

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΖΑΦΟΥΡΗΣ:
ΕΝΥΠΟΓΡΑΦΑ ΚΑΙ ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑ**



ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ
ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: ΧΑΡΙΣ ΠΟΛΚΑ
Α. Μ.: 184

**Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ
ΤΖΑΦΟΥΡΗΣ:
ΕΝΥΠΟΓΡΑΦΑ ΚΑΙ ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑ**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ

Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΖΑΦΟΥΡΗΣ:
ΕΝΥΠΟΓΡΑΦΑ ΚΑΙ ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: ΧΑΡΙΣ ΠΟΛΚΑ

Α. Μ.: 184

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΑΝΤΑΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΑΝΤΑΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

ΙΩΑΝΝΑ ΣΤΟΥΦΗ - ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....	σ. 9
A. Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΖΑΦΟΥΡΗΣ.....	11
I. ΕΝΥΠΙΟΓΡΑΦΑ ΕΡΓΑ.....	17
1. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE. ΤΕΡΤΕΣΤΗ (ΑΛΛΟΤΕ), ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ.....	27
2. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE. ΟΛΛΑΝΔΙΑ, ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ (ΩΣ ΜΟΝΙΜΟ ΔΑΝΕΙΟ ΣΤΟ ΙΚΟΝΕΝ - MUSEUM ΤΟΥ RECKLINGHAUSEN).....	19
3. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE. ΑΘΗΝΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ.....	26
4. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ» ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ. BIENNH, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.....	29
5. ΤΡΙΠΤΥΧΟ. ΑΓΙΑ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗ, HERMITAGE MUSEUM.....	33
6. ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ ΣΤΑΥΡΟΥ. ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, METROPOLITAN MUSEUM OF ART.....	39
7. ΔΕΗΣΗ. ΚΕΡΚΥΡΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΝΤΙΒΟΥΝΙΩΤΙΣΣΑΣ.....	44
II. ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑ.....	52
8. ΠΙΕΤÀ. ΑΘΗΝΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ.....	59
9. ΤΡΙΠΤΥΧΟ. ΛΟΝΔΙΝΟ, ΣΥΛΛΟΓΗ Κ. ΛΕΒΕΝΤΗ.....	61
10. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE ΜΕ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ ΤΗΣ ΑΣΣΙΖΗΣ. ΑΘΗΝΑ, ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ (ΣΥΛΛΟΓΗ ΣΑΡΟΓΛΟΥ).....	66
11. ΔΕΞΙ ΦΥΛΛΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟΥ: ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ. ΑΘΗΝΑ, ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ.....	70
12. ΤΡΙΠΤΥΧΟ. ΡΩΜΗ, PINACOTECA VATICANA.....	75
13. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE. ΤΕΡΤΕΣΤΗ, COMUNITA SERBO – ORTODOSSA.....	78
14. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE. ΤΕΡΤΕΣΤΗ, COMUNITA SERBO – ORTODOSSA.....	82
15. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE. BENETIA, PALAZZO SANTA SOFIA (CA D'ORO).....	85
16. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΑΙ Η ΣΑΜΑΡΕΙΤΙΣ. ΑΘΗΝΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ.....	87
17. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ». ΠΑΤΜΟΣ (ΧΩΡΑ), ΜΟΝΗ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ.....	90
18. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ». ΑΘΗΝΑ, ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ (ΣΥΛΛΟΓΗ ΣΑΡΟΓΛΟΥ).....	99
19. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ». ΑΘΗΝΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ.....	102
20. ΕΝΘΡΟΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥΣ ΠΕΤΡΟ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟ.....	105

ΠΙΖΑ, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO.....	108
Β. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	115
Γ. ΠΙΝΑΚΕΣ.....	121
Δ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	137

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η παρούσα διπλωματική εργασία επικεντρώνεται στη μελέτη των ενυπογράφων φορητών έργων του Κρητικού ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη ή Ζαφούρη, καθώς και ορισμένων που του έχουν αποδοθεί. Επειδή τα φιλοτεχνήματα που έχουν προσγραφεί στον εν λόγω καλλιτέχνη και στο εργαστήριο αυτού είναι πολυπληθή, επέλεξα να παρουσιάσω δεκατρία, καθώς θεώρησα πως αυτά μπορούν με μεγαλύτερη ασφάλεια να αποδοθούν στον χρωστήρα του ίδιου του Τζαφούρη. Εντούτοις, στις αναλύσεις των έργων αυτών αναφέρομαι εν συντομία και σε ορισμένα δημιουργήματα που έχουν αποδοθεί από τους μελετητές στο εργαστήριο του ζωγράφου. Προσθέτω δε και μερικά ακόμη, που δεν έχουν έως τώρα σημειωθεί στη βιβλιογραφία. Διερευνώντας το υλικό που παρουσιάζουν διάφοροι οίκοι δημοπρασιών στο διαδίκτυο, εντόπισα κάποια έργα, τα οποία συμπεριέλαβα στη μελέτη μου. Τέλος, να επισημάνω πως κάποιες αναλύσεις ανυπογράφων έργων έγιναν αποκλειστικά από πλευράς μου, καθώς οι φωτογραφίες ορισμένων εικόνων που υπάρχουν σε διάφορους καταλόγους δεν συνοδεύονται από κείμενο, αλλά παρατίθενται ως συγκριτικά έργα.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην αγαπητή μου καθηγήτρια, την κυρία Αγγελική Σταυροπούλου, η οποία μου πρότεινε το συγκεκριμένο θέμα και είχε την ευγενή καλοσύνη να διαβάσει την εργασία μου. Χάρη στις καίριες συμβουλές και υποδείξεις της, προχώρησα στις απαραίτητες διορθώσεις και βελτιώσεις των κειμένων μου. Ακόμη, ευχαριστώ θερμά τον Επίκουρο Καθηγητή κύριο Απόστολο Μαντά, τον Καθηγητή και Πρόεδρο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Βυζαντινές Σπουδές», τον κύριο Χρήστο Σταυράκο, καθώς και την κυρία Ιωάννα Στουφή – Πουλημένου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής Αθηνών, για την άριστη συνεργασία και την επιστημονική καθοδήγηση. Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω την κυρία Αγγελική Λυμπεροπούλου, Λέκτορα στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, η οποία, κατόπιν επικοινωνίας που είχα μαζί της, μου απέστειλε σε έντυπη μορφή κείμενά της, που είχαν άμεση συνάφεια με το θέμα της εργασίας μου.

A. Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΖΑΦΟΥΡΗΣ

Πενιχρές είναι οι πληροφορίες που αντλούμε για τον Νικόλαο Τζαφούρη από τις αρχειακές πηγές. Γνωρίζουμε ότι ζούσε και εργαζόταν στον Χάνδακα κατά το β' μισό του 15^{ου} αιώνα, ήταν, δηλαδή, σύγχρονος του Ανδρέα και Νικολάου Ρίτζου, καθώς και του Ανδρέα Παβία¹. Το όνομά του εντοπίζεται για πρώτη φορά σε έγγραφο του 1487, το οποίο σχετίζεται με οικονομικές του υποθέσεις². Από μεταγενέστερο έγγραφο μαθαίνουμε πως ο Τζαφούρης το 1492 μαζί με τον Γεώργιο Βλαστό και τον γλύπτη Νικόλαο Βαρβαρίγο κλήθηκε από τον Βενετό διοικητή του Ναυπλίου, τον Johannes Nanni, να φιλοτεχνήσει την *pala d' altare* της καθολικής εκκλησίας της προαναφερθείσας περιοχής. Βάσει της αρχειακής μαρτυρίας, ο Τζαφούρης έπρεπε να εικονίσει είκοσι τρεις μορφές. Για την εργασία του θα λάμβανε 13 χρυσά δουκάτα, ποσό που φανερώνει πως ήταν ένας αναγνωρισμένος ζωγράφος εκείνη την εποχή³. Σε άλλο έγγραφο διαβάζουμε πως ο καλλιτέχνης υπέγραψε συμφωνητικό την 20^η Αυγούστου του 1500, ενώ το 1501 η σύζυγός του, η Μαρία Pirin, αναφέρεται ως χήρα⁴. Επομένως, ο Τζαφούρης πρέπει να πέθανε στον Χάνδακα το 1501. Μνεία της διαθήκης του γίνεται σε έγγραφο της 23^{ης} Φεβρουαρίου του 1537⁵.

Επτά μόνον έργα φέρουν την υπογραφή του Νικολάου Τζαφούρη και είναι τα εξής: 1) Θεοτόκος Madre della Consolazione, Τεργέστη (άλλοτε), ιδιωτική συλλογή (αρ. 1), 2) Θεοτόκος Madre della Consolazione, Ολλανδία, ιδιωτική συλλογή (ως μόνιμο δάνειο στο Ikonen - Museum του Recklinghausen, αρ. 2), 3) Θεοτόκος Madre della Consolazione, Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου (αρ. 3), 4) ο Χριστός «Άκρα Ταπείνωση» με την Παναγία και τον Ιωάννη, Βιέννη, Kunsthistorisches Museum (αρ. 4), 5) τρίπτυχο με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, τη Γέννηση του Χριστού, την Pietà και το Άγιο Μανδήλιο, Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (αρ. 5), 6) Ελκόμενος επί Σταυρού, Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art (αρ. 6) και 7) Δέηση, Κέρκυρα, Μουσείο Αντιβουνιώτισσας (αρ. 7).

Από τα αποδιδόμενα στον ζωγράφο μας φορητά έργα θα αναλύσουμε τα εξής: 1) Pietà, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (αρ. 8), 2) τρίπτυχο με τη

¹ Χατζηδάκης, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σ. 292.

² Cattapan, *Nuovi elenchi e documenti*, σ. 202 κ. εξ., έγγραφα αρ. 1 – 3.

³ Cattapan, *ό. π.*, σ. 209 – 210.

⁴ M. Cattapan, "I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia", *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 232.

⁵ Χατζηδάκης, *ό. π.*, υποσημ. 1.

Θεοτόκο Madre della Consolazione, με δύο διακόνους της Καθολικής Εκκλησίας, με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, με τον άγιο Γεώργιο και σταυρό, Λονδίνο, συλλογή Κ. Λεβέντη (αρ. 9), 3) Θεοτόκος Madre della Consolazione με τον άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (αρ. 10), 4) δεξί φύλλο τριπτύχου με τη Μεταμόρφωση, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (αρ. 11), 5) τρίπτυχο με τη Γέννηση του Χριστού και τους αγίους Φραγκίσκο και Βενέδικτο της Νουρσίας, Ρώμη, Pinacoteca Vaticana (αρ. 12), 6) Θεοτόκος Madre della Consolazione, Τεργέστη, Comunità Serbo – Ortodossa (αρ. 13), 7) Θεοτόκος Madre della Consolazione, Τεργέστη, Comunità Serbo – Ortodossa (αρ. 14), 8) Θεοτόκος Madre della Consolazione, Βενετία, Palazzo Santa Sofia (Cà d'Oro, αρ. 15), 9) ο Χριστός και η Σαμαρείτις, Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου (αρ. 16), 10) ο Χριστός «Άκρα Ταπείνωση», Πάτμος (Χώρα), Μονή Ζωοδόχου Πηγής (αρ. 17), 11) ο Χριστός «Άκρα Ταπείνωση», Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, συλλογή Σαρόγλου (αρ. 18), 12) ο Χριστός «Άκρα Ταπείνωση», Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου (αρ. 19), 13) ένθρονος Χριστός με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, Πίζα, Museo Nazionale di San Matteo (αρ. 20)⁶.

Ο Νικόλαος Τζαφούρης υπέγραψε τα έξι από τα επτά ενυπόγραφα δημιουργήματά του λατινιστί⁷. Ο συνηθέστερος τύπος υπογραφής του είναι «NICOLAUS ZAFURI P» (αρ. 1, 2, 4) ή «NICOLAUS ZAFURI PINXIT» (αρ. 6). Υπό τον τύπο αυτόν η υπογραφή του απαντά και ως εξής: «NICOLA ZAFURI PINXIT» (αρ. 5). Από τις ανωτέρω υπογραφές διαφοροποιείται αυτή που επέλεξε για την εικόνα της Θεοτόκου στον τύπο της Madre della Consolazione στο Μουσείο Κανελλοπούλου, όπου διαβάζουμε: «M(AESTR)O NICOLO ZAFURI» (αρ. 3). Ως μαϊστορας της ζωγραφικής προέταξε του ονοματεπωνύμου του τη λέξη «M(AESTR)O», ενώ προτίμησε ως κατάληξη του ονόματός του το «Ο» αντί του «AUS» ή του «Α». Μόνον στη Δέηση του Μουσείου Αντιβουνιώτισσας υπέγραψε στην ελληνική ως εξής: «ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΤΖΑΦ[ΟΥΡΗ]» (αρ. 7). Η θέση της υπογραφής του δεν είναι σταθερή. Ως επί το πλείστον βρίσκεται στο μέσον του κατωτάτου τμήματος της ζωγραφικής επιφάνειας των

⁶ Συγκεντρωμένα τα ενυπόγραφα έργα του Τζαφούρη και όσα αποδίδονται σε αυτόν ή το εργαστήριό του βρίσκονται στο Σιώμος, *Έργα του Νικολάου Τζαφούρη*, σ. 258 – 260.

⁷ Περί των υπογραφών του Τζαφούρη, βλ. Haustein – Bartsch, *Nikolaos Tzafoures*, σ. 137 – 139.

φιλοτεχνημάτων του (αρ. 1, 2, 4, 5, 6). Εντούτοις, στη Δέηση της Κέρκυρας η υπογραφή του ετέθη κάτω δεξιά (αρ. 7), ενώ στη Madre della Consolazione της Αθήνας στην οπίσθια όψη της εικόνας (αρ. 3). Ο Τζαφούρης δεν προσέθεσε σε κανένα έργο του το πατριδωνυμικό του, όπως έχει γραφεί⁸.

Τα έξι (αρ. 1 – 6) από τα επτά ενυπόγραφα έργα του Νικολάου Τζαφούρη έχουν ζωγραφισθεί «al italiana», δίχως αυτό να σημαίνει πως είναι απολύτως αποδεσμευμένα από τη βυζαντινή παράδοση. «Alla maniera greca» φιλοτεχνήθηκε μόνον η Δέηση της Κέρκυρας (αρ. 7). Ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες εκείνης της εποχής ζωγράφιζαν τις εικόνες τους καθοριζόταν από τις απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών τους, οι οποίοι ζητούσαν στους δημιουργούς άλλοτε να ακολουθήσουν τον παραδοσιακό κι άλλοτε τον ιταλικό τρόπο ζωγραφικής. Έτσι, οι ζωγράφοι της βενετοκρατούμενης Κρήτης, όπως ο Τζαφούρης, λόγω του ευρέος φάσματος της πελατείας τους, κατέστησαν αμφιδέξιοι και απέκτησαν την ικανότητα να ζωγραφίζουν εξίσου καλά και με τους δύο τρόπους. Δεν είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε την καταγωγή των πελατών του Τζαφούρη ή το δόγμα που αυτοί ασπάζονταν. Το ότι η πλειοψηφία των έργων του ζωγραφίσθηκε «al italiana» δεν σημαίνει απαραίτητα πως αυτά προορίζονταν αποκλειστικώς για καθολικούς, διότι στην Κρήτη υπήρχαν και αρκετοί ορθόδοξοι, οι οποίοι επιθυμούσαν έργα δυτικοπρεπή, αλλά και πολλοί ελληνομαθείς καθολικοί, που θαύμαζαν την παραδοσιακή τέχνη. Ο Ιωάννης Ντεσπέλω, λόγου χάριν, που παρήγγειλε στον Τζαφούρη την εικόνα της Δέησης, που σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας (αρ. 7), ήταν πιθανώς, κατά τη Β. Παπαδοπούλου, η οποία μελέτησε το έργο, εξελληνισμένος βενετοκρητικός κάτοικος του Χάνδακα⁹. Η Δέηση της Κέρκυρας αποτελεί τη μόνη εικόνα του Τζαφούρη στην οποία υπάρχει αφιερωματική επιγραφή. Στο κατώτατο τμήμα της, στα αριστερά, διαβάζουμε: «[ΔΟ]ΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΙΩ(ΑΝΝ)ΟΥ ΝΤΕΣΠΕΛΩ». Σε κανένα άλλο έργο του ζωγράφου μας δεν έχει γραφεί το όνομα του παραγγελιοδότη. Μόνον από τα αρχεία της Βενετίας πληροφορούμαστε το όνομα ενός

⁸ Η Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου ανέφερε πως ο Τζαφούρης προσέθεσε στην υπογραφή του τον τόπο καταγωγής του, ομοίως με άλλους καλλιτέχνες της εποχής. Ωστόσο, στο κείμενό της η Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου δεν παρέθεσε την υπογραφή του Τζαφούρη, αλλά του Ανδρέα Παβία. Βλ. Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: Εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας», ΔΧΑΕ 17 (1994), σ. 269, υποσημ. 33.

⁹ Παπαδοπούλου, Δέηση Νικολάου Τζαφούρη, σ. 269. Επ' αυτού, βλ. και σ. 53.

ακόμη πελάτη του Τζαφούρη, του Johannes Nanni, ο οποίος, όπως ήδη αναφέραμε, ήταν ο Βενετός προβλεπτής του Ναυπλίου και παρήγγειλε στον Τζαφούρη το 1492 ένα ευμέγεθες και πολυπρόσωπο πολύπτυχο για τον καθολικό ναό της εν λόγω πόλης. Δυστυχώς, από την pala d' altare του Ναυπλίου δεν έχει διασωθεί τίποτα. Μία υπόθεση επ' αυτού, την οποία διατύπωσε η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, είναι πως η εικόνα του Ελκομένου Χριστού, που εκτίθεται στο Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης (αρ. 6), θα μπορούσε να αποτελεί τμήμα της pala d' altare, καθώς το εν λόγω εικονογραφικό θέμα σπανίως φιλοτεχνούνταν αυτοτελές σε φορητές εικόνες¹⁰.

¹⁰ *The Origins of El Greco*, σ. 62 (M. Constantoudaki – Kitromilides).

I. ΕΝΥΠΟΓΡΑΦΑ ΕΡΓΑ

1. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Τεργέστη (άλλοτε), ιδιωτική συλλογή

ΥΠΟΓΡΑΦΗ: NICOLAUS ZAFURI P

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bianco – Fiorin, *Nicola Zafuri*. Η ίδια, *Pinacoteca Vaticana*, σ. 103, υποσημ. 4.



Την υπογραφή του Νικολάου Τζαφούρη φέρουν τρεις εικόνες που απεικονίζουν τη Madre della Consolazione¹. Η πρώτη, που εξετάζεται εδώ, βρισκόταν άλλοτε στην Τεργέστη σε ιδιωτική συλλογή, η δεύτερη ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στην Ολλανδία και βρίσκεται ως μόνιμο δάνειο στο Ikonen-Museum του Recklinghausen (αρ. 2) και η τρίτη εκτίθεται στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αρ. 3).

Ωστόσο, στον Τζαφούρη (ή στον κύκλο του ζωγράφου) έχουν αποδοθεί έως τώρα άλλες οκτώ εικόνες του τύπου αυτού, οι οποίες είναι οι εξής: 1) Madre della Consolazione με τον άγιο Φραγκίσκο της Ασσίζης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (αρ. 10), 2) Madre della Consolazione, Comunità Serbo - Ortodossa Τεργέστης (αρ. 13), 3) Madre della Consolazione, Comunità Serbo - Ortodossa Τεργέστης (αρ. 14), 4) Madre della Consolazione, Palazzo Santa Sofia (Cà d'Oro) Βενετίας (αρ. 15), 5) Madre della Consolazione, ναός Αγίου Γεωργίου Πέτρας Μυτιλήνης², 6) ένθρονη αριστεροκρατούσα Θεοτόκος, Μουσείο Μπενάκη³, 7) αριστεροκρατούσα Θεοτόκος, Μουσείο Μπενάκη⁴ και 8) Madre della Consolazione, που δημοπρατούνταν το 2010 από την Temple

¹ Περί του εικονογραφικού θέματος της Madre della Consolazione, βλ. Elbern, *Ikonen*, σ. 17· Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 200· Ο ίδιος, *Madonneri*, σ. 684, 688· Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, σ. 273 – 278 και Haustein – Bartsch, *Madre della Consolazione*.

² Μπαλτογιάννη, ό. π., αρ. 84, πίν. 134, 184, 185 και Μαστορόπουλος, *Πέτρα Λέσβου*, σ. 387, πίν. 284.

³ Μπαλτογιάννη, ό. π., σ. 300 – 301, αρ. 86, πίν. 178, 179, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

⁴ Μπαλτογιάννη, ό. π., σ. 301 – 303, αρ. 87, πίν. 175, 176, 177, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. Από τις εικόνες με τη Madre della Consolazione, που αναφέρουμε στο κυρίως κείμενο, δεν θα αναλύσουμε αυτές που βρίσκονται στον ναό του Αγίου Γεωργίου Πέτρας Μυτιλήνης και στο Μουσείο Μπενάκη, διότι νομίζουμε πως η τεχνοτροπία τους διαφέρει από εκείνη των έργων του Τζαφούρη.

Gallery του Λονδίνου με κωδικό B 030⁵. Στα ανωτέρω οκτώ αποδιδόμενα έργα προσθέτουμε το τρίπτυχο της συλλογής Λεβέντη στο Λονδίνο, που στο μεσαίο εσωτερικό του φύλλο παρουσιάζεται η Παναγία στον τύπο της Madre della Consolazione (αρ. 9). Το τρίπτυχο αυτό αποδόθηκε από τη Ν. Χατζηδάκη στον Τζαφούρη⁶, ενώ από τη Λ. Μπούρα στον Ανδρέα Ρίτζο⁷.

Οι τρεις εικόνες του Τζαφούρη με τη Madre della Consolazione αποτελούν τα παλαιότερα σωζόμενα δείγματα φορητών έργων με το εν λόγω εικονογραφικό σχήμα που φέρουν υπογραφή καλλιτέχνη. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει πως ο τύπος εισήχθη στην τέχνη των μεταβυζαντινών χρόνων απαραίτητως από τον ζωγράφο μας, αλλά πως ίσως καθιερώθηκε από αυτόν ή από κρητικά εργαστήρια του β' μισού του 15^{ου} αιώνα. Ειρήσθω εν παρόδω, τα έργα με τη Madre della Consolazione, τόσο αυτά που ανήκουν στην εποχή του Τζαφούρη όσο και τα μεταγενέστερα, είναι ως επί το πλείστον αχρονολόγητα και ανυπόγραφα.

Στην εικόνα του Τζαφούρη που εξετάζουμε εδώ η Παναγία εικονίζεται σε προτομή να γέρνει την κεφαλή της προς το Βρέφος, το οποίο κρατεί στα δεξιά της, αναπαύοντας το αριστερό της χέρι στο γόνατό του. Ατενίζει τον θεατή με βλέμμα προσηνές. Το δυτικού τύπου μαφόριό της έχει χρώμα βαθυκόκκινο και καρφιστώνεται στο ύψος της λαβής του στέρνου της με δισκοειδή πόρπη. Οι παρυφές του στολίζονται από χρυσές ταινίες, οι οποίες φέρουν ψευδοκουφικά στοιχεία. Την κεφαλή της Θεοτόκου σκεπάζει πτυχωτή διαφανής imbolia. Ο Χριστός, έχοντας αντίρροπη στάση, στρέφει το πρόσωπό του στα αριστερά και τα πόδια του προς την άλλη πλευρά. Με το δεξί του χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατεί τριμερή σφαίρα με σταυρό στην κορυφή. Φορεί βαθυκύανο χιτώνα, ο οποίος φέρει ανθεμωτά κοσμήματα, διαφανές «πουκάμισο»⁸ και πορτοκαλί ιμάτιο με χρυσοκονδυλιές. Το βλέμμα του κατευθύνεται αριστερά. Σε αυτήν την εικόνα, όπως και στις υπόλοιπες ενυπόγραφες του Τζαφούρη (αρ. 2 – 6), πλην της Δέησης της Κέρκυρας (αρ. 7), συνυπάρχουν ελληνικές επιγραφές με λατινικές. Εκατέρωθεν των κεφαλών των εικονιζομένων διαβάζονται με δυσκολία τα συμπιλήματα «MP ΟΥ» και

⁵ Δρακοπούλου, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σ. 288. Δεν καταφέραμε να βρούμε διαθέσιμη φωτογραφία της εικόνας. Για τον λόγο αυτόν, δεν την εντάξαμε στη μελέτη μας.

⁶ Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète*, αρ. 22· Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 44 – 46, αρ. 38· *From Byzantium to El Greco*, σ. 176 – 177, αρ. 43 (N. Chatzidakis).

⁷ Μπούρα, *Τρίπτυχο Κρητικής Σχολής στο Μπενάκη*, σ. 70. Περί του τριπτύχου, βλ. ακόμη *Fine Icons*, αρ. 86 και *Faith and Power*, αρ. 94 (M. Georgopoulou).

⁸ Περί του συμβολισμού του εσωτερικού αυτού ενδύματος, βλ. Mouriki, *Hodegetria*, σ. 167 – 170.

«IC XC», ενώ στο μέσον του κατωτάτου τμήματος του έργου της Τεργέστης υπάρχει η δυσδιάκριτη πλέον υπογραφή «NICOLAUS ZAFURI P», γραμμένη με λευκά γράμματα. Μεγάλο μέρος του χρυσού κάμπου της εικόνας έχει απολεπισθεί. Σύμφωνα με τη M. Bianco – Fiorin, που δημοσίευσε το έργο, οι οπές που υπάρχουν περίγυρα των κεφαλών της Παναγίας και του Χριστού μαρτυρούν την ύπαρξη πρόσθετων μεταλλικών φωτοστεφάνων, οι οποίοι σήμερα δεν διατηρούνται.

Ο Τζαφούρης υιοθέτησε την παραλλαγή του σχήματος της δεξιοκρατούσας Madre della Consolazione όχι μόνον στην εικόνα της Τεργέστης αλλά και στις άλλες δύο ενυπόγραφες εικόνες του (αρ. 2, 3). Η εκδοχή αυτή, που απαντά και στα περισσότερα έργα που του αποδόθηκαν (αρ. 9, 10, 13, 14, 15), εντοπίζεται σε δημιουργήματα και άλλων καλλιτεχνών, τα οποία βρίσκονται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών⁹, στην Πάτμο¹⁰, στη Λευκάδα¹¹, στην Κύπρο¹², στη Ραβέννα¹³, στην Τεργέστη¹⁴ και στην Αγία Πετρούπολη¹⁵. Απαντά, ακόμη, σε εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας¹⁶, σε σύνθεση του Βίκτωρος στη μονή των Αγίων Θεοδώρων στην Κέρκυρα¹⁷ και αλλού. Μία άλλη εκδοχή του θέματος της Madre della Consolazione είναι η Παναγία αριστεροκρατούσα. Στην παραλλαγή αυτή ανήκουν τρεις εικόνες που η Χρ. Μπαλτογιάννη προσέγραψε στον Τζαφούρη (ή στον κύκλο του ζωγράφου)¹⁸. Ο τύπος αυτός γνώρισε μικρότερη διάδοση και εντοπίζεται σε εικόνα της Μονής Πλατυτέρας στην Κέρκυρα¹⁹, σε έργο στο Μουσείο Μπενάκη²⁰, σε συνθέσεις στη Ραβέννα²¹ και σε εικόνα ιδιωτικής

⁹ Chatzidakis, *Madonneri*, σ. 684, 688, εικ. 48, 49.

¹⁰ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 91, αρ. 42, πίν. 105β.

¹¹ Ροντογιάννης, *Λευκάδα*, σ. 97, 195 – 196, πίν. 53. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τζάνες*, σ. 166, εικ. 6.

¹² Talbot Rice, *Icons of Cyprus*, σ. 222 – 223, αρ. 50 – 51, πίν. XXIV.

¹³ *Icone del Museo di Ravenna*, αρ. 37 – 39, 41, 44, 48, 65.

¹⁴ *Tesori delle Comunità Religiose di Trieste*, αρ. 80 (M. Bianco Fiorin)· Milossevich – Bianco Fiorin, *Trieste*, σ. 88 – 89, αρ. 2 – 3· Bianco Fiorin, *Nicola Zafuri*, σ. 167 – 168, εικ. 6, 9.

¹⁵ Lichačev, *L' histoire de l' icône russe*, πίν. LXXVII, εικ. 135· Gouma Peterson, *Madonneri*, σ. 69, εικ. 7.

¹⁶ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 139.

¹⁷ Βοκοτόπουλος, *ό. π.*, σ. 139, αρ. 95, εικ. 257.

¹⁸ Βλ. σ. 19, υποσημ. 2 – 4.

¹⁹ Βοκοτόπουλος, *ό. π.*, σ. 31, αρ. 15, εικ. 100.

²⁰ Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, σ. 31, πίν. 21· Βυζαντινή Τέχνη, αρ. 222· Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 179, πίν. Γ1· Ο ίδιος, *Madonneri*, σ. 688, εικ. 51· Χατζηδάκης, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 50, αρ. 43· Πύλες του Μυστηρίου, αρ. 49 (Μ. Βασιλάκη)· Μπαλτογιάννη, *ό. π.*, σ. 300, αρ. 86, πίν. 178, 179.

συλλογής στη Ρώμη²². Από τον εικονογραφικό τύπο των ενυπογράφων φιλοτεχνημάτων του Τζαφούρη παρεκκλίνουν σε επιμέρους λεπτομέρειες ορισμένα έργα άλλων καλλιτεχνών στα οποία ο Χριστός, αντί σφαίρας, κρατεί ειλητάριο, άλλοτε τυλιγμένο, όπως στην εικόνα της συλλογής Rampazzo²³, του ναού Redentore στη Βενετία²⁴ και του British Museum²⁵, και άλλοτε ανοικτό, όπως στην εικόνα του Ikonen – Museum στο Recklinghausen²⁶, καθώς και σε εικόνες στη Ραβέννα²⁷. Σε μερικές, μάλιστα, συνθέσεις ο Χριστός δεν έχει τη συνήθη στα έργα του Τζαφούρη αντικίνηση, αλλά παρουσιάζεται με εστραμμένη την κεφαλή του προς την Παναγία και ορθή τη ράχη του, όπως στην εικόνα των Musei Civici στην Πάντοβα²⁸, στη σύνθεση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Λεμεσό²⁹ και σε έργο αθηναϊκής συλλογής³⁰.

Όσον αφορά το ζήτημα της προέλευσης του θέματος της Madre della Consolazione και της ονομασίας του εκφράσθηκαν ποικίλες απόψεις από τους μελετητές. Για παράδειγμα, ο N. Lichačev υποστήριξε πως διαμορφώθηκε κατά την περίοδο του Trecento, καθώς η εικονογραφία του προσεγγίζει εκείνη της Madonna του Barnaba da Modena³¹. Ο O. Wulff, ο M. Alpatov και ο Ph. Schweinfurth θεώρησαν πως προέρχεται από τη βενετσιάνικη ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα³². Ο M. Χατζηδάκης και η N. Χατζηδάκη ανέφεραν ότι η ονομασία «Madre della Consolazione» δόθηκε από την εικόνα του εν λόγω εικονογραφικού τύπου που στολίζει τον ναό της Santa Maria della Consolazione στη Ρώμη³³, άποψη με την οποία συμφώνησε και η Αγγ. Λυμπεροπούλου³⁴. Στον αντίποδα των ανωτέρω

²¹ *Icone del Museo di Ravenna*, αρ. 45, 51, 55, 57, 59, 60, 68, 69.

²² Chatzidakis, *Madonneri*, εικ. 48' Μπαλτογιάννη, ό. π., σ. 287 – 288, αρ. 74, πίν. 151, 152.

²³ Bettini, *Madonneri*, πίν. IV.

²⁴ Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 114, αρ. 25, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

²⁵ Lymberopoulou, *Madre della Consolazione*, σ. 239 – 257.

²⁶ Skrobucha, *Meisterwerke*, σ. 143, πίν. XXIV' Haustein, Schröder, Skrobucha, *Recklinghausen*, αρ. 153.

²⁷ Angiolini – Martinelli, *Ravenna*, αρ. 19, 29, 33, 34.

²⁸ *La Quadreria, Emo Capodilista*, σ. 45, αρ. 2 (D. Banzato)' Χατζηδάκη, ό. π., αρ. 24.

²⁹ Sophocleous, *Icônes de Chypre*, σ. 232, αρ. 201.

³⁰ Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 50, αρ. 44.

³¹ Haustein – Bartsch, *Nikolaos Tzafoures*, σ. 140, υποσημ. 29.

³² Wulff – Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, σ. 226 και Schweinfurth, *Geschichte*, σ. 414, αντιστοίχως.

³³ Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 200, υποσημ. 106 και Χατζηδάκη, ό. π., σ. 50, αντιστοίχως.

³⁴ Lymberopoulou, ό. π., σ. 240. Περί της εικόνας, βλ. Dejonghe, *Roma*, εικ. 62 και Fernando da Riese, *Maria Della Consolazione*, σ. 82 – 85, εικ. 25.

απόψεων, που συγκλίνουν στο ότι η σύνθεση διαμορφώθηκε στη Δύση, βρίσκεται εκείνη της Χρ. Μπαλτογιάννη, βάσει της οποίας το θέμα είναι παλαιολόγειο³⁵. Πάντως, οι πολυάριθμες εικόνες της Παναγίας «in forma a la latina», που αναφέρουν οι αρχαιακές πηγές πως παραγγέλλονταν από εμπόρους της Βενετίας και του Μοριά σε κρητικά εργαστήρια από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα και εξής³⁶, πρέπει να έχουν σχέση με τον τύπο της Madre della Consolazione, αν λάβουμε υπ' όψιν μας και την πληθώρα των σωζομένων εικόνων με τη Madre della Consolazione, η οποία δηλοί πως το εν λόγω θέμα ήταν εράσμιο στους ευλαβείς παραγγελιοδότες³⁷. Δεν μπορούμε, ωστόσο, να παραβλέψουμε και τις σποραδικές βυζαντινές αναμνήσεις που εμφώλευσαν στις συνθέσεις των κρητικών εργαστηρίων με τη Madre della Consolazione, όπως, λόγου χάριν, την ύπαρξη του ειληταρίου στο αριστερό χέρι του Χριστού σε κάποια έργα ή την κίνηση

³⁵ Η Χρ. Μπαλτογιάννη, αν και σε μελέτες της προ του 1994 υποστήριξε πως το θέμα είναι δυτικό, αργότερα εξέφρασε την άποψη πως προέρχεται από βυζαντινό εικονογραφικό πρότυπο του 14^{ου} αιώνα. Ως κύριο επιχείρημα επ' αυτού προέβαλε τη χαμένη σήμερα τοιχογραφία της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, που συνοδευόταν από την επιγραφή «Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΜΑΡΙΑ Η ΠΟΝΟΛΥΤΡΙΑ», σε ναό της Τραπεζούντας, τον οποίο ο D. Talbot Rice ανέφερε ως «Kurt Boghan» και χρονολόγησε τις παραστάσεις του λίγο πριν από το 1622 (Talbot Rice, *Trepizond*, σ. 154, πίν. LVI.1), ενώ ο A. Bryer και ο D. Winfield τον ταύτισαν με τους Ταξιάρχες της Σαχνόης και ανήγαγαν το εικονογραφικό του σύνολο μεταξύ των ετών 1390 – 1391 (Bryer, Winfield, *Pontos*, I, σ. 286 – 289). Η Χρ. Μπαλτογιάννη, αποδεχόμενη τη δεύτερη πρόταση, ανέφερε, μεταξύ άλλων, ότι η προσωνυμία «Πονολύτριά» σχετίζεται με την προσωνυμία «Consolazione» και πως η παράσταση της Τραπεζούντας ομοιάζει εικονογραφικώς με συνθέσεις της Madre della Consolazione και αναπαράγει παλαιότερο παλαιολόγειο πρότυπο (Μπαλτογιάννη, ό. π., σ. 275 – 276, 283). Από πλευράς μας, θεωρούμε πως το συγκεκριμένο έργο, του οποίου σώζεται φωτογραφία, διαφέρει από τις συνήθεις μεταβυζαντινές συνθέσεις της Madre della Consolazione, αλλά και πως η επωνυμία «Πονολύτριά» μάλλον πρέπει να συσχετισθεί με ιαματική ιδιότητα της Παναγίας, χάρη στην οποία λύεται ο πόνος των ανθρώπων, παρά με κάποιον βυζαντινό εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου, που, αν όντως υπήρχε, προσέγγιζε εκείνον της Madre della Consolazione και συνοδευόταν από την προσωνυμία «Πονολύτριά». Εξάλλου, κατόπιν προσωπικής έρευνας, εντοπίσαμε μία μαρμαρίνη εικόνα του 11^{ου} αιώνα, η οποία άλλοτε ήταν εντοιχισμένη στην εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου του ναού των Αγίων Θεοδώρων στις Σέρρες (πλέον φυλάσσεται στο εσωτερικό του ναού) και φέρει την εγχάρακτη επιγραφή «ΜΡ ΘΥ Η ΠΟΝΟΛΥΤΡΕΑ», στην οποία η Παναγία παρουσιάζεται δεομένη. Περί της εικόνας, βλ. Στράτης, *Αρχαιότητες Σερρών*, σ. 52 – 53, εικ. 1. Η Μ. Βασιλάκη, σχολιάζοντας την άποψη της Χρ. Μπαλτογιάννη περί της βυζαντινής καταγωγής του θέματος, σημείωσε: «Η προσπάθεια της Χρυσούλας Μπαλτογιάννη να ερμηνεύσει την εικονογραφία του θέματος...και να υπογραμμίσει τις βυζαντινές της καταβολές μάλλον περιέπλεξε τα πράγματα». Βλ. Βασιλάκη, *Εικόνες Αρχοντικού Τοσίτσα*, σ. 129, υποσημ. 1.

³⁶ Όπως πληροφορούμαστε από τα τότε έγγραφα της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Βλ. Cattapan, *Nuovi elenchi e documenti*, σ. 214.

³⁷ Επ' αυτού, βλ. Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, σ. 33.

