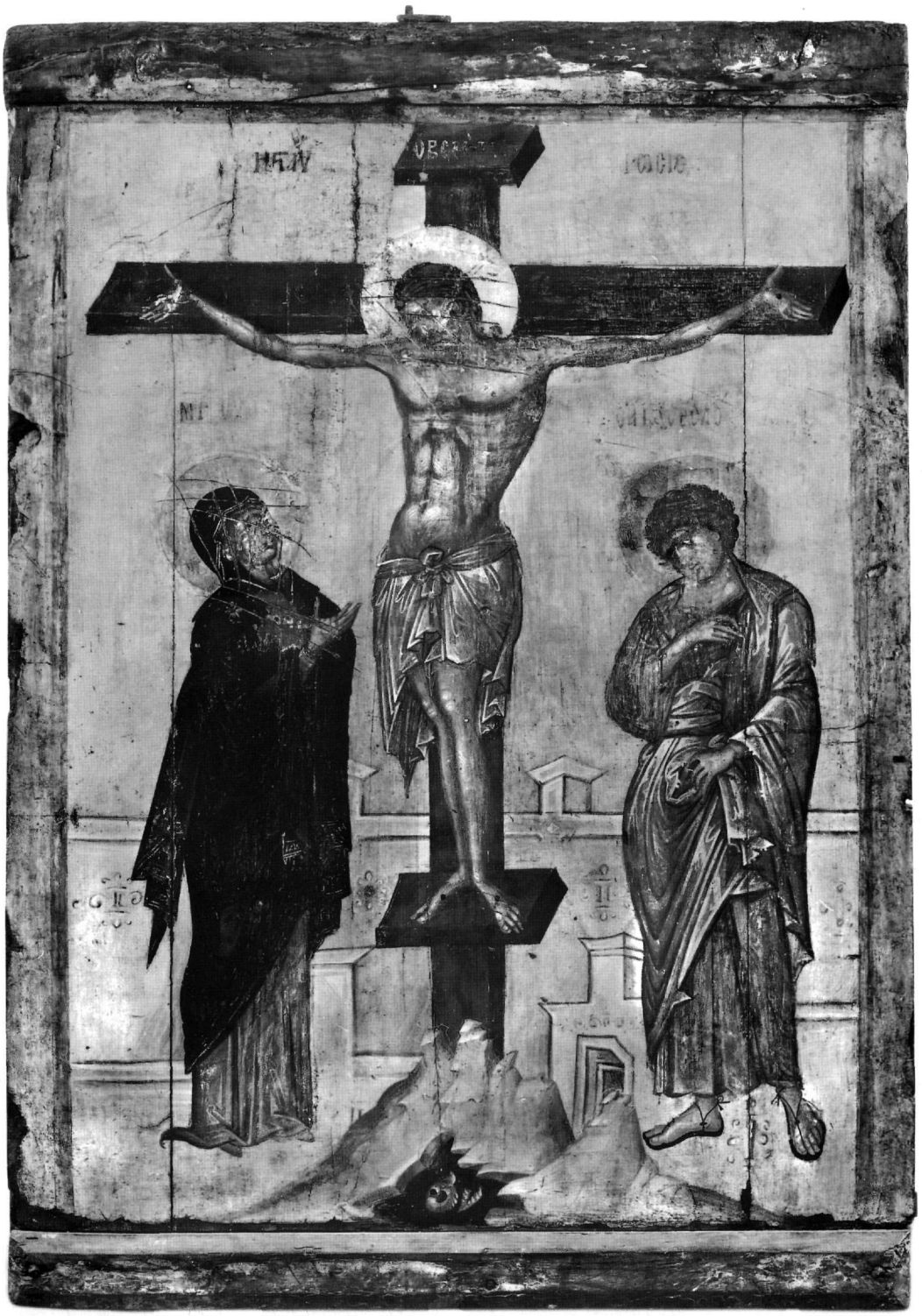
σας με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην καθολική μητρόπολη της Νάξου[23].

Το αριστερό χέρι του Χριστού, άνετα αφημένο στο πλάι, με κάθετη θέση επάνω από της μητέρας και με το ειλητάριο σε ευθεία προέκταση κάτω, αναλογεί με του παιδιού σε εικόνα της Παναγίας στη Θεσσαλονίκη, από τις αρχές του 14ου αιώνα[24]. Εγγύτερη είναι η αντιστοιχία του και στην κοντή χειρίδα, όπως γενικότερα στον τρόπο της ένδυσης, με του παιδιού σε σύνθετη εικόνα της Γλυκοφιλούσας στο Μουσείο Μπενάκη, από τα μέσα του αιώνα, της οποίας η τέχνη συνδέεται με την Κωνσταντινούπολη και τη Βενετία[25]. Και όμοια με των

[23] Ν. Ζίας, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά καί νεώτερα μνημεῖα νήσων Αἰγαίου», *ΑΔ* 28 (1973), Χρονικά, 554 κ.ε., πίν. 522. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», ό.π. (υποσημ. 1), 157, εικ. 128. *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, 434 κ.ε., αριθ. 67 (Χρ. Μπαλτογιάννη). *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, (επιμ. Η. C. Evans), κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 2004, 497, αριθ. 300 (P. Lurati).

[24] M. Chatzidakis, «Ikonen aus Griechenland», K. Weitzmann κ.ά., *Frühe Ikonen*, Βιέννη 1965, XXX κ.ε., αριθ. 58. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 3), αριθ. 100.

[25] Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 1), 86, αριθ. 20, πίν. 39, 40. H. Papastavrou, «Quelques peintures venitiennes du XIVe siècle et la Glycophiloussa du Musée Bénaki (inv. n° 2972)», *CahArch* 48 (2000), 170 κ.ε., εικ. 1, 2. *Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 23), 448, αριθ. 73, εικ. στη σ. 449 (Μ. Βασιλάκη). Μ. Βασιλάκη, «Εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας του Μουσείου Μπενάκη (αρ. ευρ. 2972): προβλήματα της έρευνας», *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνοτροπία*, Διεθνές Συμπόσιο, Αθήνα 1998 (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Ηράκλειο 2002, 201 κ.ε., εικ. 1.



