

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

ΚΟΥΤΣΟΤΟΛΗ ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΩ

«Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΛΟΝΤΖΑΣ (1530-1608):

Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΟΥ»



Στη φωτογραφία του εξωφύλλου εικονίζεται μία σκηνή κόλασης. Πρόκειται για μία λεπτομέρεια από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του τριπτύχου συλλογής Λάτση [Πηγή φωτογραφίας: *Μετά το Βυζάντιο*, The Private Bank & Trust Co., Αθήνα 1996 (επιμ. Β. Φωτόπουλος), αρ. 24].



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	10
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	16
ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ.....	16
1. Υπογεγραμμένα Έργα.....	16
1.1. Εικόνες.....	16
1.1.1. «Επί Σοι Χαίρει», Βενετία.....	16
1.1.2. Πλατυτέρα, ένθρονη, Βρεφοκρατούσα, Μουσείο Ζακόνθου.....	19
1.1.3. Τρεις Ιεράρχες, <i>Galerie Nikolenko</i>	21
1.1.4. άγιος Νικόλαος ένθρονος με σκηνές εορτών και αγίους, Βεράτι της Αλβανίας.....	23
1.1.5. άγιος Γεώργιος, Μουσείο Μπενάκη.....	25
1.1.6. άγιος Τίτος, Βατικανό.....	27
1.1.7. Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης, Άρτα.....	29
1.2. Τρίπτυχα.....	31
1.2.1. Τρίπτυχο Ι. Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου, Πάτμος.....	31
1.2.2. Τρίπτυχο, ιδιωτική συλλογή, Η.Π.Α.....	34
1.2.3. Τρίπτυχο, ιδιωτική συλλογή Λάτση.....	39
2. Αποδιδόμενα Έργα.....	42
2.1. Εικόνες.....	42
2.1.1. Υπαπαντή, Βενετία.....	42
2.1.2. Κοίμηση της Θεοτόκου, Κως.....	43
2.1.3. Κοίμηση της Θεοτόκου, Σινά.....	45
2.1.4. Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδος (787), Κοπεγχάγη.....	47
2.1.5. Δευτέρα Παρουσία. Κέρκυρα.....	50



2.1.6. Δευτέρα Παρουσία, Σύμη.....	53
2.1.7. Δευτέρα Παρουσία, Βενετία.....	55
2.1.8. Δευτέρα Παρουσία, Δαλματία.....	56
2.1.9. «Επί Σοι Χαίρει», Σινά.....	58
2.1.10. «Επί Σοι Χαίρει», Εκκλησιαστικό Μουσείο Σιατίστης..	60
2.1.11. Πέντε ιεράρχες, Βατικανό.....	61
2.1.12. άγιος Νικόλαος με βιογραφικές σκηνές, Μαδρίτη.....	63
2.1.13. άγιος Γεώργιος, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.....	65
2.1.14. Το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου, Σινά.....	67
2.1.15. Μεταμόρφωση και «οί έν Ραϊθῶ Πατέρες», Σινά.....	69
2.1.16. Εικόνα με παράσταση κηρύγματος, Σεράγεβο.....	72
2.1.17. αρχάγγελος Μιχαήλ με σκηνές του κύκλου του, Καλαμάτα.....	74
2.2. Τρίπτυχα.....	76
2.2.1. Τρίπτυχο του Σεμπενίκου.....	76
2.2.2. Τρίπτυχο της Βενετίας	82
2.2.3. Τρίπτυχο του Επισκοπικού Μουσείου του <i>Osimo</i>	84
2.2.4. Τρίπτυχο της Πινακοθήκης του Βατικανού.....	87
2.2.5. Τρίπτυχο του Μουσείου Τέχνης της Ρουμανίας.....	90
2.2.6. Τρίπτυχο της Δημοτικής Πινακοθήκης της Ραβέννας.....	94
2.2.7. Τρίπτυχο της Βαλτιμόρης Η.Π.Α.....	97
2.2.8. Δύο φύλλα τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής.....	100
2.2.9. Δύο φύλλα τριπτύχου της Γενεύης.....	102
2.2.10. Δύο φύλλα τριπτύχου του Εθνικού Μουσείου της Ραβέννας.....	105
2.2.11. Τρίπτυχο της Δανίας.....	106
2.3. Πίνακες.....	108
2.3.1. Το Θείο Πάθος, αγγλική ιδιωτική συλλογή.....	108
2.3.2. Πανόραμα του όρους Σινά, Γενεύη.....	110
2.3.3. Ιστορία των Ισμαηλιτών, Γενεύη.....	112
2.3.4. Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), Ζάκυνθος.....	115
2.3.5. Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.....	115



3. Πλαστές εικόνες	117
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	120
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.....	120
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	128
ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.....	128
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ.....	141
Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ.....	141
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	148
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΙΝΑΚΩΝ.....	165

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της ολοκλήρωσης των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο Δατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μεσαιωνικών Σπουδών του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με κατεύθυνση Βυζαντινή Αρχαιολογία.

Η γνωριμία μου με τα έργα και την τέχνη του καστρινού ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα άρχισε ήδη από τα προπτυχιακά μου χρόνια μέσα από εργασίες για σεμιναριακά μαθήματα. Ο προικισμένος αυτός καλλιτέχνης δεν ήταν δυνατόν να μη μου κεντρίσει από την αρχή το ενδιαφέρον με την πλούσια σε αριθμό και υψηλής ποιότητας παραγωγή έργων του. Η τάση του να γεμίζει τις ζωγραφικές επιφάνειες με μικρογραφημένες, πολυπρόσωπες συνθέσεις, οι οποίες, όμως δε στερούνται επιμελούς και λεπτομερούς τεχνικής δείχνουν ότι πρόκειται για μία καλλιτεχνική ευφυΐα, η οποία δεν υπολείπεται καθόλου σε ταλέντο έναντι άλλων μεγάλων φημισμένων ζωγράφων, όπως ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Θα τολμούσαμε να παρατηρήσουμε ότι ίσως ο Κλόντζας, αν είχε εγκατασταθεί στη Βενετία και είχε δουλέψει κοντά σε περίφημους Ιταλούς ζωγράφους, όπως και ο Θεοτοκόπουλος, το όνομα του να ήταν γνωστό ακόμη και σε εκείνους που δεν είναι εξοικειωμένοι με την κρητική τέχνη του 16ου αιώνα.

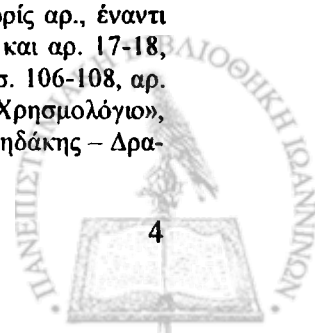
Τους ερευνητές, όμως, της μεταβυζαντινής ζωγραφικής δεν ήταν δυνατό να μην απασχολήσει ένας ζωγράφος του βεληνεκούς του Κλόντζα. Στις πιο παλιές, λοιπόν, δημοσιεύσεις έργων του καστρινού ζωγράφου ανήκουν εκείνες του Κ. Αμάντου στα 1928¹ και του Α. Ξυγγόπουλου στα 1957.² Αργότερα, στα 1962 ο Μ. Χατζηδάκης στον κατάλογο με τις εικόνες του Αγίου Γεωργίου και του Ινστιτούτου της Βενετίας δημοσίευσε τέσσερα έργα του κρητικού ζωγράφου, εκ των οποίων τα τρία πιθανόν είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της τέχνης του.³ Έκτοτε μέχρι και σήμερα τόσο ο ίδιος⁴ όσο και πλήθος άλλων ερευνητών ασχολήθηκαν πιο συστηματικά με την τέχνη του Κλόντζα, μελέτησαν και δημοσίευσαν σε περιοδικά και καταλόγους εκθέσεων έργα του, τα οποία είτε φέρουν την υπογραφή του είτε τεκμηριωμένα του

¹ Αμαντος, *Σιναϊτικά μνημεία*, σ. 52.

² Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, σ. 5-6, αρ. 3, πίν. 3. Ο ίδιος, *Σχεδίασμα*, σ. 175, πίν. 47.2.

³ Chatzidakis, *Icônes*, σ. 74-81.

⁴ Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν Μουσείον», σ. 8. Ο ίδιος, «Ζάκυνθος», εικόνα χωρίς αρ., έναντι της σ. 7. *Collections Suisses*, σελίδες χωρίς αρίθμηση της εισαγωγής του Χατζηδάκη και αρ. 17-18, (Chatzidakis). Ο ίδιος, «Μεταβυζαντινή τέχνη», σ. 431-432. Ο ίδιος, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 106-108, αρ. 62, πίν. 40-44, 117. *Θησαυροί της Πάτμου*, σ. 120, εικ. 29-34 (Χατζηδάκης). Ο ίδιος, «Χρησιμολόγιο», σ. 51-60, πίν. 22-28. Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, σ. 145-146, εικ. 33. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 83-96.



έχουν αποδοθεί. Αξίζει να αναφέρουμε μερικά ονόματα Ελλήνων ερευνητών, όπως ο Π. Βοκοτόπουλος,⁵ ο Α. Παλιούρας,⁶ η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου,⁷ η Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου,⁸ η Ν. Χατζηδάκη,⁹ η Α. Σταυροπούλου,¹⁰ η Μ. Παπαδάκη,¹¹ η Ε. Δρακοπούλου,¹² η Μ. Βασιλάκη,¹³ η Ο. Γκάρτζιου,¹⁴ ο Ι. Δημακόπουλος,¹⁵ ο Ν. Δρανδάκης,¹⁶ καθώς και ο Θ. Αλιπράντη.¹⁷ Στα 1997 σημαντική είναι η συλλογή όλων των έργων του ζωγράφου σε έναν κατάλογο με την αντίστοιχη βιβλιογραφία τους από τον Μ. Χατζηδάκη και την Ε. Δρακοπούλου.¹⁸ Αξιόλογη είναι και η συμβολή των ξένων ερευνητών στη μελέτη του έργου Κλόντζα, όπως της L. Hadermann – Misguich,¹⁹ της J. Vereecken,²⁰ της A. Skovran,²¹ της M. Bianco Fiorin,²² της St. Frigerio- Zeniou²³ και της P. Angiolini – Martinelli.²⁴

⁵ Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 64-74. Ο ίδιος, «Σεράγεβο», σ. 383-397. Ο ίδιος, «Μικρογραφίες», σ. 191-207. *East Christian Art*, σ. 88-95, αρ. 74, εικ. 74a-f (Vocotopoulos) (αγγλική μετάφραση του πρώτου άρθρου). Ο ίδιος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 62-66, αρ. 40, εικ. 41-43, 153-157. Ο ίδιος, «Τιμίου Σταυρού», σ. 264-265, εικ. 11. Ο ίδιος, «Le triptyque», σ. 431-438, εικ. 1-8. Ο ίδιος, «Φύλλα τριπτύχου», σ. 91-105. Ο ίδιος, *Θείον Πάθος*. Ο ίδιος, «Βουκουρέστι», σ. 335-352.

⁶ Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*. Ο ίδιος, «Barozzi», σ. 318-328, πίν. 96-114. Ο ίδιος, «Ο απόηχος», σ. 403-413, πίν. 1-5. Ο ίδιος, «Σινά», σ. 599-609, πίν. ΡΜ'-ΡΜΗ'.

⁷ Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 145-176, πίν. Α'-Ι'. Η ίδια, «Πίνακας», σ. 43. Η ίδια, «Τρίπτυχο», σ. 209-249, πίν. ΛΖ'-ΝΗ'. Η ίδια, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 338-343.

⁸ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόν της Σύμης», σ. 207-228, πίν. 84-95. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 140, αρ. 144 (Αχειμάστου – Ποταμιάνου). *Affreschi e icone*, σ. 150, αρ. 99, εγχρ. εικ. στη σ. 151 (Acheimastou – Potamianou). Η ίδια, «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 125-154. *From Byzantium*, σ. 190, αρ. 62, εγχρ. εικ. στη σ. 131 (Acheimastou – Potamianou). *Holy Image. Holy Space*, σ. 224-227, αρ. 69, εικ. στις σ. 154-157 (Acheimastou – Potamianou). Η ίδια, *Εικόνες Ζακύνθου*, σ. 102-103, αρ. 20. Η ίδια, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, σ. 190-191, αρ. 57. Η ίδια, «αγίου Γεωργίου», σ. 77-86.

⁹ Από τον Χάνδακα, σ. 166-172, αρ. 41 (Χατζηδάκη). Η ίδια, «άγιος Νικόλαος», σ. 393-416. Χατζηδάκη – Κατερίνη, «αρχάγγελος Μιχαήλ», σ. 241-261.

¹⁰ Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 475-485, εικ. 1. Σταυροπούλου, «αγία Αικατερίνη», σ. 107.

¹¹ Παπαδάκη, «Μνηστεία αγίας Αικατερίνης», σ. 147-162, πίν. Α.

¹² Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 83-96. Δρακοπούλου, *Ορθόδοξες κοινότητες*, αρ. 9.

¹³ Βασιλάκη, «Ναυμαχία της Ναυπάκτου», σ. 100. *Greece and the sea*, σ. 294-295, αρ. 194 (Vassilakes – Mavrakakes). *Holy Image. Holy Space*, σ. 227-229, αρ. 70, εικ. στη 158-159 (Vassilaki)

¹⁴ Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 9-31.

¹⁵ Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών», σ. 190-197, πίν. 39-42.

¹⁶ Σινά, σ. 130-131, εικ. 92, 98-99 (Δρανδάκης).

¹⁷ Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 21-46, εικ. 3-3δ, 4-4α, 5-7.

¹⁸ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 83-96.

¹⁹ Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*. Hadermann – Misguich, «Klontzas' Vision», σ. 43-47, πίν. 11-16.

²⁰ Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*.

²¹ Skovran, *Jugement Dernier*, σ. 345-350.

²² Fiorin, *Pinacoteca Vaticana*, σ. 25-28, αρ. 19-20, εικ. 31, 35-36.

²³ *Musée d' Art et d' Histoire*, αρ. 4/5, (St. Frigerio- Zeniou).

²⁴ Pavan – Angiolini – Martinelli, *Ravenna*, αρ. 117 και 137 (με εγχρ. εικ.). Angiolini – Martinelli, *Collezione di Ravenna*, αρ. 117 και 137.



Στόχος μας στην παρούσα μελέτη ήταν να εντοπίσουμε τόσο στα λίγα ενυπόγραφα όσο και στα αναρίθμητα αποδιδόμενα έργα του στοιχεία, στα οποία ο ζωγράφος διαφοροποιείται από τη βυζαντινή παράδοση. Επίσης, προσπαθήσαμε να εξακριβώσουμε τις σχέσεις του με τη σύγχρονη ιταλική ζωγραφική και να αναζητήσουμε σε αυτή πιθανά πρότυπα, από τα οποία άντλησε δάνεια. Ενδιαφέρον είχε η εικονογραφική εξέταση και σύγκριση ομόθεμων έργων του, των οποίων τις ομοιότητες και διαφορές παρουσιάσαμε.

Της όλης εργασίας προτάσσεται μία σύντομη θεώρηση των βιογραφικών στοιχείων του ζωγράφου. Έπεται στο δεύτερο κεφάλαιο η παρουσίαση των φορητών εικόνων του. Το κεφάλαιο αυτό επιμερίζεται σε τρεις ενότητες: **1.** στα υπογεγραμμένα έργα, **2.** στα αποδιδόμενα και **3.** σε όσα φέρουν πλαστή υπογραφή. Στην πρώτη ενότητα εξετάζονται πρώτα οι εικόνες και έπειτα τα τρίπτυχα. Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται οι εικόνες, τα τρίπτυχα και τελευταίοι οι πίνακες. Η σειρά, η οποία ακολουθείται στην κατάταξη των εικόνων έγινε με κριτήριο το εικονογραφικό τους θέμα. Επιλέγονται πρώτα οι εικόνες με παραστάσεις από το Δωδεκάορτο, εν συνεχεία οι εικόνες με θέματα γνωστά από το παραδοσιακό εικονογραφικό θεματολόγιο της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, όπως Ζ' Οικουμενική Σύνοδος, Δευτέρα Παρουσία, «Επί Σοι Χαίρει» και άλλα, και ακολουθούν οι εικόνες με θέματα που αποτελούν ένα «άπαξ» στην εικονογραφία, όπως οι «έν Ραϊθῶ πατέρες», η παράσταση του κηρύγματος και άλλα. Όσον αφορά τα τρίπτυχα, η κατάταξη τους έγινε με κριτήριο την κατάσταση διατήρησής τους. Προηγούνται όσα σώζονται ακέραια, έπονται εκείνα, από τα οποία εκλείπει το ένα φύλλο και τελευταία έχουμε όσα σώζουν μόνο το ένα φύλλο. Δεδομένου ότι δεν έχουμε σε κανένα από αυτά επιγραφή με χρονολογία. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι εικονογραφικές παρατηρήσεις από το σύνολο των εικόνων και στο τέταρτο οι τεχνοτροπικές. Η εργασία κλείνει με τα συμπεράσματα για το έργο του Γεωργίου Κλόντζα, όπου αποτιμάται η αισθητική του και επιχειρείται η ένταξη στην εποχή του.

Για την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας κατέστη αναγκαία η συλλογή όλης της δημοσιευμένης βιβλιογραφίας για τον Κλόντζα. Η βιβλιογραφική έρευνα, την οποία πραγματοποιήσαμε, δεν περιορίστηκε στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, αλλά επεκτάθηκε και σε άλλες, όπως σε εκείνες της Γαλλικής και της Αγγλικής Αρχαιολογικής Σχολής, της Γενναδείου, καθώς και της Βικελαίας του Δήμου Ηρακλείου.



Οι δυσκολίες που αντιμετωπίσαμε αφορούσαν κυρίως στην αναζήτηση εικονογραφικών προτύπων σε έργα, τα οποία έχουν δημοσιευτεί σε καταλόγους και δεν έχουν μελετηθεί συστηματικά. Ο εκλεκτισμός του ζωγράφου και η ικανότητά του να αφομοιώνει δημιουργικά τα ξένα δάνεια, δυσχέραιναν σημαντικά την προσπάθειά μας. Η παρουσία, εξάλλου, της πλειονότητας των έργων του σε μουσεία του εξωτερικού και σε ιδιωτικές συλλογές αποτέλεσε βασικός παράγοντας αδυναμίας να επισκεφτούμε ορισμένες από τις δημιουργίες του εκεί, όπου φυλάσσονται. Από εκείνα, τα οποία βρίσκονται σε ελληνικά μουσεία καταφέραμε να δούμε από κοντά την εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας στην Κέρκυρα, στο πλαίσιο μίας εκπαιδευτικής εκδρομής, την οποία οργάνωσε η επιβλέπουσα καθηγήτρια, κα Α. Σταυροπούλου, καθώς και τις εικόνες του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο Μπενάκη και στο Βυζαντινό Μουσείο. Η εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μουσείο της Ζακύνθου, προφανώς, δεν εκτίθετο, κατά τη διάρκεια μίας επίσκεψής μας στο νησί.

Από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέδραμαν με κάποιο τρόπο στην προσπάθειά μου. Πρώτα απ' όλα, ευχαριστίες οφείλω στην κα Αγγελική Σταυροπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας, για την καθοδήγηση και συμπαράστασή της στην ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας μου, καθώς και για την επιστημονική και κυρίως, ηθική στήριξή της. Τις ευχαριστίες μου εκφράζω στα μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής, κ. Απ. Μαντά, Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας και κ. Χ. Σταυράκο, Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Ιστορίας, αφενός γιατί δέχτηκαν να συμμετάσχουν στην Επιτροπή και αφετέρου για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους. Ευχαριστώ, επίσης, θερμά την κα Μ. Παπαδάκη, Λέκτορα Βυζαντινής Αρχαιολογίας, τον κ. Andrea Babuin, Βυζαντινολόγο, καθώς και τους κ. Δ. Αγορίτσα και Π. Χαραλαμπίκη, Διδάκτορες Βυζαντινής Ιστορίας, που με τη φιλία και τις γνώσεις τους με διευκόλυναν ποικιλότροπα στην αναζήτηση άγνωστης ή δυσπρόσιτης σε μένα βιβλιογραφίας. Τέλος, δε θα είχα καταφέρει να ολοκληρώσω τις μεταπτυχιακές σπουδές μου χωρίς την αμέριστη συμπαράσταση και τη συνεχή ενθάρρυνση αγαπημένων μου προσώπων· γι' αυτό ιδιαίτερα ευχαριστώ την οικογένειά μου και τον κ. Κ. Ψηφή.



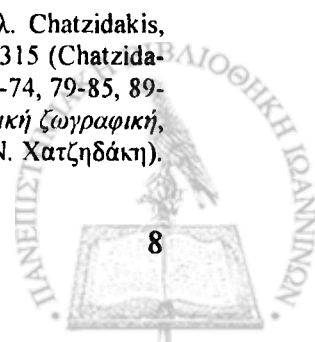
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης (1453), η Κρήτη, η οποία βρισκόταν υπό βενετική κυριαρχία από το 1204, πήρε τη θέση της πρωτεύουσας ως το πιο σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο στον ελληνικό κόσμο. Οι ευνοϊκές συνθήκες στο νησί για την πνευματική άνθηση των τεχνών και των γραμμάτων άρχισαν να διαμορφώνονται πολύ πριν από την άλωση, όταν στη μεγαλόνησο κατέφυγαν πολλοί λόγιοι από την Κωνσταντινούπολη, λόγω των δυσμενών πολιτικών και οικονομικών συγκυριών. Θυμίζουμε ότι τα τελευταία εκατό χρόνια περίπου πριν από την άλωση η Βασιλεύουσα βρισκόταν υπό τη μόνιμη απειλή της οθωμανικής κατάκτησης, ενώ μέχρι το 1453 έζησε δύο μεγάλες πολιορκίες, καθώς και πολυετείς αποκλεισμούς. Η λιμοκτονία, ο μαρασμός, ο αποδεκατισμός του πληθυσμού της Κωνσταντινούπολης και ο αγώνας για επιβίωση ώθησαν πολλούς στην απόφαση να γίνουν πρόσφυγες στη βενετοκρατούμενη Κρήτη.²⁵ Μεταξύ αυτών ξεχωρίζουν οι κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι με καλλιτεχνική παιδεία υψηλής στάθμης, οι οποίοι εξοικειωμένοι με καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους και δόκιμες τεχνικές, επηρέασαν στη διαμόρφωση της κρητικής ζωγραφικής.

Στην περίοδο που ακολουθεί μετά την άλωση μαρτυρείται ότι ο αριθμός των ζωγράφων που ζούσε και εργαζόταν στον Χάνδακα ήταν αρκετά μεγάλος αναλογικά ως προς τον πληθυσμό της πόλης. Επειδή οι παραγγελίες των εικόνων που αναλάμβαναν απευθύνονταν σε διαφορετικό πελατειακό κοινό –Ελληνες και Βενετούς, ορθόδοξους και καθολικούς–, οι κρητικοί ζωγράφοι αναπτύσσουν την ικανότητα να φιλοτεχνούν, σύμφωνα με δύο τεχνοτροπίες, «a la maniera greca» και «a la maniera latina», προσαρμόζοντας την τεχνοτροπία τους στις προτιμήσεις των πελατών. Άλλοτε, δηλαδή, ακολουθούσαν στα έργα τους τα βυζαντινά πρότυπα, όπως διαμορφώθηκαν κατά τους παλαιολόγειους χρόνους, και άλλοτε πρότυπα της ιταλικής ζωγραφικής.²⁶ Ο μεγάλος αριθμός των παραγγελιών, αλλά και οι συνθήκες της ζωής στην Κρήτη, οι οποίες προσαρμόζονται σταδιακά στον ιταλικό τρόπο ζωής, επιβάλλουν την οργάνω-

²⁵ Για τις πολιτικές και οικονομικές συνθήκες στην Κωνσταντινούπολη παραμονές της Άλωσης, βλ. προχειρώς, *Χειρ Αγγέλου*, σ. 16-25 (Λαΐου).

²⁶ Για τη ζωγραφική τέχνη της Κρήτης τον 15ο και 16ο αιώνα, ενδεικτικά, βλ. Chatzidakis, «Les débuts», σ. 169-174. Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 2-24. *Les Icônes*, σ. 310-315 (Chatzidakis). Παναγιωτάκης, *Κρητική περίοδος*, σ. 12-19. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 73-74, 79-85, 89-96. *From Byzantium*, σ. 51-53 (Constantoudaki – Citromilidou). Βοκοτόπουλος, *Η κρητική ζωγραφική*, σ. 11-17. Και από νεότερη βιβλιογραφία: *Από τον Χάνδακα*, σ. 1-23 (εισαγωγή από τη Ν. Χατζηδάκη). *Χειρ Αγγέλου*, σ. 26-37 (Μαλτέζου) και σ. 58-65 (Βασιλάκη).



ση της πρώτης συντεχνίας ζωγράφων, κατά το βενετικό διοικητικό σύστημα, με προ-στάτη άγιο τον Ευαγγελιστή Λουκά.²⁷ Η μαζική παραγωγή εικόνων, το ευρύ πελατει-ακό κοινό, ο αυξημένος αριθμός ζωγράφων και η οργάνωσή τους σε συντεχνίες μαρ-τυρούν μία ποιοτική αλλαγή στον τρόπο που αντιμετωπίζεται η εικόνα. Είναι η πρώτη φορά που η εικόνα δεν θεωρείται μόνο αντικείμενο λατρείας, αλλά αποκτά αγοραστι-κή αξία. Σύμφωνα με αρχειακές πράξεις, η εικόνα αγοράζεται, πωλείται, ανταλλάσ-σεται, μεταβιβάζεται, αλλά κυρίως γίνεται πολύτιμο απόκτημα για τους πρώτους συλλέκτες, οι οποίοι εμφανίζονται τον 16ο αιώνα στην Κρήτη. Η φήμη των κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα εξαπλώνεται έξω από τα όρια του νησιού, οι οποίοι υπό την επίδραση του αναγεννησιακού πνεύματος αρχίζουν να υπογράφουν τα έργα τους. Μερικοί μάλιστα από τους πιο φημισμένους προσθέτουν συχνά δίπλα στην υπογραφή τους τον τόπο καταγωγή τους, ο οποίος αποτελεί εγγύηση για την ποιότητα του έργου τους.²⁸

Μέσα σε αυτή την πνευματική άνθηση, την οποία είχε να επιδείξει η μεγαλόνη-σος τον 15ο και 16ο αιώνα, έζησε και εργάστηκε ο χαρισματικός καλλιτέχνης Γεώρ-γιος Κλόντζας (1530/40 – 1608), ζωγράφος εικόνων, μικρογράφος, ίσως και κωδικο-γράφος, σύγχρονος με τους ομότεχνούς του Μιχαήλ Δαμασκηνό (1530/35 – 1592/3) και Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (1541-1614). Η παρουσία του Κλόντζα στον Χάνδακα, την πρωτεύουσα της βενετοκρατούμενης Κρήτης, μαρτυρείται το β' μισό του 16ου αιώνα. Σε αυτό το χρονικό διάστημα του μισού περίπου αιώνα φιλοτέχνησε περισσό-τερες από σαράντα εικόνες και τρίπτυχα, ενώ επιδόθηκε και στην εικονογράφιση κωδίκων.

²⁷ Κωνσταντουδάκη, «Συντεχνία», σ. 123-145.

²⁸ Ενδεικτικά, βλ.. Από τον Χάνδακα, σ. 2-3 (εισαγωγή από τη Ν. Χατζηδάκη).



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Γεώργιος Κλόντζας²⁹ του Ανδρέα ήταν ζωγράφος εικόνων, μικρογράφος και κωδικογράφος, ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της όψιμης κρητικής Αναγέννησης. Υπολογίζεται ότι γεννήθηκε γύρω στα 1530 ή κατά άλλους ερευνητές γύρω στα 1540³⁰ στον Χάνδακα της Κρήτης, όπου είχε το εργαστήριό του και όπου πιθανότατα πέρασε όλη του τη ζωή.³¹

Έγγραφα των Αρχείων της Βενετίας φωτίζουν τόσο την προσωπική όσο και την επαγγελματική του ζωή. Ο Κλόντζας προερχόταν από μία εύπορη αστική οικογένεια του Χάνδακα, η οποία είχε το παρωνύμιο Χριστιανόπουλος και από την οποία κληρονόμησε τον ελληνορθόδοξο ναό του Αγίου Μάρκου.³² Το 1562 νυμφεύτηκε την Εργίνα Πανταλέου,³³ με την οποία απέκτησε τρεις γιους, τον Νικολό, τον Λουκά και τον Μανέα,³⁴ οι οποίοι ακολούθησαν το επάγγελμά του.³⁵ Ας σημειωθεί ότι σε έγγραφο της 18ης Ιανουαρίου 1595 υπογράφει ως μάρτυρας ο «μισέρ Μάρκος Κλόντζας, σγουράφος, υἱὸς τοῦ μισέρ Γιοργγίτζη». Είναι η μοναδική μνεία για τον ζωγράφο

²⁹ Το επώνυμο Κλόντζας απαντά και ως Κλότζας. Για την ετυμολογία του ονόματος, βλ. Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 28, υποσημ. 1.

³⁰ Γύρω στα 1530 σύμφωνα με τους Μ. Χατζηδάκη, Ε. Δρακοπούλου (Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 83) και Π. Βοκοτόπουλο (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 7) και γύρω στα 1540 σύμφωνα με τους Αθ. Παλιούρα (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 37), Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 168), Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 132), *J. Vereecken* και *L. Hadermann – Misguich* (Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*, σ. 71, 73).

³¹ Σε παλιότερη βιβλιογραφία διαβάζουμε ότι η παραμονή του ζωγράφου στη Βενετία θεωρείται ενδεχόμενη ή ακόμη και σίγουρη (βλ. λόγου χάρη, Σισιλιάνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, σ. 110. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, σ. 122. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, σ. 176. Chatzidakis, *Icones*, σ. 98). Εφόσον, όμως, δεν υπάρχει καμία πληροφορία από τις αρχαιακές πηγές για παραμονή του Κλόντζα στη Βενετία, η άποψη αυτή είναι αμφισβητήσιμη (βλ. Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 28, υποσημ. 5. Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών», σ. 194. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 84. Hadermann Misguich, «Klontzas' Vision», σ. 43-47, πίν. 11-16). Επίσης, η απόδοση στον Κλόντζα των τοιχογραφιών της Τράπεζας της Μονής του Σινά, η οποία έγινε από τον Αθ. Παλιούρα (Παλιούρας, «Σινά», σ. 599-609, πίν. ΡΜ'-ΡΜΗ') και θα αποδείκνυε την παρουσία του ζωγράφου στο Σινά, έχει απορριφθεί από την επιστημονική κοινότητα (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 12, υποσημ. 23).

³² Για την ενοικίαση του οικογενειακού ναού Αγίου Μάρκου από τον Ανδρέα Κλόντζα στον Νικόλαο Μαλαξό, βλ. Μέρτζιος, «Σταχυολογήματα», σ. 264-265. Το 1583 φαίνεται πως ο Ανδρέας Κλόντζας έχει ήδη πεθάνει, καθώς στους επίσημους καταλόγους φορολογίας του ενετικού κράτους ως ιδιοκτήτης του ναού σημειώνεται ο Γεώργιος Κλόντζας (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ.36-37).

³³ Όπως αποκαλύπτεται από το προικοσύμφωνο, το οποίο συνέταξε τη 10η Μαρτίου 1569 ο νοτάριος *Tomaso Sachiellari* για λογαριασμό του *Zorzi Cloza dito Cristiano rouillo* και με το οποίο διασφαλίζει τον πεθερό του, ιερέα Εμμανουήλ Πανταλέου για την προίκα που του έδωσε τον Απρίλιο του 1562 (ό.π., σ. 37-39).

³⁴ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 98 (2) (για τον Νικολό), σ. 97 (για τον Λουκά και τον Μανέα).

³⁵ Παλιούρας, «Η ζωγραφική», σ. 119-120, αρ. 24-26. Ο ίδιος, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 49-56.

Μάρκο Κλόντζα του Γεωργίου. Αν δεν πρόκειται για λάθος του νοτάριου (μήπως εννοούσε τον Μανέα;) και αν ο «μισερ Γιοργίτζη» ταυτίζεται με τον ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα, γίνονται τέσσερις οι ζωγράφοι γιοι του καλλιτέχνη από την πρώτη σύζυγό του.³⁶

Η πρώτη γνωστή αναφορά του Κλόντζα ως ζωγράφου σημειώνεται σε αρχειακή πράξη του 1564, στην οποία σημειώνεται ως μάρτυρας.³⁷ Το 1566 είχε αρκετό κύρος ώστε να οριστεί μαζί με τον παπα – Ιωάννη *de Frossega* ως εκτιμητής ενός πίνακα του Πάθους του Κυρίου, νεανικό έργο του συνομήλικού του καστρινού ζωγράφου Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.³⁸

Δύο πίνακες με τη ναυμαχία της Ναυπάκτου, οι οποίοι αποδίδονται στον Κλόντζα, είναι φυσικά μεταγενέστεροι του 1571, ενώ η εικόνα με το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου, επίσης αποδιδόμενη στον Κλόντζα, χρονολογείται πριν από το 1573, χρονιά κατά την οποία η εικόνα αγοράστηκε στην Κρήτη αντί 50 υπερπύρων, σύμφωνα με τη σημείωση στην πίσω όψη της.³⁹

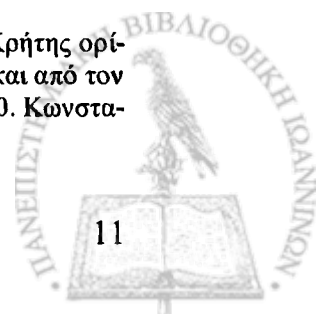
Το 1577 χρονολογούνται δύο χρησιμολογικοί κώδικες, οι οποίοι αποδίδονται στον Κλόντζα και το εργαστήριό του. Πρόκειται για τον παρισινό κώδικα, τέως *Bute*, ο οποίος γράφτηκε και ιστορήθηκε κατόπιν παραγγελίας του *Barozzi*, λόγιου του Ρεθύμνου, ως αποχαιρετιστήριο δώρο στον Ιάκωβο Φοσκαρίνι, Προβλέπτη Κρήτης (1574-1577) και για τον *Bodl. Barocc. gr. 170* της Οξφόρδης, ο οποίος αποτελεί μη επιτυχημένο αντίγραφο του παρισινού και προοριζόταν για δώρο στον ίδιο Προβλέπτη, αλλά για κάποιο λόγο δεν έγινε τελικά δεκτός και παρέμεινε στη βιβλιοθήκη του *Barozzi*. Ο πρώτος φέρει την υπογραφή του Γεωργίου Κλόντζα σε τρεις μικρογραφίες και θεωρείται έργο του Κλόντζα, αλλά με τη συμμετοχή των βοηθών του και ο δεύτε-

³⁶ Για την παρατήρηση αυτή, βλ. Κωνσταντουδάκη, «Νέα έγγραφα», σ. 185-186, υποσημ. 145. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 98.

³⁷ Υπογράφει ως «κύρ Γεώργιος Κλόντζας σγουράφος τοῦ μισερ Ἀνδρέα» (Μέρτζιος, «Σταχυολογήματα», σ. 267). Η υπογραφή του ως μάρτυρα αποκαλύπτεται τα επόμενα χρόνια και σε άλλες νοταριακές πράξεις: στις 17 Μαΐου 1567 υπογράφει ως «*maistro Giorgi Cloza depintor*» (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 48, υποσημ. 3), την 21η Ιανουαρίου 1576 ως «κύρ Γεώργιος Κλόντζας σγουράφος τοῦ ποτέ κυρ Ἀνδρέα» (Μέρτζιος, «Σταχυολογήματα», σ. 264) στις 22 Οκτωβρίου 1582 ως «*maistro Giorgio Cloza quondam Andrea pitor*» (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 48, υποσημ. 4) και την 28η Ιουνίου 1595 ως «μισερ Γεωργης Κλότζας σγουράφος του ποτε Ανδρέα» (Κωνσταντουδάκη, «Νέα έγγραφα», σ. 170).

³⁸ Ύστερα από αίτηση του ίδιου του Θεοτοκόπουλου και απόφαση του Δούκα της Κρήτης ορίστηκαν οι δύο εκτιμητές. Ο πίνακας εκτιμήθηκε από τον Γεώργιο Κλόντζα για 80 δουκάτα και από τον παπα – Ιωάννη *de Frossega* για 70 δουκάτα (Constantoudaki, «Theotocopoulos», σ. 299-300. Κωνσταντουδάκη, «Θεοτοκόπουλος», σ. 58-59).

³⁹ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 95, υποσημ. 45.



ρος αποδίδεται στο εργαστήριο του Κλόντζα με πιθανή συμμετοχή του ίδιου του καλλιτέχνη σε ορισμένες πιο δύσκολες συνθέσεις.⁴⁰

Στο πρώτο εξάμηνο του 1580 και στα 1580-1582 προσδιορίζεται η χρονολόγηση δύο αποδιδόμενων στον Κλόντζα έργων, του τριπτύχου της Δανίας και της εικόνας του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές, αντιστοίχως.⁴¹

Το 1581 ο ζωγράφος υποχρεώθηκε με διαταγή του Δούκα να πληρώσει ένα χρέος 144 υπερπύρων για ένα βαρέλι κρασί που είχε πάρει τον Μάιο του 1579 από τον Πέτρο Λάνδο και να επιστρέψει ένα σφαλιστάρι που ο τελευταίος του έδωσε για να ζωγραφίσει μορφές αγίων, αλλά τελικά δεν το ζωγράφισε.⁴²

Σύμφωνα με έγγραφο της 26ης Φεβρουαρίου 1586, ο Κλόντζας ανέλαβε να ζωγραφίσει σε ύφασμα την Προβατική κολυμβήθρα και μία άλλη παράσταση, προορισμένες για την καθολική μονή του Αγίου Αντωνίου στον Χάνδακα και να χρυσώσει τις κορνίζες αυτών των εικόνων, αλλά και εκείνων που βρίσκονταν κάτω από την αγία τράπεζα της μονής. Σε κωδίκελλο της 22 Δεκεμβρίου 1586 σημειώνεται η εξόφληση του ζωγράφου, πράγμα, το οποίο σημαίνει ότι έφερε σε πέρας τις ανωτέρω εργασίες.⁴³

Από έγγραφα του 1587 αντλούμε αρκετές πληροφορίες τόσο για τις οικονομικές και επαγγελματικές δραστηριότητες του Κλόντζα όσο και για την προσωπική του ζωή. Τον Απρίλιο αυτού του έτους προέβη στην αγορά μίας οικίας, την οποία, όμως, λίγους μήνες αργότερα υποχρεώθηκε να την αδειάσει.⁴⁴ Στις 2 Ιουνίου είχε ολοκληρώσει έναν άγνωστο σε μάς αριθμό εικόνων ύστερα από παραγγελία του επισκόπου

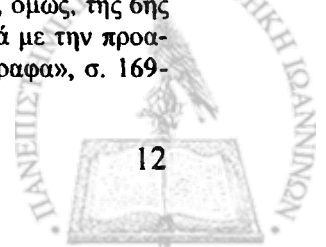
⁴⁰ Οι κώδικες περιέχουν τους χρησμούς του «ΛΕΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΣΟΦΩΤΑΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ». Για τον παρισινό κώδικα, βλ. Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο», τ. Α', σ. 51-60, τ. Β' πίν. 22-28. Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*, σ. 55-69, 225-253. Για τον κώδικα της Οξφόρδης, βλ. Παλιούρας, «Barozzi», σ. 318-328, πίν. 96-114, όπου και παλιότερη βιβλιογραφία. Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*, σ. 55-69. Για τη συσχέτιση των δύο κωδικών, βλ. Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο», τ. Α', σ. 51-60. Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*, σ. 59-61.

⁴¹ Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 342-343 και Χατζηδάκη, «Άγιος Νικόλαος», σ. 411-412, αντιστοίχως.

⁴² Σε περίπτωση που δε συμμορφωνόταν, θα αναγκαζόταν με τη βία να επιστρέψει τα χρήματα για το κρασί και να καταβάλει 16 υπέρπυρα για την αξία του τριπτύχου. Ένα μήνα μετά ο Δούκας ακύρωσε την απόφασή του αυτή. Βλέπουμε ότι οι παραγγελιοδότες χορηγούσαν στον ζωγράφο το ξύλο, πάνω στο οποίο θα εκτελούσε τη συμφωνημένη παράσταση (Κωνσταντουδάκη, «Νέα έγγραφα», σ. 192-193).

⁴³ Η δεύτερη εικόνα πιθανότατα ήταν πρωτότυπη δημιουργία του ζωγράφου, όπως φαίνεται από τον τρόπο διατύπωσης στο έγγραφο. Η αμοιβή του ζωγράφου για τις ανατεθείσες εργασίες ανερχόταν στα 25 χρυσά τζεκίνια (Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες», σ. 105-108).

⁴⁴ Για την αγορά αυτή, βλ. Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 40. Από έγγραφο, όμως, της 6ης Ιουνίου και της 1ης Αυγούστου πληροφορούμαστε ότι, επειδή υπήρχε κώλυμα σχετικά με την προαναφερθείσα οικία, τελικά υποχρεώθηκε να την αδειάσει (Κωνσταντουδάκη, «Νέα έγγραφα», σ. 169-170).



Καρπάθου, για την οποία ο ζωγράφος είχε παραλάβει ως προκαταβολή 4 τζεκίνια.⁴⁵ Τον Σεπτέμβριο αγόρασε το εργαστήριο ζωγραφικής, το οποίο νοίκιαζε έως τότε στην κεντρική πλατεία του Αγίου Μάρκου, έναντι 120 δουκάτων. Τον επόμενο, όμως, κιόλας μήνα αναγκάστηκε να το εγκαταλείψει, γιατί το αγόρασε η βενετική στρατιωτική διοίκηση του Χάνδακα.⁴⁶ Τον ίδιο χρόνο ο Κλόντζας φαίνεται ότι είχε ήδη συνάψει δεύτερο γάμο με την κυρά Λία Βιτζημανοπούλα,⁴⁷ με την οποία απέκτησε έναν τέταρτο γιο, τον Γιακουμή, επίσης, ζωγράφο και μετέπειτα μοναχό.⁴⁸

Μετά το 1590 υπολογίζεται η χρονολόγηση της εικόνας του Επί σοι Χαίρει, ένα από τα λιγοστά υπογεγραμμένα έργα του Κλόντζα, η οποία σήμερα βρίσκεται στη Συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας.⁴⁹

Κατά τα έτη 1590-1592⁵⁰ σχεδίασε με πενάκι 410 μικρογραφίες για την εικονογράφηση του μεγάλου, χαρτώου κώδικα της Βενετίας *Marc. gr. cl. VII, 22 (=1466)*. Πρόκειται για μία παγκόσμια χρονογραφία με κείμενα χρησμολογικά, της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης καθώς και ιστορικά. Στο τέλος του κώδικα σώζεται η υπογραφή του ζωγράφου, η οποία έδωσε την αφορμή να συνδέσουν μερικοί μελετητές το όνομα του Κλόντζα όχι μόνο με την εικονογράφηση, αλλά και με τη συγγραφή του κώδικα.⁵¹ Μετά τον θάνατο του Κλόντζα ο κώδικας πέρασε στα χέρια του γιου του από τον δεύτερο γάμο, του Γιακουμή.⁵²

⁴⁵ Στο έγγραφο δεν αναφέρεται το όνομα του επισκόπου και δεν ξεκαθαρίζεται αν η παραγγελία έγινε για λογαριασμό του ίδιου ή της επισκοπής του. Ο επίσκοπος ταυτίζεται από την Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου με τον Ιωάσαφ Αβούρη. Η σημασία του εν λόγω εγγράφου είναι μεγάλη, καθώς μας αποκαλύπτει ότι η φήμη του ζωγράφου ήταν τόσο μεγάλη που είχε ξεπεράσει τα όρια της μεγαλοσύνης (ό.π., σ. 193-194).

⁴⁶ Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 42-43, 46-47.

⁴⁷ ό.π., σ. 43-44.

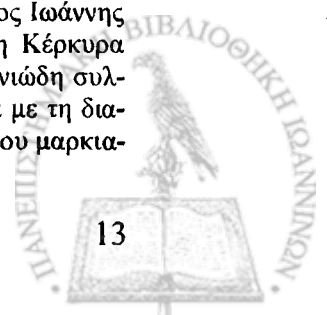
⁴⁸ Για τον ζωγράφο Γιακουμή Κλόντζα, βλ. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 96.

⁴⁹ Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών», σ. 197.

⁵⁰ Για τη χρονολόγηση του κώδικα, βλ. Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 67-70.

⁵¹ Για την υπογραφή, βλ. ό.π., σ. 60. Η σύμπτωση γραφέα – εικονογράφου δεν ήταν συνηθής και ειδικά όταν οι μικρογραφίες του κώδικα δεν ήταν απλά διακοσμητικά σχέδια. Συνήθως οι ζωγράφοι δούλευαν χρονολογικά μετά τους γραφείς. Αναφορικά με τη γραφή του μαρκιανού κώδικα, έχουν αναγνωριστεί δύο διαφορετικοί γραφικοί χαρακτήρες. Η *J. Vereecken* αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο ο Κλόντζας να υπήρξε και αντιγραφέας και για τους διαφορετικούς γραφικούς χαρακτήρες του κώδικα υποστηρίζει ότι ανήκουν σε συνεργάτες του ζωγράφου, καθώς διαπιστώνει ότι ένας από τους δύο γραφικούς χαρακτήρες ταυτίζεται με εκείνον που παρατηρούμε σε κώδικες αποδιδόμενους στον Κλόντζα. Από την άλλη μεριά οι *Gamillscheg – Harlfinger* απορρίπτουν την ιδιότητα του Κλόντζα ως αντιγραφέα. Βλ. Ιωάννου, «Κλόντζας», σ. 230, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁵² Όπως διαπιστώνουμε από τη σημείωση του ονόματός του «Γκειακουμύς» στο μέσο του φ. 207ν. Για την παραπέρα τύχη του μαρκιανού κώδικα γνωρίζουμε ότι ο λόγιος ιεροδιάκονος Ιωάννης Τρουλλινός της Οδηγήτριας του Χάνδακα τον είχε μαζί του αργότερα, πρόσφυγας στη Κέρκυρα (1683), όπου και πουλήθηκε στον *Giacomo Nani*, Ενετό αξιωματούχο (1725-1797) και μανιώδη συλλέκτη χειρογράφων. Ο τελευταίος τον μετέφερε στη Βενετία και στα τέλη του 18ου αιώνα με τη διαθήκη του δώρισε όλη την πολύτιμη συλλογή χειρογράφων του, συμπεριλαμβανομένου και του μαρκιανού κώδικα, στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 60, 65-67).



Μία εικόνα στο *Drniš* της Δαλματίας, η οποία αποδίδεται στον Κλόντζα αποτελεί σύγχρονο έργο του Μαρκιανού κώδικα, αφού, σύμφωνα με τη μαρτυρία της *Skonran*, η οποία μελέτησε και δημοσίευσε το έργο, κατά τον πρόσφατο καθαρισμό του, σβήστηκε η επιγραφή με την ημερομηνία 19 Ιουλίου 1591.⁵³

Από ένα αντίγραφο του μαρκιανού κώδικα σώζονται μερικά φύλλα μόνο, τα οποία ανήκουν στη συλλογή *Uvaron* του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας. Οι μικρογραφίες του αποδίδονται στον Κλόντζα και θεωρούνται φυσικά μεταγενέστερες του μαρκιανού κώδικα.⁵⁴

Με συμβολαιογραφική πράξη της 5ης Απριλίου 1597 ο Κλόντζας έδωσε στον γιο του Λούκα ως περιουσιακό στοιχείο για το ταξίδι του «έναν ακόννησμα» και «έναν λύμπρο ρομείο ονομαζόμενο η Χρισμί».⁵⁵ Κατά τον Μ. Χατζηδάκη, ο κώδικας αυτός δεν πρέπει να ταυτιστεί με τον Μαρκιανό κώδικα, αλλά μάλλον επρόκειτο για αντίγραφο του.⁵⁶

Το 1598 χρονολογεί ο Μ. Χατζηδάκης το υπογεγραμμένο τρίπτυχο της Πάτμου, εφόσον η σημαντική θέση της παράστασης της Εύρεσης του Τιμίου Σταυρού πιθανότατα μας υποδεικνύει ότι το έργο προοριζόταν για το παρεκκλήσι του Τιμίου Σταυρού της Μονής, της οποίας ιδρυτής της και ηγούμενος ήταν ο Κρητικός Νικηφόρος Χαροφύλαξ, η σημαντικότερη μορφή της Μονής εκείνη την εποχή.⁵⁷

Οι μικρογραφίες του συμμιγούς κώδικα *Vat. gr. 2137*, οι οποίες αποδίδονται από τον Π. Βοκοτόπουλο στο εργαστήριο του Κλόντζα, χρονολογούνται με ακρίβεια τον Φεβρουάριο του 1600. Το χειρόγραφο γράφτηκε και διακοσμήθηκε στην Κρήτη και βρισκόταν στη Μονή της Παναγίας στο χωριό Γεθσημανή στα περίχωρα του Χάνδακα και σήμερα φυλάσσεται στη Βατικανή Βιβλιοθήκη.⁵⁸

⁵³ Skonran, *Jugement Dernier*, σ. 345. Ο Π. Βοκοτόπουλος, όμως, αμφισβητεί την ύπαρξη της ημερομηνίας, καθώς, όπως σημειώνει, η αναγραφή της ημερομηνίας δε συνηθίζεται σε φορητές εικόνες (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 12).

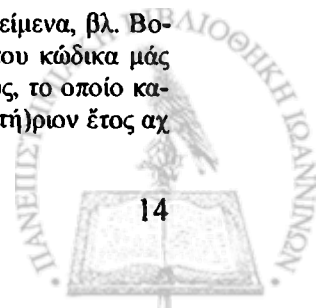
⁵⁴ Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*, σ. 84, όπου και παλιότερη βιβλιογραφία.

⁵⁵ Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες», σ. 103.

⁵⁶ Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο», τ. Α', σ. 58.

⁵⁷ Ο ίδιος, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 31-32, 107.

⁵⁸ Τα θέματα των μικρογραφιών του κώδικα είναι εμπνευσμένα από πατερικά κείμενα, βλ. Βοκοτόπουλος, «Μικρογραφίες», σ. 191-207. Για την προέλευση και τη χρονολόγηση του κώδικα μάς πληροφορεί μία φράση στο τέλος ενός δημόδους κειμένου με κρητικούς ιδιωτισμούς, το οποίο καταλαμβάνει τα φφ. 23-26: «Ἐκ τῆς μονῆς τ(ῆς) κυρί(ας) τῆς Γεθσημανῆς κατ(ὰ) τὸ σ(ωτή)ριον ἔτος ἀχ Φεβρουαρίου Ϛ'» (ό.π., σ. 191).



Η γνησιότητα των χρονολογιών 1603 και 1604 σε δύο εικόνες από το Σινά είναι αμφισβητήσιμη και θεωρούνται προσθήκη του ζωγράφου Ιωάννη Κορνάρου, όπως, εξάλλου και οι υπογραφές.⁵⁹

Τέλος, ο θάνατός του ζωγράφου πρέπει να τοποθετηθεί στους τρεις πρώτους μήνες του 1608, σύμφωνα με μία συμβολαιογραφική πράξη, στην οποία υπογράφει ο γιος του Κλόντζα, ο Μανέας, για την εφαρμογή της διαθήκης του πατέρα του.⁶⁰

⁵⁹ Ωστόσο, η απόδοση των δύο έργων στον Κλόντζα δεν προκαλεί καμία αμφιβολία (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 238, υποσημ. 111).

⁶⁰ Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 56.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ

1. Υπογεγραμμένα Έργα

1.1. Εικόνες

1.1.1. «Επί Σοι Χαίρει», Βενετία, (πίν. 1)

Στη Συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας ανήκει μία εικόνα του Κλόντζα, η οποία φέρει την υπογραφή του: «ΣΠΟΥΔΙ Κ(ΑΙ) ΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΤΖ[Α]». Δημοσιεύθηκε από τον Μ. Χατζηδάκη και χρονολογείται στα τέλη του 16ου αιώνα.⁶¹

Η εξεταζόμενη εικόνα παρουσιάζει τον λειτουργικό ύμνο «Επί Σοι Χαίρει», εμπλουτισμένο με την εικονογράφηση άλλων ύμνων, οι οποίοι αναφέρονται στον θρήναμβο της Παναγίας, το θέμα των αγίων Πάντων και άλλα θέματα. Η σύνθεση χωρίζεται οριζοντίως σε δύο μέρη. Στο επάνω οι σκηνές διατάσσονται σε ένα σύστημα ομόκεντρων κύκλων, άνισου μεγέθους, γύρω από την κεντρική μορφή της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και στο κάτω μικρογραφείται ένας εντυπωσιακός αριθμός αγίων.

Ειδικότερα, η διάταξη της εικόνας είναι η ακόλουθη: στο κέντρο, κυριαρχεί η ένθρονη Βρεφοκρατούσα μέσα σε μία ακτινοβόλο δόξα. Ο θρόνος⁶² φέρεται από δύο κόκκινα εξαπτέρυγα και στεγάζεται με ένα σύνολο πέντε ημισφαιρικών τρούλων. Πάνω από τον κεντρικό τρούλο υψώνεται μικρότερος, εντός του οποίου έχει αποδοθεί το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή περιστέρας. Αυτό το κυκλικό σχήμα περιβάλλεται από μία σειρά ομόκεντρων κύκλων. Η πρώτη ζώνη κοσμείται με τροχούς και οι δύο επόμενες με κεφαλές αγγέλων. Στην επόμενη ζώνη εικονογραφούνται στο πάνω μέρος στηθαίοι άγγελοι⁶³ και στο κάτω ολόσωμες νεαρές παρθένες.⁶⁴ Στην πέμπτη ξανασυναντούμε πάνω στηθαίους αγγέλους, ενώ χαμηλά διακρίνουμε τον ζωδιακό κύκλο. Στην τελευταία ζώνη στο κάτω μέρος παρουσιάζονται σκηνές από το Δωδεκάορτο, ενώ πάνω ζωγραφίζονται δεκαπέντε στροφές από τον Ακάθιστο Ύμνο και καταλήγει

⁶¹ (Διαστάσεις: 71,5 x 47 εκ. και αρ. ευρ. 29). Chatzidakis, *Icones*, σ. 75-77, αρ. 50, πίν. VI και 37. Μανούσκακας – Παλιούρας, *Οδηγός*, σ. 40, αρ. 85, πίν. ΚΑ'. Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών», σ. 190-197, πίν. 39-42. Bandera, *Icone*, σ. 60-61, αρ. 85-85c. *Από τον Χάνδακα*, σ. 166-172, αρ. 41 (Χατζηδάκη). Hadermann – Misguich, «Klontzas' Vision», σ. 45-47, πίν. 13-16. Τσελέντη – Παπαδοπούλου, *Εικόνες*, σ. 152-153, αρ. 66, πίν. 22-23. Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 25-29, εικ. 4-4α.

⁶² Αριστερά και δεξιά του θρόνου στο βάθος μία λευκή μεγαλογράμματη επιγραφή: «ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ ΙΔΟΝΤΕΣ» (οίκος ΙΔ') και «ΦΩΤΟΔΟΧΟΝ ΛΑΜΠΑΔΑ» (οίκος ΚΑ').

⁶³ Με την επιγραφή: «ΠΑΣΑ ΦΥΣΙΣ ΑΓΓΕΛΩΝ» (οίκος ΙΣΤ').

⁶⁴ Με την επιγραφή: «ΤΟ ΤΕΙΧΟΣ ΤΩΝ ΠΑΡΘΕΝΩΝ» (οίκος ΙΘ').



στο ανώτερο σημείο σε ένα ψηλό κιβώριο, πλαισιωμένο από δύο τρουλαία οικοδομήματα. Το κιβώριο στεγάζει την Αγία Τράπεζα και μία εικόνα Σταύρωσης.⁶⁵ Πίσω από το κιβώριο και τα τρουλαία οικοδομήματα παρουσιάζονται σκηνές των πρωτόπλαστων μέσα στην πυκνή βλάστηση του Παραδείσου. Ένα βαθυγάλανο τόξο με άστρα, στην άκρη του οποίου παρίσταται ο Θεός, στέφει το παραδεισένιο τοπίο.

Κάτω από το κεντρικό σχήμα της Παναγίας και των ομόκεντρων κύκλων διαμορφώνονται δύο τριγωνικοί χώροι. Στον αριστερό ιστορείται το θαύμα της θεραπείας του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού⁶⁶ και στον δεξιό διακρίνονται οι πρωτόπλαστοι και παραπλεύρως οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα με την Παναγία.

Στο κάτω μέρος της σύνθεσης εικονίζονται οι άγιοι Πάντες σε δύο σειρές, κάθε μία από τις οποίες διακρίνεται σε δύο χορούς. Οι δύο πρώτοι χοροί πλαισιώνουν την πρόσοψη μίας εκκλησίας. Μεταξύ των δύο σειρών παρεμβάλλεται μία πόλη, η «ουράνια Ιερουσαλήμ», η οποία περιρρέεται από τους πέντε ποταμούς του Παραδείσου.

Το εικονογραφικό θέμα «Επί Σοι Χαίρει» πιθανόν να εμφανίζεται τον 15ο αιώνα. Μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου ίσως είναι το παλιότερο παράδειγμα αυτού του εικονογραφικού σχήματος.⁶⁷ Ο Κλόντζας υιοθετεί το βασικό σχήμα και το εμπλουτίζει με άλλα θέματα, όπως ο Ακάθιστος Ύμνος,⁶⁸ σκηνές του Δωδεκαόρτου⁶⁹ και του βιβλίου της Γένεσης, ο ζωδιακός κύκλος και το θέμα των αγίων Πάντων.⁷⁰

Παράλληλα δέχεται επιδράσεις από τη δυτική τέχνη, τις οποίες αναγνωρίζουμε κυρίως στην απόδοση των αρχιτεκτονημάτων. Συγκεκριμένα, εξετάζοντας αρχικά τον πεντάτρουλο ναό, ο οποίος στεγάζει την ένθρονη Παναγία, διαπιστώνουμε ότι αποτελεί μία μικρογραφική σύνθεση χαρακτηριστικών στοιχείων από το κεντρικό τμήμα της πρόσοψης του Αγίου Μάρκου, όπως την είχε γνωρίσει μέσω ενός πίνακα του

⁶⁵ Με την επιγραφή: «ΝΕΑΝ ΕΛΕΙΞΕ ΚΤΙΣΙΝ» (αποτελεί μία ερμηνεία στον οίκο ΙΓ').

⁶⁶ Με την επιλογή αυτού του θέματος από όλα τα επεισόδια της ζωής του αγίου ο ζωγράφος τονίζει σαφώς τους αγώνες του Δαμασκηνού κατά της εικονομαχίας, αλλά και τη σκληρότητα της εποχής εκείνης. Την ταύτιση της σκηνής έκαναν οι Μ. Μανούσακας και ο Αθ. Παλιούρας (Μανούσακας – Παλιούρας, *Οδηγός*, σ. 40, αρ. 85 και Παλιούρας, «Ο απόηχος», σ. 407-413, πίν. 3-5).

⁶⁷ Μελέτη της εικόνας (Τ. 134) εξέδωσε η Κώττα, η οποία τη χρονολογεί στα τέλη του 15ου αιώνα (Κώττα, «Θεοτόκος», σ. 685, εικ. 2, πίν. 1), εν αντιθέσει με τους Ν. Χατζηδάκη και Αλιπράντη, οι οποίοι τη θεωρούν παλιότερη: τη χρονολογούν στις αρχές του 15ου αιώνα [*Από τον Χάνδακα*, σ. 168, εικ. 16 (Χατζηδάκη)] και στο β' μισό του 14ου αιώνα, αντίστοιχα (Αλιπράντη, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 23, υποσημ. 1, εικ. 1).

⁶⁸ Όπως μία εικόνα από τη Συλλογή Βελιμέξη (αρχές 16ου αιώνα) (Χατζηδάκη, *Εικόνες Συλλογής Βελιμέξη*, σ. 150-165, αρ. 70).

⁶⁹ Οι σκηνές του Δωδεκαόρτου, οι οποίες επιλέγονται είναι οι εξής: η Μεταμόρφωση, η Κοίμηση της Θεοτόκου, η Πεντηκοστή, η Ανάληψη, η Σταύρωση, η Έγερση του Λαζάρου και η Βάπτισμα.

⁷⁰ Για τη διάταξη και την προέλευση του θέματος, βλ. προχείρως, Δρανδάκη, *Εικόνες*, σ. 246, 248. Το θέμα των αγίων Πάντων το συναντούμε και σε μία εικόνα στη Μονή Διονυσίου, η οποία έχει αποδοθεί από τον Μ. Χατζηδάκη στον Νικόλαο Ρίτζο (Chatzidakis, «Les débuts», σ. 183, πίν. ΙΓ'2)

Gentile Bellini με παράσταση λιτανείας του Τιμίου Σταυρού μπροστά στη βασιλική του Αγίου Μάρκου.⁷¹ Επίσης, το τρουλαίο κτηριακό συγκρότημα,⁷² το οποίο πλαισιώνει τη σκηνή της θεραπείας του Ιωάννη Δαμασκηνού, αντιγράφει το χαραγμένο σχέδιασμα του *Cesare Vacellio*, το οποίο παρουσιάζει τον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, όπως φαινόταν από το εσωτερικό της αυλής του Παλατιού των Δόγηδων.⁷³ Για την παράσταση της «ουράνιας Ιερουσαλήμ», ο Κλόντζας πιθανότατα χρησιμοποίησε ως πρότυπο τα χαρακτηριστικά του *Joan Sadeler* με τις αναπαραστάσεις των περιοχών, οι οποίες εξουσιάζονται από τους πλανήτες. Ο Μ. Χατζηδάκης είναι ο πρώτος, ο οποίος επισήμανε ότι η θαλάσσια πολιτεία θυμίζει τη Βενετία και αναγνώρισε ως πρότυπο του Κλόντζα για τις αλληγορικές μορφές του ζωδιακού κύκλου τα χαρακτηριστικά του *Sadeler*, «*Planetarum Effectus et eorum in signis zodiaci super Provincias, Regiones et Civitates dominia*», η οποία κυκλοφόρησε το 1585 προς τιμή του *Alexander Farnese*.⁷⁴ Την άποψη αυτή προσέγγισαν και οι *J. Vereecken* και *L. Misguich*, σύμφωνα με τις οποίες, ο Κλόντζας για την παράσταση της «ουράνιας Ιερουσαλήμ» χρησιμοποίησε από την ίδια σειρά χαρακτηριστικών τις δύο πλανητικές θεότητες, οι οποίες βασιλεύουν πάνω από τη Βενετία, τη Σελήνη και την Αφροδίτη.⁷⁵ Οφείλουμε, ωστόσο, να παραθέσουμε και την παλιότερη άποψη του Δημακόπουλου, η οποία πλέον θεωρείται παρωχημένη, σύμφωνα με την οποία ο Κλόντζας για την απόδοση της «ουράνιας Ιερουσαλήμ» στηρίχτηκε σε ένα χαρακτηριστικό του *Erhard Reuwich* από την Ουτρέχτη, το οποίο μαζί με άλλα έργα του ίδιου καλλιτέχνη περιλαμβάνεται στο «*Peregrinationes in terram sanctam*» του *Bernhard von Breydenbach* (1486).⁷⁶

Πηγή έμπνευσης για τον Κλόντζα αποτέλεσε και η Κρήτη, καθώς η πρόσοψη του ναού, τον οποίον πλαισιώνουν χοροί αγίων, έχει ταυτιστεί με εκείνη του καθολι-

⁷¹ Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών», σ. 191-194, πίν. 40β. Άποψη της Βενετίας έχουμε και σε μία μικρογραφία (φ. 106r) του Μαρκιανού Κώδικα του Κλόντζα (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 228).

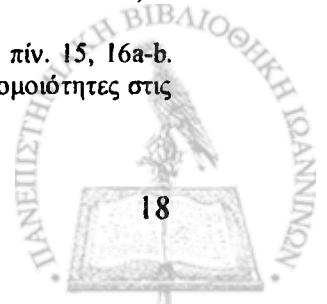
⁷² Στο κάτω μέρος των οικοδομημάτων, τα οποία αποτελούν συμβολική απεικόνιση της πόλης της Δαμασκούς, (Παλιούρας, «Ο απόηχος», σ. 412-413) προβάλλει η κορυφή ενός οξυκόρυφου αετώματος, το οποίο θυμίζει το αέτωμα του οικοδομήματος που πλαισιώνει την παράσταση του μυθικού βασιλιά Δαν της Ιερουσαλήμ από μία μικρογραφία (φ. 174r) του Μαρκιανού κώδικα (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 351).

⁷³ Το έργο τυπώθηκε και κυκλοφόρησε το 1590 (Δημακόπουλος, *Παραστάσεις εκκλησιών*, σ. 194, πίν. 40γ).

⁷⁴ Chatzidakis, *Icônes*, σ. 76-77, υποσημ. 4. Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*, σ. 76, υποσημ. 19.

⁷⁵ Ο.π., σ. 76, υποσημ. 19. Hadermann – Misguich, «Klontzas' Vision», σ. 46, πίν. 15, 16a-b. Επιπλέον, από τις αλληγορικές μορφές του ζωδιακού κύκλου η *L. Misguich* εντοπίζει ομοιότητες στις μορφές του Ήλιου, του Ερμή και του Άρη (ό.π., σ. 45-46, πίν. 14a-b).

⁷⁶ Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών», σ. 195-196, πίν. 41α-γ, 42α.



κού της Μονής Αρκαδίου, αντιπροσωπευτικό δείγμα της κρητικής Αναγέννησης στη μνημειακή εκκλησιαστική και μοναστηριακή αρχιτεκτονική.⁷⁷

Εν κατακλείδι, ο Κλόντζας στην εικόνας της Βενετίας συνδυάζει πολλά και διαφορετικά θέματα, τα οποία αντλεί από τη βυζαντινή παράδοση, αλλά παράλληλα τα εμπλουτίζει με στοιχεία από τη δυτική τέχνη και τη σύγχρονη μοναστηριακή αρχιτεκτονική της μεγαλονήσου. Για τη χρονολόγηση της εικόνας ο Ι. Δημακόπουλος εντοπίζει ένα πρώτο *terminus post quem*, το 1587, έτος περαίωσης της πρόσοψης της Μονής Αρκαδίου και ένα δεύτερο, το 1590, έτος κυκλοφορίας ενός σχεδιάσματος του *Cesare Vacellio*, ένα πιθανό εικονογραφικό πρότυπο του ζωγράφου.⁷⁸ Ο Κλόντζας συνέχισε και επέβαλε τον ήδη γνωστό εικονογραφικό τύπο και τον μιμήθηκαν οι μεταγενέστεροί του, μεταξύ των οποίων ο Θεόδωρος Πουλάκης. Η επίδραση του ζωγράφου μας στον Πουλάκη φαίνεται σε δύο πρώιμα έργα του δεύτερου, στην εικόνα από τον ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Αρχιμανδριό) Ιωαννίνων⁷⁹ και στην εικόνα από τη Μονή Χρυσελεοντίσσης στην Αίγινα.⁸⁰ Μία άλλη εικόνα του Πουλάκη στο Μουσείο Μπενάκη δομείται, σύμφωνα προς το συνθετικό σχήμα της εικόνας του Κλόντζα, αλλά, ως προς την εικονογραφία, απομακρύνεται σχεδόν εντελώς του προτύπου του.⁸¹

1.1.2. Πλατυτέρα ένθρονη Βρεφοκρατούσα,

Μουσείο Ζακύνθου, (Πίν. 2)

Μία εικόνα με την Πανάγια Βρεφοκρατούσα, η οποία στεγάζεται στο Βυζαντινό Μουσείο της Ζακύνθου, φέρει στο κάτω μέρος της παράστασης στα αριστερά την υπογραφή του ζωγράφου: «ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΚΛΟΝΤΖΑ». Η εικόνα προέρχεται από το ναό του Αγίου Νικολάου του Μώλου, χρονολογείται στο δεύτερο μισό του

⁷⁷ Ο ζωγράφος, σημειώνει ο Ι. Δημακόπουλος, θα είχε υπόψη του είτε το ίδιο το μνημείο, το οποίο τελείωσε στα 1587, είτε κάποιο σχέδιό του (Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών», σ. 196, πίν. 42β).

⁷⁸ *ό.π.*, σ. 197.

⁷⁹ Πρόκειται για το πρώτο μέχρι στιγμής χρονολογημένο έργο του Πουλάκη (1654) (Τσιγαρίδας, «Εικόνα του Πουλάκη», σ. 180-186, πίν. 48-50. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 137).

⁸⁰ Το έργο εικονογραφικώς είναι πανομοιότυπο με την εικόνα των Ιωαννίνων. Φωτογραφία δε δημοσιεύεται. Οι παρατηρήσεις στηρίζονται σε σημειώσεις του Ρηγόπουλου (*ό.π.*, σ. 137, σ. 280, υπόσημ. 2).

⁸¹ Στις εικονογραφικές διαφορές, ενδεικτικά, αναφέρουμε την προσθήκη της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας, η οποία αναπτύσσεται στο κατώτερο μέρος της σύνθεσης (*ό.π.*, σ. 23-45, 137, αρ. 12, πίν. 38-39, 52, 53-54).