που πραγματοποιεί η Θεοτόκος, τόσο στα έργα του Τζαφούρη όσο και σε άλλα, η οποία εγγίζει το γόνατο του Χριστού, κατά τον συνήθη τρόπο της βυζαντινής Βρεφοκρατούσας ή Οδηγήτριας³⁸. Άλλωστε, το ότι οι Κρήτες καλλιτέχνες καλούνταν να ζωγραφίσουν «a la latina» δεν σήμαινε πως έπρεπε να απεκδυθούν την «greca» παράδοσή τους.

Η Μ. Bianco – Fiorin, μελετώντας την εικόνα της Τεργέστης, δεν έκανε αναφορά στα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της. Η διαθέσιμη φωτογραφία του έργου είναι ασπρόμαυρη και διόλου ευκρινής. Μπορούμε, ωστόσο, να διατυπώσουμε ορισμένες παρατηρήσεις. Τα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού είναι μαλακά πλασμένα και αποπνέουν ηδύτητα. Ο όγκος τους δηλώνεται μέσω της ήπιας μετάβασης από το φως στη σκιά. Τα μάτια τους είναι αμυγδαλωτά, τα φρύδια τους τοξωτά, η μύτη τους λεπτή και τα χείλη τους μικρά και καλοσχηματισμένα. Με φυσιοκρατική διάθεση δηλώνονται οι εμπνευσμένες από την υστερογοτθική τέχνη πτυχές του μαφορίου της Παναγίας, οι οποίες είναι κυματιστές και δίδουν την αίσθηση του βάθους.

³⁸ Περί του ζητήματος της καταγωγής της κίνησης αυτής και των έργων στα οποία απαντά, βλ. Βασιλάκη – Καρακατσάνη, *Βρεφοκρατούσα Μονής Βατοπεδίου*, σ. 202 – 205. Στοιχεία της εικονογραφίας της Θεοτόκου Οδηγήτριας θεώρησαν πως ενυπάρχουν στον τύπο της Madre della Consolazione ο Ν. Μητρόπουλος και ο V. Elbern. Βλ. Mitropoulos, *Marienikonen*, σ. 55 και Elbern, *Skulpturengalerie Berlin*, σ. 20, αντιστοίχως.



2. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Ολλανδία, ιδιωτική συλλογή (ως μόνιμο δάνειο στο Ikonen - Museum του Recklinghausen)

ΥΠΟΓΡΑΦΗ: [NICOLA]US ZAFURI P

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Haustein – Bartsch, *Nikolaos Tzafoures*· Bentschev, Haustein – Bartsch, *Muttergottesikonen*, σ. 68 – 70, αρ. 35· Haustein – Bartsch, *Madre della Consolazione*.



Η δεύτερη ενυπόγραφη εικόνα του Τζαφούρη με τη Madre della Consolazione ανήκει, όπως ήδη αναφέραμε, σε ιδιωτική συλλογή στην Ολλανδία και βρίσκεται ως μόνιμο δάνειο στο Ikonen - Museum του Recklinghausen. Σε αυτήν, η Θεοτόκος, ζωγραφισμένη έως και την οσφύ και εστραμμένη προς τα αριστερά, γέρνει την κεφαλή της με αβροφροσύνη προς τον μικρό Χριστό, τον οποίο κρατεί με το δεξί της χέρι. Με το αριστερό ακουμπά το γόνατό του. Τον πέπλο με τις λεπτές κάθετες πιέτες, που σκεπάζει την κεφαλή της, καλύπτει το χρυσοπάρυφο μαφόριό της, το οποίο έχει σκούρο κόκκινο χρώμα και στολίζεται με αστερωτά κοσμήματα στους ώμους και το μέτωπο. Στην πόρπη, που το συγκρατεί στο στήθος, είναι ζωγραφισμένο ένα οκτάκτινο αστέρι, όπως στην εικόνα της Τεργέστης (αρ. 1), αλλά και στη μία εκ των δύο εικόνων της Comunità Serbo – Ortodossa της ίδιας πόλης, που απέδωσε στον Τζαφούρη η M. Bianco – Fiorin (αρ. 14). Το μελαγχολικό βλέμμα, που προσέδωσε στην Παναγία ο «ψυχογραφικός» χρωστήρας του Τζαφούρη, έρχεται σε αντίθεση με την αυστηρή και διαυγή ματιά που απευθύνει στον θεατή ο Χριστός με τα ξανθά σγουρά μαλλιά, ο οποίος τανύζει το αριστερό του χέρι προς τα δεξιά, επιδεικνύοντας την τριμερή σφαίρα που κρατεί από το κάτω μέρος. Το δεξί του χέρι το λυγίζει στο ύψος του ώμου του, τελώντας κίνηση ευλογίας. Φορεί πορτοκαλοκόκκινο ιμάτιο με χρυσά λαματίσματα, το οποίο τον σκεπάζει έως τη μέση και κρύβει τον αριστερό του ώμο. Στο ακάλυπτο από το ιμάτιο τμήμα φαίνεται ο χρυσοκέντητος μαύρος χιτώνας του Χριστού με τα κοντά μανίκια. Το εσωτερικό «πουκάμισό» του διακρίνεται στο ύψος του λαιμού του και στον δεξιό του βραχίονα. Τις κεφαλές της Θεοτόκου και του Χριστού περιβάλλουν φωτοστέφανοι με στικτό διάκοσμο στην περιφέρεια και αναγλύφους

ελικοειδείς ανθεμωτούς βλαστούς στο εσωτερικό. Δεξιά και αριστερά από τον φωτοστέφανο της Παναγίας έχει γραφεί επί του χρυσού κάμπου η επιγραφή «MP ΘΥ».

Οι εικονιζόμενοι έχουν όγκο και βάρος. Παρουσιάζονται με παχύ λαιμό, πλατύ στέρνο και γεμάτους ώμους. Ο σκοτεινός προπλάσμος ξανοίγεται σταδιακά με ανοικτότερα χρώματα στα γυμνά τους μέρη. Το ευρύ μέτωπό τους, η ράχη της ίσιας και μακριάς μύτης τους, το αριστερό τους μάγουλο και μέρος του καμπυλωτού πηγουνιού τους φωτίζονται. Οι κόγχες των σχιστών ματιών τους είναι σκιασμένες, όπως και ολόκληρη η δεξιά πλευρά του προσώπου τους. Οι βαθιές και μαλακές πτυχές των ενδυμάτων τους παρακολουθούν τις λεπτεπίλεπτες κινήσεις τους και αναδεικνύουν τη σωματικότητα τους.

Η υπογραφή του ζωγράφου «[NICOLA]US ZAFURI P» αποκαλύφθηκε κατά τον καθαρισμό της εικόνας, το έτος 1999, και βρίσκεται στο μέσο περίπου του κατωτάτου τμήματος της ζωγραφικής επιφάνειας. Γράφθηκε με λεύκα γράμματα, όπως στη Madre della Consolazione της Τεργέστης (αρ. 1). Την εικόνα την εντόπισε η E. Haustein – Bartsch το 2000 κατά την προετοιμασία της έκθεσης «Muttergottesikonen», που έλαβε χώρα στο Kunsthalle Recklinghausen, και τη δημοσίευσε έναν χρόνο αργότερα.



3. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE

4 Οκτωβρίου 1500;

Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου

ΥΠΟΓΡΑΦΗ: M(AESTR)O NICOLO ZAFURI [...] A(NNO) D(OMIN)I [...] OTUBRIO

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bettini, *Pitture cretesi – veneziane*, σ. 72, αρ. 1· Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 183 - 184· Baltoyanni, *Icônes de collections privées en Grèce*, αρ. 10· *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 107 - 108, αρ. 62 (Chr. Baltoyanni)· *Holy Image*, σ. 175 - 176, αρ. 53 (Chr. Baltoyanni)· Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, σ. 282 - 283, αρ. 68, πίν. 135 - 136· Μουσείο Κανελλοπούλου, σ. 186 - 188, αρ. 129 (Κ. Σκαμπαβιάς)· Lymberopoulou, *The painter Angelos*, σ. 208, πίν. 5.32· Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου, *Κύπρος*, σ. 175, εικ. 45β· Lymberopoulou, *Cretan Icons*, σ. 189, πίν. 5.17· *The Origins of El Greco*, σ. 58 - 59, αρ. 13 (C. Scampavias).



Το τρίτο έργο του Τζαφούρη στο οποίο απεικονίζεται η Madre della Consolazione εκτίθεται στο Μουσείο Κανελλοπούλου. Η εικόνα εντοπίσθηκε σε μία δημοπρασία που διεξήχθη στη Βενετία το 1939. Την πρωτοδημοσίευσε ο S. Bettini το 1940, σε μια εποχή που δεν είχε ξεκινήσει η συστηματική έρευνα περί των καλλιτεχνών της κρητικής σχολής. Για τον λόγο αυτόν, παρά το ότι είδε την υπογραφή του Τζαφούρη στην οπίσθια όψη της εικόνας, θεώρησε πως είναι έργο των μέσων του 16^{ου} αιώνα με έντονες γοτθικές επιδράσεις¹. Το 1974 ο Μ. Χατζηδάκης στο καθοδηγητικό του κείμενο για την κρητική σχολή και την «ιταλοκρητική» τέχνη με τίτλο «Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque» διασαφήνισε πως πρόκειται για ενυπόγραφη εικόνα του Κρητός Νικολάου Τζαφούρη, καλλιτέχνη του β' μισού του 15^{ου} αιώνα². Η επιγραφή που υπάρχει στην οπίσθια πλευρά του έργου σήμερα σώζεται αποσπασματικώς και είναι η εξής: «M(AESTR)O NICOLO ZAFURI [...] A(NNO) D(OMIN)I [...] OTUBRIO». Ωστόσο, ο S. Bettini σημείωσε πως, όταν η εικόνα δημοπρατούνταν, υπήρχε ο αριθμός «IV» μετά από τα γράμματα «A DI» και πριν από τη λέξη «OTUBRIO». Έτσι, το 1986 η Χρ. Μπαλτογιάννη, έχοντας υπ' όψιν της την ανωτέρω πληροφορία, πρότεινε την ακόλουθη συμπλήρωση της επιγραφής: «M(AESTR)O NICOLO

¹ Bettini, *Pitture cretesi – veneziane*, σ. 72.

² Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 184.

ZAFURI [MD] A(NNO) D(OMIN)I [IV] OTUBRIO»³. Η Χρ. Μπαλτογιάννη υπέθεσε πως το έτος κατασκευής της εικόνας είναι το «MD», δηλαδή το 1500, σκεπτόμενη ότι ο Τζαφούρης, βάσει αρχείων, ήταν ήδη νεκρός το 1501, αλλά και πως το διάστημα μεταξύ του επωνύμου «ZAFURI» και των χαρακτήρων «A DI» χωρεί μόνον δύο γράμματα, που δεν μπορεί να είναι άλλα από τα «MD»⁴.

Στην εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου η Θεοτόκος παρουσιάζεται έως και τη μέση, σε στάση τριών τετάρτων προς τα αριστερά, να κρατεί στα δεξιά της τον νεαρό Χριστό και να κλίνει την κεφαλή της προς το μέρος του, επιψάυνοντας με το αριστερό της χέρι το πόδι του. Την μπόλια της κεφαλής της και το μπλε nuit χειριδωτό χιτώνα της με τα χρυσά στολίδια στα επιμάνικα σκεπάζει grenat μαφόριο, το οποίο είναι διακοσμημένο με τα συνήθη χρυσά αστέρια στους ώμους και το μέτωπο, αλλά και με τρέσες με ψευδοκουφικά χρυσογραφήματα στις παρυφές. Το μαφόριο συγκρατείται με χρυσή πόρπη ψηλά στο στέρνο. Ο Χριστός, με έντονη αντικίνηση, στρέφει τον κορμό του σώματός του δεξιά και την κεφαλή του προς την αντίθετη κατεύθυνση. Στο αριστερό του χέρι κρατεί σφαίρα με σταυρό στο κέντρο και με το δεξί ευλογεί, γυρνώντας την παλάμη προς τα έξω και τεντώνοντας τον αντίχειρα, τον δείκτη και τον μέσο, όπως στην εικόνα της Τεργέστης (αρ. 1), στο τρίπτυχο της συλλογής Λεβέντη (αρ. 9), στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (αρ. 10), της Comunità Serbo – Ortodossa (αρ. 13) και του Cà d' Oro (αρ. 15). Το πορτοκαλί brique ιμάτιό του με τις χρυσοκονδυλιές αφήνει ακάλυπτο το στέρνο και το δεξί του χέρι, επιτρέποντας να φανεί ο βαθυκύανος χιτώνας του με τα χρυσά ανθεμωτά στολίδια. Το εσωτερικό διαφανές «πουκάμισο» του Χριστού προεξέχει κάτω από το δεξί μανίκι του χιτώνα.

Και σε αυτό το έργο φανερώνεται η «ψυχογραφική» δεξιότητα του Τζαφούρη. Η διεισδυτική ματιά των παριστανομένων αποπνέει ερατεινή ευγένεια. Οι στάσεις τους είναι καλοζυγισμένες και οι κινήσεις τους ανάλαφρες. Ο μελιχρός προπλασμός της σάρκας τους φωτίζεται με ανοικτότερους τόνους, ώστε να αναδειχθούν τα καμπυλόσχημα φρύδια, η καλογραμμένη μύτη, τα σφικτά κλεισμένα χείλη, τα ευτραφή μάγουλα και τα μακριά δάκτυλά τους. Οι κυματιστές και επιμελημένες πτυχώσεις

³ Baltoyanni, *Icônes de collections privées en Grèce*, αρ. 10.

⁴ Με την άποψη αυτή συμφώνησε ο Κ. Σκαμπαβίας. Βλ. *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 186 (Κ. Σκαμπαβίας) και *The Origins of El Greco*, σ. 58 (C. Scampavias).

των ενδυμάτων τους δηλώνονται μέσω των ηπίων χρωματικών διαβαθμίσεων.

Στην οπίσθια όψη της εικόνας, εκτός από την επιγραφή, που βρίσκεται στο κατώτατο τμήμα της, έχει ζωγραφισθεί στο κέντρο σταυρός, ο οποίος πλαισιώνεται δεξιά από τον σπόγγο και αριστερά από τη λόγχη. Τα σύμβολα του Πάθους περιβάλλονται από καρδιόσχημα φύλλα των οποίων οι μίσχοι συστρέφονται ελικοειδώς. Στο κενό που δημιουργείται μεταξύ του ανωτάτου τμήματος της κάθετης κεραίας του σταυρού και της οριζόντιας είναι γραμμένη η συντομογραφία «IC XC». Το πλαίσιο της εικόνας είναι μεταγενέστερο. Το ύφος του παραπέμπει στην εποχή του μπαρόκ και δημιουργήθηκε, κατά τον Κ. Σκαμπαβιά, είτε στη Βενετία είτε σε κάποιο από τα νησιά του Ιονίου.



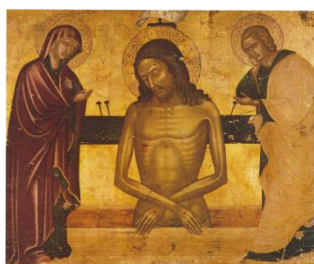
4. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ» ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Βιέννη, Kunsthistorisches Museum

ΥΠΟΓΡΑΦΗ: NICOLAUS ZAFURI P

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Kreidl - Papadopoulos, *Kunsthistorisches Museum*, σ. 605, αρ. 93, εικ. 39' *Les Icônes*, σ. 311, εικ. στις σ. 322 – 323 (G. Babić - M. Chatzidakis)· Χατζηδάκης, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σ. 294, αρ. 1· Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, εικ. 13' *Ikonen*, σ. 22, εικ. 6 (O. Mazal).



Η σύνθεση του Kunsthistorisches Museum της Βιέννης οργανώνεται σε οριζόντιο άξονα. Στο κέντρο της παριστάνεται ο Χριστός «Άκρα Ταπείνωση»¹. Περίλυποι τον παραστέκουν η Θεοτόκος και ο Ιωάννης, αριστερά και δεξιά, αντιστοίχως. Ο Χριστός, εικονιζόμενος έως και το υπογάστριο και καλυμμένος με υπόλευκο περιζώμα, κλίνει την κεφαλή του, η οποία φέρει τον στέφανο «ἐξ ἀκανθῶν», στον δεξιό του ώμο. Οι κυματοειδείς του βόστρυχοι καταλήγουν στην πλάτη του. Τα χέρια του τοποθετούνται στο ύψος της ομφαλικής χώρας το ένα επάνω στο άλλο χιαστί και εγγίζουν αμυδρώς τις παρυφές της σαρκοφάγου εντός της οποίας είναι τοποθετημένος. Στις παλάμες του διακρίνονται οι οπές «τῶν ἡλῶν», ενώ από τη σχισμή της δεξιάς πλευράς του ρέει αίμα. Πίσω από την αποστεωμένη μορφή του με τα κλειστά μάτια βρίσκεται ο Τίμιος Σταυρός, στην οριζόντια κεραία του οποίου είναι στερεωμένα τρία καρφιά, ενώ στην κορυφή της κάθετης κεραίας του υπάρχει δέλτος γραμμένη στη λατινική με τα γοτθίζοντα αρχικά «I.N.R.I.». Δεξιά και αριστερά της κεφαλής του βρίσκονται τα συμπιλήματα «IC XC». Σε μικρότερη κλίμακα από τον Χριστό, μπροστά από τη λάρνακα,

¹ Περί της εικονογραφίας της σκηνής, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 483 - 488· S. Dufrenne, "Images du décor de la Prothèse", *REB* 26 (1968), σ. 297 - 310· H. Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", *DOP* 31 (1977), σ. 160 - 166· H. Belting, "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium", *DOP* 34 - 35 (1980 - 1981), σ. 1 - 16· Ο ίδιος, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, σ. 142 - 198· D. Simić - Lazar, "Le Christ de Pitié vivant. L' exemple de Kalenic", *Zograf* 20 (1989), σ. 83 - 94· Η ίδια, "Sur le thème du Christ de pitié en Serbie à l'afin du moyen âge et dans les Balkans à l'époque post-byzantine", A. Παλιούρας - A. Σταυροπούλου (επιμ.), *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996), Αφιέρωμα*, τ. Β', Ιωάννινα 2003, σ. 689 - 728.

εικονίζονται ολόσωμοι και κατ' ουσίαν αιωρούμενοι οι σεβίζοντες Παναγία και Ιωάννης. Παρουσιάζονται σε στάση τριών τετάρτων να κυρτώνουν τη ράχη τους προς το κέντρο, σχηματίζοντας νοητό ημικύκλιο. Η Θεοτόκος τείνει το δεξί της χέρι προς τον Χριστό και ακουμπά το άλλο στο στέρνο της. Η ενδυμασία της είναι παρεμφερής με εκείνη των εικόνων του Τζαφούρη με τη Madre della Consolazione (αρ. 1 – 3). Φορεί την καθιερωμένη imbolia, βαθυπράσινο φόρεμα και grenat μαφόριο με χρυσές τρέσες στις παρυφές. Όμως, σε αυτή την παράσταση, αντιθέτως προς τις εικόνες με τη Madre della Consolazione, το μαφόριο δεν κοσμείται με αστρικά στολίδια στους ώμους, παρά μόνον στο μέτωπο, ούτε και καρφισώνεται στο στήθος. Ο βηματίζων προς τα αριστερά ξανθομάλλης ευαγγελιστής δέεται με το αριστερό του χέρι και φέρει το άλλο στο μάγουλό του, εκφράζοντας την ψυχική του οδύνη. Φορεί λαδοπράσινο χιτώνα και ωχροκίτρινο ιμάτιο. Οι φωτοστέφανοι των εικονιζομένων είναι διακοσμημένοι με φυτικά μοτίβα στο εσωτερικό, ενώ την περιφέρειά τους περιτρέχουν εμπιέστοι κύκλοι. Στο μέσον του χαμηλοτέρου τμήματος της εικόνας υπάρχει η υπογραφή «NICOLAUS ZAFURI P», γραμμένη από τον καλλιτέχνη με μελανά γράμματα.

Το θέμα της «Άκρας Ταπείνωσης», της αέναης ενθύμησης του Θείου Πάθους, κατά τους βυζαντινούς χρόνους διατάσσεται καθέτως. Ο Χριστός στις βυζαντινές συνθέσεις παρουσιάζεται συνήθως έως το επιγάστριο ή την ομφαλική χώρα μπροστά από σταυρό, να έχει τα μάτια κλειστά, την κεφαλή γερμένη στον δεξιό ώμο και τα αντιβράχια τοποθετημένα σε παράλληλη θέση κάτω από το στήθος². Στα «ιταλοκρητικά» έργα του 15^{ου} και του 16^{ου} αιώνα υιοθετείται η ανωτέρω διάταξη της «Άκρας Ταπείνωσης», επιλέγεται, όμως, και η οριζόντια λόγω του εμπλουτισμού του θέματος με επιμέρους πρόσωπα και στοιχεία. Στις παραστάσεις της οριζόντιας ανάπτυξης προστίθενται εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής του Χριστού «Άκρα Ταπείνωση» είτε η Παναγία και ο Ιωάννης, πρόσωπα

² Η εικονογράφηση της «Άκρας Ταπείνωσης» κατά τον τρόπο που αναφέρουμε στο κυρίως κείμενο υιοθετείται στα περισσότερα βυζαντινά έργα. Βεβαίως, υπάρχουν και αποκλίσεις στον κανόνα. Επί παραδείγματι, στην τοιχογραφία της «Άκρας Ταπείνωσης» του Αγίου Δημητρίου στα Δύο Πηγάδια Πλάτσας Μάνης ο Χριστός συγκρατεί την κεφαλή του με το δεξί του χέρι και ο σταυρός απουσιάζει από τη σύνθεση, η οποία χρονολογήθηκε από τον Ν. Δρανδάκη στις αρχές του 15^{ου} αιώνα. Βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, «Έρευναι εις τήν Μάνην», ΠΑΕ 1974, σ. 116, υποσημ. 1· Ο ίδιος, Ν. Β. Δρανδάκης, «Ο Σωτήρας τοῦ Οἰτύλου», ΔΧΑΕ 18 (1995), σ. 86, εικ. 9.

δηλαδή λαμβανόμενα από τη Σταύρωση³, όπως στην εικόνα που εξετάζουμε, καθώς και στην εικόνα του Angelus στο Museo Correr της Βενετίας (16^{ος} αιώνας, πίν. 1)⁴, είτε άλλες άγιες μορφές, όπως στην εικόνα (T 227) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (β' μισό 15^{ου} αιώνα), η οποία αποδόθηκε στον κύκλο του Ανδρέα Παβία, όπου τον Χριστό «Άκρα Ταπείνωση» πλαισιώνουν οι γονυκλινείς άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος και Γεράσιμος (ή Ιερώνυμος)⁵. Μάλιστα, στην εικόνα (T 227) του Βυζαντινού Μουσείου, καθώς και του Angelus, ζωγραφίζονται ψηλά οιμώζοντες άγγελοι. Η μορφή του Χριστού, τόσο στα παραπάνω μεταβυζαντινά έργα της οριζόντιας διάταξης όσο και σε εκείνα της κάθετης, όπως στις αποδιδόμενες στον Τζαφούρη εικόνες με την «Άκρα Ταπείνωση» στη μονή Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (αρ. 17), στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (αρ. 18) και στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αρ. 19)⁶, διατηρεί ορισμένα

³ Η προσθήκη περαιτέρω μορφών στην παράσταση της «Άκρας Ταπείνωσης» έγινε κατά τα υστεροβυζαντινά χρόνια σε τοιχογραφίες μνημείων της Κρήτης, όπως στη σύνθεση του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στο Ηράκλειο, που χρονολογείται στο τέλος του 14^{ου} αιώνα. Η διεύρυνση του θέματος οφείλεται στην επίδραση που άσκησαν σε Κρήτες καλλιτέχνες δυτικά δημιουργήματα. Περί διαφόρων παραδειγμάτων έργων της Δύσης με εμπλουτισμένη την «Άκρα Ταπείνωση», βλ. Ανδρ. Κατσελάκη, «Ιταλοκρητική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο», ΔΧΑΕ 24 (2003), σ. 282, υποσημ. 10.

⁴ Σχετικώς με τη συγκεκριμένη εικόνα οι ερευνητές εξέφρασαν διάφορες απόψεις. Αρχικώς, ο S. Bettini, ο G. Mariacher και ο M. Cattapan την χρονολόγησαν στα τέλη του 16^{ου} ή στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, ταυτίζοντας τον Angelus με τον Άγγελο Ακοτάντο, προτού πραγματοποιηθεί η αναχρονολόγηση των έργων του τελευταίου. Εν συνεχεία, ο M. Χατζηδάκης εξέφρασε την άποψη πως το έργο ζωγραφίσθηκε από καλλιτέχνη που έδρασε περίπου την ίδια εποχή με τον Τζαφούρη (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 90, υποσημ. 5). Αρκετά αργότερα, η M. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, η M. Βασιλάκη και η Αν. Δρανδάκη, έπειτα από την ταύτιση του Αγγέλου με τον Άγγελο Ακοτάντο, απέδωσαν την εικόνα στον εν λόγω καλλιτέχνη και την τοποθέτησαν στο α' μισό του 15^{ου} αιώνα. Η N. Χατζηδάκη την ενέταξε στον 16^ο αιώνα. Περί των διισταμένων απόψεων των ερευνητών και της προγενέστερης βιβλιογραφίας της εικόνας, βλ. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 148 – 150, αρ. 35 και *Χείρ Αγγέλου*, σ. 200, αρ. 49 (M. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου). Λόγω των τεχνοτροπικών γνωρισμάτων του έργου, συμφωνούμε με την τοποθέτηση της N. Χατζηδάκη.

⁵ Αν και ο άγιος στα δεξιά συνοδεύεται από την επιγραφή «Ο Α(ΓΙΟΣ) ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ», η Ανδρ. Κατσελάκη τον ταύτισε με τον άγιο Ιερώνυμο λόγω των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών. Βλ. Κατσελάκη, *ό. π.*, σ. 281 – 292, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. Με την πρόταση της Ανδρ. Κατσελάκη συμφώνησε η St. Frigerio – Zeniou, η οποία ανέφερε, μεταξύ άλλων, πως ο καλλιτέχνης της εικόνας (T 227) αντέγραψε χαρτακτικό του Dürer, που παριστάνει τον άγιο Ιερώνυμο. Βλ. St. Frigerio – Zeniou, "Gravures allemandes dans les ateliers de peintres crétois", ΔΧΑΕ 27 (2006), σ. 365 – 370.

⁶ Πέραν αυτών που αναφέρουμε στο κυρίως κείμενο, στον Τζαφούρη έχουν αποδοθεί τέσσερεις ακόμη εικόνες με την «Άκρα Ταπείνωση». Η πρώτη είναι αδημοσίευτη και βρίσκεται στην Ισπανία (Δρακοπούλου, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σ. 228, αρ. 8, υποσημ. 8), η

χαρακτηριστικά από την εικονογραφία των βυζαντινών χρόνων, αποδίδεται, όμως, περισσότερο φυσιοκρατικά. Οι ζωγράφοι των ανωτέρω δημιουργημάτων, επηρεασμένοι από φιλοτεχνήματα της ιταλικής τέχνης και της διεθνούς γοτθικής⁷, σχεδίασαν με σχολαστικότητα τις ανατομικές λεπτομέρειες του σώματος του Χριστού, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται υπερτονισμένες οι τενόντιες εγγραφές των ορθών κοιλιακών στην επιφάνεια του προσθίου κοιλιακού τοιχώματος, εξέχοντα τα πλευρικά τόξα και προβαλλόμενοι οι βραχιόνιοι μύες. Υπό την επήρεια της δυτικής τέχνης ζωγραφίσθηκαν στις «ιταλοκρητικές» εικόνες για τις οποίες γίνεται λόγος και άλλες λεπτομέρειες, όπως η ενεπίγραφη δέλτος με τα γοτθικής μορφής αρχικά, ο ακάνθινος στέφανος, τα φροντισμένα κυματοειδή μαλλιά, η πεταλοειδούς σχήματος φαιά γραμμή των βλεφάρων, η προσθήκη της σαρκοφάγου, η εμφάνιση του Χριστού έως και το υπογάστριο, καθώς και η διασταύρωση των χεριών του στην ομφαλική χώρα. Το τελευταίο στοιχείο απαντά σε όλες τις εικόνες που προαναφέραμε, αλλά όχι στην εικόνα της Πάτμου, όπου ο Χριστός ζωγραφίσθηκε με τα χέρια απλωμένα στη λάρνακα και με τις παλάμες γυρισμένες προς τα έξω, παρουσίαση που εμπνεύσθηκε από καλλιτεχνήματα της φλωρεντινής ζωγραφικής⁸.

Το ενυπόγραφο έργο του Τζαφούρη με την «Άκρα Ταπείνωση» στο Kunsthistorisches Museum, όπως και τα άλλα κάθετης διάταξης που του αποδόθηκαν, απέχουν μακράν ως προς την εικονογραφία τους από την Pietà που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης στο μεσαίο εσωτερικό φύλλο του τριπτύχου της συλλογής Lichačev στο Hermitage Museum στην Αγία Πετρούπολη (αρ. 5)⁹, διότι σε αυτήν τη σύνθεση ο Τζαφούρης προέβη στην

δεύτερη ανήκει στη συλλογή Γ. Πετσόπουλου στο Λονδίνο (*East Christian Art*, σ. 96 – 97, αρ. 76), η τρίτη εκτίθεται στην Pinacoteca Civica του Pesaro (Giardini, *Pinacoteca Civica di Pesaro*, σ. 67 – 68, αρ. 17) και η τέταρτη απόκειται στη συλλογή Cabal του Μουσείου Petit Palais στο Παρίσι (*Greek Icons after the Fall of Constantinople, Selections from the Roger Cabal Collection*, κατάλογος έκθεσης, Houston 1996, σ. 48 - 50, αρ. 14· *Luz del icono. Colección Roger Cabal*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι 1997, σ. 30 - 31, αρ. 3). Εξαιρουμένης της πρώτης εικόνας, η οποία δεν έχει ακόμη δημοσιευθεί, τις υπόλοιπες τρεις δεν τις εντάξαμε στη μελέτη μας, διότι νομίζουμε πως η τεχνοτροπία τους δεν συνάδει με εκείνη των έργων του Τζαφούρη.

⁷ Χατζηδάκης, ό. π., σ. 90.

⁸ Ο. π.

⁹ Στο ίδιο μουσείο υπάρχει μία εικόνα με την Pietà, η οποία αποδόθηκε στον Τζαφούρη. Για τεχνοτροπικούς λόγους, θεωρούμε πως το συγκεκριμένο έργο δημιουργήθηκε από μεταγενέστερο του Τζαφούρη καλλιτέχνη. Βλ. *The Origins of El Greco*, σ. 68 – 69, αρ. 19 (Υ. Pyatnitsky).

αντιγραφή έργου του Giovanni Bellini (πίν. 2)¹⁰. Μολαταύτα, με την «Άκρα Ταπείνωση» στο Kunsthistorisches Museum μπορεί να συσχετισθεί το ομόθεμο έργο στο Museo Correr στο οποίο ο Angelus αναπαρήγαγε αυτούσιώς την παράσταση του Τζαφούρη. Οι μόνες εικονογραφικές διαφορές που εντοπίζονται μεταξύ των δύο εικόνων είναι πως ο Angelus δεν ζωγράφισε τα τρία καρφιά, που υπάρχουν στην οριζόντια κεραία του σταυρού στην εικόνα του Τζαφούρη, και πως προσέθεσε θρηγνούντες αγγέλους άνω των κεφαλών της Παναγίας και του Ιωάννη. Τη μορφή του Ιωάννη, όπως τη ζωγράφισε ο Τζαφούρης στο έργο της Βιέννης, αντέγραψε ένας ακόμη καλλιτέχνης, του οποίου η εικόνα βρίσκεται στην Πράγα και χρονολογείται γύρω στο 1500¹¹. Η αναπαραγωγή ολόκληρης της σύνθεσης της «Άκρας Ταπείνωσης» του Kunsthistorisches Museum ή μέρους αυτής φανερώνει την επίδραση που άσκησε ο Τζαφούρης σε ομοτέχνους του, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν κατά τον 16^ο αιώνα και χρησιμοποίησαν ως πρότυπο το έργο του, για να φιλοτεχνήσουν τα δικά τους δημιουργήματα¹².

¹⁰ Tempestini, *Giovanni Bellini*, σ. 94 - 95, αρ. 2. Περί του επηρεασμού του Τζαφούρη από δημιουργήματα του Bellini, βλ. Lymberopoulou, *The painter Angelos*, σ. 206.

¹¹ K. Prijatelj, "L' icona della Pietà nella Galleria di Split", *Zograf* 5 (1974), εικ. στη σ. 57.

¹² Χατζηδάκη, ό. π., σ. 150.



5. ΤΡΙΠΤΥΧΟ

τέλη 15^{ου} αιώνα

Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum

ΥΠΟΓΡΑΦΗ: NICOLA ZAFURI PINXIT

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Lichačev, *L' histoire de l' icône russe*, εικ. 140 – 143, πίν. LXXX - LXXXI· Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 183, πίν. ΙΕ'.1, ΙΣΤ'.1, ΙΖ'.1· Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, εικ. 163· Lymberopoulou, *The painter Angelos*, σ. 205 – 206, πίν. 5.29· Campbell, Chong, *Bellini and the East*, σ. 57 – 58, εικ. 23.



Οι αναφορές που εμφανίζονται στη βιβλιογραφία περί του ενυπογράφου τριπτύχου του Τζαφούρη, το οποίο απόκειται στο Hermitage Museum, είναι πενιχρές. Λιγοστές είναι και οι δημοσιευμένες φωτογραφίες του έργου· αφορούν μόνον τις συνθέσεις των εσωτερικών φύλλων του, οι περισσότερες είναι ασπρόμαυρες, ενώ οι έγχρωμες δεν είναι ιδιαιτέρως ευκρινείς. Τα ανωτέρω αποτελούν οπωσδήποτε τροχοπέδη στη διεξοδική μελέτη των συνθέσεων του «σφαλισταριού». Μολαταύτα, θα προσπαθήσουμε ακολούθως να πραγματοποιήσουμε μια σύντομη ανάλυση των παραστάσεων αυτών.

Στο εσωτερικό μέρος του τριπτύχου εικονίσθηκε η Pietà στο κεντρικό φύλλο, ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου στο αριστερό και η Γέννηση του Χριστού στο δεξί. Στο εξωτερικό μέρος του έργου ζωγραφίσθηκε το Άγιο Μανδήλιο, του οποίου δεν έχει δημοσιευθεί έως τώρα φωτογραφία και δεν υπάρχει διαθέσιμη ούτε στην επίσημη ιστοσελίδα του Hermitage Museum. Υπογραμμίσαμε ήδη πως η Pietà του εν λόγω δημιουργήματος δεν μπορεί να συσχετισθεί με την «Άκρα Ταπείνωση» της Βιέννης (αρ. 4). Ο Τζαφούρης για την παράσταση του τριπτύχου αντέγραψε έργο του Giovanni Bellini, ο οποίος φιλοτέχνησε το συγκεκριμένο θέμα σε διάφορες εκδοχές. Η εικονογραφία της Pietà στο τρίπτυχο του Τζαφούρη προσεγγίζει περισσότερο τον πίνακα του Bellini που εκτίθεται στην Pinacoteca di Brera στο Μιλάνο (1465 – 1470, πίν. 2)¹ κι όχι εκείνη του πίνακα που φυλάσσεται στην Gemäldegalerie στο Βερολίνο, όπως έχει γραφεί², καθώς σε αυτό το έργο ο νεκρός Χριστός δεν συναπεικονίζεται με την Παναγία και τον Ιωάννη, όπως στο έργο του Μιλάνου και κατ'

¹ Βλ. σ. 36, υποσημ. 10.

² *The Origins of El Greco*, σ. 68 – 69, αρ. 19 (Υ. Pyatnitsky).

επέκτασιν του Hermitage, αλλά υποβαστάζεται από αγγέλους. Στην παράσταση του Τζαφούρη δεσπόζει ο Τίμιος Σταυρός, που στην κορυφή του φέρει ξεδιπλωμένη δέλτο με την επιγραφή «I. N. R. I.». Μπροστά από αυτόν, ο νεκρός Χριστός, καλυμμένος με υπόλευκο περιζώμα, παρουσιάζεται έως τους μηρούς. Αν και μοιάζει να βρίσκεται σε εδραία θέση, κατ' ουσίαν αιωρείται. Είναι εστραμμένος ελαφρώς προς τα αριστερά, όπου βρίσκεται η Θεοτόκος. Τα μάτια του είναι κλειστά και το στόμα του μισάνοικτο. Η Παναγία τον αγκαλιάζει με το αριστερό της χέρι, το οποίο καταλήγει στον αριστερό του ώμο. Τα δάκτυλα του δεξιού χεριού της Θεοτόκου είναι τοποθετημένα στην ομφαλική χώρα του Χριστού, τον οποίον κοιτά με θλίψη. Φορεί χαλκόχρουν εσωτερικό φόρεμα, καφετί μαφόριο, ενώ η κεφαλή και ο λαιμός της σκεπάζονται από wimple λευκόφαιου χρώματος. Δεξιά και εστραμμένος προς το κέντρο βρίσκεται ο Ιωάννης, που συγκρατεί το αριστερό χέρι του Χριστού, πιάνοντάς το από τον καρπό. Στο πρόσωπό του, το οποίο κατευθύνεται προς τον θεατή, διαγράφεται παραδόξως μία ακηδής έκφραση και στα μισάνοικτα χείλη του ένα αναιτιολόγητο μειδίαμα. Για την παράσταση δεν επελέγη από τον Τζαφούρη το παραδοσιακό χρυσό βάθος. Αντ' αυτού, εικονίσθηκε ένας κυανοπράσινος συννεφιασμένος ουρανός, ο οποίος απαντά και στον πίνακα του Bellini στο Μιλάνο, καθώς και στην εικόνα του Χριστού και της Σαμαρείτιδος στο Μουσείο Κανελλοπούλου, που έχει προσγραφεί στον Τζαφούρη (αρ. 17). Η υπογραφή του καλλιτέχνη «NICOLA ZAFURI PINXIT» βρίσκεται στο χαμηλότερο τμήμα της παράστασης³.