Εικ. 6. Αμφιπρόσωπη εικόνα του Χριστού και της Σταύρωσης. Η Σταύρωση.

δύο εικόνων, επίσης εκείνων στη Νάξο, την Αχρίδα και το Χελανδάρι, ο ευρύχωρος χιτώνας του Χριστού ανοίγει στο λαιμό με βαθιά τριγωνική πτυχή.

Τα φορέματα περιβάλλουν αρμονικά και αναδεικνύουν το πρόσωπο της Παρθένου με αντίστοιχα γωνιώδη, εύρυθμα ανοίγματα, παράλληλα στο λαιμό και στο στήθος και με αντίστροφο σχήμα στην κεφαλή, όπου το μαφόριο, κορυφούμενο σε θλαστή πτυχή, αφήνει να φαίνεται πλατιά το μαντήλι. Ασυνήθιστη η γωνιώδης πτυχή που σχηματίζει το φόρεμα στο λαιμό, στολισμένο με χρυσό σιρίτι, διαγράφεται σε εικόνα της Θεοτόκου στη μονή Ξενοφώντος, που χρονολογείται στα τέλη του 12ου ή στις αρχές του 13ου αιώνα[26], με ανάλογα επίσης τα τριγωνικά σχήματα στο μαφόριο, καθώς και στο χιτώνα του Χριστού. Σημαντικότερη ομοιότητα παρουσιάζουν η οξεία αναδίπλωση του μαφορίου στο κεφάλι και το τριγωνικό άνοιγμά του στο στήθος της Παναγίας με της ολόσωμης Ελεούσας στην εξαίρετη εικόνα της Νάξου[27].

Έργα κωνσταντινουπολίτικης τέχνης, κατά πάσα πιθανότητα, η Ελεούσα της Νάξου και σύγχρονη εικόνα στη μονή Βατοπεδίου[28] προσφέρουν, όπως ανάλογα η ολόσωμη Θεοτόκος «Ἡ Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου» στην ψηφιδωτή διακόσμηση της μονής της Χώρας[29], πρώιμα παλαιολόγεια δείγματα του τύπου της Παναγίας που κρατεί το παιδί με τα χέρια της χαμηλά, σχεδόν στη ίδια ευθεία. Στη διαφέρουσα παράσταση της Ρόδου η Παναγία φέρει το δεξιό χέρι της επάνω από τα πόδια του παιδιού, αγγίζοντας το αριστερό του κοντά στο γόνατο, με τρόπο που τα χέρια της τείνουν να ενωθούν σε αγκάλιασμα που αναπέμπει συμβολικά στην έννοια της λειτουργικής λαβίδας[30].

Καθώς έγραφε ο Σωφρόνιος Ιεροσολύμων «Ἡ λαβὶς ...σημαίνει δὲ καὶ τὴν Παρθένον βαστάζουσαν καὶ αὐτὸν τὸν οὐράνιον ἄρτον...»[31], και ο Νεόφυτος Κύπρου σε λόγο του στην Υπαπαντή «Ἧκεν ὡς λαβίς, κρατοῦσα τὸν παμφαέστατον ἄνθρακα, ἵνα ἐμπρήσῃ προθέλυμνον τῶν ἁμαρτιῶν τὴν ἄκανθαν...»[32]. Με

Εικ. 7. Ο Ιωάννης. Λεπτομέρεια της Εικ. 6.

σύμφωνη σημειολογία στο δογματικό περιεχόμενό της, στην οποία συντάσσεται το αφημένο χέρι του Χριστού με το ειλητό προς τα κάτω, η Παναγία βαστάζει σαν λαβίδα «τὸν οὐράνιον ἄρτον», τον «παμφαέστατον ἄνθρακα», σε αναφορά της Ενσάρκωσης και του σωτηρίου Πάθους. Το μνημειακό μέγεθος και η χαριτωμένη όψη της Δέσποινας, το βλέμμα και η χειρονομία ευλογίας που απευθύνει ο Χριστός στη μητέρα υπερυψώνουν το σεπτό πρόσωπό της, που τιμούσαν με την παρουσία τους οι αρχάγγελοι.

Στις επόμενες εικόνες με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο,

---

[26] Κυριακούδης, «Εικόνες», ό.π. (υποσημ. 22), 66 κ.ε., εικ. 14.

[27] Βλ. υποσημ. 23

[28] Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη*, τ. Β΄, Άγιον Όρος 1996, 363 κ.ε., εικ. 308. Ο ίδιος, «Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄ (2000), 135 κ.ε., εικ. 16.

[29] Underwood, *The Kariye Djami* (υποσημ. 10), πίν. 329, 330.

[30] Κατά τον Ψευδο-Μεθόδιο «καὶ λαβομένη (η Θεοτόκος) τὸν ἐκ τοῦ ἀχράντου καὶ παναμώμου αὐτῆς θυσιαστηρίου σαρκωθέντα, ζωοποιόν τε καὶ ἀνέκφραστον ἄνθρακα, ὡς λαβίδι τῇ συζεύξει τῶν ἁγίων αὐτῆς χειρῶν» (*PG* 18, 364). Βλ. σχετ. D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi. Der Ritus - das Bild*, MBM 2, Μόναχο 1965, 176 κ.ε. H. Belting, «An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», *DOP* 34-35 (1980-1981), 10.

[31] Βλ. Ch. Konstantinidi, «Der 32. Kanon des Konzils «Im Trullo» (692) in der Apsismalerei», *Zograf* 21 (1990), 7, σημ. 35.

[32] Βλ. A. Weyl Carr, «The Presentation of an Icon at Mount Sinai», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994), 247, σημ. 28.

που σημειώθηκαν ήδη[33], επαναλαμβάνονται όλα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την παράσταση της Ρόδου, εκτός από τους αρχαγγέλους επάνω, που στις περισσότερες παραλείπονται. Αυτοί υπάρχουν μόνο στην Παναγία της μονής Χελανδαρίου, που χρονολογείται περί το 1360-1370[34].

Τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα της εικόνας, όπως επίσης του Παντοκράτορα, άγουν στη χρονολόγησή της κατά τα μέσα του 14ου αιώνα και στην απόδοσή της σε ζωγράφο της Πόλης. Στην εκλεπτυσμένη τέχνη της Κωνσταντινούπολης και σε αριστοκρατικό περιβάλλον αρμόζουν η ποιότητα της εργασίας, το ήθος και η συμφυής αντίληψη του φυσικού και του πνευματικού κάλλους των εικονιζόμενων μορφών· της ευγενικής Παναγίας με το ανεπαίσθητο πέπλο της πρόωρης θλίψης που σκιάζει τους μελιχρούς οφθαλμούς, του Χριστού με το ωραίο παιδικό πρόσωπο, που κοινωνεί και ωσάν να μοιράζεται σοβαρός τη γνώση του μελλοντικού Πάθους με τη μητέρα.

Καλύτερα διατηρημένη στις δύο εικόνες είναι η τρυφερή μορφή του Χριστού (Εικ. 5). Τα προσωπογραφικά του γνωρίσματα, εκτός από της Ψυχοσώστριας στην Αχρίδα[35], έχουν μεγάλη ομοιότητα με του παιδιού στην εξαιρετικής τέχνης αμφιπρόσωπη εικόνα της Οδηγήτριας (Εικ. 9) και του αγίου Νικολάου στο Μεσαιωνικό Μουσείο τῆς Ρόδου (Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου), πιθανότατα από την Κωνσταντινούπολη, χρονολογημένη στο δεύτερο και, τελευταία, στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα[36]. Στα σαρκώματα, με πυκνές πινελιές και με διάφανες στη μετάβαση προς τα φωτεινά μέρη σκιές, ζωηρές και εύκαμπτες ψιμυθιές σε μικρές δέσμες λαμπυρίζουν στους όγκους, σαν του Χριστού Παντοκράτορα της Βενετίας[37], και ανάλογες, σταθερές και ελεύθερες πινελιές φωτίζουν με ξανθές ανταύγειες την καστανή βοστρυχωτή κόμη του, σαν του Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό που κοσμεί τη δεύτερη όψη της εικόνας της Ψυχοσώστριας[38]. Χαρακτηριστικά τα στοιχεία, ανάγουν επίσης στις τοιχογραφίες του νότιου παρεκκλησίου της μονής της Χώρας στην Πόλη, από τα έτη 1315-1321[39].

Όπως του πάρισου Παντοκράτορα, η εύχυμη εργασία της εικόνας διατηρεί σε σημαντικό βαθμό την καθαρότητα της γραμμής, την αβρότητα έκφρασης και το σφρίγος των προηγουμένων χρόνων. Παρότι με ηπιότερους τόνους, στο χρώμα επίσης, αποδίδει κομψές και λεπταίσθητες, αρκετά δυνατές στην πλαστική ωριμότητά τους μορφές. Τη θέση της κατά τα μέσα του 14ου αιώνα υποδεικνύει και η παραβολή με σχετικά, συγγενή στον κλασικό χαρακτήρα τους έργα από τις επόμενες δεκαετίες, που τείνουν σε τυπικότερες εκλεπτύνσεις της ζωγραφικής μορφής. Σημειώνονται ως ενδιαφέροντα παραδείγματα τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στον Μυστρά[40], δύο αμφιπρόσωπες εικόνες της μονής Παντοκράτορος[41] και ο Ευαγγελισμός σε βημόθυρα της μονής Σίμωνος Πέτρας στο Άγιον Όρος[42].

---

[33] Βλ. υποσημ. 15-18.

[34] Babić, «L'icône de la Vierge Kosinitza», ό.π. (υποσημ. 15), 99, εικ. 1.

[35] Βλ. υποσημ. 20.

[36] Αχειμάστου, «Αμφιπρόσωπες εικόνες της Ρόδου», ό.π. (υποσημ. 1), 64 κ.ε., πίν. Α', 31, 32. *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece* (επιμ. M. Acheimastou-Potamianou), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1988, 182 κ.ε., αριθ. 18 (M. Acheimastou-Potamianou). *Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 23), 418 κ.ε., αριθ. 66, εικ. στη σ. 419, 421 (Α. Κατσιώτη). Σε σχέση με τη χρονολόγηση, ας σημειωθεί σύντομα ότι η σύγκριση με εξαίρετες, επόμενες των μέσων του αιώνα εικόνες, όπως του Χριστού στη Μυτιλήνη και τη μονή Παντοκράτορος (Κατσιώτη, ό.π., 418) ή του Χριστού στο Ερμιτάζ (βλ. υποσημ. 13), όπου και ανάλογο στα σαρκώματα χρώμα με του Νικολάου στην εικόνα της Ρόδου, της Αποκαθήλωσης στη μονή Βατοπεδίου (Τσιγαρίδας - Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Εικόνες και επενδύσεις», ό.π. (υποσημ. 3), 141 κ.ε., εικ. 8, 105-112) και της Μαρίας του Ευαγγελισμού σε φύλλο βημοθύρων της μονής της Μεγίστης Λαύρας (E. N. Tsigaridas, «Icônes portatives de la deuzième moitiè du XIVe siècle au monastère de la Grande Lavra au Mont Athos», *ΔΧΑΕ* ΚΕ' (2004), 28 κ.ε., εικ. 4, 5), δείχνει με αρκετή σαφήνεια τη συνέχεια και την τροπή ζωγραφικών τάσεων που στην εικόνα της Παναγίας και του αγίου Νικολάου συνδηλώνονται με πλαστική αυστηρότητα, καθώς στην κωνσταντινουπολίτικη εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Βυζαντινό Μουσείο (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 36 κ.ε., αριθ. 8), με καθαρό φωτισμό και κρουστές, σταθερές μορφές που αναπέμπουν ευθέως σε προγενέστερα έργα.