16ου αιώνα και φωτογραφία της δημοσίευσε ο Μ. Χατζηδάκη, ο πρώτος, ο οποίος μελέτησε τη μεταβυζαντινή τέχνη της Ζακύνθου.⁸²

Η Παναγία Βρέφοκρατούσα⁸³ κάθεται σε θρόνο, κρατεί με το δεξιό χέρι το αντίστοιχο πόδι του παιδιού και με το αριστερό τον ώμο του. Φορεί κυανοπράσινο φόρεμα με χρυσές ταινίες στην παρυφή, βαθυκόκκινο μαφόριο, το οποίο διακοσμείται με χρυσά άστρα στους ώμους και χρυσά κρόσσια στο δεξιό της χέρι και στο απόπτυγμα κάτω δεξιά. Στα πόδια ξεχωρίζουν τα κόκκινα υποδήματά της. Ο μικρός Χριστός,⁸⁴ μετωπικός, ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ με το αριστερό κρατεί κλειστό ειλητάριο. Φορεί γαλανό χιτώνα, πλουμισμένο με κόκκινα ανθάκια και «σημείον», ο οποίος δένεται με κόκκινη πλατιά ζώνη γύρω από τη μέση. Το μάτι σταρόχρωμο με πυκνές χρυσοκοντυλιές καλύπτει το αριστερό μέρος του κορμού του και τις κνήμες. Ο θρόνος είναι ξύλινος χρυσοποίκιλτος, με χαμηλό καμπυλόγραμμο ερεισίνωτο και ορθογώνιο υποπόδιο. Η Παναγία κάθεται πάνω σε δύο μαξιλάρια, το ένα είναι γαλάζιο και το άλλο κόκκινο. Τα πόδια του θρόνου κοσμούν βιβλικές μορφές σε χρυσές μονοχρωμίες μέσα σε τοξωτά διάχωρα, οι οποίες σώζονται μερικώς. Εκατέρωθεν της κεφαλής της Παναγίας μέσα σε κόκκινους δίσκους μικρογραφημένοι και σε προτομή οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι οποίοι σεβίζονται με τα χέρια καλυμμένα με το μάτι.

Ο τύπος της ένθρονης Βρεφοκρατούσας ακολουθεί την εικονογραφία του διακόσμου των ασίδων βυζαντινών εκκλησιών με λαμπρότερο παράδειγμα την Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης τον 9ο αιώνα.⁸⁵ Από τα πλέον σημαντικά δείγματα της εικονογραφίας αυτής σε εικόνες μάς παρέχει το έργο των κρητικών ζωγράφων του 15ου και 16ου αιώνα με γνωστότερο δείγμα την εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στην Πάτμο.⁸⁶ Την εικόνα του Ρίτζου πιθανόν να χρησιμοποίησε εδώ ως πρότυπο ο Κλόντζας, όπως μας αποκαλύπτουν οι ομοιότητες των δύο έργων, κυρίως στη στάση της Πανα-

⁸² (αρ. 229, διαστάσεις: 118,5 x 88 εκ. Σώζεται μόνο στο κεντρικό μέρος της με μεταγενέστερες ζωγραφικές συμπληρώσεις, στα πλάγια). Πρώτη αναφορά στο ενυπόγραφο έργο του Κλόντζα στη Ζάκυνθο και λεπτομέρεια της εικόνας έχουμε από τον Μ. Χατζηδάκη (Χατζηδάκης, «Ζάκυνθος», εικόνα χωρίς αρ., έναντι της σ. 7). Την ύπαρξη της εικόνας γνώριζε και ο Ντ. Κονόμος. (Κονόμος, *Μουσείο Ζακύνθου*, σ. 7. Ο ίδιος, «Ζάκυνθος», σ. 45, υποσημ. 1, εικ. 12). Λεπτομέρεια της εικόνας δημοσιεύουν, επίσης, οι Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, εικ. 32. Για νεότερη βιβλιογραφία και φωτογραφία με ολόκληρη την εικόνα, βλ. τον κατάλογο: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, σ. 102-103, αρ. 20.

⁸³ Δίπλα στην κεφαλή της Παναγίας με κόκκινα κεφαλαία γράμματα στον χρυσό κάμπο αναγράφεται το προσωνύμιό της: «Ἡ χαριτωμένη. Ἡ Ἀρώματος Γῆ κ(αί) Ζωηφόρος».

⁸⁴ Στο πάνω μέρος της εικόνας διαβάζουμε επιγραφές, οι οποίες αναφέρονται στον Χριστό: αριστερά «Σῶσαι βουλόμε[ε]νος. κ(αί) ἐλεῆσαι / [τὸν] ἄν(θρωπ)ον» και δεξιά «Δέξαι δι' ἐ[μοῦ] / τὸ σοὶ πρέ[πον]».

⁸⁵ Kähler – Mango, *Hagia Sophia*, σ. 50, εικ. III, 86.

⁸⁶ Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 61, αρ. 10, πίν. 2.



γίας, τη θέση των χεριών και των ποδιών της. Ωστόσο, η εικόνα της Ζακύνθου διαφοροποιείται από την πατριακή ομολογή της ως προς την επιλογή ενός ξύλινου θρόνου με απλό ερεισίνωτο και με μόνη διακόσμηση τις ολόσωμες ανάγλυφες μορφές προφητών στα πόδια του θρόνου. Παράλληλο αυτού του εικονογραφικού στοιχείου βρίσκουμε σε μία εικόνα της Κέρκυρας του Μιχαήλ Δαμασκηνού,⁸⁷ αλλά και σε ένα έργο του ίδιου του Κλόντζα, στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου.⁸⁸

Ο Κλόντζας, λοιπόν, στην εξεταζόμενη εικόνα αφενός μένει πιστός στην παράδοση, όπως υπαγορεύει ένα παραδοσιακό εικονογραφικό θέμα, αυτό της Παναγίας της Βρεφοκρατούσας, αφετέρου δε διστάζει να διαφοροποιηθεί από το πρότυπο και να εισαγάγει νέα στοιχεία.

1.1.3. Τρεις Ιεράρχες, *Galerie Nikolenko*, (Πίν. 3)

Μία εικόνα με τους τρεις Ιεράρχες εκτίθεται στη *Galerie Nikolenko*. Στο κάτω μέρος της παράστασης ο ζωγράφος υπογράφει το πόνημά του ως εξής: «Γεωργίου χείρ Κλότζα τάδ' έγεγράφει, ό δ' αὖ λαβών μέμνησο καμοῦ προφρόνας».⁸⁹ Η εικόνα δημοσιεύθηκε από τους *Doukhovskoy – Cabal* και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα.⁹⁰

Οι τρεις ιεράρχες, ο Μέγας Βασίλειος στα αριστερά, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος στη μέση και ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός⁹¹ στα δεξιά, εικονίζονται όρθιοι, μετωπικοί, με το δεξιό χέρι υψωμένο σε χειρονομία ευλογίας και με το αριστερό γυμνό να ανακρατεί κλειστό Ευαγγέλιο. Οι δύο ακρινές μορφές φορούν πολυσταύρια φαιλόνια υπόλευκου χρώματος και μόνο ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος είναι ενδεδυμένος με τον πατριαρχικό σάκκο –του ίδιου χρώματος, κοσμημένο με σταυρούς. Επίσης, φορούν

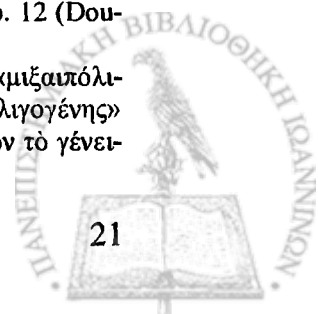
⁸⁷ Η εικόνα του Δαμασκηνού ανήκει σε διαφορετικό τύπο από την εικόνα μας. Ακολουθεί τον τύπο της λοξά καθήμενης και κινημένης Βρεφοκρατούσας Παναγίας, ο οποίος γνωρίζει μεγάλη διάδοση παράλληλα προς τον στατικότερο τύπο, τον οποίον καθιέρωσε ο Ανδρέας Ρίτζος (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 45-47, εικ. 25, 115-119).

⁸⁸ Συγκεκριμένα, το μοτίβο αυτό κοσμεί τον θρόνο της Παναγίας στην παράσταση του Ευαγγελισμού.

⁸⁹ Ο ζωγράφος υπογράφει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και άλλα έργα του: την εικόνα του Βατικανού με τον άγιο Τίτο, το τρίπτυχο της Ι. Μ. Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτμο και τον κώδικα της Μαρκανής Βιβλιοθήκης. Για τον κώδικα, βλ. Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 60, 62, πίν. VI.

⁹⁰ Η εικόνα (33 x 25,8 x 0,8 εκ.) δημοσιεύεται στον κατάλογο *Galerie Nikolenko*, αρ. 12 (Doukhovskoy – Cabal).

⁹¹ Οι άγιοι εικονίζονται, όπως περιγράφονται στην *Ερμηνεία*: ο άγιος Βασίλειος ως «μιζαιπόλιος, μακράν έχων την γενειάδα, όφρύδια καμαρωτά», άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος ως «νέος όλιγογένης» και ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος ως «γέρων φαρακλός, πλατυγένης, περικαπνισμένον έχων τὸ γένειον καὶ τὰ όφρύδια ίσα» (Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 154).



γαλανό ωμοφόριο με σταυρούς, γαλανό στιχάριο, επιτραχήλιο και στους δύο ακριανούς διακρίνεται το επιγονάτιο. Ο κάμπος είναι χρυσός και οι φωτοστέφανοι απλοί.

Εικονογραφικά η συνήθης σειρά, με την οποία παρουσιάζονται οι τρεις ιεράρχες,⁹² είναι αυτή της παράστασής μας. Ωστόσο, όχι σπάνια, οι άγιοι Βασίλειος και Γρηγόριος αλλάζουν θέσεις, όπως σε τρεις εικόνες: του ζωγράφου Νικόλαου Ρίτζου στο Σεράγεβο,⁹³ της Μονής Σταυρονικήτα⁹⁴ και του Μεγάλου Μετέωρου.⁹⁵ Στην εικόνα μας ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος διαφοροποιείται από τους άλλους δύο ιεράρχες, ως προς την ενδυμασία, καθώς φορεί, όπως και στην εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου, τον πατριαρχικό σάκκο.⁹⁶ Ο άγιος με τα πατριαρχικά άμφια εικονίζεται, επίσης, σε μία εικόνα των Τριών Ιεραρχών στο σιναιτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στη Ζάκυνθο, καθώς και σε μία ενυπόγραφη εικόνα του Φραγκιά Καβερτζά στην Πάτμο.⁹⁷ Αντίθετα, και οι τρεις άγιοι είναι ομοίομορφα ενδεδυμένοι με φελόνιο σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, σε μία άλλη στην Κέρκυρα και σε μία ενυπόγραφη του συντηρητικού ζωγράφου Ιερεμία Παλλαδά στην Πάτμο.⁹⁸ Τη ρυθμική ενότητα των ιερατικά ακίνητων μορφών στην εικόνα μας διασπά το διαφορετικό ύψος, στο οποίο κρατεί το Ευαγγέλιο ο μεσαιός ιεράρχης, ενώ στην εικόνα του Παλλαδά η στροφή της κεφαλής του αγίου Γρηγορίου και σε όλες τις υπόλοιπες η λοξή τοποθέτηση του Ευαγγελίου, το οποίο κρατεί ο εκάστοτε άγιος στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Τέλος,

⁹² Ο κοινός εορτασμός των Τριών Ιεραρχών καθιερώθηκε στα μέσα του 11ου αιώνα από τον Ιωάννη Μαυροπόδα, μητροπολίτη Ευχαΐτων, επί αυτοκράτορα Κωνσταντίνου του Μονομάχου (1042-1055) (Kaster, «Drei Hierarchen», στ. 517-518, όπου και η εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών). Μία από τις παλιότερες απεικονίσεις τους σώζεται σε ένα ψηφιδωτό του 12ου αιώνα στην *Capella Pallatina* στο Παλέρμιο. Στην εν λόγω παράσταση οι τρεις ιεράρχες πλαισιώνονται από τον άγιο Γρηγόριο Νύσσας και τον άγιο Νικόλαο (Demus, *The Mosaics*, σ. 43, πίν. 23b και λεπτομέρειες στους πίν. 24b, 25a, 25b).

⁹³ Στο πλαίσιο μίας εικόνας Δέησης με το Δωδεκάορτο (1500) (Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, σ. 55-56, 115, αρ. 52, πίν. LXXII. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου», σ. 224-225, εικ. 13).

⁹⁴ *Μονή Σταυρονικήτα*, σ. 76, αρ. 9 (Καρακατσάνη).

⁹⁵ Στεγάζεται στο μουσείο του μοναστηριού και χρονολογείται τον 16ο αι (Σοφιανός, *Οδοιπορικό*, εικ. 1350).

⁹⁶ Η παράσταση του αγίου, ντυμένου με πατριαρχικό σάκκο, είναι γνωστή από τον 11ο αιώνα, επειδή, σύμφωνα με μία παράδοση, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος τον εισήγαγε ως πατριαρχικό άμφιο (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 44, αρ. 21). Ωστόσο, η αρχαιότερη παράσταση των Τριών Ιεραρχών, στην οποία ο Χρυσόστομος φορεί τον πατριαρχικό σάκκο, ίσως είναι, κατά τον Μ. Χατζηδάκη, η εικόνα του Σεράγεβο (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 122, αρ. 71, υποσημ. 3).

⁹⁷ Η εικόνα της Ζακύνθου χρονολογείται τον 16ο αιώνα [*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 130, αρ. 133 (Βοκοτόπουλος)] και του Καβερτζά το α' μισό του 17ου αιώνα (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 124, αρ. 73, πίν. 129).

⁹⁸ Η αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (14ο αιώνα) θεωρείται έργο κωνσταντινοπολίτικου εργαστηρίου [*Holy Image. Holy Space*, σ. 181-182, αρ. 17 (Acheimastou – Potamianou)]. Της Κέρκυρας (1653) ανήκει στον κύκλο εκείνων των εικόνων, οι οποίες φιλοτεχνήθηκαν, ιδίως στις ενετοκρατούμενες περιοχές τον 17ο και τον 18ο αιώνα σε ανάμνηση της σωτηρίας του παραγγελιοδότη από κίνδυνο, χάρη στη θαυματουργή παρέμβαση της Παναγίας ή κάποιου αγίου (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 145-147, αρ. 102, εικ. 262). Η εικόνα του Παλλαδά χρονολογείται στα 1600-1640 (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 121-122, αρ. 71, πίν.50, 130).

στην εξεταζόμενη εικόνα, όπως και στις δύο ομόλογές της στο Σεράγεβο και στο Βυζαντινό Μουσείο και οι τρεις άγιοι κρατούν με γυμνό χέρι το Ευαγγέλιο, εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα παραδείγματα, τα οποία μνημονεύσαμε, όπου παρατηρούμε διάφορες παραλλαγές.

Διαπιστώνουμε ότι από τις παραπάνω παραστάσεις των Τριών Ιεραρχών η υπογεγραμμένη εικόνα στη *Galerie Nikolenko* εικονογραφικά βρίσκεται πιο κοντά σε εκείνη του Νικόλαου Ρίτζου, η οποία πιθανότατα αποτέλεσε πρότυπο του ζωγράφου μας.

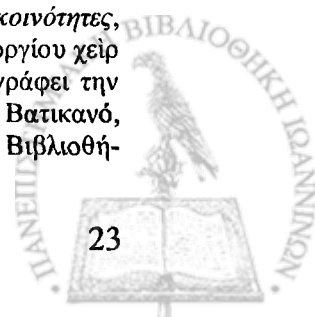
1.1.4. άγιος Νικόλαος ένθρονος με σκηνές εορτών και αγίους, Βεράτι της Αλβανίας, (Πίν. 4)

Στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Βεράτι της Αλβανίας βρίσκεται μία μικρή εικόνα του ομώνυμου αγίου με σκηνές εορτών και αγίους. Στο κάτω μέρος της κεντρικής παράστασης αναγιγνώσκεται με δυσκολία, λόγω των φθορών, η υπογραφή του ζωγράφου: «ΧΕΙ[Ρ] ΓΕ[Ω]/ΡΓΙΟΥ ΤΑΥ/ΤΗΝ ΛΑΒ[ΩΝ] / [μέμνησο προ]φρόν[ως]». Η εικόνα δημοσιεύθηκε από την Ε. Δρακοπούλου, σύμφωνα με την οποία το έργο είναι προϊόν κρητικού εργαστηρίου του 16ου αιώνα και ο λόγιος τύπος υπογραφής θυμίζει τον τρόπο που υπογράφει ο Γεώργιος Κλόντζας τρεις εικόνες του και έναν κώδικα.⁹⁹

Στο κεντρικό διάχωρο της εικόνας επιλέγεται να ιστορηθεί ο άγιος Νικόλαος ένθρονος και στο πλαίσιο μικρογραφημένες σκηνές εορτών και αγίων σε μορφή μινολογίου. Οι σκηνές χωρίζονται με διπλή μαύρη γραμμή, ενώ το πλαίσιο διακοσμείται από κιννάβαρι.

Ειδικότερα, στην κεντρική σκηνή από την εντελώς καταστραμμένη μορφή του αγίου σώζονται μόνο ο θρόνος και το μαξιλάρι. Στην ταύτιση της ένθρονης μορφής με τον άγιο Νικόλαο συνηγορούν αφενός η προσγεγραμμένη επιγραφή «ΝΙ-

⁹⁹ (Διαστάσεις: 40 x 30 εκ. Πριν από τον καθαρισμό και τη συντήρηση της εικόνας παρουσίαζε απώλειες ζωγραφικής και προετοιμασίας, εκτεταμένα σημάδια από κάπνιστο και έντονο κρακελάρισμα, με αποτέλεσμα να είναι αδύνατη οποιαδήποτε ταύτιση ή αναγνώριση του θέματος. Η μεγαλύτερη καταστροφή έχει συντελεσθεί στην κεντρική σκηνή και στα δεκαοχτώ διάχωρα του δεξιού και του κάτω τμήματος της εικόνας.) Η εικόνα δημοσιεύεται στον κατάλογο: Δρακοπούλου, *Ορθόδοξες κοινότητες*, αρ. 9. Συγκεκριμένα, η υπογραφή της εικόνας του Βερατίου θυμίζει τον έμμετρο τύπο: «Γεωργίου χείρ Κλότζα τάδ' έγγράφει, ό δ' αύ λαβών μέμνησο καμοῦ προφρόνως», με τον οποίον υπογράφει την εικόνα των Τριών Ιεραρχών στη *Galerie Nikolenko*, την ομόλογή της με τον άγιο Τίτο στο Βατικανό, το τρίπτυχο της Ι. Μ. Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτμο και τον κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης. Βλ. ό.π., αρ. 9.



ΚΟ[ΛΑΟC]» πάνω στον χρυσό κάμπο και αφετέρου η παρουσία των στηθαίων μορφών του Χριστού και της Παναγίας, οι οποίες πλαισιώνουν τον άγιο και του προσφέρουν, σύμφωνα με την παράδοση, Ευαγγέλιο και ωμοφόριο, αντίστοιχα.¹⁰⁰

Την κεντρική παράσταση περιβάλλει πλατύ πλαίσιο με σαράντα σκηνές, οργανωμένες σε δύο κύκλους, έναν κύκλο των εορτών και έναν των αγίων. Η εξωτερική περιμετρική ζώνη παρουσιάζει είκοσι τέσσερις παραστάσεις με σκηνές από την Καινή Διαθήκη,¹⁰¹ ενώ η εσωτερική ζώνη περιλαμβάνει δεκαπέντε διάχωρα με απεικονίσεις αγίων ανά ζεύγη.¹⁰² Στην πιο σημαντική θέση της εσωτερικής ζώνης, δηλαδή, στο κέντρο της επάνω οριζόντιας πλευράς, στο διάχωρο, το οποίο επιστέφει το κεντρικό θέμα της εικόνας, τοποθετείται παράσταση της Αγίας Τριάδας.¹⁰³

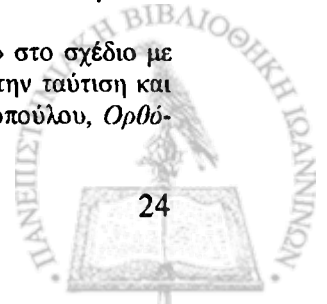
Η εικόνα του Βερατίου παρουσιάζει μία πρωτότυπη εικονογραφική σύνθεση: ενώ η κεντρική παράσταση αφιερώνεται στον άγιο Νικόλαο, οι σκηνές που τον περιβάλλουν στο πλαίσιο δεν προέρχονται, όπως θα αναμενόταν, από τον κύκλο του βίου του και του μαρτυρίου του, αλλά από τον κύκλο του ακίνητου ημερολογίου. Με την επιλογή αυτή του ζωγράφου η εικόνα αποκτά ημερολογιακή εικονογραφική αφήγηση και την συνδέει με τις σιναιτικές εικόνες Μηνολογίου, οι οποίες χρονολογούνται στον

¹⁰⁰ Τις μορφές συνοδεύουν οι επιγραφές «Ο ΩΝ» και «ΜΡ ΘΥ», αντίστοιχα.

¹⁰¹ Η ανάγνωση της εξωτερικής περιμετρικής ζώνης αρχίζει από την επάνω οριζόντια πλευρά. Το πρώτο, αριστερά, διάχωρο παρουσιάζει από τον μήνα Σεπτέμβριο (1) τη Γέννηση της Παναγίας και (2) την Ύψωση του Τιμίου Σταυρού. Ακολουθεί ο Νοέμβριος με (3) τα Εισόδια της Θεοτόκου, ο Δεκέμβριος με (4) τη Γέννηση του Χριστού, ο Ιανουάριος με (5) τη Βάπτιση, ο Φεβρουάριος με (6) την Υπαπαντή και ο Μάρτιος με (7) τον Ευαγγελισμό. Η αφήγηση συνεχίζεται στα πλάγια διάχωρα με παραστάσεις δέκα Κυριακών: (8) της Βαΐοφόρου, (9) της Ανάστασης, (10) της Κυριακής του Θωμά, (11) της Κυριακής των Μυροφόρων, (12) της Κυριακής του Παραλυτικού, (13) της Κυριακής, πιθανότατα, του Τυφλού, (14) της Κυριακής της Σαμαρείτισσας, (15) της Κυριακής, μάλλον, της Πεντηκοστής, (16) της Ανάληψης του Χριστού και (17) της Κυριακής των Νηστειών. Τέλος, στην κάτω πλευρά του πλαισίου εικονίζονται με κατεύθυνση από αριστερά προς τα δεξιά: (18) η Μεταμόρφωση του Χριστού, (19) η Σύναξη των αρχαγγέλων, οι (20) Σαράντα Μάρτυρες, (οι 21 και 22 είναι αδιάγνωστες), (23) η Σύναξη των αποστόλων και (24) η Κοίμηση της Παναγίας.

¹⁰² Η ανάγνωση της εσωτερικής ζώνης οργανώνεται κατά τον ίδιο τρόπο, ξεκινώντας, δηλαδή, από την επάνω οριζόντια πλευρά. Η απεικόνιση των αγίων αρχίζει από τον μήνα Σεπτέμβριο με (I) τον Συμεώνα τον Στυλίτη και έναν άγιο, ο οποίος ταυτίζεται με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο. Έπεται ο Οκτώβριος με (II) τον άγιο Δημήτριο και τον άγιο Νέστορα, ο Νοέμβριος με (III) έναν αδιάγνωστο μάρτυρα και την αγία Αικατερίνη και ο Δεκέμβριος με (IV) έναν αταύτιστο μάρτυρα και τον άγιο Σάββα. Στα πλάγια διάχωρα συνεχίζει ο Δεκέμβριος με (V) τον άγιο Σπυρίδωνα και έναν αδιάγνωστο άγιο και με (VI) τον όσιο Μάρκο και τον ιερέα και δίκαιο Φινεέ. Ακολουθούν από τον Ιανουάριο (VII) μία σκηνή με το Κήρυγμα του Ιωάννη του Προδρόμου στους Εβραίους, από τον Φεβρουάριο διακρίνεται, λόγω των φθορών, μόνο (VIII) ο άγιος Χαράλαμπος και στα δύο επόμενα διάχωρα (IX) δύο άγιοι μοναχοί και (X) δύο αταύτιστοι άγιοι. Τέλος, στην κάτω πλευρά του πλαισίου παριστάνονται με κατεύθυνση από αριστερά προς τα δεξιά: (XI) ο αρχιεπίσκοπος Αλεξανδρείας και ένας άγιος με αρχιερατικά άμφια, (XII) ο άγιος Γεώργιος πιθανότατα και ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και στα τρία τελευταία διάχωρα (XIII, XIV και XV), μάλλον, τρία ζεύγη αγίων.

¹⁰³ Το διάχωρο με την παράσταση της Αγίας Τριάδας παίρνει το γράμμα «Α'» στο σχέδιο με την διάταξη των σκηνών που παραθέτει η Ε. Δρακοπούλου στη δημοσίευσή της. Για την ταύτιση και την οργάνωση των σκηνών του πλαισίου και τις επεξηγηματικές επιγραφές, βλ. Δρακοπούλου, *Ορθόδοξες κοινότητες*, αρ. 9, σχ. 2.



11ο – 13ο αιώνα. Οι παραστάσεις αυτές παρουσιάζουν στενότερη σχέση με ανάλογες μικρογραφίες χειρογράφων, τα οποία περιέχουν το κείμενο του Μηνολογίου που συντάχθηκε στα τέλη του 10ου αιώνα ο Συμεών ο Μεταφραστής και μπορούν να αποδοθούν στους ίδιους ζωγράφους.¹⁰⁴

Συμπερασματικά, ο ζωγράφος επιλέγει μία πρωτότυπη εικονογραφική συγκρότηση στην εικόνα του Βερατίου, η οποία, λόγω των σκηνών του πλαισίου, αποκτά τη μορφή Μηνολογίου. Αναφορικά με τον προορισμό του έργου, η σημαντική θέση, η οποία αφιερώνεται στον άγιο Νικόλαο, και η προέλευση της εικόνας από τον ομώνυμο ναό στο κάστρο του Βερατίου, προφανώς συσχετίζουν την εικόνα με τον εν λόγω ναό. Επιπρόσθετα, οι σκηνές του πλαισίου με αγίους και μοναχούς κάνουν πιθανό το ενδεχόμενο η εικόνα να επρόκειτο για παραγγελία ή να προοριζόταν για δώρο σε πρόσωπο εκκλησιαστικού χαρακτήρα με προστάτη τον τιμώμενο άγιο.

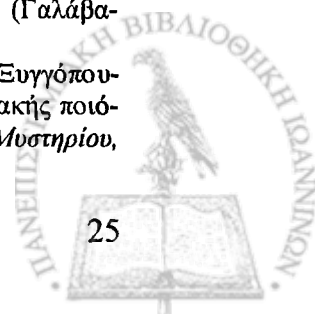
1.1.5. άγιος Γεώργιος, Μουσείο Μπενάκη, (Πίν. 5)

Σε μία εικόνα του αγίου Γεωργίου, η οποία ανήκει στη Συλλογή Σταθάτου και στεγάζεται στο Μουσείο Μπενάκη, σώζεται στο κάτω μέρος αριστερά η υπογραφή «ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝ/ΤΖΑ». Ο Α. Ξυγγόπουλος, από τον οποίο και δημοσιεύθηκε, τη χρονολογεί στα τέλη του 16ου ή στις αρχές του 17ου αιώνα.¹⁰⁵

Η παράσταση συνυφαίνει σε ενιαία σύνθεση δύο σκηνές από τον βίο του αγίου Γεωργίου, τη δρακοντοκτονία και τον θρίαμβό του. Ο άγιος, καβάλα σε άσπρο άλογο, το οποίο στηρίζεται στα πίσω πόδια του, με κατεύθυνση προς τα αριστερά, λογχίζει τον φτερωτό δράκοντα, ο οποίος εικονίζεται σε φορά αντίστροφη από αυτήν του αλόγου. Κάτω αριστερά δυσδιάκριτη, λόγω φθοράς της εικόνας, βρίσκεται η μορφή της βασιλοπούλας, η οποία είχε προσφερθεί ως βορά στο θηρίο, ενώ στο μέσον περίπου

¹⁰⁴ Το Μηνολόγιο είναι ένα από τα πιο σημαντικά λειτουργικά βιβλία, το οποίο συμπεριλαμβάνει το ακίνητο ημερολόγιο, δηλαδή, τις ακίνητες εορτές, που αρχίζουν την 1η Σεπτεμβρίου. Αρχικά, περιείχε μία εκλογή βίων ορισμένων αγίων, εικονογραφημένους με εκτεταμένους αφηγηματικούς κύκλους. Στα τέλη του 10ου αιώνα ο Συμεών ο Μεταφραστής έκανε ένα απάνθισμα των βίων των αγίων, ώστε για κάθε μέρα του εκκλησιαστικού έτους να υπάρχει ένας βίος, με αποτέλεσμα στην ελάττωση των εικόνων στο Μηνολόγιο, οι οποίες περιορίστηκαν συνήθως σε ένα πορτραίτο του αγίου στην αρχή του βίου του και στο μαρτύριό του στο τέλος. Η μέθοδος αυτή υιοθετήθηκε και από τους αγιογράφους την ίδια εποχή. Η μεγαλύτερη και παλιότερη συλλογή εικόνων – μηνολογίων φυλάσσεται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης. Για τις εικόνες – μηνολόγια και παραδείγματα, βλ. Σινά, σ. 99-101 (Γαλάβαρης). Δρακοπούλου, *Ορθόδοξες κοινότητες*, αρ. 9.

¹⁰⁵ (Διαστάσεις: 65 x 51 εκ. Το έργο φέρει αρκετές φθορές σε ακραία σημεία του). Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, σ. 5-6, αρ. 3, πίν. 3 (η φωτογραφία που δημοσιεύεται είναι πολύ κακής ποιότητας). Νεότερη μελέτη με έγχρωμη φωτογραφία στον κατάλογο της έκθεσης, βλ. *Πύλες Μυστηρίου*, αρ. 61, εικ. 61 (Δρανδάκη).



της δεξιάς πλευράς συναντάμε έναν ηλικιωμένο άνδρα, ο οποίος ποτίζει ένα άλογο στα νερά του ποταμού.¹⁰⁶ Στην αριστερή πλευρά υψώνεται ένα ψηλός πύργος, στις επάλξεις του οποίου το βασιλικό ζεύγος και πίσω τους δύο σαλπικτές. Ο βασιλιάς Σέλβιο τείνει προς τον άγιο το στέμμα και τα κλειδιά της πόλης, ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη σωτηρία της βασιλοπούλας και για την απελευθέρωση της πόλης τους από τον δράκοντα, ο οποίος εμπόδιζε την υδροδότησή της. Στην επάνω αριστερή γωνία διακρίνονται ίχνη νεφών, από όπου πιθανόν θα ξεπρόβαλε ο Χριστός, ευλογώντας τον άγιο. Στην απέναντι πλευρά στο βάθος διακρίνουμε ένα σύμπλεγμα οικοδομημάτων με δίριχτες στέγες και τρούλους.¹⁰⁷ Η σκηνή εκτυλίσσεται μέσα σε ένα καταπράσινο φυσικό τοπίο, το οποίο διασχίζεται από το ποτάμι.

Η παράσταση της δρακοντοκτονίας του αγίου και του θριάμβου του συνήθως ερμηνεύεται ως συμβολική απεικόνιση της νίκης του καλού έναντι του κακού.¹⁰⁸ Στην εικόνα μας ο Κλόντζας ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο του δρακοντοκτόνου έφιππου αγίου, με τα δύο μπροστινά πόδια υψωμένα, τον οποίον επέβαλε ο ζωγράφος Άγγελος στα μέσα του 15ου αιώνα¹⁰⁹ και απαντά συχνότατα στη μεταβυζαντινή τέχνη.¹¹⁰ Σε όλα, όμως, τα παραδείγματα αυτού του τύπου, συμπεριλαμβανομένης και της εικόνας μας, ο δράκοντας έχει ένα κεφάλι και όχι τρία, όπως στην εικόνα του Αγγέλου. Επιπλέον, ο Κλόντζας ως ανήσυχο πνεύμα απομακρύνεται περισσότερο από

¹⁰⁶ Πιθανότατα πρόκειται για τον Σατανά, ο οποίος μεταμορφωμένος σε γέροντα, συνάντησε τον άγιο Γεώργιο μετά την εξόντωση του δράκοντα (Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, αρ. 3, σ. 6, όπου και η σχετική βιβλιογραφία).

¹⁰⁷ Οι τρούλοι παραπέμπουν σε εκκλησία. Πιθανόν αποτελούν απεικόνιση της εκκλησίας της Αγίας Τριάδας, η οποία σύμφωνα με το συναξάριο κτίστηκε από τον βασιλιά Σέλβιο, όταν ασπάστηκε τον Χριστιανισμό (*Ο.π.*, σ. 6).

¹⁰⁸ Κατά τον Γ. Σωτηρίου συνδέεται με τον αιγυπτιακό τύπο υπέως αγίου (Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, σ. 44-45), ο οποίος σχετίζεται με έναν τύπο έφιππου νικητή αυτοκράτορα, του οποίου άριστο δείγμα είναι το περίφημο ελεφαντοστόν *Barberini* του Λούβρου (Grabar, *L'Empereur*, σ. 47).

¹⁰⁹ Η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, υπογεγραμμένη από τον ζωγράφο Άγγελο μάς δείχνει ότι ο Άγγελος έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στην καθιέρωση αυτού του εικονογραφικού τύπου στην κρητική ζωγραφική. Ανακαίνισε την παραδοσιακή εικονογραφία, εισάγοντας σε αυτή νέα στοιχεία στην απεικόνιση του αλόγου, του δράκοντα και της ενδυμασίας του αγίου, τα οποία δανείστηκε από τα ιταλικά πρότυπα του *Trecento* που δημιούργησε ο *Paolo Veneziano* [Βοκοτόπουλος, «Δύο εικόνες», τ. Β', σ. 409-412, πίν. 66α-69γ. Vassilaki, *Angelos*, σ. 139-144, εικ. 7.1, 7.3, σ. 155-157, εικ. 8.1, 8.3. *Χειρ Αγγέλου*, σ. 176-177, αρ. 37 (Μπενάτου)].

¹¹⁰ Συχνά πίσω από τον έφιππο άγιο εικονίζεται μία καθήμενη ανδρική μορφή, η οποία κρατεί λαγήνι και ποτήρι. Πρόκειται για τον νεαρό σκλάβο από τη Μυτιλήνη, τον οποίον ελευθέρωσε ο άγιος και παρέδωσε στους γονείς του. Η συνιπεύουσα μορφή απαντά, ενδεικτικά, σε μία εικόνα του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας (τέλη 16ου– αρχές 17ου αιώνα) [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 399, αρ. 37, (Kyzlasova)] και σε μία εικόνα ιδιωτικής συλλογής στη Βενετία [*Από τον Χάνδακα*, σ. 36-39, αρ. 4, εικ. 4-4α (Χατζηδάκη)]. Μία άλλη παραλλαγή του τύπου, την οποία συναντάμε σε πολλές παραστάσεις είναι το άνοιγμα της φωλιάς του θηρίου κάτω αριστερά της σύνθεσης. Αναφέρουμε δύο εικόνες του τέλους του 15ου ή των αρχών του 16ου αιώνα στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Chatzidakis, *Icons*, σ. 119, αρ. 100, πίν. 58) και στον ναό τα Άγια των Αγίων της Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 75-76, αρ. 23, πίν. 92).

το πρότυπό του, αλλάζοντας την διεύθυνση του αλόγου¹¹¹ και προσθέτοντας το εικονογραφικό θέμα της απελευθέρωσης της βασιλοπούλας.¹¹² Εμφανώς επηρεασμένος από την ιταλική ζωγραφική ιστορεί το θαύμα σε ένα φυσικό, ειδυλλιακό τοπίο με τη μικρογραφημένη πόλη στο βάθος¹¹³ και εγκαταλείπει τον πατροπαράδοτο χρυσό κάμπο, ζωγραφίζοντας τον ουρανό γαλάζιο.¹¹⁴

Συμπερασματικά, η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με την ένταξη παραπληρωματικών επεισοδίων, όπως εκείνα της διάσωσης της βασιλοπούλας και της αποθέωσης του αγίου, αποκτά αφηγηματικό χαρακτήρα, χωρίς, ωστόσο, να χάσει τον συμβολικό της χαρακτήρα, ο οποίος τονίζεται από την παρουσία του ευλογούντος Χριστού.

1.1.6. άγιος Τίτος, Βατικανό, (Πίν. 6)

Στην Αποστολική Βιβλιοθήκη του Βατικανού φυλάσσεται μία εικόνα του αγίου Τίτου, υπογεγραμμένη από το χέρι του Κλόντζα, όπως μας αποκαλύπτει η επιγραφή στην πίσω όψη της: «Γεωργίου χειρ Κλότζα τάδ' έγεγράφει, ό δ' αύ λαβών μέμνησο καμού προφρόνας». Η εικόνα δημοσιεύθηκε από τον *A. Muñoz* και χρονολογείται τον 16ο αιώνα.¹¹⁵

Πάνω σε μαύρο κάμπο προβάλλει η στηθαία μορφή του αγίου Τίτου, αρχιεπίσκοπου της Κρήτης, όπως ταυτίζεται και από την προσγεγραμμένη επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟΣ ΤΙΤΟΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΡΗΤΗΣ». Ο άγιος με οστεώδες πρόσωπο και μυτερή διχαλωτή υπόλευκη γενειάδα είναι ντυμένος σαν επίσκοπος της δυτικής εκκλησίας. Φορεί μίτρα καταστόλιστη με πολύτιμους λίθους και μανδύα, ο οποίος ορί-

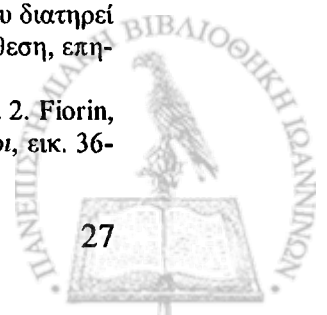
¹¹¹ Η καθιερωμένη διεύθυνση του αλόγου είναι να βαίνει προς τα δεξιά. Υπάρχουν, όμως, περιπτώσεις, στις οποίες το άλογο βαίνει προς τα αριστερά, όπως στην εξεταζόμενη εικόνα και σε τοιχογραφίες βυζαντινών μνημείων της Κύπρου: στον ναό της Ασίνου (1100) σε παρεκκλήσι του ναού της Αγγελοκτίστου Κιτίου (14ος αιώνας) και στον ερειπωμένο ναό μπροστά από τη Μονή Χρυσοστόμου του Κουτσοβέντη (16ος – 18ος αιώνας) (Σωτηρίου, *Κύπρος*, πίν. 83, 95, 107, αντίστοιχα).

¹¹² Η απελευθέρωση της βασιλοπούλας ιστορείται, επίσης, σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής (16ος αιώνας) [*Byzantium*, σ. 222-224, αρ. 236 (Vassilaki)] και της Σίφνου (1635) (Αλιπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου*, σ. 31-32, αρ. 2, πίν. 17).

¹¹³ Στις περισσότερες ομόθεμες εικόνες επιλέγεται το βραχώδες τοπίο με τις πρισματικές πλαγιές, το οποίο έχει παλαιολόγειες καταβολές. Ανάλογο με την εικόνα μας φυσικό τοπίο με μία τειχισμένη πολιτεία στο βάθος συναντούμε και στην εικόνα του αγίου Γεωργίου με σκηνές του βίου του, υπογεγραμμένη από τον Μιχαήλ Δαμασκηνό (β' μισό του 16ου αιώνα) στην Κέρκυρα. (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 50-51, αρ. 26, εικ. 29, 30, 128-133).

¹¹⁴ Αντίθετα ο σύγχρονός του, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, στην εικόνα του αγίου Γεωργίου διατηρεί τον χρυσό κάμπο, ο οποίος μάλιστα αποτελεί το μοναδικό παραδοσιακό στοιχείο σε μία σύνθεση, επηρεασμένη από έργα Ιταλών καλλιτεχνών (βλ., ό.π.).

¹¹⁵ (Διαστάσεις: 11,6 x 13,5 εκ.) Muñoz, *Pinacoteca Vaticana*, αρ. 38, πίν. XX, 1 και 2. Fiorin, *Pinacoteca Vaticana*, σ. 25, αρ. 19, εικ. 31. Χατζηδράκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, εικ. 36-37.



ζεται στο λαιμό από μία ταινία, διακοσμημένη με τις ολόσωμες μορφές των δύο κορυφαίων αποστόλων¹¹⁶ και πορπώνεται στο μέσο.

Στην *Ερμηνεία* ο Τίτος περιγράφεται ως νέος αγένειος¹¹⁷ συνήθως, όμως, εικονίζεται οξυγένης με σχετικά κοντά γένια – καστανά, όπως στον Άγιο Νικόλαο του ομώνυμου χωριού κοντά στη Μονεμβασία¹¹⁸ ή γκριζα, όπως στην Αγία Φωτεινή κοντά στη Μονή Πρέβελη¹¹⁹ και στον Άγιο Ευτύχιο Ρεθύμνου.¹²⁰ Παράσταση του αγίου Τίτου με άμφια καθολικού επισκόπου βρίσκουμε και σε ένα έργο του ζωγράφου Βίκτωρος στο λάβαρο του Ενετού πολέμαρχου Φραγκίσκου Μοροζίνι στο Μουσείο *Correr*.¹²¹ Ο άγιος Τίτος της εικόνας μας προσιδιάζει με εκείνον του Μουσείου *Correr*, παρά τη διαφορά στο σχήμα της γενειάδας, η οποία είναι στρογγυλή στο έργο του Βίκτωρος και οξύληκτη στις άλλες παραστάσεις που μνημονεύσαμε.

Αναφορικά με την ανθρωπόμορφη διακόσμηση στα άμφια ενός αγίου, συνήθως προτιμώνται μορφές προφητών, αλλά όχι σπάνια και ολόκληρες σκηνές. Στην τέχνη αυτή ξεχωρίζει ο Μιχαήλ Δαμασκηνός με πολυάριθμα παραδείγματα.¹²² Ωστόσο, η μικρογραφημένη μορφή του αγίου Παύλου¹²³ σε εικόνα του αγίου Τίτου δεν μπορεί να έχει μόνο διακοσμητικό χαρακτήρα. Θεωρούμε ότι ενδεχομένως αποτελεί τιμητική αναφορά στη συνεργασία των δύο αγίων και επιπροσθέτως, στον διορισμό του αγίου

¹¹⁶ Οι δύο άγιοι αποδίδονται με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τα οποία περιγράφονται στην *Ερμηνεία*: αριστερά «ὁ Πέτρος γέρον στρογγυλογένης» και δεξιά «ὁ Παῦλος φαρακλός, βουρλογένης, μιξαπόλιος» (Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 150).

¹¹⁷ *Ο.π.*, σ. 153, 263, 298.

¹¹⁸ Ο Ν. Δρανδάκης σημειώνει ότι «μοιάζει στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά με τον άγιο Βασίλειο, όπως παριστάνεται» (Δρανδάκης, «Τοιχογραφίες», σ. 42, 51-52, πίν. 16α).

¹¹⁹ Kalokyris, *Wall paintings*, σ. 137, εικ. BW 104.

¹²⁰ Ο Ν. Δρανδάκης δεν είναι βέβαιος για την ταύτιση της εικονιζόμενης μορφής με τον άγιο Τίτο (Δρανδάκης, «Άγιος Ευτύχιος», σ. 219-220, πίν. ΙΔ'.1, 2 και ΙΘ'.2).

¹²¹ Το λάβαρο εικονίζει μαζί με τον Εσταυρωμένο και τον λέοντα του αγίου Μάρκου την Παναγία Μεσοπαντίπισσα, τον άγιο Τίτο και τους αγίους Δέκα. Φιλοτεχνήθηκε κατά τη διάρκεια του Κρητικού Πολέμου, πιθανώς μεταξύ του 1667 και του 1669 και κατά την παράδοση, προέρχεται από τη ναυαρχίδα του Μοροζίνι (Βοκοτόπουλος, «Το λάβαρο», 268-275, πίν. ΙΑ').

¹²² Ενδεικτικά αναφέρουμε την εικόνα της Πάτμου με τέσσερις αγίους (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 106, αρ. 61, πίν. 38, 116) την εικόνα της Κέρκυρας με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 43-44, αρ. 21, πίν. 22, 110-113, 341B) και την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με τρεις ιεράρχες (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Μιχαήλ Δαμασκηνός», σ. 86, 90, 94, εικ. 1, 6, 7). Ανθρωπόμορφη διακόσμηση χρησιμοποιεί και ο ζωγράφος Άγγελος στο επιγονάτιο του αγίου Νικολάου σε εικόνα της Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος, «Δύο εικόνες», τ. Β', σ. 412-414, πίν. 67-68), αλλά και ο Κλόντζας στο επιτραχήλιο του αγίου Νικολάου σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στη σκηνή του Ενταφιασμού του κόμητος *Orgaz* (1586) [*Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, σ. 175-252 (Χατζηνικολάου)].

¹²³ Οι δύο απόστολοι ολόσωμοι παριστάνονται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ως θέμα αυτόνομο σε τοιχογραφίες, φορητές εικόνες και πολύ συχνά και σε βημόθυρα. Όπως η τοιχογραφία (1552) στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Παύλου, την οποία ο Μ. Χατζηδάκης απέδωσε στον ζωγράφο Αντώνιο (Millet, *Athos*, πίν. 193.2), οι εικόνες, μεγάλων διαστάσεων, στο τέμπλο του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Chatzidakis, *Icons*, σ. 59-60, αρ. 32-33, πίν. 27) και το βημόθυρο στο μετόχι του Σινά στη Ζάκυνθο με την υπογραφή του ίδιου ζωγράφου (Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον», σ. 27).

Τίτου ως πρώτου αρχιεπίσκοπου Κρήτης από τον άγιο Παύλο, σύμφωνα με την επιστολή του (Τιτ. α', 5).¹²⁴

Σε μία εικόνα, λοιπόν, τόσο μικρών διαστάσεων με κύριο θέμα τον άγιο Τίτο, ενδεδυμένο σαν επίσκοπο της δυτικής εκκλησίας, ο ζωγράφος καταφέρνει να βρει τρόπο να αποδώσει τον άγιο Παύλο, τον πιο στενό συνεργάτη του εικονιζόμενου αγίου, με τη μικρογραφημένη διακόσμηση των δύο κορυφαίων αποστόλων στα άμφια του αγίου Τίτου.

1.1.7. Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης, Άρτα, (Πίν. 7)

Στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου της Άρτας¹²⁵ υπάρχει μία εικόνα με θέμα τη μνηστεία της αγίας Αικατερίνης, στο κάτω μέρος της οποίας σώζεται με παχιά μαύρα γράμματα η υπογραφή του ζωγράφου: «ΧΕΙ(Ρ ΓΕΩ)ΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ». Η εικόνα δημοσιεύθηκε από τη Μ. Παπαδάκη, η οποία τη θεωρεί έργο της καλλιτεχνικής του ωριμότητας.¹²⁶

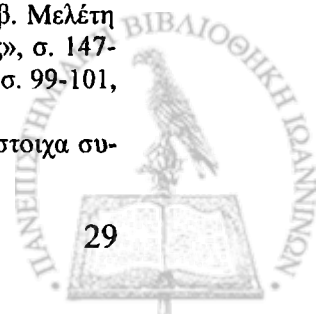
Στο κέντρο της συμμετρικής σύνθεσης ξεχωρίζει η μνημειακή μορφή της Παναγίας ένθρονης Βρεφοκρατούσας,¹²⁷ η οποία με μία πλατιά κίνηση, στηρίζει το δεξιό της χέρι στον ώμο του Χριστού, ενώ με το αριστερό ακουμπάει προστατευτικά τον ώμο της αγίας Αικατερίνης. Φορεί βαθυκόκκινο κροσσωτό μαφόριο με χρυσή παρυφή και γαλάζιο χειριδωτό χιτώνα, ο οποίος φέρει βαρύτιμη πόρπη στον λαιμό. Ο Χριστός στρέφεται προς τα δεξιά, ευλογεί με το δεξιό χέρι και με το αριστερό προσφέρει ένα δαχτυλίδι στη νεαρή αγία. Φορεί λευκό χιτώνα, διανθισμένο με μικρά κόκκινα στικτά κοσμήματα και σταρόχρωμο μάτιο με πολλά χρυσά φώτα. Στη δεξιά πλευρά της εικόνας παρίσταται η αγία Αικατερίνη γονατιστή με το αριστερό πόδι ανασηκωμένο. Με το δεξιό της χέρι δέχεται το δαχτυλίδι, το οποίο της προσφέρει το Θείο

¹²⁴ Περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή του αγίου Τίτου και τη συνεργασία του με τον άγιο Παύλο, βλ. Schmid, «Titos», στ. 211-212.

¹²⁵ (Διαστάσεις: 86 x 78 x 1,8 εκ. Διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση με ελάχιστες φθορές στο κάτω μέρος). Η εικόνα βρισκόταν στον ναό της Αγίας Σοφίας και μετά τη συντήρησή της, το καλοκαίρι του 1979, μεταφέρθηκε στον ναό Αγίου Δημητρίου της Άρτας (Παπαδάκη, «Μνηστεία αγίας Αικατερίνης», σ. 147, υποσημ. 2). Ο Π. Βοκοτόπουλος (Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 64, υποσημ. 1) σε ένα άρθρο του αναφέρει ότι η εικόνα βρίσκεται στο ναό της Αγίας Σοφίας.

¹²⁶ Πρώτη νύξη για υπογεγραμμένο έργο του Κλόντζα στην πόλη της Άρτας γίνεται από τον Μ. Χατζηδάκη, χωρίς, ωστόσο, να αναφέρεται στο θέμα της εικόνας (Chatzidakis, *Ichones*, σ. 74). Λεπτομέρεια της εικόνας δημοσιεύει ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Αγία Σοφία», σ. 608, πίν. 430β. Μελέτη της, όμως, εξέδωσε η Μ. Παπαδάκη, στο άρθρο: Παπαδάκη, «Μνηστεία αγίας Αικατερίνης», σ. 147-162, πίν. Α και 36. Για νεότερη βιβλιογραφία, βλ. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες Άρτας*, σ. 99-101, εκ. στη σ. 98.

¹²⁷ Εκατέρωθεν των κεφαλών της Παναγίας και του Χριστού, αναγράφονται τα αντίστοιχα συμπίληματα «MP ΘΥ» και «IC XC».



Βρέφος και με το αριστερό κρατεί κλαδί φοίνικα. Εικονίζεται ως βασιλοπούλα, καθώς φορεί πολυτελές φόρεμα με διάλιθες χρυσές ταινίες, γαλαζοπράσινο μανδύα, ο οποίος πορπώνεται στο λαιμό και χρυσό στέμμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προοπτική απόδοση του τροχού, ο οποίος περικλείεται από τον μανδύα της και παραπέμπει στο μαρτύριό της.¹²⁸ Δύο ζεύγη αγγέλων διατάσσονται πίσω από την Παναγία. Ο πρώτος από τα αριστερά, ο μόνος, ο οποίος εικονίζεται ολόσωμος, κρατεί κλαδί φοίνικα, ενώ ο τέταρτος στέφει την αγία με διάλιθο διάδημα.¹²⁹

Ο καλλιτέχνης για την απόδοση της παράστασης φαίνεται πως τολμά και πρωτοτυπεί. Χρησιμοποιεί αφενός ως βασικό σχήμα ένα παραδοσιακό εικονογραφικό θέμα της Παναγίας ως «Βασίλισσας των Αγγέλων»,¹³⁰ παραλλάσσοντας το αφετέρου με την προσθήκη δύο επιπλέον αγγέλων πίσω από την Βρεφοκρατούσα. Επιπλέον, σε αυτό το σχήμα εντάσσει ένα κατ' εξοχήν δυτικό θέμα, το επεισόδιο της Μνηστείας της αγίας Αικατερίνης,¹³¹ το οποίο πιθανότατα συμβολίζει τον πνευματικό δεσμό Χριστού – Εκκλησίας.¹³²

Επισημαίνουμε ότι την Παναγία στον τύπο ένθρονης Βρεφοκρατούσας τη συναντήσαμε και στην εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου. Τα δύο έργα μοιάζουν αρκετά, ωστόσο, διαφέρουν στη στάση της Θεοτόκου και του Βρέφους. Στην εικόνα της Ζακύνθου οι μορφές είναι μετωπικές και πιο δύσκαμπτες, καθώς ο ζωγράφος δεν ξεφεύ-

¹²⁸ Η αγία τιλοφορείται με επιγραφή με κεφαλαία χρυσά στοιχεία αριστερά της κεφαλής της: «Η ΑΓ ΕΚΑ/ΤΕΡΙ/ΝΗ». Την αγία Αικατερίνη την συναντούμε και σε μία άλλη ανυπόγραφη εικόνα του Κλόντζα (92 x 67 εκ.) με δώδεκα σκηνές του βίου και του μαρτυρίου της στον ναό της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα. Η εικόνα, η οποία διατηρείται σε καλή κατάσταση, παρουσιάζει την αγία μόνη της στο κέντρο της σύνθεσης ολόσωμη και μετωπική να κρατεί τα διακριτικά σύμβολα των μαρτύρων, σταυρό στο δεξιό και κλαδί φοίνικα στο αριστερό. Με το ίδιο χέρι αγγίζει το όργανο του μαρτυρίου της, τον τροχό. Μεγάλο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή των συγκεκριμένων σκηνών, καθώς ιστορούνται μοναδικά, για τη ορθόδοξη παράδοση, βιογραφικά επεισόδια του βίου της αγίας (Σταυροπούλου, «αγία Αικατερίνη», σ. 107).

¹²⁹ Στο ανώτερο τμήμα της εικόνας πάνω στον χρυσό κάμπο, είναι γραμμένη μία επιγραφή από τους χαιρετισμούς του Ακάθιστου Ύμνου: «ΧΑΙΡΕ ΤΟ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΠΟΛΥΘΡΥΛΛΗΤΩΝ ΘΑΥΜΑ».

¹³⁰ Πρόκειται για τον τύπο της ένθρονης Βρεφοκρατούσας, πλαισιωμένης από ζεύγος αγγέλων. Ο τύπος αυτός μάς είναι γνωστός ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα στη Μ. Αγίας Αικατερίνης του Σινά (α' μισό του 13ου αιώνα). Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Παπαδάκη, «Μνηστεία αγίας Αικατερίνης», σ. 153.

¹³¹ Η λατρεία της αγίας στη Δύση ήταν πολύ διαδεδομένη και το θέμα της Μνηστείας πολύ δημοφιλές. Για τον εικονογραφικό τύπο και την εμφάνισή του, βλ. Réau, *Iconographie*, III, I, σ. 268-269. Αντίθετα, φαίνεται ότι δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση στην εικονογραφία της Ορθόδοξης Ανατολής, όπου ήταν πιο συνήθης η παράσταση της αγίας ένθρονης, η λεγόμενη «σιναϊτικού» τύπου. Βλ. Παπαδάκη, «Μνηστεία αγίας Αικατερίνης», σ. 150-152, όπου και παραδείγματα.

¹³² Ο πνευματικός δεσμός του Χριστού με την Εκκλησία εικονογραφείται ως εξής: ο Χριστός είτε Βρέφος στην αγκαλιά της μητέρας του είτε ώριμος άνδρας αρραβωνιάζεται μία εστεμμένη γυναίκα μορφή, την προσωποποίηση της Εκκλησίας, η οποία προβάλλει μπροστά σε έναν ναίσκο, κρατώντας λάβαρο ή κάτω από ένα κιβώριο, κρατώντας το Άγιο Δισκοπότηρο (Schiller, *Iconographie*, τ. 4, I, σ. 91, υποσημ. 124, εικ. 221, 223. Παπαδάκη, «Μνηστεία αγίας Αικατερίνης», σ. 151, υποσημ. 13).

γει καθόλου από το πρότυπο της παράδοσης. Εξάλλου, στην εικόνα μας η κλίση της κεφαλής του Χριστού προς τα δεξιά και η στροφή των ποδιών εκείνου και της Θεοτόκου προς την ίδια κατεύθυνση υπαγορεύεται από την παρουσία της νεαρής αγίας σε εκείνη την πλευρά.

Από τα παραπάνω εξάγεται το συμπέρασμα ότι ο Κλόντζας αρέσκεται στην ανάμειξη τύπων και στοιχείων από δύο διαφορετικές, και μάλιστα αντίθετες, καλλιτεχνικές αντιλήψεις. Παράλληλα, ωστόσο, πετυχαίνει την εξισορρόπηση των δύο θεμάτων και την παρουσίαση ενός ομοιογενούς συνόλου, όπου, όμως, τελικά, κυριαρχεί η βυζαντινή εικόνα, παρά το καθαρά δυτικό θέμα. Αναφορικά με τον παραγγελιοδότη του έργου, η δυτική προέλευση του θέματος υποδεικνύει προφανώς έναν καθολικό ευγενή ή πιο πιθανό ένα καθολικό μοναστήρι. Μία πιθανή υπόθεση που μπορούμε να κάνουμε για να εξηγήσουμε την παρουσία την εικόνας στην Άρτα είναι ότι πιθανόν να μεταφέρθηκε εκεί μέσω των Επτανήσων, ίσως της Ζακύνθου.¹³³

1.2. Τρίπτυχα

1.2.1. Τρίπτυχο Ι. Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου,

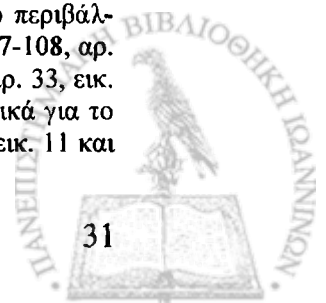
Πάτμος, (Πίν. 8α-8β)

Ένα από τα λιγοστά τρίπτυχα, τα οποία υπέγραψε ο Κλόντζας, φυλάσσεται στο Νέο Σκευοφυλάκιο της Ι. Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο. Η έμμετρη δωρητήρια υπογραφή αναγιγνώσκεται στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου κάτω αριστερά: «Γεωργίου χείρ Κλότζα τάδ' έγεγράφει, ό δ' αὖ λαβών μέμνησο καμοῦ προφρόνως». Κατά τον Μ. Χατζηδάκη, το έργο πρέπει να ανήκει σε περίοδο ωριμότητας του καλλιτέχνη και συγκεκριμένα, το χρονολογεί περίπου το 1580-1600.¹³⁴

Στην εσωτερική όψη του τριπτύχου στο κεντρικό φύλλο παριστάνεται επάνω ο ένθρονος Χριστός Παντοκράτορας, ενώ στο κάτω μέρος και στα δύο πλάγια φύλλα

¹³³ Την υπόθεση ενισχύει η παρουσία της υπογεγραμμένης εικόνας του ζωγράφου στο Μουσείο της Ζακύνθου (ό.π., σ. 161, υποσημ. 49).

¹³⁴ (Το συνολικό πλάτος του, όταν είναι ανοιχτό: 45,5 εκ. Οι διαστάσεις του μεσαίου φύλλου: ύψος 30,5 εκ. και χωρίς περιθώριο 17,8 εκ., πλάτος 15 εκ. και χωρίς περιθώριο 12,5 εκ. του αριστερού: ύψος 18,7 εκ., πλάτος 14 εκ. του δεξιού: ύψος 19,8 εκ., πλάτος 14,5 εκ. Το πάχος του τριπτύχου: 0,5 εκ. Είναι πολύ καλά διατηρημένο, εκτός από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, από την οποία μεγάλο μέρος του χρώματος έχει πέσει. Το κεντρικό φύλλο κοσμείται με καμπύλο κυμάτιο σχηματοποιημένων φύλλων και πάνω από αυτό σκαλίζονται στο κέντρο ένα ανθέμιο, το οποίο περιβάλλουν δύο κοσμήματα κρίνων και στα πλάγια, ρόδακες). Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 107-108, αρ. 62, πίν. 40-44, 117, όπου και παλιότερη βιβλιογραφία. *Le Grand Livre des Icônes*, σ. 227, αρ. 33, εικ. στη σ. 133. *Les Icônes*, σ. 313, εικ. στη 359. *Θησαυροί της Πάτμου*, σ. 120, εικ. 29-34. Ειδικά για το θέμα της Εύρεσης του Τιμίου Σταυρού, βλ. Βοκοτόπουλος, «Τιμίου Σταυρού», σ. 264-265, εικ. 11 και Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 475-485, εικ. 1.



ιστορούνται σκηνές του Δωδεκαόρτου. Στην εξωτερική όψη εικονίζονται στο μεσαίο φύλλο η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, στο αριστερό η Δευτέρα Παρουσία και στο δεξιό περικοπές του Ευαγγελίου, οι οποίες διαβάζονται τις τέσσερις Κυριακές μετά το Πάσχα.

Στην εσωτερική όψη στο κεντρικό φύλλο παριστάνεται επάνω ο Χριστός καθήμενος σε θρόνο με χαμηλό ερεισίνωτο και πλαισιωμένος από τα τέσσερα σύμβολα των ευαγγελιστών. Η υπόλοιπη επιφάνεια της ίδιας όψης του τριπτύχου κοσμεύεται με σκηνές του Δωδεκαόρτου,¹³⁵ οι οποίες ακολουθούν παλαιολόγια πρότυπα, έτσι όπως αποκρυσταλλώνονται στην Κρήτη τον 15ο αιώνα και όπως μας σώζονται, επί παραδείγματι στις μικρογραφικές παραστάσεις του περιθωρίου μίας εικόνας Δέησης του Νικολάου Ρίτζου.¹³⁶ Ορισμένες μόνο εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως το αβακωτό δάπεδο στη σκηνή του Ευαγγελισμού, δείχνουν την επίδραση της Αναγέννησης.

Στην εξωτερική όψη του τριπτύχου στο αριστερό φύλλο αναπτύσσεται το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας. Πάρα το γεγονός ότι μεγάλο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας έχει καταστραφεί, ωστόσο, μπορούμε να διακρίνουμε ότι οι χοροί των δικαίων απλώνονται σε δύο ζώνες, παραλείπεται η απεικόνιση του Παραδείσου, η ανάσταση των νεκρών τελείται στην κάτω αριστερή γωνία, ενώ μόλις η κάτω δεξιά γωνία αφιερώνεται για τις σκηνές των κολασμένων. Εικονογραφικά η Δευτέρα Παρουσία της Πάτμου είναι η συντηρητικότερη όλων των παραστάσεων του Κλόντζα με αυτό το θέμα.

Στην εξωτερική όψη στο κεντρικό φύλλο εικονίζεται μία πολυπρόσωπη σύνθετη παράσταση, η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, οργανωμένη σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο η σκηνή της Εύρεσης λαμβάνει χώρα στο ύπαιθρο.¹³⁷ Τρεις άνδρες ασχολούνται με την ανασκαφή, ενώ ολόγυρα από το σκάμμα, όπου εντοπίζεται θαμμένος ο σταυρός, παρίστανται άρχοντες με σύγχρονες ενδυμασίες και στρατιώτες. Στο βάθος εικονίζεται μία σύναξη ανθρώπων καθισμένων αμφιθεατρικά. Ξεχωρίζει στη μέση η αγία Ελένη, η οποία κάθεται σε θρόνο που βρίσκεται πάνω σε κλιμακωτό βάθρο. Στα αριστερά της έχει έναν ένθρονο ιεράρχη, ο οποίος επιγράφεται

¹³⁵ Οι σκηνές διευθετούνται πέντε σε κάθε πλάγιο φύλλο σε τρεις ζώνες και δύο στο κεντρικό φύλλο. Ειδικότερα, στο αριστερό φύλλο εικονίζονται πάνω ο Ευαγγελισμός, στη μέση η Γέννηση και η Υπαπαντή, κάτω η Βάπτισμα και η Έγερση του Λαζάρου. Στο μεσαίο φύλλο παριστάνονται αριστερά η Βαΐοφόρος και δεξιά η Μεταμόρφωση. Στο δεξιό φύλλο παρουσιάζονται πάνω η Σταύρωση, στη μέση η Εισ Άδου Κάθοδος (αντί της τελευταίας στο *Clara Rhodos*, αρ. 46, σ. 716 λανθασμένα αναφέρεται η Μαρία Μαγδαληνή) και η Ανάληψη, κάτω η Πεντηκοστή και η Κοίμηση της Θεοτόκου.

¹³⁶ Djuric, *Icônes de Jugoslavie*, σ. 115, αρ. 52, πίν. LXXII. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», σ. 224-225, εικ. 13.

¹³⁷ Η επιγραφή: «ΕΥΡΕΣΙΣ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ» επεξηγεί τη σκηνή.

Μακάριος, διακόνους και ιερείς, ενώ στα δεξιά της πλαισιώνεται μόνο από γυναίκες της ακολουθίας της. Στο επάνω μέρος της σύνθεσης διαδραματίζεται η Ύψωση του Σταυρού. Ο επίσκοπος, ανεβασμένος σε ένα ξύλινο βάθρο, στεγασμένο με κιβώριο, υψώνει τον σταυρό, βοηθούμενος από έναν διάκονο. Σε αυτό το λαμπρό γεγονός παρίστανται άλλοι διάκονοι με λαμπάδες, η αγία Ελένη με τη συνοδεία της και πλήθος λαού. Στο βάθος της παράστασης υψώνονται στη μέση ένας δρομικός ναός με κυκλικό παράθυρο στο δυτικό αέτωμα, όπου σχηματίζεται μία μεγάλη ρωγμή και στα δεξιά ένας πύργος, στεγασμένος με κιβώριο.

Ο Κλόντζας για την απεικόνιση του θέματος της Εύρεσης¹³⁸ και της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού,¹³⁹ αντίθετα προς τους άλλους κρητικούς ζωγράφους, οι οποίοι επιλέγουν τη δίζωνη διάταξη των επεισοδίων, ακολουθεί ανεξάρτητο δρόμο. Δημιουργεί μία πολυπρόσωπη σύνθεση σε τρία επίπεδα, της οποίας το κεντρικό θέμα είναι εμπνευσμένο από την εικονογραφία των συνόδων¹⁴⁰ και ίσως υπαινίσσεται τη συνάντηση της αγίας Ελένης με τον Ιούδα.¹⁴¹ Η εικονογραφία της εξεταζόμενης παράστασης δεν βρήκε μιμητές στη μεταγενέστερη παράδοση, αποτελεί ένα «άπαξ» στο θεματολόγιο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας.¹⁴²

¹³⁸ Η Εύρεση του Τιμίου Σταυρού εικονίστηκε σπανιότατα τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Ενδεικτική είναι η απουσία του θέματος από την *Ερμηνεία* της Ζωγραφικής, όπου αναφέρεται μόνο η σκηνή της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού (Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 170-171). Από την άλλη μεριά, στις κρητικές φορητές εικόνες το θέμα γνώρισε κάποια διάδοση σε συνδυασμό, όμως, με το επεισόδιο της Ύψωσης. Αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα των κρητικών εικόνων αποτελεί μία εικόνα ιδιωτικής συλλογής (β' μισό του 15ου ή αρχές του 16ου αιώνα). Για την εικονογραφία του θέματος της Εύρεσης του Τιμίου Σταυρού, βλ. Βοκοτόπουλος, «Τιμίου Σταυρού», σ. 257-258, 260-261, εικ. 1, 4. Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 478-480).

¹³⁹ Το θέμα της Ύψωσης είναι γνωστό ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή. Στις πρώιμες, όμως, παραστάσεις δεν εικονίζεται η Ύψωση του Σταυρού μετά την Εύρεση, αλλά η τελετή της 14ης Σεπτεμβρίου στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινουπόλεως. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε λόγω της απουσίας της αγίας Ελένης από τη σκηνή. Η παραλλαγή αυτή του θέματος απαντά κυρίως σε βυζαντινά χειρόγραφα, αλλά και σε μία σιναιτική εικόνα (11ος αιώνας). Στην τελευταία μάλιστα ο επίσκοπος έχει τα χαρακτηριστικά του αγίου Ιωάννου του Χυσοστόμου, ίσως επειδή την 14η Σεπτεμβρίου, εορτή της Υψώσεως, διαβάζεται ενίοτε η ομιλία του. Στη μεταβυζαντινή περίοδο προστίθενται στη σκηνή η αγία Ελένη και η συνοδεία της. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα υιοθετούν και οι κρητικοί ζωγράφοι, όπως ο Θεοφάνης στις τοιχογραφίες του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας (1535) και της Μ. Σταυρονικήτα (1546), στο οποίο εισάγουν μία ιταλίζουσα εκκλησία που θυμίζει εκείνη στην αμιγώς γοτθική Σταύρωση του Ανδρέα Παβία στην Εθνική Πινακοθήκη. Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού στην ορθόδοξη τέχνη, βλ. Βοκοτόπουλος, «Τιμίου Σταυρού», σ. 260-261. Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 481-484.

¹⁴⁰ Την ομοιότητα της σκηνής με τις παραστάσεις συνόδων αναγνώρισε ο Π. Βοκοτόπουλος (Βοκοτόπουλος, «Τιμίου Σταυρού», σ. 264).

¹⁴¹ Αφού τον μετονόμασε Κυριακό, του ζήτησε να της φέρει τους ήλους του Σταυρού. Την ταύτιση της σκηνής με αυτό το επεισόδιο προτείνει η Α. Σταυροπούλου (Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 481).

¹⁴² Βλ. Βοκοτόπουλος, «Τιμίου Σταυρού», σ. 264 και Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 484.



Συνεχίζοντας στο δεξιό φύλλο, τέσσερις μικρογραφίες, οργανωμένες σε δύο ζώνες, εικονογραφούν τις περικοπές του Ευαγγελίου που διαβάζονται τις τέσσερις Κυριακές μετά το Πάσχα.¹⁴³

Συμπερασματικά, το υπογεγραμμένο τρίπτυχο της Πάτμου στις συνθέσεις του Δωδεκαόρτου διατηρεί τον παραδοσιακό τύπο των κρητικών εικόνων της εποχής, ενώ στην πίσω όψη, οι σκηνές αποδίδονται με περισσότερη εξάρτηση από ιταλικά πρότυπα. Αναφορικά με τον προορισμό του πατμιακού τριπτύχου, ο Μ. Χατζηδάκης θεωρεί ότι η σημαντική θέση της παράστασης της Εύρεσης του Τιμίου Σταυρού μάς επιτρέπει να τη συσχετίσουμε με το παρεκκλήσι του Τιμίου Σταυρού της Μονής, του οποίου κτήτορας φέρεται ο κρητικός ηγούμενος Νικηφόρος Χαρτοφύλαξ (1598),¹⁴⁴ η σημαντικότερη μορφή της Μονής εκείνη την εποχή. Αν ευσταθεί αυτή η υπόθεση, τότε μπορούμε να εντάξουμε το τρίπτυχο της Πάτμου σε ένα από τα ασφαλώς χρονολογημένα έργα.