Στη σκηνή του Ευαγγελισμού, που φιλοτεχνήθηκε στο εσωτερικό του αριστερού φύλλου, ο αρχάγγελος Γαβριήλ πλησιάζει από τα αριστερά τη Θεοτόκο. Βαδίζει προς το μέρος της με έντονο διασκελισμό, έχοντας λυγισμένο μπροστά το αριστερό πόδι και τεντωμένο πίσω το δεξί. Με το δεξί του χέρι την ευλογεί, υψώνοντας τον δείκτη και τον μέσο, ενώ στο αριστερό κρατεί πράσινο κλαδί φοίνικα. Ως διαχωριστικό ανάμεσα στις δύο μορφές λειτουργεί ένα αναλόγιο επάνω στο οποίο βρίσκεται ένα ανοικτό βιβλίο, του οποίου οι σελίδες έχουν κόκκινο χρώμα στο πλάι. Η Παναγία, κλίνοντας την κεφαλή ευλαβικώς προς το μέρος του αρχαγγέλου, σταυρώνει τα χέρια στο ύψος του στήθους της. Είναι

³ Στη Λεζάντα της φωτογραφίας του τριπτύχου στον κατάλογο «Bellini and the East» το έργο του Hermitage Museum αναφέρεται εσφαλμένως ως αποδιδόμενο στον Τζαφούρη. Βλ. Campbell, Chong, *Bellini and the East*, εκ. 23.

σκεπασμένη με μαύρο χρυσοπάρυφο μαφόριο και κατακόκκινο χιτώνα. Μία χρυσή πόρπη έχει ζωγραφισθεί κάτω από τον λαιμό της. Μέσα σε κύκλο βρίσκεται το Άγιο Πνεύμα, το οποίο κατεβαίνει από τον ουρανό υπό μορφή λευκής περιστεράς και κατευθύνεται προς το μέρος της. Πίσω από την τελευταία υψώνεται ένα αναγεννησιακό οικοδόμημα με πεσσούς και σκιερό.

Στο δεξί φύλλο εικονίσθηκε η Γέννηση, η οποία αποτελεί ένα αυθεντικό παράδειγμα νεωτερισμού. Ο Τζαφούρης παρέστησε τη Θεοτόκο γονατισμένη στο πλάτωμα ενός βράχου να έχει ενωμένες τις παλάμες της και κυρτωμένη τη ράχη της προς το μέρος του σπαργανωμένου Βρέφους, που είναι τοποθετημένο εντός κτιστής φάτνης στο σκοτεινό άνοιγμα του σπηλαίου στα δεξιά. Στη σκηνή έχει ενταχθεί ένα ξύλινο κιόσκι, το οποίο υψώνεται άνω του νεογνού. Το τελευταίο το ζεσταίνουν με την ανάσα τους ο βους και ο όνος. Προς την κεφαλή του νεογέννητου, που ταυτίζεται με την επιγραφή «IC XC», κατευθύνεται μία ακτίνα φωτός, η οποία διαχέεται από το ουράνιο ημικύκλιο, που έχει εικονισθεί άνω της κορυφής του βράχου. Αριστερά και πίσω από τον βράχο ξεπροβάλλουν δύο άγγελοι. Στα δεξιά του χαμηλοτέρου επιπέδου αναπαύεται ο Ιωσήφ. Κάθεται στην επίπεδη επιφάνεια ενός κατωφερούς βράχου, έχοντας τεντωμένο το αριστερό του πόδι και λυγισμένο το δεξί. Στο αριστερό του χέρι κρατεί ράβδο και με το άλλο συγκρατεί την κεφαλή του. Απέναντί του, σε ξέχωρο βράχο εικονίσθηκε ένας βοσκός με κοντό χειριδωτό λευκόφαιο χιτώνα και πλατύγυρο μαύρο καπέλο να παίζει σουραύλι, έχοντας τα πόδια του σταυρωμένα. Μεταξύ των δύο παριστανομένων ζωγραφίσθηκαν τρεις αμνοί. Ο Τζαφούρης, υιοθετώντας δοκιμασμένα δυτικά πρότυπα, προέβη σε μία εικονογραφική καινοτομία. Πραγματοποιώντας επουσιώδεις αλλαγές στο καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα της Γέννησης, εισήγαγε στην «ιταλοκρητική» τέχνη μια νέα εκδοχή αυτού, την οποία επέλεξαν ορισμένοι ομότεχνοί του. Συνέπτυξε το θέμα, μειώνοντας τον αριθμό των αγγέλων και παραλείποντας τον Ευαγγελισμό των ποιμένων. Επιπλέον, επέλεξε να παρουσιάσει την Παναγία γονατιστή, αλλά και να εντάξει στη σύνθεση ένα ξύλινο στέγαστρο. Τα καίρια δομικά στοιχεία της Γέννησης του Τζαφούρη στο Hermitage Museum επαναλαμβάνονται στη Γέννηση της εικόνας του Musée d'art et d'histoire της Γενεύης, που έχει αποδοθεί στον Ανδρέα Παβία (πίν. 3)⁴, η παράσταση, όμως, που είναι πανομοιότυπη με

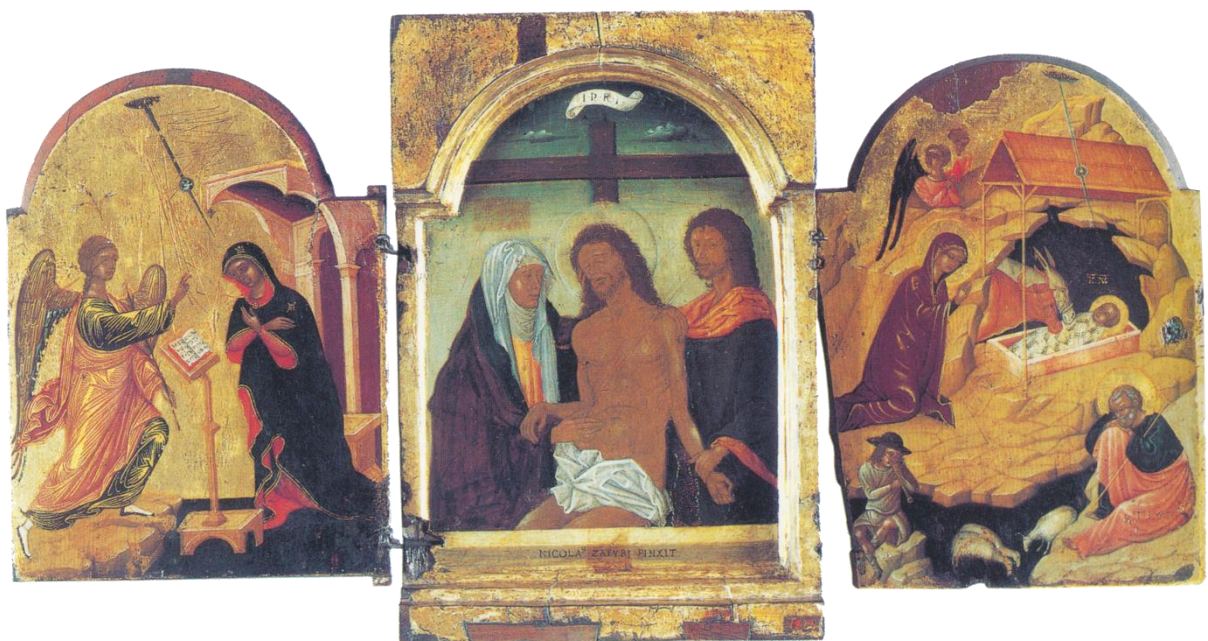
⁴ Βλ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 208 – 212, αρ. 35, πίν. 70 – 71.

του Τζαφούρη βρίσκεται στο εσωτερικό του αριστερού φύλλου ενός τριπτύχου, που ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο και έχει αποδοθεί, επίσης, στον Ανδρέα Παβία (πίν. 4)⁵. Η μόνη διαφορά ανάμεσά τους είναι πως στο αποδιδόμενο στον Παβία έργο ο αριθμός των αμνών έχει μειωθεί. Σε ένα άλλο τρίπτυχο, που έχει προσγραφεί στον Τζαφούρη και φυλλάσσεται στην Pinacoteca Vaticana στη Ρώμη (αρ. 12), ο αριθμός των συμμετεχόντων στην παράσταση της Γέννησης έχει μειωθεί δραματικά εξαιτίας, ίσως, της περιορισμένης έκτασης της ζωγραφικής επιφάνειας. Συγκριτικά με τη σύνθεση του Τζαφούρη στο Hermitage Museum, η Γέννηση της Pinacoteca Vaticana θεωρείται ποιοτικά ανώτερη. Τα ακριβά υλικά δημιουργίας του τριπτύχου στο οποίο βρίσκεται μαρτυρούν το υψηλό οικονομικό επίπεδο που είχε ο παραγγελιοδότης του. Παρά τις ποιοτικές διακυμάνσεις που εντοπίζονται στα ανωτέρω έργα και την προσθαφαίρεση στοιχείων σε αυτά, το βέβαιο είναι πως συνετέθησαν επί τη βάσει δυτικών προτύπων. Η δεομένη και γονατιστή Θεοτόκος, καθώς και το υπόστεγο στην παράσταση της Γέννησης συναντώνται σε φιλοτεχνήματα της Δύσης ήδη από τον 14^ο αιώνα, όπως σε *paliotto* του Paolo Veneziano στον ναό του San Pantaleone της Βενετίας⁶.

Στο τρίπτυχο του Hermitage Museum η γραμμικότητα εναλλάσσεται με τη ζωγραφικότητα. Το φυσικό τοπίο στην παράσταση της Γέννησης αποδίδεται σχηματικά. Οι ορεινοί όγκοι παρουσιάζονται πρισματικοί με γωνιώδεις ακρώρειες. Βυζαντινότροπα αποδίδεται και η πτυχολογία στα ενδύματα του Γαβριήλ στη σκηνή του Ευαγγελισμού. Είναι γραμμική και δύσκαμπτη και αντιπαρατίθεται προς τη δυτικότροπη πτυχολογία του μαφορίου της Θεοτόκου, η οποία είναι ρυθμική και δηλώνεται με βαθιές πλαστικές αναδιπλώσεις. Γενικώς, οι μορφές του έργου διακρίνονται για την ηρεμία και το μαλακό τους πλάσιμο. Τα σώματά τους είναι σφριγηλά, αλλά χωρίς πληθωρικότητα, αφού τα ενδύματα που τις καλύπτουν δεν επικολλούνται επί του σώματός τους, αλλά κρέμονται ελεύθερα. Οι στάσεις τους έχουν χάρη και οι κινήσεις τους είναι μαλακές.

⁵ Βλ. Μπαλτογιάννη, ό. π., σ. 212 – 215, αρ. 36, πίν. 72 – 75.

⁶ Ό. π., σ. 211.



6. ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ ΣΤΑΥΡΟΥ

τέλη 15^{ου} αιώνα

Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art

ΥΠΟΓΡΑΦΗ: NICOLAUS ZAFURI PINXIT

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 187, πίν. ΙΘ' Bianco – Fiorin, *Nicola Zafuri*, σ.166, εικ. 5' *Holy Image*, σ. 211, αρ. 52, εικ. στη σ. 134 - 135 (G. Kalas)' *Faith and Power*, σ. 505 – 506, αρ. 308 (M. Georgopoulou – Verra)' Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, *Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού*, σ. 49' Lymberopoulou, *The painter Angelos*, σ. 206 – 208, εικ. 5. 31' Constantoudaki – Kitromilides, *Tradition and Diversity*, σ. 55' *The Origins of El Greco*, σ. 62, αρ. 15 (M. Constantoudaki – Kitromilides).



Η Άνοδος στον Γολγοθά αποτελεί σκηνή που περιλαμβάνεται στον εικονογραφικό κύκλο των Παθών του Χριστού. Η αυτονόμηση και εικονογράφησή της κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους σε ορισμένες φορητές εικόνες¹, που δεν έχουν το μέγεθος εικόνων επιστυλίου², αλλά μεγαλύτερο, δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με τον προορισμό και τη χρήση αυτών των

¹ Η μόνη βυζαντινή εικόνα που έως τώρα ξέρουμε, στην οποία ζωγραφίσθηκε μεμονωμένο το εικονογραφικό θέμα της Πορείας (περί της ονομασίας που χρησιμοποιούμε, βλ. υποσημ. 3), χρονολογείται γύρω στο 1200 και βρίσκεται στον ναό του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι της Κύπρου. Σε αυτήν ο Χριστός δεν οδεύει προς τον Γολγοθά, όπως στην εικόνα του Τζαφούρη, αλλά έχει ήδη φθάσει στον τόπο του μαρτυρίου του και ο σταυρός του έχει τοποθετηθεί στο έδαφος. Βλ. *Βυζαντινές Εικόνες της Κύπρου, Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1967, σ. 40, αρ. 9' S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, Seventh to Twentieth Century*, Nicosia 1994, σ. 78' *The Glory of Byzantium*, σ. 126 – 127, αρ. 73 (S. T. Brooks) και *Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος. Βασίλισσα στην Ανατολή και Ρήγαινα στη Δύση*, Λευκωσία 1997, αρ. 47.

² Στα επιστύλια των τέμπλων εικονογραφήθηκαν ως επί το πλείστον οι σημαντικότερες εορτές που απαρτίζουν τον λεγόμενο κύκλο του Δωδεκαόρτου στον οποίο εμπεριέχονται και κάποιες σκηνές από το Πάθος του Χριστού, όπως η Έγερση του Λαζάρου, η Σταύρωση και η εις Άδου Κάθοδος. Ωστόσο, σε επιστύλια μεγαλύτερων διαστάσεων, που σώζονται κυρίως στο Άγιον Όρος, ζωγραφίσθηκαν και άλλες παραστάσεις, πέραν των καθιερωμένων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το προερχόμενο από τη Μονή Ιβήρων επιστύλιο, που αποδόθηκε στον Θεοφάνη και το οποίο πλέον σώζεται αποσπασματικώς. Οι σκηνές που αρχικώς εικονογραφήθηκαν σε αυτό φαίνεται πως ήταν είκοσι τέσσερις. Περί του επιστυλίου αυτού, βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ* 16 (1992), σ. 185 – 208. Σχετικώς με άλλα επιστύλια του Άθω, βλ. Chatzidakis, "Recherches sur le peintre Théophane", *DOP* 23 - 24 (1968-1970), σ. 323 – 327, εικ. 34 – 45, 63 – 83 και Χ. Πατρινέλης - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα*, Αθήναι 1974, σ. 57 – 60, εικ. 15 – 29.

καλλιτεχνημάτων. Ένα από τα ολιγάριθμα σωζόμενα φορητά έργα με το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα³ είναι η εκτιθέμενη στο Metropolitan Museum of Art εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη.

Ο Χριστός, λίγο δεξιότερα από τον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, αίρει τον σταυρό με τις διπλές κεραίες, τοποθετώντας τον διαγωνίως στον αριστερό του ώμο και κρατώντας τον με τα δύο του χέρια από το χαμηλότερο τμήμα της κάθετης κεραίας του. Το βάρος του σταυρού τον αναγκάζει να λυγίσει ελαφρώς τα γόνατά του, δίχως, όμως, να κυρτώσει τη ράχη του. Ευρισκόμενος σε στάση τριών τετάρτων προς τον θεατή, έχει τα πόδια του σε ελαφρύ διασκελισμό και την κεφαλή του, που φέρει τον

³ Οι ευαγγελιστές Ματθαίος (Ματθ. κζ', 32 – 33), Μάρκος (Μάρκ. ιε', 21 – 22) και Λουκάς (Λουκ. κγ', 26) αναφέρουν πως τη μεταφορά του σταυρού στον λόφο του Γολγοθά ανέλαβε ο Σίμων ο Κυρηναίος. Αντιθέτως, ο Ιωάννης λέγει πως ο σταυρός ήρθε από τον Χριστό (Ιωάν. ιθ', 17 – 18). Συγκερασμός των παραπάνω πληροφοριών παρατηρείται στα Απόκρυφα Ευαγγέλια, στο Συναξάριο της Μεγάλης Παρασκευής, αλλά και σε ποίημα του Κοσμά του Μοναχού, που διαβάζεται στην Ακολουθία της Μεγάλης Πέμπτης. Βάσει αυτών, ο σταυρός μεταφέρθηκε έως τα τείχη της πόλης των Ιεροσολύμων από τον Ιησού και εν συνεχεία από τον Σίμωνα. Η καλλιτεχνική φαντασία άντλησε μεμονωμένα στοιχεία από τις προαναφερθείσες περιγραφές του περιστατικού της ανάβασης του Χριστού προς τον Γολγοθά, με αποτέλεσμα να επινοήσει περισσότερες από μία εκδοχές για το εν λόγω εικονογραφικό θέμα. Η Β. Κώττα, μελετώντας εκτενώς το θέμα της Πορείας, διέκρινε τρεις παραλλαγές (1^η: τον σταυρό κουβαλά ο Σίμων, 2^η: ο Χριστός αίρει τον σταυρό, 3^η: απόντες είναι ο Σίμων και ο σταυρός, παρόντες ο Χριστός και η συνοδεία του). Βλ. Κώττα, *Ελκόμενος*. Κατόπιν, η Ανδρ. Κατσελάκη, ερευνώντας το ίδιο ζήτημα, προέβη στην ανακατάταξη των ανωτέρω παραλλαγών της Πορείας που πρότεινε η Β. Κώττα, στην ομαδοποίησή τους σε έναν εικονογραφικό τύπο, ο οποίος απαντά σε τρεις εκδοχές (1^η: Ο Σίμων αίρει τον σταυρό, συνοδευόμενος από τον Ιησού και στρατιώτες, 2^η: Ο Χριστός προχωρεί προς τον Γολγοθά, δίχως τον Σίμωνα και τον σταυρό, 3^η: Ο Χριστός, χωρίς τον Σίμωνα, φέρει τον σταυρό, συνοδευόμενος από στρατιώτες) και στην προσθήκη ενός ακόμη τύπου, στον οποίο παρουσιάζεται η έλευση του Ιησού στον Γολγοθά και η προσήλωση του σταυρού. Βάσει, λοιπόν, της Ανδρ. Κατσελάκη, η εικόνα του Τζαφούρη ανήκει στην 3^η εκδοχή του πρώτου τύπου. Βλ. Κατσελάκη, *Χριστός Ελκόμενος*. Ο G. Millet, πριν από τις μελέτες της Β. Κώττα και της Ανδρ. Κατσελάκη, αναφέρθηκε, δίχως να διαχωρίσει σε τύπους και παραλλαγές την Πορεία, στη *double cortège* (= διπλή πομπή), για να διακρίνει ορισμένα ζωγραφικά σύνολα στα οποία το επεισόδιο της Πορείας παρουσιάζεται εις διπλούν, σε διαδοχικές σκηνές, με τον Χριστό αφ' ενός να βαδίζει προς τον Γολγοθά με τον σταυρό στην πλάτη ή δίχως τον σταυρό και τον Σίμωνα και αφ' ετέρου να συνοδεύεται από τον Κυρηναίο, που κουβαλά τον σταυρό. Σύμφωνα με τον ερευνητή, αυτή η απεικόνιση εμπνέεται από τα *Acta Pilati*, τα οποία περιγράφουν την εναλλαγή στο κράτημα του σταυρού, αρχικώς από τον Ιησού και κατόπιν από τον Σίμωνα. Κατά τον ίδιον, η μεταφορά του σταυρού από τον Χριστό, που αποτέλεσε το όργανο της άφευκτης Θυσίας του, σχετίζεται με το παλαιοδιαθηκικό επεισόδιο του κουβαλήματος των ξύλων από τον Ισαάκ. Βλ. Millet, *Recherches*, σ. 362 – 379. Για πρακτικούς λόγους, στο κείμενό μας το εν λόγω εικονογραφικό θέμα, ανεξαρτήτως από τους τύπους και τις παραλλαγές του, το αναφέρουμε ως εξής: «Άνοδος στον Γολγοθά» ή «Πορεία». Για τον τίτλο του κειμένου χρησιμοποιήσαμε εκείνον που επέλεξε για την εικόνα του ο Τζαφούρης.

ακάνθινο στέφανο, εστραμμένη προς τα αριστερά. Ενδεδυμένος με ποδήρη grenat χιτώνα, που κοσμεύεται με χρυσές ταινίες στους βραχίονες και το πλάι, προσβλέπει τον θεατή με λυπημένη έκφραση. Περασμένο γύρω από τον λαιμό του είναι ένα σχοινί, το οποίο τραβά ένας ανηλεής στρατιώτης με ρικνό δέρμα, που προπορεύεται, ατενίζοντας τον συρόμενο προς Γολγοθά Χριστό με βλέμμα μοχθηρό. Φορεί ιπποτική πανοπλία και κρατεί με το αριστερό του χέρι λόγχη. Μεταξύ του στελέχους και της αιχμής της λόγχης κρέμεται μία κόκκινη σημαία με το λατινικό ακρωνύμιο «SPQR» (= Senatus Populusque Romanus), το οποίο είναι γραμμένο με χρυσά γράμματα. Οι λοιποί μετά του Ιησού συμπορευόμενοι στρατιώτες σχηματίζουν μία επταμελή ομάδα πυραμιδοειδούς διάταξης στην αριστερή πλευρά της εικόνας. Από τον δορυφορούμενο συμπαγή όμιλο ξεχωρίζει ο εικονιζόμενος στα δεξιά στρατιώτης, που ακουμπά τον δεξιό ώμο του Χριστού με το αριστερό του χέρι και στρέφει το πρόσωπό του προς τα πίσω, κοιτώντας τον ανέκφραστο σγουρομάλλη αξιωματικό, που τοποθετείται διαγωνίως αριστερά και πίσω του. Ανάμεσά τους φιλοτεχνούνται δύο ακόμη ένοπλοι άνδρες. Ο ένας, αριστερά, παρατηρεί συνοφρυωμένος τον Χριστό και ο άλλος, δεξιά, κοιτά με σπινθηρίζον βλέμμα τον θεατή. Από τους άλλους τρεις στρατιώτες, που βρίσκονται πίσω τους, φαίνονται μόνον τα κράνη. Οι στολές του οπλισμένου χορού έχουν πολυποίκιλη διακόσμηση και πλούσια χρώματα. Άλλοι στρατιώτες καλύπτονται από φολιδωτούς θώρακες με χρυσοκονδυλιές και άλλοι από θώρακες στολισμένους με φυτικά μοτίβα, που περιελίσσονται ελικοειδώς. Στους κοντούς χειριδωτούς χιτώνες τους με τα χρυσά επιμάνικα κυριαρχεί το αιματόχρουν και το μπλε pétrole. Η ίδια απόχρωση του μπλε επελέγη και για τα κράνη τους. Η πομπή πορεύεται προς τα δεξιά, προς τον Κρανίου Τόπον, με αμέριστη κινησιολογική ακρίβεια. Οι συμμετέχοντες σε αυτήν προβάλλουν το δεξί τους πόδι, εγγίζοντας το έδαφος με τα άκρα των δακτύλων τους. Το σκηνικό της σύνθεσης απαρτίζεται από τείχη πόλης, πιθανώς των Ιεροσολύμων, καθώς και από τρεις αποκρήμουνους λόφους. Ο τίτλος «ΕΛΚΟΜΕΝΟC ΕΠΙ CΤΑΥΡΟΥ» γράφθηκε με κόκκινα γράμματα στο μέσον του υψηλότερου τμήματος της εικόνας, ενώ με χρυσά τα συμπλήματα «IC XC» δεξιά από την κεφαλή του Χριστού. Η υπογραφή του Τζαφούρη «NICOLAUS ZAFURI PINXIT» είναι γραμμένη με μελανούς λατινικούς χαρακτήρες στο κάτω μέρος του έργου.

Ο Τζαφούρης δημιούργησε ένα εικαστικό αμάλγαμα, συγκερνώντας στοιχεία της δυτικής και της βυζαντινής τέχνης κατά τρόπο συνάδοντα

προς τις επιταγές της «ιταλοκρητικής» ζωγραφικής, την οποία και υπηρετούσε. Καινοφανής για τα δεδομένα της εποχής κατασκευής της εικόνας είναι η δήλωση της σκιάς, που προκύπτει από την τάνυση του δεξιού ποδιού των εικονιζομένων, αλλά και η προσπάθεια αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου, που ξεκίνησε να εφαρμόζεται εντατικώς ως μέθοδος από Ιταλούς καλλιτέχνες στις αρχές του 15^{ου} αιώνα. Από την ιταλική ζωγραφική έλκει την καταγωγή της και η ευρύτερη παρουσίαση του επικεφαλής της πομπής στρατιώτη. Η μεταλλική πανοπλία που φορεί με τους δερμάτινους γάντζους και το αλυσιδωτό πλέγμα σελαγίζει σαν εκείνη του αγίου Γεωργίου του Andrea Mantegna στη Gallerie dell' Accademia της Βενετίας (1470 – 1475, πίν. 5)⁴, ενώ η ενεπίγραφη σημαία που κρατεί φέρνει στον νου την αναπεπταμένη σημαία της Σταύρωσης που αποδίδεται στον Agnolo Gaddi και βρίσκεται στη Galleria degli Uffizi της Φλωρεντίας (1390 - 1396)⁵. Οι στρογγυλές κάσκες, που φορούν μερικοί από τους στρατιώτες στην αριστερή πλευρά της εικόνας, παραπέμπουν σε έργα του Duccio⁶ και οι νευρώσεις του ξύλου του σταυρού του Χριστού σε φιλοτεχνήματα του Simone Martini⁷, του Pietro Lorenzetti⁸ και του Andrea di Cione⁹. Με την Πορεία του Giotto στην Cappella degli Scrovegni στην Πάντοβα (αρχές 14^{ου} αιώνα, πίν. 6) μπορεί να συσχετισθεί, κατά τον Μ. Χατζηδάκη, η έλξη του Χριστού με σχοινί στον λαιμό από τον στρατιώτη στα δεξιά, καθώς και η προωθητική κίνηση που τελεί ο Ρωμαίος στρατιώτης του αριστερού ομίλου εις βάρος του¹⁰. Εντούτοις, οι πρισματικοί λόφοι μπροστά από τους οποίους εκτυλίσσεται η σκηνή είναι εμπνευσμένοι από τη βυζαντινή τέχνη.

⁴ Zuffi, *Mantegna*, εικ. 17 – 19 και *Andrea Mantegna*, σ. 207, αρ. 42 (K. Christiansen).

⁵ Fossi, *Galleria degli Uffizi*, σ. 69.

⁶ Carli, *La Maestà Duccio di Buoninsegna*, εικ. στη σ. 31, 33, 35, 37, 39.

⁷ Torriti, *Simone Martini*, εικ. στη σ. 6.

⁸ Gielly, *Les primitifs siennois*, πίν. XXXVII, XXXIX.

⁹ *L'eredità di Giotto*, σ. 32, εικ. 12.

¹⁰ Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 187. Περί της τοιχογραφίας του Giotto, βλ. *Giotto e il suo tempo*, σ. 71. Οι δύο αυτές λεπτομέρειες συναντώνται και σε άλλα δυτικά έργα, αλλά και σε δημιουργήματα της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής εποχής. Το σχοινί στον λαιμό του Χριστού εμφανίστηκε σε παραστάσεις της Πορείας μνημείων της Καππαδοκίας κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Απαντά στο Tokali I (913 – 920), στο Kiliclar (β' μισό 10^{ου} αιώνα) και στο Elmalı (11^{ος} αιώνας). Βλ. A. Epstein-Wharton, "Tokali Kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia", *Dumbarton Oaks Studies* 22 (1986), σ. 64, εικ. 37, M. Restie, *Byzantine Wall-Paintings in Asia Minor*, II Recklinghausen 1967, πίν. 274 και G. de Jerphanion, *Les églises repustres de Cappadoce*, II (Album), Paris 1928, πίν. 121. 2, αντιστοίχως. Με σχοινί στον λαιμό ο Χριστός παρουσιάστηκε, ακόμη, σε μνημεία της Μακεδονίας, όπως στη Μητρόπολη Βέροιας (τέλη 12^{ου} – αρχές 13^{ου} αιώνα), στον ναό του Χριστού

Η παραλλαγή του εικονογραφικού θέματος της Ανόδου στον Γολγοθά που διάλεξε ο Τζαφούρης, στην οποία ο Χριστός «...βαστάζων τὸν σταυρὸν αὐτοῦ ἐξῆλθεν εἰς τὸν λεγόμενον κρανίου τόπον, ὃς λέγεται Ἑβραϊστὶ Γολγοθᾶ, ὅπου αὐτὸν ἐσταύρωσαν...» (Ἰωάν. ιθ', 17–18), απαντά ιδίως σε υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά φιλοτεχνήματα¹¹. Η εκδοχή αυτή ζωγραφίσθηκε για πρώτη φορά σε εικόνα μάλλον από τον Τζαφούρη και αναπαρήχθη συν τω χρόνῳ και σε άλλες. Επί τη βάσει της

Βέροιας (1315) και στον ναό των Ταξιαρχῶν Καστοριάς (1359 – 1360). Βλ. Ε. Τσιγαρίδας, «Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Veria», *Mileseva dans l'histoire du peuple serbe, Colloque Scientifique International à l'occasion de 750 ans de son existence*, Juin 1985, Belgrade 1987, σ. 91-10, πίν. 30. Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Ὁλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, ἐν Ἀθήναις 1973, πίν. 26 και Στ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Ἀθήνα 1984, σ. 92 – 105, αντιστοίχως. Η προαναφερθεῖσα εικονογραφικὴ λεπτομέρεια υιοθετήθηκε και ἀπὸ μεταβυζαντινοὺς καλλιτέχνες, ὅπως ἀπὸ τον μεταγενέστερο του Τζαφούρη ζωγράφο, τον Θεόδωρο Πουλάκη. Βλ. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 23 – 45, αρ. 12, πίν. 38 – 39, 52, 53 – 54. Σε ἔργα της Δύσης το σχοινὶ ζωγραφίζεται στον λαιμὸ του Χριστοῦ κυρίως ἀπὸ τον 14^ο αἰῶνα και ἐξῆς. Κατὰ την Α. Derbes, η συγκεκριμένη λεπτομέρεια ἔχει βυζαντινὴ καταγωγή και εισηχθη σε δυτικὲς παραστάσεις ἀπὸ τους Φραγκισκανοὺς. Βλ. Α. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996, σ. 117 – 118, 124 – 125, 132 – 134 και 229, υποσημ. 8. Σύμφωνα με τον Π. Βοκοτόπουλο, το σχοινὶ παραπέμπει στα σφάγια που οδηγούνται στη θυσία, ὅπως και ο Χριστὸς οδηγήθηκε στον Κρανίου Τόπον. Βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Το θεῖον Πάθος σε πίνακα του Γεωργίου Κλόντζα, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 18 Μαρτίου 2003, Ἀθήνα 2005, σ. 34, υποσημ. 82. Επιπροσθέτως, η χειρονομία του στρατιώτη προς τον Χριστό, που τον ἐγγίζει στον ὦμο, απαντά ἤδη ἀπὸ το β' μισό του 10^{ου} αἰῶνα στο Kiliclar. Βλ. Restie, ὁ.π. Η κίνηση αὐτὴ απαντά και σε ἄλλα ἔργα της βυζαντινῆς περιόδου, ὅπως στην Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ στην Αἰγίνα (1282) και στον Ἅγιο Γεώργιο στον Ἀρτό Ρεθύμνης (1401). Βλ. Γ. Σωτηρίου, «Ἡ Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης. Συμβολὴ εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν καὶ τέχνην», *Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 2 (1925), σ. 266, εικ. 15 και Ν. Β. Δρανδάκης, «Ὁ εἰς Ἀρτόν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου», *Κρητικὰ Χρονικά* 11 (1957), σ. 65 – 161, πίν. Θ', αντιστοίχως. Τέλος, η ανωτέρω λεπτομέρεια εντοπίζεται και σε μεταβυζαντινά ἔργα, υστερότερα των χρόνων του Τζαφούρη. Ενδεικτικῶς αναφέρουμε την τοιχογραφία του Θεοφάνη στο καθολικὸ της Μονῆς Σταυρονικήτα του Ἁγίου Ὁρους (1545 – 1546) και την παράσταση του ναοῦ της Μεταμόρφωσης στη Βελτισίτα Ἰωαννίνων (1568). Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ὁ Κρητικὸς Ζωγράφος Θεοφάνης. Οἱ τοιχογραφίες της Ι. Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἅγιον Ὄρος 2007, σ. 52, εικ. 97 και Α. Stavropoulou – Makri, *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l' atelier des peintres Kondaris*, Ἰωάννινα 2012, σ. 69 - 72, εικ. 22, αντιστοίχως.

¹¹ Ἀπὸ τα φιλοτεχνήματα των ὑστερῶν βυζαντινῶν χρόνων μνημονεύουμε χαρακτηριστικῶς δύο τοιχογραφίες ἀπὸ τον Μυστρά: της Ἀγίας Σοφίας (1350 – 1365) και της Περιβλέπτου (1360 – 1370). Βλ. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra, Album*, Paris 1910, πίν. 134.5 και 123.3, αντιστοίχως. Ἀπὸ ἐκεῖνα των μεταβυζαντινῶν χρόνων σημειώνουμε επιλεκτικῶς την παράσταση του Ἁγίου Νικολάου στο Πλατὺ Πρεσπῶν (1591). Βλ. Μ. Παϊσίδου, «Ζητήματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς του 16^{ου} αἰῶνα ἀπὸ την περιοχὴ των Πρεσπῶν», *Ζητήματα Μεταβυζαντινῆς Ζωγραφικῆς στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, *Πρακτικά Επιστημονικοῦ Διημέρου* 28 – 29 Μαΐου 1999, Ἀθήνα 2002, σ. 188, εικ. 20.

αφήγησης του Ιωάννη εικονογραφήθηκαν τρεις ακόμη εικόνες, οι οποίες, όμως, διαφοροποιούνται συνθετικώς από την εικόνα του Metropolitan Museum of Art. Η πρώτη βρίσκεται στην Παναγία την Καθολική στο Πελέντρι της Κύπρου (1500 περ.)¹², η δεύτερη στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (αρχές 17^{ου} αιώνα)¹³ και η τρίτη στο Βυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου (τέλη 17^{ου} αιώνα)¹⁴. Ο αίρων τον σταυρό Χριστός απαντά, ακόμη, σε φορητά έργα ως σύνθεση συμφυρομένη με άλλες του κύκλου των Παθών, όπως σε φιλοτεχνήματα του Γεωργίου Κλόντζα (β' μισό 16^{ου} αιώνα)¹⁵, ως παραπληρωματική παράσταση πολυσύνθετων εικόνων, όπως του Θεοδώρου Πουλάκη (17^{ος} αιώνας)¹⁶ και του Ιωάννη Μόσκου (τέλη 17^{ου} – αρχές 18^{ου} αιώνα)¹⁷, αλλά και εν μεγεθύνσει, με τη στηθαία μορφή του Χριστού να καταλαμβάνει όλη την έκταση της ζωγραφικής επιφάνειας, όπως στην εικόνα της συλλογής Ιεράς Μητρόπολης Ρόδου (1500 περ.)¹⁸ και της Παναγίας του Κάστρου Λέρου (α' τέταρτο 16^{ου} αιώνα)¹⁹.

Άγνωστος παραμένει ο λόγος που ο Τζαφούρης θησαύρισε μία παράσταση από τον κύκλο των Παθών του Χριστού και την κατέστησε αυτοτελή. Καθόσον γνωρίζουμε, η σύνθεση της Ανόδου στον Γολγοθά δεν προσφερόταν για ιδιωτική λατρεία ούτε και αποτελεί μέρος του καθιερωμένου Δωδεκαόρτου. Εν προκειμένω, η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου εξέφρασε την άποψη πως η εικόνα του Τζαφούρη είτε κοσμούσε έναν ναό αφιερωμένο στον Ελκόμενο Χριστό είτε αποτελούσε μέρος της ανεύρετης *pala d' altare*, που κλήθηκε να ζωγραφίσει ο

¹² Sophocleous, *Icônes de Chypre*, αρ. 171.

¹³ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 137, 163, πίν. 179.

¹⁴ *Holy Passion, Sacred Images*, σ. 68 – 69.

¹⁵ Ο Κλόντζας παρέστησε τη στιγμή κατά την οποία ο Σίμων ετοιμάζεται να λάβει τον σταυρό από τον Χριστό, ο οποίος εικονίζεται με σχοινί στον λαιμό. Τα δημιουργήματα του Κλόντζα στα οποία παριστάνεται η Πορεία συγκεντρωμένα αναφέρονται από τον Βοκοτόπουλο. Βλ. Βοκοτόπουλος, ό. π., σ. 29 – 36.

¹⁶ Όπως στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (Ευγγρόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, σ. 53 – 56, εικ. 8, πίν. 28' Χατζηδάκης, *Μουσείο Μπενάκη*, σ. 33, εικ. 26 και Ρηγόπουλος, ό. π., σ. 23 – 26, πίν. 38 – 39, 52 – 54), στην εικόνα της Συλλογής Ελένης Σταθάτου (Σισιλιάνος, *Έλληνες άγιογράφοι*, σ. 183' Ευγγρόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, αρ. 13, πίν. 13' Embiricos, *L' école crétoise*, εικ. 113 και Ρηγόπουλος, ό. π., σ. 162) και στα βημόθυρα του τέμπλου της Μονής Αγίου Ανδρέα στη Μηλαπιδιά Κεφαλληνίας (Ρηγόπουλος, ό. π., σ. 161, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία).

¹⁷ Ευγγρόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, αρ. 17, πίν. 16.

¹⁸ Κ. Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν. Μία ροδιακή εικόνα της εκλεκτικής τάσης», *ΔΧΑΕ* 30 (2009), σ. 215 – 224. Η Κ. Κεφαλά αναφέρεται και σε μεταγενέστερα παραδείγματα εικόνων.