[37] Βλ. υποσημ. 11.

[38] Radojčić, «Ikonen aus Jugoslawien», ό.π. (υποσημ. 3), πίν. 161, 165. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 3), 97, αριθ. 76

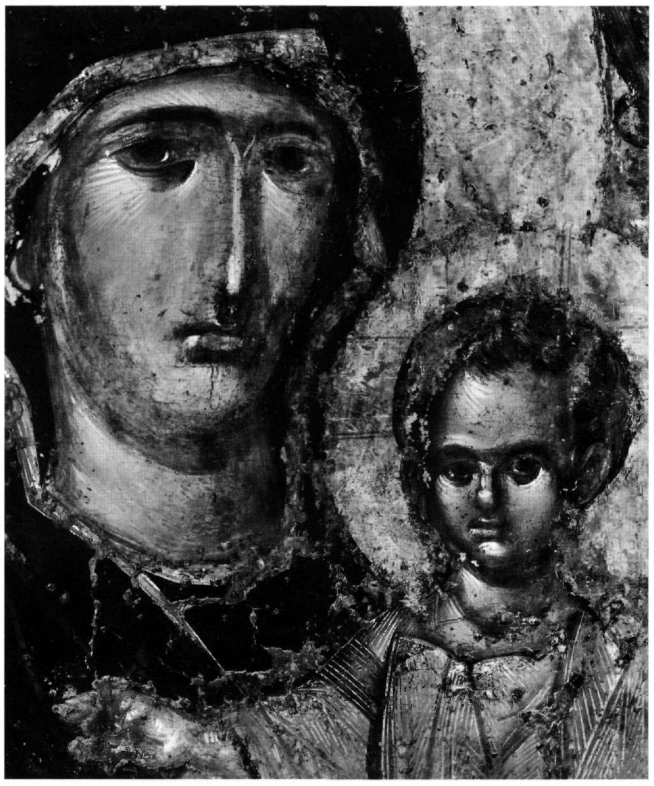
[39] P. A. Underwood, *The Kariye Djami, 3: The Frescoes*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 487, 499, 501, 503, 505, 509, 511.

[40] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra, Album*, Παρίσι 1910, πίν. 114.1-2, 124.1-2. Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, 80 κ.ε., εικ. 48, 50. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ελληνική τέχνη, Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1995², αριθ. 154.

[41] Παπαμαστοράκης, «Εικόνες 13ου-16ου αιώνα», ό.π. (υποσημ. 13), 48 κ.ε., εικ. 21-28. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Παρατηρήσεις σε δύο αμφιπρόσωπες εικόνες της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ* Κ' (1998-1999), 309 κ.ε., εικ. 1-4.

[42] *Θησαυροί του Αγίου Όρους* (υποσημ. 3), 90 κ.ε., αριθ. 2.28 (E. N. Τσιγαρίδας). Σ. Κίσσας, «Εικόνες», *Σιμωνόπετρα, Άγιον Όρος*, Αθήνα 1991, 188, εικ. 105.

Εικ. 8. Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας και του αγίου Λουκά. Ο Λουκάς.



Εικ. 9. Αμφιπρόσωπη εικόνα της Οδηγήτριας και του αγίου Νικολάου. Η Οδηγήτρια, λεπτομέρεια.

Μαρτυρία για την πολύ πιθανή προέλευση των δύο εικόνων από την Κωνσταντινούπολη προσφέρει, μόνο έμμεση, η τέχνη τους. Για τις συνθήκες, εξάλλου, της μεταφοράς τους στη Ρόδο μπορούν να γίνουν διάφορες υποθέσεις, με δελεαστικότερη εκείνη που θα τις συνέδεε με υψηλή δωρεά, συγκεκριμένα του Μανουήλ Β' Παλαιολόγου (1391-1425). Καθώς αναφέρεται, ο Μανουήλ είχε επισκεφθεί τη Ρόδο το 1390, λίγο καιρό πριν από τη στέψη του, και είχε τότε αρχίσει διαπραγματεύσεις με τους ιππότες του τάγματος του Αγίου Ιωάννη[43]. Μερικά χρόνια αργότερα, ο Nicolo de Martoni κατά την παραμονή του στο νησί το 1394 και 1395 σημείωνε τα ιερά κειμήλια που είδε στον ιπποτικό ναό της Αγίας Αικατερίνης, τα οποία ο ιδρυτής του ομώνυμου ξενώνα και του ναού Fr. Domenico d'Alamania, αμιράλης του τάγματος (1392-1396), «habuit in Constantinopoli ab imperatore Constantinopolitano, qui est suus carus durabilis amicus, qui accepit de ecclesiis Constantinopolitanis...»[44]. Η αξιοποίηση αυτών των πληροφοριών προκειμένου να ερμηνευθεί η παρουσία στη Ρόδο των ωραίων εικόνων για τις οποίες ο λόγος, επίσης της Οδηγήτριας με τον άγιο Νικόλαο (Εικ. 9-10), προβάλλει στο ενδεχόμενό της ελκυστική. Την υπόθεση ευνοούν η εποχή κατασκευής των τριών εικόνων πολύ πριν από τα τέλη του 14ου αιώνα, η διαφορά του χρόνου δημιουργίας και της ζωγραφικής εργασίας, πρωτίστως δε η ανώτερη ποιότητα της τέχνης τους που παραπέμπει μετά λόγου στην Κωνσταντινούπολη. Όσο αόριστη και αν είναι, η πιθανότητα να συγκεντρώθηκαν από ναούς της Πόλης με τα κειμήλια αγίων λειψάνων που συνέλεξε ο Μανουήλ Παλαιολόγος για τους Ιωαννίτες θα έδινε ευλογοφανή εξήγηση για την ύπαρξη στη Ρόδο τριών λαμπρών, αριστοκρατικής τέχνης έργων[45].