1.2.2. Τρίπτυχο, ιδιωτική συλλογή, Η.Π.Α., (Πίν. 9α-9β)

Σε ιδιωτική συλλογή των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής ανήκει το γνωστό και ως τρίπτυχο *Spada* από τον παλιότερο ιδιοκτήτη του, ένα μέλος της ιταλικής οικογένειας *Spada*. Στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου και συγκεκριμένα, στο κάτω μέρος σώζεται η υπογραφή του ζωγράφου: «ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ». Το έργο δημοσιεύτηκε από τον Π. Βοκοτόπουλο, ο οποίος το χρονολογεί στο β' μισό του 16ου αιώνα και μάλιστα θεωρεί ότι ανήκει στην πρώιμη καλλιτεχνική περίοδο του Κλόντζα.¹⁴⁵

Στην εσωτερική όψη απλώνεται και στα τρία φύλλα η επική σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Η εξωτερική όψη κοσμεύεται στο κέντρο με παράσταση του Όρους

¹⁴³ Επάνω αριστερά η Απιστία του Θωμά, δεξιά το Θαύμα του Παραλυτικού, κάτω αριστερά η Σαμαρείτισσα και δεξιά η Ίαση του Τυφλού. Παραλείφθηκε η Κυριακή των Μυροφόρων, ίσως, γιατί δε χωρούσε (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 107-108, υποσημ. 2).

¹⁴⁴ Για τον λόγιο μοναχό, βλ. (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 31-32). Στον κρητικό ιεράρχη μπορούν να αναφέρονται, επίσης, σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη, οι υπογεγραμμένες εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού (ό.π., 103-106, αρ. 60, 61).

¹⁴⁵ (Οι μέγιστες διαστάσεις του, όταν είναι κλειστό, είναι 53 x 29,5 x 3,5/ 4,8 εκ., ενώ το πλάτος του φτάνει τα 75 εκ., όταν είναι ανοιχτό. Το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου επιστέφεται με ξυλόγλυπτο επίχρυσο πλαίσιο). Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 64-73, πίν. ΙΘ'-ΚΣΤ'. *East Christian Art*, αρ. 74, σ. 88-95, εικ. 74a-f (αγγλική μετάφραση του προηγούμενου άρθρου). *Holy Image. Holy Space*, αρ. 69, σ. 224-227, εικ. στις σ. 154-157 (Acheimastou – Potamianou). Ειδικά για το θέμα του «Επί Σοι Χαίρει», βλ. Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 30-31, εικ. 5.

Σινά, στο αριστερό φύλλο εικονίζεται το «Επί Σοι Χαίρει» και στο δεξιό παριστάνονται σκηνές των Παθών και της Ανάστασης.

Η Δευτέρα Παρουσία, η οποία καταλαμβάνει και τα τρία φύλλα της κύρια όψης, είναι προσφιλέθ θέμα του Κλόντζα. Τη ζωγράφησε σε πολλές εικόνες, τρίπτυχα και μικρογραφίες.¹⁴⁶ Στο κεντρικό φύλλο του τριπτύχου μας ο Χριστός απλώνει τα χέρια με μία θεατρική χειρονομία, ενώ η Θεοτόκος ενώνει τα χέρια και ο Πρόδρομος τα σταυρώνει μπροστά στο στήθος, κατά τα φραγκικά πρότυπα. Ανάλογος είναι ο τρόπος απεικόνισης του Τριμόρφου στο τρίπτυχο του Βατικανού, ενώ στα τρίπτυχα της Πάτμου και της Βενετίας και στις εικόνες της Βενετίας, της Σύμης και της Δαλματίας η παράσταση βρίσκεται πλησιέστερα σε βυζαντινά πρότυπα. Στον Μαρκιανό κώδικα και στην εικόνα της Κέρκυρας η χειρονομία του Χριστού ακολουθεί πάλι δυτικά πρότυπα, αλλά είναι διαφορετική. Παραδοσιακή είναι η απεικόνιση των γονυπετών πρωτόπλαστων αριστερά και δεξιά του θρόνου της Ετοιμασίας, πάνω στον οποίο είναι τοποθετημένο Ευαγγέλιο.¹⁴⁷ Στις εικόνες της Σύμης και της Δαλματίας βρίσκονται πεσμένοι σε προσκύνηση, στο τρίπτυχο της Βενετίας, καθώς και στις εικόνες της Βενετίας και της Κέρκυρας εικονίζονται όρθιοι. Γύρω από τον σταυρό, ο οποίος υψώνεται πάνω στο θρόνο, πετούν άγγελοι που σαλπίζουν ή κρατούν ανοιχτά Ευαγγέλια.¹⁴⁸

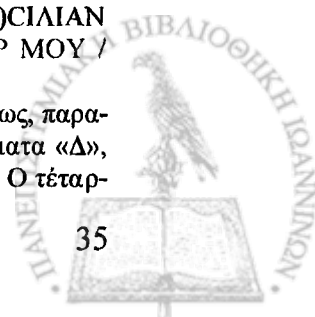
Από τις υπόλοιπες παραστάσεις του κεντρικού φύλλου επισημαίνουμε την ομοιότητα που παρουσιάζουν με το φύλλο του Βατικανού οι νεκροί, οι οποίοι εγείρονται από τα μνήματα και οι εμπνευσμένοι από το Όραμα του Δανιήλ και το ενύπνιο του Ναβουχοδονόσορος βασιλείς.¹⁴⁹ Οι ομάδες των εκλεκτών και των κολασμένων,

¹⁴⁶ Στις ανυπόγραφες εικόνες της Κέρκυρας, της Βενετίας, της Σύμης, της Δαλματίας, του Σινά (αδημοσίευτη) και του Καΐρου (στην ιδιωτική συλλογή Bay. Βλ. *Collection d' icons*, χ. χρ., σ. 37, αρ. 248, εικ. στη σ. 38. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 89, αρ. 6, υποσημ. 26. Δυστυχώς, δεν κατέστη δυνατόν να εντοπισώ τον παραπάνω κατάλογο, ενώ φωτογραφία της εικόνας δεν έχει δημοσιευθεί πουθενά αλλού). Σε φύλλο υπογεγραμμένου τριπτύχου της Πάτμου και στα ανυπόγραφα τρίπτυχα της Βενετίας και του Βατικανού. Σε μικρογραφίες δύο υπογεγραμμένων κωδίκων: του βενετικού κώδικα Cl. VII. 22 (=1466) της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 181-186, πίν. 390-409) και ενός χρησμολογικού κώδικα ιδιωτικής συλλογής στο Παρίσι, παλιότερα γνωστού και ως κώδικα *Bute* (1577) (Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο», τ. Α', σ. 51-52, τ. Β', εικ. 11, 12. Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*) και του ανυπόγραφου κώδικα *Barocci* 170 (1577) (Παλιούρας, «Barozzi», σ. 324, 327-328, πίν. 113).

¹⁴⁷ Στο τρίπτυχό μας το Ευαγγέλιο είναι ανοιχτό και διαβάζουμε: «ΕΠΙΝΑ/CA ΓΑΡ Κ(αι) / ΕΔΟΚΑ/ΤΕ ΜΙ ΦΑ(γεῖν) // ΕΠΙΝΑ/CA ΓΑΡ Κ(αι) / ΟΥΚ ΕΔΟ/ΚΑΤΕ ΜΟΙ» (Μτθ. κε' 34, 42).

¹⁴⁸ Στα Ευαγγέλια είναι γραμμένα τα εξής χωρία: «ΕΓΟ ΥΜΗ / Ο ΠΙΜΗΝ / Ο ΚΑΛΟΣ / Ο ΠΙΜ(ήν) // Ο ΚΑ(λός) / ΤΗΝ ΨΙΧ(ήν) / ΑΥΤΟΥ ΤΙ/ΘΙΣΙ ΥΠΕΡ. ΔΕΥΤΕ ΕΙ ΕΥ/ΛΟΓΕΙΜΕΝΙ / ΤΟΥ Π(ατ)ΡΟΣ ΜΟΥ / ΚΛΗΡΟΝΟΜΙ//((σα)ΤΕ ΤΗΝ / (ήτοι)ΜΑΟΜΕ/ΝΗΝ / (ύμιν βα)CΙΛΙΑΝ (Μτθ. κε' 34). ΕΓΟ ΥΜΙ / ΕΙ ΑΜΠΕ/ΛΟΣ Η/ΜΗC ΤΑ // ΚΛΙΜΑΤΑ/ Κ(αι) Ο Π(ατ)ΗΡ ΜΟΥ / ΕCΤΗΝ Ο ΓΕΟΡΓΟΣ» (Ιω. ιε' 5, 1).

¹⁴⁹ Οι τέσσερις βασιλείς απαντούν και στον κώδικα *Barocci* 170. Στο τρίπτυχό μας, όμως, παράδοξως είναι πέντε αντί για τέσσερις. Οι τρεις πρώτοι, οι οποίοι συνοδεύονται από τα γράμματα «Δ», «ΑΥ» και «ΑΛ», ταυτίζονται με τον Δαρείο, τον Αύγουστο και τον Αλέξανδρο, αντιστοίχως. Ο τέταρ-



τους οποίους οδηγούν προς τον Παράδεισο και την Κόλαση άγγελος και διάβολος στο κάτω μέρος του κεντρικού φύλλου, απαντούν, επίσης, στο τρίπτυχο του Βατικανού και στην εικόνα της Δαλματίας· εκεί, όμως, δεν εικονίζονται πάνω σε γέφυρες. Ο πλάγια ζωγραφισμένος βύθιος δράκων κάτω στο κέντρο συναντάται και στην εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, ενώ στο τρίπτυχο της ίδιας συλλογής και στην εικόνα της Δαλματίας εικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα.

Στα πλάγια φύλλα οι απόστολοι εικονίζονται καθήμενοι σε εδώλια, όπως και στο παρισινό χρησιμολόγιο και όχι σε θρόνους, όπως στα υπόλοιπα έργα. Η παράσταση του Χριστού με αρχιερατικά άμφια, ο οποίος μεταλαμβάνει τους εκλεκτούς στον Παράδεισο κάτω αριστερά στο αριστερό φύλλο απαντά, επίσης, στο τρίπτυχο του Βατικανού και στην εικόνα της Σύμης, ενώ στην εικόνα της Κέρκυρας τους υποδέχεται στην Πύλη του Παραδείσου. Η Παναγία ανάμεσα σε δύο αγγέλους, ο δίκαιος ληστής και ο Αβραάμ στο κέντρο του ίδιου φύλλου απαντούν και στο αριστερό φύλλο του τρίπτυχο του Βατικανού σε διαφορετική, όμως, θέση.¹⁵⁰ Ιδιομορφία του τριπτύχου μας αποτελούν οι παραστάσεις της δημιουργίας των ζώων, του Θεού, ο οποίος επιτιμά τους πρωτόπλαστους, της εκδίωξης τους από τον Παράδεισο και του φόνου του Άβελ από τον Κάιν, ενώ λείπει, όπως και από το τρίπτυχο του Βατικανού και την εικόνα της Δαλματίας, το επεισόδιο των νεκρών, οι οποίοι βγαίνουν από τα σπήλαια. Κάτω από το εδώλιο του αριστερού φύλλου εικονίζεται η Χείρα του Θεού που κρατεί τις ψυχές των δικαίων και προφήτες, οι οποίοι περιβάλλουν έναν θρόνο με ανοιχτό βιβλίο, επάνω.¹⁵¹

Στο δεξιό φύλλο αρχάγγελος με στρατιωτική στολή ξετυλίγει τον ουρανό ως «βιβλίον είλισσόμενον». Σε άλλα έργα του Κλόντζα φορεί χιτώνα και ιμάτιο και κρατεί στους ώμους τυλιγμένο ειλητάριο (Μαρκιανός κώδικας, εικόνα Κέρκυρας) ή σφαίρα (εικόνα Σύμης). Από κάτω μία μακριά πομπή κολασμένων προχωρεί προς τον αρχάγγελο Μιχαήλ. Μερικοί φορούν σύγχρονες ενδυμασίες. Η γέενα του πυρός με τη μορφή αναγεννησιακού κτηρίου απαντά στο τρίπτυχο και την εικόνα της Βενετίας, στην εικόνα της Δαλματίας και στο παρισινό χρησιμολόγιο. Οι γέφυρες πάνω από τον

τος έχει τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του Μεγάλου Κωνσταντίνου και κρατεί σταυρό. Συνήθως παριστάνεται και ο Κύρος ή ο Ναβουχοδονόσορ, ωστόσο, ο τελευταίος κρατεί και αυτός σταυρό (Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 67-68, υποσημ. 18). Για το θέμα αυτό, βλ. Ξυγγόπουλος, *Κατάλογος*, σ. 54-55.

¹⁵⁰ Στην εικόνα της Κέρκυρας εικονίζεται μόνο ο Αβραάμ και στην εικόνα της Σύμης ο Αβραάμ και ο Ληστής όρθιοι δίπλα στον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα.

¹⁵¹ Στο βιβλίο είναι γραμμένο χωρίο του Λουκά (α' 32): «Κ(αι) ΔΟCΙ / Κ(ύριο)C Ο Θ(εò)C / Τ(όν) ΘΡΟΝΟΝ ΔΑ(βι)Δ // ΤΟΥ Π(ατ)Ρ(ò)C / ΑΥΤΟΥ / Κ(αι) ΤΙC / ΒΑCΙΛΙΑC». *Ο.π.*, σ. 69.

πύρινο ποταμό είναι ίδιες στο παρισινό χρησμολόγιο και διαφορετικές στα υπόλοιπα προαναφερθέντα έργα και στην εικόνα της Σύμης.

Από τη σύντομη αυτή επισκόπηση προκύπτει ότι η Δευτέρα Παρουσία του τριπτύχου μας παρουσιάζει τις περισσότερες ομοιότητες με τα φύλλα τριπτύχου του Βατικανού.

Στην εξωτερική όψη του τριπτύχου το κύριο θέμα του κεντρικού φύλλου είναι το τοπίο του Σινά. Το Όρος Σινά παρουσιάζεται σαν αυτοτελές θέμα μόνο στη μεταβυζαντινή εποχή, κατά την οποία γνωρίζει μεγάλη διάδοση. Ο Κλόντζας ζωγραφίζει το μοναστήρι με το ψηλό καμπαναριό και τη διάροφη τοξωτή στοά να διακρίνονται εντός των τειχών και συγχρόνως γεμίζει ασφυκτικά το τοπίο με σκηνές από τη ζωή των μοναχών και κυρίως με επεισόδια της Εξόδου.

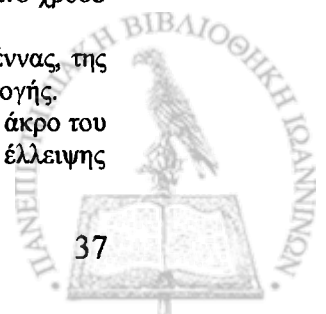
Στο αριστερό φύλλο η εικονογράφηση του γνωστού ύμνου «Επί Σοι Χαίρει» διατάσσεται, όπως και στην εικόνα της Βενετίας, δηλαδή, γύρω από ένα κεντρικό κυκλικό σχήμα με την ένθρονη Βρεφοκρατούσα. Στο τρίπτυχο μας, όμως, η Παναγία περιβάλλεται από οκτώ προφήτες, οι οποίοι αποτελούν αναφορά στον ύμνο «Άνωθεν οί προφήται», και από πτερωτές κεφαλές *putti*. Ιδιαιτερότητα της παράστασής μας αποτελεί η παρεμβολή δύο ολιγάνθρωπων ευαγγελικών σκηνών εκατέρωθεν του κεντρικού κυκλικού σχήματος: αριστερά εικονίζονται τα Εισόδια της Παναγίας και δεξιά η Υπαπαντή. Το κυκλικό σχήμα εδράζει πάνω σε ένα βράχο, όπου σε μεταγενέστερη εποχή ζωγραφίστηκε το οικόσημο ενός κλάδου της οικογένειας *Spada*.¹⁵²

Το δεξιό φύλλο διακρίνεται σε τρεις ζώνες. Στη χαμηλότερη, όπου αναπτύσσεται η πολυπρόσωπη σκηνή της Σταύρωσης, ανιχνεύουμε αναλογίες με τις αντίστοιχες παραστάσεις εννιά έργων, τα οποία αποδίδονται στον Κλόντζα.¹⁵³ Κοινά χαρακτηριστικά όλων των έργων είναι οι λοξά τοποθετημένοι σταυροί, η Παναγία, η οποία φορεί δυτικού τύπου λευκό πέπλο και παριστάνεται σωριασμένη και λιπόθυμη στο χώμα και οι γυναίκες της ακολουθίας της που την περιβάλλουν. Σε επτά από αυτές τις παραστάσεις στρατιώτες παίζουν στα ζάρια τον άρραφο χιτώνα του Χριστού. Η σκηνή λείπει μόνο από το τρίπτυχο του Βατικανού και της Ρουμανίας.¹⁵⁴ Η Σταύρωση του τριπτύχου μας συνδυάζεται με την Άνοδο του Χριστού στον Γολγοθά, όπως και στο

¹⁵² Πάνω σε βαθυπράσινο πεδίο εικονίζονται δύο διασταυρωμένα ξίφη και ένα οκτάκτινο χρυσό αστέρι στην κορυφή (Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 71).

¹⁵³ Το τρίπτυχο του Σεμπενίκου, του *Osimo*, του Βατικανού, της Ρουμανίας, της Ραβέννας, της Βαλτιμόρης, ξένης ιδιωτικής συλλογής, της Γενεύης και ενός πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής.

¹⁵⁴ Στο τρίπτυχο του Βατικανού η σκηνή πιθανόν να ήταν ζωγραφισμένη στο αριστερό άκρο του φύλλου, το οποίο δεν είναι το αρχικό, ενώ στο τρίπτυχο της Ρουμανίας παραλείπεται λόγω έλλειψης χώρου.



τρίπτυχο του Βατικανού, της ξένης ιδιωτικής συλλογής και στον πίνακα, ενώ στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου το επεισόδιο απαρτίζει ξεχωριστή σκηνή και στο τρίπτυχο της Βαλτιμόρης καλύπτει ξεχωριστό φύλλο.

Η Εις Άδου Κάθοδος της μεσαιάς ζώνης παρουσιάζει ιδιομορφίες, εν αντιθέσει προς την αντίστοιχη σκηνή στο τρίπτυχο της Πάτμου, όπου ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά παραδοσιακό πρότυπο. Εδώ η σκηνή εκτυλίσσεται σε ένα είδος λίθινης στοάς με θολωτές οροφές, όπου ανοίγονται οπαία. Όπως και στο φύλλο του τριπτύχου του Σεμπενίκου, ο Χριστός φορεί λευκό περίζωμα και κόκκινο μανδύα¹⁵⁵ και οι πρωτόπλαστοι είναι ημίγυμνοι. Οι ακραίες σκηνές με τον βύθιο δράκοντα, ο οποίος ετοιμάζεται να καταπιεί τους αμαρτωλούς και τον άγγελο, ο οποίος τους ποδοπατεί, ανήκουν στο θεματολόγιο της Δευτέρας Παρουσίας και απαντούν επίσης στις ομόθεμες παραστάσεις των τριπτύχων του Βατικανού και της Ρουμανίας.

Στην ανώτερη ζώνη αποδίδεται το θέμα της Ανάστασης με τον Χριστό ημίγυμνο να εγείρεται από τον τάφο. Το θέμα ήταν γνωστό στους κρητικούς ζωγράφους ήδη από τα τέλη του 15ου αιώνα, γίνεται, όμως, κοινό μόνο στα μέσα του 17ου αιώνα.¹⁵⁶ Εδώ συνδυάζεται με δύο σκηνές από τον κύκλο της Αναστάσεως: τις μυροφόρες στον τάφο αριστερά, στις οποίες άγγελος, ντυμένος με πανοπλία, δείχνει τον ανιστάμενο Κύριο,¹⁵⁷ και το «Χαίρετε» δεξιά.¹⁵⁸

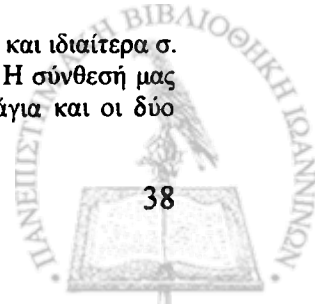
Συνοψίζοντας, το υπογεγραμμένο τρίπτυχο ιδιωτικής συλλογής, γνωστό και ως *Spada* παρουσιάζει θέματα γνωστά σε μάς και από άλλα έργα του Κλόντζα. Η σημαντική θέση, όμως, της παράστασης του σιναϊτικού τοπίου μάς επιτρέπει να συσχετίσουμε τον προορισμό του τριπτύχου με τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά ή με το Σιναϊτικό μετόχι στον Χάνδακα.

¹⁵⁵ Κάτω από τον αναστάνα Χριστό, είναι γραμμένες, με χρυσά γράμματα, οι λέξεις: «Ο ΣΚΟΤΗΝΟC. Κ(αι) ΑΚΟΡΕCΤΟC. ΑΔΗC. ΦΟC ΑΝΕΤΙΛΕΝ CΙΜΕΡΟΝ».

¹⁵⁶ Αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα είναι η ενυπόγραφη εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου με το μονόγραμμα των φραγκισκανών «JHS» (15ος αιώνας), βλ. Παλιούρας, «Ανάσταση», σ. 385-397, όπου και παραδείγματα εικόνων για τους επόμενους δύο αιώνες.

¹⁵⁷ Υπάρχουν δύο εικονογραφικοί τύποι: η Ανατολή προτιμά τον τύπο εκείνον, ο οποίος ανταποκρίνεται στην αφήγηση του Ματθαίου (Μτθ. κη' 1-7) και εικονίζει δύο μυροφόρες, ενώ η Δύση επιλέγει τη δεύτερη εκδοχή, η οποία είναι σύμφωνη με την αφήγηση του Μάρκου (Μαρκ. ιστ' 1-10), και αποδίδει τρεις μυροφόρες (Millet, *Recherches*, σ. 517-518). Η σύνθεσή μας ακολουθεί τον πρώτο τύπο.

¹⁵⁸ Για την εικονογράφηση του Χαίρετε και παραδείγματα, βλ. *Ο.π.*, σ. 540-550 και ιδιαίτερα σ. 542-544, όπου ο *G. Millet* διακρίνει δύο τύπους, τον συμμετρικό και τον ασύμμετρο. Η σύνθεσή μας ανταποκρίνεται στον ασύμμετρο τύπο, όπου εικονίζονται ο Χριστός γυρισμένος πλάγια και οι δύο Μαρίες γονατισμένες μπροστά του.



1.2.3. Τρίπτυχο, ιδιωτική συλλογή Λάτση, (Πίν. 10α-10β)

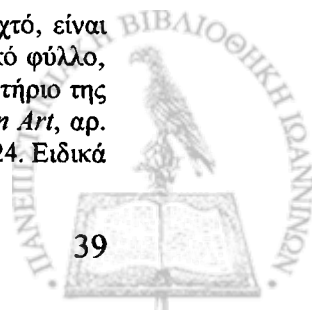
Ένα άλλο υπογεγραμμένο έργο του Κλόντζα είναι το τρίπτυχο της συλλογής Λάτση, γνωστό στη βιβλιογραφία και ως *Yorkshire*. Το τρίπτυχο φέρει την υπογραφή στην εξωτερική όψη του δεξιού φύλλου: «ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ» και χρονολογείται στα τέλη του 16ου αιώνα. Πρώτη δημοσίευση του έργου έχουμε στον κατάλογο δημοπρασίας ενός μεγάλου αγγλικού οίκου, από τον οποίον πουλήθηκε στην οικογένεια Λάτση, στη συλλογή της οποίας βρίσκεται μέχρι σήμερα.¹⁵⁹

Στην εσωτερική όψη των τριών φύλλων του τριπτύχου αναπτύσσεται το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας. Η εξωτερική όψη κοσμείται στο κέντρο με παράσταση του Όρους Σινά, στο αριστερό φύλλο εικονίζεται το «Επί Σοι Χαίρει» και στο δεξιό παριστάνονται η Ανάσταση, η Εις Άδου Κάθοδος και η Βρεφοκτονία.

Επειδή το εξεταζόμενο έργο επαναλαμβάνει την εικονογραφία του τριπτύχου *Spada*, αξίζει να επικεντρωθούμε μόνο στις διαφορές που παρουσιάζουν τα δύο έργα. Στην εσωτερική όψη του τριπτύχου μας, όπου απλώνεται η σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας και συγκεκριμένα στο μεσαίο φύλλο, οι πρωτόπλαστοι βρίσκονται πεσμένοι σε προσκύνηση και όχι γονυπετείς, παραλείπονται ο άγγελος που κρατεί ειλητάρια και η γέφυρα στην κάτω αριστερή γωνία, ενώ ορισμένα θέματα, όπως τα θαλάσσια τέρατα και οι δαίμονες, οι οποίοι κύπτουν από το βάρος των ειλητών που φέρουν στις πλάτες τους, αποδίδονται σε διαφορετική θέση.

Στα δύο πλάγια φύλλα οι απόστολοι κάθονται σε θρόνους και όχι σε σύνθρονο, όπως συναντούμε μόνο στο τρίπτυχο *Spada*. Ειδικότερα, στο αριστερό φύλλο αντί της Χείρας του Θεού, του θρόνου με το ανοιχτό ευαγγέλιο και των προφητών, έχουμε έναν πυκνό όμιλο ευλογημένων. Χαμηλότερα η Παναγία με τους αγγέλους, ο Αβραάμ και ο δίκαιος ληστής, στους οποίους στο τρίπτυχο *Spada* είχε αφιερωθεί μία ξεχωριστή ζώνη, εδώ πλαισιώνουν τον Χριστό – Μεγάλο Αρχιερέα στην απεικόνιση του Παραδείσου. Από πάνω τους προστίθεται η παράσταση του Παλαιού των Ημερών μέσα σε νεφέλες με αγγέλους.

¹⁵⁹ (Οι διαστάσεις του, όταν είναι κλειστό, είναι 25,5 x 19 εκ., ενώ, όταν είναι ανοιχτό, είναι 25,5 x 61 εκ. Σήμερα δε σώζεται το σύγχρονο επίχρυσο πλαίσιο, το οποίο έφερε στο κεντρικό φύλλο, αλλά τον 19ο αιώνα αντικαταστάθηκε με ένα νεογοθτικό, πιθανώς κατασκευασμένο σε εργαστήριο της Ιερουσαλήμ) *Sotheby's*, αρ. 119. Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 73. *East Christian Art*, αρ. 75, σ. 95, εικ. 75a-f (αγγλική μετάφραση του προηγούμενου άρθρου). *Μετά το Βυζάντιο*, αρ. 24. Ειδικά για το θέμα του «Επί Σοι Χαίρει», βλ. Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 32-33, εικ. 6.



Στην εξωτερική όψη του κεντρικού φύλλου, με θέμα το τοπίο του Σινά, τη μόνη διαφορά, την οποία μπορούμε να επισημάνουμε είναι ότι στο τρίπτυχο μας οι μορφές από τις σκηνές της Γένεσης ζωγραφίζονται σε μονοχρωμία.

Στο αριστερό φύλλο, όπου αποδίδεται ο λειτουργικός ύμνος «Επί Σοι Χαίρει», οι σκηνές των Εισοδίων της Θεοτόκου και της Υπαπαντής του τριπτύχου *Sprada* αντικαθίστανται εδώ από τη Γέννηση της Παναγίας και τη Μετάστασή της, δηλαδή, το πρώτο και το τελευταίο επεισόδιο από τον Θεομητορικό κύκλο. Στα τοξωτά ανοίγματα κάτω από τους τρούλους του ναού μικρογραφούνται άλλα πέντε επεισόδια από τον βίο της Παναγίας.¹⁶⁰ Χαμηλότερα το πλήθος των αγίων Πάντων, το οποίο δοξάζει την Παναγία, δεν οργανώνεται σε οριζόντιες ζώνες, όπως στο τρίπτυχο *Sprada*, αλλά μάλλον δίνουν την εντύπωση ότι συνωθούνται προς το κέντρο.

Τις πιο σημαντικές, όμως, διαφορές τις ανιχνεύουμε στο δεξιό φύλλο. Ο Κλόντζας στο τρίπτυχο της συλλογής Λάτση επιλέγει να ζωγραφίσει στην κατώτερη ζώνη, αντί για τη Σταύρωση και την Άνοδο στον Γολγοθά, τη Βρεφοκτονία και το Γεύμα του Ηρώδη σε μία ενιαία σύνθεση. Μία πρωτοτυπία του καλλιτέχνη μας είναι ότι ο Ηρώδης δίνει την εντολή της Σφαγής των Νηπίων, η οποία λαμβάνει χώρα σε πρώτο επίπεδο, όχι από τη θέση του θρόνου του, αλλά την ώρα που παίρνει το γεύμα του με συνδαιτημόνες την βασίλισσα Ηρωδιάδα και την κόρη της Σαλώμη. Στρέφεται προς τα δεξιά και προστάζει τους υπεείς, οι οποίοι πλαισιώνουν τη σκηνή, κρατώντας λάβαρα.

Το θέμα της Βρεφοκτονίας ο Κλόντζας το πραγματεύεται ως αυτοτελή σκηνή και σε άλλο έργο του, στο τρίπτυχο της Βενετίας.¹⁶¹ Ενώ, όμως, εκεί είναι έντονη η επίδραση του Θεοφάνη,¹⁶² εδώ η σκηνή απλώς θυμίζει την παράσταση της Λαύρας, αντιγράφοντας κάποια μοτίβα της. Ολόδια είναι η μορφή της καθιστής μητέρας στην κάτω δεξιά γωνία, η οποία έχει στα πόδια της το νεκρό βρέφος της και σηκώνει σε απόγνωση τα χέρια ψηλά. Επίσης, ξεσηκωμένο από την παράσταση του Θεοφάνη είναι το σύμπλεγμα της μητέρας στο αριστερό μέρος της σύνθεσης, η οποία προσπαθεί

¹⁶⁰ Από αριστερά προς τα δεξιά: τα Εισόδια της Θεοτόκου, ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση του Χριστού, η Υπαπαντή και η Κοίμηση (Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 32).

¹⁶¹ Σε μία σκηνή πλαισίου του αριστερού φύλλου.

¹⁶² Η σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας του Αγίου Όρους καθιερώνει έναν εικονογραφικό τύπο, ο οποίος χωρίς αξιοσημείωτες διαφορές υιοθετείται στις φορητές εικόνες και στη μνημειακή ζωγραφική ολόκληρης της μεταβυζαντινής περιόδου. Ο Θεοφάνης διατηρεί ουσιαστικά τη βυζαντινή σύνθεση, πλουτισμένη, όμως, με μερικά εμβόλιμα συμπλέγματα βρεφοκτόνου και μητέρας, καθώς και με μερικά νεκρά βρέφη. Αυτά τα μοτίβα, κατά τον Μ. Χατζηδάκη, τα αντλεί από τη χαλκογραφία ενός Ρωμαίου χαρακτή, του *Marcantonio Raimondi*, βασισμένη σε σχέδιο του Ραφαήλ, όχι πολύ παλιότερο από το 1510-1515 (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, σ. 71. Stavropoulou – Makri, «Massacre», σ. 370-379, εικ. 1, 2).

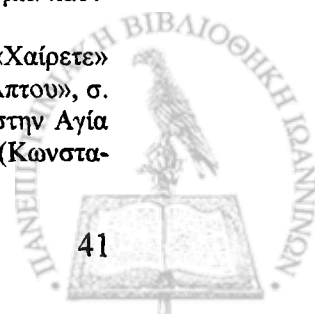
να ξεφύγει με το βρέφος στην αγκαλιά της από έναν στρατιώτη, που την καταδιώκει και με το ένα χέρι την αρπάζει από τα μαλλιά και με το άλλο κρατεί ξίφος. Το ίδιο σύμπλεγμα αποδίδεται και στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Η ανδρική μορφή, η οποία σκύβει, κυρτώνοντας έντονα το σώμα της, και ετοιμάζεται να κόψει το λαιμό ενός παιδιού προφανώς αντλείται από το πρότυπο της Λαύρας. Αξίζει να σημειωθεί η ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια των έγχρωμων μορφών δημίων, οι οποίοι αποδίδονται με τα ιδιαίτερα φυλετικά τους γνωρίσματα.¹⁶³

Στις δύο ανώτερες ζώνες αφενός ακολουθεί την εικονογραφία του τριπτύχου *Spada* με τη διπλή απεικόνιση της Ανάστασης, κατά τον βυζαντινό και κατά τον δυτικό τρόπο αφετέρου οι πρωτόπλαστοι εδώ εικονίζονται ντυμένοι και όχι ημίγυμνοι και αντί για τη σκηνή του Χαίρετε, επιλέγεται εκείνη του «Μη μου Άπτου». Ο Χριστός, όπως και στη σκηνή του «Χαίρετε», εικονίζεται σε συνεστραμμένη στάση, με στραμμένη την πλάτη του προς τη Μαρία Μαγδαληνή, η οποία βρίσκεται πίσω του, γονατισμένη και με ξέπλεκα μαλλιά.¹⁶⁴

Εν κατακλείδι, το υπογεγραμμένο τρίπτυχο της συλλογής Λάτση επαναλαμβάνει την εικονογραφία του τριπτύχου *Spada* και διαφοροποιείται από το τελευταίο ως προς την εξωτερική όψη του δεξιού φύλλου, για το οποίο επιλέγει διαφορετικά θέματα. Από αυτά το θέμα της Βρεφοκτονίας, αν και ιστορείται και σε άλλο έργο του Κλόντζα, οι σκηνές δεν ταυτίζονται, ενώ εκείνα του Γεύματος του Ηρώδη και του «Μη μου Άπτου» δεν απαντούν σε άλλο γνωστό έργο του ζωγράφου.

¹⁶³ Το ίδιο πρότυπο πιθανόν χρησιμοποίησε και στην εικονογράφηση μίας μικρογραφίας (φ. 177v) του Μαρκανού κώδικα με θέμα τους «λαούς του Βορρά» που σφάζουν τα νήπια (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 359). Διακρίνουμε ομοιότητες στη στάση μίας όρθιας ανδρικής μορφής, η οποία είναι γυρισμένη κατά τα τρία τέταρτα, υψώνει το σπαθί και ετοιμάζεται να σκοτώσει μία καθιστή γυναίκα (προσωπικές παρατηρήσεις).

¹⁶⁴ Η συγγένεια αυτού του τύπου του «Μη μου άπτου» με τον ασύμμετρο τύπο του «Χαίρετε» δείχνει ότι ο πρώτος τύπος προέρχεται από τον δεύτερο (Καλλιγά – Γερουλάνου, «Μη μου Άπτου», σ. 204-205). Το ίδιο θέμα, με ανάλογο τρόπο, το πραγματεύεται και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός στην Αγία Αικατερίνη Σιναΐτών στο Ηράκλειο Κρήτης [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 457-458, αρ. 100 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου)].



2. Αποδιδόμενα Έργα

2.1. Εικόνες

2.1.1. Υπαπαντή, Βενετία, (Πίν. 11)

Στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας φιλοξενείται μία εικόνα με θέμα την Υπαπαντή. Ο Μ. Χατζηδάκης τη θεώρησε έργο ενός δεξιοτέχνη ζωγράφου πιθανόν του Γ. Κλόντζα ή κάποιου από τους καλύτερους μαθητές του.¹⁶⁵

Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά στο κλειστό βημόθυρο του ιερού, το οποίο δηλώνεται με την τράπεζα και το κιβώριο. Στα δεξιά πάνω σε βαθμιδωτό βάθρο εικονίζεται ο πρεσβύτερος Συμεών να παραδίδει το παιδί στην Παναγία, η οποία παρίσταται αριστερά και απέναντί του. Τυλιγμένη σφικτά στο μαφόρι της, τείνει και τα δύο χέρια της προς τον Θεοδόχο Συμεών. Ακολουθεί η γηραιά προφήτις Άννα, η οποία δείχνει με το υψωμένο χέρι της τον ουρανό και στρέφει το πρόσωπό της προς τον Ιωσήφ, ο οποίος εικονίζεται τελευταίος, κρατώντας στα καλυμμένα χέρια του, δύο νεοσσούς περιστερών για τη θυσία. Τη σύνθεση συμπληρώνουν στο βάθος αριστερά ένα ψηλό επιπεδόστεγο κτήριο και δεξιά ένα χαμηλότερο κτήριο με ανοιχτό ορθογώνιο θύρωμα και δίριχτη στέγη. Στην κορυφή πεσσίσκος, στο επίκρανο του οποίου βρίσκεται ένα αγγείο.

Η παράσταση, ως προς τη θέση του Ιησού, σε σχέση με τη Θεοτόκο και τον Συμεών, ανήκει στον τύπο Ε', σύμφωνα πάντα με τη διάκριση του ακαδημαϊκού Ξυγγόπουλου.¹⁶⁶ Ο εν λόγω εικονογραφικός τύπος απεικονίζει το χωρίο Λουκ. ΙΙ. 23-28 και συγκεκριμένα τη στιγμή, κατά την οποία ο Συμεών ετοιμάζεται να παραδώσει το Βρέφος στην Παναγία. Από τα παλιότερα γνωστά παραδείγματα της Υπαπαντής των κρητικών εργαστηρίων του 15ου αιώνα είναι η παράσταση στο πλαίσιο της εικόνας του Σεράγεβο, την οποία υπογράφει ο Νικόλαος Ρίτζος.¹⁶⁷ Στην Υπαπαντή της εικό-

¹⁶⁵ (Διαστάσεις: 29,5 x 20 εκ.) Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 53, σ. 81, πίν. 40.

¹⁶⁶ Η καθιέρωση της Υπαπαντής από τον Ιουστινιανό (542) ως μία από τις μεγαλύτερες δεσποτικές γιορτές έγινε η αφορμή, ώστε το εικονογραφικό αυτό θέμα να διαδοθεί ευρέως στην τέχνη. Η γιορτή αυτή, βέβαια, υπήρχε στο εκκλησιαστικό εορτολόγιο και πριν από την εποχή του Ιουστινιανού, όπως, επίσης, σώζονται και απεικονίσεις της σε μνημεία της τέχνης και πριν από τον 6ο αιώνα. Ενδεικτικό παράδειγμα παράστασης, το ψηφιδωτό στο θριαμβευτικό τόξο της *Santa Maria Maggiore* στη Ρώμη (432-440) (Schott, «Presentation», σ. 19, εικ. 1). Ο Α. Ξυγγόπουλος διέκρινε πέντε τύπους, με βάση τη θέση του Χριστού, σε σχέση με την Παναγία και τον Συμεών. Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», σ. 328-339. Νεότερη μελέτη για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος, βλ. Schott, «Presentation», σ. 17-32.

¹⁶⁷ Η σκηνή της Δέησης περιβάλλεται από ένα πλατύ πλαίσιο με δώδεκα διάχωρα. Στα δέκα από αυτά εικονογραφούνται με σκηνές του Δωδεκαόρτου. Djuric, *Icônes de Yougoslavie*, σ. 115, αρ. 52, πίν. LXXII. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», σ. 213-214, εικ. 4.

νας του Σεράγεβο εντοπίζονται όχι μόνο η όλη διάταξη και η οικονομία της σύνθεσης με την ίδια θέση και στάση των μορφών,¹⁶⁸ αλλά και ιδιαίτερες λεπτομέρειες, όπως το σχήμα και η απόδοση του κιβωρίου, το μαρμάρινο σύνθρονο, το κλειστό βημόθυρο και το διακοσμητικό αγγείο, το οποίο στολίζει την κορυφή του κτηρίου στα δεξιά. Ιδιαίτερο στοιχείο του τύπου αυτού της Υπαπαντής αποτελεί η στάση του γυρισμένου στον Συμεών Βρέφους.¹⁶⁹ Αυτό σημειώνεται σε σχέση με την παραλλαγή, στην οποία το Βρέφος γυρίζει και απλώνει στην Παναγία το χέρι σε ευλογία.¹⁷⁰

Στην εικόνα, λοιπόν, της Βενετίας αναπαράγεται ένα παραδοσιακό εικονογραφικό θέμα, αυτό της Υπαπαντής, όπως καθιερώνεται στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα, όπως απαντά σε σύγχρονα της εικόνας μας παραδείγματα,¹⁷¹ αλλά και όπως συνεχίζει να εφαρμόζεται από δόκιμα εργαστήρια του 17ου αιώνα.¹⁷²

2.1.2. Κοίμηση της Θεοτόκου, Κως, (Πίν. 12)

Στο μητροπολιτικό παρεκκλήσιο του Ευαγγελισμού της Παναγίας βρέθηκε μία εικόνα, η οποία πιθανόν να ήταν δεσποτική στο τέμπλο της ομώνυμης εκκλησίας. Το 1831 «άνεκενίσθη» από τον ιερομόναχο Αμβρόσιο, σύμφωνα με την επιγραφή, η οποία υπήρχε στο κάτω μέρος. Η απουσία, όμως, κάποιας επιγραφής, η οποία θα αποκάλυπτε το όνομα του ζωγράφου που τη φιλοτέχνησε, δημιούργησε διχογνωμία στους ερευνητές για την πατρότητα του έργου: η Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, η πρώτη, η οποία δημοσίευσε την εικόνα, πιστεύει ότι ανήκει στον κύκλο της τέχνης του Κλόντζα και μάλιστα δεν αποκλείει τη δημιουργία της από κάποιο μέλος της πλούσιας σε ζωγράφους οικογένειάς του,¹⁷³ ενώ ο Π. Βοκοτόπουλος θεωρεί ότι μπορεί να αποδοθεί στον ίδιο τον Κλόντζα.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Σημειώνεται εδώ ότι ο Χριστός στα χέρια του πρεσβύτερου Συμεών επαναλαμβάνει τη σημαίνουσα λεπτομέρεια με το γυμνό δεξιό πόδι του, στοιχείο, το οποίο εφαρμόζεται και σε παραλλαγή της Γλυκοφιλούσας, με αναφορά στο νόημα του μελλοντικού Πάθους του παιδιού (Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, σ. 17).

¹⁶⁹ Την ίδια τάξη ακολουθεί η περιγραφή της *Ερμηνείας* (Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 87).

¹⁷⁰ Όπως στην εικόνα της Μ. Σταυρονικήτα. [*Μονή Σταυρονικήτα*, σ. 72, αρ. 7 (Καρακατσάνη)].

¹⁷¹ Όπως στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας, η οποία αποδίδεται στον χρωστήρα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Chatzidakis, *Icones*, σ. 63-64, αρ. 40, πίν. 29).

¹⁷² Όπως στην εικόνα από το Βυζαντινό Μουσείο (αρ. 328) (1669), στην οποία ο Φιλόθεος Σκούφος αντιγράφει ενυπόγραφη εικόνα του Δαμασκηνού στο Σινά (1571) βλ. Χατζηδάκης, *Δώδεκα βυζαντινές εικόνες*, αρ. 8, εικ. 8. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, σ. 35-36, αρ. 15. *Ιεροτελεστία και Πίστη*, σ. 87-89, αρ. 16 (Μπαλτογιάννη). Για την εικόνα του Δαμασκηνού στο Σινά, βλ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 39.1.

¹⁷³ (Διαστάσεις 116 x 77,5 x 3 εκ. Διατηρείται σε καλή κατάσταση και μολονότι φέρει κάποιες φθορές σε ακραία κυρίως σημεία, ωστόσο, είναι περιορισμένης έκτασης). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντι-*

Στο κέντρο της σκηνής εικονίζεται η Παναγία, ξαπλωμένη στη νεκρική της κλί-
νη, με το κεφάλι στα αριστερά και τα χέρια σταυρωμένα στο ύψος του στέρνου. Σε
δεύτερο επίπεδο στέκεται ο Χριστός, αποδιδόμενος σε μεγαλύτερη κλίμακα. Προ-
βάλλει πάνω σε διπλή αμυγδαλόσχημη δόξα, όπου είναι ζωγραφισμένοι έντεκα άγγε-
λοι σε μονοχρωμία και κρατεί την ψυχή της Παναγίας. Το πλήθος που συμμετέχει
στον θρήνο συνωθείται δεξιά και αριστερά του σκηνώματος. Την Παναγία παραστέ-
κουν με αναμμένα κεριά ο Ιωάννης ο Θεολόγος, και ο Ανδρέας και ακολουθούν οι
ιεράρχες, τρεις σε κάθε πλευρά, οι απόστολοι¹⁷⁵ και στο βάθος του αριστερού ομίλου
πολλές γυναίκες, φίλες της Παναγίας. Σε πρώτο επίπεδο λαμβάνει χώρα το επεισόδιο
της τιμωρίας του Ιεφωνία, ο οποίος επιχείρησε να ασεβήσει στο ιερό σκηνώμα. Ο σα-
ρικοφόρος Ιεφωνίας εικονίζεται στη μέση να απομένει με κομμένα χέρια και ο τιμω-
ρός άγγελος δεξιά να κρατεί το σπαθί του ορθωμένο. Τη σκηνή παρακολουθεί πλήθος
Ιουδαίων στα δεξιά. Στο επάνω μέρος της εικόνας πάνω στον χρυσό κάμπο οι από-
στολοι προσέρχονται «έκ περάτων» να παραστούν στη νεκρώσιμη τελετή, μικρογρα-
φημένοι πάνω σε δύο νεφέλες. Ψηλότερα λαμβάνουν χώρα η Μετάσταση της Πανα-
γία και η παράδοση της ζώνης της στον καθυστερημένο Θωμά. Άγγελοι κρατούν ορ-
θάνοιχτες τις θύρες του ουρανού, ξετυλίγοντας μακριά ειλητά ύμνων.¹⁷⁶ Δευτερεύο-
ντα επεισόδια εικονογραφούνται στους εξώστες και τα παράθυρα των τριώροφων α-
ναγεννησιακών κτηρίων, όπου γέροντες, γυναίκες και μία νεαρή γυναίκα με βρέφος
συμμετέχουν στα δρώμενα με ανήσυχες συζητήσεις και θρήνο.

Η παράστασή μας ακολουθεί τον αφηγηματικό τύπο της Κοιμήσεως, ο οποίος
προέρχεται από την παλαιολόγια τέχνη και χαρακτηρίζει την απόδοση του θέματος
στις κρητικές εικόνες του 15ου και του 16ου αιώνα.¹⁷⁷ Αν αναζητούσαμε ένα εικονο-
γραφικό πρότυπο για την εικόνα μας ανάμεσα στις γνωστές κρητικές εικόνες, θα επι-

νή τέχνη, σ. 140, αρ. 144 (Αχειμάστου – Ποταμιάνου), όπου και παλιότερη βιβλιογραφία. *Affreschi e icone*, σ. 150, αρ. 99, εγχρ. εικ. στη σ. 151 (Acheimastou – Potamianou). Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 125, 132, 136-142. *From Byzantium*, σ. 190, αρ. 62, εγχρ. εικ. στη σ. 131 (Acheimastou – Potamianou).

¹⁷⁴ Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 64, υποσημ. 1. Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 397, υποσημ. 25.

¹⁷⁵ Ξεχωρίζει ένας αριστερά, ο οποίος κρατεί ανοιχτό προς τον θεατή βιβλίο Διαβάζουμε: [Κ]ΟΙΜΗΧΗC. ΗΔΥC / ΥΠΙΝΟC Η CΗ ΠΑΡ/ΘΕΝΕ. ΜΕΤΑC/ ΑCΕΙ / CΕ ΠΡΟC ΠΟΛΟΝ. Ο CΟC γΑΡ / ΥΟC ΚΑΙ Θ(ΕΟ)Υ ΠΑΤΡΟC ΛΟ/ΓΟC. Ψυχήν / ΚΑΤΕΛΘΩΝ / ΧΕΡCΙ Την / σ(ην). ΛΑΜΒΑ-ΝΗ.

¹⁷⁶ Στο δεξιό σώζεται η επιγραφή: ΤΗΝ ΤΟΥ ΑΕΝΑΟΥ ΦΟΤ[ΟC]. Από τα ψαλλόμενα στον Εσπερινό στην Κοίμηση της Παναγίας.

¹⁷⁷ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, σ. 127-140. Μπαλτογιάννη, «Ανδρέας Ρίτζος», σ. 357-359.



λέγαμε την Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου στο Τορίνο του β' μισού του 15ου αιώνα.¹⁷⁸ Βασικά κοινά στοιχεία στα δύο έργα αποτελούν ο τύπος του Χριστού, η διπλή δόξα με τους ισάριθμους αγγέλους σε παρόμοια διάταξη, οι συμπαγείς όμιλοι των μορφών, οι οποίοι παραστέκουν την κεκοιμημένη, οι θεατές στα παράθυρα των κτηρίων,¹⁷⁹ ο ερχομός των αποστόλων και τα δευτερεύοντα επεισόδια από τον θεομητορικό κύκλο. Ωστόσο, στην εξεταζόμενη παράσταση προστίθεται το επεισόδιο του Ιεφωνία,¹⁸⁰ αυξάνεται ο αριθμός των ιεραρχών και γενικά των μορφών που λαμβάνουν μέρος στα δρώμενα και η σύνθεση γεμίζει ασφυκτικά από σκηνές και πρόσωπα.

Συνοψίζοντας, στην εικόνα της Κω, η οποία αποδίδεται στον ίδιο τον Κλόντζα ή στο εργαστήριο του, είναι πρόδηλη η γνώση της κρητικής εικονογραφίας, καθώς παρουσιάζει πολλά κοινά με την ομόθεμή της του Α. Ρίτζου του Τορίνου. Στην εικόνα μας, όμως, η εισαγωγή παραπληρωματικών επεισοδίων με πλήθος μορφών να συμμετέχουν σε αυτά καθιστούν τη σκηνή αφηγηματική.

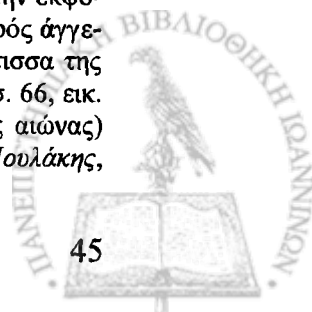
2.1.3. Κοίμηση της Θεοτόκου, Σινά, (Πίν. 13)

Στο παρεκκλήσιο της Κοιμήσεως στην Παλαιά Βιβλιοθήκη στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά βρίσκεται μία εικόνα, μεγάλων διαστάσεων, πιθανότατα δεσποτική με θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου. Αν και είναι ανυπόγραφη, ωστόσο, ο Κ.

¹⁷⁸ Chatzidakis, «Les débuts», σ. 177, πίν. Ζ'. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. 200. *Χειρ Αγγέλου*, σ. 202-204, αρ. 50 (Μπαλτογιάννη).

¹⁷⁹ Οι θεατές στους εξώστες και τα παράθυρα των κτηρίων απαντούν και σε πιο συντηρητικές παραστάσεις του θέματος, όπως στην τοιχογραφημένη Κοίμηση της Περιβλέπτου και στην εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου (α' τέταρτο 15ου αιώνα). Στα ανωτέρω παραδείγματα, όπως και στην εικόνα του Α. Ρίτζου στο Τορίνο εικονίζονται συνήθως νέοι στην ηλικία. Στην εικόνα μας, όμως, οι περισσότεροι είναι ηλικιωμένοι. Επίσης, είναι ένα από τα πιο αγαπητά εικονογραφικά στοιχεία της δυτικής τέχνης στην Αναγέννηση και ύστερα. Πολυώροφα, στην Κοίμηση, κτήρια, όπου θεατές παρακολουθούν τη νεκρώσιμη τελετή, έχουμε και σε λίγες νεότερες εικόνες, όπως στην εικόνα του ναού των Αγίων Αναργύρων στη Λευκάδα, ίσως έργο του Εμμανουήλ Τζάνε ή μαθητή του και στην ομόλογή της του Ηλία Μόσκου (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 128-129, 138, υποσημ. 8, 9, 53, όπου παραδείγματα και η σχετική βιβλιογραφία).

¹⁸⁰ Σύμφωνα με τη διήγηση των απόκρυφων κειμένων, το επεισόδιο έλαβε χώρα κατά την εκφορά της κλίνης από την οικία της Παναγίας προς τον τάφο. Στη σκηνή προστίθεται και ο τιμωρός άγγελος. Το επεισόδιο, ενταγμένο στη σκηνή της Κοιμήσεως, πρώτη φορά απαντά στη Μαυριώτισσα της Καστοριάς (12ος αιώνας), χωρίς, όμως, τον άγγελο. (Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 66, εικ. 12 στη σ. 75). Με την προσθήκη του αγγέλου, απαντά στην Περιβλέπτο του Μυστρά (14ος αιώνας) (Χατζηδάκης, *Μυστράς*, εικ. 54). Για την εξέλιξη του θέματος, βλ. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 51.



Weitzmann την αποδίδει με ασφάλεια στον Κλόντζα και τη χρονολογεί στα τέλη του 16ου με αρχές του 17ου αιώνα.¹⁸¹

Στην εικόνα του Σινά αναπτύσσεται το θέμα της Κοίμησης της Θεοτόκου, όπως και στην εικόνα της Κως. Η πολυκοσμία και η διάρθρωση της σκηνής με τα ίδια επεισόδια και μέρη είναι σε αντίστοιχη ή ανάλογη διάταξη. Ειδικότερα, το χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό βάθος με τα ψηλά επίσημα οικοδομήματα στα πλάγια, τα οποία ζωντανεύουν με τις μικρογραφημένες μορφές θεατών στους εξώστες και στη σκάλα δεξιά, αποτελούν τα ισχυρότερα στοιχεία ομοιότητας των δύο εικόνων. Ίδιες στα επιμέρους στοιχεία είναι οι μορφές της Παναγίας, του Χριστού και του Πέτρου. Ανάλογες είναι οι μορφές των υμνογράφων αγίων πίσω από τους κορυφαίους Πέτρο και Παύλο και του τιμωρού αγγέλου με το υψωμένο σπαθί. Την ίδια θέση κοντά στην Παναγία έχουν ο Ιωάννης και ο Ανδρέας και πίσω τους οι ιεράρχες με τους ανοιχτούς κώδικες. Η διπλή δόξα του Χριστού, όπου είναι ζωγραφισμένοι οι άγγελοι με ανάλογη διάταξη σε δύο σειρές, απομονώνει το κεντρικό μέρος της σκηνής από το βάθος, όπου οι μικρογραφημένοι στις νεφέλες απόστολοι και ψηλά η Μετάσταση αποδίδονται με παρόμοια σύνθεση.

Οι διαφορές, ωστόσο, είναι αρκετές. Στη σιναϊτική εικόνα διακρίνουμε ότι οι παριστάμενοι άγιοι εικονίζονται ελαφρώς σε μεγαλύτερη κλίμακα και οργανώνονται σε περισσότερες επάλληλες σειρές. Από τους αγίους ξεχωρίζουν οι υμνογράφοι της Θεοτόκου από τα ξετυλιγμένα ειλητά, όπου αναγράφονται οι ύμνοι, αφιερωμένοι σε εκείνη. Το επεισόδιο της τιμωρίας του Ιεφωνία, το οποίο διαδραματίζεται σε πρώτο επίπεδο, είναι μικρογραφημένο σε σχέση με το αντίστοιχο της εικόνας της Κως και αποδίδεται με διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα: ο Ιεφωνίας εικονίζεται χωρίς σαρίκι και ο ζωγράφος επιλέγει να παρουσιάσει τη σκηνή εκείνη, κατά την οποία ο Ιεφωνίας επιχειρεί να ασεβήσει στο ιερό σκηνώμα. Στην εικόνα μας παρευρίσκεται και πλήθος αγγέλων, οι οποίοι προσέρχονται από την ανοιχτή θύρα του αριστερού κτηρίου προς τιμήν της κεκοιμημένης «Κυρίας των Αγγέλων». Η δόξα του Χριστού πλατειάζει και απλώνεται μπροστά στα πλευρικά οικοδομήματα, προκειμένου να χωρέσουν περισσότεροι άγγελοι, οι οποίοι ανέρχονται στους δεκατέσσερις. Ένα εξαπτέρυγο εδώ έχει στη δόξα την κορυφαία θέση του μετωπικού αγγέλου στην εικόνα της Κω. Αντίθετα, λιγότεροι άγγελοι και χωρίς ειλητά παρουσιάζονται στη Μετάσταση, η

¹⁸¹ (Διαστάσεις 104,5 x 67,7 εκ. και αρ. ευρ. 741). Η εικόνα δημοσιεύτηκε στον κατάλογο: *Weitzmann, Ikonen*, αρ. 23, πίν. 23. Βλ. επίσης, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 130-132, εικ. 10.

οποία, όμως, αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα. Οι νεφέλες των αποστόλων χαμηλώνουν αρκετά μπροστά στα κτήρια και τη δόξα και δεν εντάσσονται στον υπερβατικό χρυσό κάμπο, όπως στην εικόνα της Κω. Τέλος, η σημασία των δευτερευόντων επεισοδίων με τις μικρογραφημένες μορφές των θεατών, οι οποίες παρακολουθούν από τα κοντινά κτήρια τη νεκρώσιμη τελετή, υποβαθμίζεται περισσότερο στη σιναϊτική εικόνα, καθώς αποδίδονται σε μονοχρωμία.

Από την ανωτέρω σύντομη σύγκριση των δύο έργων, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η εικονογραφία και η σύνθεση τους είναι όμοιες και ότι προφανώς είχαν το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο, την εικόνα του Α. Ρίτζου στο Τορίνο. Εικονογραφικά εγγύτερη, όμως, στο πρότυπο του 15ου αιώνα είναι η σιναϊτική εικόνα.

2.1.4. Ζ' Οικουμενική Σύνοδος (787), Κοπεγχάγη, (Πίν. 14)

Ένα έργο, το οποίο αποδίδεται με βεβαιότητα στον Κλόντζα, είναι η εικόνα της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου που στεγάζεται στο Κρατικό Μουσείο Τέχνης, στην Κοπεγχάγη της Δανίας. Η εικόνα, που χρονολογείται στα τέλη του 16ου αιώνα και όχι πριν από το πρώτο τρίτο του 17ου αιώνα, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά από τον *H.P. Gerhad*¹⁸² και την απόδοση έκαναν ανεξάρτητα ο Π. Βοκοτόπουλος και η Μ. Κωνσταντουδάκη.¹⁸³

Η παράσταση αναφέρεται στην Ζ' Οικουμενική Σύνοδο (787),¹⁸⁴ η οποία συνήλθε στη Νίκαια με τη συμμετοχή των αντιπροσώπων του πάπα Αδριανού Α' και των πατριαρχών της Ανατολής και με αποστολή να ακυρώσει τις αποφάσεις της εικονοκλαστικής συνόδου του 754¹⁸⁵ και να αποκαταστήσει τη λατρεία των εικόνων. Η παράσταση διακρίνεται σε δύο ζώνες: στην επάνω ζώνη παρουσιάζεται μία σκηνή της συνόδου, ενώ στην κάτω ιστορείται η θριαμβευτική πομπή, μετά την αναστήλωση των εικόνων.

¹⁸² (Διαστάσεις δε δημοσιεύονται) Gerhad, *Welt den Ikonen*, σ. 89, εικ. 17 στη σ. 77.

¹⁸³ Για την απόδοση στον Κλόντζα, βλ. Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 395, υποσημ. 17 και Κωνσταντουδάκη, «Τρίπτυχο», σ. 216, υποσημ. 25. Ωστόσο, συνοπτική παρουσίαση του έργου μάς παραδίδει η Ο. Γκράτζιου (Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 25-28, εικ. 6).

¹⁸⁴ Η τελευταία σύνοδος, την οποία αναγνωρίζει η ανατολική Εκκλησία. Στη σύνοδο αποφασίστηκε η καταδίκη της εικονομαχίας ως αίρεση, η καταστροφή των εικονοκλαστικών συγγραμμάτων και η αποκατάσταση της προσκύνησης των εικόνων, υπογραμμίζοντας την αρχή ότι η λατρεία δεν αποδίδεται στην εικόνα, αλλά στο εικονιζόμενο ιερό πρόσωπο. Βλ. Ostrogorsky, *Ιστορία*, τ. Β', σ. 46-48.

¹⁸⁵ Η σύνοδος συνήλθε στην Ιέρεια του Βοσπόρου, αποφάσισε αυστηρά τη λατρεία των εικόνων και επέβαλε την ολοσχερή καταστροφή τους. *Ο.π.*, σ. 39-40.



Πιο αναλυτικά, στην επάνω ζώνη οι αρχιερείς κάθονται στα έδρανά τους, τα οποία έχουν δύο σειρές και αμφιθεατρική διάταξη, ακολουθώντας το ημικύκλιο της αίθουσας. Η αίθουσα της συνόδου ορίζεται από ένα ημικυκλικό αρχιτεκτόνημα με αετωματικές προσόψεις και δύο κηροπήγια προσαρμοσμένα στους πλάγιους τοίχους για τον φωτισμό του χώρου. Ένας άμβωνας με έναν ιερωμένο ομιλητή βρίσκεται στο αριστερό άκρο των εδράνων και δίπλα ένας θρόνος, όπου κάθονται η αυτοκράτειρα Ειρήνη και ο ανήλικος αυτοκράτορας Κωνσταντίνος ΣΤ΄. Αντίστοιχα, στο δεξιό άκρο σε έναν χαμηλότερο θρόνο κάθεται ο Πατριάρχης Ταράσιος. Στο κέντρο της αίθουσας μέσα στον ημικυκλικό χώρο, ο οποίος σχηματίζεται από τα έδρανα, βρίσκεται ένα τραπέζι, πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένος ένας σταυρός με τον Εσταυρωμένο και στις τρεις πλευρές του κάθονται τρεις ιερωμένοι πρακτικογράφοι. Στο δάπεδο μπροστά στα έδρανα αναγιγνώσκουμε τη μοναδική επιγραφή της εικόνας: «ΟΣΤΙΣ ΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΕΙ ΤΑΣ ΣΕΠΤΑΣ ΚΑΙ ΑΓΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΝΑΘΕΜΑ». Στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης έχουμε την παράσταση της Αγίας Τριάδας μέσα σε δόξα, η οποία φέρεται από πλήθος αγγέλων.

Η σκηνή της πομπής, η οποία λαμβάνει χώρα στο κάτω μέρος της εικόνας, δίνει την εντύπωση ότι διαδραματίζεται σε πρώτο επίπεδο ενός ενιαίου χώρου με τη σύνοδο. Σε αυτό συμβάλλουν τα πλακάκια του δαπέδου, με το αβακωτό σχήμα και την προοπτική απόδοσή τους. Άγγελοι, ιεράρχες και διάκονοι παριστάνονται, σε μια σειρά, να κρατούν εικόνες και αναμμένες λαμπάδες και να κατευθύνονται προς τα αριστερά. Ξεχωρίζουν η αυτοκράτειρα, η οποία μαζί με τον πατριάρχη κρατούν την εικόνα της Οδηγήτριας και ο ανήλικος αυτοκράτορας.

Οι σύνοδοι ιστορούνται σε πολλά μνημειακά σύνολα και μικρογραφίες της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής εποχής.¹⁸⁶ Από την παραδοσιακή, όμως, απεικόνιση του θέματος ο ζωγράφος διατηρεί μόνο την τοποθέτηση των αρχιερέων σε έδρανα.

¹⁸⁶ Ο πυρήνας του εικονογραφικού σχήματος των Οικουμενικών Συνόδων έχει απώτερη καταγωγή στην αυτοκρατορική εικονογραφία και συγγενεύει, επίσης, με το σχήμα της Πεντηκοστής [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, αρ. 101, σ. 459 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου)]. Για την εικονογραφία του θέματος και πολλά παραδείγματα, βλ. Walter, *L' iconographie*. Από τη μνημειακή ζωγραφική αναφέρουμε τις τοιχογραφίες με τις Α΄ και Ζ΄ Οικουμενικές Συνόδους στη λιτή του καθολικού του Αγίου Νικολάου της Μ. Σταυρονικίτα (1545-1546) (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 10, 11) και στη λιτή του Μεγάλου Μετεώρου (1552), (Σοφιανός, *Οδοιπορικό*, σ. 114, εικ. στη σ. 116). Από τις μικρογραφίες μνημονεύουμε δύο συνόδους, των Ιεροσολύμων και της Φλωρεντίας, σε δύο μικρογραφίες (φ. 57ν, φ. 59ν) του Μαρκιανού κώδικα του Κλόντζα, για τις οποίες ο ζωγράφος πρέπει, επίσης, να είχε δυτικό πρότυπο κατά νου (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 179-180, πίν. 102 και 108). Από την τέχνη των εικόνων ενδεικτικά, αναφέρουμε την εικόνα του Δαμασκηνού με την Α΄ Οικουμενική Σύνοδο στο σιναϊτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στο Ηράκλειο (1591) [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, αρ. 101, σ. 459-461 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου)] και μία ομόθεμη εικόνα του Ιερεμίου Παλλαδά (α΄ μισό 17ου αιώνα) (Βοκοτόπουλος, «Ιερεμία Παλλαδά», σ. 96-98, 100, εικ. 1 στη σ. 103).

Αντίθετα, η απεικόνιση του ομιλητή στο βήμα και των γραμματέων με τις εκφραστικές στάσεις και κινήσεις αποτελούν στοιχεία ξένα στη βυζαντινή εικονογραφία των συνόδων και δίνουν την εντύπωση του αυθεντικού στιγμιότυπου. Σύμφωνα με την Ο. Γκράτζιου, τον χαρακτήρα του στιγμιότυπου επιβεβαιώνει η σύγκριση της παράστασης της συνόδου της εικόνας μας με μία σειρά χαρακτηριστικών, τα οποία ιστορούν πραγματικά στιγμιότυπα από τη Σύνοδο του Τριδέντο.¹⁸⁷ Όμοια είναι η αμφιθεατρική διευθέτηση των εδράνων, ο άμβωνας με τον ομιλητή και το τραπέζι στο κέντρο της αίθουσας με τους γραμματείς και τον Εσταυρωμένο. Στην εικόνα μας, όμως, ο εσωτερικός χώρος αποδίδεται μετωπικά και είναι φανταστικός, ενώ στα χαρακτηριστικά από το πλάι και είναι πραγματικός.

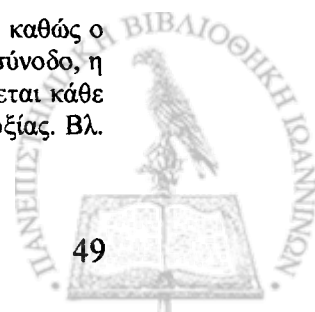
Αναφορικά με την πομπή της κάτω ζώνης, θυμίζει μία μικρογραφία του Μαρκανού κώδικα του Κλόντζα, με τον Ακάθιστο Ύμνο. Στην εν λόγω μικρογραφία ο ζωγράφος επιλέγει να παρουσιάσει, αντί ενός από τους οίκους του Ακάθιστου Ύμνου, τους πολιορκούμενους πάνω στα τείχη της Κωνσταντινούπολης τη στιγμή της λιτανείας της εικόνας της Θεοτόκου Οδηγήτριας, τονίζοντας έτσι την ιστορική σημασία του θέματος.¹⁸⁸ Κοινά στοιχεία αποτελούν η συμμετοχή της κρατικής και θρησκευτικής ηγεσίας και η περιφορά της εικόνας, από την οποία κρέμεται ποδέα, με τη συνοδεία αναμμένων λαμπάδων. Πρότυπο του Κλόντζα για τις δύο παραστάσεις πιθανότατα αποτέλεσε μία εικόνα με θέμα την Κυριακή της Ορθοδοξίας,¹⁸⁹ όπως η εικόνα στο Βρετανικό Μουσείο του 14ου αιώνα.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Η σύνοδος του Τριδέντο (1545-1563) έκλεισε με την ψήφιση του διατάγματος για την προσκύνηση των εικόνων. Το διάταγμα αποτελούσε την απάντηση στην αμφισβήτηση της λατρείας των εικόνων, των αγίων και των λειψάνων, την οποία είχε προκαλέσει και στους κόλπους της καθολικής εκκλησίας η κριτική της Μεταρρύθμισης. Με το διάταγμα αυτό η καθολική εκκλησία αντικρούει τη Μεταρρύθμιση, υποστηρίζοντας ακριβώς τις αντίθετες απόψεις (Στεφανίδης, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, σ. 529, υποσημ. 5, σ. 609-611). Τα χαρακτηριστικά αυτά απεικονίζουν το πλάγιο κλίτος της *Santa Maria Maggiore*, όπου συνεδρίαζε κατά την τελευταία περίοδο η Σύνοδος (Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 27, εικ. 7 και 8).

¹⁸⁸ Η σκηνή της λιτανείας αναπτύσσεται στο πάνω μέρος της παράστασης. Στο κάτω μέρος ιστορείται ο Χαγάνος έφιππος και συνοδευόμενος από στρατιώτη εκτός των τειχών μπροστά από κλειστή πύλη (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ.177-178, πίν. 100). Αξίζει να αναφέρουμε και μία μικρογραφία του ίδιου κώδικα (φ. 134v) με τη λιτανεία των καθολικών κατά την εορτή του *Corpus Christi* στον Χάνδακα. Εδώ, όμως, η λιτανεία αποδίδεται με μεγαλύτερη μεγαλοπρέπεια και πιο ρεαλιστικά: οι συμμετέχοντες δε διατάσσονται σε οριζόντια ζώνη, αλλά σε τρεις επάλληλες διαγώνιες σειρές. Ο.π., πίν. 283.

¹⁸⁹ Το 843, ένα χρόνο μετά τον θάνατο του εικονομάχου αυτοκράτορα Θεόφιλου και καθώς ο γιος και διάδοχός του, ο Μιχαήλ Γ΄ ήταν μόλις τριών ετών, η χήρα του Θεοδώρα συγκαλεί σύνοδο, η οποία θεσπίζει τη δεύτερη και οριστική αναστήλωση των εικόνων. Η επέτειος αυτή εορτάζεται κάθε χρόνο την πρώτη Κυριακή της Μεγάλης Τεσσαροκαστής, τη λεγόμενη Κυριακή της Ορθοδοξίας. Βλ. Ostrogorsky, *Ιστορία*, τ. Β΄, σ. 92-93.

¹⁹⁰ Για την εικόνα του Λονδίνου, βλ. *Byzantium*, σ. 129-131, αρ. 140 (Cormack).



Συμπερασματικά, η εικόνα της Κοπεγχάγης παρουσιάζει ένα γνωστό και συνηθισμένο για την εποχή θέμα με ένα νέο εντελώς τρόπο. Η διαφορετική απόδοση του θέματος πιθανόν οφείλεται σε επιρροές, τις οποίες άσκησαν στον ζωγράφο μας σύγχρονα χαρακτηριστικά με πραγματικά στιγμιότυπα από τη Σύνοδο του Τριδέντο.