¹⁹ Μ. Μπορμπουδάκης, *Η Παναγία του Κάστρου*, Αθήνα 1989, σ. 144 – 145.

καλλιτέχνης το 1492 στον καθολικό ναό του Ναυπλίου²⁰. Η Μ. Βασιλάκη, αναφερόμενη γενικώς σε δημιουργήματα του 15^{ου} αιώνα με σκηνές των Παθών, σχολίασε πως οι εικόνες της κρητικής τέχνης με μεμονωμένες παραστάσεις, όπως αυτές με την Προσευχή στη Γεσθημανή ή την Άνοδο στον Γολγοθά, δεν αποτελούσαν απαραίτητως λατρευτικά έργα, όπως οι εικόνες της βυζαντινής περιόδου, αλλά πως ίσως ήταν θρησκευτικές συνθέσεις, οι οποίες αναπαρήγαγαν ζωγραφικά έργα της δυτικής τέχνης²¹. Υπό την οπτική αυτή, λοιπόν, μπορεί να φιλοτεχνήθηκε και η εικόνα του Τζαφούρη στο Metropolitan Museum of Art.

²⁰ Βλ. σ. 16, υποσημ. 10.

²¹ Βασιλάκη, *Θείον Πάθος*, σ. 5.



7. ΔΕΗΣΗ

τέλη 15^{ου} αιώνα

Κέρκυρα, Μουσείο Αντιβουνιώτισσας

ΥΠΟΓΡΑΦΗ: ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΤΖΑΦ[ΟΥΡΗ]

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Παπαδοπούλου, ΑΔ 45 (1990), σ. 276· Η ίδια, *Δέηση Νικολάου Τζαφούρη*· Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 71 – 73, αρ. 12· Lymberopoulou, *The painter Angelos*, σ. 203, εικ. 5.28· *The Origins of El Greco*, σ. 60 – 61, αρ. 14 (B. N. Papadopoulou)· Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, σ. 285, εικ. 100· Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας*, σ. 80· *Χείρ Αγγέλου*, σ. 216, αρ. 56 (B. N. Παπαδοπούλου).



Στις ισόρροπες συνθέσεις των ενυπογράφων έργων του Νικολάου Τζαφούρη, που έως τώρα παρουσιάσαμε, καλλιτεχνικά κεκτημένα της βυζαντινής παράδοσης ανασκευάστηκαν, για να συνοικήσουν αρμονικώς με στοιχεία που υιοθετήθηκαν από ιταλικά έργα. Η εικόνα της Δέησης του Μουσείου Αντιβουνιώτισσας, εν αντιθέσει προς τα υπόλοιπα υπογεγραμμένα έργα του Τζαφούρη, ζωγραφίστηκε «alla maniera greca».

Μάλιστα, όπως θα αναφέρουμε και ακολούθως, αρύεται την εικονογραφία της από ένα συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα, που καθιέρωσε ο Άγγελος Ακοτάντος και το οποίο φαίνεται να δημιουργήθηκε επί τη βάσει υστεροβυζαντινών καλλιτεχνικών προτύπων της Κωνσταντινούπολης.

Στον κάθετο άξονα της παράστασης με το στιλβωμένο χρυσό βάθος παρουσιάζεται η μορφή του Χριστού, που τοποθετείται σε λιτό ξυλόγλυπτο θρόνο με καμπύλο και χαμηλό ερεισίνωτο. Το κάθισμα του θρόνου στολίζεται από δύο μαξιλάρια, ένα κόκκινο και ένα πράσινο, των οποίων οι άκρες ανασηκώνονται. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι, το οποίο έχει υψωμένο μπροστά στο στήθος, και με το άλλο κρατεί από τη ράχη κλειστό ευαγγέλιο με διάλιθη στάχωση, που ακουμπά κάθετα στον αριστερό του μηρό. Τα πόδια του αναπαύει σε κόκκινο φουσκωτό μαξιλάρι, έχοντας το δεξί σε χαλαρή θέση. Φορεί grenat χιτώνα, που στο δεξί του μέρος κοσμεύεται με πλατύ χρυσό «σημείον» και λαδοπράσινο ιμάτιο με χρυσές ανταύγειες, το οποίο αφήνει ακάλυπτο μέρος του στέρνου του, κρύβει τον αριστερό του ώμο, κολπώνεται ανάμεσα στα

πόδια του και η περίσσεια του υφάσματός του καταλήγει στον αριστερό μηρό. Ο Χριστός φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Στις κεραίες αυτού διαβάζουμε «Ο ΩΝ». Άνω του φωτοστεφάνου έχουν γραφεί τα συμπιλήματα «IC XC».

Πίσω από τον θρόνο, στις άκρες του ερεισινώτου, παρουσιάζονται ολόσωμοι η Παναγία και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, αριστερά και δεξιά, αντιστοιχώς, να πατούν στο έδαφος, που ορίζεται συμβατικώς με μια φαρδιά πράσινη γραμμή, και να σεβίζουν προς τον Χριστό με απλωμένα χέρια. Εστραμμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς τον θεατή, γέρνουν τις κεφαλές τους προς την κεντρική μορφή. Το Τρίμορφο με τον τρόπο αυτόν σχηματίζει ένα νοητό ημικύκλιο. Η ραδινή μορφή της Παναγίας σκεπάζεται από βαθυκύανο εσωτερικό φόρεμα και grenat χρυσοπάρυφο μαφόριο με αστρικά κοσμήματα στο ύψος του μετώπου και των ώμων. Ο Πρόδρομος είναι ενδεδυμένος με χιτώνα στο χρώμα του κεχριμπαριού και με σμαραγδί ιμάτιο. Η Θεοτόκος, που συνοδεύεται από τη συντομογραφία «MP ΘΥ», δέεται, έχοντας τα χέρια της σε παράλληλη θέση, ενώ ο Πρόδρομος, ο οποίος ταυτίζεται με τα συμπιλήματα «ΙΩ ΠΡΟ», μεσιτεύει, διασταυρώνοντας τα χέρια του στο ύψος των καρπών και ακουμπώντας το αριστερό στην κουπαστή του ερεισινώτου.

Το κατώτατο αριστερό τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας της εικόνας, όπου εικονιζόταν ο παραγγελιοδότης της, έχει καταστραφεί. Φαίνεται πως κάποιος εσκεμμένα προέβη σε καταδίκη της μνήμης του (*damnatio memoriae*). Εντούτοις, στο ύψος περίπου του δεξιού μηρού της Παναγίας διακρίνονται τα δύο χέρια του αφιερωτή, που κρατούν από το κάτω μέρος ανοικτό βιβλίο, του οποίου οι πλευρές έχουν κόκκινες σελίδες. Σε αυτό έχουν γραφεί με μελανά κεφαλαία γράμματα στίχοι προερχόμενοι από την Ωδή Ε' του Τριωδίου: «+ANEC AΦEC/ K(ΥPI)E K(AI) CYΓΓNΩ/ΘI OCA COI H/MARTON/ KAI MH ΔEI/ΕHC ME EKEI/ ENΩΠION/ AΓΓEΛΩN/ EN KATAKPI/CEI ΠIP(OC)/ AIC/X(ΥN)HC AΠEPANTOY». Παραγγελιοδότης του έργου ήταν ο Ιωάννης Ντεσπέλω, όπως μας πληροφορεί η επιγραφή που βρίσκεται κάτω από τα πόδια της Θεοτόκου, στην οποία διαβάζουμε: «[ΔΟ]ΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΙΩ(ΑΝΝ)ΟΥ ΝΤΕCΠΕΛΩ». Ο Ντεσπέλω ήταν πιθανώς ελληνομαθής εύπορος του Χάνδακα. Σε αυτήν την υπόθεση συνηγορούν οι ελληνικές επιγραφές του έργου, το μέγεθός του, η απόδοση του ονόματος του δωρητή στην ελληνική γλώσσα, αλλά και το γεγονός πως η κατασκευή της εικόνας ανατέθηκε στον Νικόλαο Τζαφούρη, που ήταν ένας επιφανής ζωγράφος. Κάτω από τα πόδια του

Προδρόμου βρίσκεται η υπογραφή του καλλιτέχνη: «ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΤΖΑΦ[ΟΥΡΗ]».

Το έργο βρισκόταν στον ναό της Υπαπαντής Γουβιών Κέρκυρας. Το 1988 μεταφέρθηκε στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας και πλέον αποτελεί έκθεμα της μόνιμης συλλογής του. Συντηρήθηκε το 1990 στα εργαστήρια της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, οπότε και μελετήθηκε από τη Β. Παπαδοπούλου. Η τελευταία πιθανολόγησε πως η εικόνα της Αντιβουνιώτισσας, λόγω του ότι είναι τοξωτή και έχει οξυκόρυφη απόληξη, στόλιζε το προσκυνητάρι κάποιου καθολικού ή και ορθόδοξου ναού του Χάνδακα και πως, όταν αυτός βρέθηκε υπό οθωμανική κατοχή, μεταφέρθηκε στην Κέρκυρα, μετά, δηλαδή, από το 1669¹. Κατά τη Χρ. Μπαλτογιάννη, το έργο της Αντιβουνιώτισσας ήταν τοποθετημένο σε τοξωτό τύμπανο τοίχου του νάρθηκα κάποιου ναού².

Η εικόνα της Κέρκυρας «αποτελεί για την ώρα το μοναδικό έργο στο οποίο ο μεγάλος ζωγράφος ακολουθεί αυστηρά τη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση»³. Μέσω ποιας οδού, όμως, την ακολούθησε; Σε αυτό το ερώτημα απάντησε η Ν. Χατζηδάκη⁴, η οποία σταχυολόγησε παραδείγματα εικόνων του 15^{ου} και των αρχών του 16^{ου} αιώνα με τη Δέηση, που πιθανώς προέκυψαν από ανθίβολα του Αγγέλου, λαμβάνοντας υπ' όψιν της τα σχεδόν πανομοιότυπα εικονογραφικά στοιχεία που υπάρχουν μεταξύ αυτών και της Δέησης του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου (α' μισό 15^{ου} αιώνα, πίν. 7)⁵, η οποία κατασκευάστηκε υπό την επιρροή παλαιολόγειων κωνσταντινουπολίτικων προτύπων⁶. Εμείς θα εστιάσουμε την προσοχή μας μόνον σε εκείνες τις εικόνες που έχουν καίριες εικονογραφικές ομοιότητες με τη Δέηση του Τζαφούρη. Πέραν της εικόνας της Αντιβουνιώτισσας, τα έργα στα οποία φαίνεται να έγινε χρήση ανθιβόλων του Αγγέλου είναι τα εξής: Δέηση συλλογής Lichačev στο

¹ Παπαδοπούλου, *Δέηση Νικολάου Τζαφούρη*, σ. 269.

² Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 73.

³ Παπαδοπούλου, ό. π.

⁴ Χατζηδάκη, *Η Δέηση του Αγγέλου και η χρήση ανθιβόλου της*.

⁵ Chatzidakis, *L' art des icônes en Crète*, αρ. 1· Η ίδια, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 21 – 22, αρ. 5, εικ. 5· Η ίδια, *Η Δέηση του Αγγέλου και η χρήση ανθιβόλου της· Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 172 – 173, αρ. 125 (Ν. Χατζηδάκη).

⁶ Περί των βυζαντινών επιδράσεων στην τέχνη του Αγγέλου, βλ. Vassilaki, *The painter Angelos*, σ. 15· Η ίδια, *The Art of Angelos*, σ. 115.

Hermitage Museum (β' μισό 15^{ου} αιώνα)⁷, δημοπρατούμενη Δέηση από τη Sotheby's Collection το 1984 (ίσως τέλος 15^{ου} αιώνα)⁸, Δέηση (T 1553) στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (1500 περ.)⁹ και, τέλος, Δέηση συλλογής Μ. Λάτση (αρχές 16^{ου} αιώνα)¹⁰. Δεν είναι τυχαίο ότι τα έργα αυτά ομοιάζουν με την εικόνα του Τζαφούρη και κατ' επέκτασιν του Ακοτάντου στο Μουσείο Κανελλοπούλου ως προς τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού, το κλειστό ευαγγέλιο και τον λιτό θρόνο. Με εξαίρεση τη Δέηση της Sotheby's Collection, μεταξύ των υπολοίπων εντοπίζονται και άλλα κοινά στοιχεία, όπως ο τρόπος διευθέτησης των πτυχών του ιματίου του Χριστού και η προσθήκη του μαξιλαριού επί του υποποδίου. Το υποπόδιο, βεβαίως, παραλείπεται από την εικόνα του Τζαφούρη στην οποία, ωστόσο, υπάρχουν στο κάθισμα του θρόνου δύο μαξιλάρια με ανασηκωμένες άκρες. Η λεπτομέρεια αυτή εντοπίζεται στη Δέηση της συλλογής Lichačev, του Βυζαντινού Μουσείου και της συλλογής Λάτση. Στα τρία αυτά έργα, όπως στη Δέηση του Αγγέλου και του Τζαφούρη, τα χέρια της Παναγίας διατάσσονται παραλλήλως, ενώ του Προδρόμου είναι διασταυρωμένα¹¹.

⁷ Περί της βιβλιογραφίας της εικόνας, βλ. Χατζηδάκη, *Η Δέηση του Αγγέλου και η χρήση ανθιδόλου της*, σ. 286, υποσημ. 15.

⁸ Sotheby's, *Icons and East Christian Works of Art*, London, 8th November 1984, London 1984, αρ. 98.

⁹ Mouriki, *A Deësis Icon*, σ. 22, υποσημ. 45· Kreidl - Papadopoulos, *Kunsthistorisches Museum*, σ. 95, εικ. 70.

¹⁰ Μετά το Βυζάντιο, αρ. 6 (Μ. Καζανάκη). Στην ομάδα αυτών των εικόνων η Ν. Χατζηδάκη συμπεριέλαβε και τη Δέηση των αρχών του 15^{ου} αιώνα της συλλογής της Αγίας Αικατερίνης Σιναΐτών στο Ηράκλειο. Δεν την αναφέρουμε στο κυρίως κείμενο, διότι εξετάζουμε αποκλειστικώς τα κοινά σημεία που υπάρχουν μεταξύ της εικόνας του Τζαφούρη και άλλων του 15^{ου} και των αρχών του 16^{ου} αιώνα. Η εικόνα του Ηρακλείου διαφέρει από του Τζαφούρη στα εξής σημεία: το μαξιλάρι του θρόνου του Χριστού είναι μονό και δεν ανασηκώνεται στις άκρες, ενώ η θέση των χεριών του Προδρόμου είναι παράλληλη. Περί της εικόνας, βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 445 – 446, αρ. 92 (Μ. Μπορμπουδάκης). Σε παράλληλη διάταξη ζωγραφίσθηκαν από τον Αγγελο τα χέρια του Προδρόμου στην εικόνα της Μονής Βιάννου Κρήτης (πίν. 9) και στην εικόνα της Μονής Αγίας Αικατερίνης Σινά. Στα δύο αυτά έργα ο Ακοτάντος δεν επέλεξε τον λιτό θρόνο της Δέησης του Μουσείου Κανελλοπούλου, αλλά έναν άλλον, ο οποίος έχει τρίλοβο ερεισίνωτο. Μάλιστα, στη Δέηση του Σινά ο Χριστός κάθεται σε ένα μαξιλάρι, το οποίο δεν ανασηκώνεται, και κρατεί ανοικτό ευαγγέλιο. Περί της Δέησης της Μονής Βιάννου, βλ. Μ. Μπορμπουδάκης, «Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης», *Κρητικά Χρονικά* 23 (1971), σ. 507, πίν. ΠΣΤ· Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 19, αρ. 4· *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 512 – 513, αρ. 157 (Μ. Μπορμπουδάκης). Περί της εικόνας του Σινά, βλ. Σινά. *Οί θησαυροί της Μονής*, Αθήνα 1990, σ. 127, πίν. 77.

¹¹ Ο μεσιτεύων Προδρόμος εικονίζεται με τα χέρια σε χιαστί διάταξη σε δύο ακόμη έργα στα οποία, όμως, ο Χριστός κρατεί ανοικτό ευαγγέλιο, όπως στη Δέηση του Αγγέλου στο Σινά (Βλ. υποσημ. 9). Το ένα εκ των δύο έργων, που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο, αποδόθηκε από τη Μ. Βασιλάκη στο περιβάλλον του Αγγέλου (Βλ. *Treasures from*

Σύμφωνα με τη Ν. Χατζηδάκη, τα ταυτόσημα εικονογραφικά στοιχεία που εντοπίζονται στις προαναφερθείσες εικόνες ενισχύουν τη σκέψη πως ορισμένοι καλλιτέχνες, όπως ο Τζαφούρης, χρησιμοποίησαν «σκιάσματα»¹² του Αγγέλου, προκειμένου να εικονογραφήσουν έργα τους. Εξάλλου, είναι γνωστό ότι οι αρχειακές πηγές πιστοποιούν πως ανθίβολα του Ακοτάντου επωλήθησαν από τον αδελφό του, τον Ιωάννη, στον Ανδρέα Ρίτζο¹³.

Ορισμένες εκ των ομοιοτήτων που αναφέραμε πως υπάρχουν μεταξύ της Δέησης της Κέρκυρας και των προειρημένων έργων απαντούν και σε άλλες εικόνες του 15^{ου} ή των αρχών του 16^{ου} αιώνα με την εσχατολογική σκηνή της Δέησης. Κατά τη Χρ. Μπαλτογιάννη, εικονογραφικές αντιστοιχίες με την εικόνα της Αντιβουνιώτισσας ανιχνεύονται στη Δέηση του Kunsthistorisches Museum της Βιέννης (15^{ος} αιώνας)¹⁴ και στην προερχόμενη από τη Λευκάδα Δέηση (T 305) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (αρχές 16^{ου} αιώνα, πίν. 8)¹⁵. Η Δέηση της Βιέννης ομοιάζει με της Αντιβουνιώτισσας στο κλειστό ευαγγέλιο του Χριστού και τον ανεπιτήδευτο θρόνο με το ημικυλινδρικό ερεισίνωτο και τα δύο μαξιλάρια στο κάθισμά του. Εντούτοις, το έργο του Kunsthistorisches Museum διαφοροποιείται αισθητά από την εικόνα της Αντιβουνιώτισσας σε άλλες λεπτομέρειες. Χαρακτηριστική ετερότητα ανάμεσα στα δύο έργα αποτελεί η μορφή του Προδρόμου, που κρατεί ξεδιπλωμένο ειλητάριο και

British Collections, σ. 216, αρ. 230 (Μ. Vassilaki) και Βασιλάκη, *Τεχνολογία*, σ. 155) και το άλλο, που πλέον φυλάσσεται στη Μονή του Dobrun (ή Kruševu), φέρει την υπογραφή του Νικολάου Ρίτζου. Η Δέηση του Dobrun φιλοτεχνήθηκε στο κεντρικό διάχωρο της εικόνας. Περίγυρα του τριμόρφου εικονίζονται ευαγγελικές σκηνές. Το έργο βρισκόταν άλλοτε στον παλαιό ορθόδοξο ναό των Ταξιαρχών στο Σεράγεβο. Σήμερα φυλάσσεται στη Μονή του Dobrun, που βρίσκεται κοντά στο Višegrad της Βοσνίας (Βλ. Βοκοτόπουλος, *Σεράγεβο*, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία). Ομοιότητες μεταξύ της Δέησης του Μουσείου Κανελλοπούλου, της Αντιβουνιώτισσας, του Λονδίνου και του Dobrun εντοπίζονται όχι μόνον στη διάταξη των χειρών του Προδρόμου, αλλά και στον απλοποιημένο θρόνο, καθώς και στο μαξιλάρι όπου πατούν τα πόδια του Χριστού.

¹² Όπως αναφέρει τα ανθίβολα στη διαθήκη του ο Άγγελος. Βλ. Μανούσακας, *Η διαθήκη του Ἀγγέλου Ἀκοτάντου*, σ. 142 και σ. 150, υποσημ. 23 – 24.

¹³ Μ. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία για το ζωγράφο Ἀγγελο Ἀκοτάντο», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, τ. Ι, Ρέθυμνο 1994, σ. 91 – 93, 95 – 96· Η ίδια, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1995, σ. 34 – 36.

¹⁴ Kreidl - Papadopoulos, ό. π., σ. 67, εικ. 42.

¹⁵ Γ. Α. Σωτηρίου, *Ὁδηγός τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἐν Ἀθήναις 1931², σ. 90· Kreidl - Papadopoulos, ό. π., σ. 95· Μπαλτογιάννη, ό. π., σ. 68 – 70, αρ. 11· Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, σ. 152 – 155, αρ. 44.

καλύπτεται από κοντό χιτώνα και μηλωτή στη Δέηση της Βιέννης. Η παρουσίαση αυτή του Προδρόμου, που απομακρύνει την εικόνα του Kunsthistorisches Museum από το έργο του Τζαφούρη, απαντά και στη Δέηση (T 305) της Αθήνας στην οποία προστέθηκε ειλητάριο και στο δεξί χέρι της Θεοτόκου.

Η Χρ. Μπαλτογιάννη χρονολόγησε την εικόνα της Δέησης (T 305) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών στα τέλη του 15^{ου} αιώνα και την απέδωσε στον Τζαφούρη ή το εργαστήριό του¹⁶. Νομίζουμε, όμως, ότι μεταξύ της εικόνας της Αντιβουνιώτισσας και της Δέησης (T 305) των Αθηνών υπάρχουν αρκετές στυλιστικές διαφοροποιήσεις. Στη Δέηση του Τζαφούρη οι παριστανόμενοι είναι διαποτισμένοι με μειλίχια σοβαρότητα. Οι κινήσεις τους είναι απαλές και αποπνέουν αβρότητα. Οι μορφές παρουσιάζονται ογκώδεις και σταθερές, με πλατιά πρόσωπα, στιβαρούς λαιμούς, κυρτούς ώμους και αβρά χέρια. Τυλίγονται με ενδύματα που, μολονότι η πτυχολογία τους είναι γεωμετρική, αναδεικνύουν την πλαστικότητα του σώματός τους και διαγράφουν τα μέλη τους σε μερικά σημεία. Η πλαστική απόδοση των γυμνών μερών των εικονιζομένων επιτείνεται από τις φωτοσκιάσεις που δηλώνονται σε αυτά. Ο προπλασμός έχει σκούρο καστανό χρώμα, ενώ το σάρκωμα ροδαλό. Φώτα τοποθετούνται στο άνω μέρος του τόξου των φρυδιών, το μέτωπο, τη μύτη και τον λαιμό. Αντιθέτως, στη Δέηση (T 305) των Αθηνών ο προπλασμός είναι βαθυκάστανος και ξανοίγεται με ώχρα. Ισχνές ψιμυθιές είναι τοποθετημένες κάτω από την οφθαλμική κόγχη των εικονιζομένων. Η Παναγία και ο Πρόδρομος παρουσιάζονται λιπόσαρκοι, μοιάζουν μετέωροι και καλύπτονται από ενδύματα στατικής πτυχολογίας. Τα στοιχεία που αδρομερώς σημειώσαμε ανωτέρω δεν προσιδιάζουν στις τεχνοτροπικές επιλογές του Τζαφούρη. Θα συμφωνήσουμε, λοιπόν, με τη χρονολογική τοποθέτηση της Δέησης (T 305) που πρότεινε η Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, η οποία την ενέταξε στις αρχές του 16^{ου} αιώνα¹⁷.

¹⁶ Το κείμενο της Χρ. Μπαλτογιάννη για τη Δέηση (T 305) μας δημιούργησε πολλούς προβληματισμούς. Στον τίτλο του η εικόνα χρονολογείται γενικώς στον 15^ο αιώνα. Στην αρχή και στο τέλος του κειμένου καταγράφεται ως έργο των τελών του 15^{ου} αιώνα. Μάλιστα, στο τέλος επισημαίνεται από τη Χρ. Μπαλτογιάννη πως η Δέηση (T 305) είναι προγενέστερη της Δέησης της Αντιβουνιώτισσας, την ώρα που σε άλλο σημείο η ίδια χρονολογεί το έργο του Τζαφούρη στο β' μισό του 15^{ου} αιώνα. Βλ. Μπαλτογιάννη, ό. π., σ. 68, 70, 71.

¹⁷ Ποταμιάνου, ό. π., σ. 152.



II. ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑ

8. ΠΙΕΤÀ

δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα

Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Όδηγός, *Μουσείον Μπενάκη*, σ. 40· Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, σ. 102, αρ. 79, πίν. 53 β· Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 206 – 208, πίν. Α· Ο ίδιος, *Essai*, εικ. 81· Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète*, αρ. 20· Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 52, αρ. 45· *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 110 – 111, αρ. 65 (Μ. Vassilakes)· *From Byzantium to El Greco*, σ. 178, αρ. 45, εικ. στη σ. 113 (Μ. Vassilakes)· *Holy Image*, σ. 214, αρ. 56, εικ. στη σ. 139 (Μ. Vassilakes)· Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, εικ. 3· *The Origins of El Greco*, σ. 66, αρ. 18 (Α. Drandaki).



Η Θεοτόκος, καθήμενη σε πρισματικό βράχο, στρέφει μερικώς το σώμα της προς τα αριστερά και κλίνει την κεφαλή της προς τον νεκρό Χριστό, που είναι τοποθετημένος οριζοντίως στους μηρούς της. Κατηφής και συνοφρυωμένη, έχει το βλέμμα της καρφωμένο στο πρόσωπό του. Με το αριστερό της χέρι εγγίζει τον δεξιό πήχη του Χριστού και με το άλλο στηρίζει την κεφαλή του από το κάτω μέρος.

Η αμφίεσή της αποτελείται από βαθυκύανο φόρεμα και grenat μαφόριο με σμαραγδένια εσωτερική επένδυση και αστεροειδή κοσμήματα στους ώμους και το μέτωπο. Η λευκή καλύπτρα της κεφαλής της φθάνει έως τον λαιμό της (wimple), τον οποίο περιτυλίγει, δημιουργώντας κυματιστές πτυχώσεις. Ο Χριστός καλύπτεται από υπόλευκο περιζώμα. Τα πόδια του κρέμονται στο πλάτωμα του βράχου, όπου υπάρχει ένα ξερό κλαδί. Οι φωτοστέφανοι των δύο μορφών κοσμούνται με ανθεμωτούς βλαστούς, που χαράχθηκαν επάνω σε στικτό πεδίο. Τα συμπλήματα «ΜΡ ΘΥ» είναι γραμμένα με κόκκινο χρώμα ένθεν και ένθεν της κεφαλής της Θεοτόκου. Ο Ανδρ. Ξυγγόπουλος είχε σημειώσει πως και η μορφή του Χριστού συνοδευόταν από επιγραφή¹. Η συντομογραφία «ΙC ΧC», που άλλοτε υπήρχε στην εικόνα, διακρίνεται

¹ Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, σ. 102.

πλέον με δυσκολία επάνω στον χρυσό κάμπο, άνω της κεφαλής του Χριστού².

Οι καταβολές της Pietà, όπως αυτή εικονογραφήθηκε στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, με το σύμπλεγμα της Παναγίας και του Χριστού³, βρίσκονται σε γερμανικά γλυπτά των αρχών του 14^{ου} αιώνα, τα οποία έλαβαν ως πρότυπα καλλιτέχνες της Βορείου και Κεντρικής Ιταλίας, προκειμένου να συνθέσουν δικά τους φιλοτεχνήματα⁴. Το δυτικό αυτό θέμα εισήχθη στη μεταβυζαντινή τέχνη από Κρήτες καλλιτέχνες του 15^{ου} αιώνα και εικονογραφήθηκε και από μεταγενεστέρους ζωγράφους. Από τα διαποτισμένα με το «άρωμα» της υστερογοτθικής τέχνης «ιταλοκρητικά» έργα με την Pietà, που κατασκευάστηκαν κατά τον 15^ο αιώνα και είναι πλησιέστερα ως προς την εικονογραφία τους προς την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, αναφέρουμε επιλεκτικώς την εικόνα της συλλογής Οικονομοπούλου⁵, της Μονής Κεχριώνος Κεφαλληνίας⁶, της συλλογής Cabal του Petit Palais στο Παρίσι⁷ και του Μουσείου Κανελλοπούλου⁸. Από την τελευταία, όπως και από την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, απουσιάζουν οι θρηγνύοντες άγγελοι που ζωγραφίσθηκαν στις άλλες τρεις. Κατά τα άλλα, και στα πέντε έργα οι εικονογραφικές λεπτομέρειες αναπαρήχθησαν με στερεοτυπικό τρόπο. Εν συγκρίσει προς τις υπόλοιπες, η Pietà του Μουσείου Μπενάκη είναι έργο εκλεκτότερης ποιότητας, καθώς διακρίνεται για την άρτια τεχνική της εκτέλεση, το σταθερό σχέδιο, τη διαύγεια των χρωμάτων της και τη φαινότητα του χρυσού της κάμπου. Η Ν. Χατζηδάκη προσέγραψε την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη στον Τζαφούρη⁹ τόσο για την ποιότητα των υλικών κατασκευής της όσο και για τις τεχνοτροπικές αντιστοιχίες

² Αν και το έργο ζωγραφίσθηκε «a la maniera latina», οι επιγραφές του είναι γραμμένες στην ελληνική γλώσσα. Πιθανώς ο παραγγελιοδότης του να ήταν καθολικός και να είχε ελληνική παιδεία.

³ Και όχι όπως ζωγραφίσθηκε στο υπογεγραμμένο από τον Τζαφούρη τρίπτυχο της συλλογής Lichačev στο Hermitage Museum (αφ. 5).

⁴ Επ' αυτού του ζητήματος, βλ. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früherer Tafelbilder der Passion*, Berlin 1981, σ. 132 – 139 και E. H. Forsyth, *The Pietà in French Late Gothic Sculpture*, New York 1995, σ. 17 – 19.

⁵ Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, σ. 31, αφ. 21, πίν. 16 – 17.

⁶ Βοκοτόπουλος, *Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες*, σ. 81 – 84, εικ. 1.

⁷ *Îcônes grecques et russes. Galerie Nikolenko*, Paris 1975, αφ. 9 και B. Davezac, *Greek Icons after the Fall of Constantinople. Selections from the Roger Cabal Collection*, Houston 1996, σ. 51 – 54, αφ. 15.

⁸ Baltoyanni, *Îcônes de collections privées en Grèce*, αφ. 8 και *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 192, αφ. 131 (Ν. Χατζηδάκη).

⁹ Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète*, αφ. 20 και Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 52.

που έχει με τα ενυπόγραφα έργα του ζωγράφου μας¹⁰. Πράγματι, στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη εντοπίζονται στυλιστικά γνωρίσματα της τέχνης του Τζαφούρη, όπως η μέχρι λεπτολογίας ακρίβεια στον σχεδιασμό του θωρακικού κλωβού και της κοιλιακής μοίρας του σώματος του Χριστού, που απαντά στην «Άκρα Ταπείνωση» της Βιέννης (αρ. 4), η μαλακή μετάβαση από τον προπλασμό στο σάρκωμα, η επιλογή θερμών τόνων από τη χρωματική παλέτα, η ρευστή πτυχολογία των ενδυμάτων και τα αμυγδαλόσχημα μάτια.

Στον Τζαφούρη έχει αποδοθεί έως τώρα μία ακόμη εικόνα με την Pietà. Πρόκειται για την Pietà της συλλογής Cabal του Petit Palais στο Παρίσι, που μνημονεύσαμε και ανωτέρω. Ωστόσο, ο Π. Βοκοτόπουλος την προσέγραψε σε άλλον ζωγράφο του β' μισού του 15^{ου} αιώνα, ο οποίος φαίνεται να φιλοτέχνησε και τις εικόνες της Pietà της συλλογής Οικονομοπούλου και της Μονής Κεχριώνος¹¹. Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε πως στο εργαστήριο του Τζαφούρη αποδόθηκαν τρία έργα με την Pietà της εν λόγω παραλλαγής: 1) τρίπτυχο στο Ashmolean Museum της Οξφόρδης (η Pietà στο μεσαίο εσωτερικό φύλλο)¹², 2) τρίπτυχο στη Sotheby's Collection, που δημοπρατούνταν το 2001 στο Λονδίνο με κωδικό LO1953 (η Pietà στο μεσαίο εσωτερικό φύλλο)¹³, 3) φύλλο τριπτύχου, που εκτίθεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών¹⁴. Κλείνοντας την εξέταση των αποδιδομένων στον κύκλο του Τζαφούρη έργων με θέμα την Pietà, θα θέλαμε να προσθέσουμε μία εικόνα η οποία δεν έχει καταγραφεί μέχρι στιγμής στη βιβλιογραφία. Πρόκειται για την Pietà της Sotheby's Collection, η οποία πωλούνταν από τον προαναφερθέντα οίκο δημοπρασιών το 2013 στη Νέα Υόρκη με κωδικό 124¹⁵. Σχετίζεται άμεσα με την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, μόνον που

¹⁰ Με την απόδοση αυτήν συμφώνησε η Μ. Βασιλάκη. Βλ. *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 110 – 111 (M. Vassilakes)· *From Byzantium to El Greco*, σ. 178 (M. Vassilakes) και *Holy Image*, σ. 214 (M. Vassilakes). Τόσο η Ν. Χατζηδάκη όσο και η Μ. Βασιλάκη τοποθέτησαν την εικόνα στο β' μισό του 15^{ου} αιώνα.

¹¹ Βοκοτόπουλος, ό. π., σ. 84.

¹² C. Mango, *The Oxford History of Byzantium*, Oxford 2002, εικ. μεταξύ των σ. 302 – 303 και C. Harrison, C. Casley, J. Whiteley, C. Whistler, *The Ashmolean Museum: complete illustrated catalogue of paintings*, Ashmolean Museum 2004, σ. 251.

¹³ Δεν έχει καταγραφεί έως τώρα στη βιβλιογραφία. Διαθέσιμη φωτογραφία του τριπτύχου υπάρχει στο διαδίκτυο. Αμφισβητούμε την απόδοσή του στο εργαστήριο του Τζαφούρη, καθώς θεωρούμε πως απομακρύνεται αρκετά από την τέχνη του καλλιτέχνη.

¹⁴ Σιώμος, *Έργα του Νικολάου Τζαφούρη*, σ. 262 – 263, εικ. 7, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁵ Υπάρχει διαθέσιμη φωτογραφία της εικόνας στο διαδίκτυο.

σε αυτήν προστέθηκαν οι μάζοντες άγγελοι στις άνω γωνίες. Όπως ήδη επισημάναμε, στην παρούσα μελέτη δεν θα συμπεριλάβουμε έργα που αποδόθηκαν στον κύκλο του ζωγράφου. Επομένως, δεν θα αναφερθούμε περαιτέρω σε αυτά.



9. ΤΡΙΠΤΥΧΟ

β' μισό 15^{ου} αιώνα

Λονδίνο, συλλογή Κ. Λεβέντη

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Fine Icons*, αρ. 86· Chatzidakis, *L' art des icônes en Crète*, αρ. 22, εικ. 12 - 13· Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 44 - 46, αρ. 38· *From Byzantium to El Greco*, σ. 176 - 177, αρ. 43, εικ. στη σ. 111 (N. Chatzidakis)· Vassilaki, *A Cretan icon in the Ashmolean*, εικ. 15· *Faith and Power*, σ. 172 - 174, αρ. 94 (M. Georgopoulou)· Lymberopoulou, *Cretan Icons*, σ. 193, πίν. 5.19· Vassilaki, *Cretan Icon - Paintings and the Council of Ferrara/Florence*, σ. 123, εικ. 12.



Στο εσωτερικό τμήμα του τριπτύχου της συλλογής Λεβέντη παριστάνεται η Θεοτόκος Madre della Consolazione στο κεντρικό φύλλο, ο φιλενωτικός Ασπασμός Πέτρου και Παύλου στο αριστερό και δύο διάκονοι της Καθολικής Εκκλησίας, που δεν συνοδεύονται από επιγραφές, στο δεξί.

Η Θεοτόκος εικονίζεται έως τη μέση. Γυρισμένη προς τα αριστερά και με κεκλιμένη την κεφαλή προς τον Χριστό, που κρατεί στα δεξιά της, ακουμπά ελαφρώς το γόνατό του. Είναι ντυμένη με βαθυκύανο εσωτερικό φόρεμα και grenat μαφόριο με πράσινη φόδρα, το οποίο συγκρατείται μαζί με τη διαφανή μπόλια της ψηλά στο στήθος από μία χρυσή πόρπη. Το ευτραφές Βρέφος με τους ξανθούς αστραγαλωτούς βοστρύχους έχει προσηλωμένο το βλέμμα στον θεατή, τον οποίο ευλογεί με το δεξί του χέρι. Στο άλλο φέρει ακόσμητη σφαίρα. Με ζωρότητα κατευθύνει την κεφαλή του αριστερά και στρέφει το σώμα του προς τη μητέρα του, τεντώνοντας το αριστερό του πόδι και λυγίζοντας το δεξί. Η αμφίεσή του αποτελείται από κοντομάνικο χιτώνα επάνω στον οποίο απλώνονται χρυσά κεντήματα, «πουκάμισο» και κατακόκκινο ιμάτιο με κυανή εσωτερική επένδυση. Η γενική σύλληψη της παράστασης έχει άμεση εξάρτηση από τα ενυπόγραφα έργα του Τζαφούρη με τη Madre della Consolazione (αρ. 1 - 3).

Οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος παρουσιάζονται ολόσωμοι και αντωποί να εναγκαλιάζονται. Καλύπτονται από κυανούς χιτώνες με φαρδιά χρυσή ταινία στον βραχίονα. Για το ιμάτιο του Παύλου επελέγη το δαμασκηνί χρώμα και για του Πέτρου το πράσινο της αρκεύθου. Το βυζαντινό θέμα του Ασπασμού έγινε αγαπητό σε Κρήτες καλλιτέχνες του 15^{ου} αιώνα, οι οποίοι το αναδόμησαν και το κληροδότησαν στους

μεταγενεστέρους συναδέλφους τους¹. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα από τον 15^ο αιώνα, εκτός από τη σύνθεση του τριπτύχου της συλλογής Λεβέντη, αποτελεί η εικόνα του Αγγέλου στη Μονή Οδηγήτριας στην Κρήτη (α' μισό 15^{ου} αιώνα)².