---

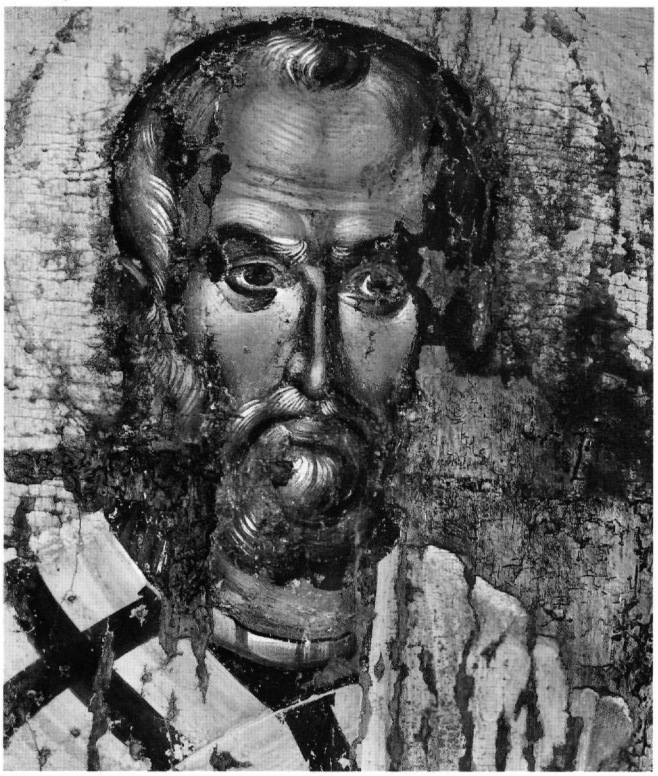
[43] Βλ. G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, DOS XIX, Washington, D.C. 1984, 411, 412 κ.ε. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatine*, Βιέννη 1985, 183.

[44] «Relation du pèlerinage à Jerusalem de Nicolas de Martoni (1394-1395), publié par L. Legrant», *ROL* III (1895), 642-643. Η Kalavrezou-Maxeiner (ό.π., 183 κ.ε.) επισημαίνει την πιθανότητα να περιλαμβανόταν σε αυτά μία δίπτυχη λειψανοθήκη –σε αρχική μορφή– με εικονίδια από στεατίτη, του 13ου αιώνα, η οποία φυλάσσεται στο μουσείο του καθεδρικού ναού της Mdina στη Μάλτα, όπου κατέληξαν οι Ιωαννίτες της Ρόδου (ό.π., 180 κ.ε., αριθ. 102, πίν. 50-51).

[45] Η μετέπειτα τύχη τους στη Ρόδο δεν θα απέκλειε την πιθανότητα, σύμφωνα με άποψη της Κατσιώτη (*Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 36), 418 κ.ε.), ότι η μεγάλη εικόνα της Οδηγήτριας και του αγίου Νικολάου περιήλθε στην κατοχή του Δραγονέτ(τ)ου ή Δραγονίνου Κλαβέλλη, πλούσιου και ισχυρού Ροδίτη, γνωστού από το 1382 (Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Ἡ Ρόδος καί οἱ νότιες Σποράδες στά χρόνια τῶν Ἰωαννιτῶν Ἱπποτῶν (14ος-16ος αι.)*, Ρόδος 1991, 331 κ.ε. Ο ίδιος, *Ἀνέκδοτα ἔγγραφα γιά τήν Ρόδο καί τίς νότιες Σποράδες ἀπό τό ἀρχεῖο τῶν Ἰωαννιτῶν Ἱπποτῶν (1421-1453)*, Ρόδος 1995, 81 κ.ε., 104, 248 κ.ε., αριθ. 20), και ότι αυτή κόσμησε το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου που ο Κλαβέλλης ανήγειρε στη μονή του Αγίου Αυγουστίνου στη μεσαιωνική πόλη, όπου και ετάφη περί το 1415 (Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 81. A. Luttrell, *The Town of Rhodes, 1306-1356*, Ρόδος 2003, 145). Η υστερότερη απόκτησή της θα αποδέσμευε τη χρονολόγηση της εικόνας από την εποχή ίδρυσης του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου, το οποίο ταυτίζεται με κτίσμα χρονολογημένο στο δεύτερο μισό του 14ου (Κατσιώτη, ό.π., 420) και τελευταία στις αρχές του 15ου αιώνα (Γ. Ντέλλας, «Νέα στοιχεία για ένα μοναστήρι στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου», *ΔΧΑΕ* ΚΑ' (2000), 44, 45, 53, εικ. 4, 5). Θα αποδέσμευε επίσης την εικόνα από την υπόθεση για την απόκτησή της κατά ειδική παραγγελία του Κλαβέλλη στην Κωνσταντινούπολη· παραγγελία «πιο προσωπική, συγκεκριμένων προδιαγραφών» ως προς την απεικόνιση του αγίου Νικολάου με «εξατομικευμένα, γήινα χαρακτηριστικά», «συγκερασμένη με τις δυτικές επιλογές», καθώς φρονεί η Κατσιώτη (ό.π., 418, 420). Για τη χρονολόγηση της εικόνας βλ. υποσημ. 36.

Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ και *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΛΟΥΚΑΣ* εικονίζονται στη δεύτερη όψη των εικόνων του Χριστού και της Παναγίας, αντίστοιχα, στο πεδίο που ορίζουν οι εγκάρσιες δοκίδες των άκρων. Η προετοιμασία είναι με γύψο, ο κάμπος με ώχρα. Με χαρακτές γραμμές και βαθύτερο χρώμα σχηματίζεται γραπτό πλαίσιο που μιμείται το λοξότμητο της κύριας όψης και της τομής των δοκίδων. Οι φωτοστέφανοι, με χαρακτή περιφέρεια, η περίκλειση και τα άστρα στο πορφυρό μαφόριο της Παναγίας στη Σταύρωση και το «σημεῖον» του Λουκά κοσμούνται με χρυσό. Για τις επιγραφές χρησιμοποιήθηκε, ανάλογα με τη θέση τους, κόκκινο στον κάμπο, ώχρα στο καστανό του σταυρού και μαύρο στο ευαγγέλιο του Λουκά. Τα στοιχεία της τεχνικής και του ύφους, ο τύπος της γραφής, οι χρωματισμοί, το πλάσιμο και ο φωτισμός των μορφών ταυτίζουν τις δύο παραστάσεις ως έργα του ιδίου ζωγράφου. Χαρακτηριστικό τους γνώρισμα αποτελούν τα φωτεινά χρώματα με τις ιδιαίτερες αποχρώσεις, το υπόλευκο, η ώχρα και, κυρίως, το ζωηρό γαλανό στο φόρεμα και τον κεφαλόδεσμο της Παναγίας, στο χιτώνα του Ιωάννη και του Λουκά και το ανοικτό ιώδες στο ιμάτιό τους[46].