2.1.5. Δευτέρα Παρουσία, Κέρκυρα, (Πίν. 15)

Στην Ιερά Μονή Υπεραγίας Θεοτόκου Πλατυτέρας της Κέρκυρας βρίσκεται μία εικόνα Δευτέρας Παρουσίας. Η εικόνα αποδόθηκε από τον Μ. Χατζηδάκη στον Κλόντζα¹⁹¹ και φωτογραφίες της δημοσιεύτηκαν αργότερα από την Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου.¹⁹² Ο Π. Βοκοτόπουλος θεωρεί πως είναι έργο της ωριμότητας του ζωγράφου και τη χρονολογεί την τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα ή στις αρχές του 17ου.¹⁹³

Στο πάνω μέρος της εικόνας προβάλλεται η μορφή του Χριστού – Κριτή μέσα σε δόξα. Πλήθος αγγέλων σε μονοχρωμία τον περιβάλλει. Στα πόδια του βρίσκονται τα αποκαλυπτικά σύμβολα των ευαγγελιστών, εκατέρωθεν των οποίων εικονογραφούνται η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος πάνω σε άμαξες και δύο όρθιες μορφές πιθανότατα οι πρωτόπλαστοι. Εκατέρωθεν του Χριστού, χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια, κάθονται οι απόστολοι σε θρόνους με ψηλά ερεισίνωτα και πίσω τους όρθιοι άγγελοι. Κάτω από τις άμαξες δύο ομάδες ημίγυμων νεκρών, οι οποίοι μόλις αναστήθηκαν.

Κάτω από το αποκαλυπτικό όραμα του Χριστού «έν δόξη» ορθώνεται ο σταυρός, τον οποίο περιβάλλουν όρθιοι άγγελοι. Στη βάση του δύο ιπτάμενοι άγγελοι κρατούν ανοιχτό Ευαγγέλιο.¹⁹⁴ Χαμηλότερα στον ίδιο άξονα κάποιοι άγγελοι σαλπίζουν και επτά κρατούν ανοιχτά βιβλία.¹⁹⁵ Δεξιά και αριστερά της Ετοιμασίας του

¹⁹¹ Για την απόδοση της εικόνας από τον Μ. Χατζηδάκη, βλ. Chatzidakis, *Icônes*, σ. XXXIV, XXXV και XLVIII, υποσημ. 26.

¹⁹² Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόν της Σύμφης», πίν. 90β - 95β.

¹⁹³ (Διαστάσεις 90,8 x 106 x 2 εκ.) Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, αρ. 40, σ. 62-66, εικ. 41-43, 153-157. Επίσης, έγχρωμες φωτογραφίες δημοσιεύονται: Σπαθάρη, *Το πλοίο*, εικ. 244-245. *Περίπλους των Εικόνων*, αρ. 22, σ. 116-119 (Αλμπάνη). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα*, αρ. 117 (Βοκοτόπουλος). Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, αρ. 161, σ. 227, όπου σημειώνει ότι «είναι ίσως το πιο επιτυχημένο από τα έργα που ζωγράφησε με αυτό το θέμα».

¹⁹⁴ Αναγιγνώσκουμε το εξής εδάφιο: ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ / ΤΟΥ Π(ατ)Ρ(ο)ς ΜΟΥ / ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ [ΤΗΝ] / ΗΤΟΙΜΑΣΜ[Ε]ΝΗΝ ΥΜΙΝ / ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ / ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗΣ ΚΟΣΜΟΥ / [ΕΠΕΙΝΑΣΑ ΓΑΡ] Κ(αί) Ε[Δ]ΩΚΑ[ΤΕ ΜΟΙ] ΦΑΓΕΙΝ Ε[ΔΙΨΗ] / ΣΑ Κ(αί) Ε[ΠΟΤΙΣΑ]/ΤΕ ΜΕ ΕΝ [ΦΥΛΑΚΗ] (Μτθ. κε' 34-35).

¹⁹⁵ Σ' ένα μόνο διακρίνουμε τις εξής λέξεις: ... ΑΡΑ ΤΙ ΑΠ[Ο]ΛΟΓΗ/Σ[Ε]ΤΕ... ΑΠΟ /... Π[Ρ]ΟΣ ΕΛΕΓΧ[ΟΝ] / ΣΟΥ] ΑΙ ΠΡΑ/[ΞΕΙΣ] ΕΛΕΓΧΟΥ / [ΣΙ Κ]ΑΤΗΓΟ/[ΡΟΥΣΑΙ]...

θρόνου προσέρχονται για τη Θεία Κρίση πάνω σε νέφη και χωρισμένοι σε τέσσερις ζώνες χοροί των εκλεκτών και των καταδικασμένων.

Κάτω από την ομάδα των αγγέλων με τα ανοιχτά βιβλία και τις σάλπιγγες ο αρχάγγελος Μιχαήλ προβάλλει πάνω σε δόξα, κραδαίνοντας ρομφαία στο δεξί χέρι και κρατώντας ζυγαριά στο αριστερό. Ακριβώς από κάτω ο προφήτης Δανιήλ, ανακαθισμένος πάνω σε σύννεφο, παρακολουθεί την Κρίση.¹⁹⁶

Στο κάτω αριστερό τμήμα της παράστασης εικονίζονται σε διαδοχικές ζώνες οι δίκαιοι που περιστοιχίζουν τον Αβραάμ, η Ανάσταση των νεκρών, χοροί δικαίων και ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέυς να υποδέχεται τους εκλεκτούς στην πύλη της Ουράνιας Ιερουσαλήμ. Ας σημειωθεί ότι στο άκρο του ομίλου της τρίτης ζώνης διακρίνεται μία ανδρική μορφή, ασκεπής και με κοντά καστανά γένια, η οποία μόνο αυτή φορεί σύγχρονο ποδήρες ένδυμα με τσάντα κρεμασμένη στη ζώνη. Ο άνδρας αυτός, σύμφωνα με τον Π. Βοκοτόπουλο, ίσως πρόκειται για τον ζωγράφο της εικόνας.¹⁹⁷

Αντίστοιχα, στο κάτω δεξιό τμήμα της σύνθεσης εικονίζονται σε ζώνες η Ανάσταση και τα βασανιστήρια των κολασμένων. Στην πρώτη ζώνη ένας άγγελος φέρει στους ώμους του, σκύβοντας από το βάρος, τον ουρανό με τη μορφή «βιβλίου ειλισσόμενου», ένας δεύτερος πύρινος υψώνει τη ρομφαία και ένας τρίτος σαλιτίζει. Γύρω τους αναστημένες γυμνές μορφές νεκρών, προς τις οποίες καλπάζει ο Χάρος, πάνω σε φανταστικό θηρίο, κραδαίνοντας δρεπάνι. Στην επόμενη ζώνη οι προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας με σκήπτρο και στέμμα, καθισμένες πάνω σε φανταστικά θηρία.¹⁹⁸ Δίπλα τους οι βασιλείς Ναβουχοδονόσορ, Δαρειός, Αλέξανδρος και Αύγουστος κάθονται πάνω σε τέρατα και κρατούν σφαίρα και σκήπτρο. Δεξιότερα τρία καράβια αρμενίζουν, ενώ δύο ψάρια ξερνούν τους ανθρώπους που είχαν καταπιεί. Στην τρίτη ζώνη ένας όμιλος ανδρών, από τους οποίους οι περισσότεροι φορούν στέμμα.¹⁹⁹ Η υπόλοιπη ζώνη και οι δύο τελευταίες καλύπτονται από σκηνές βασανιστηρίων των αμαρτωλών από ανθρωπόμορφους δαίμονες και ερπετά. Ξεχωρί-

¹⁹⁶ Στο ξετυλιγμένο ειλητήριο που τον περιβάλλει διαβάζουμε περικοπή από το όραμά του: ΕΘΕΩΡΟΥΝ ΕΝ [ΟΡΑΜΑΤΙ ΤΗΣ ΝΥΚΤ]ΤΟΣ Κ(αι) ΙΔΟΥ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΝΕΦΕΛΩΝ ΤΟΥ ΟΥ(ρα)ΝΟΥ ΩΣ ΥΙΟΣ, ΑΝ(θρώ)ΠΟΥ / ΕΡΧΟΜΕΝΟΣ [ΗΝ] Κ(αι) [Ε]ΩΣ ΤΟΥ [ΠΑΛ]ΑΙΟΥ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ ΕΦΘΑΚΕ Κ(αι) ΕΝΩ[Π]ΩΝ ΑΥΤΟΥ ΠΡΟΧ(ν)ΕΧΘΗ / Κ(αι) ΑΥΤΩ ΕΔΟΘΗ Η [ΑΡΧΗ ΚΑΙ Η ΤΙ]ΜΗ [ΚΑΙ] Η ΔΟΞΑ Κ(αι) Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ Κ(αι) ΠΑΝΤ[Ε]Σ ΟΙ ΛΑΟΙ] ΦΥΛΑΙ ΓΛΩΣΣΑΙ ΑΥΤΩ ΔΟΥΛΕ(ύσουσιν) / ΚΑΙ Η ΕΞΟΥΣΙΑ / ΑΙΩΝΙΟΣ (Δαν. ζ' 13-14).

¹⁹⁷ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 64-65, υποσημ. 3, εικ. 156. Ένας άλλος μετά την άλωση ζωγράφος, ο οποίος μας άφησε την αυτοπροσωπογραφία του είναι ο Θεόδωρος Πουλάκης. Ο Πουλάκης, κατά τον Α. Ξυγγόπουλο, απέδιδε όλες τις ανδρικές μορφές των έργων του με τα δικά του χαρακτηριστικά (Ξυγγόπουλος, «Αυτοπροσωπογραφία», σ. 205-206).

¹⁹⁸ Συνοδεύονται από την επιγραφή: ΠΕΝΘΕΙ ΤΟΤΕ / Η ΓΗ καὶ ΠΕΝΘΕΙ Κ(αι) Η ΘΑΛΑΚΚΑ.

¹⁹⁹ Σύμφωνα με την προσγεγραμμένη επιγραφή: ΟΥΤΟΙ ΕΙΧΙ / ΚΒ' ΒΑΣΙΛΕΙΣ / ΟΥΣ ΕΚ... / ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΜΑΚΕ/ΔΩΝ.



ζουμε τη βάρκα, η οποία γεμάτη από καταραμένους κατεβαίνει τον πύρινο ποταμό με βαρκάρη της τον Χάροντα και τους αγγέλους,²⁰⁰ οι οποίοι διώχνουν τους κολασμένους μακριά από την πύλη του Παραδείσου.

Η εικονογραφική σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας αποκρυσταλλώνεται τον 11ο και κυρίως τον 12ο αιώνα, στις μικρογραφίες του παρισινού χειρογράφου gr. 74, στο ψηφιδωτό του *Torcello*²⁰¹ και σε δύο εικόνες από το Σινά.²⁰² Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, η σύνθεση συμπληρώνεται με εικονογραφικά στοιχεία, όπως η βάρκα που οδηγεί τους νεκρούς στην Κόλαση, ο Χάρος με το δρεπάνι και πολλά από τα συμπλέγματα με αρματωλούς και δαίμονες. Τα θέματα αυτά αντλούνται από την ιταλική ζωγραφική, η οποία υπό την επίδραση λογοτεχνικών έργων δείχνει μία τάση για απεικόνιση φρικαλέων θεμάτων σχετικών με τον θάνατο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η σκηνή της βάρκας, η οποία μεταφέρει στοιβαγμένους τους αμαρτωλούς και το επεισόδιο του τρομαγμένου γέροντα, τον οποίο σηκώνει στα χέρια ένας δαίμονας, ενώ ένα ερπετό τον περιτυλίγει, δαγκώνοντας τον. Το πρότυπο αυτών των εικονογραφικών λεπτομερειών αντλείται από τη μεγαλειώδη εσχατολογική σύνθεση του Μιχαήλ Αγγέλου στην *Cappella Sistina* του Βατικανού,²⁰³ η επίδραση της οποίας είναι καθοριστική στο έργο του Κλόντζα.

Συνοψίζοντας, η οργανωμένη σύνθεση, η συμμετρία και η σαφήνεια, παρά τη συσσώρευση πολλών επεισοδίων, δείχνουν ότι η εικόνα της Κέρκυρας είναι έργο της ωριμότητας του ζωγράφου, ο οποίος εμφανίζεται εδώ κύριος των εκφραστικών μέσων και έχει απομοιώσει τα παραδοσιακά και τα αναγεννησιακά στοιχεία σε ένα ομοιογενές ιδίωμα. Η εικόνα της Κέρκυρας θα μπορούσε, επομένως, να χρονολογηθεί στην τελευταία δεκαετία του 16ου ή στις αρχές του 17ου αιώνα. Η επίδραση του θέματος, όπως παρουσιάζεται από τον ζωγράφο μας είναι εμφανής σε νεότερους ζωγράφους: τον Θεόδωρο Πουλάκη, τον Ιωάννη Απακά και τον Φραγκιά Καβερτζά.²⁰⁴

²⁰⁰ Στο ειλητάριο ενός αγγέλου αναγράφεται: Κ(αι) ΟΥΚ ΕΝΟ/ΗCΑΤΕ ΤΗΝ / ΦΟΒΕΡΑΝ ΩΡΑΝ ΤΗΣ ΚΑΤΑ[Δ]ΗΚΗ[C] /...

²⁰¹ Το χειρόγραφο χρονολογείται το γ' τέταρτο του 11ου αιώνα [Garidis, *Jugement Dernier*, πίν. I.1, πίν. II.3 (με ελληνική περίληψη)] και το ψηφιδωτό περίπου το 1200 (ό.π., πίν. II.4). Για τη γένεση, τους προχριστιανικούς προδρόμους και την εξέλιξη του θέματος, βλ. ό.π., σ. 22-30.

²⁰² Η μία είναι έργο του ζωγράφου και λογίου μοναχού Ιωάννη (Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, σ. 128-130, εικ. 150) και η άλλη είναι πρότυπο της προηγούμενης (β' μισό 12ου αιώνα) (ό.π., σ. 130-131, εικ. 151).

²⁰³ Στην εικόνα της Κέρκυρας η βάρκα αποδίδεται μετωπικά, ενώ στην τοιχογραφία του Μιχαήλ Αγγέλου στο πλάι. Η στάση της γυμνής ανδρικής μορφής είναι πανομοιότυπη. Ενώ, όμως, ο Μιχαήλ Άγγελος ζωγραφίζει έναν νεαρό με κοντά μαλλιά και αγένειο, στην εικόνα μας ιστορείται ένας ηλικιωμένος άνδρας με μακριά μαλλιά και γένια. Λεπτομέρεια της εικόνας της Κέρκυρας με αυτά τα δύο επεισόδια, βλ. *Περίπλους των Εικόνων*, αρ. 22, εικ. στη σ. 119 (Αλμπάνη).

²⁰⁴ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 62, 66, υποσημ. 35.

Ανάμεσα στα έργα των προαναφερθέντων ζωγράφων με θέμα τη Δευτέρα Παρουσία μεγαλύτερη ομοιότητα με την εικόνα μας παρουσιάζει η πολύ κατώτερη στην εκτέλεση εικόνα του Καβερτζά στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας.²⁰⁵

2.1.6. Δευτέρα Παρουσία, Σύμη, (Πίν. 16)

Στον σημερινό ναό της Μεγάλης Παναγίας και άλλοτε του Αγίου Γεωργίου στο Φρούριο της Σύμης φυλάσσεται μία εικόνα Δευτέρας Παρουσίας, η οποία σύμφωνα με την Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, είναι χωρίς αμφιβολία έργο του ίδιου του Κλόντζα.²⁰⁶

Από τις αποδιδόμενες στον Κλόντζα παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας η εικόνα της Σύμης εικονογραφικά βρίσκεται πιο κοντά σε εκείνη της Κέρκυρας. Εκτός του γενικού σχήματος της σύνθεσης, οι δύο εικόνες παρουσιάζουν περιορισμένα, αλλά ουσιώδη κοινά εικονογραφικά στοιχεία. Συγκεκριμένα, ομοιότητες εντοπίζουμε στους καθήμενους σε σύνθρονα αποστόλους, στους όρθιους άγγελους των ουράνιων ταγμάτων και χαμηλότερα στον σταυρό, ο οποίος υψώνεται πάνω στον θρόνο της Ετοιμασίας με το ανοιχτό Ευαγγέλιο.²⁰⁷ Στην εικόνα, όμως, της Κέρκυρας λείπει ο θρόνος και γι' αυτό το Ευαγγέλιο κρατεί ζεύγος ιπτάμενων αγγέλων. Πάνω σε νέφη προσέρχονται για την ώρα της κρίσης αριστερά «οί ευλογημένοι του πατρός» και δεξιά «οί κατηραμένοι». Κάτω από τους χορούς των ευλογημένων η παράσταση του Παραδείσου με τον Χριστό ως Μεγάλο Αρχιερέα, ο οποίος μεταλαμβάνει στην εικόνα μας τους εκλεκτούς, παρουσία της Θεοτόκου, του Αβραάμ και του δίκαιου ληστή, ενώ στην ομολογή της τους υποδέχεται. Άλλα κοινά στοιχεία είναι ο όμιλος των αγγέλων με σάλπιγγες και ανοιχτά ευαγγέλια²⁰⁸ κάτω από τον χορό των αδίκων, ο ο-

²⁰⁵ Η επίδραση αυτή είναι έντονη, παρατηρεί ο Μ. Χατζηδάκης, στη μορφή του Χριστού – Κριτή, στο σχήμα των θρόνων των αποστόλων, στον Χριστό – Μεγάλο Αρχιερέα, ο οποίος υποδέχεται τους εκλεκτούς στον Παράδεισο, στην απεικόνιση του Δανιήλ και στο κάτω δεξιό τμήμα της εικόνας, αν εξαιρέσει κανείς τον δράκοντα με το ανοιχτό στόμα, ο οποίος λείπει από την εικόνα της Κέρκυρας, αλλά απαντά σε άλλα έργα του Κλόντζα (Chatzidakis, *Icônes*, σ. XXXVI. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 66).

²⁰⁶ (Διαστάσεις 111,5 x 87,5 x 3 εκ. Διατηρείται σε καλή κατάσταση με περιορισμένες, όμως, φθορές σε τμήματα της παράστασης. Φέρει περίτεχνο ξυλόγλυπτο πλαίσιο, φιλοτεχνημένο στα νεότερα χρόνια. Η παράσταση ορίζεται από μία στενή κόκκινη ταινία). Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόν της Σύμης», σ. 207-228, πίν. 84-95.

²⁰⁷ Στην εικόνα της Σύμης διαβάζουμε την παράκληση: ΔΕΣΠΟΤΑ / Κ(ΥΡΙ)Ε Ο (Τ)ΟΝ ΑΙΩΝΩΝ(ΩΝ) ΠΟΙΗ/ΤΗΣ ΑΞΙΩΣ(ΟΝ) / Κ(ΑΙ) ΗΜΑΣ ΤΗΣ / ΙΕΡΗΣ ΕΚΙ/ΝΗ(Σ) ΑΒΝΗΣ-ΑΚΟΥΣΑΝ ΚΑ/ΛΟΥΣΗΣ ΤΟΥΣ / ΕΚΛΕΚΤΟΥΣ / ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΕΙΣ ΒΑ/ΣΙΛ(ΕΙ)ΑΣ / Ο Ω ΩΝ.

²⁰⁸ Στα ευαγγέλια της εικόνας μας διαβάζουμε τις περικοπές: ΟΙΜΙ, ΟΥΤ(Ι)Σ / ΘΛΗΨΙΝ Κ(ΑΙ) / ΟΔΙΝΗΝ ΚΑΙ / ΣΤΕΝΟΧΩΡΙ/ΑΝ Κ(ΑΙ) ΦΟΒΟΝ / Κ(ΑΙ) ΤΡΟΜ(ΟΝ) ΔΕΞΕ- (η άλλη σελίδα καλύπτεται κατά μεγάλο μέρος από το χέρι του αγγέλου). –ΟΤΑΝ ΕΒ... / ΑΥΤΟΥ ΠΟΡΩ Ε/ΣΤΕ ΑΠ



ποίος, ωστόσο, στην εικόνα της Κέρκυρας απαντά σε διαφορετική θέση· η παράσταση των τεσσάρων βασιλέων στην εξεταζόμενη εικόνα αλυσοδεμένων από τους δαίμονες και στην ομολογή της καθήμενων πάνω σε τέρατα· και το θέμα της νεανικής μορφής αγγέλου, η οποία φέρει στους ώμους της, κύπτουσα από το βάρος, τον ουρανό υπό μορφή σφαίρας²⁰⁹ (εικόνα Σύμης) ή «βιβλίου ειλιτισόμενου» (εικόνα Κέρκυρας).

Οι δύο παραστάσεις, αν και είναι όμοιες στη βασική εικονογραφική σύλληψη του θέματος, διαφέρουν σε αρκετά επιμέρους στοιχεία, όπως στη στάση της Θεοτόκου και του Προδρόμου, οι οποίοι στην εικόνα της Σύμης δέονται όρθιοι και των πρωτόπλαστων, οι οποίοι εικονίζονται γονυπετείς στη βάση του σταυρού. Στην παράσταση της Δέησης εδώ παραλείπονται οι άγγελοι σε μονοχρωμία, οι οποίοι περιβάλλουν τον Χριστό – Κριτή και χαμηλότερα οι χοροί των κρινόμενων, οι οποίοι προσέρχονται, δε διατάσσονται ισομερώς. Κάτω από την ετοιμασία του θρόνου στην εικόνα μας εικονίζεται η Ψυχοστασία, η οποία τελείται από δύο αγγέλους πάνω σε μία γέφυρα, ενώ στην ομολογή της στην αντίστοιχη θέση ιστορούνται ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο προφήτης Δανιήλ. Τέλος, από την παράσταση της Κολάσεως στο δεξιό κάτω τμήμα λείπουν από την εξεταζόμενη εικόνα οι προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας, η βάρκα, η οποία γεμάτη από καταραμένους κατεβαίνει τον πύρινο ποταμό με βαρκάρη της τον Χάροντα και όλα εκείνα τα φοβερά αποκαλυπτικά τέρατα, τα οποία εντείνουν την τραγική ανησυχία και την οδύνη των αμαρτωλών.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι στην οργανωμένη εικόνα της Σύμης²¹⁰ η ανάπτυξη του θέματος παραμένει σε συντηρητικότερο εν γένει πλαίσιο, πιο κοντά στη βυζαντινή παράδοση, εν συγκρίσει με την εικόνα της Κέρκυρας, στην οποία είναι περισσότερο εμφανείς οι επιρροές της εικονογραφίας των σύγχρονων δυτικών ζωγράφων.

ΕΜΟΥ ΟΙ ΚΑ/ΤΗΡΑΜΕΝΟΙ / ΕΙΣ ΤΟ ΠΥΡ ΤΟ / ΑΙΩΝΙΟΝ ΤΩ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕ/ΝΟΝ ΤΩ ΔΗ-
Α/ΒΟΛΩ ΚΑ(Ι ΤΟΙΣ Α)ΓΓΕΛΟΙΣ / ΑΥΤΟΥ. –ΘΡΗΝΗΣΑ(ΤΕ) / ΟΙ ΑΔΙΚΗΜΕ/ΝΟΙ. ΜΗ Ε-
ΑΥ/ΤΟΥΣ ΑΛΛ(ΟΥΣ) / ΑΔΙΚΗΣΑΜΕΝΤΑΣ ΥΜΑΣ / ΟΥ ΓΑΡ ΥΜΑΣ / ...ΑΥ... –ΒΙΒΛΟ(Σ)
ΑΥΤΗ / ΤΗΣ ΟΝΤΑΙΣ / ΤΕ ΘΡΟΝΟΣ / ΤΕΘΝΕΟΝΤΩΝ / ΠΡΑΞΙΣ Ε/ΛΕΓΧΘΗ –ΣΟΝ ΤΙΜΙ(ΩΝ)
ΓΥ/ΜΝΩΝ ΕΣΤΩΤΩΝ / ΠΑΝΤΟΥ ΜΑΡΤΥ/ΡΩΝ ΟΥ ΚΑΤΗΓΟΡΩΝ / ΠΑΡΟΝΤΩΝ ΤΕ
Γ../ΧΗΛΙΜΝΑΓΑΡ.

²⁰⁹ Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια επαναλαμβάνεται στην εικόνα του Απακά στην ίδια ακριβώς θέση με την εικόνα της Σύμης. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόν της Σύμης», σ. 222, υποσημ. 45.

²¹⁰ Μία κόκκινη κεφαλαιογράμματη επιγραφή στα ελεύθερα άνω άκρα της εικόνας συνοψίζει: Δ(ΕΥ)ΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΜΟΙ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΜΟΥ – ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΝΤΕΣ / ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΗΝ ΥΜΙΝ – ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗΣ / ΚΟΣΜΟΥ (Μτθ. κε', 34).

2.1.7. Δευτέρα Παρουσία, Βενετία, (Πίν. 17)

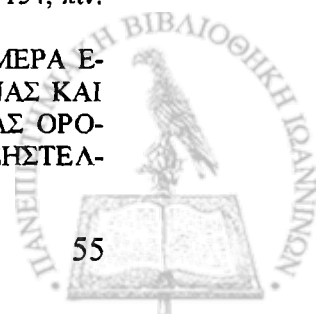
Μία εικόνα Δευτέρας Παρουσίας από το Μουσείο Ελληνικού Ινστιτούτου στη Βενετία θα μπορούσε, σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη, με ασφάλεια να αποδοθεί στον Κλόντζα.²¹¹

Το εικονογραφικό θέμα της Δευτέρας Παρουσίας είναι ιδιαίτερα προσφιλές στον ζωγράφο μας, καθώς το πραγματεύεται σε πολλά έργα του. Με τις εικόνες της Κέρκυρας και της Σύμης, τις οποίες, μόλις εξετάσαμε, η εικόνα μας, εκτός του γενικού σχήματος, παρουσιάζει περιορισμένες τυπολογικές ομοιότητες. Η πιο χαρακτηριστική είναι εκείνη της καμπυλόμορφης ανάπτυξης του άνω μέρους του θέματος, η οποία επιτυγχάνεται με την ημικυκλική διάταξη των σύνθρονων των αποστόλων. Το Τρίμορφο εδώ μοιάζει περισσότερο με της Σύμης, καθώς τον Χριστό – Κριτή πλαισιώνουν όρθιες οι μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου, αλλά τα ευαγγελικά σύμβολα, τα οποία έχουν τη θέση υποποδίου της δόξης του Κυρίου, στην εικόνα της Βενετίας ζωγραφίζονται με τροχούς αμάξης. Κοινά σημεία των τριών έργων είναι, επίσης, η προσέλευση πάνω σε νέφη ανδρών, γυναικών και παιδιών, φοβισμένων και ημίγυμνων, οι οποίοι παριστάνουν «τους νεκρούς, μικρούς και μεγάλους» και το επεισόδιο της Ανάστασης των νεκρών. Από τις υπόλοιπες εικονογραφικές λεπτομέρειες, επισημαίνουμε τη γέφυρα πάνω από τον πύρινο ποταμό από την παράσταση της κόλασης, η οποία απαντά μόνο στην εικόνα της Σύμης, αλλά σε διαφορετικό τύπο.

Πέραν, όμως, των προαναφερθεισών ομοιοτήτων των τριών έργων, υπάρχουν αναμφίβολα και αξιοπαρατήρητες επιμέρους διαφορές, οι οποίες υπερισχύουν στο σύνολο. Συγκεκριμένα, στην εικόνα μας οι χοροί των δικαίων οργανώνονται σε τρεις επάλληλες ζώνες, ενώ στις εικόνες της Κέρκυρας και της Σύμης ακολουθούν ακτινωτή διάταξη. Οι άγγελοι με τις σάλπιγγες και τα βιβλία με τις αποκαλυπτικές ρήσεις²¹² εδώ μοιράζονται σε δύο συμμετρικούς χορούς εκατέρωθεν του θρόνου, ενώ στις άλλες παραστάσεις συνωστίζονται σε έναν όμιλο. Οι πρωτόπλαστοι αποδίδονται όρθιοι, επικεφαλής του πρώτου ομίλου δικαίων, όπως όρθιους τους συναντούμε και στην ει-

²¹¹ (Διαστάσεις 127 x 96 εκ.) Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 52, σ. 79-80, πίν. 40-41. Βλ. επίσης, Μανουσάκας – Παλιούρας, *Οδηγός*, αρ. 55, σ. 36. Garidis, *Jugement Dernier*, σ. 48, 74, 107, 128, πίν. XXIV, 47. Bandera, *Icone*, αρ. 55, σ. 44-45. Τσελέντη – Παπαδοπούλου, *Εικόνες*, αρ. 68, σ. 154, πίν. 26-27.

²¹² ΟΠΟΙΟΝ ΦΟΒΟΝ ΚΑΙ ΤΡΟΜΟΝ ΔΟΚΟΙΣ ΤΗΝ ΨΥΧΗΝ ΕΧΟΙΝ ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ ΕΚΕΙΝΗ ΘΕΩΡΟΥΣΑΝ ΤΟΥΣ ΦΟΒΑΙΡΟΥΣ ΚΑΙ ΑΓΡΙΟΥΣ ΚΑΙ ΑΝΟΙΛΑΕΙΣ ΔΑΙΜΟΝΑΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΙ ΟΙ ΔΕΜΩΝΕΣ ΧΑΛΕΠΩΤΕΡΟΙ ΥΠΑΡΧΟΥΣΙ ΠΙΑΣΗΣ ΚΟΛΑΣΕΩΣ ΟΥΣΤΙΝΑΣ ΟΡΟΣΑ.... ΟΡΩΣΑ Η ΨΥΧΗ ΘΟΡΥΒΕΙΤΑΙ, ΘΡΟΕΙΤΑΙ, ΟΔΗΝΑΤΑΙ, ΤΑΡΑΣΑΙΤΑΙ ΚΑΙ ΣΗΣΤΕΛΛΕΤΑΙ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥΣ ΠΡΟΣΦΕΥΤΟΥΣΑ (Μτθ. κε', 32 και 34).



κόνα της Κέρκυρας, αλλά σε διαφορετική θέση, ενώ γονυπετείς στη βάση του σταυρού εικονίζονται στις Σύμης. Η μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ, η οποία με το ένα χέρι κραδαίνει ρομφαία αποδίδεται σε παραλλαγές, καθώς με το άλλο χέρι στην εικόνα μας τραβά από το μούσι έναν γέροντα με σαρίκι, στις Κέρκυρας κρατεί ζυγαριά και στις Σύμης δείχνει τους πρωτόπλαστους. Τέλος, εικονογραφικά θέματα, τα οποία απαντούν στις άλλες δύο εικόνες, όπως ο άγγελος, ο οποίος φέρει στους ώμους του τυλιγμένο ειλητάριο (εικόνα Κέρκυρας) ή σφαίρα (εικόνα Σύμης), οι τέσσερις βασιλείς, η Ψυχοστασία (μόνο στην εικόνα της Σύμης) και ο Παράδεισος παραλείπονται στην ομολογή της Βενετίας. Αντίθετα, θέματα, όπως η γέενα του πυρός με τη μορφή αναγεννησιακού κτηρίου, ο βύθιος δράκων και οι προφήτες Δαβίδ²¹³ και Ιεζεκιήλ,²¹⁴ παρουσιάζονται μόνο στην εικόνα της Βενετίας.

Από την παραπάνω διεξοδική σύγκριση των τριών παραστάσεων, συνάγεται ότι η σύνθεση της εικόνα μας βρίσκεται πιο κοντά, ως προς τη δομή, στη βυζαντινή παράδοση. Συνεπώς, η εικόνα της Βενετίας πρόκειται για πιο συντηρητικό έργο, το οποίο εικονογραφικά απομακρύνεται από τις δυτικότερες εικόνες της Κέρκυρας και της Σύμης και βρίσκεται εγγύτερα στο υπογεγραμμένο τρίπτυχο της Πάτμου.

2.1.8. Δευτέρα Παρουσία, Δαλματία, (Πίν. 18)

Μία εικόνα Δευτέρας Παρουσίας βρίσκεται στον Ορθόδοξο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο *Drniš* της Δαλματίας. Η εικόνα έφερε επιγραφή στο άνω μέρος επάνω στον χρυσό κάμπο, σύμφωνα με την οποία φιλοτεχνήθηκε την 19η Ιουλίου του 1591²¹⁵ και συνεπώς, αποτελεί σύγχρονο έργο του Μαρκιανού κώδικα (1590-92). Η εικόνα δημοσιεύτηκε από τη *A. Skovran*, αλλά η ύπαρξή της ήταν γνωστή στους μελετητές του Κλόντζα αρκετά χρόνια νωρίτερα.²¹⁶

²¹³ Κάθεται στραμμένος προς τους καταραμένους και κρατεί μία λίθινη πλάκα με την επιγραφή: ΕΙΣ ΓΗΝ ΣΚΟΤΕΙΝΗΝ ΚΑΙ ΖΟΦΕΡΑΝ ΕΙΣ ΓΗΝ ΣΚΟΤΟΥΣ ΑΙΩΝΙΟΥ ΟΥΚ ΕΣΤΙ ΦΕΓΓΟΣ ΖΩΗΣ ΑΛΛ' ΟΔΗΝΗ ΑΙΟ(ΝΙΑ).

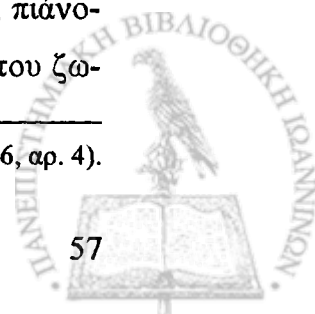
²¹⁴ Αντίστοιχα στρέφεται προς τους νεκρούς, οι οποίοι ανίστανται και πάνω στη δική του λίθινη πλάκα αναγράφεται: ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟΣ) ΙΔΟΥ ΕΓΩ ΑΝΟΙΓΩ, ΛΑΟΣ ΜΟΥ, ΤΑ ΜΝΗΜΑΤΑ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΞΩ ΥΜΑΣ ΕΚ ΤΩΝ ΜΝΗΜΑΤΩΝ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΙΣΑΞΩ ΥΜΑΣ ΕΙΣ ΓΗΝ ΤΟΥ Ι(ΣΡΑ)ΗΛ (Ιεζ. λζ', 12-14).

²¹⁵ (Διαστάσεις 87 x 7 x 3 εκ.). Η επιγραφή σβήστηκε κατά τον πρόσφατο καθαρισμό του έργου (Skovran, *Jugement Dernier*, σ. 345). Ο Π. Βοκοτόπουλος, όμως, σημειώνει ότι η αναγραφή της ημερομηνίας δε συνηθίζεται σε φορητές εικόνες (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 12).

²¹⁶ Σύμφωνα με την Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ο Αθ. Παλιούρας ετοιμάζε δημοσίευσή της (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 135, υποσημ. 28, 30). Την ύπαρξη της εικόνας γνώριζαν, επίσης, ο Π. Βοκοτόπουλος (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 62, υποσημ. 10), ο

Από τις αποδιδόμενες στον Κλόντζα παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας, η εικόνα της Δαλματίας παρουσιάζει την πιο στενή τυπολογική συγγένεια με εκείνη της Βενετίας. Ειδικότερα, η σύνθεση των δύο παραστάσεων διαρθρώνεται, κατά τον ίδιο τρόπο, σε οριζόντιες παράλληλες ζώνες. Στην εικόνα, όμως, της Βενετίας διαφοροποιείται, ως προς το άνω μέρος της, καθώς τα σύνθρονα των αποστόλων διατάσσονται σε ημικύκλιο. Το Τρίμορφο αποδίδεται κατά πανομοιότυπο τρόπο. Η μόνη διαφορά, η οποία επισημαίνεται είναι ότι στην εικόνα της Δαλματίας λείπουν τα τέσσερα σύμβολα των ευαγγελιστών, τα οποία στην ομόλογή της βρίσκονται πάνω σε τροχούς αμάξης και μεταφέρουν το αποκαλυπτικό όραμα του Χριστού «έν δόξη». Κοινοί τόποι είναι, επίσης, οι ημίγυμνες μορφές δικαίων, οι οποίες προσέρχονται για την κρίση πάνω σε νέφη και οι δύο χοροί αγγέλων με σάλπιγγες και ανοιχτά βιβλία. Η κάτω αριστερή γωνία και των δύο παραστάσεων αφιερώνεται στο επεισόδιο της έγερσης των νεκρών. Οι νεκροί, οι οποίοι ανίστανται στην εικόνα μας καλύπτουν τη γύμνια τους με σάβανα και προβάλλουν μέσα σε έναν κατάφυτο κήπο. Το παραδεισένιο τοπίο, όμως, λείπει στην ομόλογή της, όπου ανατριχιαστικές, σκελετωμένες μορφές εγείρονται από τα έγκατα της γης. Και στα δύο έργα η γέενα του πυρός αποδίδεται με τη μορφή μίας φλεγόμενης καμίνου, στην οποία οδηγούνται μέσω μίας πέτρινης γέφυρας οι καταδικασμένοι αλυσοδεμένοι και ωθούμενοι από έναν μεγάλο αριθμό δαιμόνων. Την κάτω δεξιά γωνία καταλαμβάνει ο βύθιος δράκων, ζωγραφισμένος εδώ κατά τα τρία τέταρτα, ενώ στην εικόνα της Βενετίας αποδίδεται πλάγια, στο ορθάνοιχτο στόμα του οποίου ρίχνονται από τους δαίμονες οι καταραμένοι.

Διαφορές εντοπίζουμε σε μερικά επιμέρους στοιχεία, όπως τη στάση και τη θέση των πρωτόπλαστων· στην εικόνα της Δαλματίας βρίσκονται πεσμένοι σε προσκύνηση μπροστά στο θρόνο της Ετοιμασίας. Στην εικόνα μας παραλείπονται οι προφήτες Δαβίδ και Ιεζεκιήλ και στη θέση τους εικονίζεται το επεισόδιο της Ψυχοστασίας. Τέλος, η παράσταση της κόλασης εδώ εμπλουτίζεται με εικονογραφικές λεπτομέρειες, οι οποίες σχετίζονται με την τιμωρία των αμαρτωλών. Σε μία πύρινη λίμνη, η οποία σχηματίζεται κάτω από τους χορούς των αδίκων, πλέει μία βάρκα, όπου συνωστίζονται καταδικασμένοι. Κυβερνήτης της είναι ένας σωματώδης φτερωτός δαίμονας, ο οποίος σε θέση γονδολιέρη στέκεται όρθιος στην κουπαστή της βάρκας, κρατώντας μία τρίαίνα. Δύο άλλοι δαίμονες τον βοηθούν να πλησιάσει την όχθη, πιάνοντας τη βάρκα και ρίχνοντας την άγκυρα. Αξιοσημείωτη είναι η προσπάθεια του ζω-



γράφου να αποδώσει ακόμη και τις αντανάκλασεις τους στο νερό. Στην όχθη της λίμνης μικρογραφημένες μορφές αμαρτωλών –μόλις που είναι ορατές– υφίστανται βασανιστήρια κρεμασμένες σε έναν, εν κινήσει, τροχό. Δίπλα στην φλεγόμενη κάμινο προστίθενται δύο άλλα αναγεννησιακά οικοδομήματα.

Από την ανωτέρω σύντομη εικονογραφική σύγκριση των δύο έργων, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε ένα πρώτο συμπέρασμα ότι η οργάνωση της σύνθεσης της εικόνας της Δαλματίας συνδέεται στενά με τα βυζαντινά σχήματα, κυρίως στην απεικόνιση της ουράνιας ιεραρχίας και συνεπώς είναι πιο συντηρητικό έργο και ίσως και πρωιμότερο σε σχέση με αυτό της Βενετίας. Ένα δεύτερο συμπέρασμα, το οποίο, επίσης, εύκολα συνάγεται από το πρώτο είναι ότι η εικόνα της Δαλματίας είναι πιο συντηρητικό έργο από τις εικόνες και της Κέρκυρας και της Σύμης.

2.1.9. «Επί Σοι Χαίρει», Σινά, (Πίν. 19)

Στην εσωτερική πλευρά του τέμπλου του καθολικού της Μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά είναι αναρτημένη μία μεγάλη εικόνα. Η εικόνα, η οποία δημοσιεύθηκε από τον Κ. Άμαντο,²¹⁷ φέρει στο κάτω μέρος της την επιγραφή: «ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΑΧΔ'». ²¹⁸ Αν και η γνησιότητα της υπογραφής αμφισβητείται, θεωρούμενης ως προσθήκη του Κορνάρου, ο οποίος παραπλεύρως έχει γράψει: «ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ ΠΑΡΑ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ ΚΡ(ΗΤΟΣ) 1778», ωστόσο, η απόδοση του έργου στον Κλόντζα δεν προκαλεί καμία αμφιβολία.²¹⁹

Στην εικόνα του Σινά παρουσιάζεται ο λειτουργικός ύμνος «Επί Σοι Χαίρει», ο οποίος είναι αφιερωμένος στο θρίαμβο της Παναγίας, συνδυασμένος με το θέμα των αγίων Πάντων και σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη και τον βίο της Θεομήτορος. Στο κέντρο της σύνθεσης η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα δεσπόζει μέσα στη δόξα της, η

²¹⁷ (Διαστάσεις: 106,5 x 81 εκ. και αρ. ευρ. 833) Άμαντος, *Σιναϊτικά μνημεία*, σ. 52 (χωρίς φωτογραφία). Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 212, υποσημ. 11 και σ. 238, υποσημ. 111. Σινά, σ. 130-131, εγχρ. εικ. 98 (Δρανδάκης). Πιο αναλυτικά για την εικόνα, τις σκηνές του πλαισίου και τις επιγραφές, βλ. Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 34-46, εγχρ. εικ. 7.

²¹⁸ Η χρονολογία «ΑΧΔ'» (=1604) είναι σύμφωνα με την Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 212, υποσημ. 11 και σ. 238, υποσημ. 111.), την οποία αποδέχονται και αναπαράγουν και οι μεταγενέστεροι μελετητές [Σινά, σ. 131 (Δρανδάκης). Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 86. Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 34. Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστου», σ. 347]. Αντίθετα, ο Κ. Άμαντος, πρωθύστερα, είχε ερμηνεύσει διαφορετικά το δυσανάγνωστο τελευταίο γράμμα και είχε σημειώσει, με επιφύλαξη, τη χρονολογία «αχθ'» (=1609) (Άμαντος, *Σιναϊτικά μνημεία*, σ. 52). Θυμίζουμε, όμως, ότι το 1608 ο Κλόντζας είχε ήδη πεθάνει.

²¹⁹ Και οι δύο επιγραφές βρίσκονται σε μία σκηνή του πλαισίου, του Ταξιδιού στη Βηθλεέμ. Τη βεβαιότητα της για τη γνησιότητα του έργου εκφράζει η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 238, υποσημ. 111.

οποία περιθέεται από δύο ομόκεντρους κύκλους, και υμνείται από τους αγίους Πάντες, οι οποίοι συνάσσονται χαμηλότερα. Την κεντρική παράσταση περιβάλλει πλαίσιο.

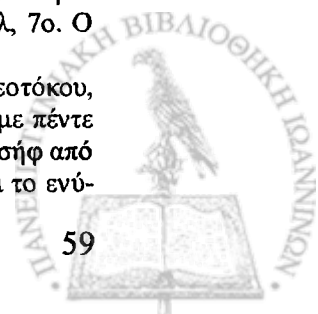
Ο Κλόντζας ασχολήθηκε με την εικονογραφική απόδοση του «Επί Σοι Χαίρει» και σε άλλα έργα του. Ήδη εξετάσαμε την εικόνα της Βενετίας και διαπιστώνουμε ότι η Παναγία η Βρεφοκρατούσα στο κέντρο ενός κυκλικού σχήματος και οι άγιοι Πάντες συναγμένοι στο κάτω μέρος της σύνθεσης αποτελούν κοινοί στοιχεία και στις δύο δημιουργίες.

Οι εικονογραφικές, όμως, διαφορές των δύο συνθέσεων υπερισχύουν των ομοιοτήτων. Στην εικόνα μας ο ναός, ο οποίος στεγάζει την Θεοτόκο, παραλείπεται και ο αριθμός των ομόκεντρων κύκλων μειώνεται από έξι σε δύο. Οι σκηνές του Ακάθιστου Ύμνου και του Δωδεκαόρτου, οι οποίες κοσμούν τους ομόκεντρους κύκλους στην εικόνα της Βενετίας, αντικαθίστανται από εκείνες της Παλαιάς Διαθήκης,²²⁰ ενώ το θέμα του ζωδιακού κύκλου μετατίθεται στον ουράνιο θόλο. Οι άγγελοι, οι οποίοι δεν εντάσσονται εδώ στο κυκλικό σχήμα, αλλά το πλαισιώνουν, προβάλλουν μπροστά σε ναό, ο οποίος, όμως, αποκτά εξαιρετικά μεγάλες διαστάσεις. Στην εικόνα του Σινά προστίθενται δύο παρεκκλήσια εκατέρωθεν της Θεοτόκου. Από τις θύρες τους ξεπροβάλλουν αριστερά οι θεοπάτορες, τους οποίους στην εικόνα της Βενετίας συναντήσαμε σε άλλη θέση, και δεξιά οι γονείς του Προδρόμου. Ο κύκλος, ο οποίος περιβάλλει την Παναγία εδώ εδράζεται σε όρος, όπου κάθεται ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός. Το βενετσιάνικό τοπίο της εικόνας της Βενετίας με τα αριστοτεχνικά μικρογραφημένα αρχιτεκτονήματα δεν απαντά στο εξεταζόμενο έργο του Κλόντζα. Τέλος, μόνο στη σιναϊτική εικόνα υπάρχει το πλατύ πλαίσιο, το οποίο περιβάλλει την κεντρική παράσταση της Θεοτόκου, διακοσμημένο με σκηνές, σχετικές με τις προεικονίσεις της Παναγίας²²¹ και με επεισόδια από τον βίο της.²²²

²²⁰ Ο φόνος του Άβελ, η Κιβωτός του Νώε, ο πύργος της Βαβέλ, η Φιλοξενία του Αβραάμ, η θυσία του Αβραάμ, ο Ιωσήφ ρίπτεται στον λάκκο, η πώληση του Ιωσήφ, ο πολύχρωμος και βαμμένος με αίμα χιτώνας του Ιωσήφ επιδεικνύεται στον Ιακώβ, η φανέρωση του Ιωσήφ στους αδελφούς του, ο θάνατος του Ιακώβ παρουσία των παιδιών του, η ανεύρεση του Μωυσή στον Νείλο ποταμό από τη θυγατέρα του Φαραώ και ο Μωυσής επί του όρους Σινά προ της καιόμενης και μη καταφλεγόμενης βάτου.

²²¹ Στην αριστερή πλευρά από κάτω προς τα πάνω παρουσιάζονται: 1ο. Η Κλίμαξ του Ιακώβ, 2ο. Η διάβαση της Ερυθράς θάλασσας, 3ο. Ο προφήτης Ζαχαρίας, 4ο. Η Ρίζα του Ιεσσαί, 5ο. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ, 6ο. Η εξήγηση του ονείρου του Ναβουχοδονόσορα από τον προφήτη Δανιήλ, 7ο. Ο Δαβίδ.

²²² Στις πάνω, δεξιά και κάτω ζώνες ζωγραφίζονται, αντίστοιχα: 8ο. Τα Εισόδια της Θεοτόκου, 9ο. Η παράδοση της Θεοτόκου από τους αρχιερείς, 10ο-14ο. Ο Ευαγγελισμός, αποδιδόμενος με πέντε επιμέρους σκηνές, 15ο. Η συνάντηση της Θεοτόκου με την Ελισάβετ, 16ο. Η ανάκριση του Ιωσήφ από το Συνέδριο, 17ο. Οι αμφιβολίες του Ιωσήφ. 18ο. Η συζήτηση του Ιωσήφ με την Παναγία και το ενύ-



Από την ανωτέρω σύγκριση εύκολα συμπεραίνει κανείς ότι η εικόνα του Σινά διατηρεί έναν πιο παραδοσιακό χαρακτήρα, στον οποίο, βέβαια, συμβάλλει και η απουσία του βενετσιάνικου τοπίου που συναντούμε στην εικόνα της Βενετίας.

2.1.10. «Επί Σοι Χαίρει», Εκκλησιαστικό Μουσείο Σιατίστης, (Πίν. 20)

Μία εικόνα με θέμα το «Επί Σοι Χαίρει» κοσμεί την Εκκλησιαστική Συλλογή της Ι. Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης. Η εικόνα δημοσιεύτηκε από τον Θ. Αλιπράντη, ο οποίος θεωρεί ότι πρόκειται, δίχως αμφιβολία, για έργο του Κλόντζα, φιλοτεχνημένο τον 17ο αιώνα.²²³

Η πολυπρόσωπη εικόνα από τη Σιάτιστα, αποδίδουσα τον λειτουργικό ύμνο «Επί Σοι Χαίρει», οργανώνεται σε δύο τμήματα. Το επάνω δομείται γύρω από ένα κεντρικό κυκλικό σχήμα, όπου δεσπόζει η μορφή της ένθρονης Παναγίας. Στο κάτω τμήμα της αυστηρά συμμετρικής σύνθεσης συνωστίζονται σε στοίχους οι άγιοι που δοξολογούν τη Θεοτόκο.

Το θέμα μάς είναι γνωστό και από άλλα πέντε έργα του Κλόντζα. Ήδη εξετάσαμε τέσσερα από αυτά και διαπιστώνουμε ότι καμία παράσταση δεν αντιγράφει τις άλλες. Ωστόσο, τυπολογικά η εικόνα μας στα βασικά σημεία της θυμίζει περισσότερο την παράσταση του δεξιού φύλλου του τριπτύχου της Ρουμανίας. Ειδικότερα, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα, της οποίας η συγκρατημένη στάση απηχεί τη δεσποτική εικόνα της Πάτμου του Ανδρέα Ρίτζου.²²⁴ Κάθεται σε πανομοιότυπο θρόνο με καμπύλο ερεισίνωτο, αγκιστροειδείς απολήξεις στα κάθετα δοκάρια του και πόδια μπαρόκ και πατεί σε υποπόδιο. Πανομοιότυπα είναι και τα πέντε οικοδομήματα, τα οποία υψώνονται στο βάθος και επιστέφονται από τρούλους. Τα οικοδομήματα, τα οποία αποδίδουν προφανώς έναν πολύτρουλο ναό, προβάλλουν ανάμεσα σε δέντρα με πλούσια φυλλώματα. Το κεντρικό κυκλικό σχήμα εδράζεται πάνω σε βαθμιδατώ όρος, αριστερά του οποίου παρίσταται ο συγγραφέας

πνιο του Ιωσήφ, 19ο. Η απογραφή του Ιωσήφ και της Παναγίας επί άρχοντος Κυρηνίου, 20ο. Η Γέννηση του Χριστού και η Προσκύνηση των Μάγων. Όλες οι σκηνές του πλαισίου συνοδεύονται από επεξηγηματικές επιγραφές. Αναλυτικά οι επιγραφές καταγράφονται από τον Θ. Αλιπράντη (Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 37-46).

²²³ (Διαστάσεις: 110 x 91 εκ.) Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*, σ. 21-24, εικ. 3-3δ (με έγχρωμες φωτογραφίες). Μία ασπρόμαυρη φωτογραφία δημοσιεύει, επίσης, ο Π. Βοκοτόπουλος, βλ. Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστν», εικ. 10.

²²⁴ Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 61, αρ. 10, πίν. 2.

του εικονογραφούμενου ύμνου, ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, στραμμένος προς το μέρος της Παναγίας και κρατώντας ανοικτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται ο λειτουργικός του ύμνος.

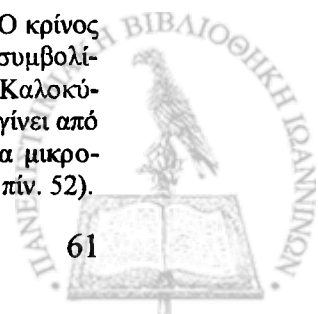
Αξίζει, όμως, να σημειώσουμε και τις διαφορές των δύο παραστάσεων. Στην εικόνα μας εκπέμπονται χρυσίζουσες ακτίνες από τη μορφή της Θεομήτορος και παραλείπονται οι οκτώ προφήτες, οι οποίοι την περιβάλλουν στο τρίπτυχο της Ρουμανίας. Την κυκλική δόξα πλαισιώνουν εννιά άγγελοι, όπως και στο τρίπτυχο, αλλά πίσω τους προστίθεται πλήθος αγγέλων σε ημικυκλική διάταξη και σε ορθή προοπτική απόδοση. Εκατέρωθεν των αγγελικών δυνάμεων υψώνονται δύο παρεκκλήσια με θολωτή οροφή, τα οποία στο τρίπτυχο παρουσιάζονται με αετωματική πρόσοψη. Στα δύο τριγωνικά πεδία, τα οποία σχηματίζονται έξω από το τόξο του ουράνιου θόλου, αποδίδεται ο Ευαγγελισμός.²²⁵ Η σκηνή του Ευαγγελισμού παρουσιάζεται μόνο στην εικόνα μας, καθώς ο χώρος στο τρίπτυχο είναι περιορισμένος, λόγω της ημικυκλικής απόληξης του φύλλου. Οι άγιοι στο κάτω μέρος της σύνθεσης οργανώνονται εδώ σε περισσότερους στοίχους. Τέλος, εντύπωση μάς προκαλεί μία ανδρική μορφή, η οποία εικονίζεται μόνο στην εξεταζόμενη εικόνα, στο αριστερό άκρο του πρώτου στοίχου των αγίων και δεν έχει επισημανθεί σε άλλη δημοσίευση. Πρόκειται για έναν μεσήλικα, με κοντά καστανά γένια, τα οποία μόλις αρχίζουν να ασπρίζουν. Φορεί μηλωτή, με τσάντα κρεμασμένη στη ζώνη και σύγχρονο καπέλο. Η αινιγματική μορφή μάς θυμίζει την ανδρική μορφή στο αριστερό άκρο της τρίτης σειράς των δικαίων στην εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας στην Κέρκυρα, για την οποία ο Π. Βοκοτόπουλος εξέφρασε την άποψη ότι ίσως πρόκειται για τον ίδιο τον Κλόντζα.

Από την παραπάνω διεξοδική σύγκριση των δύο παραστάσεων γίνεται εμφανής η στενή τυπολογική ομοιότητά τους, η οποία ενισχύει την άποψη της απόδοσης των δύο έργων στον χρωστήρα του ίδιου ζωγράφου.

2.1.11. Πέντε ιεράρχες, Βατικανό, (Πίν. 21)

Στο χριστιανικό Μουσείο του Βατικανού φυλάσσεται μία εικόνα με παράσταση πέντε ιεραρχών, η οποία δημοσιεύθηκε από τον *A. Miñoz*. Αν και αρχικά τη χρονο-

²²⁵ Ο αρχάγγελος Γαβριήλ παριστάνεται με κρίνο στο αριστερό χέρι αντί για σκήπτρο. Ο κρίνος εμφανίζεται στη δυτική τέχνη και ειδικότερα στη Φλωρεντία το α' μισό του 14ου αιώνα και συμβολίζει την αγνότητα και την παρθενία της Θεοτόκου (Réau, *Iconographie*, II, τ. 2, σ. 183-184. Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, σ. 118-119, όπου και παραδείγματα). Η εισαγωγή του στη βυζαντινή τέχνη θα γίνει από κρητικούς ζωγράφους, όπως ο Κλόντζας. Το ίδιο εικονογραφικό στοιχείο απαντά και σε μία μικρογραφία (φ. 30r) του Μαρκανού κώδικα του Κλόντζα (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 169, πίν. 52).



λόγησε τον 18ο αιώνα,²²⁶ σε νεότερη μελέτη του εκτίμησε ότι πρόκειται για έργο του 16ου-17ου αιώνα.²²⁷ Η απόδοσή της στον Κλόντζα έγινε αργότερα από τον Μ. Χατζηδάκη.²²⁸

Οι πέντε ιεράρχες ταυτίζονται από τις προσγεγραμμένες επιγραφές, αλλά και από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τα οποία τους αποδίδονται,²²⁹ με τον Μεγάλο Αθανάσιο, τον Μεγάλο Βασίλειο, τον Ιωάννη Χρυσόστομο, τον Γρηγόριο Θεολόγο και τον Κύριλλο Αλεξανδρείας.²³⁰ Εικονίζονται όρθιοι, μετωπικοί, σε ημικυκλική διάταξη, να ευλογούν με το δεξιό χέρι και με το αριστερό να κρατούν κλειστό Ευαγγέλιο. Ο Μέγας Βασίλειος το κρατεί με το χέρι, καλυμμένο με τα άμφια, ως ένδειξη σεβασμού, ενώ οι άλλοι με το χέρι γυμνό. Ο Χρυσόστομος στο μέσο ξεχωρίζει, φορώντας τον μακρύ πατριαρχικό σάκκο, σε αντίθεση με τους άλλους τέσσερις αγίους, οι οποίοι είναι ενδεδυμένοι με πολυσταύρια φελόνια. Στο πάνω μέρος της εικόνας ίπταται η περιστέρα, από την οποία εκπέμπεται μία δέσμη χρυσών ακτινών. Πρόκειται για το άγιο Πνεύμα, το οποίο τους στέλνει τη Θεία Έμπνευση για το συγγραφικό τους έργο. Ο κάμπος είναι χρυσός και το έδαφος, πάνω στο οποίο πατούν οι μορφές, ημικυκλικού σχήματος και κόκκινου χρώματος.

Η ρυθμική παράθεση των πέντε μετωπικών αγίων με την αυστηρή έκφραση και την σχεδόν ταυτόσημη επανάληψη των χειρονομιών προδίδουν την επιλογή του καλλιτέχνη να μείνει πιστός στις αρχές, οι οποίες κυριαρχούσαν σε παλιότερες φάσεις της κρητικής ζωγραφικής. Με τα δεδομένα αυτά, θα μπορούσαμε να δεχτούμε πως ο ζωγράφος της εικόνας μας ίσως είχε ως υπόδειγμα τη σκηνή των Τριών Ιεραρχών από το πλαίσιο της εικόνας Δέησης του Νικόλαου Ρίτζου.²³¹

Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Κλόντζας ζωγραφίζει ιεράρχες ως αυτοτελές θέμα. Στη *Galerie Nikolenko* εκτίθεται μία υπογεγραμμένη εικόνα του με παράσταση των Τριών Ιεραρχών. Τα δύο έργα παρουσιάζουν αρκετές εικονογραφικές ομοιότητες. Μεταξύ αυτών, μνημονεύουμε τη σειρά, με την οποία ιστορούνται οι άγιοι Βασί-

²²⁶ (Διαστάσεις 43 x 32 εκ.) Muñoz, *Grottaferrata*, σ. 48, εικ. 31.

²²⁷ Ο ίδιος, *Pinacoteca Vaticana*, αρ. 5, σ. 9, πίν. III, 2.

²²⁸ Με κάποια επιφύλαξη την αποδίδει στον Κλόντζα («ίσως του Κλόντζα»), βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 122, αρ. 71, υποσημ. 3.

²²⁹ Οι ιεράρχες παριστάνονται, όπως περιγράφονται και στην *Ερμηνεία*: ο άγιος Αθανάσιος ως «γέρων φαρακλός, πλατυγένης» και ο Κύριλλος Αλεξανδρείας ως «μιζαιπόλιος, μακροδιχαλογένης, φορών εις την κεφαλήν του σκέπασμα με σταυρούς» (Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 154). Για τους υπόλοιπους αγίους, βλ. παραπάνω, το λήμμα «Τρεις Ιεράρχες, *Galerie Nikolenko*».

²³⁰ Η παρουσίαση των αγίων γίνεται με κατεύθυνση από αριστερά προς τα δεξιά.

²³¹ Για την εικόνα από το Σεράγεβο (1500), βλ. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, σ. 55-56, 115, αρ. 52, πίν. LXXII. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», σ. 224-225, εικ. 13. Ίσως είναι η παλιότερη εικόνα, με παράσταση των Τριών Ιεραρχών, στην οποία ο Χρυσόστομος φορεί τον πατριαρχικό σάκκο. Βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 122, αρ. 71, υποσημ. 3, πίν. 202.

λειος, Χρυσόστομος και Γρηγόριος, την όρθια μετωπική στάση των αγίων, τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά, τις χειρονομίες, την αμφίεση και τον παραδοσιακό χρυσό κάμπο. Από την άλλη μεριά, τις πιο ουσιώδεις εικονογραφικές διαφορές ανάμεσα στις δύο παραστάσεις συνιστούν η προσθήκη των δύο αλεξανδρινών ιεραρχών και του θέματος της Θείας Έμπνευσης στην εικόνα του Βατικανού.

Σε ένα, λοιπόν, κατ' εξοχήν παραδοσιακό θέμα, εκείνο των Τριών Ιεραρχών, ο ζωγράφος προσθέτει δύο επιπλέον ιεράρχες, τους αγίους Αθανάσιο και Κύριλλο. Ανεπαρκώς με την επιλογή των πέντε ιεραρχών, η από κοινού απεικόνιση τους δεν είναι τυχαία· αφενός δικαιολογείται από τη συμβολή τους στη διαμόρφωση του χριστιανικού δόγματος με το συγγραφικό τους έργο, κάτι το οποίο μάλιστα τονίζεται και από την παρουσία του αγίου Πνεύματος και αφετέρου οφείλεται στην εορτή τους, αφού όλοι τιμώνται από την ορθόδοξη εκκλησία τον ίδιο μήνα, τον Ιανουάριο.²³²

2.1.12. άγιος Νικόλαος, Μαδρίτη (Πίν. 22)

Μία εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές από ιδιωτική συλλογή της Μαδρίτης μπορεί, κατά την Ν. Χατζηδάκη, να αποδοθεί με ασφάλεια στον μεγάλο κρητικό ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα.²³³

Ο άγιος Νικόλαος, ένθρονος, στο κέντρο της εικόνας πλαισιώνεται από βιογραφικές σκηνές, οι οποίες κατανέμονται σε δεκατέσσερα ισομεγέθη διάχωρα. Ο άγιος, ενδεδυμένος με τα ιεραρχικά άμφια, προβάλλει στο κεντρικό διάχωρο πάνω σε βαθυγάλανο κάμπο. Με το αριστερό του χέρι στηρίζει κλειστό Ευαγγέλιο πάνω στον μηρό και με το δεξιό μπροστά στο στήθος ευλογεί. Κάθεται σε ξυλόγλυπτο θρόνο με τρίλοβο ερεισίνωτο. Εκατέρωθεν της κεφαλής του και πάνω σε υπόλευκα νέφη προβάλλουν σε μικρότερη κλίμακα οι μορφές του Χριστού και της Παναγίας, οι οποίοι προσφέρουν Ευαγγέλιο και ωμοφόριο, σύμφωνα με την παράδοση.²³⁴

²³² Ο Μέγας Αθανάσιος στις 18 Ιανουαρίου, οι τρεις ιεράρχες (ο Μέγας Βασίλειος, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο Γρηγόριος ο Θεολόγος) στις 30 Ιανουαρίου και ο Κύριλλος Αλεξανδρείας στις 18 Ιανουαρίου.

²³³ Χατζηδάκη, «άγιος Νικόλαος», σ. 393-416. Η εικόνα (διαστάσεις 40,5 x 32 x 2,5 εκ. Διατηρείται σε άριστη κατάσταση, με τη ζωγραφική επιφάνεια σχεδόν άθικτη από τη φθορά του χρόνου) ανήκε στη Συλλογή του *Don Sergio Otzouf*, αγοράστηκε το 1974 από τον *Don Rafael Onieva Oriza* και εκτίθεται στην *Casa Grande* στο *Torrejón de Ardoz* (ό.π., σ. 393, υποσημ. 1).

²³⁴ Πάνω στον κάμπο αναγράφονται με χρυσά γράμματα το όνομα του αγίου «Ο ΑΓ(ΙΟ)C [ΝΙ]ΚΟΛΑΟC». Επίσης, διαβάζουμε τα συμπλήματα «MP ΘΥ» και «IC XC» πλάι στις μορφές της Παναγίας και του Χριστού, αντίστοιχα.



Δεκατέσσερις σκηνές, χωρίς επιγραφές, πλαισιώνουν τον άγιο, εκ των οποίων οι δώδεκα εξιστορούν επεισόδια από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου²³⁵ και οι άλλες δύο αποτελούν αυτοτελείς σκηνές μαρτυρίου δύο άλλων αγίων. Αυτές οι δύο σκηνές τοποθετούνται στην πιο σημαντική θέση του πλαισίου, στα δύο, δηλαδή, συνεχόμενα διάχωρα στο κέντρο της άνω ζώνης, επιστέφοντας έτσι το κεντρικό θέμα της εικόνας. Οι σκηνές που δεν ανήκουν στον βιογραφικό κύκλο του αγίου Νικολάου ταυτίζονται με τον Αποκεφαλισμό της αγίας Παρασκευής στα αριστερά και τον Λιθοβολισμό του αγίου Στεφάνου στα δεξιά.

Η εικόνα του αγίου Νικολάου της Μαδρίτης ακολουθεί πρότυπα κρητικών εικόνων, τα οποία χρονολογούνται γύρω στο 1500, όπως οι εικόνες του ομώνυμου αγίου της Βενετίας και της Συλλογής Ανδρεάδη.²³⁶ Τα παραδοσιακά στοιχεία διακρίνονται όχι μόνο στην εικονογραφία του έnthρονου ιεράρχη, αλλά και στις σκηνές του πλαισίου.²³⁷ Παράλληλα, όμως, ο ζωγράφος, για την απόδοση του κεντρικού θέματος, εισάγει δυτικά δάνεια από την τέχνη της Αναγέννησης και του Μανιερισμού, όπως η ανθρωπόμορφη διακόσμηση στα άμφια του αγίου και το ατμοσφαιρικό βάθος με τον γαλάζιο ουρανό και τα μικρά νέφη.

Αξίζει να σημειωθεί ότι εικόνα του Κλόντζα με παράσταση του αγίου Νικολάου εντοπίζουμε, επίσης, στο Βεράτι της Αλβανίας. Οι εκτεταμένες, όμως, φθορές της κεντρικής παράστασης καθιστούν αδύνατο το εγχείρημα σύγκρισής της με την εικόνα της Μαδρίτης. Επιπρόσθετα, η εικόνα της Αλβανίας φέρει πλατύ πλαίσιο με σκηνές από τον κύκλο των αγίων και των εορτών και όχι από τον βίο του αγίου, όπως στην ομόλογή της. Ωστόσο, σε πανομοιότυπο εικονογραφικό τύπο με την εικόνα μας αποδίδεται η μορφή του έnthρονου αγίου Νικολάου στη δεσποτική εικόνα του τέμπλου, την οποία μικρογράφησε ο Κλόντζας στην εικόνα του Σεράγεβο. Εντυπωσιακή είναι και η ομοιότητα της εικόνας μας με τον έnthρονο άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο, ο ο-

²³⁵ Η ανάγνωση του βιογραφικού κύκλου αρχίζει από το κάτω αριστερό διάχωρο με τη (1) Γέννηση του αγίου και συνεχίζεται προς τα πάνω, όπου τοποθετούνται σε ξεχωριστά διάχωρα (2) η Προσαγωγή του αγίου στο σχολείο, (3) η Χειροτονία του σε επίσκοπο, (4) το Θαύμα που σώζει τις τρεις κόρες από την πορνεία και (5) το Θαύμα της σωτηρίας των τριών στρατηγών από τον αποκεφαλισμό. Στην κάτω ζώνη δίπλα από τη Γέννηση παριστάνονται διαδοχικά οι άλλες σκηνές από τον κύκλο του Θαύματος των στρατηγών: (6) η Εμφάνιση του αγίου στο ενύπνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου, (7) η Εμφάνισή του στο ενύπνιο του επάρχου Αβλάβιου και (8) οι τρεις στρατηγοί μέσα στη φυλακή. Τέλος, στη δεξιά πλευρά του πλαισίου παριστάνονται κατακόρυφα με κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω (9) οι τρεις στρατηγοί να προσφέρουν δώρα στον έnthρονο άγιο Νικόλαο, (10) οι τρεις στρατηγοί ευγνωμονούντες τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο, (11) ο άγιος μέσα στο πλοίο να σώζει τον ναύτη Αμμόνιο και (12) η Καταστροφή των ειδώλων στο ναό της Αρτέμιδος (ό.π., σ. 403).

²³⁶ Βλ. Χατζηδάκη, «άγιος Νικόλαος», σ. 412-414, όπου παρατίθεται σύντομος κατάλογος κρητικών εικόνων (15ου-16ου αιώνα) του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του με περιγραφές και βιβλιογραφία.

²³⁷ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. ό.π., σ. 402-407, υποσημ. 46.



ποίος εικονίζεται σε εικονογραφημένο χειρόγραφο του Βατικανού, αποδιδόμενο με ασφάλεια στον Κλόντζα.²³⁸

Αναφορικά με την επιλογή δύο αυτοτελών σκηνών μαρτυρίου δύο αγίων μέσα στον βιογραφικό κύκλο του αγίου Νικολάου και την επιφανή θέση τους, μπορεί να δικαιολογηθεί ως επιθυμία των αφιερωτών της εικόνας, οι οποίοι προφανώς θα ονομάζονταν Στέφανος και Παρασκευή. Πρέπει, επίσης, να εξετασθεί ο ενδεχόμενος σύνδεσμος των αφιερωτών με κάποιο ιστορικό πρόσωπο της εποχής, ομώνυμο με τον τιμώμενο άγιο, το οποίο θα μπορούσε να είναι ο παραλήπτης της εικόνας. Στην περίοδο, η οποία μας ενδιαφέρει, οι μόνοι Δούκες της Κρήτης με το όνομα Νικόλαος ήταν ο *Nicolo Salamon* (17.06.1580) και ο διάδοχός του *Nicolo Donato* (10.06.1582).²³⁹

Εν κατακλείδι, ο ζωγράφος της εικόνας της Μαδρίτης, ενώ ακολουθεί παλιότερα κρητικά πρότυπα του 15ου – 16ου αιώνα, τα εμπλουτίζει με νέα στοιχεία από την τέχνη της Αναγέννησης και του Μανιερισμού. Η ξεχωριστή θέση, όμως, δύο σκηνών μαρτυρίων δύο αγίων μέσα στις βιογραφικές σκηνές του αγίου Νικολάου δεν μπορούν παρά να μας δείχνουν ότι οι αφιερωτές της εικόνας είναι ομώνυμοι των δύο μαρτύρων και ότι συνεπώς ο τιμώμενος άγιος Νικόλαος είναι ομώνυμος του παραλήπτη της εικόνας. Αν οι παραπάνω υποθέσεις ισχύουν, σημαντικά πρόσωπα με το όνομα Νικόλαος, σύγχρονα της εποχής του Κλόντζα, ήταν οι δύο Δούκες που προαναφέραμε. Αν η εικόνα προοριζόταν σε έναν από αυτούς, τότε θα αποκτούσαμε ένα ακόμη χρονολογημένο έργο του Γεώργιου Κλόντζα (1580-1582).