Οι δύο διάκονοι ζωγραφίσθηκαν με το τυπικό καθολικό κούρεμα (tonsura). Είναι ολόσωμοι και έχουν χαλαρή στάση. Σκεπάζονται από alba και κόκκινη dalmatica με χρυσά κοσμήματα και ταινίες. Στο αριστερό τους χέρι φέρουν δερματόδετους κώδικες με κλείστρα. Πρόκειται ίσως για τους αγίους Λαυρέντιο και Στέφανο, οι οποίοι συναπεικονίζονται σε ορισμένες δυτικές παραστάσεις, όπως στην τοιχογραφία της βασιλικής του αγίου Στεφάνου στη Μπολόνια³ ή στην εικόνα του ναού του San Michele a Castello στη Φλωρεντία, που αποδίδεται στον Pacino di Bonaguida. Με τον άγιο Λαυρέντιο θα μπορούσε να ταυτισθεί ο διάκονος που φέρει μικρό λάβαρο, ενώ με τον άγιο Στέφανο αυτός που κρατεί θυμιατήρι⁴.

Στην εξωτερική πλευρά του «σφαλισταριού», στην άλλη όψη του φύλλου, όπου εικονίσθηκε ο Ασπασμός Πέτρου και Παύλου, φιλοτεχνήθηκε η μορφή του αγίου Γεωργίου. Ο άγιος στέκεται κατ' ενώπιον. Πατά σταθερά στο έδαφος με το αριστερό του πόδι και προβάλλει το δεξί. Το βλέμμα του στρέφεται αριστερά. Η στρατιωτική αμφίεσή του αποτελείται από φολιδωτό θώρακα και περικνημίδες. Την πλάτη του σκεπάζει ένας πολύπτυχος κατακόκκινος χιτώνας, ο οποίος πέφτει, σχηματίζοντας τριγωνική απόληξη δίπλα από το δεξί του πόδι. Με το αριστερό του χέρι κρατεί λοξά την ασπίδα του και με το άλλο υψώνει διαγωνίως το σπαθί του. Η παρουσίασή του εν τω συνόλω προσεγγίζει

¹ Περί αυτού του ζητήματος, βλ. σ. 112.

² Vassilaki, *Cretan Icon – Paintings and the Council of Ferrara/Florence*, εικ. 1.

³ Περί του μνημείου, βλ. ενδεικτικώς K. Blair – Moore, *The Architecture of the Christian Holy Land: Reception from Late Antiquity through the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, σ. 100 – 103.

⁴ Κατά τη Χατζηδάκη, ο διάκονος στα δεξιά μπορεί να ταυτισθεί είτε με τον άγιο Στέφανο, διότι η στάση του θυμίζει τον άγιο Στέφανο σε φύλλο τριπτύχου του Lorenzo Veneziano, είτε με τον άγιο Δανιήλ της Πάντοβας, ο οποίος κρατεί λάβαρο σε ορισμένες συνθέσεις. Ο διάκονος στα αριστερά είναι δυνατόν να ταυτισθεί τόσο με τον άγιο Στέφανο όσο και με τον άγιο Λαυρέντιο. Βλ. Chatzidakis, *L' art des icônes en Crète*, αρ. 22' Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 45 – 46 και *From Byzantium to El Greco*, σ. 176 – 177 (N. Chatzidakis). Σύμφωνα με τη Βασιλάκη και τη Γεωργοπούλου, στο τρίπτυχο της συλλογής Λεβέντη εικονίζονται οι άγιοι Στέφανος και Λαυρέντιος. Βλ. Vassilaki, ό. π., σ. 123 και *Faith and Power*, σ. 172 (M. Georgopoulou), αντιστοίχως. Ο άγιος Στέφανος έχει ζωγραφισθεί και από τον Giovanni Bellini να κρατεί θυμιατήρι σε τρίπτυχο (πίν. 10). Βλ. Hendy – Goldscheider, *Giovanni Bellini*, σ. 18, εικ. 10.

εκείνη των στρατιωτών της αριστερής πλευράς στην εικόνα του Τζαφούρη στο Metropolitan Museum of Art (αρ. 6).

Ένας βαθμιδωτός σταυρός, που κοσμεύεται με βλαστούς σπειροειδούς διάταξης, βρίσκεται στην οπίσθια όψη του φύλλου, όπου ζωγραφίσθηκαν οι δύο διάκονοι. Μεταξύ των κεραιών του υπάρχουν τα συμπλήματα: «IC XC NK» (Ἰησοῦς Χριστός Νικᾷ), «Φ Χ Φ Π» (Φῶς Χριστοῦ Φαίνεται Πᾶσι) και «Τ Κ Π Γ» (Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονε).

Στο τρίπτυχο της συλλογής Λεβέντη οι μορφές είναι γαλήνιες. Η ανάδειξη της πλαστικότητας της σάρκας τους επιτυγχάνεται μέσω του ανεπαισθήτου περάσματος από τον καστανό προπλασμό στο αχνό ροδίζον σάρκωμα. Η αμφιδεξιότητα του καλλιτέχνη φανερώνεται στην ικανότητα χειρισμού απόδοσης της πτυχολογίας των ενδυμάτων των εικονιζομένων, η οποία διαμορφώνεται δυτικότροπα στο κεντρικό και δεξί εσωτερικό φύλλο, ενώ στατικότερα στο αριστερό. Η ευταξία που χαρακτηρίζει τις συνθέσεις επιτυγχάνεται χάρη στην αρμονική εναλλαγή των χρωμάτων και την ήπια κινησιολογία των παριστανομένων. Τα ανωτέρω στοιχεία, προσδιοριστικά της τέχνης του Τζαφούρη, οδήγησαν τη Ν. Χατζηδάκη να αποδώσει το τρίπτυχο της συλλογής Λεβέντη στον ζωγράφο μας. Η εικόνιση, εξάλλου, του Ασπασμού Πέτρου και Παύλου σε αυτό ενδυναμώνει την απόδοση της Ν. Χατζηδάκη, καθώς στον Τζαφούρη έχουν αποδοθεί και άλλα έργα με φιλενωτικά θέματα. Ένα από αυτά παριστάνεται στην εικόνα του Museo Nazionale di San Matteo στην Πίζα (αρ. 20), η οποία, βάσει της Αγγ. Σταυροπούλου, έχει άμεση συνάφεια με τη σύγκληση της Συνόδου Φερράρας – Φλωρεντίας, που στόχευε στην Ένωση των δύο Εκκλησιών⁵.

⁵ Περί αυτού του ζητήματος, βλ. σ. 108, 111, 112.



10. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE ME TON ΑΓΙΟ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ ΤΗΣ ΑΣΣΙΖΗΣ

β' μισό 15^{ου} αιώνα

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (συλλογή Σαρόγλου)

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, *Madonneri*, σ. 688 - 689, εικ. 49· Bianco - Fiorin, *Nicola Zafuri*, σ. 167, εικ. 8· *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 113 - 116, αρ. 67 (M. Acheimastou - Potamianou)· *From Byzantium to El Greco*, σ. 179 - 180, αρ. 46 (M. Acheimastou - Potamianou)· *Holy Image*, σ. 212 - 213, αρ. 54 (M. Acheimastou - Potamianou)· *Ikonen*, σ. 249 - 250, αρ. 63, εικ. 38 (M. Acheimastou - Potamianou)· *Πύλες του Μυστηρίου*, σ. 186, αρ. 2 (M. Αχειμάστου - Ποταμιάνου)· Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, σ. 144 - 145, αρ. 40· *The Greek Renaissance*, αρ. 8 (Κ. - Ph. Kalafati)· *Riflessi di Bisanzio*, σ. 56 - 57, αρ. 8 (Κ. - Ph. Kalafati)· *Faith and Power*, σ. 483, αρ. 292 (Κ. - Ph. Kalafati)· *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, σ. 231 - 232, αρ. 286 (Κ. - Φ. Καλαφάτη)· Lymberopoulou, *Cretan Icons*, σ. 196 - 197, πίν. 5.23.



Η Θεοτόκος στον τύπο της *Madre della Consolazione* παρουσιάζεται σε προτομή με ελαφρά στροφή του σώματος προς τα αριστερά. Έχει στην αγκαλιά της το θείο Βρέφος, το οποίο υποβαστάζει με το δεξί της χέρι, γέρνοντας την κεφαλή της προς το μέρος του και ακουμπώντας τρυφερά του γόνατό του. Ο Χριστός, ευλογώντας και κρατώντας τη σφαίρα του κόσμου, κοιτά κατάματα τον θεατή. Έχει όρθιο τον κορμό, το σώμα γυρισμένο στα δεξιά και την κεφαλή σε αντίθετη φορά. Αριστερά, σε μικρότερη κλίμακα εικονίζεται ολόσωμος ο άγιος Φραγκίσκος, ο οποίος στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, παρατηρώντας το Βρέφος. Η ενδυμασία του αποτελείται από ένα καστανό ράσο, που δένεται στη μέση με σχοινί. Κρατεί ευμεγέθη δερματόδετο κώδικα στο δεξί του χέρι και χρυσό σταυρό στο άλλο. Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός. Οι φωτιστέφανοι των μορφών κοσμούνται στην περιφέρεια από εμπίεστους κύκλους και στο εσωτερικό από εγχάρακτα φυτικά και ανθικά μοτίβα.

Στην εικόνα επαναλαμβάνεται πιστά η εικονογραφία του τύπου της *Madre della Consolazione* των έργων του Τζαφούρη (αρ. 1 - 3). Η Θεοτόκος και το Βρέφος παρουσιάζονται με όμοια ενδύματα, παραπλήσιες στάσεις και κινήσεις. Σε αυτό, όμως, το έργο προστίθεται και η μορφή του αγίου Φραγκίσκου, στην οποία δηλώνονται τα στίγματα του Χριστού, που

εμφάνισε ο άγιος, ύστερα από όραμα που είδε τη 14^η Σεπτεμβρίου 1224, την ημέρα της εορτής της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού¹. Η M. Bianco – Fiorin δεν παρατήρησε πως ο άγιος ζωγραφίσθηκε με λογχισμένη πλευρά και με τα σημάδια «τῶν ἡλῶν» στις παλάμες του. Για τον λόγο αυτόν τον ταύτισε με τον άγιο Αντώνιο της Πάντοβας², ο οποίος παριστάνεται στη δυτική τέχνη με τη λεγόμενη «chierica francescana» και την καθιερωμένη ενδυμασία του τάγματος των Φραγκισκανών μοναχών, παρομοίως δηλαδή με τον άγιο Φραγκίσκο. Η παρουσία του αγίου Φραγκίσκου στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, η οποία δεν εντοπίζεται σε άλλες εικόνες της Θεοτόκου στον τύπο της Madre della Consolazione, εκφράζει την ιδέα του θείου Πάθους και ενισχύει την υπόθεση πως το συγκεκριμένο έργο κατασκευάσθηκε, για να στολίσει είτε κάποιον ναό Φραγκισκανών στη Μεγαλόνησο είτε την οικία κάποιου ευγενούς, που ασπαζόταν το καθολικό δόγμα ή και το ορθόδοξο³. Άλλωστε, ο άγιος Φραγκίσκος ήταν προσφιλής και στους ορθοδόξους κύκλους της νήσου, καθώς η μορφή του εικονίσθηκε σε τοιχογραφίες⁴, αλλά και σε φορητά έργα, που οι παραγγελιοδότες τους ήταν πιθανώς ορθόδοξοι⁵.

Στο έργο του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, που προέρχεται από την Κρήτη και δωρίθηκε από τον Ι. Φραγκούδη, λοχαγό του Πυροβολικού, στη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία τη 18^η Μαρτίου 1897⁶, οι εικονιζόμενοι έχουν γλυκύ και προσηνές ύφος. Οι κινήσεις τους είναι απαλές. Ο προπλασμός είναι αδρός και βαθυκάστανος και εξισορροπείται με το μελιχρό σάρκωμα στο οποίο δεν απλώνονται λευκά φώτα, για να εξαρθούν τα εξέχοντα μέρη του προσώπου των μορφών, αλλά

¹ Περί πρωίμων απεικονίσεων του αγίου Φραγκίσκου, βλ. B. R. Brooke, *The Image of Saint Francis: Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, Cambridge 2006.

² Bianco - Fiorin, *Nicola Zafuri*, σ. 167.

³ *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 114 (M. Acheimastou – Potamianou) *From Byzantium to El Greco*, σ. 179 (M. Acheimastou – Potamianou) *Holy Image*, σ. 213 (M. Acheimastou – Potamianou) *Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, σ. 144.

⁴ Όπως στην εκκλησία του Μιχαήλ Αγγέλου των Κάτω Αστρακών Πεδιάδος, στην Παναγία την Κερά της Κριτσάς (Μεραμβέλλου), στην εκκλησία των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος και στο εκκλησάκι της Ζωοδόχου Πηγής στον Σαμπά Πεδιάδος. Βλ. Κ. Λασσιθιωτάκης, «Ο άγιος Φραγκίσκος καί η Κρήτη», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου 14 Σεπτεμβρίου 1976)*, Αθήνα 1981, τ. Β', σ. 146 – 154, πίν. 54α, 54β, 55· Κ. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinische Kreta*, Munich 1983, σ. 118, εικ. 69 και Μ. Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου» *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, σ. 390, πίν. 203α.

⁵ Βλ. Βοκοτόπουλος, *Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες*, σ. 90, υποσημ. 39.

⁶ Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο, σ. 232 (Κ. – Φ. Καλαφάτη).

διαβαθμίζονται οι τόνοι του καστανού χρώματος, προκειμένου να δηλωθούν οι εύσαρκες παρειές, το ριζορρίνιο, το ακρορρίνιο και το πηγούνι τους. Η πτυχολογία των ενδυμάτων αποδίδεται ρευστή μέσω της τεχνικής της φωτοσκίασης. Τα διακοσμητικά στοιχεία στον χιτώνα του Χριστού δίδουν την αίσθηση ανάγλυφης υφής. Στο ιμάτιό του η χρυσογραφία είναι επιμελώς χαραγμένη.

Περί της εικόνας της συλλογής Σαρόγλου ο Μ. Χατζηδάκης επεσήμανε ότι σχετίζεται άμεσα με τα ενυπόγραφα έργα του Τζαφούρη με τη *Madre della Consolazione* (αρ. 1 – 3)⁷, η Μ. Bianco - Fiorin σημείωσε πως μπορεί να αποδοθεί είτε στον ίδιο τον Τζαφούρη είτε στο εργαστήριο του⁸, η Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου θεώρησε πως ανήκει στον κύκλο του Τζαφούρη⁹ και η Κ. – Φ. Καλαφάτη πως κατασκευάστηκε από τον ίδιο τον ζωγράφο μας¹⁰. Η φροντισμένη σύνθεση του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών μας παρακινεί να συμφωνήσουμε με τον Μ. Χατζηδάκη και την Κ. – Φ. Καλαφάτη. Αξιοσημείωτο είναι πως στο εργαστήριο του Τζαφούρη έχουν προσγραφεί έως τώρα τα ακόλουθα τρία φορητά έργα στα οποία απεικονίζεται ο άγιος Φραγκίσκος: 1) ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος με τους αγίους Φραγκίσκο και Βικέντιο Ferrer, Hermitage Museum, Αγία Πετρούπολη¹¹, 2) τρίπτυχο με την Pietà, τον άγιο Φραγκίσκο και τη Μαρία Μαγδαληνή, Ashmolean Museum, Οξφόρδη¹² και 3) φύλλο τριπτύχου με το όραμα του αγίου Φραγκίσκου (εσωτερική πλευρά) και το «Μή μου ἄπτου» (εξωτερική πλευρά), Μουσείο Μπενάκη¹³. Στον ίδιο τον Τζαφούρη

⁷ Chatzidakis, *Madonneri*, σ. 689.

⁸ Βλ. σ. 71, υποσημ. 2.

⁹ Βλ. σ. 71, υποσημ. 3.

¹⁰ Βλ. σ. 71, υποσημ. 6. Με την απόδοση αυτή συμφωνεί η Μ. Βασιλάκη. Βλ. Βασιλάκη, *Εικόνες Αρχοντικού Τοσίτσα*, σ. 129, υποσημ. 5.

¹¹ Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, σ. 296 – 300, αρ. 85, πίν. 180 – 182, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹² C. Mango, *The Oxford History of Byzantium*, Oxford 2002, εικ. μεταξύ των σ. 302 – 303 και C. Harrison, C. Casley, J. Whiteley, C. Whistler, *The Ashmolean Museum: complete illustrated catalogue of paintings*, Ashmolean Museum 2004, σ. 251.

¹³ Α. Καλλιγιά – Γερούλάνου, «Η σκηνή του «Μη μου ἄπτου», όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16^ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* 3 (1962 – 1963), σ. 221, πίν. 65.2· Chatzidakis, *Essai*, εικ. 85 – 86· Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικῆς σχολῆς*, σ. 44, αρ. 37· *The Origins of El Greco*, σ. 78 – 79, αρ. 25 (Α. Drandaki). Το φύλλο το απέδωσε στο εργαστήριο του Τζαφούρη ο Σιώμκος. Βλ. Σιώμκος, *Εργα του Νικολάου Τζαφούρη*, σ. 262 – 264, εικ. 6.

απέδωσε η Χρ. Μπαλτογιάννη το τρίπτυχο της Pinacoteca Vaticana (αρ. 12), όπου ο άγιος παριστάνεται στο δεξί εσωτερικό του φύλλο¹⁴.

¹⁴ Εξ αυτών των έργων, θα αναφερθούμε μόνον σε αυτό που σημειώσαμε τελευταίο, διότι τα υπόλοιπα αποδόθηκαν στο εργαστήριο του καλλιτέχνη και όχι στον ίδιο.



11. ΔΕΞΙ ΦΥΛΛΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟΥ: ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 186, πίν. ΙΗ΄ Χατζηδάκης, *Η μεταβυζαντινή τέχνη και η ακτινοβολία της*, σ. 420. Ο ίδιος, *Έλληνες Ζωγράφοι*, σ. 294, αρ. 12. *Μυστήριον Μέγα και παράδοξον*, σ. 440 – 441, αρ. 165 (Γ. Κακαβάς).



Η Μεταμόρφωση του Χριστού παρουσιάζεται σε δεξί φύλλο τριπτύχου με πολύλοβη αετωματική απόληξη¹. Επί της κορυφής του όρους Θαβώρ εικονίζεται ο Χριστός, περιβαλλόμενος από δυσδιάκριτη πλέον ελλειψοειδή δόξα με λεπτές ακτίνες. Το σώμα του έχει ζωγραφισθεί κατ' ενώπιον, ενώ η κεφαλή του είναι γυρισμένη στα δεξιά. Φορώντας ρόδινο χιτώνα και υπόλευκο ιμάτιο, ευλογεί με το δεξί και κρατεί με το άλλο χέρι ανοικτό κώδικα, όπου διαβάζουμε: «Εγώ είμι τό φῶς τοῦ κόσμου». Σε πλαϊνές κορυφές τον παραστέκουν οι προφήτες Ηλίας στα αριστερά και Μωσής από την άλλη, έχοντας καλυμμένες τις κεφαλές τους με την εβραϊκή κιπά. Εστραμμένοι και προσκλίνοντες προς το κέντρο, απευθύνουν το βλέμμα στον Χριστό, υψώνοντας το δεξί τους χέρι, κίνηση που δημιουργεί την εντύπωση συνομιλίας. Τα ξεδιπλωμένα ειλητάρια, που φέρουν στο άλλο χέρι, αποτελούν εικονογραφική ιδιοτυπία².

Στις παρυφές του όρους βρίσκονται τοποθετημένοι οι τρεις απόστολοι, Πέτρος, Ιάκωβος και Ιωάννης. Έκπληκτοι από το θάμβος της Θεοφάνειας και πεσμένοι στο έδαφος, τελούν δραματικές χειρονομίες. Ο ασπρομάλλης Πέτρος, αριστερά, γυρνά τη ράχη στον θεατή και υψώνει την κεφαλή του προς τον Κύριο. Έχει τοποθετημένο το αριστερό του χέρι στον βράχο όπου κάθεται και με το άλλο δείχνει τον Θεάνθρωπο. Η μορφή του Ιακώβου καταλαμβάνει το μέσο του κατωτάτου τμήματος του έργου. Ο απόστολος, ατενίζοντας το θαβώριο φως, πέφτει και προσπαθεί

¹ Ο εν λόγω σχηματισμός, ιδιαιτέρως σπάνιος, απαντά σε ένα ακόμη τρίπτυχο κρητικού εργαστηρίου του 15^{ου} αιώνα. Βλ. Μ. Βασιλάκη, «Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Ι, Αθήνα 1994, σ. 326 – 327, πίν. 188, 190, 192.

² Τα ειλητάριά τους φέρουν την αντίστοιχη επιγραφή που διαβάζουμε στον κώδικα του Χριστού, μόνον που είναι γραμμένη στην εβραϊκή.

να συγκρατηθεί, τοποθετώντας τους αγκώνες του στο έδαφος. Δεξιά, οριζοντίως ανάστροφος προς τον Πέτρο έχει εικονισθεί ο Ιωάννης, που αναπαύει το δεξί του χέρι στο γόνατο. Η ζωγραφική επιφάνεια στο μέρος του προσώπου του έχει υποστεί φθορές.

Κι εδώ, όπως και σε αρκετά ενυπόγραφα έργα του Τζαφούρη ή αποδιδόμενα σε αυτόν, η σύνθεση είναι ισοζυγής και ακολουθεί ιταλικά ζωγραφικά πρότυπα. Η εικόνα έχει επηρεασθεί από την Μεταμόρφωση του Duccio στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου³, αλλά κι από εκείνη του Giovanni Bellini στο Μουσείο Correr της Βενετίας (τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, πίν. 11)⁴. Οι φωτοσκιάσεις που έχουν διασωθεί στα γυμνά μέρη των παριστανομένων δηλώνονται με μεγάλη μαεστρία. Τα εξέχοντα τμήματα σχεδιάζονται σαν φωτεινές κηλίδες επάνω στον καστανό προπλασμό. Χρώματα, όπως το ιώδες, το βαθυπράσινο, το ρόδινο και το καστανό, τοποθετούνται αρμονικά στα ενδύματα με την υστερογοτθική πτυχολογία και αναδεικνύονται επάνω στο στιλβωμένο χρυσό βάθος. Το τελευταίο, οι στάσεις των προφητών και ο σχιστολιθικός βράχος εμπνεύσθηκαν από τη βυζαντινή παράδοση. Η επιδεξιότητα χειρισμού βυζαντινής και ιταλικής τέχνης, συνάμα με τα προειρημένα τεχνοτροπικά στοιχεία του φιλοτεχνήματος, οδήγησαν τον Μ. Χατζηδάκη στην απόδοση του φύλλου στον Τζαφούρη.

³ Venturi, *Storia*, σ. 568 – 569, εικ. 465.

⁴ E. T. De Wald, *Italian Painting, 1200 – 1600*, Νέα Υόρκη 1961, σ. 251, εικ. 24. 6 και *Master pieces of Western Art, From the Gothic to Neoclassicism*, I, Κολωνία, Λισσαβώνα, Λονδίνο, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Τόκιο, 1996, σ. 120 – 121, εικ. στη σ. 120.



12. ΤΡΙΠΤΥΧΟ

τρίτο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Ρώμη, Pinacoteca Vaticana

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bettini, *Madonneri*, σ. 57 – 58, πίν. XXIV· Bianco - Fiorin, *Pinacoteca Vaticana*, σ. 16, εικ. 6· Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 205 – 208, αρ. 34, πίν. 68 – 69.



Στο εσωτερικό μέρος του τριπτύχου της Pinacoteca Vaticana παριστάνεται η Γέννηση του Χριστού στο κεντρικό φύλλο, ο άγιος Φραγκίσκος στο δεξί φύλλο και ο άγιος Βενέδικτος της Νουρσίας στο άλλο.

Το σπαργανωμένο Βρέφος, ευρισκόμενο εντός μαρμάρινης φάτνης, που είναι τοποθετημένη διαγωνίως, και συνοδευόμενο από τη βραχυγραφία «Jhs» (= Jesus Hominum Salvator)¹, προβάλλει από το σκοτεινό άνοιγμα του σπηλαίου. Στα δεξιά του βρίσκονται ο βους και ο όνος, που του προσφέρουν ζεστασιά με την ανάσα τους. Γονυπετής μπροστά από τη φάτνη και με ενωμένες τις παλάμες παρουσιάζεται η «MT DI» (= Mater Dei), η οποία κλίνει ελαφρώς την κεφαλή της προς το μέρος του νεογνού. Το χρυσοπάρυφο, βαθυκύανο μαφόριό της φέρει ευμεγέθη αστεροειδή στολίδια στο ύψος των ώμων και του μετώπου. Δύο σεβίζοντες άγγελοι ίπτανται άνω του Βρέφους, σταυρώνοντας τα χέρια τους στο στήθος.

Εστραμμένος προς την κεντρική σκηνή της Γέννησης είναι ο άγιος Φραγκίσκος. Ζωγραφίσθηκε όρθιος και tonsatus, να υποβαστάζει δερματόδετο κώδικα με το αριστερό χέρι και να κρατεί σταυρό στο άλλο. Τα στίγματα που δέχθηκε διακρίνονται στις παλάμες του και στη δεξιά πλευρά του, που αποκαλύπτεται από το άνοιγμα του λαδοπράσινου μανδύα του. Γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου είναι και ο άγιος Βενέδικτος της Νουρσίας. Είναι ενδεδυμένος με το χαρακτηριστικό μαύρο ράσο των Βενεδικτίνων μοναχών. Φέρει δυτική ποιμαντορική ράβδο (crozier) και κώδικα με κόκκινη δερμάτινη επένδυση. Η παρουσία του αγίου Φραγκίσκου και του αγίου Βενέδικτου στο τρίπτυχο, των ιδρυτών δύο μοναχικών ταγμάτων,

¹ Η συντομογραφία αυτή καθιερώθηκε ως έμβλημα των Φραγκισκανών από τον San Bernantino da Sienna στα μέσα του 15^{ου} αιώνα. Βλ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 205.

καθώς και η χρήση των ανωτέρω λατινικών επιγραφών, φανερώνουν την ταυτότητα του παραγγελιοδότη του, ο οποίος πρέπει να ήταν φραγκισκανός Λατίνος.

Στη Γέννηση του τριπτύχου της Pinacoteca Vaticana η Θεοτόκος είναι γονατιστή και δεομένη, όπως στη σύνθεση του Τζαφούρη στο τρίπτυχο του Hermitage Museum (αρ. 5), στην παράσταση του Musée d'art et d'histoire της Γενεύης (15^{ος} αιώνας, πίν. 3)², στη Γέννηση του τριπτύχου ιδιωτικής συλλογής στο Λονδίνο (τέλη 15^{ου} αιώνα, πίν. 4)³ και στην αποδιδόμενη στον Θεοφάνη εικόνα στη Μονή Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος (1546 περ.)⁴. Εικονογραφικά η Γέννηση του Βατικανού συγγενεύει περισσότερο με τη Γέννηση της Γενεύης, καθώς και στις δύο συνθέσεις η Παναγία παρουσιάσθηκε με ορθή τη ράχη και ντυμένη με βαθυκύανο μαφόριο, εν αντιθέσει προς τις υπόλοιπες παραστάσεις στις οποίες ζωγραφίσθηκε με κυρτωμένη τη ράχη και καλυμμένη με βαθυκόκκινο μαφόριο. Εν συγκρίσει προς τα άλλα έργα, η Γέννηση του Βατικανού είναι λιτότερη, καθώς από αυτήν απουσιάζουν τα παραπληρωματικά επεισόδια. Ανεπιτήδευτος είναι και ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η σκηνή, ο οποίος ορίζεται από τον πρισματικό βράχο με το σπήλαιο και από το αρχιτεκτόνημα που ορθώνεται πίσω από αυτόν και εκτείνεται έως την αριστερή πλευρά του φύλλου. Η Χρ. Μπαλτογιάννη, η οποία απέδωσε το τρίπτυχο της Pinacoteca Vaticana στον Τζαφούρη, συγκρίνοντας τη Γέννηση αυτού με την αντίστοιχη παράσταση του τριπτύχου του Hermitage Museum, επεσήμανε την ποιοτική διαφορά που υπάρχει μεταξύ των δύο έργων. Η εκτέλεση του τριπτύχου του Βατικανού είναι ποιοτικά ανώτερη και τα υλικά κατασκευής του πιο φίνα. Ο απαστράπτων χρυσός του κάμπος και η καθαρότητα των χρωμάτων του αντιτίθενται προς την αχνή θαμπάδα του φόντου και το φτωχότερο χρωματολόγιο του τριπτύχου του Hermitage Museum. Η δαπανηρή εκτέλεση του τριπτύχου του Βατικανού υπογραμμίζει την οικονομική επιφάνεια του παραγγελιοδότη του. Το τρίπτυχο του Βατικανού μπορεί να παραλληλισθεί με την υπογεγραμμένη από τον Τζαφούρη εικόνα του Ελκομένου Χριστού, που σήμερα βρίσκεται στη Νέα Υόρκη (αρ. 6). Το απαλό πλάσιμο, η εκφραστική δύναμη των μορφών, το υστερογοτθικό ύφος, η επιμελημένη χρωματική επεξεργασία και η στιλπνότητα του

² Βλ. σ. 41, υποσημ. 4.

³ Βλ. σ. 42, υποσημ. 5.

⁴ Βλ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 184 – 186, αρ. 32, πίν. 64.

χρυσού κάμπου είναι χαρακτηριστικά που απαντούν και στα δύο φιλοτεχνήματα.



13. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Τεργέστη, Comunità Serbo - Ortodossa

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bianco - Fiorin, *Catalogo delle icone*, σ. 88 - 89· Η ίδια, Nicola Zafuri, σ. 167, εικ. 6.



Στην εικόνα της Comunità Serbo - Ortodossa Τεργέστης ακολουθείται η παγιωμένη εικονογραφία της Θεοτόκου στον τύπο της Madre della Consolazione, όπως αυτή απαντά στις ενυπόγραφες εικόνες του Τζαφούρη (αρ. 1 – 3). Η Παναγία εμφανίζεται έως και την οσφύ με τον μικρό Χριστό να κάθεται στο δεξί της χέρι. Έχοντας ελαφρώς κεκλιμένη την κεφαλή της αριστερά, εγγίζει με το αριστερό της χέρι απαλά το γόνατο του Βρέφους, το οποίο ευλογώντας λυγίζει το δεξί του χέρι στο στήθος και φέρει τη σφαίρα του κόσμου στο άλλο. Στους ιδιαίτερος φροντισμένους φωτοστεφάνους τους συνδυάσθηκε η εμπίεστη με την εγχάρακτη τεχνική. Η περιφέρεια αυτών έχει κυματιστές προεξοχές και το εσωτερικό τους ανθέμια και σταυρικά κοσμήματα.

Η Μ. Bianco – Fiorin, που δημοσίευσε για πρώτη φορά την εικόνα αυτή μαζί με μία ακόμη, η οποία φυλάσσεται στην Comunità Serbo – Ortodossa Τεργέστης (αρ. 14), τόνισε την ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσά τους, καθώς και την εξάρτηση που έχουν από την τέχνη του Τζαφούρη, στον οποίο και τις απέδωσε. Επεσήμανε, μάλιστα, πως στον χρυσό κάμπο της εικόνας που εξετάζουμε εδώ, ο οποίος έχει υποστεί μεγάλη φθορά, είναι πιθανόν να υπήρχε η υπογραφή του καλλιτέχνη. Σημείωσε, ακόμη, πως τα δυσδιάκριτα πια μονογράμματα «ΜΡ ΘΥ», που είναι τοποθετημένα στις δύο πλευρές του φωτοστεφάνου της Θεοτόκου, καθώς και η επιγραφή «Ο ΩΝ», που υπάρχει εντός των κεραιών του ενσταύρου φωτοστεφάνου του Χριστού, πιθανώς να γράφθηκαν από κάποιον βοηθό του ζωγράφου κι όχι από τον ίδιο, θεωρώντας πως η γραφή στην εικόνα της Τεργέστης είναι διαφορετική από εκείνη που απαντά στα ενυπόγραφα έργα του Τζαφούρη. Τέλος, υπογράμμισε πως το έργο μπορεί να τοποθετηθεί το

πολύ έως το α' μισό του 16^{ου} αιώνα¹. Η μελέτη της M. Bianco – Fiorin δημοσιεύθηκε το 1984. Σε αυτήν, όπως τονίσαμε και αλλού², εντοπίζονται σποραδικώς ορισμένες απόψεις, οι οποίες εν καιρώ αναθεωρήθηκαν. Πλέον τα έργα του Τζαφούρη και όσα έχουν προσγραφεί σε αυτόν χρονολογούνται έως και το τέλος του 15^{ου} αιώνα. Την εικόνα της *Comunità Serbo – Ortodossa*, που παρουσιάζουμε εδώ, καθώς και τη δεύτερη, που θα εκθέσουμε ακολούθως (αρ. 14), την εντάξαμε στο τελευταίο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα, λαμβάνοντας υπόψιν μας τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα των δύο φιλοτεχνημάτων, καθώς και την υποθετικώς αποκατεστημένη χρονολογία της *Madre della Consolazione* του Μουσείου Κανελλοπούλου (αρ. 3). Νομίζουμε πως τα έργα της Τεργέστης πρέπει να είναι προγενέστερα από εκείνο της Αθήνας, το οποίο, κατά τον Κ. Σκαμπαβία, ίσως ήταν το τελευταίο δημιούργημα του ζωγράφου μας³.

¹ Bianco - Fiorin, *Nicola Zafuri*, σ. 167. Η M. Bianco – Fiorin, προτού διατυπώσει αυτήν την άποψη, είχε χρονολογήσει το συγκεκριμένο έργο μεταξύ των τελών του 16^{ου} και των αρχών του 17^{ου} αιώνα. Βλ. Bianco - Fiorin, *Catalogo delle icone*, σ. 88 – 89.

² Βλ. σ. 70 - 71.

³ Μουσείο Κανελλοπούλου, σ. 186 (Κ. Σκαμπαβίας).



14. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Τεργέστη, Comunità Serbo - Ortodossa

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bianco - Fiorin, *Catalogo delle icone*, σ. 89· Η ίδια, Nicola Zafuri, σ. 168, εικ. 9.



Η Μ. Bianco – Fiorin δημοσίευσε την εικόνα που παρουσιάζουμε εδώ το 1978 και την χρονολόγησε στα τέλη του 16^{ου} αιώνα¹. Αργότερα, το 1984, επανεξετάζοντάς την στα πλαίσια της μελέτης της για την ενυπόγραφη ομόθεμη εικόνα του Τζαφούρη στην Τεργέτη (αρ 1), σημείωσε πως το εν λόγω έργο είναι δυνατόν να τοποθετηθεί γύρω στα μέσα του 16^{ου} αιώνα ή και λίγο νωρίτερα².

Υπογραμμίσαμε ήδη πως η προτεινόμενη χρονολόγηση της Μ. Bianco – Fiorin δεν ευσταθεί, διότι ο Τζαφούρης ήταν νεκρός το 1501³.

Η συνθετική ομοιότητα μεταξύ του έργου της Comunità Serbo – Ortodossa Τεργέστης και της υπογεγραμμένης από τον Τζαφούρη εικόνας της Madre della Consolazione, που σήμερα απόκειται στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αρ. 3), είναι πασιφανής. Μικρές διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στην κίνηση ευλογίας του Βρέφους, το οποίο εδώ ενώνει τον αντίχειρα με τον παράμεσο και τον μικρό, στο σχήμα της σφαίρας που κρατεί, η οποία είναι τριμερής, καθώς και στην καρφίτσα της Θεοτόκου, που διακοσμείται με ένα οκτάκτινο άστρο. Στενή είναι και η τεχνοτροπική σχέση ανάμεσα στα δύο έργα. Όπως στην εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου έτσι στη Madre della Consolazione της Τεργέστης το πλάσιμο είναι ρευστό, ο προπλασμός καστανός, το σάρκωμα μελιχρό και ροδίζον στις παρειές, η πτυχολογία χαλαρή και η όλη εκτέλεση της σύνθεσης ιδιαίτερος επιμελημένη. Οι ανωτέρω τεχνοτροπικές ενδείξεις συνηγορούν για τη χρονολόγηση της εικόνας της Τεργέστης γύρω στο τελευταίο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα κι όχι αργότερα από αυτό.

¹ Bianco - Fiorin, *Catalogo delle icone*, σ. 89.

² Bianco – Fiorin, *Nicola Zafuri*, σ. 168, εικ. 9.

³ Βλ. σ. 13.



15. ΘΕΟΤΟΚΟΣ MADRE DELLA CONSOLAZIONE

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Βενετία, Palazzo Santa Sofia (Cà d'Oro)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 110, εικ. 12.



Στην εκπάγλου καλλονής εικόνα του Cà d'Oro, που αποδόθηκε στον Τζαφούρη από τη Ν. Χατζηδάκη¹, η Θεοτόκος παρουσιάζεται έως τη μέση να κρατεί στα δεξιά της τον Χριστό και να εγγίζει με το αριστερό της χέρι χαμηλά το πόδι του. Στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά της και γέρνει προς τα κάτω την κεφαλή της. Ο κεφαλόδεσμός της με τις πυκνές πτυχώσεις εμφανίζεται κάτω από το εντυπωσιακό μαφόριό της, το οποίο έχει διάσπαρτα χρυσά ανθεμοειδή κοσμήματα και χρυσοκέντητες παρυφές με ψευδοκουφικά στοιχεία. Καλύπτρα και μαφόριο συγκρατούνται ψηλά στο στέρνο με ευμεγέθη πόρπη, σκεπάζοντας το μεγαλύτερο μέρος του εσωτερικού φορέματος. Ο μικρός Χριστός, καθήμενος με άνεση στη μητρική αγκάλη, σε *contrapposto*, κάμπτει το δεξί χέρι στο ύψος του ώμου, τελώντας χειρονομία ευλογίας, και τεντώνει το άλλο με το οποίο κρατεί τη σφαίρα προς το κέντρο της εικόνας. Το παιδικό του σώμα καλύπτεται από ιμάτιο με πυκνές χρυσογραφίες, που επιτρέπει να φανεί ο χρυσοκέντητος χιτώνας του με τα κοντά μανίκια και το σύννηθες διαφανές «πουκάμισο».