Η Σταύρωση (Εικ. 6 και 7) ακολουθεί το συνήθη στις αμφιπρόσωπες εικόνες τύπο της λιτής τριπρόσωπης σύνθεσης. *Ο Ι(ΗΣΟΥ)Σ [ΧΡΙΣΤΟΣ], Ο Β(Α)Σ(Ι)ΛΕΥΣ Τ(ΗΣ) Δ(Ο)ΞΗΣ* κρέμεται στο σταυρό. Τον παραστέκουν αριστερά η *ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ* και παράμερα, δεξιά, *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟ(ΓΟΣ)*. Η Θεοτόκος, με αξιοπρέπεια στάσης, αναγέρνει την κεφαλή και, κρατώντας με το αριστερό της χέρι το πρόσωπο, υψώνει το βλέμμα και το δεξιό χέρι και οδυρομένη απευθύνεται στον υιόν της. Ο Ιωάννης κλίνει την κεφαλή βυθισμένος στη λύπη, με το δεξιό χέρι του άτονα αφημένο στο στήθος και με το άλλο πιο κάτω, που συγκρατεί τυλιγμένο το απόπτυγμα του ιματίου. Χαμηλά στο λόφο του Γολγοθά, που αποδίδεται με αποχρώσεις της ώχρας, φαίνονται στο σπήλαιο το κρανίο και τα οστά του Αδάμ. Χωρίς άλλη δήλωση του εδάφους, τα τείχη της Ιερουσαλήμ υψώνονται υπόλευκα σε δύο επίπεδα, με προοπτική θέση στο βάθος.



Εικ. 10. Αμφιπρόσωπη εικόνα της Οδηγήτριας και του αγίου Νικολάου. Ο άγιος Νικόλαος, λεπτομέρεια.

Σημαίνοντα στοιχεία του εικονογραφικού τύπου αποτελούν η στάση και οι χειρονομίες της Παναγίας και του Ιωάννη. Η οικειότερη μορφή της Παναγίας σημειώνεται, για παράδειγμα, σε τοιχογραφία της Σταύρωσης στο ναό του Χριστού της Βέροιας, του 1315, στην οποία αναλογεί και η μορφή του Εσταυρωμένου[47]. Ο Ιωάννης κλίνει την κεφαλή και ανακρατεί όμοια το τυλιγμένο άκρο του ιματίου ψηλά στη γαστέρα, ενώ φέρει το δεξιό του χέρι στο πρόσωπο, σε εικόνα της μονής Σινά και σε αμφίγραπτη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, από το 12ο και τις αρχές του 13ου αιώνα, αντίστοιχα[48]. Όπως ακριβώς στην εικόνα της Ρόδου και με το χέρι χαλαρά αφημένο στο στήθος, παριστάνεται ο μα-

[46] Βλ. επίσης *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (υποσημ. 1), 82. Οι κεφαλές του Χριστού και της Παναγίας έχουν σχεδόν καταστραφεί με οξύ όργανο.

[47] Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, εν Αθήναις 1973, πίν. Θ, Ι, 30, 31.

[48] Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 3), αριθ. 29. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, πίν. 112, 113, 116. Chatzidakis, «Ikonen aus Griechenland», ό.π. (υποσημ. 24), XXV, πίν. 45, 46. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 36), αριθ. 1, εικ. στη σ. 13. Βλ. επίσης A. Bank, *Byzantine Art* (υποσημ. 13), εικ. 190, 191. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες* (υποσημ. 40), αριθ. 72, 74. Τσιγαρίδας - Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Εικόνες και επενδύσεις», ό.π. (υποσημ. 3), 56, εικ. 22, 23.

θητής στη Σταύρωση της Περιβλέπτου στον Μυστρά[49] και σε γραπτό σταυρό της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος[50] ή σε τοιχογραφία των Αγίων Αποστόλων στις Λιθίνες Σητείας της Κρήτης, του 1415[51]. Ο όψιμος τύπος της εικόνας, με παρόμοια διαμόρφωση των τειχών της Ιερουσαλήμ και πλουτισμένος συνήθως με τις μυροφόρους και τον κεντυρίωνα, όπως σε αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Λαγκαδιώτισσας στη Ζάκυνθο, του 14ου ή 15ου αιώνα[52], επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική.