2.1.13. άγιος Γεώργιος, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, (Πίν. 23)

Μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών²⁴⁰ με παράσταση του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου έχει αποδοθεί από τον τότε διευθυντή του Μουσείου Μ. Χα-

²³⁸ Για τη σύγκριση του αγίου Νικολάου της εικόνας μας με τον άγιο Νικόλαο από την εικόνα του Σεράγεβο και με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο από το χειρόγραφο του Βατικανού, βλ. Χατζηδάκη, «άγιος Νικόλαος», σ. 408-409, εικ. 11, 12.

²³⁹ Για τις υποθέσεις αυτές, βλ. Χατζηδάκη, «άγιος Νικόλαος», σ. 411-412.

²⁴⁰ Η εικόνα (BM 671, T 234) έχει διαστάσεις 48,5 x 79 εκ.

τζηδάκη στον Κλόντζα.²⁴¹ Εκτενέστερη μελέτη της εξέδωσε η Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, η οποία τη χρονολογεί στο τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα.²⁴²

Η εικόνα ιστορεί το θαύμα της δρακοντοκτονίας, συνδυασμένο με τη σκηνή του θριάμβου του αγίου και το επεισόδιο της διάσωσης της βασιλοπούλας. Το ίδιο θέμα ο Κλόντζας το πραγματεύεται και σε μία ενυπόγραφη εικόνα του Μουσείου Μπενάκη. Σημαντικά ανάλογη στις δύο παραστάσεις είναι η παρουσίαση του έφιππου αγίου, του δράκοντα με φορά αντίστροφη από εκείνη του αλόγου και με τα φτερά υψωμένα και της βασιλοπούλας, η οποία, μόλις έχει απελευθερωθεί από τον άγιο και τρομαγμένη σηκώνει τα χέρια. Άλλες ομοιότητες, τις οποίες ανιχνεύουμε στις δύο εικόνες, είναι η επίδοση του κλειδιού της πόλης και του στέμματος από το βασιλικό ζεύγος στον λυτρωτή τους και η απεικόνιση ενός κτηρίου, το οποίο ερμηνεύεται ως εκκλησία. Δε λείπουν, επίσης, και τα κοινά δάνεια από τη δυτική ζωγραφική, όπως το υδάτινο φυσικό τοπίο και ο γαλάζιος ουρανός.

Οι δύο παραστάσεις, αν και είναι όμοιες στη βασική εικονογραφική σύλληψη του θέματος, διαφέρουν σε αρκετά επιμέρους στοιχεία, όπως είναι η χρονική στιγμή, η οποία επιλέγεται να ιστορηθεί από την περιγραφή του θαύματος της δρακοντοκτονίας· στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, ιστορείται η στιγμή, κατά την οποία ο άγιος καρφώνει το μακρύ δόρυ στα πλευρά του δράκοντα, ενώ στην εξεταζόμενη εικόνα ο μεγαλομάρτυς το έχει ήδη καρφώσει και το κατατροπωμένο θηρίο το αδράχνει με το αίμα να ρέει στην κεφαλή και στη φιδίσια ραχοκοκαλιά του. Διαφορές εντοπίζονται και σε άλλες λεπτομέρειες της σκηνής του θαύματος. Η βασιλοπούλα εδώ βρίσκεται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, ενώ στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη τη συναντούμε στα αριστερά. Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου έχουν προστεθεί τρεις κόρες με μεγάλες υδρίες πίσω από τη βασιλοπούλα, τα κόκαλα και τα κρανία των θυμάτων του δράκοντα στην όχθη του ποταμού, ενώ λείπουν ο ευλογών Χριστός και η μορφή του γέροντα. Ωστόσο, η πιο αξιοσημείωτη διαφορά είναι ότι στην ενυπόγραφη εικόνα το θέμα της αποθέωσης του αγίου περιορίζεται στις επάλξεις του ψηλού πύργου, όπου το βασιλικό ζεύγος και η συνοδεία του παρακολουθούν τα τεκταινόμενα, εν αντιθέσει με εκείνη του Βυζαντινού Μουσείου, όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα με την πάνδημη συμμετοχή και την εορταστική ατμόσφαιρα της

²⁴¹ Είχε χαρακτηριστικά σημειώσει: «είναι έργο πολύ συγγενές προς την τεχντροπία του Γ. Κλόντζα (16ου – 17ου αιώνα)». Βλ. Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν Μουσείον», σ. 8. Ωστόσο, στον κατάλογο προφανώς λησμόνησε να συμπεριλάβει και τη συγκεκριμένη εικόνα στα αποδιδόμενα στον Κλόντζα έργα. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι*, τ. 2, σ. 86-89.

²⁴² Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 57, σ. 190-191, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία. Η ίδια, «άγιος Γεώργιος», σ. 77-86.

πόλης, καθιστώντας τη σκηνή αφηγηματική. Συγκεκριμένα, στο ανάκτορο εκτός από το βασιλικό ζεύγος και τους σαλπικτές εικονίζονται ευγενείς να γεμίζουν τον εξώστη, όρθια δώρατα στρατιωτών να πλημμυρίζουν το δώμα, σημαίες να ανεμίζουν και τάπητες να στολίζουν τα παράθυρα.²⁴³ Στην απέναντι μεριά τα δρώμενα παρακολουθούν λαός και αξιωματούχοι από τις επάλξεις στρογγυλού πύργου, νεαρές γυναίκες από τον ανοιχτό εξώστη τρίκλιτης βασιλικής και πλήθος στρατού από τις επάλξεις ενός κτηρίου δεξιότερα, ίσως του κυβερνείου. Επίσημο ύφος στο γεγονός προσδίδει και η παρουσία πυκνού σώματος στρατιωτών με υψωμένα τα δώρατα, παραταγμένο κατά μήκος του τείχους στο βάθος και οι ανά δύο στρατιώτες, οι οποίοι φρουρούν τις εισόδους του ανακτόρου και του κυβερνείου.

Εν κατακλείδι, θα επισημαίναμε ότι η εκκοσμίκευση του εικονιζόμενου θέματος με την πανηγυρική ατμόσφαιρα της πόλης αποστερούν από την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου τον θρησκευτικό χαρακτήρα που έχει να επιδείξει η ομόθεμή της του Μουσείου Μπενάκη και δεν αποκλείεται να είχε διαφορετικό προορισμό, δηλαδή, ως συλλεκτικό έργο ή για τη διακόσμηση δημόσιου κτηρίου.²⁴⁴

2.1.14. Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου, Σινά, (Πίν. 24)

Η εικόνα με το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου στη Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά δημοσιεύτηκε από τον *K. Weitzmann*, ενώ αποδόθηκε στον Κλόντζα από τον ακαδημαϊκό Π. Βοκοτόπουλο.²⁴⁵ Στην πίσω όψη της φέρει μία σημείωση, σύμφωνα με την οποία, αγοράστηκε στην Κρήτη τον Μάρτιο του 1573 αντί 50 υπερπύρων.²⁴⁶

Στην εικόνα του Σινά έχουμε την ιστόρηση του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου,²⁴⁷ την πλέον διαδεδομένη από τις σκηνές του βίου του και μία από τις ελάχιστες που αυτονομείται στη ζωγραφική των φορητών εικόνων.²⁴⁸ Ο άγιος παρίσταται στα

²⁴³ Οι απλωμένοι στα κιγκλιδώματα τάπητες βρίσκονται, επίσης, σε μικρογραφίες χειρογράφων του Κλόντζα (ό.π., σ. 84, υποσημ. 39, όπου και η σχετική βιβλιογραφία).

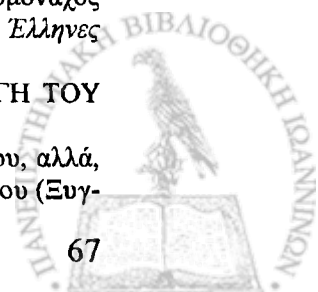
²⁴⁴ Για τον προορισμό της εικόνας, βλ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «άγιος Γεώργιος», σ. 85.

²⁴⁵ Ο *K. Weitzmann* αποδίδει την εικόνα (74 x 59,3 εκ.) σε κρητικό εργαστήριο, βλ. τον κατάλογο εικόνων: *Weitzmann Ikonen*, αρ. 20, πίν. 20. Για την απόδοση στον Κλόντζα, βλ. Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 74. Έγχρωμη φωτογραφία δημοσιεύει ο Ν. Δρανδάκης στο συλλογικό έργο *Σινά*, σ. 130, εικ. 92.

²⁴⁶ Τη σημείωση μετέγραψε ο Μ. Χατζηδάκης: «ζπα' Μαρτίος έφερα εγώ Νήφος ιερομόναχος το παρόν κόνισμα από Κρήτης και έχι αγοράν ηπέρπυρα ν'» (Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 95, υποσημ. 45).

²⁴⁷ Στο πάνω μέρος της εικόνας, σώζεται η σχετική επιγραφή επιγραφή: «Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ».

²⁴⁸ Αυτό οφείλεται όχι μόνο διότι είναι το σπουδαιότερο από τα γεγονότα της ζωής του, αλλά, ακόμη διότι αυτό σχετίζεται στενά με το ιαματικό μύρο, το οποίο ανέβλυζε από τις πληγές του (Ευγ-



δεξιά της σύνθεσης, καθήμενος σε ένα μαρμάρινο θρανίο, πάνω στο οποίο στηρίζει το αριστερό του χέρι, ενώ το δεξιό το υψώνει, καθώς δέχεται ταυτόχρονα στην αντίστοιχη πλευρά του τους λογχισμούς έξι δορυφόρων στρατιωτών. Αυτοί του επιτίθενται από τα αριστερά της παράστασης, ενδεδυμένοι με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση. Πίσω από τον άγιο όρθιος ο πιστός του υπηρέτης, ο Λούπος, «φρίττει προς τὰ παρόντα και ύποστέλλεται», ενώ πάνω του ίπταται ένας άγγελος, κρατώντας ένα στέμμα, το οποίο ετοιμάζεται να επιθέσει στην κεφαλή του μάρτυρα. Για τη διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού πλαισίου της σκηνής ζωγραφίζεται ένα οικοδόμημα πίσω από τη μορφή του μεγαλομάρτυρα, το οποίο συμβολίζει τις θέρμες, όπου φυλακίστηκε και μαρτύρησε ο άγιος Δημήτριος. Το οικοδόμημα εδώ προσλαμβάνει φρουριακό χαρακτήρα, καθώς εικονίζεται με τη μορφή πύργου που απολήγει σε επάλξεις.

Ο ζωγράφος για την απόδοση του μαρτυρίου²⁴⁹ ακολουθεί την εικονογραφία των παλαιολόγειων προτύπων, όπως απαντά στην τοιχογραφία των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης.²⁵⁰ Πλησιέστερες από χρονολογική και τυπολογική άποψη προς την εικόνα μας είναι δύο ομόλογές της, η μία από το Μουσείο της Βενετίας²⁵¹ και η άλλη του Γεωργίου Κορτεζά²⁵² οι οποίες παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς το αρχιτεκτονικό βάθος, τις στρατιωτικές εξαρτύσεις των επιτιθέμενων Ρωμαίων και κυρίως τις περικεφαλαίες τους. Αξίζει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι στα προαναφερθέντα παραδείγματα οι ζωγράφοι παρουσιάζουν τον τελευταίο στρατιώτη να εγείρει το δόρυ, αλλά «οὐκ έμβάπτειν έθέλει τῆ μακαρία πλευρᾶ». Ο στρατιώτης διαχωρίζεται από τους υπόλοιπους αφενός μέσω της ενδυμασίας του, αφού είναι ο μοναδικός που δεν φέρει πανοπλία, αλλά χιτώνα και ιμάτιο κι αφετέρου λόγω της θέσης του στη σκηνή, αφού είναι ο τελευταίος της ομάδας των στρατιωτών και εικονίζεται σε υψηλότερο

γόπουλος, *Εικονογραφικός κύκλος*, σ. 11). Το μοναδικό θέμα, το οποίο απαντά συχνότερα σε φορητές εικόνες είναι ο Φόνος του Σκυλογιάννη (Νικολιά, *Ο κύκλος*, σ. 79, υποσημ. 217). Στην *Ερμηνεία* το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου δεν εμπεριέχεται στο κεφάλαιο με τα μαρτύρια, αλλά συμπεριλαμβάνεται στα θαύματα του αγίου (Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 185).

²⁴⁹ Για την εμφάνιση και την εξέλιξη του τύπου, βλ. Ξυγγόπουλος, «Βυζαντινόν Κιβωτίδιον», σ. 121-123, ο ίδιος, *Εικονογραφικός κύκλος*, σ. 12-13, 28-29, 41-42. Ο ίδιος, «Τοιχογραφία», σ. 1-16, πίν. 1-5. Νικολιά, *Ο κύκλος*, σ. 74-92. Ειδικότερα για την εξέλιξη του θέματος στη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Kyriakoudis, «The scene», σ. 203-213, με παραδείγματα από τη μνημειακή ζωγραφική, την τέχνη των φορητών εικόνων και τις μικρογραφίες.

²⁵⁰ Φαίνεται πως στην τοιχογραφία έχει αποκρυσταλλωθεί ήδη ο εικονογραφικός τύπος ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά (1314 περίπου). Βλ. Ξυγγόπουλος, «Τοιχογραφία», σ. 1-16, εικ. 1.

²⁵¹ Η εικόνα χρονολογείται στα τέλη 15ου – αρχές 16ου αιώνα, βλ. Chatzidakis, *Ικόνες*, σ. 36-37, πίν. 13. Τσελέντη – Παπαδοπούλου, *Εικόνες*, σ. 135, αρ. 21, πίν. 12.

²⁵² Η εικόνα χρονολογείται στις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα, σύμφωνα με τη Α. Δρανδάκη (*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 544-45, αρ. 196), ενώ σε παλιότερη βιβλιογραφία θεωρείται σύγχρονη της εικόνας μας (τέλη 16ου αιώνα) (Ξυγγόπουλος, *Κατάλογος*, σ. 17-18, αρ. 9, πίν. 11. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, σ. 185-186).

επίπεδο.²⁵³ Αντίθετα, εικονογραφική ιδιαιτερότητα της παράστασής μας αποτελεί η απουσία του στρατιώτη, ο οποίος αρνείται να συμμετάσχει στον λογχισμό του αγίου, και η παρουσίαση των υπόλοιπων ομοιόμορφα ενδεδυμένων. Ο ταυτόχρονος λογχισμός των έξι στρατιωτών απαντά στην τοιχογραφία της τράπεζας της Μονής Μεγίστης Λαύρας, έργο του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη (1535 – 1541)²⁵⁴ και της λιτής του καθολικού της Μονής Δοχειαρίου (1567),²⁵⁵ καθώς και σε μία εικόνα του νεότερου Θεόδωρου Πουλάκη.²⁵⁶

Συνοψίζοντας, η σιναϊτική εικόνα, στην οποία αναπτύσσεται το θέμα του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου ακολουθεί αναμφίβολα έναν παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο, όπως διαμορφώνεται στην παλαιολόγεια περίοδο και επαναλαμβάνεται στην κρητική τέχνη. Η σημείωση στην πίσω όψη της εικόνας μας δίνει ένα ασφαλές *terminus ante quem* για τη χρονολόγησή της, το 1571, έτος κατά το οποίο αγοράστηκε η εικόνα, και αυτομάτως την εντάσσει στα ασφαλώς χρονολογημένα έργα του Κλόντζα.

2.1.15. Μεταμόρφωση και «οἱ ἐν Ραϊθῶ Πατέρες», Σινά, (Πίν. 25)

Στο παρεκκλήσιο των Αγίων Πατέρων πίσω από το καθολικό της Μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά υπάρχει μία εικόνα αναρτημένη σε προσκυνητάριο,²⁵⁷ η οποία φέρει την επιγραφή «ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΑΧΓ΄». Όπως και στην άλλη υπογεγραμμένη εικόνα του Σινά με θέμα το «Επί Σοι Χαίρει», η υπογραφή και η χρονολογία (1603) πρέπει να είναι πλαστές και μάλλον προστέθηκαν αργότερα από δεύτερο χέρι. Εντούτοις, και αυτή η εικόνα θεωρείται βέβαιο έργο του

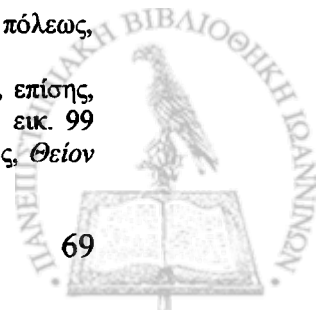
²⁵³ Αυτή την εικονογραφική λεπτομέρεια τη συναντάμε για πρώτη φορά σε μία εικόνα της τράπεζας της Μονής Λαύρας (τέλη 14ου – αρχές 15ου αιώνα) (Kyriakoudis, «The scene», σ. 204, εικ. 1) και είναι σύμφωνη με όσα περιγράφονται σε μία διασωθείσα Έκφραση του αγίου Δημητρίου του βυζαντινού λόγιου Μακάριου Μακρή [Η Έκφραση εκδόθηκε εσφαλμένα με το όνομα του Μάρκου Ευγενικού. Το λάθος επισημαίνεται από τον H. Hunger (Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία*, τ. Α΄, σ. 280)]. Για την Έκφραση του αγίου Δημητρίου, βλ. Halkin, *BHG*, σ. 59, 533i.

²⁵⁴ Άγιος Δημήτριος, εικ. 99 (Σέμογλου).

²⁵⁵ Ο.π., εικ. 110 (Σέμογλου).

²⁵⁶ Η εν λόγω εικόνα του Πουλάκη παρουσιάζει μία πρωτοτυπία, την παράσταση μίας πόλεως, πιθανόν της Θεσσαλονίκης. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 55-57, αρ. 11, πίν. 83.

²⁵⁷ Διαστάσεις της εικόνας δε δημοσιεύονται. Άμαντος, *Σιναϊτικά μνημεία*, σ. 52. Βλ., επίσης, Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 175, πίν. 47.2. Galavaris, *The icon*, πίν. XXXI. Σινά, σ. 130, εικ. 99 (Δρανδάκης). Παλιούρας, «Σινά», σ. 602, εγχρ. πίν. ΡΜΣΤ΄, 8 και πίν. ΡΜΖ΄ 9. Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 19-20, εγχρ. εικ. 3 (λεπτομέρεια της εικόνας).



Κλόντζα.²⁵⁸ Πρώτη αναφορά στην εικόνα μας κάνει ο Κ. Άμαντος στη συλλογή του με τα συναϊτικά έργα, αλλά φωτογραφία της εξέδωσε αργότερα ο Α. Ξυγγόπουλος.

Το θέμα της εικόνας είναι διάφορες σκηνές από την καθημερινή ζωή των μοναχών του Σινά, συνδυασμένες με ένα επεισόδιο από τον Κύκλο των Παθών, τη Μεταμόρφωση, η οποία εξάιρεται, καθώς καταλαμβάνει το ανώτερο μέρος της σύνθεσης. Όλες οι σκηνές της εικόνας οργανώνονται σε τέσσερις παράλληλες ζώνες.

Πιο ειδικά, για την παράσταση της Μεταμόρφωσης, ο Κλόντζας επιλέγει τον ανεπτυγμένο τύπο με την απεικόνιση των επεισοδίων της ανάβασης και της κατάβασης του όρους Θαβώρ,²⁵⁹ όπως αυτός απαντά αρχικά σε παλαιολόγια παραδείγματα²⁶⁰ και κατόπιν στην κρητική τέχνη.²⁶¹ Χαρακτηριστικό της εικονογραφίας των χρόνων των Παλαιολόγων, την οποία υιοθετεί εδώ ο ζωγράφος μας, είναι οι υπερβολικά κινημένες στάσεις των μαθητών στα ριζά του βουνού, οι οποίες είναι ενδεικτικές του φόβου τους μπροστά στη θεοφάνεια.

Κάτω από την παράσταση της Μεταμόρφωσης τις δύο μεσαίες ζώνες της εικόνας, καταλαμβάνει μία διώροφη στοά με κελιά μοναχών, οι οποίοι κρατώντας κομποσχοίνια και βακτηρίες κάθονται, βαδίζουν ή συζητούν ζωνηρά κάτω από τα τόξα της. Στο δεξιό άκρο της επάνω στοάς υπάρχει ένα παρεκκλήσιο. Στην τελευταία ζώνη αριστερά ζωγραφίζεται στο βάθος ένας κήπος με δέντρα, ενώ στο πρώτο επίπεδο ένα παρεκκλήσιο και μοναχοί, οι οποίοι συζητούν και εισέρχονται μέσω μίας θύρας στην τράπεζα του μοναστηριού στα δεξιά. Στο εσωτερικό της τράπεζας, η οποία φωτίζεται από ένα φανάρι, κρεμασμένο από το τόξο, οι μοναχοί κάθονται και στις τέσσερις πλευρές του τραπέζιου. Εξάιρεται ο ηγούμενος, ο οποίος κάθεται δεξιά σε ξύλινο θρόνο. Δύο δόκιμοι εφοδιάζουν το τραπέζι με κύπελλα και ψωμί, ένας τρίτος διανέμει το φαγητό στα κύπελλα με μία μεγάλη αρύταινα και ένας άλλος εικονίζεται ψηλά πάνω σε άμβωνα να διαβάζει. Μία εικόνα της Παναγίας της Βρεφοκρατούσας βρίσκεται αναρτημένη στον τοίχο της τράπεζας.

²⁵⁸ Η υπογραφή διακρίνεται κάτω από τη σκηνή της Μεταμόρφωσης πάνω στη στέγη της στοάς. Τη βεβαιότητα της για τη γνησιότητα του έργου εκφράζει η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 238, υποσημ. 111).

²⁵⁹ Η *Ερμηνεία* ορίζει να συμπεριλαμβάνονται αυτά τα δευτερεύοντα διαδοχικά επεισόδια στην παράσταση της Μεταμόρφωσης (Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 97).

²⁶⁰ Όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 119.9) και στην Αγία Λαύρα (Millet, *Athos*, πίν. 123.1).

²⁶¹ Όπως στο καθολικό της Μ. Σταυρονικήτα [*Μονή Σταυρονικήτα*, σ. 76, αρ. 9 (Καρακατσά-νη)], στο Ζάγκρεμπ (Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, σ. 124, αρ. 66, πίν. LXXXVII) και στη Συλλογή Σταθάτου στο Μουσείο Μπενάκη (Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 36-37, αρ. 26).

Το θέμα της εικόνας με την καθημερινή ζωή των μοναχών στο Σινά ως αυτοτελή σκηνή δεν απαντά σε κανένα άλλο γνωστό έργο. Είναι πρωτότυπο, «άπαξ», στην ορθόδοξη εικονογραφία. Ωστόσο, σκηνές από τον μοναχικό βίο βρίσκουμε και σε άλλα έργα του Κλόντζα, ενταγμένες στο θέμα του σιναϊτικού τοπίου. Στο μεσαίο φύλλο των τριπτύχων *Spada* και συλλογής Λάτση και σε έναν πίνακα στη Γενεύη εικονίζεται μία πανοραμική άποψη του Σινά με κεντρικό θέμα το μοναστήρι της Αγίας Αικατερίνης. Η παράστασή μας παρουσιάζει μεγαλύτερη ομοιότητα με εκείνη του τριπτύχου *Spada*, όπου στο εσωτερικό των τειχών του μοναστηριού πάνω από ένα τόξο, στο οποίο πιθανότατα στεγάζεται η τράπεζα, υψώνεται διώροφη στοά με ένα παρεκκλήσι στη δεξιά πλευρά.²⁶² Ας σημειωθεί ότι την ίδια στοά με θολωτές οροφές, όπου ανοίγονται οπαία, βρίσκουμε, επίσης, στο τρίπτυχο συλλογής Λάτση στη σκηνή της Εις Άδου Καθόδου. Θεωρούμε ότι το εν λόγω αρχιτεκτονικό στοιχείο αντλείται από έργα της ιταλικής Αναγέννησης.²⁶³ Αναφορικά με τη σκηνή των μοναχών στην τράπεζα την ώρα του γεύματος, εμπλουτισμένη με ρωπογραφικά στοιχεία, θα μπορούσε να είναι εμπνευσμένη από δυτικές παραστάσεις γεύματος, όπως του Μυστικού Δείπνου,²⁶⁴ τον οποίον ο Κλόντζας έχει ζωγραφίσει σε άλλες δημιουργίες του.

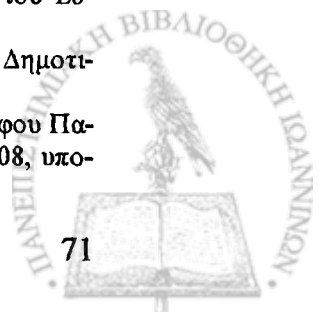
Συνοψίζοντας, στην εξεταζόμενη ενυπόγραφη εικόνα συνδυάζονται επιτυχημένα ένα παραδοσιακό εικονογραφικό θέμα στο άνω μέρος της σύνθεσης με ένα πρωτότυπο θέμα στο κάτω και μεγαλύτερο μέρος της: η παράσταση της Μεταμόρφωσης αντιγράφει ένα παλαιολόγιο πρότυπο, ενώ οι σκηνές από την καθημερινή ζωή των μοναχών, οι οποίες είναι εμπνευσμένες σχεδόν εξ ολοκλήρου από την τέχνη της Δύσης, δεν έχουν προηγούμενο στη βυζαντινή τέχνη ούτε βρήκαν μιμητές στη μεταγενέστερη παράδοση. Τμήμα ανθιβόλου, το οποίο απεικονίζει τη σκηνή της τράπεζας, βρέθηκε στο μοναστήρι, όπως φαίνεται, όμως, δεν ξαναχρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο ή μεταγενέστερους ζωγράφους.²⁶⁵

²⁶² Στα άλλα δύο έργα η στοά είναι μονώροφη και επιπλέον, στον πίνακα της Γενεύης παραλείπεται το παρεκκλήσι και ανοίγονται δύο τόξα αντί για ένα.

²⁶³ Ενδεικτικά, αναφέρουμε έναν υπογεγραμμένο και χρονολογημένο (1521) πίνακα του *Lorenzo Lotto* (Berenson, *Venetian School*, τ. II, πίν. 767).

²⁶⁴ Ο Κλόντζας ζωγράφισε τον Μυστικό Δείπνο στα τρίπτυχα του Σεμπενίκου και της Δημοτικής Πινακοθήκης της Ραβέννας.

²⁶⁵ Βρίσκεται στα κατάλοιπα (σχέδια, ανθίβολα, εικόνες κ.λ.π.) του μοναχού και ζωγράφου Παχωμίου, ο οποίος έζησε στο μοναστήρι το α' μισό του 20ού αιώνα (Παλιούρας, «Σινά», σ. 608, υποσημ. 14, εκ. 10).



2.1.16. Εικόνα με παράσταση κηρύγματος, Σεράγεβο (Πίν. 26)

Μία ενδιαφέρουσα εικόνα με εξαιρετικά πρωτότυπο θέμα από το Μουσείο της Παλιάς Ορθόδοξης Εκκλησίας του Σεράγεβο μελέτησε ο Π. Βοκοτόπουλος και αναγνώρισε σε αυτή το χέρι του Κλόντζα.²⁶⁶

Η εικόνα διαιρείται σε τρεις άνισες ζώνες. Η ανώτερη δείχνει τον Χριστό καθημένο σε νέφη και πλαισιωμένο από αγγέλους.²⁶⁷ Στη μεσαία, φαρδύτερη ζώνη παριστάνεται με ακρίβεια το εσωτερικό μίας ορθόδοξης εκκλησίας σε ώρα κηρύγματος. Με λεπτομέρειες αποδίδεται το ξυλόγλυπτο επίχρυσο τέμπλο, ενώ μπροστά στην Ωραία Πύλη στέκεται ο ιερέας.²⁶⁸ Στον άμβωνα αριστερά είναι ανεβασμένος ο ιεροκήρυκας,²⁶⁹ του οποίου το κήρυγμα παρακολουθεί πολυπληθές εκκλησίασμα, χωρισμένο σε δύο ομάδες.²⁷⁰ Μπροστά τους ζητιανεύουν ρακένδυτοι επαίτες. Πάνω από το τέμπλο ανοίγονται στους τοίχους της εκκλησίας τέσσερις κόγχες, όπου ο προφήτης Δαβίδ,²⁷¹ ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος,²⁷² ο άγιος Βασίλειος²⁷³ και ένας άγγελος κάθονται²⁷⁴ πάνω σε νέφη. Τρεις, ακόμη, άγγελοι εικονίζονται πάνω σε νέφη δεξιά και αριστερά του τέμπλου.²⁷⁵ Η κατώτερη ζώνη παρουσιάζει την Κόλαση, όπου φτερωτοί δαίμονες και αμφίβια τέρατα υποβάλλουν σε μαρτύρια τους αμαρτωλούς.

²⁶⁶ (Διαστάσεις 81 x 63 x 2,5 εκ. Διατηρείται σε καλή κατάσταση, αν εξαιρέσει κανείς μία μεγάλη κάθετη ρωγή στο μέσο και μερικές μικρότερες στις στενές πλευρές). Για την περιγραφή της εικόνας και τις επιγραφές, βλ. Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 383-397. Για το θέμα της εικόνας και την ερμηνεία της, βλ. Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 9-31.

²⁶⁷ Τη σκηνή επεξηγεί η επιγραφή: «ΠΑΡΕΣΤΙΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΤΑΣ ΔΙΑΘΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΣΙΟΝΤΩΝ ΕΠΚΟΠΩΝ».

²⁶⁸ Δίπλα του είναι γραμμένα τα λόγια που απευθύνει στο εκκλησίασμα: «ΟΥ ΒΛΕΠΕΤΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ / ΥΜ(ΩΝ). ΠΩΣ ΕΧΕΙ / ΓΕΝΕΣΘΑΙ, ΟΥΑΙ / ΥΜΙΝ».

²⁶⁹ Στο δάπεδο του ναού είναι γραμμένη η προτροπή του: «ΠΡΕΠΟΝ ΕΣΤΙΝ ΠΑΝΤΑΣ ΕΙΣ ΝΟΥΝ ΒΑΛΕΙΝ ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ, ΙΝΑ ΜΗ ΚΑΤΑΚΡΙΘΩΜΕΝ, / ΕΙΣ ΤΟΝ ΤΟΠΟΝ ΤΟΥΤ(ΟΝ) ΤΗΣ ΚΟΛΑΣΕΩΣ. ΦΡΟΝΤΙΣΩΜΕΝ ΛΟΙΠΟΝ ΤΩΝ ΠΕΝΗΤΩΝ / Κ(ΑΙ) ΜΗ ΠΑΡΟΡΩΜΕΝ ΔΙΑ ΤΗΣ ΜΑΚΡΟΛΟΓΙΑΣ ΟΠΩΣ ΛΥΤΡΩΘΩΜ(ΕΝ) ΤΑΥΤΗΣ ΤΗΣ ΦΟΒΕ/ΡΑΣ ΚΑΤΑΔΙΚΗΣ».

²⁷⁰ Πάνω από τον δεξιό όμιλο διαβάζουμε την επιγραφή: «ΟΥ ΜΟΝΟΝ ΟΥ ΛΕΓΕΙΣ ΔΟΞΑΝ, / ΑΛΛΑ Κ(ΑΙ) ΕΤΕΡΩ ΕΜΠΟΔΙΩΝ ΓΕΝΗ».

²⁷¹ Κρατεί ειλητήριο με την επιγραφή: «ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ / ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / ΠΑΣ ΤΙΣ / ΛΕΓΕΙ ΔΟ/ΞΑΝ».

²⁷² Προτείνει ειλητήριο με την επιγραφή: «ΑΛΥΣΙΣ ΠΟΝΗΡΑ Κ(ΑΙ) ΧΑΛΕΠΗ / ΤΩΝ ΔΕ- ΜΟΝΩΝ ΕΣΤΙΝ Η / ΕΝΕΡΓΕΙΑ».

²⁷³ Δίπλα του διαβάζουμε: «ΟΥΧ ΥΠΕ/ΧΕΤΕ ΤΑΣ / ΑΚΟΑΣ ΛΟΓΟΙΣ Θ(ΕΟ)Υ», ενώ στο ειλητήριό του είναι γραμμένη η ακόλουθη φράση: «ΑΚΟΥΕΤΩΣΑΝ / ΤΩΝ ΡΗΜΑΤ(ΩΝ) ΤΟΥ ΨΑΛ- ΜΟΥ ΚΑΙ / ΕΝΤΡΑΠΗΤΩ/ΣΑΝ ΟΙ ΤΟΙΣ / ΜΑΚΡΟΙΣ ΛΟ/ΓΟΙΣ ΕΑΥΤΟΥΣ / ΕΠΙΔΙΔΟΝ/ΤΕΣ. ΟΥ ΤΡΕ/ΜΕΤΕ Τ(ΗΝ) ΚΡΙ/ΣΙΝ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΙ».

²⁷⁴ Δίπλα του η επιγραφή: «ΑΓΓΕΛΟΙΣ / ΕΡΓΟΝ ΔΟ/ΞΟΛΟΓΕΙΝ / Θ(ΕΟ)Ν».

²⁷⁵ Ανάμεσα στα υψωμένα φτερά του αγγέλου στα αριστερά αναγιγνώσκουμε: «ΦΕΥ. ΤΟΠΟΝ ΜΑΚΡΟΛΟΓΙ(ΑΣ) / Τ(ΟΝ) ΟΙΚΟΝ ΤΗΣ ΠΡΟΣ/ΕΥΧΗΣ ΠΟΙΟΥΝ/ΤΑΙ». Οι άγγελοι στα δεξιά, όπως μας πληροφορεί η επιγραφή από πάνω τους, είναι: «ΟΙ ΑΠΟΓΡΑΦΟΜΕΝΟΙ ΤΑ ΡΗ/ΜΑΤΑ ΑΓΙΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ». Δίπλα τους στην αριστερή παραστάδα του τέμπλου αναγράφεται η επιγραφή: «Ο- ΡΑ ΜΗΠΟ/ΤΕ ΑΠΕΛ/ΘΗΣ ΑΝΤΙ / ΤΟΥ ΜΙΣΘΟΝ / ΛΑΒΕΙΝ ΕΠΙ / ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ, ΤΟΙΣ

Είναι φανερό ότι η ανώτερη ζώνη με τον ουρανό και η κατώτερη με τη γέενα του πυρός τυπολογικά παραπέμπουν σε παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας. Το θέμα της μεσαιάς ζώνης αποσαφηνίζεται από τις πολυάριθμες επιγραφές, οι οποίες αποκαλύπτουν ότι ο ιεροκήρυκας προτρέπει τους πιστούς να δίνουν ελεημοσύνη, ώστε, όταν έρθει η ώρα της Κρίσεως, να μη βρεθούν στην Κόλαση που εικονίζεται κάτω από τα πόδια τους. Με την ερμηνεία των δύο ομίλων του εκκλησιάσματος ως μελλοντικών δικαίων και αδικών της Κρίσης και η μεσαιά ζώνη της εικόνας προσλαμβάνει περιεχόμενο Δευτέρας Παρουσίας και συνδέει οργανικά τις δύο άλλες ζώνες.²⁷⁶

Πηγή έμπνευσης του Κλόντζα για την απόδοση του θέματος, όπως φαίνεται και από την προέλευση των επιγραφών, οι οποίες υπομνηματίζουν την εικόνα, υπήρξε η ομιλία του αγίου Βασιλείου στον 28ο ψαλμό, στην οποία συνδέονται οι μετά θάνατον τύχες των ψυχών με τα καλά έργα στην επίγεια ζωή.²⁷⁷ Επίσης, η σύνδεση του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας με την ελεημοσύνη, η προβολή της σημασίας του κηρύγματος και η εικονογράφηση του ρόλου της εκκλησίας στη σωτηρία των πιστών δείχνουν ότι ο ζωγράφος της εικόνας ήταν αποδέκτης των ιδεών της Αντιμεταρρυθμισής. Καθώς η εκκλησία της Κρήτης εκείνη την εποχή ήταν διοικητικά εξαρτημένη από την καθολική υπήρχαν, πράγματι, πολλές ευκαιρίες για τον κρητικό ζωγράφο να αφομοιώσει μερικές από τις βασικές ιδέες της.²⁷⁸ Συγγενικές παραστάσεις με κοινό τυπολογικό στοιχείο το ξυλόγλυπτο τέμπλο εντοπίζονται σε μικρογραφίες του κώδικα *Vat. gr.* 2137, ο οποίος αποδίδεται, επίσης, στον Κλόντζα.²⁷⁹

Με έναν ιδιαίτερο, λοιπόν, τρόπο, την παρουσίαση σε τρεις επάλληλες ζώνες, του ουρανού στην επάνω, μίας συνηθισμένης στιγμής ενός κοινού εκκλησιασμού στο εσωτερικό μίας ορθόδοξης εκκλησίας στη μεσαιά και της κόλασης στην κάτω, ο ζωγράφος πετυχαίνει να δώσει στην εικόνα του Σεράγεβο περιεχόμενο Δευτέρας Παρουσίας. Το θέμα της μεσαιάς ζώνης άπ' όσο γνωρίζουμε δε βρήκε μιμητές στη μεταγενέστερη παράδοση και αποτελεί ένα «άπαξ» στο θεματολόγιο της μεταβυζαντινής

ΒΛΑΣ/ΦΗΜΟΥΣΙ ΤΟ / ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ, Κ(ΑΙ) ΚΑΤΑ/ΔΙΚΑΘΗC / ΕΙΘΕ ΔΕ ΑΝΩ/ΦΕΛΩC, / Κ(ΑΙ) ΜΗ ΕΠΙ/ΒΛΑΒΩC».

²⁷⁶ Πρώτος ο Π. Βοκοτόπουλος συνέδεσε το θέμα της εικόνας και τους διδακτικούς της στόχους με εκείνο της Δευτέρας Παρουσίας. *Ο.π.*, σ. 395-396. Πιο αναλυτικά, βλ. Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 10-13.

²⁷⁷ Όλες οι επιγραφές της εικόνας, εκτός από τρεις, δηλαδή, εκείνη, η οποία αναγράφεται στο ειλητό του Χρυσοστόμου και η προτροπή, την οποία εκφωνεί ο ιεροκήρυκας, προέρχονται από την ομιλία αυτή του αγίου Βασιλείου. *Ο.π.*, σ. 12.

²⁷⁸ Για τις προσπάθειες τόσο των μεταρρυθμιστών όσο και της καθολικής εκκλησίας να προσεταιριστούν την ορθόδοξη εκκλησία βλ. Τσιρπανλής, «Σχέσεις», σ. 115-126. Για την άνθιση της εκκλησιαστικής ρητορικής στην Κρήτη, βλ. Πατρινέλης, «Ανταγωνισμός», σ. 126-132.

²⁷⁹ Η απόδοση στον Κλόντζα έγινε από τον Π. Βοκοτόπουλο (Βοκοτόπουλος, «Μικρογραφίες», εικ. 3-5, 9 και 10).



εικονογραφίας. Αυτό ίσως εξηγείται από το γεγονός ότι η απεικόνιση πολλών απλών λαϊκών ανθρώπων και μάλιστα αμαρτωλών κάνουν την εικόνα να χάσει την υπερβατικότητα της και συνεπώς και τον λατρευτικό της χαρακτήρα. Αναφορικά με τον προορισμό της εικόνας, οι μεγάλες διαστάσεις της και ο ηθικοπλαστικός χαρακτήρας του θέματός της ίσως να υποδηλώνουν τη διακόσμηση κάποιου δημόσιου χώρου, με σκοπό τον φρονηματισμό του κόσμου.²⁸⁰

2.1.17. αρχάγγελος Μιχαήλ, Καλαμάτα, (Πίν. 27)

Μία εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με βιογραφικές σκηνές από το Προαστείο της Μεσσηνιακής Μάνης απέδωσαν στον Κλόντζα η καθηγήτρια Ν. Χατζηδάκη και η αρχαιολόγος Ε. Κατερίνη. Η εικόνα βρέθηκε κρεμασμένη πάνω από το τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου και σήμερα φυλάσσεται στα εργαστήρια της Εφορείας στην Καλαμάτα.²⁸¹

Η εικόνα παρουσιάζει στο κεντρικό διάχωρο τον αρχάγγελο Μιχαήλ²⁸² και στο πλαίσιο δώδεκα σκηνές του κύκλου των εμφανίσεων και των θαυμάτων του. Ειδικότερα, ο αρχάγγελος προβάλλει όρθιος πάνω στον χρυσό κάμπο με στρατιωτική στολή και μανδύα και με τα δύο πόδια σταυρωμένα, το ένα πίσω από το άλλο, σαν μόλις να έχει σταθεί από κίνηση στροβιλιζόμενη. Με το δεξιό πόδι αλαφροπατεί στα δάχτυλα πίσω από το αριστερό πάνω σε πτώμα γυναίκας, η οποία βρίσκεται μέσα σε κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο, τοποθετημένη κατά τον οριζόντιο άξονα πάνω στο έδαφος. Τα χέρια του είναι απλωμένα σε διαγώνιο άξονα, το δεξιό προς τα κάτω, κρατώντας γυμνό υψωμένο κατακόρυφο ξίφος και το αριστερό προς τα πάνω, επιδεικνύοντας μικρή γυμνή μορφή νέου, ο οποίος στέκει όρθιος στην παλάμη του και αποτελεί προσωποποίηση της ψυχής του νεκρού.

²⁸⁰ Για τον προορισμό της εικόνας, βλ. Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 29-31 και υποσημ. 68. Μάλιστα η ερευνήτρια θεωρεί πιθανή και την ύπαρξη μίας δεύτερης εικόνας, με συμπληρωματικό νόημα, το οποίο θα μπορούσε να αναφέρεται στη μετάνοια και την άφεση των αμαρτιών.

²⁸¹ (Διαστάσεις 66 x 54 x 3 εκ. Διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση και, μολονότι έχει υποστεί λίγες φθορές στον χρυσό κάμπο, στο κεντρικό διάχωρο και σε ορισμένες από τις μικρές σκηνές, ωστόσο, αυτές δεν πλήττουν τη ζωγραφική επιφάνεια). Χατζηδάκη – Κατερίνη, «αρχάγγελος Μιχαήλ», σ. 241-262. Σύμφωνα με τοπική παράδοση, την είχε φέρει από την Κρήτη κάποιος κάτοικος της περιοχής και την προσέφερε στον ναό του Αγίου Νικολάου, όπου και βρέθηκε (ό.π., σ. 241).

²⁸² Εξαιτίας των φθορών, λίγα μόνο γράμματα σώζονται από το όνομα του αρχαγγέλου στα δεξιά: «ΑΡΧ.. ΜΙΧΑΗΛ» και ίχνη από το επίγραμμα που συνόδευε τη μορφή πάνω αριστερά. Για το επίγραμμα του αρχαγγέλου, βλ. ό.π., σ. 243.

Οι σκηνές του πλαισίου τοποθετούνται ανά δύο πάνω, κάτω και στα πλάγια, ενώ τέσσερις ακόμα γεμίζουν τα τέσσερα γωνιακά διάχωρα.²⁸³

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως αυτοτελές θέμα είναι γνωστός σε κρητικές εικόνες από τον 15ο αιώνα, όπως σε εικόνες της Πάτμου και της μονής Σινά. Στέκει όρθιος, μετωπικός, στηθαίος είτε ολόσωμος, με στρατιωτική πανοπλία και το ξίφος υψωμένο στο δεξί. Ωστόσο, ο εικονογραφικός τύπος, ο οποίος χρησιμοποιείται για την απόδοση του αρχαγγέλου στην εικόνα της Καλαμάτας διαφέρει από τα παραπάνω παραδείγματα, καθώς εδώ ο αρχάγγελος έχει εκτός από την ιδιότητα του στρατηλάτη και εκείνη του ψυχοπομπού. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος προέρχεται από τον συμφυρμό των δύο αγγέλων, οι οποίοι εικονίζονται κατά κανόνα στη Δευτέρα Παρουσία, εκείνου που ζυγίζει τις ψυχές και εκείνου που κατατροπώνει τον διάβολο. Συγγενικά εικονογραφικά παραδείγματα, αλλά όχι ταυτόσημα, μπορεί να θεωρηθούν πέντε εικόνες: του Αντώνιου Μηταρά στη Βενετία (τέλη 16ου αιώνα – αρχές 17ου αιώνα), του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας, του Γεώργιου Κορτεζά στην Κέρκυρα (αρχές 16ου αιώνα), του Εμμανουήλ Τζάνε στη Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων (1610-1630) και του Βίκτωρος στη Νάξο (1660).²⁸⁴ Εκείνο, όμως, το εικονογραφικό στοιχείο, το οποίο τις διαφοροποιεί από την εικόνα μας είναι η τοποθέτηση του νεκρού στο έδαφος και η παράλειψη της σαρκοφάγου. Μοναδικό, έως σήμερα, γνωστό παράδειγμα αντίστοιχης εικονογραφίας με αυτή της εικόνας της Καλαμάτας εντοπίζεται στο τρίπτυχο του Κλόντζα στο *Osimo*. Εκεί ο αρχάγγελος, ο οποίος ιστορείται μεταξύ άλλων αγίων, φέρει την ψυχή του νεκρού μέσα σε μία ζυγαριά, τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ιδιότητά του ως ψυχοπομπού.

²⁸³ Η ανάγνωση του κύκλου αρχίζει από την πάνω ζώνη από το πρώτο αριστερά διάχωρο με κατεύθυνση προς τα δεξιά (1ο: ο αρχάγγελος συνομιλεί με τον Λωτ, ενώ στο βάθος φλέγονται τα Σδόμα. 2ο: ο αρχάγγελος εμφανίζεται, όταν ο Ιακώβ φεύγει μακριά από τον αδερφό του Ησαΐ. 3ο: ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον Βαλαάμ. 4ο: δύο εμφανίσεις του αρχαγγέλου σε μία σκηνή από τον κύκλο της Θυσίας του Αβραάμ). Συνεχίζεται στην αριστερή ζώνη του πλαισίου (5ο: η εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Αβραάμ, για να του μεταφέρει την εντολή του Θεού για τη θυσία του Ισαάκ και στο βάθος η Φιλοξενία. 6ο: ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον Αβραάμ και του λέει να φύγει από την πόλη Χαρράν). Περνά στην απέναντι πλευρά του πλαισίου (7ο: ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον Αβραάμ και του δείχνει την Αγαρ και τον νεαρό Ισμαήλ. 8ο: ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον Ιησού του Ναυή). Τελειώνει με την κάτω ζώνη με κατεύθυνση από αριστερά προς τα δεξιά (9ο: ο αρχάγγελος ρίχνει στην κόλαση τους διαβόλους. 10ο: ο αρχάγγελος κατατροπώνει με λόγχη το διάβολο – Αντίχριστο. 11ο: ο αρχάγγελος επιτιμά τον διάβολο για το σώμα του Μωυσή. 12ο: το εν Χώναις Θαύμα). Δέκα από τις δώδεκα σκηνές συνοδεύονται από περιγραφικές επιγραφές με κόκκινα κεφαλαία γράμματα. Η πρώτη είναι ανυπόγραφη και της τρίτης δε σώζεται, λόγω της φθοράς, που φέρει η εικόνα στο σημείο, όπου θα βρισκόταν η σχετική επιγραφή. Για τη διάταξη των σκηνών στο πλαίσιο της εικόνας, βλ. Χατζηδάκη – Κατερίνη, «αρχάγγελος Μιχαήλ», εικ. 5. Για τα θέματα των σκηνών του πλαισίου και για τις προσγεγραμμένες επιγραφές, βλ. *ό.π.*, σ. 251-255.

²⁸⁴ Για την εικονογραφία του θέματος και τις καταβολές του, βλ. Χατζηδάκη – Κατερίνη, «αρχάγγελος Μιχαήλ», σ. 246-250. Νεότερη μελέτη για τον αρχάγγελο Μιχαήλ με την ιδιότητα του στρατηλάτη και του ψυχοπομπού, βλ. Leontakianakou, «L' archangel Michel», σ. 145-158.



Αναφορικά με τις σκηνές του πλαισίου, η σπουδαιότητά τους έγκειται στο γεγονός ότι αποτελούν το παλιότερο δείγμα ενός βιογραφικού κύκλου του αρχαγγέλου Μιχαήλ στη ζωγραφική των κρητικών εικόνων.²⁸⁵ Τα θέματα για την εικονογράφηση των σκηνών μας είναι άγνωστο από ποιο κείμενο ο ζωγράφος τα άντλησε, η επιλογή τους, ωστόσο, δεν πρέπει να είναι τυχαία· η θεματογραφία της εικόνας θα μπορούσε να ανταποκρίνεται σε ιστορικές πραγματικότητες και να υπαινίσσεται ανάλογα βιογραφικά δεδομένα του παραγγελιοδότη.²⁸⁶

Συμπερασματικά, η εικόνα της Καλαμάτας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί το κεντρικό θέμα του αρχαγγέλου με την ιδιότητα του στρατηλάτη και του ψυχοπομπού δεν απαντά σε κανένα από τα γνωστά παραδείγματα της εικονογραφίας παρά μόνο σε μία παράσταση τριπτύχου, επίσης, αποδιδόμενου στον Κλόντζα. Η εικόνα, όμως, της Καλαμάτας μας παρέχει, επιπρόσθετα, το παλιότερο δείγμα ενός κύκλου σκηνών με τις εμφανίσεις του αρχαγγέλου στη ζωγραφική των κρητικών εικόνων.

2.2. Τρίπτυχα

2.2.1. Τρίπτυχο του Σεμπενίκου, (Πίν. 28α-28γ)

Σε ένα τρίπτυχο, το οποίο εκλάπη το 1976 από παρισινή συλλογή και φέρεται σήμερα να ανήκει σε ιδιωτική συλλογή του *Sebenico (Šibenik)* στη Δαλματία, αναγνώρισε η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου πολλά χαρακτηριστικά του ύφους του μεγάλου καστρινού ζωγράφου μας.²⁸⁷

²⁸⁵ Ο κύκλος των εμφανίσεων και των θαυμάτων του αρχαγγέλου είναι γνωστός από τη βυζαντινή εποχή και απαντά συχνά σε τοιχογραφίες των ναών της Κρήτης του 13ου και 14ου αιώνα, όπως στον ναό του αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου (Κατσελάκη, *Ο ναός του αρχαγγέλου Μιχαήλ*, σ. 161-218). Ωστόσο, ο κύκλος αυτός, έως σήμερα, δεν είναι γνωστός σε κρητικές εικόνες προφανώς, γιατί δεν είχε αντίστοιχη διάδοση, όπως συμβαίνει με τους κύκλους των πλέον δημοφιλών αγίων, όπως του Νικολάου και του Γεωργίου. Βλ. Χατζηδάκη – Κατερίνη, «αρχάγγελος Μιχαήλ», σ. 257-258.

²⁸⁶ Συγκεκριμένα, η τοποθέτηση της σκηνής της Καταστροφής των Σοδόμων στην πιο σημαντική θέση του πλαισίου, οι τρεις σκηνές από τον κύκλο της πάλης του αρχαγγέλου με το διάβολο, η παράλειψη είτε η υποβάθμιση σημαντικών σκηνών, η επιμονή σε σκηνές του κύκλου του Αβραάμ και ιδιαίτερα η ανάδειξη δύο δευτερευόντων, στις βιβλικές αφηγήσεις, προσώπων, της Άγαρ και του Ισμαήλ θα μπορούσαν, σύμφωνα με τις Ν. Χατζηδάκη και Ε. Κατερίνη, να θεωρηθούν υπαινιγμός στις σχέσεις μεταξύ ενός σεβάσμιου άνδρα με μία παλλακίδα, η οποία υπήρξε μητέρα του φυσικού του τέκνου. *Ο π.*, σ. 260-261.

²⁸⁷ (Όταν είναι ανοιχτό, οι διαστάσεις του είναι 67 x 70 εκ. Το έργο φέρει αρκετές φθορές στην παράσταση της Σταύρωσης, στην Εισ Άδου Κάθοδο, αλλά κυρίως στον Μυστικό Δείπνο. Το κεντρικό φύλλο φέρει ξυλόγλυπτη επίστεψη. Πάνω σε μία ταινία με έξεργη κεφαλή σεραφεϊμ στο κέντρο αναπτύσσονται επάλληλες σειρές με εφαπτόμενα μέταλλα σε τριγωνική διάταξη, στα οποία εικονίζονται σθηθαίοι προφήτες, ενώ τις άκρες στολίζουν δύο γυμνοί ερωτιδεΐς. Στο κέντρο της ξυλόγλυπτης σύμ-

Ο ευαγγελικός κύκλος εκτυλίσσεται πρώτα στην εξωτερική επιφάνεια του τριπτύχου από δεξιά προς τα αριστερά, καθώς τα δύο πλάγια φύλλα του τριπτύχου διπλώνουν και κλείνουν, το δεξί πάνω από το αριστερό και μετά στην εσωτερική επιφάνεια από αριστερά προς τα δεξιά. Στην εξωτερική όψη παριστάνονται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και προφήτες στο δεξιό φύλλο και η Γέννηση του Χριστού και σκηνές, οι οποίες συνάπτονται στενά με αυτή και προηγούνται χρονικά στο αριστερό φύλλο.²⁸⁸ Στην εσωτερική όψη ιστορούνται ο Μυστικός Δείπνος και σκηνές από το Πάθος του Χριστού στο αριστερό φύλλο, η Σταύρωση στο κεντρικό φύλλο και η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη στο δεξιό φύλλο.

Στην παράσταση του Ευαγγελισμού, η οποία καταλαμβάνει το κεντρικό και άνω καμπύλο τμήμα του δεξιού φύλλου, η στάση του αρχαγγέλου και της Θεοτόκου είναι η τυπική στη βυζαντινή εικονογραφία και τη μεταβυζαντινή παράδοση, όπως διαμορφώθηκε από την κρητική σχολή.²⁸⁹ Ο εικονογραφικός τύπος με τα δύο ψηλά κτήρια, τα οποία συνδέονται με τοίχο, όπου ανοίγονται ορθογώνιες κόγχες και έχουν δενδρύλλιο στη μέση, συναντιέται σε κρητικές εικόνες από τον 15ο μέχρι τον 17ο αιώνα.²⁹⁰ Εικονογραφική καινοτομία αποτελεί ο χορός των αγγέλων σε νέφη, οι οποίοι περιβάλλουν, τον Παλαιό των Ημερών.²⁹¹ Η σκηνή αυτή θυμίζει αντίστοιχες σκηνές σε πίνακες του Ευαγγελισμού του ζωγράφου *Paolo Veronese* (1528-1588).²⁹² Η παράσταση του Ευαγγελισμού περιβάλλεται στα πλάγια και στο κάτω μέρος από ζώνη με παραστάσεις οκτώ προφητών σε ορθογώνια διάχωρα.²⁹³

φυτης βάσης του τριπτύχου διαμορφώνεται ένα μετάλλιο, όπου ζωγραφίζεται οικόσημο. Το οικόσημο προδίδει την κοινωνική προέλευση του παραγγελιοδότη, ο οποίος πρέπει να ήταν ευγενής). Για τη δημοσίευση του τριπτύχου, βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 209-249, πίν. ΑΖ-ΝΗ'. Για τον εντοπισμό του σε ιδιωτική συλλογή στη Δαλματία και για τις φθορές που φέρει, βλ. Βοκοτόπουλος, «Φύλλα τριπτύχου», σ. 104-105.

²⁸⁸ Η εξωτερική όψη του κεντρικού φύλλου είναι ακόσμητη και ενιαία (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σελ. 210, υποσημ. 4).

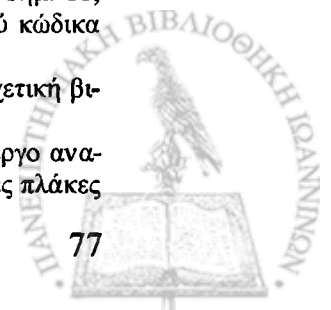
²⁸⁹ Ο.π., σ. 211-212, υποσημ. 9, όπου η σχετική βιβλιογραφία.

²⁹⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε την παράσταση του Ευαγγελισμού στο περιθώριο εικόνας του Νικόλαου Ριτζού με κεντρικό θέμα τη Δέηση και τη μικρογραφική παράσταση του Ευαγγελισμού στην εσωτερική όψη του αριστερού φύλλου του τριπτύχου της Πάτμου, το οποίο υπογράφει ο Κλώντζας (μάλισσα εκεί, κατά παράδοξο τρόπο, το δενδρύλλιο φαίνεται να φυτρώνει από τις πλάκες του δαπέδου). Ο.π., σ. 212, υποσημ. 10, όπου η σχετική βιβλιογραφία.

²⁹¹ Όμοιος χορός των αγγέλων σε νέφη γύρω από τον Παλαιό των Ημερών απαντά στη μικρή σκηνή του Ευαγγελισμού, η οποία είναι ζωγραφισμένη στο πλαίσιο (πάνω δεξιά) της εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει» στο Σινά και στις εικόνες του Ευαγγελισμού του Θ. Πουλάκη (ό.π., σ. 212, υποσημ. 11, όπου η σχετική βιβλιογραφία). Επίσης, απαντά σε μία μικρογραφία (φ. 30r) του Μαρκιανού κώδικα (Παλιούρας, *Γεώργιος Κλώντζας*, σ. 167-170, πίν. 52).

²⁹² Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 213, υποσημ. 12, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Για νεότερη βιβλιογραφία, βλ. Cocke, *Paolo Veronese*, σ. 133, πίν. 3.18).

²⁹³ Οι προφήτες, οι οποίοι επιλέγονται, είναι εκείνοι, οι οποίοι στο συγγραφικό τους έργο αναφέρονται στη Θεοτόκο και στο γεγονός της Ενσάρκωσης, όπως μας μαρτυρούν οι ενεπίγραφες πλάκες



Η ζωγραφική επιφάνεια στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου διαιρείται σε δύο άνισες ζώνες. Στην επάνω, τη μεγαλύτερη, παριστάνεται η Γέννηση του Χριστού και η πορεία των τριών Μάγων. Η παράσταση της Γέννησης διατηρεί τους βασικούς πυρήνες της βυζαντινής παράδοσης,²⁹⁴ ενώ παράλληλα εμπλουτίζεται με γραφικές λεπτομέρειες. Συγκεκριμένα, από το βυζαντινό σχήμα διατηρεί την Παναγία στη στρωμνή, το σπαργανωμένο βρέφος, το σπήλαιο, τα ζώα, τον ευαγγελισμό των ποιμένων και τον χορό των αγγέλων. Η απεικόνιση του Ιωσήφ, ακριβώς πλάι στη Θεοτόκο και η αποκατάσταση κάποιου διαλόγου ανάμεσά τους με τα μάτια δεν έχει προηγούμενο στη βυζαντινή παράδοση και αποτελεί καινοτομία του ζωγράφου. Επίσης, λεπτομέρειες, όπως η τοποθέτηση του σπηλαίου σε ψηλό βράχο με λαξευτά σκαλιά και η καθιστή στάση της νεαρής κοπέλας, η οποία βοηθά τη μαία στο λουτρό του Βρέφους, αποτελούν νέα στοιχεία στην εικονογραφία του θέματος της Γέννησης.²⁹⁵ Σε επιδράσεις της δυτικής τέχνης οφείλονται η παράσταση της πολυάριθμης ακολουθίας των Μάγων, με τα χρυσοστόλιστα λάβαρα και η μεγαλόπρεπη καμάρα, δεξιά.²⁹⁶

Στην κάτω ζώνη, αποδίδεται η Άφιξη του Ιωσήφ και της Μαρίας στη Βηθλεέμ και η Απογραφή τους. Η παράσταση της Απογραφής, αν και είναι γνωστή στη βυζαντινή τέχνη,²⁹⁷ ωστόσο εδώ διευρύνεται το περιεχόμενο της σκηνής με λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής, όπως το πλήθος, το οποίο περιμένει για την απογραφή με τα ζώα, τις αποσκευές τους, τα καλάθια και τις φλάσκες, το τραπέζι του γραφέα με το ριγωτό τραπεζομάντηλο, τα ανοιχτά κατάστιχα και το μελανοδοχείο, ο σκύλος που γαυγίζει, δείχνοντας τα δόντια του και η συνεσταλμένη έγκυος Μαρία. Παρόμοιες εικονογραφικές λεπτομέρειες δεν είναι συνηθισμένες στη μεταβυζαντινή τέχνη²⁹⁸ και

ή τα ειλητάρια, τα οποία κρατούν (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 213, υποσημ. 13-16).

²⁹⁴ Για την εικονογράφηση του θέματος της Γέννησης του Χριστού στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, βλ. Καλοκύρης, *Γέννησις*, σ. 21-63, όπου και παραδείγματα. Από την κρητική τέχνη, ενδεικτικά, αναφέρουμε δύο εικόνες στο Βυζαντινό Μουσείο [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 552-553, αρ.202 (Μπαλτογιάννη) και μία του Δαμασκηνού (Chatzidakis, *Icons*, σ. 57-58, αρ. 30, πίν. 20-21)].

²⁹⁵ Για τα νέα στοιχεία, τα οποία εισάγει ο ζωγράφος στην παράσταση της Γέννησης, βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 214-215.

²⁹⁶ Για τις επιδράσεις της δυτικής τέχνης στην παράσταση της Γέννησης, βλ. *ό.π.*, σ. 215, υποσημ. 21.

²⁹⁷ Η εν λόγω παράσταση είναι εξαιρετικά σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, είναι, όμως, γνωστή στη βυζαντινή τέχνη, καθώς απαντά σε ψηφιδωτό της Μονής της Χώρας. Επίσης, τη βρίσκουμε σε σκηνή του πλαισίου (στο μέσον της κάτω ζώνης) της εικόνας του «Επί Σοι Χάιρει» στο Σινά (*ό.π.*, σ. 215, υποσημ. 22-23).

²⁹⁸ Ανάλογες επιδράσεις καταγράφονται σε έργα του σύγχρονου του Μιχαήλ Δαμασκηνού: στον Μυστικό Δείπνο και την Προσκύνηση των Μάγων. Βλ. *ό.π.*, σ. 212, υποσημ.26, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Για νεότερη βιβλιογραφία, βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 449-453 αρ. 96, 97 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου).

προφανώς ο ζωγράφος είναι επηρεασμένος από ανάλογες θρησκευτικές παραστάσεις της δυτικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα, όπου εισάγονται ρωπογραφικά επεισόδια.²⁹⁹

Στην εσωτερική όψη του τριπτύχου κεντρική παράσταση του αριστερού φύλλου είναι ο Μυστικός Δείπνος. Η σκηνή εκτυλίσσεται στο εσωτερικό δωματίου, του οποίου δηλώνονται οι τρεις τοίχοι και η οροφή. Η σύνθεση αναπτύσσεται διαγώνια, σύμφωνα με την ανάλογη τοποθέτηση του τραπεζιού.³⁰⁰ Η πλάγια τοποθέτηση του τραπεζιού βρίσκει το αντίστοιχό της σε έργα Ιταλών ζωγράφων του 16ου αιώνα.³⁰¹ Ο Χριστός είναι καθισμένος στη μία από τις μακριές πλευρές του τραπεζιού, όχι, όμως, στο κέντρο της. Η έκκεντρη τοποθέτησή του δεν ακολουθεί κανένα παραδοσιακό κανόνα.³⁰² Από τη βυζαντινή εικονογραφία του Μυστικού Δείπνου παραμένουν ορισμένα στοιχεία, όπως η μορφή του Ιωάννη, ο οποίος ακουμπά στο στήθος του Χριστού και η μορφή του Ιούδα. Επιδράσεις από τη δυτική τέχνη αναγνωρίζουμε στην εισαγωγή υπηρετικού προσώπου³⁰³ και στην προσθήκη πολλών γραφικών στοιχείων.

Το κεντρικό διάχωρο με τον Μυστικό Δείπνο επιστέφεται με παράσταση ενός ομίλου αγγέλων στα ουράνια, οι οποίοι κρατούν τα σύμβολα του Πάθους³⁰⁴ και πλαισιώνεται αριστερά και δεξιά από τέσσερις σκηνές από τον κύκλο των Παθών: επάνω αριστερά την Προσευχή του Χριστού στον κήπο της Γεθσημανή, επάνω δεξιά την

²⁹⁹ Για δυτικούς πίνακες με θρησκευτικά θέματα, όπου παρατηρούνται γραφικά στοιχεία, βλ. *ό.π.*, σ. 216-217, υποσημ. 27-29, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Βλ., επίσης, έναν πίνακα του *Tintoretto* με θέμα την Περιτομή και δύο άλλους του ίδιου ζωγράφου με θέμα τον Νυπτήρα, όπου εντοπίζονται παρόμοιες λεπτομέρειες: το τραπεζομάντηλο με τα κρόσσια, το κηροπήγιο, γυναίκες με παιδιά στην αγκαλιά, ένα καλάθι, ένα βαρέλι, μία λεκανίδα, ο σκύλος και η γάτα (Berenson, *Venetian School*, τ. II, πίν. 1272, 1273, 1278).

³⁰⁰ Ελαφρά λοξή τοποθέτηση του τραπεζιού παρατηρείται σε παράσταση γευμάτων σε μικρογραφία (φ. 9r) του Μαρκανού κώδικα του Κλόντζα (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 217-218, υποσημ. 34).

³⁰¹ Για παρόμοια τοποθέτηση του τραπεζιού σε δυτικούς πίνακες, βλ. *ό.π.*, σ. 218, υποσημ. 36-38. Βλ., επίσης, πίνακες των *Tiziano* (Wethey, *Titian*, αρ. 45, πίν. 94), *Tintoretto* [*Da Tiziano a El Greco*, σ. 162-163, αρ. 49 (Rossi)] και *Franscesco Bassano* (Berenson, *Venetian School*, τ. II, πίν. 1223).

³⁰² Ο βυζαντινός τύπος της παράστασης παρουσιάζει ημικυκλικό τραπέζι και τον Χριστό στο αριστερό συνήθως άκρο. Ο τύπος με τον Χριστό στο κέντρο θεωρείται δυτικής καταγωγής και χρησιμοποιείται τον 16ο αιώνα σε τοιχογραφίες κρητικής σχολής στο Άγιο Όρος (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 148, υποσημ. 6, όπου η σχετική βιβλιογραφία).

³⁰³ Η σποραδική απεικόνιση ενός βοηθητικού προσώπου στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου δεν είναι άγνωστη στη βυζαντινή τέχνη. Στη δυτική τέχνη παρατηρείται η παράσταση υπηρετών με ενεργή συμμετοχή στον Δείπνο (*ό.π.*, σ. 153, υποσημ. 25-27, όπου η σχετική βιβλιογραφία). Από νεότερη βιβλιογραφία για έναν πίνακα του *Tiziano*, βλ. Wethey, *Titian*, αρ. 46, πίν. 117-118, για δύο του *Veronese*, βλ. Cocke, *Paolo Veronese*, πίν. 5.7 και Chastel, *Renaissance*, πίν. 192 και για έναν του *Franscesco Bassano*, βλ. Berenson, *Venetian School*, τ. II, πίν. 1223.

³⁰⁴ Τα σύμβολα του Πάθους προεικονίζουν τον σταυρικό θάνατο του Κυρίου. Ανάλογη παράσταση βρίσκουμε στον Μυστικό Δείπνο του Μιχαήλ Δαμασκηνού, όπου στο επάνω μέρος της εικόνας έχουμε τέσσερις αγγέλους στα σύννεφα να κρατούν τον μεγάλο σταυρό του μαρτυρίου του Χριστού. Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 222, υποσημ. 55. Για νεότερη βιβλιογραφία, βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 449-451, αρ. 96 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου).



Προσαγωγή και την Κρίση του Χριστού στον αρχιερέα, κάτω αριστερά τη Μαστίγωση του Χριστού και κάτω δεξιά τον Εμπαιγμό του. Κάτω από τον Μυστικό Δείπνο σε χωριστή ζώνη και σε ολόκληρο το πλάτος του φύλλου εκτείνεται η σκηνή της Ανόδου στον Γολγοθά.

Ολόκληρο το κεντρικό φύλλο της εξωτερικής όψης αφιερώνεται στη Σταύρωση. Ο Χριστός, προσηλωμένος με δύο χωριστά καρφιά στα πόδια πάνω στον σταυρό του, καθαίρει με το αίμα του το κρανίο του Αδάμ, το οποίο διακρίνεται στο σπήλαιο του Γολγοθά. Πλαισιώνεται από τους δύο ληστές με κατεαγμένα πόδια. Από το στόμα του βλάσφημου στα δεξιά ένας φτερωτός δαίμονας τραβά την ψυχή του σε μορφή βρέφους.³⁰⁵ Στο βάθος εικονίζονται ο ναός του Σολομώντα με βαθύ ρήγμα στην πρόσοψη και ο Πανάγιος Τάφος. Γύρω από τις βάσεις των τριών σταυρών συνωστιάζεται πλήθος Εβραίων αρχόντων και Ρωμαίων στρατιωτών, οι περισσότεροι έφιπποι. Χαμηλότερα δύο σειρές Ρωμαίων στρατιωτών με δόρατα και σημαίες συνωθούνται ασφυκτικά. Κάτω αριστερά μπροστά στην τοξωτή πλευρά ενός βράχου προσαρμόζεται το επεισόδιο της λιποθυμίας της Παναγίας.³⁰⁶ Τη συγκρατούν και την πλαισιώνουν γυναίκες, οι οποίες εκδηλώνουν το πένθος τους με δραματικές χειρονομίες. Στη σκηνή παρευρίσκεται και ο Ιωάννης περίλυπος. Αντίθετα, στη δεξιά γωνία της εικόνας δύο άνδρες, αδιάφοροι για το δράμα που εκτυλίσσεται γύρω τους διεκδικούν στα ζάρια τον άρραφο υφαντό χιτώνα του Χριστού.³⁰⁷ Το παιχνίδι παρακολουθούν κάποιοι Ρωμαίοι στρατιώτες με φλάμπουρα και ένας, ο οποίος στηρίζεται στο σπαθί του.