Στο έργο υπάρχουν κοινά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά σημεία με τα ομόθεμα φιλοτεχνήματα του Τζαφούρη (αρ. 1 – 3). Ο άνετος ρυθμός των βραδέων κινήσεων των παριστανομένων προσδίδει μεγάλη συνθετική ισορροπία. Η εύκαμπτη και ρέουσα πτυχολογία των υφασμάτων τονίζει την ογκηρότητα της αρχοντικής κορμοστασιάς της Θεοτόκου και του Χριστού, ενώ ο διάχυτος φωτισμός στα πρόσωπά τους με τους σχιστούς, αμυγδαλοειδείς οφθαλμούς, την κοντυλένια μύτη και τα καλλίγραμμα χείλη εντείνει την πλαστική τελειότητα της

¹ Με την απόδοση συμφωνεί η Μ. Βασιλάκη. Βλ. Βασιλάκη, *Εικόνες Αρχοντικού Τοσίτσα*, σ. 129, υποσημ. 5. Στο κείμενό μας δεν κάνουμε αναφορά στα χρώματα του έργου, διότι δεν έχει αναλυθεί έως τώρα ούτε και υπάρχει διαθέσιμη έγχρωμη φωτογραφία του.

αψεγάδιαστος επιδερμίδας τους. Μεγάλη εικονογραφική συγγένεια με την εικόνα του Cà d'Oro έχει η Madre della Consolazione των Musei Civici της Πάντοβας (τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, πίν. 12)², όχι, όμως, και τεχνοτροπική. Οι θέσεις, οι κινήσεις και τα ενδύματα των μορφών αποτελούν κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο έργων. Εντούτοις, η κεφαλή του μικρού Χριστού στο έργο των Musei Civici κατευθύνεται προς τη μητέρα του. Αντιθέτως, στην εικόνα του Cà d'Oro ο Χριστός στρέφεται προς τον θεατή, τον οποίον ατενίζει με ρεμβώδες βλέμμα. Ως προς την τεχνοτροπία, από την εικόνα των Musei Civici απολείπει η στιβαρότητα που διακρίνει τα σώματα των παριστανομένων στην εικόνα του Cà d'Oro, διακριτό γνώρισμα της τέχνης του Τζαφούρη.

² Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 110 – 112, αρ. 24.



16. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΑΙ Η ΣΑΜΑΡΕΙΤΙΣ

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 202 - 203, πίν. ΑΔ' Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète*, αρ. 19, εικ. 10' Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 55, αρ. 48' Μπρούσκαρη, *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 127, εικ. στη σ. 128' Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, σ. 112 - 113, αρ. 112 (Ν. Χατζηδάκη)' *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 112, αρ. 66, εικ. 6. 112, 113 (Ν. Chatzidakis)' *Holy Image*, σ. 215, αρ. 57, εικ. στη σ. 140 (Ν. Chatzidakis)' Σταυροπούλου, *Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ*, σ. 737, εικ. 9, 10' Μουσείο Κανελλοπούλου, σ. 198, αρ. 133 (Ν. Χατζηδάκη)' Lymberopoulou, *Cretan Icons*, σ. 199, πίν. 5.27' *The Origins of El Greco*, σ. 56, αρ. 12 (C. Scampavias).



Στο έργο απεικονίζεται η συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, η οποία πραγματοποιήθηκε, κατά το ευαγγέλιο του Ιωάννη, έξω από την πόλη της Σαμάρειας, όπου υπήρχε η πηγή του Ιακώβ (Ιωάν. δ', 4 - 42). Ο κατακόρυφος άξονας της εικόνας ορίζεται από ένα βυζαντινοπρεπές πρισματικό βουνό. Πιο μπροστά από αυτό υψώνεται ένας ομαλός λοφίσκος. Στην υπώρειά του εκτυλίσσεται ο διάλογος μεταξύ του Ιησού και της Σαμαρείτιδος. Τους διαλεγόμενους χωρίζει το μαρμάρινο φρέαρ. Στα αριστερά, ο Χριστός «κεκοπιακώς εκ της όδοιπορίας έκαθέζετο ούτως επί τη πηγῇ» (Ιωάν. δ', 6). Είναι εστραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τη Σαμαρείτιδα, την οποία κοιτά και ευλογεί με το δεξί του χέρι. Στο αριστερό κρατεί τυλιγμένο ειλητάριο. Είναι ενδεδυμένος με grenat χιτώνα, που στολίζεται από μία πλατιά χρυσή ταινία στον δεξιό βραχίονα, και με βαθυκύανο ιμάτιο, το οποίο έχει χρυσές παρυφές. Στις κεραίες του ενσταύρου φωτοστεφάνου του διαβάζουμε «Ο ΩΝ» και άνω της κεφαλής του «ΙC ΧC». Από την άλλη, η ιστάμενη Σαμαρείτις ετοιμάζεται να αντλήσει ύδωρ από το βαθμιδωτό φρέαρ. Με το δεξί της χέρι κρατεί υπόλευκη υδρία από τη λαβή και με το αριστερό σχοινί. Φορεί αιματόχρουν φόρεμα και διαφανή καλύπτρα με χρυσογραφίες στην κεφαλή.

Η Σαμαρείτις παρουσιάζεται για δεύτερη φορά με όμοια ενδύματα στο βάθος δεξιά. Σε αυτήν τη συμπληρωματική σκηνή, που λαμβάνει χώρα μπροστά από την περικτειχισμένη πόλη της Σαμάρειας, η Σαμαρείτις συνομιλεί με συντοπίτες της, προτρέποντάς τους να συναντήσουν τον

Μεσσία. Η εσφαλμένη επιγραφή «C(IVITAS) SAMATIE» αντί για «C(IVITAS) SAMARIAE» έχει γραφεί με μελανό χρώμα στην κεντρική πύλη της πόλης. Στο τύμπανο της πύλης διακρίνεται μία στηθαία ανδρική μορφή σε μονοχρωμία, που έχει δυτική αμφίεση. Εικονίζεται με καπέλο και ενδύματα που διακοσμούνται με βολάν στην περιοχή του λαιμού και στις παρυφές των μανικιών. Ο άνδρας φέρει τα χέρια του στο ύψος των ώμων. Οι παλάμες του είναι εστραμμένες προς τα έξω. Κρατεί μάλλον δύο κλειδιά.

Στην απέναντι πλευρά, χωρισμένοι σε δύο ομίλους, παρουσιάζονται οι μαθητές του Χριστού. Ένας μαλακός λόφος λειτουργεί ως διαχωριστικό ανάμεσά τους. Στο υψηλότερο επίπεδο οι απόστολοι εικονίζονται σε παρατακτική διάταξη να βηματίζουν προς το μέρος του Χριστού, κρατώντας καλάθια και συνομιλώντας. Η ομάδα του χαμηλότερου επιπέδου απαρτίζεται από τέσσερεις μαθητές. Οι τρεις αναπαύονται κάτω από ένα δένδρο, ενώ ο τέταρτος στέκει πλησίον τους, συζητώντας μαζί τους και δείχνοντας με το αριστερό του χέρι τον Ιησού.

Πίσω από τον όμιλο των αποστόλων υψώνεται η πόλη της Ιερουσαλήμ, η οποία ταυτίζεται με την επιγραφή «C(IVITAS) IERUSALEM». Και αυτή, όπως και η Σαμάρεια, απαρτίζεται από μεγαλοπρεπή οικοδομήματα με δόρυχτες στέγες και αετωματικές απολήξεις, τρουλαία κτίσματα και οξυκόρυφα καμπαναριά¹. Από τα τοξωτά ανοίγματα ορισμένων κτιρίων ξεπροβάλλουν ολόσωμες μορφές σε μονοχρωμία. Στην πύλη της Ιερουσαλήμ στέκει μία γεροντική μορφή. Νομίζουμε πως πρόκειται για τον προφήτη Ιερεμία, ο οποίος έδρασε κυρίως στην Ιερουσαλήμ. Η υπόθεσή μας αυτή, αν και επισφαλής, στηρίζεται στη γενική παρουσίαση του λευκογένη άνδρα, καθώς και στις συχνές αναφορές του προφήτη Ιερεμία στη «μιαινομένη» γυναίκα, την οποία παραλλήλισε με την Ιερουσαλήμ. Ο προφήτης, μεταξύ άλλων, σημείωσε: «Ἐὰν ἔξαποστείλῃ ἀνὴρ τὴν γυναῖκα αὐτοῦ, καὶ ἀπέλθῃ ἀπ’ αὐτοῦ καὶ γένηται ἀνδρὶ ἑτέρῳ, μὴ ἀνακάμπτουσα ἀνακάμψει πρὸς αὐτὸν ἔτι; οὐ μαινομένη μιανθήσεται ἢ γυνὴ ἐκείνη;» (Ιερεμ. γ', 1) και αλλού: «Πλὴν ὥς ἀθετεῖ γυνὴ εἰς τὸν συνόντα αὐτῇ, οὕτως ἠθέτησεν εἰς ἐμὲ ὁ οἶκος Ἰσραὴλ, λέγει Κύριος» (Ιερεμ. γ', 20). «Μιαινομένη γυνή» θα μπορούσε να θεωρηθεί και η Σαμαρείτις, αφού, κατά το ευαγγέλιο του Ιωάννη: «λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς· ὕπαγε φώνησον τὸν ἄνδρα σου καὶ ἐλθὲ

¹ Περί της απεικόνισης της Ιερουσαλήμ σε μεταβυζαντινές εικόνες, βλ. Σταυροπούλου, *Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ*.

ἐνθάδε. ἀπεκρίθη ἡ γυνὴ καὶ εἶπεν· οὐκ ἔχω ἄνδρα. λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς· καλῶς εἶπας ὅτι ἄνδρα οὐκ ἔχω· πέντε γὰρ ἄνδρας ἔσχες, καὶ νῦν ὃν ἔχεις οὐκ ἔστι σου ἀνὴρ· τοῦτο ἀληθὲς εἶρηκας» (Ιωάν. δ', 16 – 18). Πιθανῶς, λοιπόν, στην εἰκόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου να συναρμόσθηκαν τα ὅσα παρατίθενται στα ἀνωτέρω χωρία καὶ να προστέθηκε κατὰ υπαινικτικό τρόπο ἡ μορφή του Ἱερεμία, προκειμένου να στηλιτευθεῖ εἰκαστικά ἡ αμαρτωλὴ ζωὴ τῆς Σαμαρείτιδος.

Στο κατάφυτο τοπίο τῆς σύνθεσης ὁ καλλιτέχνης ἐγκατέσπειρε ἐλάφια. Κάτω δεξιά παρέστησε ἕναν βοσκό. Εἰκόνισε, ἀκόμη, μπροστά ἀπὸ τὴ Σαμάρεια, πίσω ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς συνομιλίας τῆς Σαμαρείτιδος με τοὺς συμπατριῶτες τῆς, μία μονόχωρη οἰκία με δίρριχτη στέγη πρὸς τὴν ὁποία κατευθύνονται δύο ἄνδρες, που ἔχουν στοὺς ὠμούς τοὺς ράβδους ἀπὸ τις ὁποῖες κρέμονται καλάθια. Στὸ βάθος δεξιά ζωγράφισε τὴν ἀφίππευση ἐνὸς ἄνδρα, ὁ ὁποῖος φορεῖ καπέλο με γείσο καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὸν σκύλο του.

Στὴν κάτω δεξιά γωνία τῆς εἰκόνας δεσπόζει μία τρίκλιτη γοτθικὴ βασιλική με οὐζυκόρουφα παράθυρα. Μπροστά τῆς ζωγραφίσθηκαν δύο γενειοφόροι ἄνδρες με ἐνδυμασίες μοναχῶν. Ὁ ἕνας βρίσκεται σὲ ἐδραία θέση στο ἔδαφος, κρατώντας ἀνοικτὸ βιβλίον, ἐνῶ ὁ ἄλλος, που φορεῖ grenat ράσο με κουκούλα καὶ καστανὸ μανδύα, ἵσταται. Ἡ μορφή του ὀρθίου αὐτοῦ ἄνδρα εἰκονίσθηκε γιὰ δευτέρη φορὰ ἀριστερότερα. Στὰ ἐνδύματά του, ὅμως, πραγματοποιήθηκε ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη ἀντιστροφή χρωμάτων. Πλησίον του στέκει μία γυναικεῖα μορφή, καλυμμένη με grenat μαφόριον, που τὰ φυσιολογικὰ τῆς χαρακτηριστικὰ ὁμοιάζουν με τῆς Σαμαρείτιδος. Μπροστά ἀπὸ τοὺς δύο παριστανομένους βρίσκεται ἕνας ἡμιγονυκλινὴς γηραιὸς ἄνδρας, ὁ ὁποῖος τοὺς ἀπευθύνει τὸ βλέμμα, τεντώνοντας ἱκετευτικὰ τὰ χέρια του πρὸς τὸ μέρος τοὺς.

Ἐχει γραφεῖ πὼς ἡ συγκεκριμένη σκηνὴ ἀντλήθηκε ἀπὸ συνθέσεις κύκλων με τὴ ζωὴ ἀσκητῶν στὴν ἐρημο καὶ πὼς σὲ αὐτὴν ἀπεικονίσθηκαν μοναχοὶ καὶ μία γυναικεῖα μορφή². Τὸ γεγονός, ὅμως, πὼς ἡ ἐν λόγω παράσταση, ἀν καὶ παραπληρωματικὴ, καταλαμβάνει ὑπολογίσιμη ἔκταση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας τῆς εἰκόνας μας ὥθησε νὰ διερευνήσουμε περαιτέρω τὸ ζήτημα, καθὼς καὶ τὰ ὑπόλοιπα δευτερεύοντα ἐπεισόδια, που εἰκονογραφήθηκαν στὴν εἰκόνα, συνδέονται ἀμεσα με τὴ Σαμαρείτιδα. Καταλήξαμε, λοιπόν, στὴν ὑπόθεση πὼς ὁ

² Chatzidakis, *École crétoise*, σ. 203· Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète*, ἀρ. 19· Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς*, σ. 15, 55 καὶ *The Origins of El Greco*, σ. 56 (C. Scampavias).

καλλιτέχνης δεν ζωγράφισε το περιστατικό αυτό καταβαλλόμενος από τον φόβο του κενού, αλλά μάλλον εμπνεόμενος από το Μηναίον του Φεβρουαρίου³. Βάσει αυτού, η Σαμαρείτις, ύστερα από τη συνάντησή της με τον Χριστό, βαπτίσθηκε και έλαβε το όνομα Φωτεινή. Τη χριστιανική πίστη ασπάσθηκαν και οι υιοί της, Βίκτωρ (ή Φωτεινός) και Ιωσή. Οι τρεις τους μετοίκησαν στην Καρθαγένη της Αφρικής, προκειμένου να εκχριστιανίσουν τους κατοίκους της. Ο Βίκτωρ, που παρελθοντικώς είχε διακριθεί για τις στρατιωτικές του ικανότητες, επρόκειτο να σταλεί στην Ιταλία, κατόπιν διαταγής του Νέρωνος, ώστε «πάντας τούς ἐκεῖσε Χριστιανούς κολάζειν». Ο ηγεμόνας της Καρθαγένης, Σεβαστιανός ο Δούξ, γνωρίζοντας πως ο Βίκτωρ ήταν χριστιανός, τον συμβούλευσε, λέγοντάς του: «Τό κελευσθέν σοι ὑπό τό Βασιλέως ποίει ἐξάπαντος, ἵνα μή κατά ψυχὴν κινδυνεύσης». Ο Βίκτωρ, απορρίπτοντας την πρόταση του ηγεμόνα, απάντησε: «Ἐγὼ τοῦ ἐπουρανίου Βασιλέως καί ἀθανάτου τό θέλημα ποιεῖν βούλομαι, Νέρωνος δέ τοῦ βασιλέως τό πρόσταγμα, ὅσον ἐπὶ τό τούς Χριστιανούς κολάζειν, οὐδέ ἀκοῦσαι ἀνέχομαι». Ο Σεβαστιανός, καθώς προσπαθοῦσε να τον μεταπείσει, «...πεσὼν ἐπὶ τῆς γῆς ἀπό τῆς ἄγαν σφοδρότητος, καί δριμείας ὀδύνης τῶν ὀφθαλμῶν αὐτοῦ, ἄφωνος ἔμεινεν...καί εὐθέως κατηχηθεὶς ὑπ’ αὐτοῦ (ὑπό τοῦ Βίκτωρος), ἐβαπτίσθη». Σε αυτήν, λοιπόν, τη συμπληρωματική παράσταση του έργου νομίζουμε πως αποτυπώνεται το συγκεκριμένο γεγονός, η μεταστροφή δηλαδή του Σεβαστιανού στον χριστιανισμό, ο οποίος θα μπορούσε να ταυτισθεί με τον ηλικιωμένο που γονατίζει μπροστά στην αγία Φωτεινή και τον Βίκτωρα. Ένα στοιχείο που τροφοδοτεί αυτήν μας την υπόθεση είναι πως ο άγιος Σεβαστιανός ο Δούξ συνεορτάζεται την 26^η Φεβρουαρίου με την αγία Φωτεινή, τους υιούς της, αγίους Φωτεινό και Ιωσή, καθώς και με τις πέντε αδελφές της αγίας, τις αγίες Ανατολή, Φώτω, Φωτίδα, Παρασκευή και Κυριακή. Σύμφωνα με το Μηναίον του Φεβρουαρίου, η αγία Φωτεινή «ἀπάρασα ἀπὸ Καρθαγένης μετὰ πλήθους Χριστιανῶν, κατέλαβε τὴν μεγάλην Ῥώμην», όπου και μαρτύρησε με όσους την ακολούθησαν. Αξιοσημείωτο είναι πως στη σκηνή για την οποία γίνεται λόγος η αγία Φωτεινή φορεῖ μαφόριο. Αντιθέτως, τόσο στο κεντρικό επεισόδιο της συνάντησής της με τον Χριστό όσο και στο δευτερεύον, όπου εικονίζεται μπροστά από τα τείχη της Σαμάρειας, είναι ενδεδυμένη με αιματόχρουν φόρεμα. Η διαφορετική της παρουσίαση δεν νομίζουμε πως είναι τυχαία, αφού μέσω αυτής

³ Μηναιὸν τοῦ Φεβρουαρίου, ἐν Βενετία 1863, σ. 130 – 132.

φαίνεται να υποδηλώνεται ο έκλυτος βίος που διήγε παρελθοντικώς και η κατοπινή μετάνοιά της. Τέλος, οι δύο ανδρικές μορφές, που ζωγραφίσθηκαν μπροστά από τη βασιλική, είναι δυνατόν να ταυτισθούν με εκείνες του Βίκτωρος και του Ιωσή. Κατά τη γνώμη μας, ο Βίκτωρ είναι ο ιστάμενος άνδρας, ενώ ο Ιωσής αυτός που κρατεί το βιβλίο.

Αν οι ανωτέρω υποθέσεις είναι ορθές, τότε μπορούμε να υποστηρίξουμε πως από την εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου εκπληγάζουν θεολογικά μηνύματα πολύπτυχης σημαντικής, που αντανακλούν τις γνώσεις που διέθετε περί των θρησκευτικών κειμένων ο ζωγράφος ή ο παραγγελιοδότης της. Άλλωστε, η συγχώνευση λεπτομερειών στο έργο, οι οποίες ελήφθησαν από την υστεροβυζαντινή και την ιταλική ζωγραφική και αναπροσαρμόσθηκαν, προκειμένου να συνάδουν προς την αισθητική αντίληψη της πρώιμης μεταβυζαντινής τέχνης, καταδεικνύει το περιβάλλον υψηλής πολιτισμικής στάθμης εντός του οποίου αυτό κατασκευάστηκε.

Ο καλλιτέχνης, προσπαθώντας να αποδώσει προοπτικά το συμβάν, ζωγράφισε τις πρωταγωνιστικές μορφές με μεγαλύτερες διαστάσεις στο χαμηλότερο τμήμα του μέσου της εικόνας, ενώ τα δευτερεύοντα επεισόδια σε μικρότερη κλίμακα και σε χιαστί διάταξη. Τα πρόσωπα των εικονιζομένων φιλοτεχνήθηκαν επί τη βάσει παλαιολόγειων προτύπων. Ο προπλασμός στα γυμνά μέρη έχει ανοικτό καστανό χρώμα και το σάρκωμα ροδαλό. Τα περιγράμματα είναι ισχνά. Τα φώτα δηλώθηκαν με λεπτές λευκές πινελιές άνω των φρυδιών, κάτω από τα μάτια, στο ακρορρίνιο και τον λαιμό. Για τη ρευστή πτυχολογία των ενδυμάτων των παριστανομένων ακολουθήθηκε η υστερογοτθική τεχνοτροπία. Η επιμελημένη απόδοση των ιδιαίτερων προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των Σαμαρειτών, που σχηματίζουν έναν συμπαγή όμιλο, φανερώνει τη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη στη διαχείριση των λεπτομερειών, ενώ η αληθοφανής αποτύπωση της λεγομένης «urbanistica medievale» μέσω της σχολαστικής σχεδίασης των περικλείστων από τα τείχη της Σαμάρειας και της Ιερουσαλήμ δυτικίζόντων κτιρίων μαρτυρεί την επίδραση που άσκησε στο έργο του η ζωγραφική της ιταλικής τέχνης.

Το βάθος της παράστασης εμπνεύσθηκε από την τοσκανική ζωγραφική του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα. Κατά τη Ν. Χατζηδάκη, που απέδωσε την εικόνα στον Τζαφούρη, τα γκρίζα κτίρια των οχυρωμένων πόλεων της Σαμάρειας και της Ιερουσαλήμ παραπέμπουν σε φιλοτεχνήματα του Ambrogio Lorenzetti και του Bennozzo Gozzoli, ενώ το

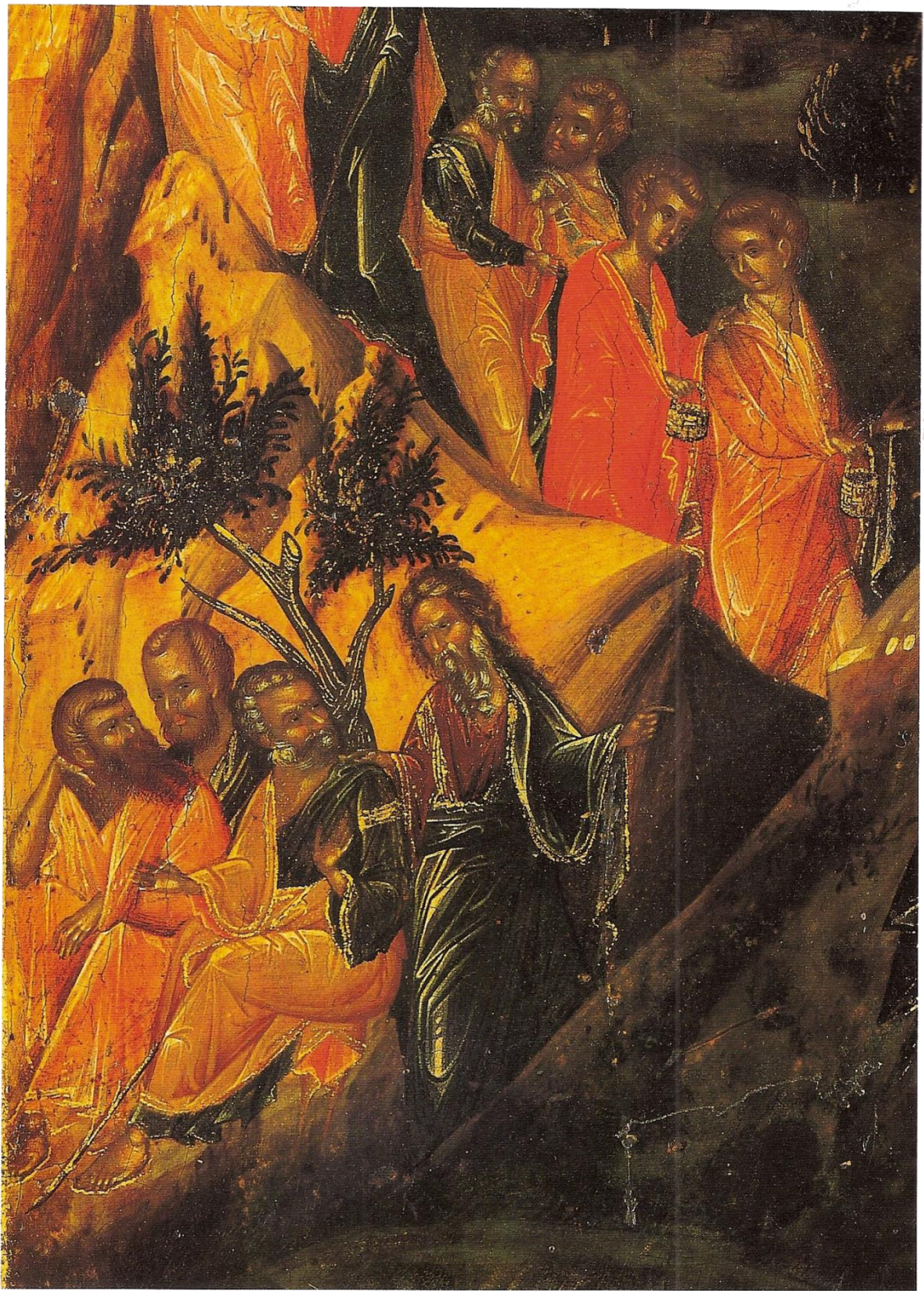
τοπίο με τον συννεφιασμένο ουρανό και τη λεπτομερή απόδοση των δένδρων, των θάμνων και της χλόης θυμίζει συνθέσεις του Gentile da Fabriano⁴. Το δασωμένο τοπίο με τον γκριζογάλανο ουρανό, που έλαβε τη θέση του παραδοσιακού χρυσού κάμπου, δεν απαντά μόνον στην εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου, αλλά και σε άλλα έργα της πρώιμης μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Αναφέρουμε χαρακτηριστικώς την εικόνα του Χριστού και της μοιχαλίδας, που χρονολογείται στο β' μισό του 15^{ου} αιώνα και φυλάσσεται στον Άγιο Λουκά στα Γουβιά Κέρκυρας⁵. Πέραν της παρεμφερούς απεικόνισης της φύσης, η εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου έχει και άλλα κοινά σημεία με το έργο της Κέρκυρας, όπως τους άνδρες που μεταφέρουν καλάθια, την τρίκλιτη βασιλική με το υπερυψωμένο μεσαίο κλίτος, καθώς και άλλα αρχιτεκτονήματα, τα οποία αποπνέουν μια μεσαιωνική ατμόσφαιρα.

Η πυκνή εικαστική αφήγηση της συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, που επελέγη για την εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου, δεν υιοθετήθηκε σε άλλα έργα ομοίας θεματολογίας, απ' όσον τουλάχιστον γνωρίζουμε, γεγονός που την καθιστά απαράμιλλη και πρωτότυπη.

⁴ Μουσείο Κανελλοπούλου, σ. 198 (Ν. Χατζηδάκη). Η Ν. Χατζηδάκη αναφέρεται και σε προηγούμενες μελέτες της επ' αυτού.

⁵ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 17 – 19, αρ. 8, εικ. 8, 9, 81 – 85.





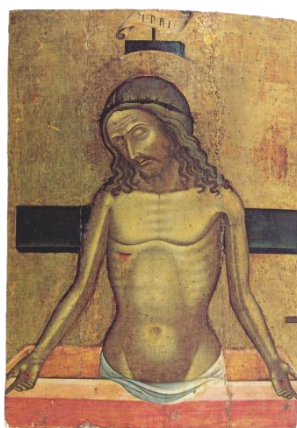


17. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ»

τέλη 15^{ου} αιώνα

Πάτμος (Χώρα), Μονή Ζωοδόχου Πηγής

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 89 – 90, αρ. 40, πίν. 33, 101· *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, σ. 112, αρ. 111 (Μ. Χατζηδάκης)· *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 108, αρ. 63 (Μ. Chatzidakis)· *From Byzantium to El Greco*, σ. 177 – 178, αρ. 44 (Μ. Chatzidakis)· *Holy Image*, σ. 213 – 214 (Μ. Chatzidakis), αρ. 55· Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, *Κύπρος*, σ. 171 και 185, υποσημ. 61, εικ. 40α.



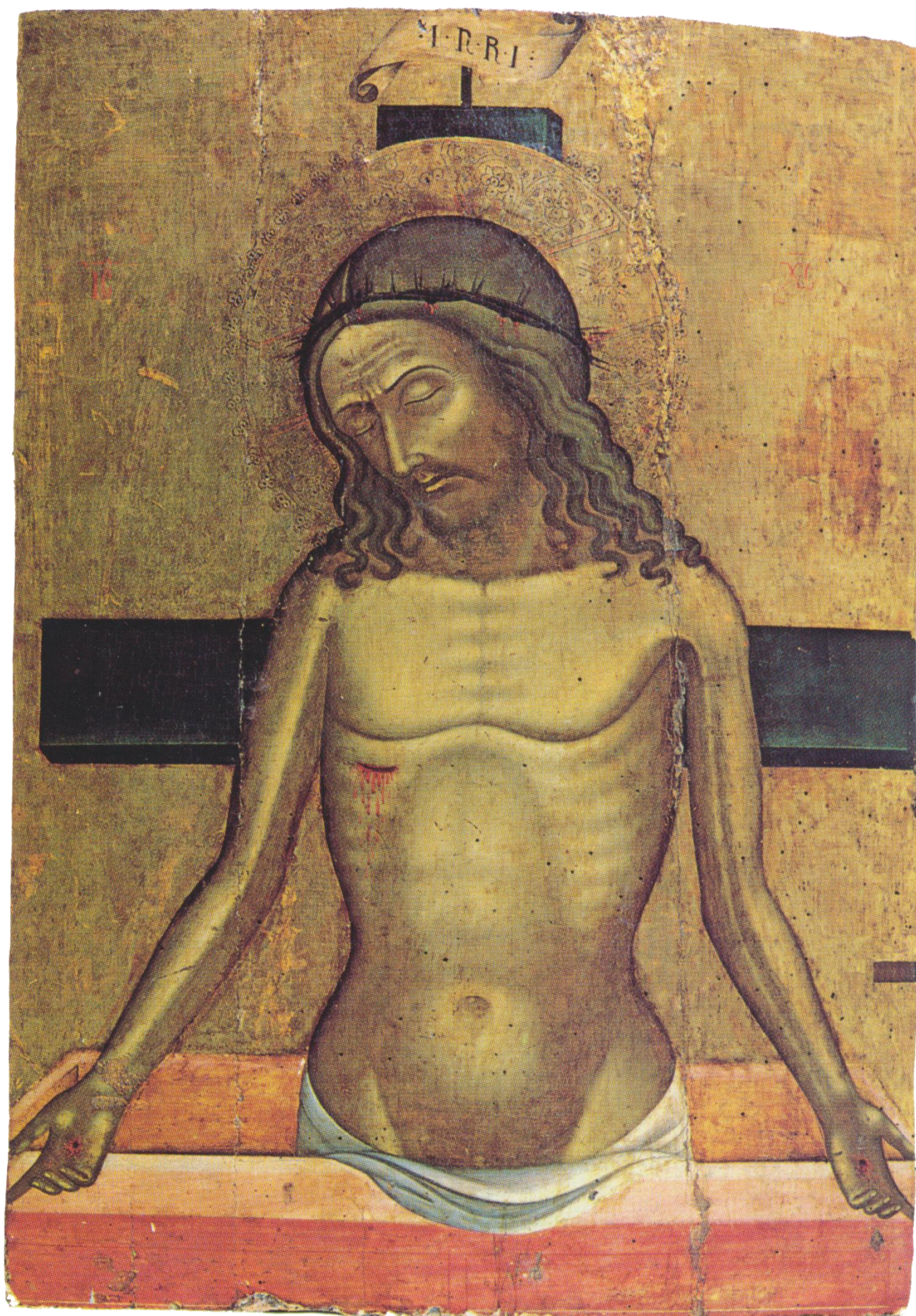
Στην εικόνα της Πάτμου, που αποδόθηκε στον Τζαφούρη από τον Μ. Χατζηδάκη, η «Άκρα Ταπείνωση» διατάσσεται καθέτως. Ο Χριστός, ζωγραφισμένος κατά μέτωπο και παρουσιασμένος έως και το υπογάστρο, εκτείνει τα χέρια του στις γωνίες της κόκκινης μαρμάρινης σαρκοφάγου μέσα στην οποία βρίσκεται, στρέφοντας προς τα έξω τις παλάμες. Από τις πληγές «τῶν ἡλῶν» ρέει αίμα, όπως και από τη δεξιά πλευρά του οστεώδους και στητού του σώματος. Η κεφαλή του είναι γερμένη αριστερά και τα μάτια του κλειστά. Οι άκρες των καστανόξανθων μαλλιών του δημιουργούν κυματοειδείς βοστρύχους, οι οποίοι καλύπτουν μέρος της κλείδας του. Στην κορυφή της κάθετης κεραίας του βαθυπράσινου σταυρού που υψώνεται πίσω του υπάρχει ανοικτή δέλτος με τα λατινικά αρχικά «I. N. R. I.». Οι άκρες της τυλίγονται σπειροειδώς. Επί του χρυσού βάθους της εικόνας, δεξιά και αριστερά από την κεφαλή του Χριστού, είναι γραμμένα με κόκκινο χρώμα τα συμπλήματα «IC XC».

Από εικονογραφική και τεχνοτροπική άποψη η εικόνα της Μονής Ζωοδόχου Πηγής συνδέεται με την «Άκρα Ταπείνωση» του Τζαφούρη στη Βιέννη (αρ. 4). Η κύρια διαφοροποίησή τους, όπως ήδη σημειώσαμε, έγκειται στη θέση των χεριών του Χριστού¹. Και στα δύο έργα το πλάσιμο είναι μονόχρωμο και τα φώτα μελιχρά. Οι ανατομικές λεπτομέρειες του κορμού του σώματος του Χριστού αποδόθηκαν με άοκνη φροντίδα. Τα οστά του θώρακά του σχεδιάσθηκαν σαν ιχθυόκανθα, ενώ η υπομάστιος πτυχή του δηλώθηκε με μία καφέ οριζόντια κυματιστή γραμμή. Ανάλογη

¹ Βλ. σ. 36.

επιμέλεια παρατηρείται στην παρουσίαση του θλιμμένου προσώπου του. Ζωγραφίσθηκε συνοφρυωμένος με αυλακωμένο μέτωπο, ρυτιδωμένα μάτια και ζυγωματικά οστά που προεξέχουν. Λεπτομερώς εικονίσθηκαν και τα μαλλιά του, που χωρίζονται στη μέση, καθώς και ο ακάνθινος στέφανος, που φέρει στην κεφαλή του. Κατά τον Μ. Χατζηδάκη, η «Άκρα Ταπείνωση» της Πάτμου αποτέλεσε πρότυπο για την ομόθεμη τοιχογραφία του Θεοφάνη στην κόγχη της πρόθεσης του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων (1527) στην οποία ο Χριστός παριστάνεται με τα χέρια απλωμένα στη λάρνακα².

² Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 90. Περί της τοιχογραφίας του Θεοφάνη, βλ. Δ. Ζ. Σοφιανός – Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Αγία Μετέωρα. Ιερά Μονή Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Ιστορία – Τέχνη*, σ. 84, εικ. στη σ. 182.



18. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ»

τέλη 15^{ου} αιώνα

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (συλλογή Σαρόγλου)

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, *Madonneri*, σ. 689, εικ. 54· *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 110, αρ. 64 (M. Acheimastou – Potamianou)· *Ikonen*, σ. 222 – 223, αρ. 20, πίν. 9 (M. Acheimastou – Potamianou)· *Πύλες του Μυστηρίου*, σ. 186, αρ. 3 (M. Αχειμάστου - Ποταμιάνου)· *The Splendour of Heaven*, σ. 66 – 67, αρ. 2 (Κ. – Ph. Kalafati)· *Riflessi di Bisanzio*, σ. 58 – 59, αρ. 9 (Κ. – Ph. Kalafati)· Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 391 – 393, αρ. 68, πίν. 142.



Ο Χριστός απεικονίζεται κατ' ενώπιον να κλίνει την κεφαλή του αριστερά και να έχει τα χέρια του τοποθετημένα στο ύψος του υπογαστρίου σε χιαστί διάταξη με τις παλάμες γυρισμένες προς τα μέσα. Τα ακροδάκτυλά του ακουμπούν τη μαρμάρινη σαρκοφάγο από την οποία αναδύεται. Τα ξέπλεκα κυματιστά μαλλιά του απλώνονται στους ώμους του. Στον σταυρό που βρίσκεται πίσω του υπάρχουν τρία καρφιά και ανοικτό ειλητάριο με τη συντομογραφία «Ι. Ν. Ρ. Ι.». Η μορφή του πλαισιώνεται δεξιά από τον σπόγγο και αριστερά από τη λόγχη. Ο φωτοστέφανος που περιβάλλει την κεφαλή του περιτρέχεται από εμπίεστους κύκλους στην περιφέρεια. Στο εσωτερικό του στολίζεται από εγχαράκτους και εμπίεστους σταυρούς. Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός.