Ο απόστολος και ευαγγελιστής Λουκάς (Εικ. 8) εικονίζεται κατά μέτωπο έως κάτω από την οσφύ, με το δεξιό χέρι σε ευλογία, όμοια με του Χριστού στην άλλη εικόνα, και κρατώντας στο αριστερό ανοικτό ευαγγέλιο, όπου διαβάζεται *[ΕΠΕΙ]ΔΗΠΕΡ / ΠΟΛΛΟΙ ΕΠΕ/[Χ]ΕΙΡΗCΑΝ ΑΝΑ/[Τ]ΑΞΑCΘΑΙ / ΔΙΗΓΗCΙ(Ν) // ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΠΕΠΛΗ/ΡΟΦΟΡΗΜΕΝΩΝ / ΕΝ ΗΜΙΝ ΠΡΑΓ/ΜΑΤΩΝ. ΚΑΘΩC / ΠΑΡΕΔΟCΑΝ* (Λουκ. α΄, 1-2). Με μοναδική γνωστή παρουσία του σε αμφιπρόσωπη εικόνα, ο «θεόληπτος» Λουκάς, που υμνείται ως «τῆς Ἐκκλησίας ἑδραίωμα», «ὑπηρέτης τε τῆς τοῦ Λόγου σαρκώσεως», «ὁ μόνος γράψας ἡμῖν, τὸ Χαῖρε χαίρων τῆς Ἁγνῆς Εὐαγγέλιον»[53], έχει εύλογη θέση στην εικόνα της Θεοτόκου, τη μορφή της οποίας ιστόρησε σύμφωνα με την εκκλησιαστική παράδοση.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του εικονογραφικού τύπου αποτελεί η κατενώπιον στάση του Λουκά, άγνωστη από άλλη βυζαντινή εικόνα του[54]. Η διάταξη των ματίων και η διάρθρωση των πτυχών στο χιτώνα του, ιδίως στο στήθος, παραπέμπουν σε εξαίρετα πρότυπα σαν της εικόνας του αποστόλου Ματθαίου στην Περίβλεπτο της Αχρίδας, του 13ου-14ου αιώνα[55]. Στην παράσταση του Ματθαίου προσομοιάζουν επίσης τα λαμπερά υφάσματα, όπως και η σωματική ρώμη του αγίου. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μορφή του Λουκά κατά μέτωπο, με διαφορά στον προσωπογραφικό τύπο, αλλά με τις ίδιες χειρονομίες, με τον κώδικα ανοικτό στην αρχή του ευαγγελίου του και με την αυτή διάταξη και πτύχωση των ενδυμάτων, επανέρχεται σε δύο εικόνες του από το 15ο και το 16ο αιώνα[56], που συμμαρτυρούν για την ύπαρξη σεβαστού πρωτοτύπου.

Η εργαστηριακή εξέταση των παραστάσεων του Χριστού Παντοκράτορα και του αγίου Λουκά έδειξε ως πιθανή τη δημιουργία τους από τον ίδιο ζωγράφο. Το σχέδιο, η αντίληψη του όγκου και οι σωματικές αναλογίες, το σχήμα των χαρακτηριστικών του προσώπου, το χρώμα στα σαρκώματα και ο τρόπος του φωτισμού συνδέουν πράγματι τις δύο, διαφορετικού ήθους μορφές, την αριστοκρατική του υπεραισθητού Παντοκράτορα, τη γήινη και επιβλητική του Λουκά που κηρύσσει το βαρυσήμαντο λόγο του Ευαγγελίου του. Συνάδουν στη συγγένειά τους η ενάργεια του χαρακτήρα, η σταθερή έκφραση ισχυρής και ήρεμης προσωπικότητας, το βαθύ, έντονο και έξυπνο βλέμμα και, από πρώτη όψη, η διάταξη του ιματίου και η αβρή χειρονομία της ευλογίας. Στη στιβαρή μορφή του Λουκά τονίζονται τα περιγράμματα, καθώς επιμέρους στη Σταύρωση, ενώ οι δυνατές φωτεινές πινελιές στην κοντή κόμη του, όπως και στους πυκνούς, πλούσιους βοστρύχους του Ιωάννη, μοιάζουν με του μικρού Χριστού στην εικόνα της Παναγίας. Τις όψεις των δύο εικόνων συνδέουν, επίσης, τα ζωηρά και χυμώδη φώτα στα γυμνά μέρη και γενικά ο

---

[49] Millet, *Mistra* (υποσημ. 40), πίν. 117.2.

[50] *Θησαυροί του Αγίου Όρους* (υποσημ. 3), 78 κ.ε., αριθ. 2.18, εικ. στη σ. 79. Παπαμαστοράκης, «Εικόνες 13ου-16ου αιώνα», ό.π. (υποσημ. 13), 74 κ.ε., εικ. 33, 36.

[51] I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, εικ. 148. Βλ. επίσης τον Ιωάννη σε τμήμα εικόνας της Σταύρωσης σε αθηναϊκή συλλογή, που αποδίδεται σε κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα (Ρ. Ετζέογλου - Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών», *ΑΔ* 53 (1998), Χρονικά, 1035, πίν. 455α).

[52] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, αριθ. 3, 52 κ.ε., εικ. στη σ. 53. *Holy Passion, Sacred Images, The Interaction of Byzantine and Western Art in Icon Painting*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1999, αριθ. 1, 43 κ.ε., εικ. στη σ. 45 (Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα). Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Η αμφίγραπτη εικόνα της Παναγίας Λαγκαδιώτισσας στο Άνω Γερακαρίον», *ΣΤ΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Ζάκυνθος 1997*, Πρακτικά, τ. 4, Αθήνα 2004, 524, 530 κ.ε., εικ. 5, 7.

[53] *Μηναῖον τοῦ Ὀκτωβρίου*, εκδ. «Φῶς», Αθήνα 1970, 178, 179, 182.

[54] Κατά μέτωπο παριστάνεται ο Λουκάς σε μικρογραφίες χειρογράφων (Ά. Μαραβά-Χατζηνικολάου - Χρ. Τουφεξή-Πάσχου, *Κατάλογος μικρογραφιῶν βυζαντινῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, Β΄. Χειρόγραφα Καινῆς Διαθήκης ΙΓ΄-ΙΕ΄ αἰῶνος*, Αθήνα 1985, 84, 89, εικ. 181).

[55] Radojčić, «Ikonen aus Jugoslawien», ό.π. (υποσημ. 3), LXII, πίν. 168, 169. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 3), αριθ. 78. Η ιδιάζουσα διάταξη των πτυχών του χιτώνα στο στήθος σημειώνεται συχνά σε έργα της Κωνσταντινούπολης (Underwood, *The Kariye Djami*, τ. 2 (υποσημ. 10), πίν. 31, 33, 46, 56, 57, 63-65, 79, 221, και τ. 3 (υποσημ. 39), πίν. 374-377. *Byzantium* (υποσημ. 23), 189 κ.ε., αριθ. 109 -V. N. Marinis).