Η πολυσύνθετη αυτή παράσταση, η οποία δημιουργείται με τον δανεισμό πολλών χαρακτηριστικών από τη δυτική ζωγραφική, διατηρεί πολύ λίγα βυζαντινά εικονογραφικά στοιχεία, όπως το σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ και ο τρόπος προσήλωσης των ποδιών του Χριστού και των ληστών στον σταυρό με δύο καρφιά. Ο εικονογραφικός τύπος της πολυπρόσωπης παράστασης της Σταύρωσης με διάφορα παρα-

³⁰⁵ Για την παράσταση του δαίμονα, ο οποίος παίρνει την ψυχή του αμετανόητου ληστή, βλ. Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 162, υποσημ. 54, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Η ίδια λεπτομέρεια εντοπίζεται στην παράσταση του Ανδρέα Παβία (Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 31-32, αρ. 20).

³⁰⁶ Είναι εμπνευσμένη από την ιταλική ζωγραφική του 14ου-16ου αιώνα, όπου, όμως, η Θεοτόκος είναι κατά κανόνα όρθια. Πιθανότερη πηγή εμπνεύσεως του ζωγράφου είναι ιταλικά χαρακτηριστικά του 16ου αιώνα με την Παναγία ξαπλωμένη, όπως του *Giovanni Battista* και του *Fontana Giovanni Battista d' Angeli* (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 42, εικ. 25-26).

³⁰⁷ Η σκηνή με τους στρατιώτες οι οποίοι συζητούν για τη μοιρασιά του άρραφου χιτώνα του Χριστού (Ιωάνν., ιθ', 23) είναι γνωστή στη βυζαντινή τέχνη. Στη δυτική τέχνη είναι, επίσης, γνωστή η ίδια σκηνή. Οι στρατιώτες παίζουν συχνά ζάρια πάνω στον χιτώνα, για να δουν ποιος θα κερδίσει. Ενίοτε χρησιμοποιούν μία ειδική βάση με τα κατάλληλα σημάδια. Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 163, υποσημ. 59, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Για νεότερη βιβλιογραφία με παραδείγματα πινάκων Ιταλών ζωγράφων, βλ. Coletti, *Tintoretto*, εικ. στη σ. 32. Berenson, *Italian Pictures*, τ. III, πίν. 1437 (1503) (Andrea Solario).

πληρωματικά επεισόδια και έντονο αφηγηματικό χαρακτήρα είχε μεγάλη διάδοση, πρώτα στην Ιταλία από το γ' τέταρτο του 13ου αιώνα³⁰⁸ και μετά στη Γερμανία από τον 14ο αιώνα.³⁰⁹ Αργότερα, υιοθετήθηκε από κάποιους κρητικούς ζωγράφους του 14ου και 15ου αιώνα, όπως ο Ανδρέας Παβίας.³¹⁰

Τέλος, στο δεξιό φύλλο η παράσταση της Καθόδου του Χριστού στον Άδη ακολουθεί μερικώς τον γνωστό μας εικονογραφικό τύπο, όπως είχε αποκρυσταλλωθεί σε κρητικές εικόνες του 15ου και του 17ου αιώνα.³¹¹ Τα παραδοσιακά στοιχεία, τα οποία αναγνωρίζουμε, είναι ο Χριστός μέσα στη δόξα, τα δύο βραχώδη όρη με τα σπήλαια, ο Αδάμ και η Εύα, οι οποίοι εγείρονται από σαρκοφάγους, ο Πρόδρομος, οι προφητάνακτες και οι δίκαιοι. Με νέο τρόπο, δηλαδή, ημίγυμνος, αποδίδεται ο Χριστός.³¹² Με νέο, επίσης, τρόπο, όρθιοι και ημίγυμνοι, παριστάνονται και οι πρωτόπλαστοι.³¹³ Το επεισόδιο της πάλης του αγγέλου με τον σατανά έχει μεταφερθεί σε άλλη θέση και έχει μεταμορφωθεί: αντί για τον άγγελο, ο οποίος δένει τον σατανά, εμφανίζεται ένας αρχάγγελος να πολεμά με υψωμένο το ξίφος.³¹⁴ Νέα στοιχεία, όπως η αύξηση του αριθμού των δικαίων και η παρουσία παιδιών ανάμεσα στα πρόσωπα που εγείρονται από τη γη, εισάγονται στη σύνθεση, καθιστώντας τη σκηνή αφηγηματική.³¹⁵

Συμπερασματικά, το τρίπτυχο του Σεμπενίκου με παραστάσεις από τον ευαγγελικό κύκλο είναι ένα από τα λίγα ακέραια σωζόμενα τρίπτυχα, τα οποία αποδίδονται στον Κλόντζα και η θεματολογία του καταδεικνύει πως ο ζωγράφος ταλαντεύεται ανάμεσα σε πρότυπα της βυζαντινής παράδοσης και της δυτικής τέχνης, από τα οποία μάλιστα δε διστάζει να παρεκκλίνει και να καινοτομήσει.

³⁰⁸ Από τις πρώτες παραστάσεις της Σταύρωσης με συμπληρωματικά επεισόδια είναι το ανάγλυφο, το οποίο φιλοτέχνησε το 1266-1268 ο γλύπτης *Nicola Pisano* στον άμβωνα του καθεδρικού ναού της Σιένας (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 39, υποσημ. 91, 93).

³⁰⁹ *Ο.π.*, σ. 39, υποσημ. 92.

³¹⁰ Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 225-226, υποσημ. 77, όπου η σχετική βιβλιογραφία.

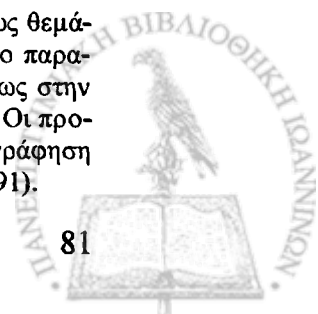
³¹¹ Για ομόθεμες εικόνες, βλ. *ό.π.*, σ. 228, υποσημ. 82.

³¹² Σε προηγούμενες παραστάσεις του θέματος εικονίζεται πάντα τυλιγμένος με χιτώνα και μιάτιο (*ό.π.*, σ. 229, υποσημ. 84).

³¹³ Η πιο ριζοσπαστική αλλαγή συντελείται στη μορφή της Εύας, της οποίας το μιάτιο αφήνει ακάλυπτο το στέρνο, τα μαλλιά της πέφτουν σε ελεύθερους πλοκάμους στους ώμους και η στάση της είναι ανάλαφρη, σχεδόν χορευτική. Αντίθετα, σε παλιότερες παραστάσεις εικονίζεται σφιγμένη μέσα στο μαφόριο και σε συγκρατημένη κίνηση (*ό.π.*, σ. 228-230, υποσημ. 82, 85-88).

³¹⁴ Ο αρχάγγελος, ο οποίος κραδαίνει ρομφαία, είναι γνωστή μορφή της Δευτέρας Παρουσίας (*ό.π.*, σ. 230-231, υποσημ. 89, 92).

³¹⁵ Στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται για νέα στοιχεία, αλλά για συμφυρμό επιμέρους θεμάτων από άλλες παραστάσεις. Η έγερση των νεκρών από τη γη μπορεί να παραλληλιστεί με το πληρωματικό επεισόδιο της ανάστασης των νεκρών από την παράσταση της Σταύρωσης, όπως στην εικόνα του Ανδρέα Παβία, αλλά και της Δευτέρας Παρουσίας, όπως σε εικόνες του Κλόντζα. Οι προφήτες και οι δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης με τα σύμβολα τους απαντούν και στην εικονογράφηση του ύμνου «Επί Σοι Χαίρειν», καθώς και στη Δευτέρα Παρουσία (*ό.π.*, σ. 230-231, υποσημ. 90-91).



2.2.2. Τρίπτυχο της Βενετίας, (Πίν. 29α-29β)

Στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας φυλάσσεται ένα τρίπτυχο, το οποίο, αν και ανυπόγραφο, ωστόσο θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα έργα του Κλόντζα. Η απόδοση του στον μεγάλο κρητικό ζωγράφο έγινε από τον Μ. Χατζηδάκη.³¹⁶

Στην εσωτερική όψη του τριπτύχου ιστορείται η Δευτέρα Παρουσία. Η εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου κοσμεύεται με την παράσταση της Προσκύνησης των Μάγων και του δεξιού φύλλου με την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου.³¹⁷

Συγκεκριμένα, το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας, το οποίο καλύπτει ολόκληρη την εσωτερική επιφάνεια του τριπτύχου, έχει απασχολήσει τον Κλόντζα σε πολλά έργα του. Η παράστασή μας παρουσιάζει ομοιότητες με την αντίστοιχη του υπογεγραμμένου τριπτύχου *Spada*, οι οποίες, όμως, εντοπίζονται, κυρίως, στο κάτω μέρος του δεξιού φύλλου, δηλαδή, στον τρόπο που αποδίδεται η γέενα του πυρός με τη μορφή αναγεννησιακού κτηρίου.

Από την άλλη μεριά οι διαφορές των δύο παραστάσεων είναι αρκετές. Για το κεντρικό φύλλο διαπιστώνουμε ότι εδώ η σύνθεση είναι καλά οργανωμένη σε ζώνες, σε αντίθεση με το τρίπτυχο *Spada*, όπου είναι συγκεχυμένη. Το εικονογραφικό σχήμα, το οποίο επιλέγεται για την απόδοση του Τριμόρφου, βρίσκεται πλησιέστερα σε βυζαντινά πρότυπα, καθώς ο Πρόδρομος έχει τα χέρια σε στάση δέησης. Οι πρωτόπλαστοι εικονίζονται όρθιοι και επικεφαλής του πρώτου ομίλου δικαίων. Εδώ λείπουν το επεισόδιο των νεκρών, οι οποίοι εγείρονται από τα μνήματα, οι πέντε βασιλείς και οι δύο γέφυρες, πάνω στις οποίες βαδίζουν δίκαιοι και αμαρτωλοί, ενώ το κεφάλι του βύθιου δράκοντα αποδίδεται σε διαφορετική θέση, στο κάτω μέρος του δεξιού φύλλου.

Στα πλαϊνά φύλλα του τριπτύχου της Βενετίας οι απόστολοι εικονίζονται να κάθονται σε θρόνους και όχι σε εδώλια. Ειδικότερα για το αριστερό φύλλο παρατηρούμε ότι λείπουν η χείρα του Θεού, η οποία κρατεί τις ψυχές των ανθρώπων, οι σκηνές

³¹⁶ (διαστάσεις 67 x 79 εκ., όταν είναι ανοιχτό. Το κεντρικό φύλλο διακοσμείται με έξεργη ξυλόγλυπτη βάση και επίστεψη. Η επίστεψη είναι σχεδόν ίδια με εκείνη του τριπτύχου του Σεμπενίκου. Πάνω σε μία πλατιά ταινία, η οποία ακολουθεί την καμπυλόγραμμη απόληξη του φύλλου, σχηματίζονται δεκαπέντε μικρά μετάλλια, σε τριγωνική διάταξη. Τα μετάλλια γεμίζουν με μικρογραφημένες σκηνές από τη Γένεση και τον βίο των πρωτόπλαστων.) Chatzidakis, *Icones*, σ. 77-79, αρ. 51, πίν. 38 - 39. Μανούσακας - Παλιούρας, *Οδηγός*, σ. 40, αρ. 84, πίν. Κ'. Bandera, *Icone*, σ. 59, αρ. 84-84d. Τσελέντη - Παπαδοπούλου, *Εικόνες*, σ. 154, αρ. 67, πίν. 24-25.

³¹⁷ Για την εξωτερική όψη των φύλλων δε γίνεται λόγος σε καμία δημοσίευση, γεγονός, το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι παρέμεινε ακόσμητη.

με θέματα από την Παλαιά Διαθήκη, η παράσταση της Θεοτόκου ανάμεσα στους δύο αγγέλους, τον δίκαιο ληστή και τον Αβραάμ και η παράσταση του Χριστού με τα αρχιερατικά άμφια στις πύλες του Παραδείσου. Στη θέση της τελευταίας παράστασης έχουμε την έγερση των νεκρών από τα έγκατα της γης. Στο δεξιό φύλλο λείπει ο αρχάγγελος, ο οποίος ξετυλίγει τον ουρανό ως «βιβλίον είλισσόμενον».

Στην εξωτερική όψη του τριτύχου κεντρική παράσταση του αριστερού φύλλου είναι η Προσκύνηση των Μάγων. Η Προσκύνηση των Μάγων περιλαμβάνεται στον κύκλο της Γέννησης και είναι γνωστή από την παλαιοχριστιανική και βυζαντινή εποχή σε Ανατολή και Δύση.³¹⁸ Η εξεταζόμενη παράσταση διατηρεί ορισμένα στοιχεία από τη βυζαντινή παράδοση, ενώ παράλληλα εμπλουτίζεται με εικονογραφικές λεπτομέρειες από τη δυτική τέχνη. Συγκεκριμένα από το βυζαντινό σχήμα διατηρεί τον κωνικό βράχο με το σπήλαιο, από όπου προβάλλει η αγία οικογένεια, το άστρο του ουρανού, τον όμιλο των δοξολογούντων αγγέλων και το επεισόδιο του ευαγγελισμού των ποιμένων. Αντίθετα σε δυτικές επιδράσεις οφείλονται ο μελαψός μάγος με το σαρίκι, τα γραφικά επεισόδια, τα οποία αποδίδονται σε πρώτο επίπεδο, οι μελαψοί ακόλουθοι των μάγων με τους ελέφαντες στα αριστερά και οι γυμνοί άγγελοι πάνω σε σύννεφο.³¹⁹

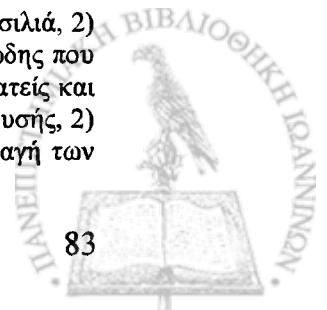
Το κεντρικό διάχωρο πλαισιώνεται αριστερά και δεξιά από επτά συνολικά σκηνές, οι οποίες αντλούνται από τον κύκλο των Μάγων.³²⁰ Κάτω από την Προσκύνηση των Μάγων σε χωριστή ζώνη και σε ολόκληρο το πλάτος του φύλλου εκτείνεται η σκηνή της Βρεφοκτονίας.

Ολόκληρο το κεντρικό φύλλο της εξωτερικής όψης αφιερώνεται στην Κοίμηση της Θεοτόκου, η οποία έχει πολλά κοινά με τις ανυπόγραφες ομόθεμες παραστάσεις της Κω και του Σινά. Στα όμοια στοιχεία σημειώνουμε το τριμέτωπο αρχιτεκτονικό

³¹⁸ Για τη βυζαντινή και τη δυτική εικονογραφία του θέματος, βλ. Χατζηδάκη, «Προσκύνηση των Μάγων», τ. 2, σ. 713-720. Η Προσκύνηση εμφανίζεται αρκετά συχνά σε εικόνες του 16ου και του 17ου αιώνα. Βλ., λόγου χάρη, την Προσκύνηση του Μιχαήλ Δαμασκηνού [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 451-453, αρ. 97 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου)], του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (1567-1570) [*Holy Image. Holy Space*, σ. 230-231, αρ. 72, εικ. στη σ. 161 (Bouras)] και του Εμμανουήλ Λαμπάρδου [ό.π., σ. 232-233, αρ. 74, εικ. στη 163 (Baltoyanni)].

³¹⁹ Βλ., λόγου χάρη, πίνακες του *Paolo Veronese*, όπου απαντούν πολλά από αυτά τα εικονογραφικά στοιχεία, όπως ο μελαψός μάγος με το σαρίκι, οι μελαψοί ακόλουθοι των μάγων, οι γυμνοί άγγελοι πάνω σε σύννεφα. Οι πίνακες αυτοί εμπλουτίζονται με πολλές ρωπογραφικές λεπτομέρειες (Cocke, *Paolo Veronese*, πίν. 15, 21, 3.12).

³²⁰ Στην αριστερή πλευρά εξιστορούνται από πάνω προς τα κάτω: 1) το ενύπνιο του βασιλιά, 2) ο αρχάγγελος Μιχαήλ που εμποδίζει την όνο του προφήτη Βαλαάμ να προχωρήσει, 3) ο Ηρώδης που υποδέχεται τους Μάγους και 4) ο Ηρώδης στο συμβούλιο με τους Αρχιερείς και τους Γραμματείς και στη δεξιά πλευρά παριστάνονται από πάνω προς τα κάτω: 1) οι δύο προφήτες Ησαΐας και Μωυσής, 2) οι Μάγοι στο δρόμο, καθοδηγούμενοι από τον άγγελο και 3) ο Ηρώδης που διατάζει τη σφαγή των Νηπίων. Για τα θέματα των σκηνών, βλ. Chatzidakis, *Icones*, σ. 78-79. Bandera, *Icone*, σ. 59.



βάθος, από όπου πλήθος κόσμου παρακολουθεί τη νεκρώσιμη τελετή, τη διπλή οξυκόρυφη δόξα του Χριστού και των ζωγραφισμένων σε μονοχρωμία αγγέλων, τους μικρογραφημένους σε μονοχρωμία αποστόλους στις δύο νεφέλες, τους ασυνήθιστα πολλούς ιεράρχες, τους κορυφαίους αποστόλους με τονισμένο μέγεθος και έντονα κυρτωμένο το σώμα τους και τον εμπλουτισμό της σκηνής της Κοίμησης με τα επεισόδια της Μετάστασης της Θεοτόκου και της τιμωρίας του Ιεφωνία.

Η παράστασή μας, όμως, δεν ταυτίζεται εικονογραφικά με καμία από τις προαναφερθείσες παραστάσεις. Ο τρόπος, με τον οποίο οργανώνεται η σύνθεση στην Κοίμηση της Βενετίας είναι διαφορετικός από τις άλλες δύο, καθώς εδώ οι σκηνές και τα πρόσωπα, τα οποία συμμετέχουν σε αυτές, διευθετούνται σε σαφείς και επάλληλες ζώνες. Η πολυκοσμία και η δραματικότητα, οι οποίες χαρακτηρίζουν τις δύο εικόνες, εδώ φτάνουν στο αποκορύφωμα. Το επεισόδιο της τιμωρίας του Ιεφωνία, το οποίο ήδη στην εικόνα της Κω παίρνει ικανό μέγεθος, στην Κοίμηση της Βενετίας εξελίσσεται σε αυτοτελή αφηγηματική ενότητα.

Από τα ανωτέρω συνάγεται ότι στο τρίπτυχο της Βενετίας περιλαμβάνονται σκηνές γνωστές και από άλλα έργα του ζωγράφου μας, όπως η Δευτέρα Παρουσία, η Βρεφοκτονία και η Κοίμηση, αλλά παρουσιάζονται με διαφορετικό τρόπο.

2.2.3. Τρίπτυχο του Επισκοπικού Μουσείου του *Osimo*, (Πίν. 30α-30γ)

Στο Επισκοπικό Μουσείο του *Osimo* εκτίθεται ένα τρίπτυχο, για του οποίου την απόδοση και τη χρονολόγηση ξένοι ερευνητές στο παρελθόν έχουν εκφράσει διάφορες απόψεις.³²¹ Λίγα χρόνια, όμως, μετά τον καθαρισμό του ο Π. Βοκοτόπουλος το απέδωσε στον ζωγράφο μας.³²²

Η εσωτερική όψη του τριπτύχου κοσμείται με τη Σταύρωση στο κεντρικό φύλλο και με επεισόδια από τον βίο της αγίας Άννας στο αριστερό. Στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου και στις δύο όψεις του δεξιού παριστάνονται πέντε άγιοι σε κά-

³²¹ Έχει αποδοθεί στον *Filippo Lippi*, στην βενετσιάνικη σχολή γύρω στο 1400, στον *Carlo Crivelli*, σε ένα βενετο-βυζαντινό εργαστήριο της Ανατολής ή βυζαντινό του 15ου αιώνα και τελικώς σε μία ιταλοκρητική σχολή της Αδριατικής (Vocotopoulos, «Le triptyque», σ. 431).

³²² (διαστάσεις: 28,5 x 16,5 εκ., όταν είναι κλειστό, ενώ, όταν είναι ανοιχτό το πλάτος του φτάνει τα 40 εκ. Το κεντρικό φύλλο φέρει ξυλόγλυπτη επίστεψη, η οποία αποτελείται από ένα καμπύλο κυμάτιο με ανάγλυφα άνθη, πάνω στο οποίο φυτρώνει ένα ανθέμιο στο κέντρο και σκαλίζονται δύο ρόδακες στα πλάγια. Η βάση του ίδιου φύλλου κοσμείται με μία σειρά μαργαριταριών και δύο σειρές σχηματοποιημένων φύλλων). *Splendori di Bisanzio*, σ. 118-121, αρ. 45, με εγχρ. εικ., αλλά τυπωμένες ανάποδα (Lucia Znnini) και κυρίως, Vocotopoulos, «Le triptyque», σ. 431-438, εικ. 1-8.

θε επιφάνεια. Όλες οι σκηνές ιστορούνται πάνω σε χρυσό κάμπο. Η εξωτερική όψη του κεντρικού φύλλου είναι ζωγραφισμένη κόκκινη.

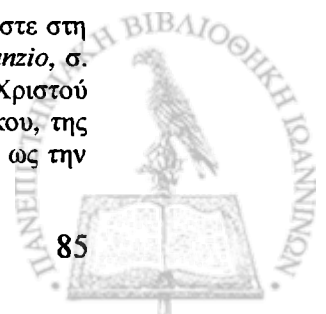
Πιο συγκεκριμένα, στην εσωτερική όψη του κεντρικού φύλλου επιλέγεται το θέμα της Σταύρωσης, εμπλουτισμένο, όπως και στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου, με τα επεισόδια της λιποθυμίας της Παναγίας και του διαμερισμού των ιματίων. Αν και οι δύο παραστάσεις είναι όμοιες στη βασική εικονογραφική σύλληψη του θέματος, ωστόσο, εντοπίζουμε αρκετές διαφορές σε επιμέρους στοιχεία. Στο τρίπτυχό μας η προσήλωση των ποδιών του Χριστού γίνεται με ένα μόνο καρφί, κατά τα δυτικά πρότυπα,³²³ οι σταυροί των δύο ληστών στο άνω μέρος τους συγκλίνουν προς τον Εσταυρωμένο, προκειμένου να προσαρμοστούν στην ημικυκλική απόληξη του φύλλου, προστίθενται ο έφιππος στρατιώτης, ο οποίος τρυπά με λόγχη την πλευρά του Χριστού και δίπλα του ένας άλλος πεζός, ο οποίος φέρει τον σπόγγο, ενώ παραλείπεται η απεικόνιση του Πανάγιου Τάφου πίσω από τους σταυρούς και αφιερώνεται μεγαλύτερος χώρος στο επεισόδιο της λιποθυμίας της Παναγίας. Εντύπωση, μάλιστα, προκαλεί μία από τις γυναίκες της ακολουθίας της Παναγίας, η οποία ξεχωρίζει, καθώς φορεί σύγχρονη βενετσιάνικη ενδυμασία, στοιχείο που δεν συναντούμε σε άλλες Σταυρώσεις του Κλόντζα.

Στην εσωτερική όψη του αριστερού φύλλου ιστορούνται επεισόδια από τον βίο της αγίας Άννας, τα οποία αντλούνται από διάφορα απόκρυφα κείμενα. Στα δεξιά τρεις ιερείς δε δέχονται τα δώρα που προσφέρουν ο άγιος Ιωακείμ και η αγία Άννα και τους απαγορεύουν την είσοδο στον ναό, λόγω της ατεκνίας τους.³²⁴ Στην ημικυκλική απόληξη του φύλλου αποδίδεται ο άγιος Ιωακείμ προσευχόμενος στο όρος, στην κάτω δεξιά γωνία η αγία Άννα προσευχόμενη στον παράδεισο και κάτω αριστερά η Σύλληψη της Θεοτόκου.³²⁵ Αντίθετα με τη βυζαντινή εικονογραφία της σκη-

³²³ Η προσήλωση των ποδιών του Χριστού στον σταυρό με ένα καρφί είναι συνήθης στη δυτική τέχνη ήδη από τον 13ο αιώνα. Παλιότερα απαντά σπάνια. Αντίθετα, σε βυζαντινές παραστάσεις της Σταύρωσης το κάρφωμα των ποδιών του Χριστού γίνεται με δύο χωριστά καρφιά (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 40, υποσημ. 96. Ο ίδιος, «Βουκουρέστι», σ. 339, υποσημ. 21, όπου η σχετική βιβλιογραφία).

³²⁴ Η άρνηση του δώρου συνήθως εικονίζεται στην είσοδο του ιερού και όχι του ναού, όπως στο τρίπτυχό μας. Βλ. τις τοιχογραφίες στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο *Volotono* (14ος αιώνας). (Vocotopoulos, «Le triptyque», σ. 432-33, υποσημ. 11, όπου η σχετική βιβλιογραφία).

³²⁵ Για την ταύτιση των σκηνών και των εικονιζόμενων αγίων του τριπτύχου βασιζόμαστε στη δημοσίευση του Βοκοτόπουλου. Αντίθετα, η Lucia Zannini στον κατάλογο *Splendori di Bisanzio*, σ. 118, αρ. 45, ερμηνεύει τη σκηνή του προσευχόμενου αγίου Ιωακείμ ως την Προσευχή του Χριστού στον κήπο της Γεθσημανή, της προσευχόμενης αγίας Άννας ως τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, της Σύλληψης της Θεοτόκου ως τον Γάμο της Θεοτόκου και της άρνησης των δώρων των αγίων ως την Προδοσία του Ιούδα, παρακινούμενος από μία γυναικεία μορφή και από τρεις ιερείς.



νής,³²⁶ οι δύο σύζυγοι δίνουν τα χέρια μπροστά από μία μεγάλη κλίνη με ουρανό. Αυτή η συγκρατημένη συμπεριφορά απαντά σε πολλές ιταλικές παραστάσεις και σχετίζεται με το δόγμα της Άμωμου Συλλήψεως.³²⁷

Στην εσωτερική όψη του δεξιού φύλλου συναντούμε τέσσερις όρθιους αγίους: δύο επισκόπους στην αριστερή πλευρά, οι οποίοι ταυτίζονται με τον άγιο Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό και τον άγιο Νικόλαο και έναν καθολικό επίσκοπο και τον άγιο Φραγκίσκο Ασίζης στη δεξιά.³²⁸ Στο πάνω μέρος του φύλλου ο αρχάγγελος Μιχαήλ, με στρατιωτική πανοπλία και ξίφος υψωμένο στο δεξιό, πατεί πάνω σε πτώμα, το οποίο βρίσκεται μέσα σε σαρκοφάγο, ενώ στο αριστερό του χέρι φέρει μία ζυγαριά με την ψυχή του νεκρού. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ με την ιδιότητα του ψυχοπομπού απαντά και στην εικόνα της Καλαμάτας, η οποία αποδίδεται στον Κλόντζα.

Στην εξωτερική όψη του ίδιου φύλλου έχουμε μία ανάλογη σύνθεση: στο κάτω μέρος εικονίζονται τέσσερις όρθιοι αγίοι, εκ των οποίων οι δύο ακρινοί είναι στρατιωτικοί και έχουν τα τυπικά χαρακτηριστικά του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου και ανάμεσα τους ένας επίσκοπος, ο οποίος μοιάζει με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο και ένας ασκητής, ο οποίος ταυτίζεται με τον άγιο Αντώνιο.³²⁹ Στο πάνω μέρος του φύλλου ο ευαγγελιστής Μάρκος κάθεται σε έναν θρόνο, ο οποίος βρίσκεται πάνω σε κλιμακωτό βάθρο, και κρατεί έναν κώδικα, όπου διαβάζουμε την αρχή του ευαγγελίου του.³³⁰

Τέλος, στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου παρουσιάζονται πέντε αγίες. Στο κάτω μέρος εύκολα αναγνωρίζουμε τις δύο ακρινές μορφές: την αγία Βαρβάρα στα αριστερά από τον πύργο, το κανόνι και από την εστεμμένη ανδρική μορφή, την οποία πατεί και την αγία Μαρίνα στα δεξιά από το τον μικρό διάβολο, τον οποίο κρατεί από τα μαλλιά και ετοιμάζεται να χτυπήσει με ένα σφυρί. Η δεύτερη σε σειρά νεαρή αγία, η οποία κρατεί σταυρό, σύμβολο των μαρτύρων, είναι αδιάγνωστη, ενώ η

³²⁶ Σύμφωνα με τη βυζαντινή εικονογραφία, η σκηνή αποδίδεται με τον εναγκαλισμό του ζευγαριού. Βλ. το μηνολόγιο του Βασίλειου Β', στη βατικανή βιβλιοθήκη (986), το ψηφιδωτό από τη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320) και την τοιχογραφία από τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο *Volotono* (14ος αιώνας) (Lafontaine – Dosogne, *Iconographie*, τ. I, εικ. 47, 45, 50, αντίστοιχα).

³²⁷ Vocotopoulos, «Le triptyque», σ. 432-433, υποσημ. 12, όπου η σχετική βιβλιογραφία.

³²⁸ Η Lucia Zannini ταυτίζει τους αγίους (από αριστερά προς τα δεξιά) με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, τον άγιο Σπυρίδωνα, τον άγιο Βλάσιο και τον άγιο Φραγκίσκο Ασίζης (*Splendori di Bisanzio*, σ. 118, αρ. 45).

³²⁹ Ο άγιος Αντώνιος ταυτίζεται από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που του αποδίδονται και κυρίως από την επιγραφή του ειληταρίου του. Αναγιγνώσκεται: «ΙΔΟΝ ΕΓΩ ΤΑΣ ΠΑΓΓΕΙΔ(ας) ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ» (Vocotopoulos, «Le triptyque», σ. 434). Η Lucia Zannini ταυτίζει τον επίσκοπο με τον άγιο Νικόλαο και τον στρατιωτικό άγιο στα δεξιά με τον άγιο Θεόδωρο (*Splendori di Bisanzio*, σ. 118, αρ. 45). Και οι δύο, όμως, άγιοι Θεόδωροι – Στρατηλάτης και Τήρων – ήταν γενειοφόροι.

³³⁰ «ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ Ι(ησο)Υ Χ(ριστο)Υ ΥΙΟΥ ΤΟΥ Θ(εο)Υ».

τρίτη θα μπορούσε να ταυτιστεί με τη Μαρία τη Μαγδαληνή, καθώς φορεί σαρίκι, διακοσμημένο με ψευδοαραβικούς χαρακτήρες και κρατεί μυροδοχείο.³³¹ Στο πάνω μέρος η αγία Αικατερίνη καθισμένη σε ένα σύννεφο, κρατεί με το δεξιό χέρι κλαδί φοίνικα και με το αριστερό, που ακουμπά στον τροχό του μαρτυρίου, σταυρό. Ο τύπος αυτός της καθιστής αγίας ανάμεσα στα σύνεργα της σοφίας και του μαρτυρίου καθιερώνεται στην κρητική ζωγραφική στο β' μισό του 16ου αιώνα.³³²

Εκ των ανωτέρω καταλήγουμε στο συμπέρασμα αφενός ότι τα θέματα των τριών φύλλων του τριπτύχου του *Osimo* είναι ασύνδετα μεταξύ τους και αφετέρου ότι το συγκεκριμένο τρίπτυχο διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα τρίπτυχα του Κλόντζα με την έμφαση, στην οποία δίνεται εδώ, σε παραστάσεις μεμονωμένων αγίων. Αναφορικά με την ταυτότητα του παραγγελιοδότη, από την παρουσία της γυναίκας με τη βενετσιάνικη ενδυμασία στη σκηνή της Σταύρωσης θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για μία κυρία ευγενή ή της ανώτερης αστικής τάξης της Κρήτης και πιο πιθανόν Βενετσιάνα. Επίσης, κρίνοντας από τα επεισόδια του βίου της αγίας Άννης, τα οποία στα μέχρι τώρα γνωστά σε εμάς έργα του Κλόντζα πρώτη φορά τα συναντούμε, μπορούμε να εικάσουμε ότι ονομάζεται Άννα.³³³

2.2.4. Τρίπτυχο της Πινακοθήκης του Βατικανού, (Πίν. 31α-31γ)

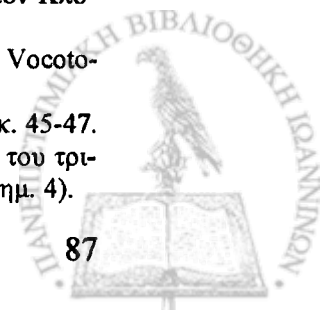
Τρία φύλλα τριπτύχου στην Πινακοθήκη του Βατικανού, δημοσιεύονται από τον *A. Muñoz*, ο οποίος λανθασμένα τα θεώρησε συνανήκοντα και τα χρονολόγησε αρχικά στον 18ο αιώνα και αργότερα στον 17ο αιώνα.³³⁴ Ο *A. Ξυγγόπουλος* το απέ-

³³¹ Η *Lucia Zannini* ταυτίζει τη δεύτερη αγία με την αγία Μάρθα, την τρίτη, η οποία κρατεί ένα δοχείο με μύρο, με την αγία Μαρία του Ιακώβου, την αδερφή της Μάρθας και την τέταρτη με την αγία Μαργαρίτα (*Splendori di Bisanzio*, σ. 118, αρ. 45).

³³² Εδώ, όμως, παρατηρείται ότι η καθισμένη μορφή δεν έχει την χαρακτηριστική αντικήση του σώματος και παραλείπονται τα διακοσμητικά μοτίβα των αετών από τον μανδύα της αγίας, το χρυσοϋφασμένο κεφαλομάντηλο και τα σύμβολα της σοφίας (η αστρονομική σφαίρα, ο διαβήτης και η γωνία, το αναλόγιο με το ανοιχτό βιβλίο και τα βιβλία επάνω στο πάτωμα). Για τον εικονογραφικό τύπο της «σοφής Αικατερίνας», βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 122-123, αρ. 72, πίν. 128. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, αρ. 54 (Κυζλασού), αρ. 114 (Μπορμπουδάκης), αρ. 195 (Δρανδάκη), αρ. 215 (Μπαλτογιάννη). Η αγία Αικατερίνη και σε μία εικόνα στην Κέρκυρα, η οποία αποδίδεται στον Κλόντζα (Σταυροπούλου, «αγία Αικατερίνη», σ. 107).

³³³ Στη διαπίστωση αυτή για τον παραγγελιοδότη καταλήγει ο Π. Βοκοτόπουλος, βλ. Βοκοτόπουλος, «Le triptyque», σ. 437-438.

³³⁴ (Τα φύλλα είναι ισομεγέθη: 27 x 18 εκ. το καθένα.) Muñoz, *Grottaferrata*, σ. 71, εικ. 45-47. Ο ίδιος, *Pinacoteca Vaticana*, σ. 10. Το τρίπτυχο φέρει ξυλόγλυπτο πλαίσιο, όμοιο με εκείνο του τριπτύχου της Πάτμου (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 146-7, υποσημ. 4).



δωσε στον Θεόδωρο Πουλάκη,³³⁵ ενώ ο Μ. Χατζηδάκης θεώρησε ότι το τρίπτυχο είναι προϊόν της τέχνης του ίδιου του Κλόντζα ή του εργαστηρίου του.³³⁶

Στα δύο από τα τρία φύλλα (κεντρικό και αριστερό) αναπτύσσεται το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας και στο τρίτο (δεξιό) ιστορούνται σκηνές από τον κύκλο των Παθών.³³⁷ Ας σημειωθεί ότι ιδιαιτερότητα αυτού του τριπτύχου είναι ότι, εν αντιθέσει με ό,τι είχε υποστηρίξει ο Α. Μιñοz στις αρχές του περασμένου αιώνα, το τρίπτυχο αποτελεί συρραφή διαφόρων τεμαχίων δύο τουλάχιστον τριπτύχων. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούμαστε λόγω της εμφανούς διακοπής της συνέχειας των σκηνών, της αποκοπής τμημάτων των μορφών και της διαφορετικής τους κλίμακας. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι στο δεξιό τμήμα του αριστερού φύλλου έχει προστεθεί ένα τεμάχιο από άλλο τρίπτυχο με μορφές των αγίων Πάντων σε τρεις επάλληλες σειρές και ότι το δεξιό φύλλο απαρτίζεται από δύο τεμάχια, ένα μικρό στα αριστερά που έχει σκηνές της κολάσεως και ένα δεύτερο με σκηνές των Παθών.³³⁸

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στο κεντρικό και το αριστερό φύλλο της εσωτερικής όψης του τριπτύχου παρουσιάζει σημαντικές εικονογραφικές ομοιότητες με την ομόθεμη παράσταση του υπογεγραμμένου τριπτύχου *Sprada*. Συγκεκριμένα, στο κεντρικό φύλλο των δύο τριπτύχων αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο το αποκαλυπτικό Τρίμορφο, η Ετοιμασία του θρόνου, οι σαλπίζοντες άγγελοι, η έγερση των νεκρών από τα μνήματα και οι βασιλείς, οι οποίοι, όμως, στο τρίπτυχο *Sprada* είναι πέντε αντί για τέσσερις. Κοινοί τόποι αποτελούν, επίσης, η ομάδα των αγγέλων, από τους οποίους ένας κρατεί ειλητάρια, άλλος ζυγαριά και ένας τρίτος υψώνει τρίαίνα, για να χτυπήσει έναν διάβολο, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ο οποίος κραδαίνει σπαθί και κρατεί αναδιπλωμένο ειλητάριο και χαμηλότερα οι ομάδες των εκλεκτών και των κολασμένων, τους οποίους οδηγούν προς τον Παράδεισο και την Κόλαση άγγελος και διάβολος, αντίστοιχα.

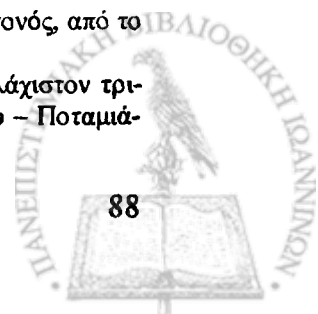
Οι μόνες διαφορές, τις οποίες εντοπίζουμε, είναι ότι εδώ οι μορφές των δικαίων, οι οποίες, μόλις αναστήθηκαν και προσέρχονται για την κρίση, εικονίζονται γυμνές

³³⁵ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας*, σ. 271.

³³⁶ Συγκεκριμένα, αρχικά το αποδίδει στον ίδιο τον Κλόντζα, στη συνέχεια, όντας πιο επιφυλακτικός, σημειώνει ότι, αν δεν είναι του Κλόντζα, τουλάχιστον είναι ενός εκ των πιστών μαθητών του και αργότερα επανέρχεται στην αρχική του θέση. Βλ. Chatzidakis, *Ícônes*, σ. XXXIV, XLVIII, υποσημ. 25 και σ. 79, υποσημ. 6, αντίστοιχα. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόν της Σύμης», σ. 218-219, υποσημ. 38. Νεότερη μελέτη, βλ. Fiorin, *Pinacoteca Vaticana*, σ. 26-28, αρ. 20, εικ. 35-36.

³³⁷ Για την εξωτερική όψη των φύλλων δε γίνεται λόγος σε καμία δημοσίευση, γεγονός, από το οποίο συνάγουμε το συμπέρασμα ότι παρέμεινε ακόσμητη.

³³⁸ Για τη διαπίστωση ότι το τρίπτυχο αποτελείται από διάφορα τεμάχια δύο τουλάχιστον τριπτύχων, βλ. Βυζαντινή τέχνη – τέχνη ευρωπαϊκή, σ. 288, αρ. 273, εικ. 68-70. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόν της Σύμης», σ. 218-219, υποσημ. 38.



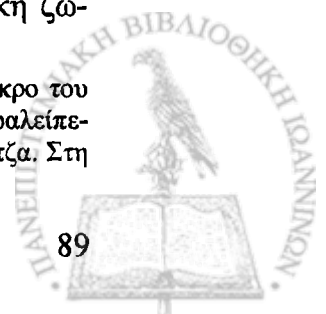
και όχι ημίγυμνες, ότι οι πρωτόπλαστοι αποδίδονται πεσμένοι σε προσκύνηση και όχι γονυπετείς, ότι προστίθεται η λεπτομέρεια της άμαξας, η οποία μεταφέρει τους αγγέλους με τα ανοιχτά βιβλία και ότι παραλείπονται τα θαλάσσια τέρατα, ο βύθιος δράκων και οι δύο γέφυρες.

Στο αριστερό φύλλο, η σύνθεση διαρθρώνεται με παρόμοιο τρόπο με το αντίστοιχο φύλλο του τριπτύχου *Spada*. Οι διαφορές, οι οποίες επισημαίνουμε, είναι ότι στο τρίπτυχο του Βατικανού οι απόστολοι κάθονται σε θρόνους και όχι σε σύνθρονο, ότι αντί της Χείρας του Θεού και του θρόνου με το ανοιχτό ευαγγέλιο ζωγραφίζονται δύο σειρές δικαίων σε προτομή και ότι λείπουν οι βιβλικές σκηνές και η λίθινη στοά. Η πύλη του Παραδείσου, μπροστά από την οποία βρίσκεται ο Χριστός με αρχιερατικά άμφια, εδώ τοποθετείται στο κέντρο της τελευταίας ζώνης, μόλις η κάτω δεξιά γωνιά αφιερώνεται στους εκλεκτούς, οι οποίοι προσέρχονται για τη μετάληψη και στα αριστερά εικονίζονται η Παναγία με τους αγγέλους, ο Αβραάμ και ο δίκαιος ληστής, στους οποίους στο τρίπτυχο *Spada* είχε αφιερωθεί μία ξεχωριστή ζώνη.

Το δεξιό φύλλο διακρίνεται σε τρεις ζώνες. Τα θέματά του είναι συγγενή με εκείνα του δεξιού φύλλου του τριπτύχου *Spada*: στη χαμηλότερη αναπτύσσεται η πολυπρόσωπη σκηνή της Σταύρωσης και στις δύο υπερκείμενες συνδυάζονται θέματα, τα οποία αντλούνται από τη Δευτέρα Παρουσία με σκηνές από τον κύκλο της Αναστάσεως. Πιο ειδικά, η παράσταση της Σταύρωσης στον βαθυκύανο κάμπο, εμπλουτισμένη με δευτερεύοντα επεισόδια, όπως της Ανόδου στον Γολγοθά, του Κυρίου που γονατίζει και παραδίδει τον σταυρό στον Σίμωνα τον Κυρηναίο, της Βερονίκης, η οποία ετοιμάζεται να του σκουπίσει το πρόσωπο και της λιποθυμίας της Παναγίας, είναι σχεδόν πανομοιότυπη με την ομόθεμη παράσταση του τριπτύχου *Spada*. Η μορφή του απόστολου Ιωάννη, το επεισόδιο του διαμερισμού των ιματίων και ο ναός του Σολομώντα με το βαθύ ρήγμα στην πρόσοψή του δεν εικονίζονται στο τρίπτυχό μας, ωστόσο, δεν αποκλείεται να βρίσκονταν στην αριστερή άκρη του φύλλου, το οποίο σήμερα λείπει και στη θέση του έχει συρραφεί ένα τεμάχιο από άλλο τρίπτυχο.³³⁹

Τα δύο τρίπτυχα διαφοροποιούνται αρκετά στις δύο ανώτερες ζώνες του δεξιού φύλλου. Συγκεκριμένα, στο τρίπτυχο του Βατικανού ο ζωγράφος αποδίδει μόνο την Εις Άδου Κάθοδο, επαναλαμβάνοντας αφενός έναν καθιερωμένο στην κρητική ζω-

³³⁹ Την υπόθεσή μας ενισχύει το γεγονός ότι στην ίδια θέση, δηλαδή στο αριστερό άκρο του φύλλου, εικονίζονται και στο τρίπτυχο *Spada*. Ωστόσο, ο απόστολος Ιωάννης παραδόξως παραλείπεται στην ομόθεμη παράσταση του τριπτύχου της Βαλτιμόρης, το οποίο αποδίδεται στον Κλόντζα. Στη διαπίστωση αυτή καταλήγει ο Π. Βοκοτόπουλος (Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», 72).



γραφική τύπο, παραλλάσσοντας τον αφετέρου με την εικονογράφηση στοιχείων από το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικόδημου (τους δύο γυμνούς νέους, τους οποίους πατεί ο Χριστός)³⁴⁰ και με την προσθήκη στοιχείων από το θεματολόγιο της Δευτέρας Παρουσίας (το κεφάλι του βύθιου δράκοντα, στο ανοιχτό στόμα του οποίου βρίσκεται μία ομάδα γυμνών κολασμένων). Το νέο σχήμα συνδυάζεται με μία σκηνή από τα Εωθινά (στη δεξιά άκρη του φύλλου ο άγγελος καθισμένος στον λίθο δείχνει το κενό μνήμα στις δύο μυροφόρες και στην αριστερή πιθανόν οι άνδρες της κουστωδίας).³⁴¹

Συμπερασματικά, το τρίπτυχο του Βατικανού, το οποίο απαρτίζεται από τεμάχια δύο τουλάχιστον διαφορετικών τριπτύχων, παρουσιάζει αξιοσημείωτη εικονογραφική συγγένεια με το υπογεγραμμένο τρίπτυχο *Spada* του Κλόντζα, χωρίς, ωστόσο, τα δύο έργα να ταυτίζονται. Αναφορικά με την απόδοση των φύλλων, η Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου βρίσκει την παράσταση της Σταύρωσης στο τμήμα του δεξιού φύλλου αντάξια της τέχνης του Κλόντζα ή κάποιου επιτήδειου μαθητή του, ενώ την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στο κεντρικό φύλλο και στο τμήμα του αριστερού φύλλου, την θεωρεί κατώτερης τέχνης και γι' αυτό τα αποδίδει σε κάποιον μαθητή του, όχι, όμως, και ιδιαίτερα ταλαντούχο.³⁴²

2.2.5. Τρίπτυχο του Μουσείου Τέχνης της Ρουμανίας, (Πίν. 32α-32δ)

Το τρίπτυχο του Εθνικού Μουσείου Τέχνης της Ρουμανίας, γνωστό και ως τρίπτυχο του κόμη *Palffy*, από το όνομα του πρώτου του ιδιοκτήτη, έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας, από την πρώτη μόλις δεκαετία του περασμένου αιώνα.³⁴³ Έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις για την προέλευση του έργου,³⁴⁴ την απόδοση του, ό-

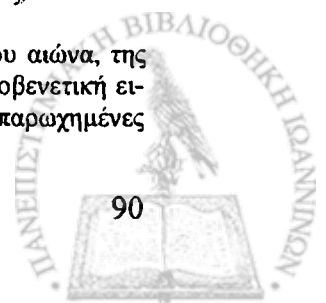
³⁴⁰ Πρόκειται για τους γιους του πρεσβύτερου Συμεών, οι οποίοι αναστήθηκαν από τον Ιησού (Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστου», 343, υποσημ. 39, όπου η σχετική βιβλιογραφία).

³⁴¹ Σώζεται η μορφή ενός στρατιώτη, ο οποίος εικονίζεται με κλειστά τα μάτια να κάθεται κάτω και να στηρίζεται στο μαρμάρινο μνήμα. Για την εικονογραφία της σκηνής του Λίθου, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 517-540.

³⁴² Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόνες της Σύμης», σ. 218-219, υποσημ. 38. Σύγκρισε με τις θέσεις του Χατζηδάκη (Chatzidakis, *Icons*, σ. XXXIV, XLVIII, σημ 25 και σ. 79, υποσημ. 6).

³⁴³ (Αριθμός ευρετηρίου 1776/12119. Οι σημερινές διαστάσεις του κεντρικού φύλλου: 48,5 x 28,4 x 6,5-6 εκ. και του δεξιού: 38,6 x 27,8 x 0,7 εκ. Το κεντρικό φύλλο κοσμείται με επίχρυσο ξυλόγλυπτο πλαίσιο). Για την τύχη του τριπτύχου από το 1906 έως σήμερα, βλ. Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστου», σ. 335.

³⁴⁴ Έχει θεωρηθεί καλλιτεχνικό προϊόν ενετικού εργαστηρίου των μέσων του 16ου αιώνα, της ιταλοκρητικής σχολής του α' μισού του 16ου αιώνα και έχει αναφερθεί και ως βυζαντινοβενετική εικόνα του 16ου αιώνα. Για παλιότερες δημοσιεύσεις, οι οποίες, ωστόσο, θεωρούνται παραωχημένες (ό.π., σ. 335, υποσημ. 1-4 και σ. 350, υποσημ. 74-76).



μως στον Κλόντζα έκανε ο Μανόλης Χατζηδάκης.³⁴⁵ Την άποψη αυτή στηρίζουν η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου³⁴⁶ και ο Π. Βοκοτόπουλος, από τον οποίον μάλιστα έχουμε μία πρόσφατη μελέτη.³⁴⁷

Από το τρίπτυχο λείπει το αριστερό φύλλο. Στο κεντρικό φύλλο στην εσωτερική όψη εικονίζονται σκηνές των Παθών και στην εξωτερική όψη ένας φυλλοφόρος σταυρός με τα όργανα του Πάθους. Στο δεξιό φύλλο στην μπροστινή πλευρά εικονίζεται η Εις Άδου Κάθοδος και στην οπίσθια πλευρά το «Επί Σοι Χαίρει». Ο κάμπος είναι χρυσός με εξαίρεση την πίσω όψη του κεντρικού φύλλου, όπου είναι λευκός.

Η εσωτερική όψη του κεντρικού φύλλου διαιρείται σε τρεις ζώνες. Επάνω εικονίζεται η Σταύρωση, στη μεσαία ζώνη η Κρίση του Πιλάτου και στην κάτω η Άρνηση του Πέτρου. Η ολιγοπρόσωπη Σταύρωση του τριπτύχου μας παρουσιάζει σε αρκετά σημεία ομοιότητες με την αντίστοιχη παράσταση του τριπτύχου του Σεμπενίκου. Αυτές εντοπίζονται στον τρόπο προσήλωσης των ποδιών του Χριστού με δύο καρφιά, στην απεικόνιση του διαβόλου πάνω από τον κακό ληστή, στην απόδοση σε πρώτο επίπεδο του επεισοδίου της λιποθυμίας της Παναγίας και στο βάθος ενός ναού με δίκλινη στέγη και καμπαναριό.

Οι διαφορές, όμως, των δύο παραστάσεων υπερτερούν έναντι των ομοιοτήτων. Εδώ τα σώματα των ληστών είναι συνεστραμμένα από την αγωνία, ενώ στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου η στάση τους είναι ήρεμη. Λείπουν η σκηνή του διαμερισμού των ματιών, η οποία εξάιρεται στις περισσότερες Σταυρώσεις του Κλόντζα³⁴⁸ και ο Πανάγιος Τάφος, ο οποίος εικονίζεται μόνο στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου. Οι έφιπποι αξιωματούχοι περιορίζονται στο δεξιό μέρος της σύνθεσης και γύρω από τον σταυρό εικονίζονται τρεις γυναίκες. Γυμνή απόκρημνη ράχη υψώνεται στο βάθος, η οποία θυμίζει παλαιολόγια τοπία.

Στη μεσαία ζώνη παριστάνεται η Κρίση του Πιλάτου. Στα δεξιά ο Πιλάτος κάθεται σε θρόνο και πλαισιώνεται από δύο άνδρες πιθανότατα τους δύο αρχιερείς. Πίσω του υψώνεται μία κιονοστήρικτη κατασκευή. Στο δεξιό άκρο μέσα από ένα κτήριο με δίκλινη στέγη προβάλλει μία εστεμμένη γυναικεία μορφή με σύγχρονη ενδυμασία.

³⁴⁵ Όπως μας πληροφορεί ο *Efreton* στη δική του δημοσίευση (ό.π., σ. 350, υποσημ. 76).

³⁴⁶ Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 229, υποσημ. 86.

³⁴⁷ Σύντομες αναφορές έχει κάνει και σε κείμενα του για άλλα έργα του ζωγράφου. Βλ. Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστι», σ. 335, υποσημ. 5. Ωστόσο, σε μία δημοσίευσή του (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 10, υποσημ. 8 και σ. 11, υποσημ. 15), καταγράφοντας τα ενυπόγραφα και τα αποδιδόμενα στον Κλόντζα έργα, το αναφέρει δύο φορές ως δύο διαφορετικά τρίπτυχα: «τρίπτυχο ρουμανικής συλλογής» και «...το τρίπτυχο του Εθνικού Μουσείου Τέχνης της Ρουμανίας...».

³⁴⁸ Δεν απαντά μόνο στο τρίπτυχο της Πάτμου, στην εικονογραφία του οποίου ο Κλόντζας ακολουθεί παλαιολόγια πρότυπα.



Πρόκειται για τη γυναίκα του Πιλάτου, η οποία απευθύνεται σε έναν στρατιώτη με δίσκο και λαγήνη.³⁴⁹ Μπροστά στον Πιλάτο στέκεται ο Χριστός. Συνοδεύεται από δύο στρατιώτες, ο ένας εκ των οποίων κρατεί με το αριστερό χέρι το σχοινί, με το οποίο είναι δεμένα τα χέρια του Κυρίου και με το δεξιό ετοιμάζεται να τον χτυπήσει με γροθιά. Πίσω τους συνωστίζεται πλήθος κόσμου.³⁵⁰ Ο Χριστός παριστάνεται συχνά με τα χέρια δεμένα μπροστά στους κριτές του από τα τέλη του 13ου αιώνα.³⁵¹ Σε σπάνιες περιπτώσεις ένας αρχιερέας στέκεται ή κάθεται μερικές φορές δίπλα στον Πιλάτο σε βυζαντινά, αλλά και ιταλικά παραδείγματα.³⁵²

Στην τρίτη ζώνη στο αριστερό άκρο εικονίζεται ο απαγχονισμός του Ιουδα³⁵³ και ακολουθεί η Άρνηση σε τρία διαδοχικά επεισόδια. Στο πρώτο ο Πέτρος συζητεί με δύο νέους στρατιώτες, υψώνοντας τα χέρια σε χειρονομία αρνήσεως.³⁵⁴ Ένα αναμμένο μαγκάλι χωρίζει αυτό το επεισόδιο από το επόμενο. Ο Πέτρος εικονίζεται να βηματίζει με ευρύ διασκελισμό και να τον σταματά μία νεαρή γυναίκα με σύγχρονα φορέματα. Η κοπέλα σηκώνει το χέρι με τεταμένο τον δείκτη και του απευθύνει τον λόγο.³⁵⁵ Τις δύο μορφές χωρίζει χαμηλά ένας κόκκινος πετεινός. Δίπλα ένας νέος μπροστά από μία μνημειώδη αναγεννησιακή πύλη συζητεί με τον Πέτρο, ο οποίος στέκεται στα δεξιά και υψώνει το δεξιό χέρι σε χειρονομία αρνήσεως.³⁵⁶ Τέλος, στο δεξιό άκρο παριστάνεται η μετάνοια του αποστόλου. Στηρίζεται σε έναν βωμό και υποβαστάζει την κεφαλή του.³⁵⁷ Η Άρνηση του Πέτρου απομακρύνεται από τα παρα-

³⁴⁹ Ανάμεσά τους είναι γραμμένα τα λόγια, τα οποία απηύθυνε στον σύζυγό της: «ΜΗΔΕΝ ΣΙ Κ(αι) ΤΟ ΔΙΚ(αι)Ο ΕΚΗΝΟ ΠΟΛΑ ΓΑΡ ΕΠΑΘΟ(ν) ΣΗΜΕΡΟΝ» (Μτθ. κζ', 19).

³⁵⁰ Μεγαλογράμματα επιγραφές αποδίδουν τα λόγια των ψευδομαρτύρων (ΟΥΤΟΣ ΕΦΗ ΔΙΝΑΜΑΙ ΚΑΤΑΛΥΣΕ ΤΟ(ν) ΝΑΟΝ ΤΟΥ Θ(ε)ΟΥ, Μτθ. κστ', 61), του στρατιώτη (ΟΥΤΟΣ ΑΠΟΚΡΙΝΗ ΤΟ ΑΡΧΙΕΡΕΙ, Ιω. ιη', 22), του Χριστού (ΕΙ ΚΑΚΟΣ ΕΛΛΑΗΣΑ ΜΑΡΤΥΡΗΣΟΝ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ ΕΙ ΔΕ ΚΑΛΟΣ ΤΙ ΜΕ ΔΕΙΡ(εις), Ιω. ιη', 23), του Πιλάτου (ΕΓΩ ΟΥΔΕΜΙΑΝ ΕΤΙΑΝ ΕΥΡΙΣΚΟ ΕΝ ΑΥΤΟ, Ιω. ιη', 38) και του πλήθους (ΤΟ ΑΙΜΑ ΑΥΤΟΥ ΕΦ ΗΜΑΣ Κ(αι) ΕΠΙ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΗΜΩΝ, Μτθ. κζ', 25)· ΑΡΟΝ ΑΡΟΝ Σ(αυ)ΡΩΣΟ(ν) ΑΥΤΟΝ, Ιω. ιθ', 15)· ΕΙΜΗΣ ΝΟΜ(ων) ΕΧΟΜ(εν) Κ(αι) ΚΑΤΑ ΤΟ(ν) ΝΟΜ(ων) ΗΜ(ων) ΟΦΕΙΛΕΙ ΑΠΟΘΑΝΕΙΝ ΟΤΙ ΕΑΥΤΩ(ν) ΥΙΩΝ Θ(εο)Υ ΕΙΠΗΣΕΝ, Ιω. ιη', 22· ΕΝΟΧΟΣ ΘΑΝΑΤΟΥ ΕΣΙ, Μτθ. κστ', 66).

³⁵¹ Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστ», σ. 340, υποσημ. 25, όπου η σχετική βιβλιογραφία.

³⁵² Ο.π., σ. 340, υποσημ. 24.

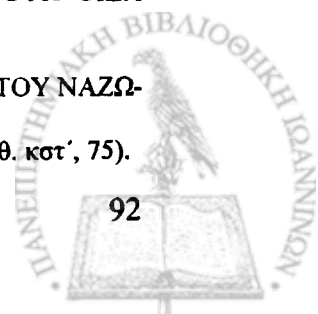
³⁵³ Η σκηνή συνοδεύεται από την επιγραφή: «ΗΜΑΡΤ(ων) ΠΑΡΑΔΟΥΣ ΕΜΑ ΑΘΟΩΝ», (Μτθ. κζ', 4).

³⁵⁴ Πεντάστιχη επιγραφή επεξηγεί την παράσταση: Μ(ε)ΤΑ ΜΙΚΡΟΝ ΔΕ ΠΡΟΣΕΛΘΟΝΤΕΣ ΟΙ ΕΣΟΤΕΣ ΕΙΠΟΝ ΤΟ ΠΕΤΡΟ ΑΛΗΘΟΣ Κ(αι) ΣΥ ΕΞ ΑΥΤΟΝ ΕΙ Κ(αι) ΓΑΡ Η ΛΑΛΙΑ ΣΟΥ ΔΗΛΟΝ ΣΕ ΠΟΙΕΙ. ΤΟΤΕ ΗΡΞΑΤΟ ΚΑΤΑΘΕΜΑΤΙΖΕΙΝ Κ(αι) ΟΜΝΙΕΙΝ ΟΤΙ ΟΥΚ ΟΙΔΑ ΑΝ(θρωπ)ΟΝ, (Μτθ. 26, 73-74).

³⁵⁵ ΕΚΕΙ Κ(αι) ΣΥ ΗΣΘΑ ΜΕΤΑ Ι(ησο)Υ ΤΟΥ ΓΑΛΙΛΑΙΟΥ, (Μτθ. κστ', 69).

³⁵⁶ Σύμφωνα με την επιγραφή, του λέει: ΕΚΕΙ Κ(αι) ΟΥΤΟΣ ΗΝ ΜΕΤΑ Ι(ησο)Υ ΤΟΥ ΝΑΖΩΡΑΙΟΥ, (Μτθ. κστ', 71).

³⁵⁷ Από πάνω του, διαβάζουμε: Κ(αι) ΕΞΕΛΘ(ων) ΕΞΟ ΕΚΛΑΥΣΕ ΠΙΚΡΟΣ, (Μτθ. κστ', 75).



δοσιακά πρότυπα, όπου δίνεται έμφαση στους στρατιώτες που ζεσταίνονται γύρω από τη φωτιά και στον αλέκτορα που συχνά εικονίζεται πάνω σε μία στέγη ή σε κίονα.³⁵⁸

Στην εσωτερική όψη του δεξιού φύλλου ιστορείται η Εις Άδου Κάθοδος. Ο Κλόντζας έχει περιλάβει αυτό το θέμα και στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου. Η βασική εικονογραφική σύλληψη του θέματος είναι όμοια στις δύο παραστάσεις, ωστόσο, αυτή της Ρουμανίας βρίσκεται πλησιέστερα στις κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα. Εδώ ο Χριστός και οι πρωτόπλαστοι παρουσιάζονται ενδεδυμένοι, κατά τον παραδοσιακό τρόπο απεικόνισης, και όχι ημίγυμνοι, όπως στην ομόθεμη παράσταση και ο αριθμός των δικαίων, οι οποίοι πλαισιώνουν τον Κύριο, είναι μικρότερος. Νέο στοιχείο στην παράστασή μας είναι το ορθάνοιχτο στόμα δράκοντα, από το οποίο προβάλλει ο Αδάμ και είναι όμοιο με αυτό που καταπίνει τους νεκρούς στη Δευτέρα Παρουσία. Στο κάτω μέρος της σύνθεσης εισάγονται θέματα από τα Εωθινά, στα αριστερά η επίσκεψη των μυροφόρων στον τάφο και ο άγγελος καθισμένος στον λίθο να τους δείχνει το κενό μνήμα και στα δεξιά οι άνδρες της κουστωδιάς, οι οποίοι έχουν αποκοιμηθεί.³⁵⁹ Άλλες διαφορές μεταξύ των δύο έργων εντοπίζονται στη διαφορετική θέση του επεισοδίου του αγγέλου που δένει τον σατανά και των δύο γυμνών νέων, πιθανώς των γιων του πρεσβύτου Συμεών, οι οποίοι αναστήθηκαν από τον Ιησού.

Την πίσω πλευρά καταλαμβάνει η εικαστική απόδοση του ύμνου «Επί Σοι Χαίρει». Ο Κλόντζας πραγματεύεται αυτό το θέμα και σε άλλα έργα του.³⁶⁰ Η Παναγία μας, όπως και εκείνη της Σιάτιστας εικονίζεται σε τύπο καθιερωμένο στην κρητική ζωγραφική ήδη από τα μέσα του 15ου αιώνα, ενώ στα υπόλοιπα έργα είναι πιο κινημένη. Πατεί σε υποπόδιο, όπως στις περισσότερες παραστάσεις του Κλόντζα με αυτό το θέμα, ενώ στην εικόνα της Βενετίας πατεί σε μηνίσκο και στο τρίπτυχο Λάτση σε τροχούς. Οι οκτώ προφήτες, οι οποίοι εδώ περιβάλλουν τη Θεοτόκο, απαντούν και στα τρίπτυχα *Spada* και Λάτση. Όπως και στις άλλες δημιουργίες του ζωγράφου, με εξαίρεση την εικόνα της Βενετίας, ο κύκλος, ο οποίος περιβάλλει την Παναγία, εδράζεται σε όρος. Οι ολόσωμοι άγγελοι, οι οποίοι πλαισιώνουν τον κύκλο, επαναλαμβάνονται, άλλοτε περισσότεροι και άλλοτε λιγότεροι σε όλα τα παραδείγματα. Ο πεντάτρουλος ναός, ο οποίος υψάνεται στο βάθος στα τρίπτυχα *Spada* και Λάτση έχει εδώ αποδοθεί σαν χωριστά οικοδομήματα, όπως άλλωστε και στην εικόνα της Σιάτιστας.

³⁵⁸ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. *ό.π.*, σ. 340, υποσημ. 27.

³⁵⁹ Στο τρίπτυχο του Βατικανού συναντούμε ξανά την εισαγωγή αυτών των θεμάτων στην παράσταση της Εις Άδου Καθόδου.

³⁶⁰ Στα τρίπτυχα *Spada* και συλλογής Λάτση και στις εικόνες της Βενετίας, του Σινά και της Σιάτιστας.



Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός εικονίζεται, επίσης, γυρισμένος προς την Παναγία στην ίδια θέση, κάτω και αριστερά από τον κύκλο, στα τρίπτυχα *Sprada* και Λάτση, καθώς και στην εικόνα της Σιάτιστας. Στα προαναφερθέντα παραδείγματα, με εξαίρεση το τρίπτυχο Λάτση, κρατεί, όπως και στην παράστασή μας ειλητάριο με την αρχή του ύμνου του. Αντίθετα, στην εικόνα του Σινά κάθεται κατά μέτωπον κάτω από τον κεντρικό κύκλο.

Εν κατακλείδι, το τρίπτυχο της Ρουμανίας περιλαμβάνει σκηνές γνωστές από άλλα έργα του Κλόντζα, εκτός από την Κρίση του Πιλάτου, τον Απαγχονισμό του Ιούδα και την Άρνηση του Πέτρου. Οι παραστάσεις, οι οποίες απαντούν και σε άλλα έργα του ζωγράφου, παρουσιάζουν ομοιότητες, χωρίς να ταυτίζονται. Το τρίπτυχό μας είναι ένα δείγμα της πρωτοτυπίας του Κλόντζα, καθώς ποτέ δεν επαναλαμβάνει αυτούσια μία σκηνή.

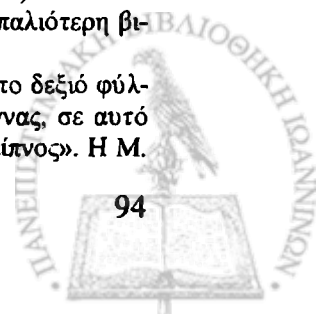
2.2.6. Τρίπτυχο της Δημοτικής Πινακοθήκης της Ραβέννας (Πίν. 33α-33γ)

Στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας, η οποία στεγάζεται στη *Loggetta Lombardesca*, βρίσκεται αναρτημένο ένα μικρό τρίπτυχο, από το οποίο σήμερα σώζονται το κεντρικό και το αριστερό φύλλο. Παρόλο που το έργο αυτό δεν ήταν άγνωστο στη βιβλιογραφία, ωστόσο, εκτενώς μελετήθηκε από την Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, η οποία το συσχετίζει με την τέχνη του ίδιου του Κλόντζα.³⁶¹

Στο τρίπτυχο αυτό εικονίζονται σκηνές από τα Πάθη του Χριστού. Συγκεκριμένα, η αφήγηση ξεκινά με τον Μυστικό Δείπνο (εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου), συνεχίζει με την Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή, την Προδοσία και τη Σύλληψη (εσωτερική όψη του ίδιου φύλλου) και κορυφώνεται με τη Σταύρωση (εσωτερική όψη του κεντρικού φύλλου).³⁶² Διαπιστώνουμε ότι στο τρίπτυχο της Ραβέννας

³⁶¹ (Οι διαστάσεις του μεσαίου φύλλου με την ενιαία βάση και την επίστεψη είναι 33 x 15 εκ., ενώ χωρίς το πλαίσιο είναι 18,5 x 12,5 εκ., του αριστερού φύλλου είναι 18,8 x 14 εκ. και το πάχος του ξύλου είναι 0,6 εκ. Το τρίπτυχο βρίσκεται σε αρκετά καλή κατάσταση με μικρές φθορές σε κάποιες παραστάσεις. Την καμπυλόγραμμη απόληξη του κεντρικού φύλλου επιστέφει ξυλόγλυπτη χρυσωμένη διακόσμηση. Πάνω σε ένα κυμάτιο με σχηματοποιημένα φύλλα φυτρώνει πλούσιο ανθέμιο με ελικοειδείς βλαστούς, μεγάλα φύλλα και κουκουναίρι, ενώ στις άκρες σκαλίζονται σεραφείμ με φωτοστέφανους. Η επίσης ξυλόγλυπτη και χρυσωμένη βάση φέρει σειρές σχηματοποιημένων φύλλων). Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 145-186, πίν. Α' - Γ', όπου και παλιότερη βιβλιογραφία.

³⁶² Στην πίσω όψη του κεντρικού φύλλου δεν υπάρχει παράσταση. Αναφορικά με το δεξιό φύλλο, εκλάπη το 1952 και σύμφωνα με τα αρχεία της Δημοτικής Πινακοθήκης της Ραβέννας, σε αυτό εικονίζονταν στην εσωτερική όψη η Αποκαθήλωση, ενώ στην εξωτερική άλλος ένας «Δείπνος». Η Μ.



απαντούν θέματα γνωστά σε μάς από το τρίπτυχο του Σεμπενίκου, τα οποία, όμως παρουσιάζονται με διαφορετικό τρόπο. Ειδικότερα, στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου του τριπτύχου μας, όπου παριστάνεται ο Μυστικός Δείπνος, ο χώρος διαρθρώνεται διαφορετικά από ό,τι στην ομόθεμη παράσταση. Η ανάπτυξη της σύνθεσης εδώ γίνεται προς το βάθος, σύμφωνα, δηλαδή, με την κάθετη τοποθέτηση του τραπεζιού, ενώ εκεί το τραπέζι είναι τοποθετημένο διαγώνια. Ανάλογη τοποθέτηση του τραπεζιού συναντούμε στην ιταλική ζωγραφική σε παραστάσεις γεύματος, όπως σε πίνακες του *Tintoretto*.³⁶³ Ο Χριστός στο τρίπτυχό μας κάθεται σε μία στενή πλευρά του τραπεζιού κάτω από μία μεγάλη σύνθετη αρχιτεκτονική κατασκευή, η οποία δεν απαντά σε εκείνο του Σεμπενίκου, και οι μαθητές χωρίζονται σε δύο ημιχόρια, έξι σε κάθε μία από τις μακρές πλευρές του τραπεζιού. Στη σκηνή μας, όπως και στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου, συμμετέχει βοηθητικό προσωπικό και εμπλουτίζεται με πολλά γραφικά στοιχεία.