Η «Ακρα Ταπείνωση» της συλλογής Σαρόγλου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών έχει μεγάλη συνάφεια με την εικόνα του Τζαφούρη στη Βιέννη (αρ. 4). Η βασική διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα είναι πως στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου ζωγραφίσθηκαν και τα τρία σύμβολα του Πάθους, τα οποία απουσιάζουν τόσο από το ενυπόγραφο έργο του Τζαφούρη όσο και από τις εικόνες της Μονής Ζωοδόχου Πηγής της Πάτμου (αρ. 17) και του Μουσείου Κανελλοπούλου (αρ. 19), που του αποδόθηκαν. Κατά τη Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, η εικόνα της συλλογής Σαρόγλου συγγενεύει εικονογραφικά ως προς τη γενική παρουσίαση του Χριστού και την εικονογράφηση των τριών συμβόλων του Πάθους με την τοιχογραφία του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων, καθώς και με την «Ακρα Ταπείνωση» του Ιωάννη Απακά στη

Σίφνο¹. Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών δεν διακρίνονται μόνον εικονογραφικά γνωρίσματα ταυτιζόμενα προς εκείνα της «Άκρας Ταπείνωσης» του Τζαφούρη στη Βιέννη, αλλά και τεχνοτροπικά. Ο προπλασμός της σάρκας έχει ανοικτό καστανό χρώμα και δεν καταλαμβάνει μεγάλη έκταση. Το πλάσιμο είναι μελιχρό. Οι λεπτομέρειες του μυϊκού και σκελετικού συστήματος του Χριστού δηλώνονται με καστανές γραμμές. Η Κ. – Φ. Καλαφάτη απέδωσε την εικόνα της συλλογής Σαρόγλου στον Τζαφούρη². Αντιθέτως, η Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου σημείωσε πως το εν λόγω έργο δεν κατασκευάστηκε από τον Τζαφούρη, αλλά από άλλον καλλιτέχνη, διότι θεώρησε πως το ύφος του είναι συντηρητικότερο από εκείνο της «Άκρας Ταπείνωσης» της Βιέννης, ενώ η Χρ. Μπαλτογιάννη το προσέγραψε στον Ανδρέα Ρίτζο³.

¹ *Affreschi e icone dalla Grecia*, σ. 110 (Μ. Acheimastou – Potamianou) και *Ikonen*, σ. 222 (Μ. Acheimastou – Potamianou).

² *The Splendour of Heaven*, σ. 66 (Κ. – Ph. Kalafati) και *Riflessi di Bisanzio*, σ. 58 (Κ. – Ph. Kalafati).

³ Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 393.

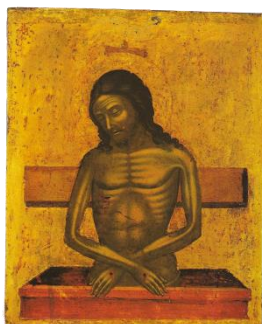


19. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ «ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ»

τέλη 15^{ου} αιώνα

Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, *L' art des icônes en Crète*, αρ. 21, εικ. 11· Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 52, αρ. 46· Μπρούσκαρη, *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 130, εικ. στη σ. 131· *Μυστήριον Μέγα και παράδοξον*, σ. 374 – 375, αρ. 139 (Ν. Χατζηδάκη)· Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησού Χριστού*, σ. 393 – 394, αρ. 69, πίν. 141· *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 190 – 191, αρ. 130 (Κ. Σκαμπαβίας)· Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, *Κύπρος*, σ. 185, υποσημ. 61.



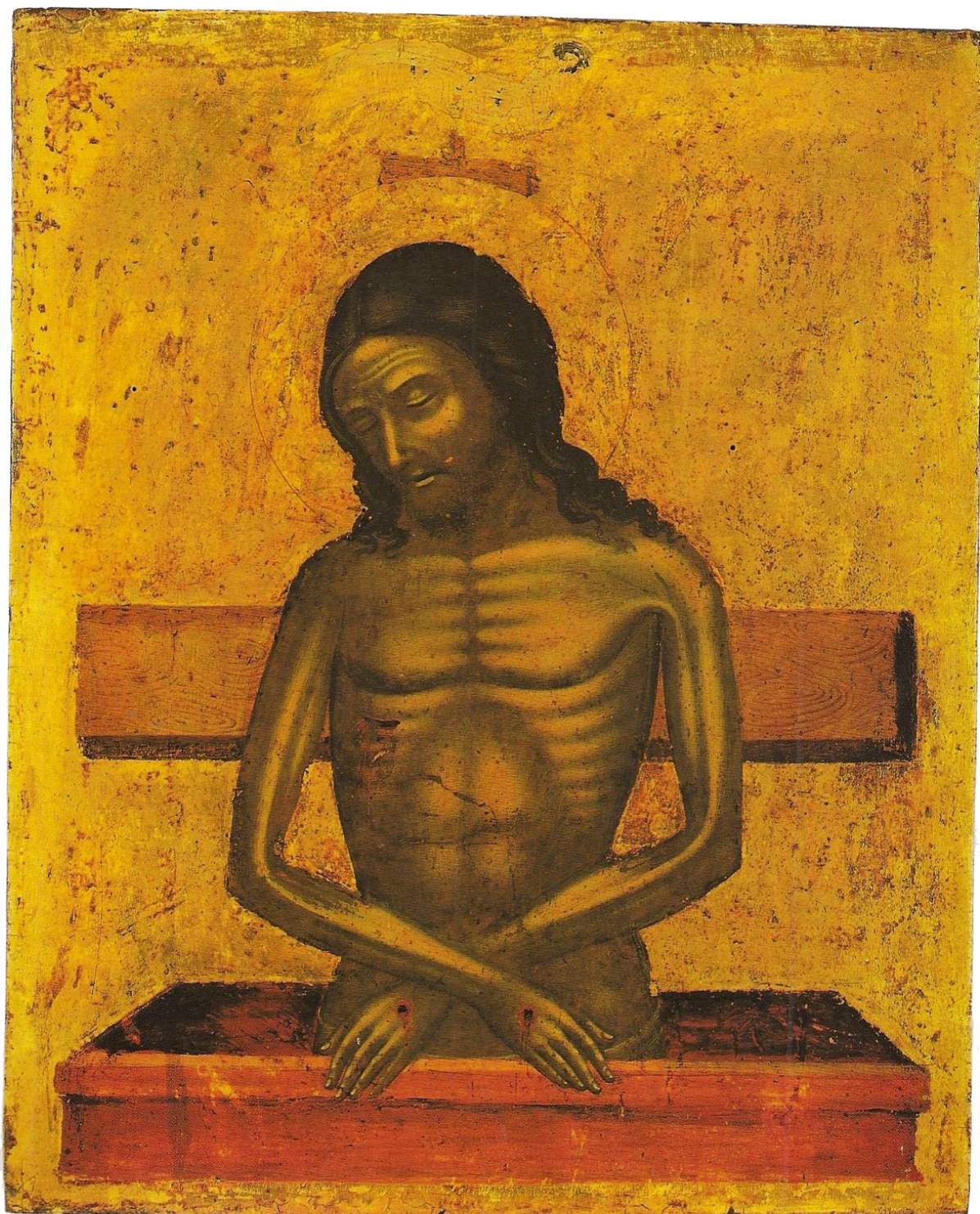
Ο νεκρός Χριστός παρουσιάζεται μπροστά από τον σταυρό του μαρτυρίου του και εντός μαρμαρίνης λάρνακας, έχοντας σκυμμένη αριστερά την κεφαλή, η οποία περιβάλλεται από εγχάρακτο φωτοστέφανο. Τα μάτια του είναι κλειστά και τα χείλη του μισάνοικτα. Έχει μετωπική στάση και είναι ζωγραφισμένος έως και το υπογάστριο. Φορεί μόνον περιζώμα. Τα χέρια του διασταυρώνονται στο ύψος του ομφαλού και οι άκρες των δακτύλων του ακουμπούν τη λάρνακα. Από τη λογχισμένη πλευρά του και από τα σημάδια των καρφιών στις παλάμες του ρέει αίμα. Τα αρχικά «Ι. Ν. Ρ. Ι», τα οποία είχαν αναγραφεί στο ξεδιπλωμένο ειλητάριο που ζωγραφίσθηκε ψηλά στον σταυρό, δεν διατηρούνται πλέον.

Η μορφή του Χριστού στο έργο του Μουσείου Κανελλοπούλου παραλληλίσθηκε αρχικώς από τη Ν. Χατζηδάκη¹ και εν συνεχεία από τον Κ. Σκαμπαβία² με την αντίστοιχη στην εικόνα του Τζαφούρη στο Kunsthistorisches Museum (αρ. 4). Η περιπαθής θλίψη, που σκιαγραφείται στο πρόσωπο του Χριστού, η σωματική του δομή με τη λεπτή μέση και τα λιγνά χέρια, ο ευθυτενής κορμός του με τη *linea alba* να διατρέχει καθέτως την κοιλιακή του χώρα, το μαλακό πλάσιμο της σάρκας του, η προσπάθεια προοπτικής απόδοσης της σαρκοφάγου και του σταυρού αποτελούν κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο φιλοτεχνημάτων, τα οποία συναντώνται και στην εικόνα της Πάτμου (αρ. 17), καθώς και του

¹ Chatzidakis, *L' art des icônes en Crète*, αρ. 21· Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 52 και *Μυστήριον Μέγα και παράδοξον*, σ. 374 (Ν. Χατζηδάκη).

² *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 190 (Κ. Σκαμπαβίας).

Βυζαντινού Μουσείου (αρ. 18), που αποδόθηκαν στον Τζαφούρη. Εντούτοις, η σύνθεση του Μουσείου Κανελλοπούλου είναι λιτότερη από τις άλλες, καθώς σε αυτήν απουσιάζει ο ακάνθινος στέφανος, που ζωγραφίσθηκε στις υπόλοιπες, αλλά και τα τρία καρφιά, που προστέθηκαν στην εικόνα της Βιέννης και της συλλογής Σαρόγλου.

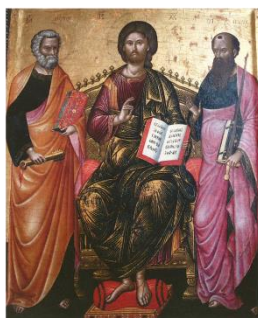


20. ΕΝΘΡΟΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥΣ ΠΕΤΡΟ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟ

τέλη 15^{ου} αιώνα

Πίζα, Museo Nazionale di San Matteo

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Stavropoulou, *Une icône italo crétoise*.



Στην εικόνα του Museo Nazionale di San Matteo της Πίζας παριστάνεται ο Χριστός, πλασιωμένος από τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο. Η Αγγ. Σταυροπούλου, που μελέτησε διεξοδικώς το έργο, το συσχέτισε με τη φιλενωτική κίνηση του 15^{ου} αιώνα και το απέδωσε στον Νικόλαο Τζαφούρη¹. Στο κέντρο της σύνθεσης παρουσιάζεται ο Χριστός κατά μέτωπον, να κάθεται σε πλατύ θρόνο, διακοσμημένο με χρυσογραφίες.

Κάμπτοντας το δεξί χέρι προ του στήθους, ευλογεί, ενώνοντας τον αντίχειρα με τον παράμεσο και τον μικρό. Με το άλλο κρατεί από το πλάι ανοικτό ευαγγέλιο, το οποίο στηρίζει διαγωνίως στον αριστερό του μηρό. Στο ευαγγέλιο έχει γραφεί η περικοπή: «ΕΓΩ ΕΙΜΙ/ ΤΟ ΦΩΣ/ ΤΟΥ ΚΟΣ/ΜΟΥ Ο Α/ΚΟΛΟΥ/ΘΩΝ ΕΜΟΙ/ ΟΥ ΜΗ ΠΕΡ/ΠΑΤΙΧ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟ/ΤΙΑ ΑΛ.» (Ιωάν. 8,12). Τα πόδια του πατούν στο κατακόκκινο κυλινδρικό μαξιλάρι που είναι τοποθετημένο επί του υποποδίου και διακοσμημένο με διπλές μαύρες ταινίες στις άκρες. Τις πλευρές του υποποδίου περιτρέχουν ορθογώνια διακοσμητικά, που εναλλάσσονται με μαργαριτάρια. Οι άκρες των μαξιλαριών, τόσο του θρόνου όσο και του υποποδίου, ανασηκώνονται ελαφρώς λόγω της πίεσης που τους ασκεί το σωματικό βάρος του Χριστού. Ο Χριστός φορεί grenat χιτώνα με

¹ Το έργο πρωτοδημοσιεύθηκε το 1906 και θεωρήθηκε πως ζωγραφίσθηκε από Βενετό ζωγράφο του 13^{ου} αιώνα. Βλ. *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, a cura di A. Bellini Pietri, Pisa 1906, σ. 55. Αργότερα, ο P. Toesca το απέδωσε σε βυζαντινό καλλιτέχνη του 14^{ου} αιώνα. Βλ. P. Toesca, "Storia dell' arte Italiana", vol. 2, *Il Medioevo*, Turin 1927, σ. 1037. Στον 14^ο αιώνα ενέταξαν την εικόνα και άλλοι μελετητές. Βλ. G. Vigni, *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo 1950, σ. 47, *Pisa e il Mediterraneo, Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa 13 settembre – 9 dicembre 2003), a cura di M. Tangheroni, Milan 2003, σ. 443, αρ. 243 και *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, κατάλογος έκθεσης, Pisa 2005, σ. 267, αρ. 96. Τις ανωτέρω τοποθετήσεις αντέκρουσε το 2009 η Αγγ. Σταυροπούλου, η οποία διασαφήνισε πως η εικόνα είναι «ιταλοκρητική» και πως εικονογραφήθηκε στο τέλος του 15^{ου} αιώνα. Βλ. Stavropoulou, *Une icône italo crétoise*, σ. 739.

κατακόρυφη χρυσή ταινία και βαθυπράσινο ιμάτιο με άφθονες χρυσοκονδυλίες. Εκατέρωθεν του εγχαράκτου και ενσταύρου φωτοστεφάνου του είναι γραμμένα τα συμπλήματα «IC XC».

Τον Χριστό παραστέκουν οι ολόσωμες μορφές των πρωτοκορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου, που ζωγραφίζονται κατά τα τρία τέταρτα εστραμμένες προς τον θεατή. Ο Παύλος, που παριστάνεται δεξιά, απευθύνει το βλέμμα στον Χριστό και υψώνει το δεξιό του χέρι σε χειρονομία ομιλίας. Στο αριστερό κρατεί κλειστό δερματόδετο ευαγγέλιο με κλείστρα, καθώς και σπαθί. Ευαγγέλιο κρατεί και ο Πέτρος, που εικονίζεται στην αριστερή πλευρά της εικόνας, αλλά και «τάς κλεῖς τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν» (Ματθ. 16,19). Τους μελανούς χιτώνες των δύο αποστόλων στολίζουν στο ύψος του λαιμού και των καρπών χρυσά κεντήματα, που μιμούνται αραβικούς χαρακτήρες. Το ιμάτιο του Παύλου έχει χρώμα τριανταφυλλί και του Πέτρου βερικοκί. Οι επιγραφές που τους ταυτίζουν βρίσκονται άνω των εγχαράκτων φωτοστεφάνων τους. Δεξιά διαβάζουμε «Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΑΥΛΟC» και αριστερά «Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΕΤΡΟC».

Στην εικόνα της Πίζας αποδίδονται με μικρογραφική επιτηδειότητα όλες οι επιμέρους λεπτομέρειες. Η κουπαστή του ερεισινώτου του ξυλογλύπτου θρόνου είναι τρίλοβη και κοσμημένη με κρινάνθεμα. Η κοίλη επιφάνεια της ράχης του χωρίζεται σε τρεις ζώνες και στολίζεται με σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα, ενώ η κυβική του βάση έχει κάγκελα. Ο τύπος αυτός του θρόνου με το τρίλοβο ερεισίνωτο διαφέρει από εκείνον της Δέησης του Τζαφούρη στην Κέρκυρα (αρ. 7) για την κατασκευή του οποίου, όπως ήδη σημειώσαμε, πιθανώς χρησιμοποιήθηκε ανθιβόλο του Αγγέλου, σύμφωνα με τη Ν. Χατζηδάκη². Η μελέτη της Ν. Χατζηδάκη εστιάζεται σε εικόνες της Δέησης. Εντούτοις, αν δεχθούμε ότι ο Τζαφούρης έκανε χρήση ανθιβόλου του Ακοτάντου, για να εικονογραφήσει τη Δέηση της Αντιβουνιώτισσας, μπορούμε να υποθέσουμε πως επηρεάστηκε από την τέχνη του Αγγέλου και στην εικόνα της Πίζας, αν πράγματι αυτός την κατασκεύασε. Εδώ, βεβαίως, δεν ξέρουμε αν έγινε χρήση κάποιου «σκιάσματος», τουλάχιστον για τον θρόνο, καθώς αυτός, αν και ομοιάζει σε γενικές γραμμές με έναν άλλον τύπο θρόνου που φιλοτέχνησε ο Άγγελος, αυτόν της Δέησης στη Μονή Βιάννου της Κρήτης (πίν. 9)³, διαφοροποιείται από του Αγγέλου μερικώς

² Χατζηδάκη, *Η Δέηση του Αγγέλου και η χρήση ανθιβόλου της*, σ. 293. Βλ. και σ. 54 – 56.

³ Μπορμπουδάκης, «Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης», *Κρητικά Χρονικά* 23 (1971), σ. 507, πίν. ΠΣΤ' Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 19, αρ. 4' *Εικόνες*

στη βάση και αισθητώς στα πόδια. Το σίγουρο, πάντως, είναι πως η μορφή του Χριστού στο έργο της Πίζας προσιδιάζει σε εκείνη της Δέησης του Τζαφούρη. Και στα δύο έργα το ιμάτιο του Χριστού τυλίγεται γύρω από τη μέση του, διέρχεται κάτω από τη δεξιά μασχάλη και καταλήγει στον αριστερό του ώμο, δημιουργώντας γωνιώδεις πτυχώσεις. Η περίσσεια του υφάσματος του ιματίου τοποθετείται ανάμεσα στα πόδια του και αναδιπλώνεται επάνω στον αριστερό του μηρό. Άλλα κοινά σημεία που εντοπίζονται μεταξύ των δύο εικόνων είναι η κίνηση ευλογίας του Χριστού, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο τοποθετεί τα πόδια του επάνω στο μαξιλάρι, με το δεξί να βρίσκεται σε χαλαρή θέση. Παρά το γεγονός πως στην εικόνα της Πίζας υπάρχει υποπόδιο και πως ο Χριστός κρατεί ανοικτό ευαγγέλιο, ενώ κλειστό σε εκείνη της Κέρκυρας, είναι σχεδόν ξεκάθαρο πως τα δύο έργα έχουν επηρεασθεί εικονογραφικώς από έργα του Αγγέλου, τα οποία θεωρείται πως φιλοτεχνήθηκαν υπό την επιρροή της παλαιολόγιας ζωγραφικής της Κωνσταντινούπολης⁴. Άλλωστε, πιστεύεται πως ο Τζαφούρης έμαθε την τέχνη της ζωγραφικής στο εργαστήριο του Ακοτάντου⁵.

Σε αντιδιαστολή με την κεντρική μορφή του βυζαντινοπρεπούς ενθρόνου Χριστού έρχονται οι δυτικίζουσες μορφές των αποστόλων. Πασίδηλο στοιχείο αυτής της ετερότητας αποτελεί το υψωμένο σπαθί που κρατεί ο απόστολος Παύλος. Το σπαθί στην απεικόνιση του Παύλου επιλέγεται κατ' εξοχήν από Ιταλούς καλλιτέχνες και εντοπίζεται κυρίως σε δυτικά έργα του 13^{ου} και του 14^{ου} αιώνα⁶. Αντιπροσωπευτικά δείγματα της ιταλικής τέχνης του 14^{ου} αιώνα αποτελούν φιλοτεχνήματα του Lippo Memmi και του Andrea Vanni⁷. Η εισαγωγή της λεπτομέρειας αυτής σε μεταβυζαντινά έργα, που χρονολογούνται από το β' μισό του 15^{ου} αιώνα

κρητικής τέχνης, σ. 512 - 513, αρ. 157 (Μ. Μπορμπουδάκης). Τρίλοβο ερεισίνωτο έχει ο θρόνος του Χριστού και στη Δέηση του Αγγέλου στο Σινά, αλλά δεν διακοσμείται από κρινάνθεμα. Περί της εικόνας, βλ. Σινᾶ. *Οί θησαυροί τῆς Μονῆς*, Αθήνα 1990, σ. 127, πίν. 77.

⁴ Περί αυτού του ζητήματος, βλ. σ. 54, υποσημ. 6.

⁵ Βλ. Vassilaki, *Cretan Icon – Paintings and the Council of Ferrara/Florence*, σ. 120 και σ. 127, υποσημ. 28.

⁶ Βλ. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 76. Βλ. ακόμη *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano et la pittura tra Oriente e Occidente, Catalogo della mostra*, Milano 2002, σ. 168 - 169, αρ. 32.

⁷ Βλ. K. Christiansen, "Fourteenth – Century Italian Altarpieces", *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 40 (Summer 1982), σ. 24 – 27, εικ. 23 και F. Manson - Perkins, "Andrea Vanni", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 2, 6 (1903), σ. 309 – 311, αντιστοίχως.

και εξής⁸, συσχετίσθηκε από τη Μ. Βασιλάκη με δύο αγάλματα που κοσμούσαν την αίθουσα όπου έλαβε χώρα η Σύνοδος της Φερράρας - Φλωρεντίας (1438 – 1439)⁹. Βάσει της περιγραφής του Σιλβέστρου Συρόπουλου, ο οποίος ήταν παρών σε αυτήν, στο ένα άγαλμα παρουσιαζόταν ο Πέτρος να κρατεί κλειδιά και στο άλλο ο Παύλος με υψωμένο σπαθί¹⁰. Η Αγγ. Σταυροπούλου, αποδεχόμενη την άποψη αυτήν, πως η ενσωμάτωση του σπαθιού στην εικόνιση του Παύλου σε μεταβυζαντινά έργα¹¹, θα μπορούσε να συνδεθεί με τον διάκοσμο της αίθουσας της Συνόδου της Φλωρεντίας και λαμβάνοντας υπ' όψιν της πως οι όροι της Συνόδου διαβάσθηκαν και υπεγράφησαν στις 29 Ιουνίου, την ημέρα δηλαδή της εορτής των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, υπέθεσε πως η κατασκευή της εικόνας της Πίζας πραγματοποιήθηκε κατόπιν της Συνόδου, διαμηνύοντας το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός. Μάλιστα, λόγω των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών της την τοποθέτησε στα τέλη

⁸ Το μόνον έργο που σώζεται από τη βυζαντινή περίοδο στο οποίο ο Παύλος κρατεί ξίφος βρίσκεται στον ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στα Ακούμια της Κρήτης. Σε αυτό ο απόστολος Παύλος πλαισιώνει μαζί με τον Πέτρο τις μορφές του Χριστού, της Παναγίας και του Προδρόμου. Η παράσταση της Δέησης βρίσκεται στον νάρθηκα του ναού, του οποίου οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1389, βάσει κτητορικής επιγραφής. Βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Θέματα εικονογραφίας και στοιχεία πραγματικότητας στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στα Ακούμια Ρεθύμνης (14^{ος} αι.)», 30^ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Αθήνα 2010, σ. 53 – 54.

⁹ Vassilaki, *A Cretan icon in the Ashmolean*, σ. 418, υποσημ. 58. Από τα έργα του β' μισού του 15^{ου} αιώνα σημειώνουμε την εικόνα της Galleria dell' Accademia της Φλωρεντίας (β' μισό 15^{ου} αιώνα), που αποδόθηκε στον Νικόλαο Ρίτσο (Βλ. Χατζηδάκη, ό. π., σ. 76 – 80, αρ. 16, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία), καθώς και το φύλλο τριπτύχου της Μονής Μεγίστης Λαύρας (τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, πίν. 13), που αποδόθηκε από τον Ν. Σιώμο στον κύκλο του Τζαφούρη (Βλ. Ε. Τσιγαρίδας, «Σχέσεις Βυζαντινής και Δυτικής Τέχνης στη Μακεδονία από τον 13^ο έως τον 15^ο αιώνα», *Εορταστικός τόμος 50 χρόνια, 1939 – 1989*, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 161, εικ. 12 και Σιώμος, *Εργα του Νικολάου Τζαφούρη*, σ. 253, υποσημ. 1).

¹⁰ Στη μαρτυρία του Συρόπουλου, που παραθέτει, μεταξύ άλλων, και ο Καλλιγάς, σημειώνεται: «Ἐπὶ τοῦ θυσιαστηρίου ἔκειτο εὐαγγέλιον ἡνεωγμένον καὶ ἐκ δεξιῶν μὲν ἀργυροδιάχρυσος Ἅγιος Πέτρος κρατῶν τὰς κλεῖς, ἐξ ἀριστερῶν δὲ ὁ Ἅγιος Παῦλος, κρατῶν ξίφος ὄρθιον». Βλ. Π. Καλλιγά, *Μελέται καὶ Λόγοι*, ἐν Αθήναις 1882, σ. 69. Βλ. ἀκόμη V. Laurent, "Les "mémoires" du Grand Ecclésiarque de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438 - 1439)", *Concilium Florentinum, documenta et scriptores* 9, Paris 1971, σ. 324 και R. Price, "Precedence and Papal Primacy", *Sylvester Syropoulos* 2014, σ. 41. Περί του Σιλβέστρου Συρόπουλου, βλ. F. Kondyli, V. Andriopoulou, E. Panou and M. B. Cunningham, *Sylvester Syropoulos on Politics and Culture in the Fifteenth-Century Mediterranean: Themes and Problems in the Memoirs, Section IV* (Birmingham Byzantine and Ottoman. Studies, v. 16), Ashgate 2014.

¹¹ Το ξίφος απαντά και σε άλλα έργα, πέραν αυτών που αναφέρουμε στο κυρίως κείμενο. Περί αυτών, βλ. Σιώμος, ό.π., σ. 254 – 255.

του 15^{ου} αιώνα¹². Νομίζουμε πως πράγματι η προσθήκη του σπαθιού στο έργο της Πίζας μπορεί να εκληφθεί ως μια εσκεμμένη εικαστική παρέμβαση μέσω της οποίας μεταδίδονται λανθάνοντα φιλενωτικά μηνύματα. Άλλωστε, η πλειοψηφία των έργων των κρητικών εργαστηρίων απηχεί την πολιτισμική και δογματική «ώσμωση» που σημειώθηκε στη Μεγαλόνησο, ύστερα από τη μακραίωνη συμβίωση Κρητών και Βενετών. Υπό το πρίσμα των οικουμενιστικών πεποιθήσεων, που διείπαν ένα μέρος του χριστιανικού κόσμου τον 15^ο αιώνα, φαίνεται πως επανήλθε στο προσκήνιο η συναπεικόνιση Πέτρου και Παύλου¹³. Οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου, είτε ενστερνιζόμενοι φιλενωτικές αντιλήψεις είτε αποδεχόμενοι εκείνες των πελατών τους, φιλοτέχνησαν τους δύο αποστόλους πότε να ασπάζονται¹⁴, πότε να κρατούν από κοινού ομοίωμα ναού¹⁵ και πότε να πλαισιώνουν τον Χριστό, όπως στην εικόνα της Πίζας, καθιστώντας τους ζωγραφικά τους διαπρυσίους κήρυκες της προσέγγισης Καθολικισμού και Ορθοδοξίας.

Στην εικόνα της Πίζας είναι πρόδηλη η «συρραφή» της κρητικής ζωγραφικής παράδοσης με επείσακτα από την ιταλική τέχνη στοιχεία. Όπως προείπαμε, σε αυτήν η κεντρική μορφή δημιουργήθηκε επί τη βάσει παλαιολόγειων υποδειγμάτων, που αποκρυστάλλωσαν καλλιτέχνες του 15^{ου} αιώνα, όπως ο Άγγελος και ο Τζαφούρης. Η πιο γεωμετρικά οργανωμένη πτυχολογία και οι άφθονες χρυσογραφίες στα ενδύματα του Χριστού, καθώς και η λεπτότητα με την οποία παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου του αποτελούν τυπικά γνωρίσματα της κρητικής τέχνης. Με ζωγραφικότερο τρόπο σχεδιάζονται τα ενδύματα των πλαϊνών μορφών, που έχουν διαυγή χρώματα και ρέουσες πτυχές. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των αποστόλων αποδίδονται με

¹² Stavropoulou, ό. π., σ. 737, 739.

¹³ Εκτενή αναφορά στην παρουσίαση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου σε ενιαίες συνθέσεις κάνει η Αγγ. Σταυροπούλου. Βλ. Stavropoulou, ό. π., σ. 727 – 735.

¹⁴ Όπως στην εικόνα του Αγγέλου στη Μονή Οδηγήτριας στην Κρήτη (Βλ. Vassilaki, ό. π., εικ. 1) ή στο αποδιδόμενο στον Τζαφούρη τρίπτυχο της συλλογής Λεβέντη (αρ. 9). Σύμφωνα με τη Μ. Βασιλάκη, τόσο οι παραστάσεις του Ασπασμού Πέτρου και Παύλου όσο και το θέμα «Χριστός η Άμπελος», που καθιέρωσε ο Άγγελος, εκφράζουν φιλενωτικές πεποιθήσεις. Βλ. Vassilaki, *Cretan Icon – Paintings and the Council of Ferrara/Florence*, σ. 123 – 126. Περί του εικονογραφικού θέματος «Χριστός η Άμπελος», βλ. Α. Γ. Μαντάς, "The Iconographical Subject "Christ the Vine" in Byzantine and Post – byzantine Art", *ΔΧΑΕ* 24 (2003), σ. 347 – 360.

¹⁵ Όπως στην εικόνα της Galleria dell' Accademia της Φλωρεντίας (Βλ. Χατζηδάκη, ό. π., σ. 80) ή στην παράσταση του εξέχοντος πλαισίου της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (Βλ. Βοκοτόπουλος, *Σεράγεβο*, σ. 207 – 226).

ρεαλιστική διάθεση, ενώ η κόμη και η γενειάδα τους με μικρογραφική επιμέλεια. Η πλαστικότητα προσδίδεται μέσω των απαλών φωτοσκιάσεων, που δηλώνονται χάρη στις διαβαθμίσεις των αποχρώσεων του καστανού χρώματος στις παρειές των εικονιζομένων και την τοποθέτηση φώτων στο μέτωπο και το μέσο τριτημόριο του προσώπου τους. Αυτή η εναλλαγή φωτός – σκιάς, που, όπως σημειώσαμε και αλλού, εφαρμόζεται σε όλα τα ενυπόγραφα έργα του Νικολάου Τζαφούρη (αρ. 1 – 7), αποτελεί συνήθη πρακτική Ιταλών καλλιτεχνών του 14^{ου} αιώνα, όπως του Paolo και του Lorenzo Veneziano. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συνηγορούν υπέρ του χαρακτηρισμού του ζωγράφου της εικόνας της Πίτσας ως ενός εμβριθούς γνώστη τόσο των παραδοσιακών εικαστικών κεκτημένων όσο και των αρχών της ιταλικής ζωγραφικής.



B. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Τζαφούρης συγκαταλέγεται στους σπουδαιότερους ζωγράφους του 15^{ου} αιώνα, που έδρασαν στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα. Τα έργα που φιλοτέχνησε «*al italiana*» (αρ. 1 – 6) εκφράζουν εκλεκτικισμό και έχουν αναδρομικό χαρακτήρα, αφού για τη δημιουργία τους ακολουθήθηκαν κυρίως πρότυπα τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά της ιταλικής ζωγραφικής του 14^{ου} αιώνα. Η επίδραση που άσκησε η τέχνη διακεκριμένων Βενετών ζωγράφων του 14^{ου} αιώνα, όπως του Paolo Veneziano (1300 περ. – 1365 περ.) και του Lorenzo Veneziano (β' μισό 14^{ου} αιώνα), στην τέχνη του Τζαφούρη είναι πρόδηλη κυρίως στην απόδοση των πτυχώσεων των ενδυμάτων, καθώς και στις διακοσμητικές λεπτομέρειες αυτών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα του ενθρόνου Χριστού με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο στην Πίζα (αρ. 20), στην οποία δεν υπάρχει σαφής οριοθέτηση των φωτεινών και σκιασμένων μερών των πτυχώσεων των ιματίων των αποστόλων. Καταφανής, όμως, είναι και η εικαστική συγγένεια κάποιων φορητών έργων του Τζαφούρη με ιταλικά καλλιτεχνήματα του 15^{ου} αιώνα, όπως του Giovanni Bellini (1430 περ. – 1516)¹. Ο Τζαφούρης αναπαρήγαγε σχεδόν πιστά στο μεσαίο εσωτερικό φύλλο του τριπτύχου του Hermitage Museum (αρ. 5) το εικονογραφικό σχήμα του πίνακα του Bellini με την Pietà, που απόκειται στην Pinacoteca di Brera στο Μιλάνο (1465 – 1470, πίν. 2). Από τον ίδιο Ιταλό ζωγράφο φαίνεται να αντλήθηκε μία ακόμη εικονογραφική σύνθεση, αυτή της Μεταμόρφωσης, που εκτίθεται στο Μουσείο Correr της Βενετίας (τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, πίν. 11)², για να φιλοτεχνηθεί η ομόθεμη παράσταση στο δεξί φύλλο τριπτύχου του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών, που έχει αποδοθεί στον Τζαφούρη (αρ. 11). Στη δημιουργία της μόνης ενυπόγραφης εικόνας του Τζαφούρη που ζωγραφίσθηκε «*alla maniera greca*», στη Δέηση της Αντιβουνιώτισσας (αρ. 7), μοιάζει να επέδρασε καταλυτικά η τέχνη του Αγγέλου Ακοτάντου. Έχει υποστηριχθεί από τη Βασιλάκη πως ο Τζαφούρης είναι πιθανό να θήτευσε στο εργαστήριο του Αγγέλου³. Ακόμη κι αν αυτή η υπόθεση μπορεί να θεωρηθεί επισφαλής, είναι διακριτή η σχέση εξάρτησης που έχει η εικόνα του Τζαφούρη στην Κέρκυρα με αντίστοιχες παραστάσεις του Αγγέλου (πίν. 7, 9). Πιθανολογείται, μάλιστα, πως για την κατασκευή

¹ Βλ. σ. 36, υποσημ. 10 και σ. 39.

² Βλ. σ. 76, υποσημ. 4.

³ Βλ. σ. 110, υποσημ. 5.

της Δέησης της Κέρκυρας ο Τζαφούρης χρησιμοποίησε ανθίβολο του Αγγέλου⁴.

Ο Χατζηδάκης υποστήριξε πως ο Τζαφούρης δημιούργησε δύο νέους εικονογραφικούς τύπους⁵. Ο πρώτος είναι αυτός της Γέννησης του Χριστού. Στο δεξί εσωτερικό φύλλο του τριπτύχου του Hermitage Museum ο καλλιτέχνης μας ζωγράφισε την Παναγία γονατιστή και δεομένη μπροστά από το σπαργανωμένο Βρέφος (αρ. 5). Κατά παρόμοιο τρόπο εικονίσθηκε η Θεοτόκος και στο μεσαίο εσωτερικό φύλλο του τριπτύχου της Pinacoteca Vaticana στη Ρώμη (αρ. 12), που έχει προσγραφεί στον Τζαφούρη (αρ. 12). Το εν λόγω στοιχείο είναι δυτικό και απαντά, μεταξύ άλλων, σε pallioto του Paolo Veneziano στον ναό του San Pantaleon της Βενετίας⁶. Ο δεύτερος εικονογραφικός τύπος είναι αυτός της «Άκρας Ταπείνωσης». Τη σύνθεση αυτήν κατά τον 16^ο αιώνα φαίνεται να την υιοθέτησαν – εξ ολοκλήρου ή μερικώς - τουλάχιστον δύο καλλιτέχνες⁷. Ο πρώτος είναι ο Angelus, ο οποίος επανέλαβε αυτούσια στο έργο του, σήμερα στο Museo Correr της Βενετίας (πίν. 1), την «Άκρα Ταπείνωση» του Τζαφούρη της Βιέννης (αρ. 4). Ο δεύτερος, που δεν υπέγραψε το δημιούργημά του, αντέγραψε πιστά από το προαναφερθέν έργο του Τζαφούρη τη μορφή του Ιωάννη, την οποία ενέταξε σε μία εικόνα της Pietà, η οποία φυλάσσεται στην Πράγα. Η «Άκρα Ταπείνωση» της Βιέννης διατάσσεται οριζοντίως. Εντούτοις, οι ομόθεμες συνθέσεις που έχουν προσγραφεί στον Τζαφούρη έχουν κάθετο άξονα (αρ. 17 - 19). Οι εικόνες αυτές, ιδίως αυτή της Πάτμου, έχει υποστηριχθεί ότι επηρέασαν τον Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στην τοιχογράφηση της «Άκρας Ταπείνωσης» στην κόγχη της πρόθεσης του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων (1527)⁸. Ο Τζαφούρης θεωρήθηκε δημιουργός και ενός ακόμη εικονογραφικού τύπου, της Θεοτόκου Madre della Consolazione⁹, ο οποίος γνώρισε μεγάλη διάδοση στα μεταγενέστερα χρόνια και υιοθετήθηκε από Κρήτες καλλιτέχνες, όπως από τον Τζάνε και τον Βίκτωρα¹⁰.

⁴ Βλ. σ. 56 και 109.

⁵ Χατζηδάκης, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σ. 292.

⁶ Βλ. σ. 42, υποσημ. 6.

⁷ Βλ. σ. 37.

⁸ Βλ. σ. 100.

⁹ Lymberopoulou, *Cretan Icons*, σ. 189.

¹⁰ Βλ. σ. 21, υποσημ. 16 και 17.