[56] *Icones, grecques, melkites, russes* (υποσημ. 18), αριθ. 5-8, σ. 66 κ.ε., εικ. στη σ. 67 (M. Chatzidakis). R. Temple, *Icons. A Search for Inner Meaning*, Λονδίνο 1982, 84, αριθ. 30, εικ. στη σ. 134.

τόνος της φωτοσκίασης, που στη ζωγραφική λειτουργία της προσεγγίζει τη μορφή του Εσταυρωμένου με της Σταύρωσης σε λαμπρή αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Τ. 169), ίσως από το δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα[57]. Στην ίδια εικόνα αναλογεί η χαλαρή αβρότητα της στάσης που σηματοδοτεί τη θλίψη του μαθητή, αλλά και ο τρόπος που αποδίδονται τα χέρια της Παναγίας με τα μακριά και λεπτότατα δάκτυλα στην κύρια όψη των εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου[58] και της Ρόδου.

Για την πιθανή, αν και αρκετά προβληματική, χρονολόγηση της Σταύρωσης και του Λουκά περί τα μέσα του 14ου αιώνα συνηγορεί η μορφή του Ιωάννη με το βαρύ λαιμό, που θυμίζει και στην κλίση του το μικρό Χριστό σε κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Παναγίας στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, από αυτή την εποχή[59]. Συντείνει η φυσιογνωμία του Λουκά, ο οποίος στον τύπο, το χαρακτήρα και την απόδοσή του δεν είναι αμέτοχος συγγένειας με μορφές όπως του Ιωάννη του Προδρόμου στη μονή της Dečani[60], πριν από τα μέσα του 14ου αιώνα, του Χριστού σε εικόνα της Κύπρου, του έτους 1356[61], και ακόμη του αγίου Ελευθερίου σε τοιχογραφία της Κρήτης, του 1355/56[62].

Myrtali Acheimastou-Potamianou

TWO BILATERAL ICONS OF CHRIST AND THE VIRGIN ON RHODES

The bilateral icons of Christ Pantokrator with the Crucifixion (Figs 1 and 6) and the Virgin with St Luke the Evangelist (Figs 3 and 8) in the Medieval Museum of Rhodes (Palace of the Grand Master), which come from the templon of an unknown Byzantine church, were found in the churches of the Ayioi Anargyroi (Christ) and Ayios Ioannis (Virgin) in Rhodes town. Features of their construction, technique and style identify the main representations of Christ and the Virgin as the work of the same painter, probably from Constantinople since, despite their poor state of preservation, they exhibit outstanding art, refined perception and nobility in the figures depicted. The hallmarks of the painting point to a date about the middle of the 14th century. The two icons may be added to the thirteen other known pairs of Byzantine icons of Christ and the Virgin, dating from the 12th to the 15th century, that come from the same painting workshop. The Crucifixion and St Luke on their second sides, the date of which, possibly in the same period, is quite problematic, were also from the same hand.

The presence of the two icons on Rhodes at least as early as the beginning of the 15th century, which is of some importance for the art of the island, is attested by the close iconographic relationship between the depictions of Christ and the Virgin and two despotic icons on the neighbouring island of Kos, which were probably painted on Rhodes. The appellations of Christ 'The Saviour' and the Virgin 'Gorgoepikoos' are associated with sanctuaries known on Kos. The identification of the iconography of the latter, in partic-

[57] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 36), 44 κ.ε., αριθ. 10, εικ. στη σ. 47. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός* (υποσημ. 48), 335 κ.ε., αριθ. 58, πίν. 117, 118.

[58] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., εικ. στη σ. 45, 47, 49.

[59] Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs* (υποσημ. 11), 9 κ.ε., αριθ. 3, πίν. 2.

[60] Radojčić, «Ikonen aus Jugoslawien», ό.π. (υποσημ. 3), LXVII, πίν. 185.

[61] Chatzidakis, «Ikonen aus Griechenland», ό.π. (υποσημ. 24), XXXI, εικ. 70. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου* (υποσημ. 3), 62, εικ. 39.

[62] Spatharakis, *Dated Wall Paintings* (υποσημ. 51), εικ. 91.

ular, with the rare type of the Virgin of Rhodes, taken together with their remarkable art, gives rise to the question whether there were not at that time important icon workshops in the capital of the Dodecanese. It may be noted that the type of the Virgin that makes its first appearance in the icon of Rhodes is also found in another six icons of the 14th-17th century, the creation and dissemination of which in different places suggests that the model came from a major artistic centre: probably Constantinople, to which the fine art of the Rhodes icon also points.

Evidence that the two icons probably originated from Constantinople is provided, albeit indirectly, by their art. Various hypotheses may be advanced about the circumstances in which they were taken to Rhodes, the most attractive being the one that links them with a donation made at a high level, specifically by Manuel II Palaiologos (1391-1425). Manuel is known to have visited Rhodes in 1390 and entered into negotiations with the Knights of the Order of St John, who were then masters of the island. We may also note the donation made by the Byzantine emperor to the admiral of the Order, Fr Domenico d'Alamania, consisting of sacred heirlooms from churches in Constantinople, which were seen by Nicolo de Martoni in the church of Ayia Aikaterini on Rhodes (1394, 1395) – a foundation of d'Alamania, like the hostel of the same name. However vague it may be, the likelihood that they were taken from churches in Constantinople along with sacred heirlooms and holy relics collected by Manuel Palaiologos for the Knights of St John, would provide a reasonable explanation for the presence on Rhodes of three fine, aristocratic artworks: the icons of Christ and the Virgin, under discussion here, and the splendid bilateral icon of the Virgin Hodegetria and St Nicholas (Fig. 9 and 10), which may have come into the possession of the wealthy, powerful Rhodian Dragonet(t)os or Dragoninos Klavellis, as has been asserted (*Mother of God*, Athens 2000, 418ff., no. 66: A. Katsioti).