Την ημικυκλική απόληξη της εσωτερικής όψης του αριστερού φύλλου καταλαμβάνει η Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή. Η εικονογραφία της παράστασης περιορίζεται στη σκηνή με τον Χριστό γονατιστό στο κέντρο να ατενίζει τον ουρανό και να προσεύχεται με τον άγγελο ψηλά και τους τρεις μαθητές να κοιμούνται σε πρώτο επίπεδο.³⁶⁴ Το ίδιο θέμα απαντά και στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου· εκεί, όμως, οι μαθητές ανέρχονται στους πέντε και παραλείπεται ο άγγελος. Ο δραματικός χαρακτήρας της σκηνής αποτελεί για την κρητική ζωγραφική εικονογραφικό νεωτερισμό στην παράσταση της Προσευχής. Ο Χριστός σε ανάλογη στάση στην ίδια παράσταση εικονίζεται στην ιταλική ζωγραφική, όπως σε πίνακες του *Tiziano*.³⁶⁵

Κάτω από τη σκηνή της Προσευχής παρουσιάζεται η Προδοσία. Από εικονογραφική άποψη, η παράσταση ακολουθεί τα βασικά στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης.³⁶⁶ Η σύνθεση, όμως, εμπλουτίζεται και με στοιχεία ξένα προς τη βυζαντινή εικονογραφία της Προδοσίας, όπως είναι η ομάδα των έφιππων Εβραίων, η οποία περνά κάτω από μία καμάρα, και η ύπτια στάση του Μάλχου. Άλλη λεπτομέρεια άγνωστη

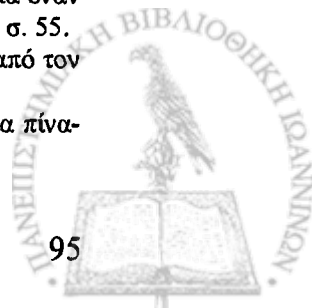
Κωνσταντουδάκη εικάζει ότι ίσως πρόκειται για τον Δείπνο του Χριστού, με τους μαθητές του στους Εμμαούς μετά την Ανάστασή του (ό.π., σ. 145, υποσημ. 1 και σ. 146, υποσημ.3). Αντίθετα, ο Π. Βοκοτόπουλος, θεωρεί ότι στο δεξιό φύλλο ήταν ζωγραφισμένη η Ανάσταση, όπως στα τρίπτυχα του Σεμπενίκου και της Ρουμανίας (Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστι», σ. 352).

³⁶³ Ο.π., σ. 152, υποσημ. 20, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Από νεότερη βιβλιογραφία για έναν πίνακα του *Tintoretto* με παράσταση του Γάμου εν Κανά (1561), βλ. Coletti, *Tintoretto*, εικ. στη σ. 55.

³⁶⁴ Η παράσταση της Προσευχής με μία σκηνή επικρατεί τον 14ο αιώνα στη Δύση, ενώ από τον 15ο αιώνα προστίθεται και ο άγγελος (Thüner, «Ölberg», τ. 3, στ. 347).

³⁶⁵ Ο.π., σ. 156, υποσημ. 32, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Από νεότερη βιβλιογραφία για πίνακες του *Tiziano*, βλ. Wethey, *Titian*, αρ. 6, 7, πίν. 125, 126.

³⁶⁶ Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. Thüner, «Verrat», τ. 4, στ. 440-443.



με τη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος είναι η φυγή των μαθητών μέσα από μία πόρτα, στοιχείο που ξενίζει κάπως με την ασύνδετη τοποθέτησή του στο ύπαιθρο. Ο ζωγράφος μας δανείζεται και αυτό το γραφικό στοιχείο από δυτικές παραστάσεις.³⁶⁷

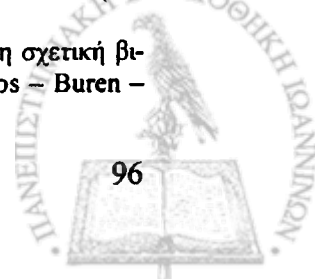
Το Θείο Πάθος κορυφώνεται με τη σκηνή της Σταύρωσης, η οποία ιστορείται στην εσωτερική όψη του κεντρικού φύλλου. Ψηλά στο κέντρο της παράστασης δεσπόζει ο σταυρωμένος Χριστός, τα πόδια του οποίου ενώνονται και καρφώνονται μαζί κατά τον δυτικό τρόπο απεικόνισης της Σταύρωσης, σε αντίθεση με την ομόθεμη παράσταση του τριπτύχου του Σεμπενίκου, όπου καρφώνονται χωριστά.³⁶⁸ Στις κάτω γωνίες του φύλλου εικονίζονται τα επεισόδια της λιποθυμίας της Παναγίας και του διαμερισμού των ιματίων, όπως ακριβώς και στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου. Στην παράστασή μας τα πρόσωπα της Παναγίας και του Ιωάννη δεν πλαισιώνονται με φωτοστέφανους, αλλά εκπέμπουν χρυσές δεσμίδες ακτινών, στοιχείο, το οποίο συναντάμε συχνά στη δυτική τέχνη και ιδιαίτερα τη φλαμανδική.³⁶⁹ Ανάμεσα στους σταυρούς ο ζωγράφος εξοικονομεί χώρο για την υπερβολικά μικρογραφημένη και πολυπρόσωπη παράσταση του Ελκόμενου Χριστού, η οποία στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου αυτονομείται. Τέλος, στο βάθος της σύνθεσης αποδίδεται μία ολόκληρη πολιτεία, η Ιερουσαλήμ, η οποία περιβάλλεται από χαμηλά τείχη και δεν απαντά στην άλλη παράσταση Σταύρωσης. Ξεχωρίζει ο ναός του Σολομώντα με το βαθύ ρήγμα στην πρόσοψή του, αλλά λείπει ο Πανάγιος Τάφος, τον οποίο συναντούμε σε απόδοση στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου.

Από την ανωτέρω σύντομη σύγκριση γίνεται φανερό ότι το τρίπτυχο της Ραβέννας σχετίζεται θεματικά με εκείνο του Σεμπενίκου, καθώς επιλέγονται και για τα δύο έργα σκηνές από τον κύκλο των Παθών. Εκείνο, όμως, που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι, παρά την ίδια θεματολογία τους, το ένα τρίπτυχο δεν αντιγράφει το άλλο.

³⁶⁷ Σε ξυλογραφία του *Dürer* με την Προσευχή σε πρώτο επίπεδο παριστάνεται στο βάθος ομάδα Ρωμαίων στρατιωτών με τον Ιούδα επικεφαλής, οι οποίοι περνούν μέσα από ένα ξύλινο θύρωμα, στον περιφραγμένο χώρο του κήπου, όπου προσεύχεται ο Χριστός (1515). Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 159, υποσημ. 44, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Για νεότερη βιβλιογραφία, βλ. White, *Dürer*, σ. 164-165, αρ. 71.

³⁶⁸ Αντίθετα, στον δίκαιο ληστή της παράστασής μας καρφώνονται χωριστά και το ίδιο πρέπει να συμβαίνει και στον βλάσφημο ληστή, όπως φαίνεται από την τοποθέτηση των ποδιών του (Βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 161, υποσημ. 51).

³⁶⁹ Για αυτή την εικονογραφική λεπτομέρεια, βλ. *ό.π.*, σ. 161, υποσημ. 48, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Για παραδείγματα από την πρώιμη φλαμανδική τέχνη, βλ. επίσης, Ridderbos – Buren – Henk, *Netherlandish*, πίν. 6, 23, 54, 67, 68, 97, κ.α.



2.2.7. Τρίπτυχο της Βαλτιμόρης Η.Π.Α, (Πίν. 34α-34β)

Στη *Walters Art Gallery* της Βαλτιμόρης των Η.Π.Α. στεγάζεται ένα τρίπτυχο, από το οποίο σήμερα σώζονται το κεντρικό και το αριστερό φύλλο. Το έργο έχει δημοσιευθεί από τη Μ. Βασιλάκη, η οποία το αποδίδει στον Κλόντζα και το χρονολογεί στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα.³⁷⁰

Το τρίπτυχο κοσμείται με σκηνές από τον κύκλο των Παθών: η αφήγηση αρχίζει με την παράσταση της Κρίσης στον Καϊάφα και του Εμπαιγμού στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου, συνεχίζει με την Άνοδο στον Γολγοθά στην εσωτερική όψη του ίδιου φύλλου και κορυφώνεται με την πολυπρόσωπη παράσταση της Σταύρωσης, η οποία παρουσιάζεται στην εσωτερική όψη του κεντρικού φύλλου.³⁷¹

Ειδικότερα, στην εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου συνδυάζονται η Προσαγωγή και η Κρίση του Χριστού ενώπιον του αρχιερέα, ένα επεισόδιο από το θέμα της Άρνησης του Πέτρου και ο Εμπαιγμός. Η σύνθεση διαρθρώνεται σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο ο Χριστός οδηγείται δέσμιος από Ρωμαίο στρατιώτη, μπροστά στον αρχιερέα Καϊάφα, ο οποίος κάθεται στα δεξιά σε ξύλινο θρόνο. Ο ένθρονος αρχιερέας υψώνει το χέρι σε χειρονομία ομιλίας και πλαισιώνεται στα δεξιά από μία γεροντική μορφή. Τον Ιησού ακολουθούν όμιλος Ρωμαίων φρουρών και Εβραίων. ε άλλες μεταβυζαντινές παραστάσεις η κρίση του Χριστού από τον Καϊάφα αποδίδεται ως σύγχρονη με εκείνη από τον Άννα, με τους δύο αρχιερείς καθισμένους πλάι – πλάι. Κατά τον ίδιο τρόπο περιγράφεται το επεισόδιο στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής*.³⁷² Στο δεύτερο επίπεδο μία νεαρή θεραπαινίδα εμφανίζεται στο άνοιγμα πόρτας και χειρονομεί ζωηρά προς έναν νεαρό. Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι η παρουσία της νεαρής αποτελεί υπαινιγμό για την «παιδίσκην τήν θυρωρόν», η οποία αναγνώρισε τον Πέτρο και δημιούργησε το γνωστό επεισόδιο που τον ανάγκασε να αρνηθεί τρεις φορές ότι ήταν μαθητής του Κυρίου.³⁷³ Στο βάθος μέσα από το άνοιγμα μίας μνημειακής αψίδας διακρίνουμε τον Χριστό καθισμένο σε ένα σκαμνί, ημίγυμνο, μόνο με μία

³⁷⁰ (αρ. ευρετ. 37. 628, διαστάσεις: 18,5 x 24,1 εκ. Το κεντρικό φύλλο φέρει ξυλόγλυπτο πλαίσιο, το οποίο, όμως, έχει υποστεί σημαντικές φθορές από βίαιη χρήση του στο παρελθόν, με αποτέλεσμα να μη διατηρεί σχεδόν τίποτα από τη λάμψη που θα είχε, όταν κατασκευάστηκε) *Holy Image. Holy Space*, σ. 227-229, αρ. 70, εκ. στη 158-159 (Vassilaki).

³⁷¹ Για την πίσω όψη του κεντρικού φύλλου δε γίνεται καμία αναφορά από τη Μ. Βασιλάκη στη δημοσίευσή της. Πιθανόν να παρέμεινε ακόσμητη. Αναφορικά με το δεξιό φύλλο, ο Π. Βοκοτόπουλος υποθέτει ότι θα κοσμούταν με παράσταση της Ανάστασης, όπως συμβαίνει στα τρίπτυχα του Σεμπενίκου και της Ρουμανίας (Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστι», σ. 352).

³⁷² Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 105. Βλ. επί παραδείγματι την ανάλογη παράσταση του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εκ. 92).

³⁷³ Μαθ. κοτ', 57-73.



χλαμύδα και έναν ακάνθινο στέφανο, να λαιδωρείται και να εμπαιίζεται από τρεις στρατιώτες, ενώ δύο ηλικιωμένοι άνδρες παρακολουθούν. Η καθιστή μορφή του Ιησού απαντά κυρίως σε δυτικά έργα, όπου σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο είναι και τα δεμένα χέρια του πάσχοντα.³⁷⁴

Οι εν λόγω σκηνές παρουσιάζονται, επίσης, σε δύο διάχωρα, τα οποία πλαισιώνουν ένα κεντρικό με παράσταση Μυστικού Δείπνου στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου. Η βασική εικονογραφική σύλληψη των θεμάτων είναι όμοια, αλλά προφανώς λόγω έλλειψης χώρου στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου αποδίδονται συνοπτικά.

Στην εσωτερική όψη του ίδιου φύλλου ιστορείται η Άνοδος στον Γολγοθά. Το θέμα αυτό απαντά και σε άλλα έργα του Κλόντζα, αλλά ως παραπληρωματικό επεισόδιο μίας αναπτυγμένης σύνθεσης, εκείνης της Σταύρωσης.³⁷⁵ Αυτοτελή σκηνή αποτελεί μόνο στο τρίπτυχο μας, όπου καταλαμβάνει ολόκληρο φύλλο και στου Σεμπενίκου, όπου σχηματίζει μία ζώνη κάτω από τον Μυστικό Δείπνο. Εδώ η σύνθεση οργανώνεται πάνω σε ένα ελικοειδές μονοπάτι, το οποίο δεν μπορούμε να διακρίνουμε λόγω του μεγάλου αριθμού επεισοδίων, που παρουσιάζονται. Θεωρούμε ότι η ευρηματική αυτή οργάνωση της σύνθεσης, η οποία δίνει στον Κλόντζα τη δυνατότητα να γεμίσει ασφυκτικά τη ζωγραφική επιφάνεια με μορφές, είναι σαφώς εμπνευσμένη από την ιταλική ζωγραφική. Θυμίζει αρκετά έναν πίνακα του *Tintoretto* στη Βενετία (1566-1567).³⁷⁶ Γενικά ο Κλόντζας αρέσκεται να δημιουργεί παραστάσεις πολυπρόσωπες με αυξημένη τη δραματική ένταση, προσθέτοντας νέα δευτερεύοντα επεισόδια, όπως του Κυρίου, ο οποίος δεμένος από τον λαιμό³⁷⁷ και εξαντλημένος από το βά-

³⁷⁴ Στα τέλη του 12ου αιώνα καθιερώνεται στην ιταλική τέχνη η ρεαλιστική απεικόνιση του εξαντλημένου Χριστού, ο οποίος αποδίδεται καθιστός και δέσμιος να υποφέρει από τα χτυπήματα και τις προσβολές. Βλ. λόγου χάρη, εικονίδιο από ξύλινο σταυρό με σκηνές των Παθών (1240-1245) του Μουσείου *Uffizi* και έναν άλλον εικονογραφημένο σταυρό του *Coppo di Marcovaldo* στο *San Gimignano* (Derbes, *Passion*, σ. 10-11, εικ. 10 και σ. 96, εικ. 56, αντίστοιχα). Παράλληλο του καθιστού Χριστού εντοπίζεται σε τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα στην, επίσης, βενετοκρατούμενη Ρόδο (1490-1510) (Κόλλιας, «Διαπόμπευση», σ. 244-253, πίν. IB', 124-126) και σε μία ενυπόγραφη εικόνα του Ιωάννη Μόσκου, η οποία διαιρείται σε δώδεκα ισομεγέθη διάχωρα με ισάριθμες μικρογραφημένες σκηνές από τα Πάθη του Χριστού (1705) (Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, σ. 18-19, αρ. 17, πίν. 16). Αντίθετα, στις βυζαντινές παραστάσεις Εμπαιγμού ο Χριστός εικονίζεται όρθιος, μετωπικός, ακίνητος ή κάνοντας ένα ανεπαίσθητο βηματισμό, ευθυτενής και γαλήνιος. Βλ. για παράδειγμα την τοιχογραφία του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 92).

³⁷⁵ Στο τρίπτυχο *Spada*, σε φύλλα τριπτύχων Βατικανού, Ραβέννας, ξένης ιδιωτικής συλλογής και σε έναν πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής.

³⁷⁶ (Berenson, *Venetian School*, τ. II, πίν. 1299).

³⁷⁷ Στα κωνσταντινουπολίτικα μνημεία της Καπαδοκίας του 10ου αιώνα εισάγεται ένα νέο δραματικής φύσεως στοιχείο, το οποίο θα επικρατήσει στο εξής σε όλες τις εικονογραφικές παραλλαγές: οι στρατιώτες δε συνοδεύουν τον Χριστό, αλλά τον έλκουν με σχοινί δεμένο στον λαιμό του (Κατσελάκη, «Ελκόμενος», σ. 170, υποσημ. 21).

ρος του σταυρού γονατίζει, ενώ η Βερονίκη του σκουπίζει το πρόσωπο,³⁷⁸ της λιποθυμίας της Παναγίας και των δύο δούλων, οι οποίοι ωθούν και μαστιγώνουν τους δύο ημίγυμνους και δεμένους οπισθάγκωνα ληστές.³⁷⁹ Η ίδια αντίληψη επιβιώνει και σε μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» του Θεόδωρου Πουλάκη στο Μουσείο Μπενάκη (β' μισό 17ου αιώνα).³⁸⁰ Τα ίδια επεισόδια περιλαμβάνονται, επίσης, και στην αντίστοιχη παράσταση του τριπτύχου του Σεμπενίκου. Ωστόσο, τα δύο έργα παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές κυρίως ως προς την διάρθρωση του χώρου, αλλά και σε επιμέρους στοιχεία, όπως στην έλλειψη συμμετοχής μικρών παιδιών και στη μη αποτύπωση του θείου προσώπου στο Άγιο Μανδήλιο στο τρίπτυχο της Βαλτιμόρης.

Ο κύκλος του Θείου Πάθους ολοκληρώνεται στην εσωτερική όψη του κεντρικού φύλλου με την παράσταση της Σταύρωσης, η οποία αποδίδεται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με την αντίστοιχη του τριπτύχου του Σεμπενίκου. Στις ομοιότητες των δύο παραστάσεων θα σημειώσουμε την εικονογράφηση της λιποθυμίας της Παναγίας και του διαμερισμού των ματιών, του μαύρου φτερωτού δαίμονα, ο οποίος παίρνει την ψυχή του κακού ληστή, καθώς και των έφιππων και πεζών πάνοπλων Ρωμαίων στρατιωτών και Εβραίων αρχόντων, οι οποίοι γεμίζουν τους κενούς χώρους της σύνθεσης.

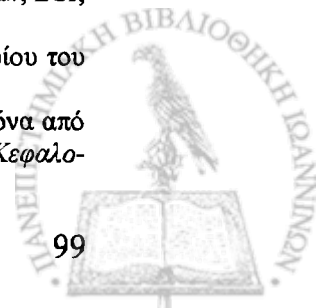
Από την άλλη μεριά, η εξεταζόμενη Σταύρωση διαφέρει από εκείνη του Σεμπενίκου σε αρκετά ουσιώδη σημεία: εδώ η προσήλωση των ποδιών του Χριστού γίνεται με ένα μόνο καρφί· παραλείπονται ο ναός του Σολομώντα, ο Πανάγιος Τάφος και η μορφή του απόστολου Ιωάννη· εξαιρείται η μορφή της Μαρίας Μαγδαληνής στη σύνθεση, η οποία ασκεπής και με ξέπλεκα μαλλιά, εικονίζεται γονατισμένη να αγκαλιάζει τον σταυρό του Κυρίου και να υψώνει το βλέμμα προς αυτόν· και οι στρατιώτες παίζουν στα ζάρια τον άρραφο χιτώνα του Ιησού, χωρίς τη χρήση της ειδικής βάσης, αλλά απευθείας πάνω στον χιτώνα.

Συμπερασματικά, το τρίπτυχο της Βαλτιμόρης σχετίζεται θεματικά με αυτό του Σεμπενίκου και μαζί με εκείνα της Ρουμανίας και της Ραβέννας θα μπορούσαν να αποτελέσουν μία ομάδα αποδιδόμενων τριπτύχων στον Κλόντζα, τα οποία κοσμούνται με σκηνές από τον κύκλο των Παθών και της Αναστάσεως.

³⁷⁸ Το επεισόδιο της Βερονίκης μαρτυρείται από τον 14ο αιώνα (Emminghaus, «Veronika», *LCI*, τ. 8, στ. 543-544).

³⁷⁹ Οι ληστές απαντούν ομοίως σε τοιχογραφία του *Pietro Lorenzetti* και του εργαστηρίου του στην Ασίζη (1316-1319) (Derbes, *Passion*, σ. 118, εικ. 74).

³⁸⁰ *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 550-552, αρ. 201 (Δρανδάκη). Ανάλογη είναι και η εικόνα από το θωράκιο του τέμπλου της μονής του Αγίου Ανδρέα στη Μηλαπιδιά, επίσης του Πουλάκη (*Κεφαλονιά* τ. 1, εικ. 232).



2.2.8. Δύο φύλλα τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής, (Πίν. 35α-35β)

Δύο φύλλα τριπτύχου με ευαγγελικές σκηνές, τα οποία ανήκουν σε ξένη ιδιωτική συλλογή, μπορούν, κατά τον Μ. Χατζηδάκη³⁸¹ και τον Π. Βοκοτόπουλο, να αποδοθούν στον Κλόντζα ή στο εργαστήριό του. Φωτογραφίες των φύλλων μας παραδίδει ο Π. Βοκοτόπουλος σε άρθρο του.³⁸²

Στο πρώτο από τα δύο φύλλα τριπτύχου ιστορούνται σκηνές από τον κύκλο του μαρτυρίου του Προδρόμου, οι οποίες δεν έχουν επισημανθεί σε άλλα γνωστά έργα του ίδιου ζωγράφου. Αντίθετα, το δεύτερο φύλλο παρουσιάζει το θέμα της Σταύρωσης του Κυρίου, με το οποίο ο Κλόντζας έχει ασχοληθεί επανειλημμένως και σε άλλα έργα του.

Ειδικότερα, το πρώτο φύλλο συνδυάζει το συμπόσιο του Ηρώδη, με την Αποτομή του Ιωάννη του Προδρόμου και την παράδοση της κάρας του. Η σύνθεση διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο, όπου οδηγεί μία σκάλα από δεξιά, λαμβάνει χώρα η σκηνή της Αποτομής. Ο Πρόδρομος ιστορείται γονυκλινής με τα χέρια δεμένα και σκυμμένο το κεφάλι μπροστά στον δήμιο, ο οποίος έχει υψωμένο το σπαθί, και μπροστά στον αξιωματικό, ο οποίος δίνει την εντολή. Το μαρτύριο του αγίου παρακολουθούν τρεις άνδρες, προφανώς οι μαθητές του. Πίσω τους ανοίγονται στον τοίχο μία θύρα και ένα παράθυρο, τα οποία είναι καγκελόφρακτα και βλέπουν στη φυλακή του Προδρόμου. Από μία πόρτα στα δεξιά εισέρχεται η Σαλώμη, κρατώντας ένα πινάκιο με την αποτετημημένη κεφαλή, το οποίο μόλις παρέλαβε από μία υπηρέτρια. Ανάμεσά τους, ζωγραφίζεται ένα μικρό σκυλί. Στο βάθος του δωματίου είναι στρωμένο σε ψηλότερο επίπεδο ένα κυκλικό τραπέζι, όπου ο κάθονται ο Ηρώδης με τους συνδαιτυμόνες του. Από πάνω τους, στον εξώστη που περιτρέχει την αίθουσα, καθαρωδοί και σαλπικτές τούς διασκεδάζουν με τη μουσική τους. Διάφορες μορφές προβάλλουν από τα παράθυρα που ανοίγονται στην αίθουσα. Στα δεξιά, η γυναικεία εστεμμένη μορφή πιθανόν να είναι η Ηρωδιάς, η οποία παραλαμβάνει από τη Σαλώμη το πινάκιο με την κεφαλή.

³⁸¹ Τα φύλλα (διαστάσεις 20 x 16,4 εκ. και 19,3 x 15,7 εκ.) μνημονεύονται στον κατάλογο των Χατζηδάκη – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 89, αρ. 48 με τα αποδιδόμενα στον Κλόντζα έργα. Ωστόσο, το πρώτο φύλλο εικονίζει μόνο την Αποτομή και όχι και την Γέννηση από τον κύκλο του Προδρόμου, όπως φαίνεται ότι είχαν πληροφορήσει τον Μανόλη Χατζηδάκη (Βοκοτόπουλος, «Φύλλα τριπτύχου», σ. 91).

³⁸² Βοκοτόπουλος, «Φύλλα τριπτύχου», σ. 91-105.



Το επεισόδιο της Αποτομής του Προδρόμου αποτελεί μία από τις συνηθέστερα απεικονιζόμενες σκηνές του κύκλου του αγίου. Εδώ ο ζωγράφος μας δεν ακολουθεί τον oligoprosopo τύπο, ο οποίος κυριαρχεί στο τέλος του 15ου ή στις αρχές του 16ου αιώνα και περιλαμβάνει μόνο το επεισόδιο της Αποτομής,³⁸³ αλλά πρωτοτυπεί και δημιουργεί έναν σύνθετο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος συνδυάζει το μαρτυρικό θάνατο του αγίου με το επεισόδιο του Συμποσίου του Ηρώδη.³⁸⁴ Ο νέος τύπος είναι επίσης, ανεξάρτητος και από εκείνον, ο οποίος καθιερώνεται από τον σύγχρονό του Μιχαήλ Δαμασκηνό με την εικόνα της Κέρκυρας.³⁸⁵

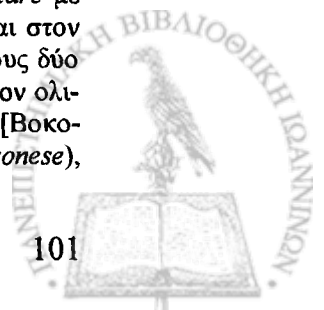
Στο δεύτερο φύλλο η πολυπρόσωπη παράσταση της Σταύρωσης, από όλες τις ομόθεμες παραστάσεις, τις οποίες έχει ζωγραφίσει ο Κλόντζας, πιο πολύ θυμίζει εκείνη του τριπτύχου της Ραβέννας. Οι ομοιότητες εντοπίζονται στην προσήλωση των ποδιών του Χριστού με ένα μόνο καρφί, στους λοξά τοποθετημένους σταυρούς των ληστών, στον φτερωτό δαίμονα, ο οποίος παίρνει την ψυχή του κακού ληστή, και στην τειχισμένη πόλη της Ιερουσαλήμ πίσω από τους σταυρούς. Κοινά σημεία, εξάλλου, αναγνωρίζουμε στις χρυσές ακτίνες, οι οποίες περιβάλλουν τις κεφαλές των αγίων προσώπων και στην προσθήκη παραπληρωματικών επεισοδίων από τον κύκλο των Παθών, όπως η Άνοδος στον Γολγοθά, η λιποθυμία της Παναγίας και ο διαμερισμός των ιματίων, τα οποία μάλιστα τοποθετούνται στις ίδιες ακριβώς θέσεις.

Στις διαφορές επισημαίνουμε τον βαθυκύανο ορίζοντα της Σταύρωσή μας, την προσθήκη δύο αγγέλων, οι οποίοι πετούν πάνω από τον Εσταυρωμένο, ενός ακόμη, ο οποίος παίρνει την ψυχή του καλού ληστή και του λόφου του Γολγοθά με τη μορφή βράχου, στον οποίο ανοίγεται ένα σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ. Ας σημειώσουμε, επίσης, ότι στη σκηνή της Ανόδου, οι μορφές, οι οποίες συμμετέχουν εδώ δεν μικρογραφούνται, όπως στο τρίπτυχο της Ραβέννας, αλλά σχεδιάζονται στην ίδια κλίμακα με τις υπόλοιπες της παράστασης· γι' αυτό τον λόγο εδώ αναγνωρίζουμε τον Σίμωνα, ο οποίος έχει ήδη πάρει τον σταυρό και τη Βερονίκη, η οποία ετοιμάζεται να σκουπίσει το πρόσωπο του Κυρίου. Ανάμεσα στους ιππείς, οι οποίοι κλείνουν αυτή τη θλι-

³⁸³ Όπως μία εικόνα στη Μονή Διονυσίου, βλ. *ό.π.*, σ. 94, υποσημ 6, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³⁸⁴ Για την εικονογραφία του Συμποσίου του Ηρώδη και την Αποτομή του Προδρόμου, βλ. Κατσιώτη, *Οι σκηνές*, σ. 166-188 και 189-210, αντίστοιχα.

³⁸⁵ Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός αντλεί στοιχεία από σύγχρονα ιταλικά έργα, τις *pale d' altare* με σκηνές μαρτυρίου, όπως το μαρτύριο των αγίων *Primus* και *Felicianus* (1562) που αποδίδεται στον *Paolo Veronese* και από το οποίο μεταφέρει στην εικόνα της Κέρκυρας (1590) αυτούσιους τους δύο μεσόκοπους άνδρες. Ο πολυπρόσωπος τύπος της εικόνας του Μιχαήλ Δαμασκηνού εκτοπίζει τον oligoprosopo τύπο και αντιγράφεται από πολλούς νεότερους ζωγράφους τον 17ο και 18ο αιώνα [Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 51-53, αρ. 27, εικ. 32, 34-35, 341Η και 328 (ο πίνακας του *Veronese*), όπου και παραδείγματα εικόνων, οι οποίες αντιγράφουν τον τύπο του Μιχαήλ Δαμασκηνού].



βερή πομπή, ξεχωρίζει ένας που φορεί μανδύα με ερμίνα και δεν απαντά στο άλλο τρίπτυχο. Ο άνδρας αυτός θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Πιλάτο.

Εν κατακλείδι, δύο φύλλα τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής μπορούν να αποδοθούν στον Κλόντζα ή στο εργαστήριό του. Εικονογραφικά το πρώτο παρουσιάζει μία πρωτοτυπία στη σύνθεσή του, ενώ το δεύτερο μπορεί να ενταχθεί στον κύκλο εκείνων των έργων του Κλόντζα με θέμα τη Σταύρωση. Κάποιες ατέλειες³⁸⁶ του πρώτου αποτελούν ενδείξεις ότι το φύλλο αυτό ίσως δεν είναι έργο του ίδιου του Κλόντζα, αλλά του εργαστηρίου του. Αντίθετα, η ποιότητα της ζωγραφικής του δεύτερου δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για γνήσιο έργο του μεγάλου καστρινού ζωγράφου.

2.2.9. Δύο φύλλα τριπτύχου της Γενεύης, (Πίν. 36α-36β)

Δύο ισομεγέθη φύλλα, τα οποία πιθανόν να προέρχονται από το ίδιο τρίπτυχο, παραχωρήθηκαν ως δωρεά από τη Β. Μαυρομιχάλη στο *Musée d' Art et d' Histoire* της Γενεύης. Τα φύλλα, τα οποία χρονολογούνται στα τέλη του 16ου με αρχές του 17ου αιώνα, αποδίδονται στον Κλόντζα και το εργαστήριό του και δημοσιεύθηκαν στο κατάλογο του μουσείου.³⁸⁷

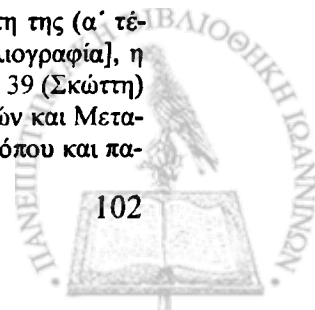
Τα δύο φύλλα κοσμούνται με παραστάσεις από τον χριστολογικό κύκλο: τη Γέννηση του Χριστού και τη Σταύρωση.³⁸⁸ Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο φύλλο με την παράσταση της Γέννησης εικονογραφικά συνδέεται με μία ομάδα κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα, όπως η Γέννηση της Συλλογής Ανδρεάδη, του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, της Βενετίας και της Πάτμου,³⁸⁹ οι οποίες συνεχίζουν την παράδοση της ύστερης παλαιολόγειας τέχνης.³⁹⁰

³⁸⁶ Οι εκφράσεις και οι χειρονομίες μερικών προσώπων, επί παραδείγματι των γυναικών που προβάλλουν από τα παράθυρα, προτείνοντας τα δύο χέρια, είναι μονότονες· οι διαφορές στην κλίμακα των μορφών είναι ατυχείς· η Σαλώμη είναι πολύ μεγαλύτερη από τους δύο μαθητές του Προδρόμου· το αριστερό πόδι του δημίου είναι ανεξήγητα κοντό· η προοπτική απόδοση της στοάς στην επάνω αριστερή γωνία είναι αντίθετη από των άλλων τμημάτων του κτηρίου· οι νοητές προεκτάσεις των οριζοντίων στοιχείων των πλαγίων τοίχων δε συναντώνται σε κοινό σημείο φυγής (Βοκοτόπουλος, «Φύλλα τριπτύχου», σ. 95).

³⁸⁷ (διαστάσεις 29,5 x 20,5 x 0,8 εκ.) *Musée d' Art et d' Histoire*, αρ. 4/5 (Frigerio –Zeniou).

³⁸⁸ Εφόσον στον κατάλογο δε γίνεται λόγος για τις πίσω όψεις των φύλλων του τριπτύχου, εικάζουμε ότι παρέμειναν ακόσμητες.

³⁸⁹ Η πρώτη είναι γνωστή και ως *Volpi* από το όνομα του προηγούμενου ιδιοκτήτη της (α' τέταρτο 15ου αιώνα) [*Χειρ Αγγέλου*, σ. 78-79, αρ. 5 (Δρανδάκη), όπου και παλιότερη βιβλιογραφία], η δεύτερη αποδίδεται στον ζωγράφο Άγγελο (β' τέταρτο 15ου αιώνα) [*ό.π.*, σ. 180-181, αρ. 39 (Σκώτη) όπου και παλιότερη βιβλιογραφία], η τρίτη βρίσκεται στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών (β' μισό 15ου αιώνα) [*ό.π.*, σ. 96-97, αρ. 14 (Καζανάκη – Λάππα), όπου και πα-



Ιδιαιτερότητα, όμως, της παράστασής μας είναι η παρουσία δύο ιστάμενων ανδρικών μορφών, οι οποίες φέρουν φωτοστέφανο, πλησίον του δεξιού ομίλου των αγέλων, όπου συνήθως εικονίζεται ο ευαγγελισμός των ποιμένων. Η πρώτη μορφή είναι αγένεια, ενδεδυμένη με χιτώνα και ιμάτιο και καλύπτεται μερικώς από τη δεύτερη, η οποία είναι γεροντική και φαρακλή, φορεί τον μοναστικό χιτώνα δυτικού τύπου και δείχνει με το δάχτυλο την Παναγία. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της δεύτερης μάς επιτρέπουν να την ταυτίσουμε με τον άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης, ο οποίος μάλιστα συνδέεται με το μυστήριο της Γέννησης.³⁹¹ Σύμφωνα με τον βίο του αγίου, ο οποίος μας παραδίδεται από τον *Bonaventura*,³⁹² το 1223 μ.Χ. ο άγιος κατασκεύασε μέσα σε μία σπηλιά του ιταλικού χωριού *Greccio* την πρώτη αναπαράσταση της Γέννησης, όπως τη μαρτυρούν τα Ευαγγέλια, σε ανάμνηση του προσκηνύματός του στη Βηθλεέμ. Τη νύχτα των Χριστουγέννων, καθώς γονάτισε να προσευχηθεί μέσα στη φάτνη του Θείου Βρέφους, εκείνο ζωντάνεψε μέσα στην αγκαλιά του αγίου. Το περιγραφόμενο γεγονός είναι γνωστό στη δυτική τέχνη, καθώς ιστορείται στη βασιλική του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη, ο τοιχογραφικός διάκοσμος της οποίας αποδίδεται στον *Giotto* και τους βοηθούς του.³⁹³ Ο άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης ήταν εξαιρετικά δημοφιλής μεταξύ των καθολικών και απαντά συχνά σε ιταλοκρητικά έργα, κατόπιν παραγγελίας πελατών δυτικού δόγματος.³⁹⁴ Το αξιοπερίεργο, όμως, είναι

λίωτερη βιβλιογραφία], η τέταρτη από το καθολικό της Ι. Μ. Ζωοδόχου Πηγής (1480-1500) (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 88-89, αρ. 39, πίν. 35, 970.

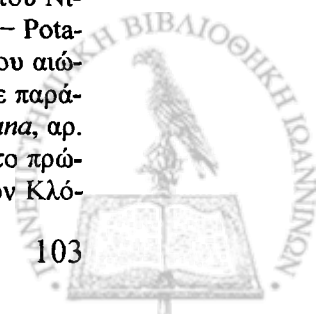
³⁹⁰ Έτσι όπως αυτή εμφανίζεται στις δύο ψηφιδωτές παραστάσεις της Γέννησης των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (Ξυγγόπουλος, *Ψηφιδωτή διακόσμησης*, σ. 9-14, πίν. 11-13) και της Μονής της Χώρας (Underwood, *Kariye Djami*, τ. 2, πίν. 166) και στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου του Μυστρά (Χατζηδάκης, *Μυστράς*, σ. 78-79, εικ. 46).

³⁹¹ Αντίθετα, η *Stella Frigerio - Zeniou* διακρίνει δύο γυναικείες μορφές. Για την μπροστινή διατυπώνει με επιφύλαξη την άποψη ότι πρόκειται για τη Σουηδή αγία Μπριγκέτα. Η αγία γεννημένη το 1346 είχε δει σε όραμα την Παναγία να γεννά γονατιστή [*Musée d' Art et d' Histoire*, αρ. 4, υποσημ. 3 (Frigerio - Zeniou)].

³⁹² Συγκεκριμένα, ο *Bonaventura* (1274) μνημονεύει ότι ο άγιος Φραγκίσκος τρία χρόνια πριν από τον θάνατό του επισκέφτηκε το χωριό *Greccio*, για να γιορτάσει τα Χριστούγεννα. Τότε, λοιπόν, ζήτησε από τον πάπα την άδεια να κατασκευάσει την πρώτη αναπαράσταση της Γέννησης και τοποθέτησε μέσα σε μία σπηλιά μία φάτνη με αληθινά ζώα, σκάλισε μορφές σε ξύλο και τις σκέπασε με άχυρο και όλα όσα περιγράφουν οι Γραφές (*Bonaventura, Legenda Maior*, caput. X.7, σ. 604-605).

³⁹³ Το μοναστήρι διακοσμείται με σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου (14ος αιώνας). Για την τοιχογραφία του θαύματος στη φάτνη του *Greccio*, βλ. Previtali, *Giotto*, πίν. XIX. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Réau, *Iconographie*, τ. 3, σ. 517, 526.

³⁹⁴ Η εικόνα του Μουσείου Πούσκιν της Μόσχας με κύριο θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου (τέλη 15ου αιώνα) [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 438-440, αρ. 87 (Etinhof)], η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, όπου παριστάνεται όρθιος δίπλα στη *Madre della Consolazione* (του εργαστηρίου του Νικολάου Τζαφούρη) [*Holy Image. Holy Space*, σ. 212-213, αρ. 54, εικ. στη σ. 54 (Acheimastou - Potamianou)], η εικόνα στην Τεργέστη, όπου ο άγιος παριστάνεται με άλλους τρεις αγίους (τέλη 15ου αιώνα) [*Από τον Χάνδακα*, σ. 40-41, αρ. 5 (Bianco Fiorin)], ένα φύλλο τριπτύχου στο Βατικανό με παράσταση του αγίου μαζί με τον άγιο Αντώνιο του ζωγράφου Βίκτωρα (Μουñoz, *Pinacoteca Vaticana*, αρ. 12, πίν. XX, 5,6), τέσσερα φύλλα τριπτύχων με παράσταση του αγίου να δέχεται τα στίγματα: το πρώτο, το οποίο ανήκε πριν από πολλά χρόνια σε αρχαιοπώλη του *Aux-les-Bains*, αποδίδεται στον Κλό-



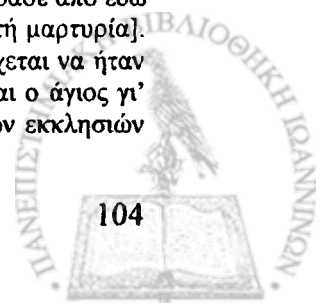
ότι συναντάται και σε τοιχογραφίες ορθόδοξων ναών ήδη από τον 14ο αιώνα,³⁹⁵ γεγονός το οποίο καταδεικνύει ότι παρά τις θρησκευτικές και πολιτικές διαφορές, οι οποίες χώριζαν επί αιώνες τους Κρήτες με τους Λατίνους, ο άγιος είχε γίνει αποδεκτός από τον κρητικό λαό.³⁹⁶ Η συγκεκριμένη παράσταση δεν απαντά σε άλλο γνωστό έργο του Κλόντζα.

Στο δεύτερο φύλλο η παράσταση της Σταύρωσης τυπολογικά στα βασικά σημεία της θυμίζει περισσότερο εκείνη του δεξιού φύλλου του τριπτύχου *Spada*. Ειδικότερα, όμοια είναι η στάση του Χριστού με τα πόδια ενωμένα και καρφωμένα με το ίδιο καρφί, των δύο ληστών με τα πόδια δεμένα με σχοινί, του Ιωάννη, ο οποίος εικονίζεται σε κατά τομή και του δημίου, ο οποίος, κρατώντας ένα σπαθί, ανεβαίνει με μία σκάλα στον σταυρό του κακού ληστή. Πανομοιότητες είναι σχεδόν στις δύο παραστάσεις η λιπόθυμη Παναγία, οι γυναίκες, οι οποίες τη συγκρατούν και την παρηγορούν, η Μαρία η Μαγδαληνή, η οποία όρθια ατενίζει τον Εσταυρωμένο και οι στρατιώτες, οι οποίοι παίζουν ζάρια πάνω στην ειδική βάση με τα σημάδια. Στα κοινά σημεία μνημονεύουμε, επίσης, τον ναό του Σολομώντα με το βαθύ ρήγμα στην πρόσοψη, τους καταπράσινους λόφους και τα βουνά με τις χιονισμένες κορυφές, τα οποία γεμίζουν τον χώρο πίσω από τους σταυρούς. Στις διαφορές επισημαίνουμε τον χρυσό κάμπο της Σταύρωσή μας, την προσθήκη του ανδρός, ο οποίος ακολουθεί στη σκάλα τον δήμιο και φέρει σπόγγο με ξίδι, δεμένο σε ένα καλάμι και τη δήλωση του λόφου του Γολγοθά με τη μορφή βράχου, στον οποίο ανοίγεται ένα σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ.

ντζα (Willumsen, *El Greco*, σ. 96-100), το δεύτερο εκτίθεται στο Μουσείο Μπενάκη (β' μισό 15ου αιώνα) (Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 44, αρ. 37), το τρίτο στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας (Angiolini – Martinelli, *Collezione di Ravenna*, σ. 263-264, αρ. 157) και το τέταρτο βρίσκεται στη Μονή Αγίων Θεοδώρων στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, «Ιταλοκρητικές εικόνες», σ. 88-90) και τέλος, ένα τρίπτυχο στο Βατικανό (Muñoz, *Pinacoteca Vaticana*, αρ. 46).

³⁹⁵ Στην Παναγία Κερά στην Κριτσά (14ος αιώνας), στην Ζωοδόχο πηγή στον Σαμπά (Πεδιάδος) τέλη 14ου ή αρχές 15ου αιώνα), στον Μιχαήλ Αρχάγγελο των Κάτω Αστρακών Πεδιάδος (η τοιχογραφία του 15ου αιώνα είναι εντελώς καταστραμμένη), στον ναό Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος (μέσα 15ου αιώνα) (Λασιθιωτάκης, «άγιος Φραγκίσκος», σ. 146-148.)

³⁹⁶ Η αποδοχή του δυτικού αγίου από τους Κρήτες ίσως οφείλεται στις εξαιρετικές αρετές του αγίου, για χάρη των οποίων παραμέρισαν τις θρησκευτικές τους αντιθέσεις με τη δυτική λατρεία, επισκέπτονταν τις εκκλησίες του στο νησί, εξελλήνισαν το όνομά του σε Φραντζέσκος και τον ενέταξαν στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ορθόδοξων εκκλησιών. [Θυμίζουμε ότι στο νησί ιδρύθηκαν τέσσερις εκκλησίες αφιερωμένες στον άγιο: στον Χάνδακα, τα Χανιά, το Ρέθυμνο και στα περίχωρα της Νεαπόλεως (Μεραμβέλλου). Εξ' αυτών πρώτη σε μέγεθος και μεγαλοπρέπεια ήταν του Χάνδακα, για την οποία υπάρχει η δοξασία ότι την ίδρυσε ο ίδιος ο άγιος Φραγκίσκος, όταν το 1219 πέρασε από εδώ για να πάει στους Άγιους Τόπους. Η είδηση, όμως, αυτή δεν ενισχύεται από καμία γραπτή μαρτυρία]. Επιπλέον, οι αγιογράφοι, οι οποίοι ζωγράφισαν τον άγιο στις ορθόδοξες εκκλησίες ενδέχεται να ήταν επηρεασμένοι από ενωτικά κηρύγματα ή ακόμη και ενταγμένοι στην ενωτική κίνηση και ο άγιος γι' αυτούς να έγινε ο μέγας ειρηνοποιός και ο εμπνευστής της ένωσης των δύο χριστιανικών εκκλησιών (ό.π., σ. 149-154. Βασιλάκη, «Καθημερινή ζωή», σ. 75-79).



Συμπερασματικά, δύο ισομεγέθη φύλλα τριπτύχου στη Γενεύη, τα οποία πιθανότατα συνανήκουν στο ίδιο τρίπτυχο, μπορούν να αποδοθούν στον Κλόντζα ή στο εργαστήριό του. Εικονογραφικά το πρώτο παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον χάρη στην απόδοση ενός αγίου της δυτικής εκκλησίας, του αγίου Φραγκίσκου, στη σκηνή της Γέννησης, ενώ το δεύτερο επαναλαμβάνει ένα γνωστό από άλλα έργα του Κλόντζα θέμα, τη Σταύρωση. Αναφορικά με τον παραγγελιοδότη του τριπτύχου, φαίνεται ότι πρόκειται για καθολικό πελάτη και ότι προοριζόταν για κάποια καθολική εκκλησία ή για κάποιον από τα μοναστήρια της Κρήτης, αφιερωμένα στον ομώνυμο εικονιζόμενο άγιο.

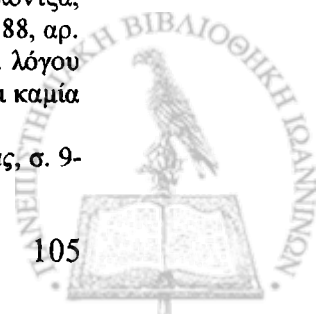
2.2.10. Δύο φύλλα τριπτύχου του Εθνικού Μουσείου της Ραβέννας, (Πίν. 37α-37β)

Δύο άνισα φύλλα τριπτύχου στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας, τα οποία θεωρούνται έργα του ίδιου καλλιτέχνη, χρονολογούνται στα τέλη του 16ου αιώνα. Η τέχνη τους, η οποία δείχνει έναν σπουδαίο κρητικό ζωγράφο αυτής της εποχής, πλησιάζει, σύμφωνα με τον *Gino Pavan* και την *Patrizia Angiolini – Martinelli* πολύ εκείνη του Κλόντζα.³⁹⁷

Τα δύο φύλλα κοσμούνται με ευαγγελικές σκηνές: τη Γέννηση και την Υπαπαντή. Ειδικότερα, στο φύλλο με την παράσταση της Γέννησης η διάταξη και η οικονομία της σύνθεσης, αλλά και πολλές λεπτομέρειες, στάσεις και χειρονομίες έχουν την άμεση καταγωγή τους στην τέχνη της εποχής των Παλαιολόγων. Η ξαπλωμένη Παναγία, επί παραδείγματι, στρέφει το βλέμμα στο λουτρό και η μαία κρατεί μετέωρο το βρέφος για να το βυθίσει στην κολυμπήθρα, όπως στη Μονή της Χώρας και στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης.³⁹⁸ Αντίθετα, αυτές οι εικονογραφικές λεπτομέρειες δεν εντοπίζονται στην ομόθεμη παράσταση του τριπτύχου της Γενεύης, η οποία, βέβαια, διαφοροποιείται ακόμη περισσότερο από τη Γέννηση της Ραβέννας με την

³⁹⁷ (Διαστάσεις: 23,6 x 16,2 x 0,5 εκ. και 25 x 17 x 1,5 εκ., αντίστοιχα) Pavan – Angiolini – Martinelli, *Ravenna*, αρ. 117 και 137 (με εγχρ. εκ.). Angiolini – Martinelli, *Collezione di Ravenna*, αρ. 117 και 137. Η Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου αναφέρει τα φύλλα στα αποδιδόμενα έργα του Κλόντζα (Αχειμάστου – Ποταμιάνου «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 133, υποσημ. 20), ο Μ. Χατζηδάκης και η Ε. Δρακοπούλου τα έχουν συμπεριλάβει στον κατάλογο τους με τα έργα που αποδίδονται στον Κλόντζα, ωστόσο, δε θεωρούν βέβαιη την απόδοση (Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι*, σ. 88, αρ. 45, σ. 96, υποσημ. 65) και ο Π. Βοκοτόπουλος δεν τα αναφέρει σε καμία δημοσίευσή του, βλ. λόγου χάρη, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 62 και ο ίδιος, *Θείον Πάθος*, σ. 8-15, όπου δε κάνει καμία νύξη για τα εν λόγω φύλλα.

³⁹⁸ Βλ. Underwood, *Kariye Djami*, τ. 2, πίν. 166 και Ευγγόπουλος, *Ψηφιδωτή διακόσμησης*, σ. 9-14, πίν. 11-13, αντίστοιχα.



απόδοση του αγίου Φραγκίσκου στη θέση, όπου είθισται να εικονίζεται ο ευαγγελισμός των ποιμένων.

Στο δεύτερο φύλλο η παράσταση της Υπαπαντής, η οποία επαναλαμβάνει τον καθιερωμένο από τα κρητικά εργαστήρια του 15ου και του 16ου αιώνα παλαιολόγειο εικονογραφικό τύπο, αποδίδεται, σύμφωνα με τη διάκριση του ακαδημαϊκού Ξυγγόπουλου, στον τύπο Ε',³⁹⁹ δηλαδή, με τον πρεσβύτε Συμεών στα δεξιά να κρατεί ακόμη στην αγκαλιά του τον Χριστό. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθεί και η εικόνα της Υπαπαντής στη Βενετία, η οποία, επίσης, αποδίδεται στον Κλόντζα. Στην παράστασή μας, όμως, παραλείπονται το μαρμάρινο σύνθρονο, το κλειστό βημόθυρο και το διακοσμητικό αγγείο, το οποίο στολίζει την κορυφή του κτηρίου στα δεξιά.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι δύο φύλλα τριπτύχου στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας με θέματα τη Γέννηση και την Υπαπαντή, τα οποία εικονογραφικά δεν απομακρύνονται από τους καθιερωμένους τύπους του 15ου αιώνα, αποδίδονται στον Κλόντζα.

2.2.11. Τρίπτυχο της Δανίας, (Πίν. 38)

Στο Μουσείο *J. F. Willumsen* της πόλης *Frederikssund* φυλάσσεται το κεντρικό φύλλο ενός μικρού τριπτύχου με καμπύλη ξυλόγλυπτη κορύφωση, του οποίου τα δύο πλαϊνά φύλλα έχουν εκπέσει και είναι άγνωστη η τύχη τους. Σύμφωνα με την Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, η οποία το δημοσίευσε, πρόκειται για προϊόν κρητικού εργαστηρίου και μάλιστα το αποδίδει σε έναν από τους πιο γνωστούς ζωγράφους της μεγαλονήσου, τον Κλόντζα.⁴⁰⁰

Στο κεντρικό φύλλο εικονίζεται η Παναγία καθιστή με το Θείο Βρέφος στο αριστερό της γόνατο να στέφεται από ολόσωμους ιπτάμενους αγγέλους. Φορεί λευκό διάφανο πέπλο, βαθύ κόκκινο χιτώνα και από πάνω βαθυγάλανο μαφόριο, κλεισμένο

³⁹⁹ Για τους πέντε τύπους που διέκρινε ο Α. Ξυγγόπουλος, βλ. Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», σ. 328-339.

⁴⁰⁰ (Οι μέγιστες σωζόμενες διαστάσεις του είναι 23,5 x 13,5 εκ., ενώ η ζωγραφισμένη επιφάνειά του είναι μόλις 13,3 x 9,5 εκ. περίπου. Στο κέντρο της ξυλόγλυπτης επίστεψης και μέσα στην ανθεμοειδή απόληξή της, έχει σκαλιστεί, σε εξαιρετικά περιορισμένη κλίμακα, με διαστάσεις 2 x 1,8 εκ., παράσταση Σταύρωσης, με τη συμμετοχή της Θεοτόκου και του Ιωάννη. Το έργο διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση με διάσπαρτες, όμως, φθορές, απολεπίσεις και εκδορές της ζωγραφικής επιφάνειας, ενώ και η βάση του τριπτύχου, άλλοτε ξυλόγλυπτη, όπως η επίστεψη, είναι κατεστραμμένη. Στην πίσω όψη του φύλλου, η οποία είναι ακόσμητη με προετοιμασία γύψου και χρωματισμένη με βαθυκόκκινο χρώμα, υπάρχει μία ετικέτα με τρία γράμματα και έναν παλιό αριθμό κατάταξης: «J F W 42». Τα γράμματα είναι τα αρχικά του καλλιτέχνη *Jens Ferninand Willumsen*, στη συλλογή του οποίου ανήκε το τρίπτυχο) Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 335-343.

χαμηλά στο λαιμό με κομψή πόρπη και στολισμένο με σεραφεΐμ στην εσωτερική όψη. Στα πόδια της φορεί κατακόκκινα υποδήματα και πατεί σε μαρμάρινο υποπόδιο, με φλεβώσεις. Είναι στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά της, έχοντας το αριστερό της χέρι, στον ώμο του μικρού Χριστού, ενώ το δεξιά της το απλώνει, κρατώντας ημιεξίτελο κόκκινο αντικείμενο.⁴⁰¹ Ο Ιησούς σε άνετη στάση και ακολουθώντας τη στροφή της μητέρας του, ευλογεί με το δεξιά και με το αριστερό του χέρι κρατεί λευκή σφαίρα του κόσμου, πάνω στην οποία διαγράφεται σταυρός. Είναι ντυμένος με πορτοκαλιά, χρυσογραφημένα ενδύματα και χρυσές ακτίνες περιβάλλουν την κεφαλή του.

Η εικονογραφία της παράστασης δεν απαντά σε άλλα έργα του ίδιου ζωγράφου και του εργαστηρίου του. Οι μορφές, ωστόσο, της Θεοτόκου και του Χριστού παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες, κυρίως ως προς τις στάσεις των μορφών, με την μικρογραφημένη Παναγία Βρεφοκρατούσα της εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει» στη Βενετία.⁴⁰² Το ίδιο θέμα, της στέψης της Παναγίας από παρόμοιους αγγέλους, απαντά και στη δυτική τέχνη. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των αγγέλων μας αποτελεί ο σχισμένος ψηλά στον μηρό χιτώνας, ο οποίος αφήνει ακάλυπτο το ένα πόδι και θυμίζει τις αρχαίες ελληνικές Νίκες.⁴⁰³ Εξάλλου, οι ίδιοι άγγελοι απαντούν σε μονοχρωμία ως διακοσμητικά στοιχεία αρχιτεκτονικών κατασκευών, οι οποίες οριοθετούν σκηνές της δυτικής ζωγραφικής.⁴⁰⁴

Κάτω αριστερά της παράστασης, κοντά στο δεξιά γόνατο της Παναγίας, βρίσκεται ένα οικόσημο,⁴⁰⁵ το οποίο ταυτίζεται με εκείνο ενός κλάδου της οικογένειας των Βενετών ευγενών *Tierolo*. Η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, αποδίδοντας το έργο στον Κλόντζα, συσχετίζει τον αποδέκτη του με κάποιο από τα υστερότερα μέλη του οίκου *Tierolo* και μάλιστα ιδιαίτερα σημαντικό πρόσωπο του νησιού. Εικάζει, λοιπόν, ότι αποδέκτης του τριπτύχου θα μπορούσε να είναι ο *Ermolao Tierolo*, ο οποίος χρημάτισε Δούκας της Κρήτης, από τις 29 Ιουνίου 1578 μέχρι τις 17 Ιουνίου

⁴⁰¹ Η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου εικάζει ότι το κόκκινο αντικείμενο που κρατεί η Παναγία είναι η τιάρα του δόγη της Βενετίας (ό.π., σ. 341).

⁴⁰² Την ομοιότητα της Παναγίας μας με εκείνη της εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει» στη Βενετία παρατηρεί η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου (ό.π., σ. 339).

⁴⁰³ Η μόνη διαφορά των αγγέλων μας με τους δυτικούς είναι ότι ο χιτώνας των τελευταίων αφήνει ακάλυπτο και το στήθος τους, όπως σε έναν πίνακα του *Lorenzo Lotto* (1516) (*Berenson, Venetian School*, τ. II, πίν. 763).

⁴⁰⁴ Ο.π., τ. II, πίν. III, 1060, 1069, 1072.

⁴⁰⁵ Μέσα σε ελλειψοειδές βάθος, χρώματος βαθυγάλανου, ζωγραφίζεται ένας λευκός (=αργυρός) δουκικός σκούφος, συνεστραμμένος με ελικοειδή απόληξη, ενώ γύρω διατάσσονται συμμετρικά οι περικεκομμένες και οι περιελισσόμενες άκρες «χαρτώου» πλούσιου πλαισίου, γνωστού στην εραλδική επιστήμη ως «*cartouche*» σε σκούρο καφέ χρώμα με ίχνη λεπτών χρυσοκοντυλιών (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 338).



1580 και η παραγγελία φιλοτέχνησης του έργου έγινε με αφορμή τη λήξη της θητείας του και την επικείμενη αναχώρησή του.⁴⁰⁶

Συμπερασματικά, ενδιαφέρον παρουσιάζει το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου της Δανίας, το οποίο αποδίδεται στον Κλόντζα, αφενός γιατί σε αυτό επιλέγεται θέμα, το οποίο δεν απαντά σε κανένα άλλο γνωστό έργο του και αφετέρου γιατί χάρη στο οικόσημό του η χρονολόγηση του μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια στο πρώτο εξάμηνο του 1580.

2.3. Πίνακες

2.3.1. Το Θείο Πάθος, αγγλική ιδιωτική συλλογή, (Πίν. 39)

Ένας εντυπωσιακός πίνακας, ο οποίος σήμερα ανήκει σε αγγλική ιδιωτική συλλογή, μπορεί, σύμφωνα με τον Π. Βοκοτόπουλο, ο οποίος τον δημοσίευσε, να θεωρηθεί με μεγάλη βεβαιότητα έργο του ίδιου του Κλόντζα.⁴⁰⁷

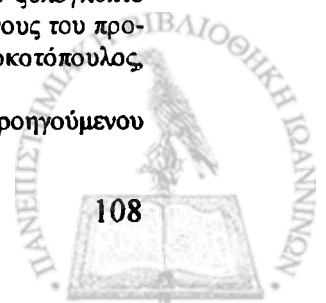
Θέμα του πίνακα είναι επτά επεισόδια από τον κύκλο των Παθών, τα οποία αποδίδονται σε μία ενιαία αφηγηματική σύνθεση, όπου το θείο δράμα εκτυλίσσεται σε διαδοχικά επίπεδα. Ο κύκλος των Παθών αρχίζει επάνω αριστερά με τη Μεταμόρφωση, συνεχίζεται δεξιά με την Προσευχή στη Γεθσημανή, την Προδοσία και την Είσοδο μίας πομπής στα Ιεροσόλυμα, κορυφώνεται με την Άνοδο στον Γολγοθά και τη Σταύρωση, η οποία εξαιρείται, καθώς καταλαμβάνει τα τρία τέταρτα του πίνακα και ολοκληρώνεται κάτω δεξιά με τον Επιτάφιο Θρήνο.⁴⁰⁸

Το θέμα της Μεταμόρφωσης, με το οποίο μάς εισάγει ο ζωγράφος στο Θείο Πάθος, το πραγματεύεται και στο επάνω μέρος της εικόνας «τῶν ἐν Ραϊθῶ Πατέρων» στο Σινά και στο τρίπτυχο της Πάτμου. Οι δευτερεύουσες σκηνές, όμως, της ανόδου και της καθόδου από το Θαβώρ περιλαμβάνονται μόνο στο τρίπτυχο, παρά τις μικρές διαστάσεις, οι οποίες αφιερώνονται στην παράσταση της Μεταμόρφωσης. Ως προς τις στάσεις των τριών μαθητών, ο πίνακας μοιάζει περισσότερο με εκείνη της εικόνας του Σινά. Ο Ιωάννης, ο οποίος εικονίζεται ξαπλωμένος στη γη και όχι γονατιστός,

⁴⁰⁶ Ο *Ermolao Tiepolo* θα μετέφερε το τρίπτυχο στη Βενετία και η μετέπειτα τύχη αυτού του έργου μας είναι άγνωστη. Η επόμενη πληροφορία που έχουμε γι' αυτό είναι η παρουσία του στην αγορά τέχνης της βόρειας Ιταλίας τρεις ή τέσσερις αιώνες αργότερα. Βλ., ό.π., σ. 342-343.

⁴⁰⁷ (Ο πίνακας, διαστάσεις: 66,3 x 56,4 x 2 εκ., είναι τοποθετημένος σε επίχρυσο ξυλόγλυπτο πλαίσιο του 18ου-19ου αιώνα). Πουλήθηκε σε δημοπρασία στο Λονδίνο από τους απογόνους του προηγούμενου ιδιοκτήτη του, του Ινφάντη *Don Sabastián Gabriel da Borbón y Braganza*. Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 7-76.

⁴⁰⁸ Στην πίσω πλευρά του πίνακα είναι ζωγραφισμένα στέμμα και τα αρχικά του προηγούμενου ιδιοκτήτη «S»(*abastián*) «G»(*abriél*) (ό.π., σ. 56, υποσημ. 111).



όπως στο τρίπτυχο, φαίνεται σαν να έχει κρημνισθεί. Ωστόσο, στον πίνακα έχουμε μία επιπλέον εικονογραφική λεπτομέρεια, τα σανδάλια του Ιωάννη έχουν λυθεί και έχουν φύγει από τα πόδια του.⁴⁰⁹

Δεξιά της Μεταμόρφωσης υψώνεται ένας κωνικός βράχος, όπου λαμβάνει χώρα η σκηνή της Προσευχής στη Γεθσημανή. Η παράστασή μας παρουσιάζει ομοιότητες με το αντίστοιχο επεισόδιο του τριπτύχου της Δημοτικής Πινακοθήκης της Ραβέννας ως προς τη στάση του Χριστού και των δύο ακρινών αποστόλων και τον άγγελο που πλησιάζει, κρατώντας ποτήριον.

Δίπλα από τα δύο βουνά, πάνω σε ένα πράσινο λιβάδι, εικονίζεται η Προδοσία. Οι ομοιότητες με την αντίστοιχη σκηνή του τριπτύχου της Ραβέννας περιορίζονται σε επιμέρους στοιχεία: στη στάση του ατάραχου Χριστού και του Ιούδα, δύο αξιωματικών –ενός που απλώνει το χέρι να πιάσει τον Χριστό και του άλλου που αποδίδεται από τα νώτα– και του Πέτρου, ο οποίος έχει ανατρέψει τον ύπτιο Μάλχο. Αντίθετα, ουσιαστικές διαφορές διακρίνουμε στον τρόπο που οργανώνεται η σύνθεση: εδώ απλώνεται σε πλάτος σε ένα επίπεδο, ενώ στο τρίπτυχο της Ραβέννας πλήθος στρατιωτών συσπειρώνεται στην κεντρική ομάδα και άλλες ομάδες πεζών και εφίππων είναι μισοκρυμμένες πίσω από πτυχώσεις του λοφώδους τοπίου.

Στην πάνω δεξιά γωνιά του πίνακα, εικονίζεται μία πομπή έφιππων αξιωματούχων, η οποία κατευθύνεται προς την πύλη της τειχισμένης Ιερουσαλήμ. Ο Π. Βοκοτόπουλος ταυτίζει τη σκηνή με την είσοδο του Πιλάτου στα Ιεροσόλυμα, προκειμένου να κρίνει τον Χριστό και τον έφιππο αξιωματικό που φορεί κράνος με δύο φτερά με τον ίδιο τον Πιλάτο. Το θέμα αυτό δεν απαντά σε άλλο έργο του Κλόντζα.

Χαμηλότερα, στο κέντρο περίπου της σύνθεσης και κατά πλάτος του πίνακα αποδίδεται η Άνοδος στον Γολγοθά. Όπως στο τρίπτυχο της Ραβέννας, έτσι και εδώ η σκηνή συμφύρεται με τη Σταύρωση στον χώρο πίσω από τους τρεις σταυρούς. Ενώ, όμως, εκεί οι μορφές, οι οποίες συμμετέχουν μικρογραφούνται, στον πίνακα μας σχεδιάζονται σε μεγαλύτερη κλίμακα και η σκηνή καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση της ζωγραφικής επιφάνειας.

Η σκηνή της Σταύρωσης στην κάτω δεξιά γωνία θυμίζει την αντίστοιχη του τριπτύχου της Ραβέννας στη στάση του Εσταυρωμένου, η προσήλωση του οποίου γίνεται με ένα μόνο καρφί, και των δύο ληστών, τα πόδια των οποίων είναι καρφωμένα

⁴⁰⁹ Παράλληλα της βρίσκουμε σε μία εικόνα τέμπλου της Μ. Σταυρονικήτα, όπου έχουν φύγει και τα σανδάλια του Ιακώβου [*Μονή Σταυρονικήτα*, σ. 76, αρ. 9 (Καρακατσάνη)] και σε μία εικόνα της Συλλογής Σταθάτου στο Μουσείο Μπενάκη (β' μισό του 15ου αιώνα) (Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 36-37, αρ. 26).



χωριστά. Τα παραπληρωματικά επεισόδια, η λιποθυμία της Παναγίας και ο διαμερισμός των ιματίων, αν και εικονίζονται στις ίδιες θέσεις, ωστόσο διαφοροποιούνται αρκετά: ο απόστολος Ιωάννης αποδίδεται σε διαφορετική θέση και στάση· ο όμιλος των γυναικών που περιβάλλει τη Θεοτόκο στον πίνακά μας είναι ευρύτερος· την Παναγία παραστέκουν και μικρά παιδιά· και ο όρθιος στρατιώτης που παρακολουθεί το παιχνίδι των δύο καθιστών στρατιωτών είναι μεσήλικας και όχι ηλικιωμένος.

Στην κάτω δεξιά γωνία του πίνακα, απομονωμένη από την υπερκείμενη της Ανόδου στον Γολγοθά, προβάλλει μπροστά σε έναν γυμνό βράχο η σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου. Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τον τυπικό της μεταβυζαντινής ζωγραφικής Επιτάφιο Θρήνο, καθώς ο Χριστός δεν είναι ξαπλωμένος οριζόντια με το κεφάλι αριστερά, αλλά διαγώνια στη συνδόνα με το κεφάλι δεξιά· η Παναγία δεν κρατεί το κεφάλι του και δεν ακουμπά το μάγουλό του στο δικό της, αλλά κρατεί τους ώμους του· ο απόστολος Ιωάννης δε σκύβει και δεν ασπάζεται το χέρι του Κυρίου, αλλά στέκεται στο πλάι και δείχνει τη σκηνή της Σταύρωσης στα αριστερά· και ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας δεν πιάνει τα πόδια του ή το σάβανό, αλλά κρατεί αρωματικά φυτά.⁴¹⁰

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι το θέμα του πίνακα της αγγλικής ιδιωτικής συλλογής είναι σύνθετο, καθώς είναι το μοναδικό έργο του Κλόντζα, στο οποίο ζωγραφίζει σε μία ενιαία επιφάνεια έναν κύκλο των Παθών. Αναφορικά με τον προορισμό του πίνακα, η πιθανή προέλευσή του από την Ιταλία, καθόσον ο προηγούμενος ιδιοκτήτης του έζησε πολλά χρόνια εκεί, κάνει πιθανό το ενδεχόμενο να προοριζόταν για Ιταλό πελάτη και να βρισκόταν ανέκαθεν εκεί.

2.3.2. Πανόραμα του όρους Σινά, Γενεύη, (Πίν. 40)

Ένας πίνακας, ο οποίος στεγαζόταν στο *Musée d' art et d' histoire, Musée Fol* στη Γενεύη και καταστράφηκε από πυρκαγιά το 1973, αποδίδεται, σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη, στον ζωγράφο μας ή στο εργαστήριό του. Αν και το έργο δε μας σώζεται, ωστόσο, πέντε χρόνια πριν από την καταστροφή του δημοσιεύτηκε από τον Μ. Χατζηδάκη.⁴¹¹

⁴¹⁰ Για το θέμα του Επιτάφιου Θρήνου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 54, υποσημ. 106, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁴¹¹ (Διαστάσεις: 75,5 x 114,4 εκ.) Βλ. τον κατάλογο: *Collections Suisses*, σελίδες χωρίς αριθμηση της εισαγωγής του Χατζηδάκη και αρ. 17 (Chatzidakis). Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, σ. 145-146, εικ. 33.

Θέμα του πίνακα είναι μία πανοραμική άποψη της ιερής τοποθεσίας του Όρους Σινά με τις τρεις κορυφές, το Μοναστήρι της αγίας Αικατερίνης και όλους τους Αγίους Τόπους ως την αιγυπτιακή θάλασσα. Στη σύνθεση εντάσσονται μορφές προφητών της Παλαιάς Διαθήκης και γνωστά βιβλικά επεισόδια.