Η αντίληψη που είχε ο καλλιτέχνης μας για την αποτύπωση του τρισδιάστατου χώρου και του φυσικού τοπίου προσιδιάζει σε εκείνη των Κρητών ομοτέχνων του. Η σχέση προσώπων και χώρου είναι αμιγώς συμβατική. Τα στοιχεία της φύσης, καθώς και τα αρχιτεκτονήματα, που εισήχθησαν σε κάποιες παραστάσεις, αποτελούν απλώς το σκηνικό μπροστά από το οποίο διαδραματίζεται το εκάστοτε επεισόδιο. Τόσο σε μερικά ενυπόγραφα έργα του όσο και σε ορισμένα που του έχουν αποδοθεί έχουν ζωγραφισθεί κατά τον παραδοσιακό τρόπο σχηματοποιημένοι λόφοι βαθμιδωτών, κυρίως, επιπέδων (αρ. 4, 6, 8, 11, 12), ενώ το έδαφος έχει δηλωθεί με μία πράσινη πλατιά γραμμή (αρ. 5, 7, 9, 20). Εξαίρεση αποτελεί η εικόνα του Χριστού και της Σαμαρείτιδος, που του έχει προσγραφεί, στην οποία οι περισσότεροι εκ των ορεινών όγκων έχουν αποδοθεί μαλακά, κατά τον «φυσικό» τρόπο της δυτικής τέχνης, δίχως, όμως, να απουσιάζουν από τη σύνθεση και τα απόκρημνα όρη της βυζαντινής παράδοσης (αρ. 16). Ιδεαλιστικό χαρακτήρα προσδίδει ο χρυσός κάμπος, που επελέγη για όλες τις συνθέσεις, πλην της Pietà του μεσαιού εσωτερικού φύλλου του τριπτύχου του Hermitage Museum, όπου ο Τζαφούρης εικόνισε έναν συννεφιασμένο γαλαζοπράσινο ουρανό, υποδηλώνοντας την «προοπτική ατμόσφαιρα» (αρ. 5). Παραπλησίως αποδόθηκε ο ορίζοντας και στην εικόνα του Χριστού και της Σαμαρείτιδος (αρ. 16), ο οποίος τοποθετήθηκε στο υψηλότερο τμήμα της, προκειμένου να δημιουργηθεί η αίσθηση του βάθους.

Παρά τον αντιρεαλιστικό χαρακτήρα του κάμπου των περισσότερων έργων, οι μορφές που σχεδίασε ο Τζαφούρης επ' αυτού είναι γήινες. Οι αναλογίες τους είναι αρμονικές και συμμετρικές, προσαρμοσμένες στα μέτρα του «νατουράλε». Οι κεφαλές τους είναι στρογγυλές, τα άκρα τους αβρά και τα σώματά τους έχουν όγκο. Οι θέσεις και οι κινήσεις τους επιτείνουν την αίσθηση του βάθους, αφού παρουσιάζονται κατά κόρον κατά τα τρία τέταρτα εστραμμένες εκ των μέσα προς τα έξω. Ωστόσο, η κλίμακά τους δεν συμφωνεί με εκείνη των κτισμάτων, των οποίων η προοπτική παρουσίαση είναι ανακριβής (αρ. 5, 6, 12, 16). Στις εικόνες της «Άκρας Ταπείνωσης» και της Pietà η ανατομική απόδοση του γυμνού σώματος του Χριστού είναι «ορθή». Κάθε συμβατικό και σχηματικό στοιχείο της σωματικής σχεδίασης της ορθόδοξης παράδοσης εξοβελίσθηκε, ενώ παράλληλα υιοθετήθηκε η δυτική «φυσιοκρατική» αποτύπωση του γυμνού τόσο στα υπογεγραμμένα από τον Τζαφούρη έργα, όπως στην «Άκρα Ταπείνωση» της Βιέννης (αρ. 4) και στην Pietà του

Hermitage Museum (αρ. 5), όσο και στα αποδιδόμενα στον ζωγράφο μας έργα, όπως στην Pietà του Μουσείου Μπενάκη (αρ. 8), στην «Άκρα Ταπείνωση» της Πάτμου (αρ. 17), στην «Άκρα Ταπείνωση» της συλλογής Σαρόγλου (αρ. 18) και στην «Άκρα Ταπείνωση» του Μουσείου Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου (αρ. 19).

Στις υπογεγραμμένες από τον Τζαφούρη εικόνες αλλά και σε όσες αποδιδόμενες σε αυτόν παρουσιάσαμε ο προπλασμός είναι μελιχρός, τα σαρκώματα ανοικτότερα και πλατύτερα, ενώ ο ρόλος των λευκών γραμμών περιορισμένος. Ο όγκος εκφράζεται μέσω της ήπιας μετάβασης από τη σκιά στο φως. Τα πρόσωπα διακρίνονται για την αρμονία των χαρακτηριστικών τους. Είναι γοτθίζοντα, έχουν αμυγδαλωτά μάτια, ίσιες μύτες και καλογραμμένα χείλη. Παρά τη φροντίδα με την οποία φιλοτεχνήθηκαν οι συνθέσεις, η οποία πιστοποιείται ακόμη και στην επιμέλεια με την οποία δηλώθηκαν τα νύχια των παριστανόμενων σε αυτές, είναι έκδηλη η αδυναμία σχεδίασης συγκεκριμένων λεπτομερειών. Άτεχνα ζωγραφισμένο, λόγου χάριν, είναι το δεξί χέρι της Θεοτόκου σε όλες τις παραστάσεις της Madre della Consolazione (αρ. 1 – 3, 9, 10, 13 – 15).

Όσον αφορά τον σχεδιασμό των ενδυμάτων, η πτυχολογία τους είναι εύκαμπτη και αποδίδει το εύρος και τον όγκο του σώματος των εικονιζομένων μορφών. Δεν λείπουν, ωστόσο, και οι περιπτώσεις στις οποίες η απόδοση της πτυχολογίας είναι συντηρητικότερη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα ενδύματα του αρχαγγέλου Γαβριήλ στη σκηνή του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στο τρίπτυχο του Hermitage Museum (αρ. 5) των οποίων οι πτυχές είναι δύσκαμπτες και πυκνώνουν με γραμμικό τρόπο. Η χρωματολογία των ενδυμάτων είναι σταθερή. Σε αυτά κυριαρχεί το grenat, το αιματόχρουν, αποχρώσεις του πρασίνου, το χαλκόχρουν και το μπλε nuit ή pétrole.

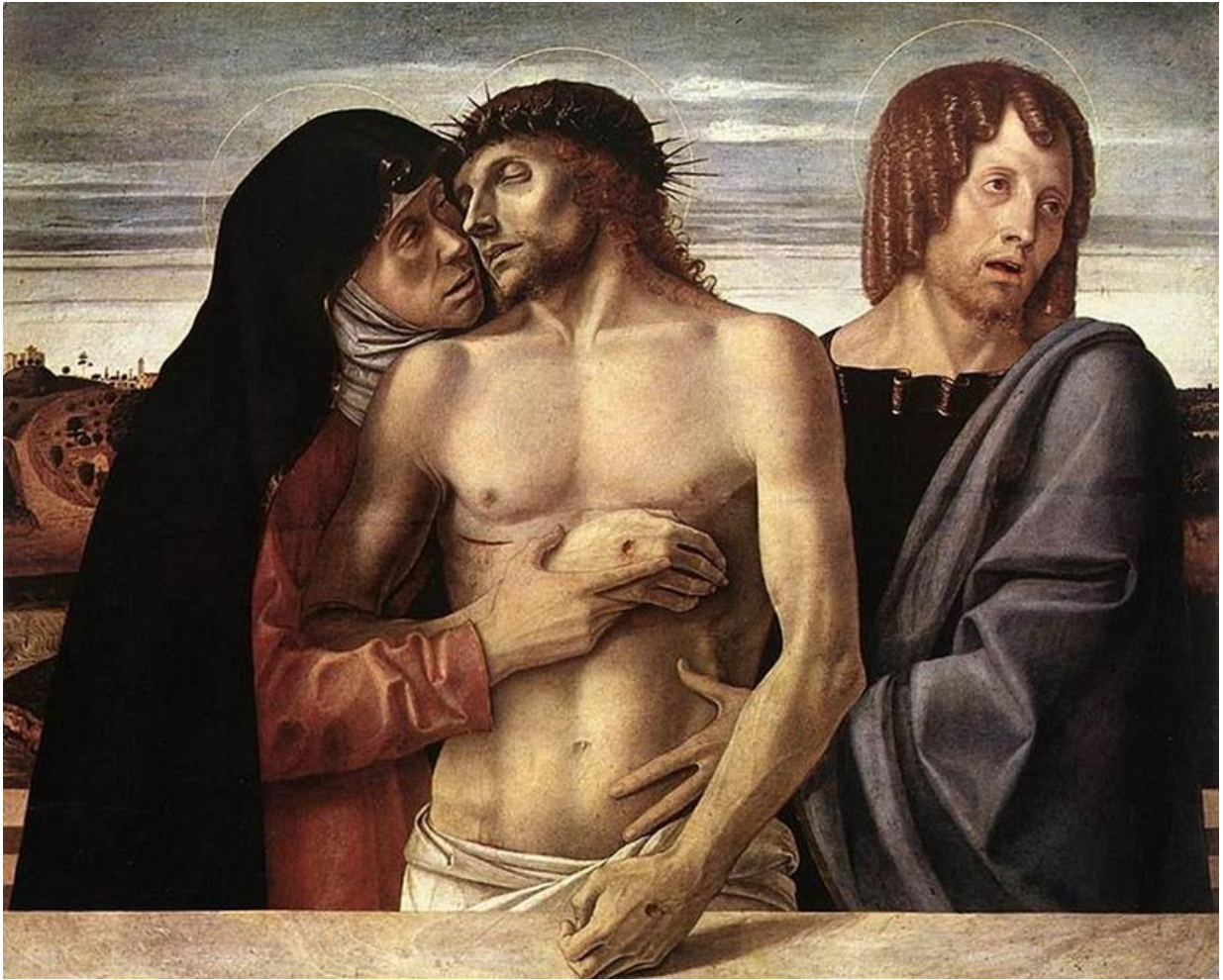
Ο Τζαφούρης, πέραν του αν υπήρξε δημιουργός ή καθιερωτής νέων εικονογραφικών τύπων, είναι βέβαιο πως ήταν ανακαινιστής της κρητικής τέχνης. Σταχυολογώντας και εγκολπώνοντας τα διδάγματα της βυζαντινής και της δυτικής ζωγραφικής, ανέμειξε στα φιλοτεχνήματά του φαινομενικώς ετερόκλιτα στοιχεία, καθιστώντας τα πρωτοποριακά για τους χρόνους κατασκευής τους.

Γ. ΠΙΝΑΚΕΣ

- πίν. 1** Angelus, Ο Χριστός «Άκρα Ταπείνωση» με την Παναγία και τον Ιωάννη, 16^{ος} αιώνας. Βενετία, Museo Correr.
- πίν. 2** Giovanni Bellini, *Pietà*, γύρω στα 1470. Μιλάνο, Pinacoteca di Brera.
- πίν. 3** Ανδρέας Παβίας (απόδοση), *Γέννηση* (λεπτομέρεια εικόνας με ευαγγελικές σκηνές και αγίους), 15^{ος} αιώνας. Γενεύη, Musée d'art et d'histoire.
- πίν. 4** Ανδρέας Παβίας (απόδοση), *Γέννηση* (λεπτομέρεια από αριστερό φύλλο τριπτύχου), τέλη 15^{ου} αιώνα. Λονδίνο, ιδιωτική συλλογή.
- πίν. 5** Andrea Mantegna, *άγιος Γεώργιος*, 1470 – 1475. Βενετία, Gallerie dell' Accademia.
- πίν. 6** Giotto di Bondone, *Ανοδος στον Γολγοθά*, αρχές 14^{ου} αιώνα. Πάντοβα, Cappella degli Scrovegni.
- πίν. 7** Άγγελος Ακοτάντος, *Δέηση*, α' μισό 15^{ου} αιώνα. Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου.
- πίν. 8** *Δέηση* (T 305), αρχές 16^{ου} αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.
- πίν. 9** Άγγελος Ακοτάντος, *Δέηση*, α' μισό 15^{ου} αιώνα. Κρήτη, Μονή Βιάννου.
- πίν. 10** Giovanni Bellini, *άγιος Στέφανος* (λεπτομέρεια πολυπτύχου), τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα. Βενετία, Gallerie dell' Accademia.
- πίν. 11** Giovanni Bellini, *Μεταμόρφωση*, τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα. Βενετία, Μουσείο Correr.
- πίν. 12** *Παναγία Madre della Consolazione*, τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα. Πάντοβα, Musei Civici.
- πίν. 13** *Πέτρος και Παύλος* (εσωτερική πλευρά δεξιού φύλλου τριπτύχου), τέλη 15^{ου} αιώνα. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας.



πίν. 1



πίν. 2



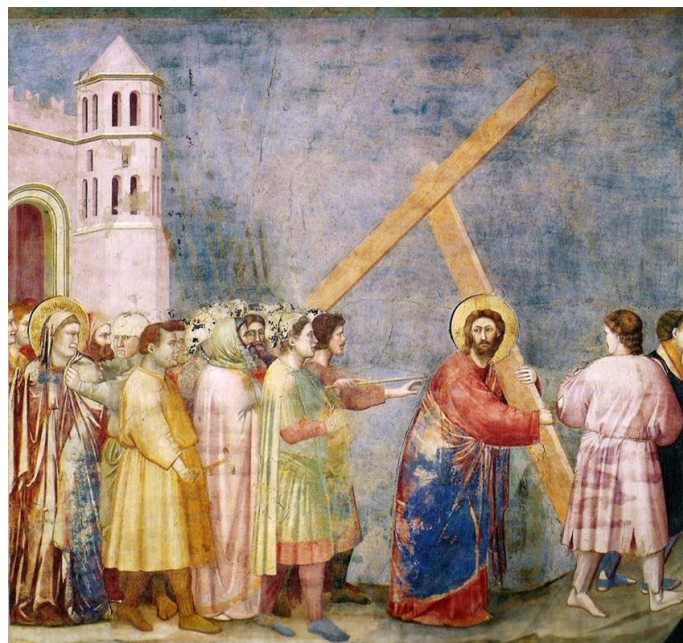
πίν. 3



πίν. 4



πίν. 5



πίν. 6



πίν. 7



πίν. 8



πίν. 9



πίν. 10



πίν. 11



πίν. 12



πίν. 13

Δ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

BNJ	<i>Byzantinisch - neugriechische Jahrbücher</i>
CA	<i>Cahiers Archéologique</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
JÖB	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
REB	<i>Revue des Etudes Byzantines</i>
ΑΔ	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
ΔΧΑΕ	<i>Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας</i>
ΙΕΕ	<i>Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους</i>
ΠΑΕ	<i>Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Αρχαιολογικῆς Εταιρείας</i>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Affreschi e icone dalla Grecia** *Affreschi e icone dalla Grecia (X – XVII secolo), Catalogo della Mostra (Atene e Firenze, Palazzo Strozzi, 16 Settembre – 16 Novembre 1986), Atene 1986.*
- Andrea Mantegna** *Andrea Mantegna, ed. J. Martineau, London – New York 1992.*
- Angiolini – Martinelli, Ravenna** *P. Angiolini – Martinelli, Le icone della collezione classence de Ravenna, Bologna 1982.*
- Baltoyanni, Icônes de collections privées en Grèce** *Chr. Baltoyanni, Icônes de collections privées en Grèce, κατάλογος έκθεσης, Institut Français d' Athènes, Athènes 1986.*
- Bentchev, Haustein – Bartsch, Muttergottesikonen** *I. Bentchev - E. Haustein - Bartsch, Muttergottesikonen, Recklinghausen 2000.*
- Bettini, Madonneri** *S. Bettini, La pittura di icone cretese – veneziana e i madonneri, Padova 1933.*

- _____, *Pitture cretesi – veneziane* S. Bettini, *Pitture cretesi – veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940.
- Bianco – Fiorin,**
Catalogo delle icone M. Bianco - Fiorin, "Catalogo delle icone" στο G. Milossevich – M. Bianco – Fiorin, *I Serbi a Trieste*, Udine 1978, σ. 88 – 89.
- _____, *Nicola Zafuri* M. Bianco - Fiorin, "Nicola Zafuri, Cretese del Quattrocento, e una sua inedita «Madonna»", *Arte Veneta* 37 (1983), σ. 164 – 169.
- _____, *Pinacoteca Vaticana* M. Bianco - Fiorin, *Icône della Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano 1995.
- Bryer, Winfield, Pontos** A. Bryer, D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, I – II, Washington D. C. 1985.
- Campbell, Chong,**
Bellini and the East C. Campbell, A. Chong, *Bellini and the East*, Exhibition Catalogue, London 2006.
- Carli, La Maestà**
Duccio di Buoninsegna E. Carli, *La Maestà Duccio di Buoninsegna*, Milan 1969.
- Cattapan, Nuovi elenchi**
e documenti M. Cattapan, "Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500", *Θησαυρίσματα* 9 (1972), σ. 199 – 239.
- Chatzidakis, Essai** M. Chatzidakis, "Essai sur l' école dite "Italogrecque" précédé d' une note sur les rapports de l' art vénitien avec l' art crétois jusqu' à 1500", *Venezia e il Levante a cura di A. Pertusi*, II, Firenze 1974, σ. 69 – 124.
- _____, *École crétoise* M. Chatzidakis, "Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque", *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 169 – 211.
- _____, *Madonneri* M. Chatzidakis, "La peinture des madonneri ou vénéto-crétoise et sa destination", *Venezia, Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, II, Firenze 1977, σ. 673 - 690.
- Chatzidakis, L' art des**
icônes en Crète Th. Chatzidakis, *L' art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, Catalogue de l' exposition (Europalia Grèce 1982 au Palais des Beaux – Arts à Charleroi du 3 Octobre au 21 Novembre 1982), Charleroi 1982.
- Constantoudaki –**
Kitromilides,
Tradition and Diversity M. Constantoudaki – Kitromilides, "Tradition and Diversity: Icon Painting in Crete, Venice and the Ionian Islands and El Greco' s Early Career", *The Greek World under Ottoman and Western Domination: 15th – 19th Centuries* (ed. P. Kitromilides, D. Arvanitakis), New York - Athens

2008, σ. 55 – 79.

- Dejonghe, Roma** M. Dejonghe, *Roma Santuario Mariano*, Bologna 1969.
- East Christian Art** *East Christian Art*, Exhibition Catalogue, ed. Yanni Petsopoulos, London 1987.
- Elbern, Ikonen** V. Elbern, *Ikonen*, Berlin 1970.
- _____,
Skulpturengalerie Berlin V. Elbern, *Das Ikonenkabinett der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung in der Skulpturengalerie Berlin*, Berlin 1979.
- Embiricos, L' école crétoise** A. Embiricos, *L' école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967.
- Faith and Power** *Byzantium: Faith and Power (1261 – 1557)*, Exhibition Catalogue (The Metropolitan Museum of Art, New York, March 23, 2004 – July 5, 2004), ed. H. C. Evans, New York 2004.
- Fernando da Riese, Maria Della Consolazione** P. Fernando da Riese Pio X, *S. Maria Della Consolazione*, Rome 1968.
- Fine Icons** *Catalogue of Fine Icons*, Sotheby's, 7th December 1981, London 1981.
- Fossi, Galleria degli Uffizi** G. Fossi, *Galleria degli Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Firenze 2011.
- From Byzantium to El Greco** *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*. Exhibition Catalogue, ed. M. Acheimastou – Potamianou, Athens 1987.
- Giardini, Pinacoteca Civica di Pesaro** C. Giardini, *La Collezione Ercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro*, Bologna 1992.
- Gielly, Les primitifs siennois** L. Gielly, *Les primitifs siennois*, Paris 1926.
- Giotto e il suo tempo** *Giotto e il suo tempo*, a cura di V. Sgardi, Milano 2000.
- Gouma - Peterson, Madonneri** Th. Gouma - Peterson, "Crete, Venice, the 'Madonneri' and a Creto – Venetian Icon in the Allen Art Museum", *Allen Memorial Art Museum Bulletin XXV* (1968), σ. 53 – 86.
- Haustein, Schröder, Skrobucha,** E. Haustein, A. Schröder, H. Skrobucha, *Ikonen – Museum Recklinghausen*, Recklinghausen 1976.

- Haustein – Bartsch, Nikolaos Tzafores** E. Haustein – Bartsch, "Eine neuentdeckte Ikone der «Madre della Consolazione» von Nikolaos Tzafores", *ΔΧΑΕ* 22 (2001), σ. 135 – 140.
- _____, *Madre della Consolazione* E. Haustein – Bartsch, "Einige Bemerkungen und Fragen zur Entstehung der Ikonen der «Madre della Consolazione»", *Griechische Ikonen* (Symposium in Marburg vom 26 – 29/6/2000), hrsg. E. Gerousis, G. Koch, Athen 2010, σ. 109 – 122.
- Hendy – Goldscheider, Giovanni Bellini** Ph. Hendy – L. Goldscheider, *Giovanni Bellini*, London 1945.
- Holy Image** *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Exhibition Catalogue, ed. M. Acheimastou – Potamianou, Athens 1988.
- Holy Passion, Sacred Images** *Holy Passion, Sacred Images. The Interaction of Byzantine and Western Art in Icon Painting*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1999.
- Icone del Museo di Ravenna** *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*. Catalogo a cura di G. Pavan, Ravenna 1979.
- Ikonen** *Ikonen, Bilder in Gold, Sakrale Kunst aus Griechenland*, Graz 1993.
- Kreidl - Papadopoulos, Kunsthistorisches Museum** K. Kreidl - Papadopoulos, "Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien", *JbKSWien* 66 (1970), σ. 49 – 154.
- La Quadreria, Emo Capodilista** *La Quadreria, Emo Capodilista, 543 Dipinti dal' 400 al 700*, Catalogo della Mostra (Palazzo della Ragione, 7 Maggio – 25 Settembre 1988), Padova 1988.
- L'eredità di Giotto** *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2008.
- Les Icônes** M. Chatzidakis, K. Weitzmann, G. Albegansvilli, A. Volskaya, G. Babić, M. Alpatov, T. Voinescu, *Les Icônes*, ed. Mondatori – Fernard Nathan, Paris 1982.
- Lichačev, L'histoire de l' icône russe** N. Lichacev, *Matériaux pour servir à l'histoire de l' icône russe*, St. Petersbourg 1911.
- Lymberopoulou, Madre della Consolazione** A. Lymberopoulou, "The Madre della Consolazione icon in the British Museum: Post – Byzantine painting, painters and society of Crete", *JÖB* 53 (2003), σ. 239 – 257.

- _____, *The painter Angelos* A. Lymberopoulou, "The painter Angelos and Post – Byzantine Art", *Locating Renaissance Art*, ed. C. M. Richardson, New Haven - London 2007, σ. 175 – 210.
- _____, *Cretan Icons* A. Lymberopoulou, "Audiences and markets for Cretan Icons", *Viewing Renaissance Art*, III, ed. K. W. Woods, C. M. Richardson, A. Lymberopoulou, London 2007, σ. 171 – 208.
- Millet, Recherches** G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.
- Milossevich, Bianco - Fiorin, Trieste** - G. Milossevich – M. Bianco - Fiorin, *I serbi a Trieste*, Udine 1978.
- Mitropoulos, Marienikonen** N. Mitropoulos, *Marienikonen*, Ettal 1964.
- Mouriki, A Deësis Icon** D. Mouriki, "A Deësis Icon in the Art Museum", *Record of the Art Museum, Princeton University* XXVII.1 (1968), σ. 13 – 28, εκ. 1 - 11.
- _____, *Hodegetria* D. Mouriki, "Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth - Century Sinai Icons", *CA* 39 (1991), σ. 153 – 182.
- Riflessi di Bisanzio** *Riflessi di Bisanzio, Capolavori d'arte dal XV al XVIII secolo dal Museo Bizantino e Cristiano di Atene*, catalogo di mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 22 Maggio – 7 Settembre 2003), a cura di E. Chalkia, Atene 2003.
- Schweinfurth, Geschichte** P. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei*, Hague 1930.
- Skrobucha, Meisterwerke** H. Skrobucha, *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, Recklinghausen 1975.
- Sophocleous, Icônes de Chypre** S. Sophocleous, *Icônes de Chypre, Diocèse de Limassol, 12e – 16e siècle*, Nicosie 2006.
- Stavropoulou, Une icône italo crétoise** A. Stavropoulou, "Une version de la Traditio Legis sur une icône italo crétoise", *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)* (Venezia, 3 7 dicembre 2007), Venice 2009, σ. 725 - 838.
- Talbot - Rice,** D. Talbot - Rice, *Byzantine Paintings of Trepizond*, London 1936.

- _____, *Icons of Cyprus* D. Talbot - Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937.
- Tempestini, Giovanni Bellini** A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 1997.
- Tesori delle Comunità Religiose di Trieste** *Tesori delle Comunità Religiose di Trieste. A cura dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste* (Museo del Castello di San Giusto, Iuglio – Settembre 1978), Udine 1978.
- The Glory of Byzantium** *The Glory of Byzantium*, The Metropolitan Museum of Art, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997.
- The Greek Renaissance** *Post – Byzantium: The Greek Renaissance, 15th – 18th Century Treasures from the Byzantine and Christian Museum, Athens*, exhibition catalogue (Onassis Cultural Center, New York, November 7, 2002 – February 8, 2003), Athens 2002.
- The Origins of El Greco** *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, Exhibition Catalogue (Onassis Cultural Center, New York, 17 November 2009 – 27 February 2010), ed. A. Drandaki, New York 2009.
- The Splendour of Heaven** *The Splendour of Heaven. Sacred Treasures from Byzantine Collections and Museums in Greece*, exhibition catalogue (Frankfurt am Main, Dommuseum, September 2001 – January 2002), Athens 2002.
- Torriti, Simone Martini** P. Torriti, *Simone Martini*, Art e Dossier, Firenze 1997.
- Treasures from British Collections** *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, Exhibition Catalogue, ed. D. Buckton, London 1994.
- Vassilaki, A Cretan icon in the Ashmolean** M. Vassilaki, "A Cretan icon in the Ashmolean, The Embrace of Peter and Paul", *JÖB* 40 (1990), σ. 406 – 422.
- _____, **The painter Angelos** M. Vassilaki, *The painter Angelos and Icon – Painting in Venetian Crete*, Ashgate Variorum Series, Aldershot 2008, σ. 3 – 15.
- _____, **The Art of Angelos** M. Vassilaki, "The Art of Angelos", *The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete* (ed. M. Vassilaki), Benaki Museum & Lund Humphries, Athens & London 2010, σ. 114 – 123.

- _____, *Cretan Icon – Paintings and the Council of Ferrara/Florence*
- M. Vassilaki, "Cretan Icon – Paintings and the Council of Ferrara/Florence", *Μουσείο Μπενάκη, Μελέτες για τον ζωγράφο Αγγελο, την εποχή του και την κρητική ζωγραφική*, Αθήνα 2016, σ. 115 – 130.
- Venturi, Storia**
- A. Venturi, *Storia dell' arte italiana, V, La pittura del Trecento*, Milano 1907.
- Wulff - Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei**
- O. Wulff - M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtliche Forme*, Hellerau bei Dresden 1925.
- Zuffi, Mantegna**
- St. Zuffi, *Mantegna*, Arnoldo Mondadori Arte, Milan 1991.
- Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο**
- Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884 – 1930), κατάλογος έκθεσης (Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 29 Μαρτίου 2002 – 7 Ιανουαρίου 2003), επιμ. Ο. Γκράτζιου – Α. Λαζαρίδου, Αθήνα 2006.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Τζάνες**
- M. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Μια άγνωστη εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε», *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 163 – 170.
- _____, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*
- M. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.
- Βασιλάκη – Καρακατσάνη, Βρεφοκρατούσα Μονής Βατοπεδίου**
- A. Βασιλάκη – Καρακατσάνη, «Σημειώσεις σε μία εικόνα Βρεφοκρατούσας της Μονής Βατοπεδίου», *ΔΧΑΕ* 5 (1969), σ. 200 – 206.
- Βασιλάκη, Θείον Πάθος**
- M. Βασιλάκη, «Το Θείον Πάθος. Η εικονογραφία του Πάθους του Χριστού στις κρητικές εικόνες», *Το Θείον Πάθος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, εφημ. *Καθημερινή*, τεύχ. *Επτά Ημέρες* (12/04/1998), σ. 2 - 5.
- _____, *Τεχνολογία*
- M. Βασιλάκη, «Γύρω από την τεχνολογία των μεταβυζαντινών εικόνων», *Η τεχνογνωσία στη λατινοκρατούμενη Ελλάδα, Πεπραγμένα Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα 1997, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2000, σ. 195 – 206.
- _____, *Εικόνες Αρχοντικού Τοσίτσα*
- M. Βασιλάκη, *Οι Εικόνες του Αρχοντικού Τοσίτσα. Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ*, Αθήνα 2012.

Βοκοτόπουλος, Εικόνες Κέρκυρας	Π. Α. Βοκοτόπουλος, <i>Εικόνες της Κέρκυρας</i> , Αθήνα 1990.
_____, <i>Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες</i>	Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες», <i>ΔΧΑΕ</i> 19 (1996 – 1997), σ. 81 – 96.
_____, <i>Σεράγεβο</i>	Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», <i>ΔΧΑΕ</i> 25 (2005), σ. 207 – 226.
Βυζαντινή Τέχνη	<i>Η Βυζαντινή Τέχνη, Τέχνη Ευρωπαϊκή</i> , 9η Έκθεση υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Εξώτης, Κατάλογος Έκθεσεως, Αθήναι 1964.
Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη	<i>Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη</i> , Κατάλογος Έκθεσεως Παλιού Πανεπιστημίου (26 Ιουλίου 1985 – 6 Ιανουαρίου 1986). Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985. Υπουργείο Πολιτισμού – Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 1986.
Δρακοπούλου, Έλληνες Ζωγράφοι	Ευγ. Δρακοπούλου, <i>Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 – 1850)</i> , τ. 3, Αθήνα 2010.
Εικόνες κρητικής τέχνης	<i>Εικόνες κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη</i> , κατάλογος έκθεσης, επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειο 1993.
Κατσελάκη, Χριστός Ελκόμενος	Ανδρ. Κατσελάκη, «Ο Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4 ^{ος} αι. – 15 ^{ος} αι.)», <i>ΔΧΑΕ</i> 19 (1997), σ. 167 – 200.
Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού	Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Ο Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού του Νικολάου Τζαφούρη στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης: Σύνθεση, πηγές, περιπλανήσεις του έργου», <i>Έκτο Επιστημονικό Συμπόσιο, Ανασκαφή και Έρευνα VI: Από το ερευνητικό έργο του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης (Αθήνα, 26 – 27 Απριλίου 2007)</i> , Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 2007, σ. 49.
_____, <i>Κύπρος</i>	Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Όψεις της ζωγραφικής εικόνων στην Κύπρο κατά τη βενετική περίοδο και οι σχέσεις με τη Βενετία», <i>Η Γαληνοτάτη και η Ευγενεστάτη. Η Βενετία στην Κύπρο και η Κύπρος στη Βενετία. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου (Λευκωσία, 21 Οκτωβρίου 2006)</i> , επιμ. Α. Νικολάου – Κονναρή, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 2009, σ. 157 – 193.
Κώττα, Έλκόμενος	Β. Α. Κώττα, «Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του

Έλκομένου ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ», *BNJ* 14 (1938), σ. 245 – 267.

**Μανούσακας, Ἡ
διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου
Ἀκοτάντου**

Μ. Μανούσακας, «Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου κρητικοῦ ζωγράφου», *ΔΧΑΕ* 2 (1960 – 1961), σ. 139 – 151.

**Μαστορόπουλος,
Πέτρα Λέσβου**

Γ. Μαστορόπουλος, «Πέτρα Λέσβου, Ἐκκλησιαστικό Μουσείο», *ΑΔ* 36 (1981), Χρονικά, σ. 387.

Μετά το Βυζάντιο

Μετά το Βυζάντιο, Συλλογή Μ. Λάτση, κείμενα Μ. Καζανάκη – Λάππα, Αθήνα 1996.

**Μουσείο
Κανελλοπούλου**

Κ. Σκαμπαβίας – Ν. Χατζηδάκη, *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, Αθήνα 2007.

**Μπαλτογιάννη,
Συλλογὴ
Οικονομοπούλου**

Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Συλλογὴ Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985.

_____, **Μήτηρ
Θεοῦ**

Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Μήτηρ Θεοῦ Βρεφοκρατοῦσα στὴν Ενσάρκωση καὶ τὸ Πάθος*, Αθήνα 1994.

_____, **Εἰκόνες
Ἰησοῦ Χριστοῦ**

Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Ὁ Χριστὸς στὴν Ενσάρκωση καὶ στὸ Πάθος*, Αθήνα 2003.

**Μπούρα, Τρίπτυχο
Κρητικῆς Σχολῆς στὸ
Μπενάκη**

Λ. Μπούρα, «Νέο τρίπτυχο κρητικῆς σχολῆς τοῦ τέλους τοῦ 15^{ου} αἰῶνα στὸ Μουσείο Μπενάκη», 8^ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα, Περιλήψεις Εισηγήσεων καὶ Ανακοινώσεων (Αθήνα, 13 – 15 Μαΐου 1988), σ. 69 – 70.

**Μπρούσκαρη,
Μουσείο
Κανελλοπούλου**

Μ. Μπρούσκαρη, *Τὸ Μουσείο Παύλου καὶ Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, Αθήνα 1985.

**Μυστήριον Μέγα καὶ
παράδοξον**

Μυστήριον Μέγα καὶ παράδοξον, Σωτήριον Ἔτος 2000, κατάλογος ἐκθεσης, Αθήνα 2002.

**Ευγγόπουλος,
Μουσεῖον Μπενάκη**

Α. Ευγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Αθήναι 1936.

_____, **Συλλογὴ
Σταθάτου**

Α. Ευγγόπουλος, *Συλλογὴ Ἑλένης Α. Σταθάτου, Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν εἰκόνων, τῶν ξυλογλύπτων καὶ τῶν μεταλλίνων ἔργων τῶν βυζαντινῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἀλωσιν χρόνων*, Αθήναι 1951.

- Όδηγός, Μουσείον Μπενάκη** Όδηγός. Μουσείον Μπενάκη, Αθήνα 1935.
- Παπαδοπούλου, ΑΔ 45 (1990)** Β. Ν. Παπαδοπούλου, ΑΔ 45 (1990), Χρονικά, σ. 276.
- _____, Δέηση Νικολάου Τζαφούρη** Β. Ν. Παπαδοπούλου, «Εικόνα Δέησης του Νικολάου Τζαφούρη», ΔΧΑΕ 22 (2001), σ. 261 – 270.
- Ποταμιάνου, Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου** Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.
- Πύλες του Μυστηρίου** Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσία και την Ελλάδα, Κατάλογος Έκθεσης (Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 13 Απριλίου – 30 Ιουνίου 1994), επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Αθήνα 1994.
- Ρηγόπουλος, Θεόδωρος Πουλάκης** Ι. Ρηγόπουλος, *Ο άγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979.
- Ροντογιάννης, Λευκάδα** Π. Ροντογιάννης, «Η χριστιανική τέχνη στή Λευκάδα», *Εταιρεία Λευκαδικῶν Μελετῶν, Έπετηρίς Γ' (1973)*, Αθήναι 1974.
- Σισιλιάνος, Έλληνες άγιογράφοι** Δ. Σισιλιάνος, *Έλληνες άγιογράφοι μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1935.
- Σιώμκος, Έργα του Νικολάου Τζαφούρη** Ν. Σιώμκος, «Έργα του Νικολάου Τζαφούρη και του εργαστηρίου του», ΔΧΑΕ 34 (2013), σ. 253 – 266.
- Σταυροπούλου, Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ** Α. Σταυροπούλου, «Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ στις μεταβυζαντινές εικόνες με αφορμή ένα έργο του Ιωάννη Απακά», *Μίλτος Γαρίδης (1926 – 1996), Αφιέρωμα*, επιμ. Αθ. Παλιούρας, τ. Β', Ιωάννινα 2003, σ. 729 – 758.
- Στράτης, Αρχαιότητες Σερρών** Εὐ. Γ. Στράτης, «Διασωθεῖσαι χριστιανικαί ἀρχαιότητες Σερρῶν», ΔΧΑΕ 11 (1924), σ. 51 – 58.
- Χατζηδάκης, Η μεταβυζαντινή τέχνη και η ακτινοβολία της** Μ. Χατζηδάκης, «Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1669) και η ακτινοβολία της», *ΙΕΕ Γ'*, Αθήνα 1974, σ. 410 – 437.
- _____, Μουσείο Μπενάκη** Μ. Χατζηδάκης, *Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 1975.
- _____, Εικόνες** Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ*

- τῆς Πάτμου μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα 1977.
- _____, *Ἕλληνες Ζωγράφοι* Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες Ζωγράφοι μετά την Ἀλωση (1450 – 1830)*, 1, Ἀθήνα 1987.
- Χατζηδάκη, Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς** Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15^{ος} – 16^{ος} αἰ. Κατάλογος Ἐκθέσεως*, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 1983.
- _____, *Ἀπό τον Χάνδακα στη Βενετία* Ν. Χατζηδάκη, *Ἀπό τον Χάνδακα στη Βενετία. Ἑλληνικὲς εἰκόνες στην Ἰταλία. 15^{ος} – 16^{ος} αἰώνας. Venetiae quasi alterum Byzantium*, Κατάλογος Ἐκθεσης, Ἀθήνα 1993.
- _____, *Ἡ Δέηση του Ἀγγέλου και ἡ χρῆση ἀντιβόλου τῆς* Ν. Χατζηδάκη, «Ἡ Δέηση του Ἀγγέλου στο Μουσεῖο Κανελλοπούλου καὶ ἡ χρῆση ἀντιβόλου τῆς κατὰ τον 15^ο αἰώνα», ΔΧΑΕ 26 (2006), σ. 283 – 296.
- Χεῖρ Ἀγγέλου** Χεῖρ Ἀγγέλου. *Ἐνας ζωγράφος εἰκόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Κατάλογος Ἐκθεσης, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Ἀθήνα 2010.
- Χονδρογιάννης, Μουσεῖο Ἀντιβουνιώτισσας** Σ. Θ. Χονδρογιάννης, *Μουσεῖο Ἀντιβουνιώτισσας*, Θεσσαλονίκη 2010.