Συγκεκριμένα, εικονίζονται στη μέση η Αγία Κορυφή, όπου γονυπετής ο Μωσής συνομιλεί με τον Θεό και λαμβάνει τις πλάκες του Νόμου, στα αριστερά το βουνό της αγίας Επιστήμης, χαμηλότερα το βουνό του προφήτη Μωσή, τον οποίο αναγνωρίζουμε σε δύο διαφορετικές στάσεις από το ίδιο επεισόδιο –όρθιο μπροστά στην Καιόμενη Βάτο και σκυμμένο να λύνει το σανδάλι του– και στην απέναντι κορυφή στα δεξιά το Όρος της αγίας Αικατερίνης, όπου τρεις άγγελοι περιβάλλουν το λείψανο της αγίας. Μεταξύ της Αγίας Κορυφής και του Όρους της αγίας Αικατερίνης η σκηνή της λατρείας του χρυσού μόσχου από τον λαό του Ισραήλ. Σε πρώτο επίπεδο στα ριζά της Αγία Κορυφής αποδίδεται το φρουριακό μοναστήρι της Αγίας Αικατερίνης, το οποίο ζωντανεύει με την παρουσία μοναχών μέσα και έξω από τα τείχη της μονής και με την άφιξη έφιππων Βεδουίνων προσκυνητών.⁴¹²

Το Όρος Σινά παρουσιάζεται σαν αυτοτελές θέμα μόνο στη μεταβυζαντινή εποχή, καθώς τα προηγούμενα χρόνια το φυσικό τοπίο ποτέ δε χρησίμευσε στη βυζαντινή τέχνη για μια αυτοτελή παράσταση, αλλά πάντα σαν πλαίσιο στην κύρια σκηνή. Η ιδέα ότι ένα τοπίο μπορεί να αποτελέσει το θέμα μίας εικόνας αποτελεί επίδραση της δυτικής τέχνης. Το παλιότερο από τα γνωστά ελληνικά έργα βρίσκεται σε παράσταση του τριπτύχου της Μόδενας, υπογεγραμμένου από τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο,⁴¹³ πιθανό εικονογραφικό πρότυπο του οποίου αποτελούν δυτικά χαρακτηριστικά.⁴¹⁴ Ωστόσο αυτό δεν αρκεί για να πούμε μετά βεβαιότητας ότι ο Θεοτοκόπουλος ήταν ο εισηγη-

⁴¹² Οι επιγραφές, οι οποίες ταυτίζουν τις μορφές και τους Αγίους Τόπους, αναγιγνώσκονται από τα αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς τα κάτω ως εξής: «ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΔΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΑΙΟΝ». «ΤΟ ΟΡΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΑΙΡΙΝΗΣ». «Η ΑΓΙΑ ΚΟΡΥΦΗ». «ΤΟ ΟΡΟΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΑΑΡΩΝ». «ΟΙ ΕΒΔΟΜΗΚΟΝΤΑ ΣΤΕΛΕΓΧΗ ΤΩΝ ΦΟΙΝΙΚΩΝ». «ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΤΕΣΑΡΑΚΟΝΤΑ». «ΟΡΟΣ ΤΟΥ ΝΕΥΘΑΛΗΜ». «Η ΑΓΙΑ ΒΑΤΟΣ». «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ». «ΠΛΗΘΟΣ ΕΒΡΑΙΩΝ ΕΠΟΙΗΣΑΝ ΜΟΣΧΟΝ ΕΝ ΧΩΡΗΒ ΚΑΙ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΑΝ ΤΟ ΓΛΥΠΤΩ». «ΜΩΥΣΗΣ». «Η ΒΡΥΣΙΣ». «Η ΣΚΗΤΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ». «ΕΛΙΜ». «ΛΥΣΕ ΤΟ ΥΠΟΔΗΜΑ ΣΟΥ ΕΚ ΤΩΝ ΠΟΔΩΝ ΣΟΥ». «ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ». «ΜΩΥΣΗΣ». «ΑΑΡΩΝ». «Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ». «Η ΣΚΗΤΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ». «ΑΙ ΔΩΔΕΚΑ ΠΗΓΑΙ ΤΩΝ ΥΔΑΤΩΝ».

⁴¹³ Το ίδιο θέμα ο Θεοτοκόπουλος το πραγματεύεται αργότερα με ορισμένες αλλαγές σε έναν πίνακα, ο οποίος σήμερα βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Το τρίπτυχο της Μόδενας θεωρείται πρώιμο έργο, φιλοτεχνημένο πιθανότατα στην Κρήτη, ενώ ο πίνακας στη Βενετία και χρονολογείται πριν από το 1570. [ό.π., σ. 180-182, εικ. 26, 29 (για το τρίπτυχο), εικ. 32 (για τον πίνακα)].

⁴¹⁴ Όπως μία χαλκογραφία του *Giovanni Baptista Fontana* (1569) ή μία ξυλογραφία του Γερμανού περιηγητή *W. von Waltersweil*, ο οποίος ταξίδεψε στο Σινά το 1587 και κυκλοφόρησε το βιβλίο του το 1609 (ό.π., σ. 48, 145, εικ. 31, 35).



τής του θέματος στην ορθόδοξη τέχνη. Σημασία έχει, πάντως, ότι τον 16ο και τον 17ο αιώνα το τοπίο του Σινά κυκλοφορεί ως τυποποιημένο πια μοτίβο με ελαφρές παραλλαγές στα κρητικά εργαστήρια εικόνων και τριπτύχων, όχι μόνο ως ζωγραφική απεικόνιση,⁴¹⁵ αλλά και ως γλυπτικό διακοσμητικό μοτίβο, σκαλισμένο στο πλαίσιο τριπτύχων,⁴¹⁶ σε ανθίβολα,⁴¹⁷ ακόμη και στη σφραγίδα της μονής.⁴¹⁸ Μέσα σε αυτή την ανεξάντλητη παραγωγή έργων με αυτό το θέμα εντάσσεται και ο πίνακας της Γενεύης, ο οποίος αποδίδεται στον Κλόντζα ή στον κύκλο του, αλλά και τα ενυπόγραφα τρίπτυχα *Spada* και συλλογής Λάτση. Σημαντική διαφορά του πίνακα μας με τα δύο τρίπτυχα αποτελεί η αισθητή μείωση εδώ των βιβλικών επεισοδίων, προδίδοντας έτσι τη διάθεση του καλλιτέχνη να υποβαθμίσει την ιστορική ιδιότητα του ιερού τόπου στον πίνακα.

Εν κατακλείδι, ένας πίνακας της Γενεύης, με μία τοπογραφική άποψη της ιερής τοποθεσίας του Όρους Σινά, αν και δε σώζεται σήμερα, μπορεί, σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη, να αποδοθεί στον Κλόντζα, καθώς παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με την ομόθεμη παράσταση δύο υπογεγραμμένων τριπτύχων του ζωγράφου.

2.3.3. Ιστορία των Ισμαηλιτών, Γενεύη, (Πίν. 41)

Ένας άλλος πίνακας, πάρισος του πίνακα με το Όρος Σινά, ο οποίος στεγαζόταν, επίσης, στο *Musée d'art et d'histoire, Musée Fol* στη Γενεύη και είχε την ίδια τύχη, δημοσιεύτηκε και αποδόθηκε στον Κλόντζα από τον Μ. Χατζηδάκη.⁴¹⁹

Ο πίνακας αυτός εξιστορεί επεισόδια από την καταγωγή των Ισμαηλιτών, τα οποία, όμως, ανήκουν σε δύο διαφορετικές χρονολογικές περιόδους: τα πιο πρώιμα

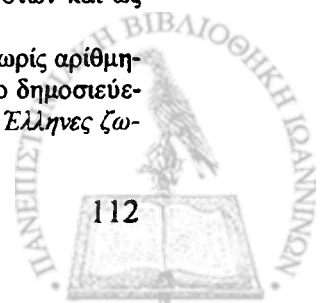
⁴¹⁵ Σε μικρό τρίπτυχο του Βατικανού, ασφαλώς ζωγραφισμένο από κρητικό ζωγράφο, το οποίο ο Α. Μυϊόζ το χρονολογεί τον 16ο αιώνα (Μυϊόζ, *Pinacoteca Vaticana*, πίν. VIII) και ο Μ. Χατζηδάκης στα μέσα του 17ου αιώνα (Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, σ. 142, εικ. 30) και σε εικόνα, η οποία φέρει την υπογραφή του γνωστού κρητικού ζωγράφου Βίκτωρος (17ος αιώνας) (ό.π., σ. 144, εικ. 37).

⁴¹⁶ Το τοπίο Σινά στην ξυλόγλυπτη στέψη ίσως του Βίκτωρος [*Holy Image. Holy Space*, σ. 168, 236-237, αρ. 80, εικ. στη σ. 168 (Bouras)].

⁴¹⁷ Όπως ένα σχέδιασμα από μία συλλογή ανθιβόλων του Μουσείου Μπενάκη. Τα ανθίβολα πρέπει να συνέβαλαν στη διάδοση του εικονογραφικού τύπου, καθώς το τοπίο Σινά απαντά στη ρωσική τέχνη και συγκεκριμένα σε γεωργιανό χειρόγραφο του 16ου-17ου αιώνα στην Τυφλίδα [Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, σ. 146, εικ. 39 (για το ανθίβολο), εικ. 34 (για το χειρόγραφο)].

⁴¹⁸ Η ξύλινη σφραγίδα με τη συνήθη λαβή στην πίσω όψη της και την τοπογραφική απεικόνιση του μοναστηριού στην κύρια όψη προοριζόταν για το σφράγισμα των ιερών άρτων, γνωστών και ως ευλογιές (Galavaris, «Bread Stamp», σ. 329-342, εικ. 2).

⁴¹⁹ (διαστάσεων 75,5 x 114,4 εκ.) Βλ. τον κατάλογο: *Collections Suisses*, σελίδες χωρίς αριθμηση της εισαγωγής του Χατζηδάκη και αρ. 18 (Chatzidakis). Εικόνα, επίσης, χωρίς κείμενο δημοσιεύεται και από τους Μ. Χατζηδάκη και Ε. Δρακοπούλου, βλ. Χατζηδάκη – Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι*, εικ. 35.



αναφέρονται στη ζωή της Άγαρ, της μητέρας του Ισμαήλ, ο οποίος παρέκκλινε από τον λαό του και έγινε γενάρχη των Μουσουλμάνων, ενώ τα υστερότερα στη ζωή του Μωάμεθ, του προφήτη των Μουσουλμάνων.

Ειδικότερα, στα αριστερά εικονίζεται ένα τρουλαίο οικοδόμημα,⁴²⁰ το οποίο στεγάζει τον Αβραάμ καθισμένο, αγκαλιά με τα δύο παιδιά του: τον Ισαάκ, τον νόμιμο γιο του από τη σύζυγό του Σάρα και τον Ισμαήλ, τον νόθο γιο του από την υπηρέτριά του Άγαρ. Στην είσοδο του κτηρίου η Σάρα διώχνει από το σπίτι την Άγαρ με το παιδί στην αγκαλιά της. Εκατέρωθεν του κτηρίου εκτυλίσσονται επεισόδια από τη ζωή του Μωάμεθ: αριστερά η γνωριμία του με τη Χαδιγά⁴²¹ και δεξιά ο γάμος τους.⁴²² Δεξιότερα εικονίζεται ο Μωάμεθ πεσμένος ανάσκελα στο έδαφος, καθώς έπασχε από επιληψία.⁴²³ Στη δεξιά γωνία του πίνακα το νερό που πηγάζει από ένα βράχο και κυλάει προς το έδαφος λειτουργεί ως διαχωριστική γραμμή. Στο βράχο κάθεται ο προφήτης Ιεζεκιήλ, όπως ταυτίζεται από την επιγραφή που τον συνοδεύει και από το απόσπασμα της προφητείας του, η οποία μας παραδίδεται κάτω από τα πόδια του και αναφέρεται στις νίκες των Αράβων.⁴²⁴ Δίπλα του εικονίζεται η συνάντηση του αρχαγγέλου Γαβριήλ και της Άγαρ⁴²⁵ και η συνάντηση της Χαδιγά με τον μοναχό Σέργιο. Στο βάθος μέσα σε ένα ειδυλλιακό τοπίο με ένα πόλισμα στα δεξιά, στο οποίο οδηγεί μία γέφυρα, εικονίζονται καθημερινές σκηνές από ζωή των Αράβων: βουκολικές και κυνηγιού.⁴²⁶

⁴²⁰ Τη μνημειακή θύρα του κτηρίου επιστέφει ένα αέτωμα, στον κοσμήτη του οποίου διαβάζουμε: «ΠΛΗΘΥΝΩΝ ΠΛΗΘΥΝΩ ΤΟ ΣΠΕΡΜΑ ΣΟΥ ΩΣ ΤΟΥΣ ΑΣΤΕΡΑΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΩΣ ΤΗΝ ΑΜΜΟΝ ΤΗΝ ΠΑΡΑ ΤΟ ΧΕΙΛΟΣ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ» (Γένεσις, 22, 17).

⁴²¹ Στα πόδια τους, οι επιγραφές: «ΧΑΔΙΓΑ» και «ΕΠΙ ΤΩ ΑΥΤΩ ΑΝΕΦΑΝΗ ΜΩΑΜΕΘ Ο ΤΩΝ ΣΑΡΑΚΗΝΩΝ ΑΡΧΗΓΟΣ ΕΚ ΓΗΣ ΕΘΡΙΒΟΥ. ΑΝΕΦΑΝΗ ΔΕ ΟΥΤΟΣ Ο ΑΣΕΒΗΣ ΕΝ ΕΤΗ ΑΠΟ ΚΤΙΣΕΩΣ ΚΟΣΜΟΥ, ςΡΙΔ'».

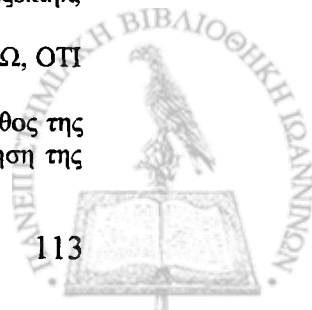
⁴²² Στα πόδια του συζυγικού ζεύγους διαβάζουμε: «ΚΑΤ' ΟΛΙΓΟΝ ΔΕ ΚΑΙ ΠΑΡΗΣΙΑΣΑΜΕΝΟΣ ΥΠΕΙΣΗΛΘΕ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΙ ΚΑΙ ΕΓΗΜΕΝ ΑΥΤΗΝ».

⁴²³ Η σκηνή συνοδεύεται από τις επιγραφές: «ΚΑΙ ΤΟΥΤΟ ΝΟΗΣΑΣΑ Η ΓΗΝΗ ΣΦΟΔΡΑ» και «ΥΠΟΛΕΙΨΙΑ ΤΟΥ ΜΩΑΜΕΘ».

⁴²⁴ «Υ(Ι)Ε ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΥ ΚΑΛΕΣΟΝ ΤΑ ΘΗΡΙΑ ΤΟΥ ΑΓΡΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΠΕΤΕΙΝΑ ΤΟΥ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΥ ΚΑΙ ΠΡΟΤΡΕΨΑΙ ΑΥΤΑ ΛΕΓΩΝ· ΣΥΝΑΘΡΟΙΣΘΗΤΕ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕ ΙΔΕΤΑΙ· ΔΙΟΤΙ ΘΥΣΙΑΝ ΜΕΓΑΛΗΝ ΘΥΣΩ ΚΑΙ ΦΑΓΕΤΑΙ ΣΑΡΚΑΣ ΔΥΝΑΣΤ(ΩΝ) ΚΑΙ ΠΙΕΤΕ ΑΙΜΑ ΓΙΓΑΝΤΩΝ ΕΝ ΣΤΩΜΑΤΙ ΜΑΧΑΙΡΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥ ΣΠΕΡΜΑΤΟΣ ΙΣΜΑΗΛ» (παράφραση του Ιεζεκιήλ, 39, 17-18).

⁴²⁵ Ανάμεσα τους αναγιγνώσκουμε: «ΔΙΑ ΤΟ ΕΙΡΗΣΘΑΙ ΥΠΟ ΤΗΣ ΑΓΑΡ ΤΩ ΑΓΓΕΛΩ, ΟΤΙ Η ΣΑΡΑ ΚΕΝΗΝ ΜΕ ΑΠΕΣΤΕΙΛΕΝ» (Γένεσις, 16, 7-9).

⁴²⁶ Αντίθετα, ο Μ. Χατζηδάκης γράφει ότι οι σκηνές της σφαγής και της δίωξης στο βάθος της εικόνας αναφέρονται στην προφητεία του Ιεζεκιήλ (*Collections Suisses*, σελίδες χωρίς αρίθμηση της εισαγωγής του Χατζηδάκη).



Τα περισσότερα από τα θέματα, τα οποία παρουσιάζονται στον εξεταζόμενο πίνακα απαντούν και στις μικρογραφίες του Μαρκιανού κώδικα.⁴²⁷ Συγκεκριμένα, οι σκηνές της συνάντησης του αρχαγγέλου Γαβριήλ και της Άγαρ,⁴²⁸ του γάμου του Μωάμεθ με τη Χαδιγά,⁴²⁹ της ασθένειας του Μωάμεθ και του ψευδομάρτυρα Σέργιου να παρηγορεί τη Χαδιγά⁴³⁰ αποδίδονται σε ίδιο ή όμοιο εικονογραφικό τύπο με τις αντίστοιχες σκηνές στις μικρογραφίες του Μαρκιανού κώδικα. Πιθανές πηγές του Κλόντζα για την εικονογράφηση των θεμάτων που αναφέρονται στην καταγωγή των Ισμαηλιτών θεωρούμε ότι είναι το ομώνυμο κείμενο του Δαμασκηνού και οι προφητείες του Ιεζεκιήλ. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούμαστε με τη βοήθεια των επεξηγηματικών επιγραφών. Ας σημειωθεί ότι πορτραίτα των προαναφερθέντων συγγραφέων βρίσκουμε σε μικρογραφίες του Μαρκιανού κώδικα.⁴³¹ Αναφορικά με την εικονογράφηση σκηνών από τη ζωή του Μωάμεθ, θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει ως πρότυπο κάποιον πίνακα ή χαρακτηριστικό δυτικού ζωγράφου, το οποίο μας είναι άγνωστο, ενώ παράλληλα αποκλείουμε το ενδεχόμενο να επέλεξε ως υπόδειγμα κάποια μικρογραφία από την ισλαμική τέχνη, καθώς εκεί απαγορεύεται η απεικόνιση του προσώπου του προφήτη.

Συνοψίζοντας, στον πίνακα της Γενεύης παρουσιάζονται σε μία ενιαία επιφάνεια θέματα, τα οποία είναι γνωστά σε μάς από τις μικρογραφίες του Μαρκιανού κώδικα. Οι ομοιότητες των αντίστοιχων σκηνών ακόμη και η ταύτιση των επιγραφών συντείνουν στην απόδοση του πίνακα στον Κλόντζα. Αναφορικά με τον προορισμό του, διαπιστώνουμε ότι είναι το μοναδικό έργο του Κλόντζα, το οποίο, λόγω του θεματός του, στερείται τον ορθόδοξο χαρακτήρα του και συνεπώς θα ήταν διαφορετικός· ίσως, δηλαδή, να προοριζόταν ως συλλεκτικό έργο ή για τη διακόσμηση κάποιου δημόσιου χώρου.

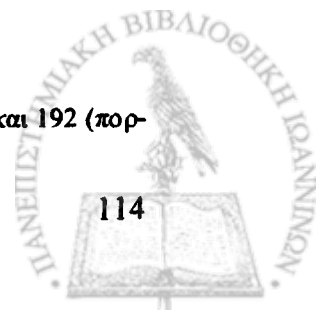
⁴²⁷ Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 71-109, με περισσότερα επεισόδια από τον βίο του Μωάμεθ.

⁴²⁸ *Ο.π.*, σ. 94, πιν. 79.

⁴²⁹ *Ο.π.*, σ. 95, πιν. 85.

⁴³⁰ *Ο.π.*, σ. 96, πιν. 90.

⁴³¹ *Ο.π.*, σ. 94, πιν. 78 (πορταίτο του Ιωάννη του Δαμασκηνού), σ. 190, πιν. 61 και 192 (πορταίτο του προφήτη Ιεζεκιήλ).



2.3.4. Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), Ζάκυνθος, (Πίν. 42)

2.3.5. Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, (Πίν. 43)

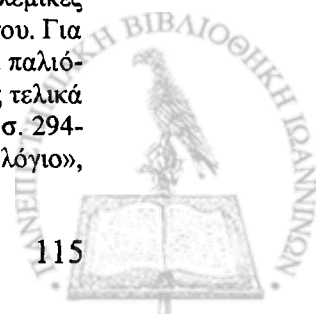
Δύο παρόμοιοι πίνακες από τα Επτάνησα με θέμα ένα σύγχρονο για την εποχή τους ιστορικό γεγονός αποδίδονται στον Κλόντζα. Ο πρώτος βρισκόταν στο Μουσείο της Ζακύνθου, όταν το 1953 κάηκε από πυρκαγιά. Έφερε την υπογραφή: «Χείρ Ρωμανού τοῦ Κρητός», για την οποία ο Μ. Χατζηδάκης παρατήρησε ότι ήταν πλαστή,⁴³² και αποδόθηκε στον ζωγράφο μας αργότερα από τον Ντ. Κονόμο.⁴³³ Ο δεύτερος πίνακας, ο οποίος προέρχεται από το Ληξούρι της Κεφαλονιάς και πούληθηκε στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, όπου εκτίθεται σήμερα, αποδόθηκε στον Κλόντζα από τη Μ. Βασιλάκη και τη Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου.⁴³⁴

Οι πίνακες χωρίζονται σε δύο ζώνες –ισομεγεθείς της Ζακύνθου και άνισες του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου. Στην επάνω ζώνη η παράσταση είναι αλληγορική, ενώ στην κάτω εικονίζεται η κοσμοϊστορική Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), εις ανάμνηση της οποίας φιλοτεχνήθηκαν αυτά τα δύο έργα. Ειδικότερα, στην επάνω ζώνη εικονίζονται πάνω σε νεφέλες άγιοι, των οποίων η επιλογή έγινε με βάση την άμεση ή έμμεση σχέση τους με το ιστορικό γεγονός. Στον πίνακα της Ζακύνθου δεσπόζει στο

⁴³² Ο πίνακας (διαστάσεις: 121 x 115 εκ.) είχε σωθεί από τον αγιογράφο Δημ. Πελεκάση και τον Αναστ. Παναγιαννόπουλο – Παλαιό, όταν βρέθηκε το 1908 μαζί με μία άλλη εικόνα να έχουν χρησιμοποιηθεί ολόκληρες ως σανίδες για το φθαρμένο πάτωμα του γυναικωνίτη της Αγίας Τριάδας της Ζακύνθου. Αρχικά είχε εσφαλμένα αποδοθεί στον Φιλόθεο Σκούφο (Η άλλη εικόνα που βρέθηκε μαζί με τον πίνακά μας και είχε την ίδια τύχη είναι η υπογεγραμμένη από τον Φιλόθεο Σκούφο «Θεία Λειτουργία» ή «Λιτανεία» και φιλοτεχνημένη το 1664 στη Βενετία Βλ. Καλογερόπουλος, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 89-90). Μετά τον καθαρισμό του Δημ. Πελεκάση αποκαλύφθηκε η πλαστή υπογραφή (*Πελεκάσης*, σ. χωρίς αριθμηση, εικ. α'-γ'. Κονόμος, «Έργα μεταβυζαντινής τέχνης», σ. 134-135). Για την πλαστότητα της υπογραφής, βλ. Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», σ. 18, από το αρχείο του οποίου προέρχονται όλες οι φωτογραφίες που δημοσιεύονται. Το 1927 τοποθετήθηκε στο παλαιό Μουσείο της πόλης (το Μόντε), όπου το 1953 κάηκε από την πυρκαγιά που προκλήθηκε από τον καταστρεπτικό σεισμό που έπληξε την Ζάκυνθο.

⁴³³ Στην πρώτη αναφορά που κάνει ο Ντ. Κονόμος για τον πίνακα συνεχίζει να τον συνδέει με τον ζωγράφο Στυλιανό Ρωμανό [Κονόμος, «Έργα μεταβυζαντινής τέχνης», σ. 135-136, εικ. στη σ. 140 (ολόκληρος ο πίνακας)]. Στην εργογραφία των επόμενων ετών δεν ονομάζει τον ζωγράφο του πίνακα (Ο ίδιος, *Ναοί και Μονές*, λεπτομέρεια του πίνακα στη σ. 56. Ο ίδιος, *Μουσείο Ζακύνθου*, σ. 9, όπου και λεπτομέρεια του πίνακα). Το 1988 τον αποδίδει στον Κλόντζα, βλ. Κονόμος, «Ζάκυνθος», σ. 43-45, εικ. 12. Για νεότερη βιβλιογραφία, βλ. Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο», σ. 57, υποσημ. 31, πίν. 28, εικ. 14. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, (με εισαγωγή του Μ. Χατζηδάκη σ. 24, 27, εικ. 12).

⁴³⁴ Φωτογραφία του πίνακα (διαστάσεις 101 x 99 εκ.) πλαισιώνει άρθρο (Χασιώτης, «Πολεμικές συγκρούσεις», εγχρ. εικ. στις σ. 316-317) στη λεζάντα της οποίας δεν αναφέρεται ο ζωγράφος του. Για την απόδοσή του στον Κλόντζα, βλ. Βασιλάκη, «Ναυμαχία της Ναυπάκτου», σ. 100, όπου και παλιότερη βιβλιογραφία και Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Πίνακας», σ. 43 (η ανακοίνωσή της τελικά δε συμπεριλήφθηκε στα πρακτικά του Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου). *Greece and the sea*, σ. 294-295, αρ. 194 (Vassilakes – Μανρακάκης). Για νεότερη βιβλιογραφία, βλ. Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο», σ. 57, υποσημ. 31. Σπαθάρη, *Το πλοίο*, εγχρ. εικ. 236-237.



κέντρο η Παναγία Βρεφοκρατούσα⁴³⁵ πλαισιωμένη από τέσσερις αγίους: δεξιά την αγία Ιουστίνη, η οποία την ημέρα εκείνη γιόρταζε και τον άγιο Σπυρίδωνα, ο οποίος παρουσιάζεται ως προστάτης των Επτανησίων, επειδή αρκετοί Επτανήσιοι συμμετείχαν στη ναυμαχία⁴³⁶ και αριστερά την αγία Πελαγία, η οποία γιόρταζε την επομένη των επινικίων και τον άγιο Ελευθέριο, ο οποίος συμβόλιζε την ελευθερία. Μέσα από τα νέφη πρόβαλλαν άγγελοι που δέονταν ή σκόρπιζαν γυμνά ξίφη και έριχναν πυρακτώμενα ακόντια στους άπιστους Μουσουλμάνους.

Στον πίνακα του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου κεντρική μορφή της επάνω ζώνης είναι ο άγιος Μάρκος,⁴³⁷ ο προστάτης της Βενετίας, της βασικής, δηλαδή, δύναμης του Ιερού Συνασπισμού. Στα αριστερά παριστάνονται ο άγιος Νικόλαος, ο προστάτης των ναυτικών και ο προφήτης Συμεών, του οποίου τη μνήμη η δυτική εκκλησία γιορτάζει την επομένη της ναυμαχίας και στα δεξιά ο άγιος Σπυρίδωνας.⁴³⁸ Στις δύο άκρες δυο στρατιωτικοί άγιοι, ο άγιος Γεώργιος αριστερά και ο άγιος Δημήτριος δεξιά, έφιπποι, έχουν καθυποτάξει και φονεύουν δύο άνδρες με σαρίκια, οι οποίοι αποτελούν συμβολική αναφορά στην ήττα των οθωμανικών δυνάμεων.

Στο κάτω μέρος της σύνθεσης και των δύο έργων ιστορείται η ναυμαχία, η οποία έκρινε την τύχη του δυτικού κόσμου. Εκατοντάδες πολεμικά πλοία σε πανοραμική διάταξη μάχης εικονίζονται άλλα κοντινότερα και άλλα σε μεγαλύτερη απόσταση με τις σημαίες της κρατικής τους προέλευσης να κυματίζουν σε κάθε γαλέρα. Από τα εχθρικά πλοία μερικά είναι βυθισμένα και οι σαρικοφόροι ναύτες τους απεγνωσμένα παλαίβουν να γλιτώσουν, κολυμπώντας, ενώ άλλα έχουν πιάσει φωτιά. Στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα της Ζακύνθου παριστάνονταν ο βασιλιάς ο Λέων ο Σοφός, καθήμενος σε θρόνο,⁴³⁹ ενώ στην αντίστοιχη θέση του πίνακα του Ιστορικού

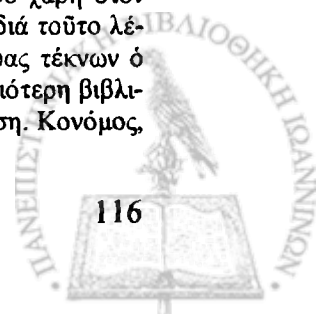
⁴³⁵ Συνοδεύεται από την επιγραφή: «Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ἑλπίς».

⁴³⁶ Εξάλλου, τότε ήταν ο μόνος προστάτης των Ιονίων νήσων, αφού ο άγιος Διονύσιος και ο άγιος Γεράσιμος πέθαναν αργότερα (Σισιλιάνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, σ. 189, όπου τον πίνακα τον καταχωρεί στον κατάλογο με τα έργα του Στυλιανού Ρωμανού).

⁴³⁷ Κάτω από τον άγιο Μάρκο δύο γυμνοί ερωτιδεείς κρατούν μία ταινία, όπου αναγράφεται σε βενετοκρητική διάλεκτο: «ΤΟ ΚΟΜΠΑΤΙΜΕΝΤΟ ΤΟΥ ΚΟΥΡΤΖΟΥΛΑΡΙΟΥ», που σημαίνει: η μάχη των Εχινάδων Η ναυμαχία έγινε στα νησιά Εχινάδες, *Curzolari*, κατά τους δυτικούς (Βασιλάκη, «Ναυμαχία της Ναυπάκτου», σ. 100).

⁴³⁸ Σύμφωνα με τη Μ. Βασιλάκη, η απεικόνιση του προστάτη – αγίου της Κέρκυρας πιθανόν μας υποδεικνύει τον αρχικό τόπο προορισμού αυτού του έργου (*Ο.π.*, σ. 100).

⁴³⁹ Η ανδρική μορφή ταυτίζεται από τον Μ. Χατζηδάκη με τον Λέοντα τον Σοφό χάρη στον χρησμό, ο οποίος αναγράφεται συνοπτικά κάτω από τον βασιλιά μέσα σε πλαίσιο: «Καί διά τούτο λέγει ὁ σοφώτατος Βασιλεύς Λέων ὅτι τά κουργούλια ἐξερίζωνει ἤτοι το χωρίζειν μητέρας τέκνων ὁ πικρός θάνατος τοῦ πολέμου» (Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο», σ. 57, υποσημ. 31). Σε παλιότερη βιβλιογραφία ο χρησμός αποδίδεται στον προφητάνακτα Δαβίδ (*Πελεκάσης*, σ. χωρίς αρίθμηση. Κονόμος, «Έργα μεταβυζαντινής τέχνης», σ. 136. Ο ίδιος, «Ζάκυνθος», σ. 44).



Μουσείου βρίσκονται ο Ισπανός αρχιστράτηγος των συμμαχικών δυνάμεων *Don Juan de Asturia* και τμήμα πεζικού και ιππικού.

Το θέμα της ναυμαχίας της Ναυπάκτου (1571) ο Κλόντζας το πραγματεύεται και σε μία μικρογραφία του υπογεγραμμένου Μαρκιανού κώδικα,⁴⁴⁰ η οποία θυμίζει περισσότερο τον πίνακα της Ζακύνθου ως προς την ακανόνιστη διάταξη των καραβιών. Αντίθετα, στον πίνακα του Ιστορικού Μουσείου είναι εμφανής η προσπάθεια του ζωγράφου να αναπαραστήσει με σχετική ιστορική ακρίβεια τη διάταξη των πλοίων, καθώς παρουσιάζει στα άκρα παρατεταγμένα τα ελαφρά πλοία –του Ιερού Συνασπισμού στα αριστερά και των Οθωμανών στα δεξιά. Για τον σχεδιασμό της ναυμαχίας σε αυτά τα τρία έργα ο ζωγράφος θα είχε υπόψη του μία από τις πολλές απεικονίσεις της στη δυτική τέχνη κατά την εποχή εκείνη, καθώς το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός αποθανάτιστηκε σε πολλά έργα Ιταλών ζωγράφων και Δαλματών χαρακτών. Παραλληλισμοί μπορούν να γίνουν, για παράδειγμα, με έναν πίνακα του *Veronese* (1573), του οποίου η οργάνωση της σύνθεσης με την αλληγορική παράσταση των αγίων – προστατών στο επάνω μέρος και τη ναυμαχία στο κάτω είναι όμοια.⁴⁴¹ Ο αριθμός, όμως, των χαλκογραφιών που κυκλοφορούσαν στον Χάνδακα είναι πολύ μεγάλος,⁴⁴² τόσο που φαίνεται πιο πιθανή η υπόθεση ο Κλόντζας να χρησιμοποίησε ως πρότυπο κάποιο χαρακτικό. Οι Δαλματοί χαρακτές *Natale Bonifacio* (1537-1592) και *Martina Rote*, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν στην ιταλική χερσόνησο, σχεδίασαν χαρακτηριστικά με το θέμα αυτό.⁴⁴³

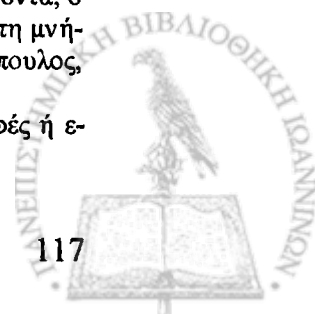
Συμπερασματικά, δύο πίνακες με θέμα ένα σύγχρονο του ζωγράφου μας ιστορικό γεγονός, τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου, παρουσιάζουν ομοιότητες με μία μικρογραφία του Μαρκιανού κώδικα. Οι πίνακες, εκ των οποίων μόνο ο ένας σώζεται, αποδίδονται στον Κλόντζα και για τη χρονολόγησή τους εντοπίζουμε ένα *terminus post quem*, την 7η Οκτωβρίου 1571, ημερομηνία, κατά την οποία ο ενωμένος χριστιανικός στόλος νίκησε τον οθωμανικό στόλο.

⁴⁴⁰ Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 296 (φφ. 140v-141r).

⁴⁴¹ Ο πίνακας βρίσκεται σήμερα στη *Gallerie dell' Accademia* της Βενετίας (Chastel, *Renaissance*, σ. 208, εικ. στη σ. 209). Με αλληγορικό τρόπο αποδίδει και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός τη ναυμαχία της Ναυπάκτου σε μία εικόνα του Μουσείου της Αντιβουινιώτισσας στην Κέρκυρα: εικονίζει τους αγίους Σέργιο, Βάκχο και Ιουστίνη όρθιους να ποδοπατούν έναν τρικέφαλο αποκεφαλισμένο δράκοντα, ο οποίος συμβολίζει την οθωμανική δύναμη. Οι άγιοι συνδέονται με το ιστορικό γεγονός, καθώς τη μνήμη τους εορτάζουμε στις 7 Οκτωβρίου, την ημέρα, δηλαδή, που ετελέστη η ναυμαχία (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 48-50, αρ. 25, εικ. 26-28, 127, 341ς).

⁴⁴² Όπως διαπιστώνουμε από τις πολλές μνείες χαλκογραφιών που γίνονται σε απογραφές ή εκτιμήσεις πραγμάτων στον Χάνδακα, βλ. Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες», σ. 95.

⁴⁴³ Ιωάννου, «Κλόντζας», σ. 237-239, εικ. 13, 14.



3. Πλαστές εικόνες

Η υπογραφή του Κλόντζα έχει πλαστογραφηθεί αρκετές φορές στα νεότερα χρόνια, όπως συνέβη και με άλλους κρητικούς ζωγράφους. Στις πλαστές εικόνες ανήκουν οι δύο προαναφερθείσες σιναϊτικές εικόνες, οι οποίες αποδίδονται με ασφάλεια στον Κλόντζα, αλλά εδώ θα μιλήσουμε για εκείνα τα έργα, των οποίων αμφισβητείται όχι μόνο η γνησιότητα της υπογραφής του, αλλά και η απόδοσή τους στον καστρινό ζωγράφο.

Σε έξι εικόνες έχει αποδειχθεί από εργαστηριακή έρευνα ή έχει διαπιστωθεί από αυτοψία ότι φέρουν πλαστή υπογραφή του Κλόντζα: α) ο Ιωάννης ο Πρόδρομος στο παρεκκλήσιο των Αγίων Πατέρων του καθολικού της Ι. Μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά,⁴⁴⁴ β) η αγία Αικατερίνη στο Μουσείου Μπενάκη (αρ. 3726),⁴⁴⁵ γ) ο άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος της συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο (αρ. 331),⁴⁴⁶ δ) ο άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αρ. 64),⁴⁴⁷ ε) ο άγιος Κωνσταντίνος στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αρ. 138)⁴⁴⁸ και στ) η Θεοτόκος Γλυκοφιλούσα στο Βυζαντινό Μουσείο (αρ. Τ351).⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ Πρώτος ο Κ. Άμαντος, *Σιναϊτικά μνημεία*, σ. 52, εντόπισε την εικόνα και ανέγνωσε την επιγραφή: «χειρ Γεωργίου Κλόντζα τοῦ Κρη(τὸς)». Ο Π. Βοκοτόπουλος, πιστεύει ότι η εικόνα δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη του ζωγράφου και θεωρεί την επιγραφή πλαστή (Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 74 και ο ίδιος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 63, υποσημ. 6). Αντίθετα, ο Μ. Χατζηδάκης και η Ε. Δρακοπούλου έχουν συμπεριλάβει την εικόνα και στα αποδιδόμενα έργα του ζωγράφου και στα πλαστά και αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο η υπογραφή να είναι ξαναγραμμένη από τον Ιωάννη Κορνάρο, όπως συνέβη και με τις άλλες δύο υπογεγραμμένες εικόνες του Σινά (Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, αρ. 20, υποσημ. 40 και σ. 94, αρ. 5, υποσημ. 79).

⁴⁴⁵ Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 74. Ο ίδιος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 63, υποσημ. 12. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 94, αρ. 1, υποσημ. 75.

⁴⁴⁶ Η Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου και ο Π. Βοκοτόπουλος θεωρούν πλαστή την εικόνα (διαστάσεις 57 x 44,5 εκ.), βλ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 277-238, υποσημ. 110. Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 74. Ο ίδιος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 63, υποσημ. 12. Επίσης, ο Μ. Χατζηδάκης και η Ε. Δρακοπούλου την έχουν κατατάξει στα πλαστά έργα. Βλ. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 94, αρ. 2, υποσημ. 76.

⁴⁴⁷ Η εικόνα (διαστάσεις 26,5 x 34,5 x 1,5 εκ.) φέρει την πλαστή υπογραφή: «Γεωργίου χειρ Κλόντζα». Βλ. Μπρούσκαρη, *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 124, 127. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 238, υποσημ. 110. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 63, υποσημ. 12. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 94, αρ. 3, υποσημ. 77.

⁴⁴⁸ Η εικόνα (διαστάσεις 22,5 x 31 x 1 εκ.) φέρει την πλαστή υπογραφή: «Χειρ Γεωργίου Κλόντζα». Βλ. Μπρούσκαρη, *Μουσείο Κανελλοπούλου*, σ. 124. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 238, υποσημ. 110. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 63, υποσημ. 12. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 94, αρ. 4, υποσημ. 78.

⁴⁴⁹ Στον χρυσό κάμπο και πάνω στο περιθώριο, διαβάζεται η επιγραφή: «ΤΗΝΔΕ ΓΕΓΡΑΦΕ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΕΙΡ ΚΛΟΝΤΖΑ» (Σωτηρίου, *Οδηγός*, σ. 22). Ο Π. Βοκοτόπουλος αναγνώρισε στην εικόνα, (διαστάσεις 45,5 x 37,5 εκ.) όλα τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των κρητικών εικόνων του τέλους 15ου αιώνα και υποστήριξε ότι η υπογραφή είναι προφανώς πλαστή (Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο», σ. 64, υποσημ. 1. Ο ίδιος, «Σεράγγεβο», σ. 395, υποσημ. 18. Ο ίδιος, *Εικόνες Κέρκυρας*,

Επιπλέον, θα πρέπει να προσθέσουμε και μία εικόνα των αγίων Θεοδώρων ε-
φίπων, η οποία ανήκει στη Συλλογή του Βατικανού και φέρει την επιγραφή: «Γεωρ-
γίου χειρ Κλότζα τὰδ' ἐγεγράφει· ὁ δὲ λαβὼν μέμνησο κάμοῦ προφρόνως». Η ύπαρξη
αυτῆς της υπογεγραμμένης εικόνας, φωτογραφία της οποίας δεν έχει δημοσιευθεί,
μας είναι γνωστή από την πρώτη κιόλας δεκαετία του 20ού αιώνα.⁴⁵⁰ Ωστόσο, εντύ-
πωση προκαλεί το γεγονός ότι δεν απασχόλησε τους νεότερους ερευνητές και ιδιαίτε-
ρα εκείνους, οι οποίοι έχουν μελετήσει και δημοσιεύσει έργα του Κλότζα. Η υπόθε-
ση που θα μπορούσαμε να κάνουμε είναι ότι η υπογραφή δεν είναι γνήσια και συνε-
πώς γι' αυτό τον λόγο αγνοήθηκε η εικόνα και δεν κατατάσσεται στους καταλόγους
των έργων του Κλότζα και του κύκλου του.

Στον μεγάλο καστρινό ζωγράφο έχουν αποδοθεί στο παρελθόν από μελετητές
του ανυπόγραφα έργα, των οποίων την απόδοση είτε κάποιος άλλος συνάδελφοί τους
αμφισβητούν είτε ακόμη και οι ίδιοι, αναιρώντας έτσι βέβαια την αρχική τους θέση.
Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της Φιλοξενίας του Αβραάμ του Μουσείου
Μπενάκη, η οποία προέρχεται από τη Μονή της Θεοτόκου Λαμποβίτισσας στην Κέρ-
κυρα και της οποίας την απόδοση, από τον Μ. Χατζηδάκη στον Κλότζα,⁴⁵¹ ο Π. Βο-
κοτόπουλος θεωρεί αμφίβολη.⁴⁵² Επίσης, ο τελευταίος αμφιβάλει για την απόδοση
ενός φύλλου τριπτύχου από το Μιλάνο που είχε προτείνει, μελετώντας κάποιες μέ-
τριας ποιότητας φωτογραφίες και, όπως σημειώνει, χωρίς να έχει δει το έργο⁴⁵³ και
αναθεωρεί την άποψή του για ένα τρίπτυχο του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας, το
οποίο είχε αποδώσει στο εργαστήριο του Κλότζα.⁴⁵⁴

σ. 63, υποσημ. 12). Η άποψή του επιβεβαιώθηκε από την εργαστηριακή έρευνα (Μπαλτογιάννη, *Μή-
τηρ Θεού*, σ. 161, αρ. 39, πίν. 76. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 96, υποσημ. 74).

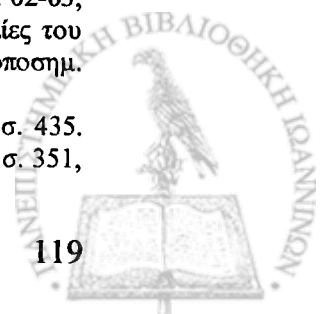
⁴⁵⁰ *Νέος Ελληνομνήμων* 6, σ. 214-215, 223-224. Σισυλιάνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, σ. 111.

⁴⁵¹ (αρ. 20547, διαστάσεις 55 x 80 x 2 εκ.) Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 89, αρ. 32. Χατζηδάκη – Κατερίνη, «αρχάγγελος Μιχαήλ», σ. 244, εικ. 3.

⁴⁵² Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 10, 14.

⁴⁵³ Το φύλλο του τριπτύχου δημοσιεύεται στο Della Pergola, «Un Greco», σ. 51-58. Για την α-
πόδοση στον Κλότζα, βλ. Vocotopoulos, «Le triptyque», σ. 436. Ο ίδιος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 62-63,
υποσημ. 30. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 89, αρ. 47. Για τις αμφιβολίες του
Βοκοτόπουλου, βλ. Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 14-15. Ο ίδιος, «Βουκουρέστου», σ. 351, υποσημ.
83.

⁴⁵⁴ Για την απόδοση του τριπτύχου στον Κλότζα, βλ. Vocotopoulos, «Le triptyque», σ. 435.
Ενώ για τις αμφιβολίες του, βλ. Ο ίδιος, *Θείον Πάθος*, σ. 15, σημ 38. Ο ίδιος, «Βουκουρέστου», σ. 351,
υποσημ. 83.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Από τη ανάλυση των έργων, την οποία επιχειρήσαμε παραπάνω, εύκολα συνάγεται ότι ο Γεώργιος Κλόντζας σε ορισμένες σκηνές μένει πιστός στις εικονογραφικές αρχές, οι οποίες κυριαρχούσαν σε παλιότερες φάσεις της κρητικής ζωγραφικής. Στην πλειονότητά, όμως, των παραστάσεων επιλέγει να διατηρήσει τους πυρήνες της βυζαντινής ζωγραφικής και να ενσωματώσει σε αυτούς πλήθος ή περιορισμένο αριθμό αφηγηματικών στοιχείων, ενώ άλλοτε να συνενώσει σκηνές, δημιουργώντας νέους εικονογραφικούς συμφυρμούς. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις δε διστάζει να παρουσιάσει συνθέσεις, οι οποίες δεν έχουν προηγούμενο στη βυζαντινή παράδοση και αποτελούν καινοτομία του ζωγράφου.

Ειδικότερα, τους παραδοσιακούς εικονογραφικούς τύπους, όπως διαμορφώνονται στην παλαιολόγεια περίοδο και επαναλαμβάνονται στην κρητική τέχνη του 15ου αιώνα, ακολουθεί στις ενυπόγραφες εικόνες της ένθρονης Βρεφοκρατούσας στο Μουσείο Ζακύνθου (πίν. 2), των Τριών Ιεραρχών στη *Galerie Nikolenko* (πίν. 3) και στις σκηνές του Δωδεκαόρτου στο τρίπτυχο της Πάτμου (πίν. 8α). Το εικονογραφικό πρότυπο για την εικόνα της ένθρονης Παναγίας στη Ζάκυνθο θα πρέπει να αναζητηθεί στην ομόθεμη εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στην Πάτμο (β' μισό 15ου αιώνα). Για τους Τρεις Ιεράρχες και για τις σκηνές Δωδεκαόρτου θα πρέπει να εμπνεύστηκε από την εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου στο Σεράγεβο (1500). Πλήρη εξάρτηση από τη βυζαντινή παράδοση προδίδουν, επίσης, ορισμένα από τα αποδιδόμενα έργα του, όπως της Υπαπαντής στη Βενετία (πίν. 11), των πέντε ιεραρχών στο Βατικανό (πίν. 21), της σκηνής της Μεταμόρφωσης στη σιναϊτική εικόνα των «έν Ραιῖθῶ Πατέρων» (πίν. 25), της Υπαπαντής (πίν. 37α) και της Γέννησης (πίν. 37β) στα δύο φύλλα τριτύχου της Ραβέννας. Για δε τη σιναϊτική εικόνα του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου (πίν. 24) πιθανόν να είχε υπόψη του την τοιχογραφία της τράπεζας της Μονής Μεγίστης Λαύρας, έργο του Θεοφάνη του Κρητός (1535 – 1541).

Πιστός στην εικονογραφική παράδοση παραμένει ο Κλόντζας και σε μία σειρά άλλων έργων του από αυτά που του έχουν τεκμηριωμένα αποδοθεί, εμπλουτίζοντάς τα, όμως με νέα στοιχεία και πλούσιες αφηγηματικές λεπτομέρειες. Στην παράσταση του «Επί Σοι Χαίρει», όπως αυτό της Βενετίας (πίν. 1), αν και διατηρεί το βασικό εικονογραφικό σχήμα, όπως διαμορφώνεται σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου



του 15ου αιώνα, το εμπλουτίζει, ωστόσο, με άλλα θέματα, όπως ο Ακάθιστος Ύμνος, οι σκηνές του Δωδεκαόρτου και του βιβλίου της Γένεσης, ο ζωδιακός κύκλος και το θέμα των αγίων Πάντων. Την εικόνα της Σιάτιστας (πίν. 20) και το τρίπτυχο της Ρουμανίας (πίν. 32δ) τα εμπλουτίζει με πλήθος μορφών σε επάλληλες σειρές, τους αγίους Πάντες. Μόνο στη σιναιτική εικόνα (πίν. 19) η ζωγραφική επιφάνεια οργανώνεται, όπως στην ομόθεμη του 15ου αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου, δηλαδή, με το κεντρικό διάχωρο να περιβάλλεται από πλαίσιο με Θεομητορικές σκηνές και σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη. Ιδιαιτερότητα της σκηνής στα τρίπτυχα *Spada* (πίν. 9β) και συλλογής Λάτση (πίν. 10β) αποτελεί η παρεμβολή ολιγάνθρωπων ευαγγελικών σκηνών εκατέρωθεν του κεντρικού κυκλικού σχήματος: των Εισοδίων της Παναγίας και της Υπαπαντής στο πρώτο, της Γέννησης της Παναγίας και της Μετάστασης στο δεύτερο. Η εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας αποτελεί από εικονογραφική άποψη την πιο απομακρυσμένη από το πρότυπο παράσταση, εμπλουτισμένη και με στοιχεία από τη βενετσιάνικη τέχνη, καθώς και με την προσθήκη σε αυτή της άποψης της ίδιας της πόλης των Δόγηδων. Ο απόηχος του προσφιλούς στον Κλόντζα θέματος, του «Επί Σοι Χαίρει», όπως διαμορφώθηκε από τον ζωγράφο μας, είναι εμφανής στους μεταγενέστερους ομότεχνούς του και κυρίως στον Θεόδωρο Πουλάκη. Την εικόνα, λόγου χάρη, της Βενετίας αντιγράφει ο Πουλάκης σε δύο πρώιμα έργα του, στην εικόνα από τον ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Αρχμανδριό) Ιωαννίνων και στην εικόνα από τη Μονή Χρυσελεοντίσης στην Αίγινα.⁴⁵⁵

Παραδοσιακούς εικονογραφικούς τύπους ο ζωγράφος υιοθετεί, επίσης, και σε πολλές άλλες παραστάσεις, ενσωματώνοντας σε παραπληρωματικά επεισόδια πλήθος μορφών. Τέτοιου είδους γραφικές λεπτομέρειες, δανεισμένες από την ιταλική τέχνη, παρατηρούνται, λόγου χάρη, στην εικόνα του αγίου Γεωργίου του Μουσείου Μπενάκη (πίν. 5) και σε αυτήν του Βυζαντινού Μουσείου (πίν. 23), όπου η δρακοντοκτονία –θέμα το οποίο αποκρυσταλλώθηκε με την εικόνα του ζωγράφου Άγγελου στα μέσα του 15ου αιώνα– συνδυάζεται με τον θρίαμβο του αγίου και το επεισόδιο της απελευθέρωσης της βασιλοπούλας. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη δεύτερη εικόνα δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα της αποθέωσης του αγίου με την πάνδημη συμμετοχή, την παρουσία πυκνού σώματος στρατιωτών και την εορταστική ατμόσφαιρα της πόλης. Σημαίες, τάπητες στολίζουν το ανάκτορο και πλήθος κόσμος παρακολουθεί τα δράματα από τις επάλλξεις του πύργου και του κυβερνείου. Πολυκοσμία και δραματικότητα

⁴⁵⁵ Βλ. παραπάνω, σ. 19.



τα διακρίνουν, επίσης, τη σκηνή της Κοίμηση στις εικόνες της Κω (πίν. 12), του Σινά (πίν. 13) και του τριπτύχου της Βενετίας (πίν. 29β) που απεικονίζουν το θέμα. Από τις τρεις παραστάσεις εικονογραφικά εγγύτερη στο πρότυπο του 15ου αιώνα, την περίφημη Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου στο Τορίνο, είναι η σιναϊτική εικόνα, ενώ η πιο απομακρυσμένη, με τα χαρακτηριστικά αυτά να φτάνουν στο αποκορύφωμα, είναι αυτή της Βενετίας. Με νέο εντελώς τρόπο ο επιλεκτικός Κλόντζας παρουσιάζει στην εικόνα της Κοπεγχάγης ένα γνωστό και συνηθισμένο για την εποχή θέμα, τη Ζ' Οικουμενική Σύνοδο (πίν. 14). Από την παραδοσιακή απεικόνιση του θέματος κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο διατηρεί μόνο την τοποθέτηση των αρχιερέων σε έδρανα. Αντίθετα, η απόδοση του χώρου, το φανταστικό οικοδόμημα, η απεικόνιση του ομιλητή στο βήμα και των γραμματέων με τις εκφραστικές στάσεις και κινήσεις που δίνουν την εντύπωση του αυθεντικού στιγμιότυπου αποτελούν στοιχεία ξένα στη βυζαντινή εικονογραφία των συνόδων. Τη διαφορετική απόδοση του θέματος πιθανόν ο ζωγράφος την εμπνέεται από σύγχρονα χαρακτηριστικά με πραγματικά στιγμιότυπα από τη Σύνοδο του Τριδέντο. Πλούσια γραφικά στοιχεία, τα οποία ζωντανεύουν το κεντρικό θέμα και προσδίδουν αφηγηματικό χαρακτήρα στις σκηνές, εντοπίζονται, επιπλέον, στις σκηνές της Γέννησης (πίν. 28β) και της Απογραφής (πίν. 28β) στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου. Η πολυάριθμη ακολουθία των Μάγων με τα χρυσοστόλιστα λάβαρα και οι λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής, στις αντίστοιχες παραστάσεις, δεν είναι συνηθισμένες στη μεταβυζαντινή τέχνη και προφανώς οφείλονται σε επιδράσεις της ιταλικής ζωγραφικής. Εικονογραφικό νεωτερισμό για την κρητική ζωγραφική αποτελεί και ο δραματικός χαρακτήρας της σκηνής της Προσευχής στο τρίπτυχο της Ραβέννας (πίν. 33β). Η σκηνή, η οποία γενικά στην εικονογραφική σύλληψη του θέματος ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση, φορτίζεται, ωστόσο, συναισθηματικά χάρις στη θεατρική στάση του Χριστού. Σε ανάλογη στάση εικονίζεται ο Χριστός στην ιταλική ζωγραφική, όπως σε πίνακες του ίδιου θέματος του *Tiziano*.⁴⁵⁶ Με λεπτομέρειες ξένες προς τη βυζαντινή εικονογραφία εμπλουτίζεται και η σκηνή της Προδοσίας στο ίδιο τρίπτυχο (πίν. 33β). Η ομάδα των έφιππων Εβραίων, η οποία περνά κάτω από μία κάμαρα, η ύπτια στάση του Μάλχου και η φυγή των μαθητών μέσα από μία πόρτα στο υπαίθρο δανείζονται από δυτικές παραστάσεις, όπως μία ξυλογραφία του *Dürer*.⁴⁵⁷

Πιο τολμηρές, όμως, είναι οι αλλαγές στις σκηνές του Μυστικού Δείπνου των τριπτύχων του Σεμπενίκου (πίν. 28γ) και της Ραβέννας (πίν. 33α). Εδώ ο ζωγράφος

⁴⁵⁶ Βλ. παραπάνω, σ. 95, υποσημ. 365.

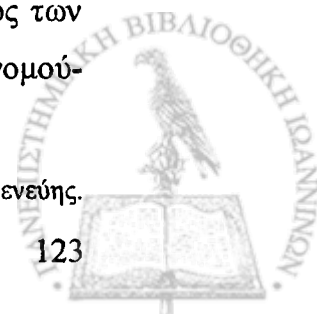
⁴⁵⁷ Βλ. παραπάνω, σ. 95, υποσημ. 367.



διαφοροποιείται από την παράδοση όχι μόνο με την εισαγωγή ρωπογραφικών λεπτομερειών και του βοηθητικού προσωπικού, αλλά κυρίως με τη διαφορετική τοποθέτηση ενός σημαντικού, για την εικονογραφία του θέματος, στοιχείου, της τράπεζας. Η πλάγια και κάθετη, αντίστοιχα, τοποθέτησή της βρίσκει το αντίστοιχό της σε έργα Ιταλών ζωγράφων του 16ου αιώνα, όπως ο *Tiziano*, ο *Tintoretto* και ο *Franscesco Bassano*. Για το τρίπτυχο της Ραβέννας οφείλουμε, επίσης, να σημειώσουμε ότι ο Χριστός κάθεται σε μία στενή πλευρά του τραπέζιού κάτω από μία μεγάλη σύνθετη αρχιτεκτονική κατασκευή, στην οποία αναγνωρίζουμε στοιχεία της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής.

Εμπνευσμένες από την ιταλική ζωγραφική είναι οι πολυσύνθετες παραστάσεις της Σταύρωσης και της Δευτέρας Παρουσίας. Πιο συγκεκριμένα, το θέμα της Σταύρωσης περιέλαβε στην πλειονότητα των τριπτύχων του, όπως στα τρίπτυχα της Πάτμου (πίν. 8α), *Spada* (πίν. 9β), του Σεμπενίκου (πίν. 28γ), του *Osimo* (πίν. 30α), του Βατικανού (πίν. 31γ), της Ρουμανίας (πίν. 32α), της Ραβέννας (πίν. 33γ), της Βαλτιμόρης (πίν. 34β), της ξένης ιδιωτικής συλλογής (πίν. 35β), της Γενεύης (πίν. 36β), καθώς και σε έναν πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39). Από τις παραστάσεις που μνημονεύσαμε μόνο στο πατμιακό τρίπτυχο η Σταύρωση αποδίδεται συνοπτικά, παραπέμποντας σε παραδοσιακά πρότυπα της κρητικής τέχνης του 15ου αιώνα. Οι υπόλοιπες, διατηρούν πολύ λίγα βυζαντινά εικονογραφικά στοιχεία, όπως το σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ, το οποίο απαντά σε τέσσερις από τις παραστάσεις⁴⁵⁸ και η προσήλωση των ποδιών του Χριστού με δύο καρφιά, η οποία εντοπίζεται μόνο στα τρίπτυχα του Σεμπενίκου και της Ρουμανίας. Αντίθετα, ενωμένα και καρφωμένα με το ίδιο καρφί, κατά τα δυτικά πρότυπα, είναι τα πόδια του Κυρίου στις υπόλοιπες Σταυρώσεις. Τον πυρήνα του θέματος της Σταύρωσης συμπληρώνουν και διευρύνουν παραπληρωματικά επεισόδια από τον κύκλο των Παθών. Όπως, λόγου χάρη η λιποθυμία της Παναγίας, η οποία απεικονίζεται σε όλα τα παραπάνω έργα. Συχνά τα επεισόδια αυτά εικονίζονται σε διαφορετικές θέσεις, όπως η Άνοδος στον Γολγοθά, η οποία στο τρίπτυχο *Spada* και Βατικανού ιστορείται στην κάτω δεξιά γωνία του φύλλου, ενώ στο τρίπτυχο της Ραβέννας, της ξένης ιδιωτικής συλλογής και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής ο ζωγράφος εξοικονομεί χώρο πίσω από τους σταυρούς. Κάποια επεισόδια, μάλιστα, μερικές φορές παραλείπονται, όπως ο διαμερισμός των ματιών από το τρίπτυχο του Βατικανού και της Ρουμανίας, ενώ άλλοτε αυτονομού-

⁴⁵⁸ Στα τρίπτυχα του Σεμπενίκου, της Ρουμανίας, της ξένης ιδιωτικής συλλογής και της Γενεύης.

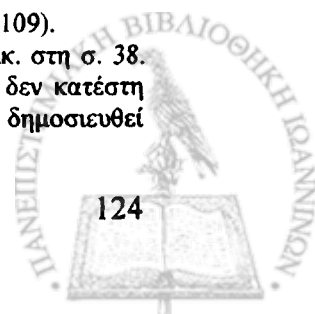


νται, όπως η Άνοδος στον Γολγοθά, η οποία απαρτίζει ξεχωριστή σκηνή στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου (πίν. 28γ) και καλύπτει ξεχωριστό φύλλο στο τρίπτυχο της Βαλτιμόρης (πίν. 34β).

Το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας φιλοτέχνησε ο Κλόντζας σε πολλά έργα του, όπως στην εικόνα της Κέρκυρας (πίν. 15), της Σύμης (πίν. 16), της Βενετίας (πίν. 17), της Δαλματίας (πίν. 18), του Σινά⁴⁵⁹ και του Καΐρου.⁴⁶⁰ Επίσης, το συμπεριέλαβε στα τρίπτυχα της Πάτμου (πίν. 8β), *Spada* (πίν. 9α), συλλογής Λάτση (πίν. 10α), Βενετίας (πίν. 29α) και Βατικανού (πίν. 31α, 31β), καθώς και σε μικρογραφίες κωδίκων. Αξιοσημείωτο είναι ότι μολονότι επανέλαβε το ίδιο θέμα πολλές φορές, ωστόσο, καμία παράσταση δεν είναι πανομοιότυπη με άλλη. Η εικονογραφική σύγκριση των παραστάσεων της Δευτέρας Παρουσίας είναι ενδεικτική για τον επιλεκτικό αυτό καλλιτέχνη. Ο Κλόντζας παρουσιάζει σε διαφορετική θέση τα ίδια εικονογραφικά μοτίβα, όπως το κεφάλι του βύθιου δράκοντα, το οποίο μεταφέρει από το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου *Spada* στο δεξιό φύλλο του τριπτύχου της Βενετίας, και τους πρωτόπλαστους, τους οποίους εικονίζει είτε σε στάση προσκύνησης κάτω από τον θρόνο της Ετοιμασίας (τρίπτυχα Λάτση, Βατικανού, εικόνες Σύμης και Δαλματίας) είτε εκατέρωθεν του θρόνου (τρίπτυχο *Spada*) είτε όρθιους και επικεφαλής του πρώτου ομίλου δικαίων (εικόνα και τρίπτυχο Βενετίας) είτε όρθιους να συμμετέχουν στην απόδοση του Τριμόρφου (εικόνα Κέρκυρας). Άλλοτε πάλι αποδίδει σε παραλλαγές επεισόδια, όπως τη νεανική μορφή του αγγέλου, ο οποίος φέρει στους ώμους του τον ουρανό είτε υπό μορφή «βιβλίου είλισσόμενου» (τρίπτυχο *Spada*) είτε τυλιγμένου ειλητάριου (εικόνα Κέρκυρας) είτε σφαίρας (εικόνα Σύμης). Ενίοτε εμπλουτίζει το θέμα, εισάγοντας σκηνές, όπως τις βιβλικές στο αριστερό φύλλο των τριπτύχων *Spada* και συλλογής Λάτση, ενώ άλλοτε παραλείπει σκηνές, όπως της Ψυχοστασίας, η οποία τελείται στις εικόνες της Σύμης και της Δαλματίας ή απουσιάζει από την ομολογη της Βενετίας. Αν εξαιρέσει κανείς τη Δευτέρα Παρουσία του πατμιακού τριπτύχου, όπου ο ζωγράφος παραμένει σε συντηρητικότερο εν γένει πλαίσιο, στις υπόλοιπες είναι εμφανείς οι επιρροές της εικονογραφίας των σύγχρονων δυτικών ζωγράφων, οι οποίοι έχουν την τάση να παρουσιάζουν θέματα σχετικά με τον θάνατο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα των επιδράσεων της ιταλικής ζωγραφικής αποτελούν στην εικόνα της

⁴⁵⁹ Αδημοσίευτη (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 237, υποσημ. 109).

⁴⁶⁰ Στην ιδιωτική συλλογή Bay. Βλ. *Collection d' icons*, χ. χρ., σ. 37, αρ. 248, εικ. στη σ. 38. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 89, αρ. 6, υποσημ. 26. Δυστυχώς, δεν κατέστη δυνατόν να εντοπίσω τον παραπάνω κατάλογο, ενώ φωτογραφία της εικόνας δεν έχει δημοσιευθεί πουθενά αλλού.



Κέρκυρας η σκηνή της βάρκας, η οποία μεταφέρει στοιβαγμένους τους αμαρτωλούς και το επεισόδιο του τρομαγμένου γέροντα, τον οποίο σηκώνει στα χέρια ένας δαίμονας, ενώ ένα ερπετό τον περιτυλίγει. Το πρότυπο αυτών των εικονογραφικών λεπτομερειών εντοπίζεται στην περίφημη Δευτέρα Παρουσία του Μιχαήλ Αγγέλου στην *Cappella Sistina* του Βατικανού.⁴⁶¹ Συμπερασματικά, θα λέγαμε για τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας στις εικόνες ότι, ως προς το σχήμα της σύνθεσης και τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, η εικόνα της Κέρκυρας είναι αυτή, στην οποία εντοπίζονται τα περισσότερα δυτικά δάνεια. Η εικόνα της Σύμης με τους ομίλους των μορφών, τοποθετημένες σε καμπύλες ζώνες, βρίσκεται πιο κοντά σε εκείνη της Κέρκυρας, ενώ οι εικόνες της Βενετίας⁴⁶² και της Δαλματίας είναι πιο συντηρητικές από τις προαναφερθείσες, καθώς οι μορφές τοποθετούνται σε ευθύγραμμες και παράλληλες ζώνες, όπως επιτάσσει η βυζαντινή εικονογραφία του θέματος.⁴⁶³ Για την απεικόνιση της σκηνής στα τρίπτυχα επισημαίνουμε ότι πιο πολλά κοινά σημεία έχουν η Δευτέρα Παρουσία του τριπτύχου *Sprada* με αυτά της συλλογής Λάτση και του Βατικανού. Το θέμα, όπως παρουσιάζεται από τον ζωγράφο μας στις εικόνες και στα τρίπτυχα, θα ασκήσει μεγάλη επίδραση σε νεότερους ομότεχνούς του, όπως τον Θεόδωρο Πουλιάκη, τον Ιωάννη Απακά και τον Φραγκιά Καβερτζά.⁴⁶⁴ Από την προσφιλή σε αυτόν παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας υιοθετεί συχνά ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες που δεν ανήκουν στην εικονογραφία του θέματος και εμπλουτίζει με αυτές άλλες παραστάσεις. Ειδικά στη σκηνή της Εισ Άδου Καθόδου του τριπτύχου *Sprada* (πίν. 9β), συλλογής Λάτση (πίν. 10β), του Σεμπενίκου (πίν. 28γ), του Βατικανού (πίν. 31γ) και της Ρουμανίας (πίν. 32γ), επισημαίνουμε ότι ο αρχάγγελος με το σπαθί, το κεφάλι του βύθιου δράκοντα με το ορθάνοιχτο στόμα, ο αυξημένος αριθμός των δικαίων, τα παιδιά ανάμεσα στα πρόσωπα που εγείρονται από τη γη, καθώς και οι γυμνοί νέοι, πιθανώς οι γιοι του πρεσβύτου Συμεών, οι οποίοι αναστήθηκαν από τον Ιησού, προέρχονται από το θεματολόγιο της Δευτέρας Παρουσίας. Όσον αφορά τη σκηνή της Εισ Άδου Καθόδου μεγαλύτερη συγγένεια από τυπολογική άποψη με τη βυζαντινή εικονογραφία της σκηνής παρουσιάζει το πατμιακό τρίπτυχο και εκείνα

⁴⁶¹ Βλ. παραπάνω, σ. 52, υποσημ. 203.

⁴⁶² Παρά τις ευθύγραμμες ζώνες, το επάνω μέρος της παράστασης αναπτύσσεται καμπυλόμορφα.

⁴⁶³ Η ημικαταστραμμένη παράσταση της Πάτμου θα μπορούσε να θεωρηθεί η πιο συντηρητική απ' όσο διαφαίνεται ως προς το σχήμα της σύνθεσης.

⁴⁶⁴ Βλ. παραπάνω, σ. 52, υποσημ. 204-205.



του Βατικανού και της Ρουμανίας.⁴⁶⁵ Αντίθετα, στο τρίπτυχο *Spada* και συλλογής Λάτση βρίσκουμε τις πιο πρωτότυπες και εμπλουτισμένες παραλλαγές του θέματος.⁴⁶⁶

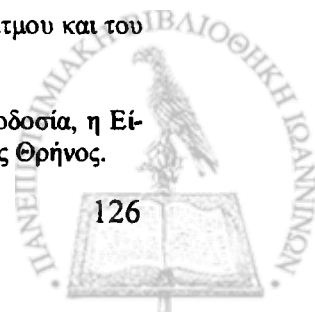
Σε συμφυρμούς εικονογραφικών θεμάτων οδηγείται συχνά ο Κλόντζας προκειμένου να τονίσει την αφηγηματική του διάθεση. Ακραίο παράδειγμα ο πίνακας της αγγλικής ιδιωτικής συλλογής, όπου εικονίζονται σε μία ενιαία επιφάνεια σκηνές των Παθών.⁴⁶⁷ Άλλα ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν η Γέννηση του Χριστού, η Απογραφή και η Άφιξη του Ιωσήφ και της Μαρίας στη Βηθλεέμ στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου, τα επεισόδια από τον βίο της αγίας Άννας στο τρίπτυχο του Οσίμο, η Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή, η Προδοσία και η Σύλληψη στο τρίπτυχο της Ραβέννας, καθώς και η Κρίση στον Καϊάφα και ο Εμπαιγμός στο τρίπτυχο της Βαλτιμόρης.

Σε κάποιες άλλες παραστάσεις ο ζωγράφος παρεμβαίνει δημιουργικά, φιλοτεχνώντας πρωτότυπες συνθέσεις και εμπλουτίζοντας την εικονογραφία με νέους τύπους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της Άρτας (πίν. 7), στην οποία, ενώ χρησιμοποιεί ως βασικό σχήμα ένα παραδοσιακό εικονογραφικό θέμα της Παναγίας ως «Βασίλισσας των Αγγέλων», το εμπλουτίζει, ωστόσο, με την προσθήκη δύο επιπλέον αγγέλων πίσω από την ένθρονη Βρεφοκρατούσα. Επιπλέον, στο νέο σχήμα εντάσσει ένα ιδιαίτερα διαδεδομένο θέμα στη Δύση, το επεισόδιο της Μνηστείας της αγίας Αικατερίνης. Μία σύνθεση μοναδική στη μεταβυζαντινή εικονογραφία αποτελεί, επίσης, η απεικόνιση σε τρία επίπεδα του θέματος της Εύρεσης και της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού (πίν. 8β). Αντίθετα προς τους άλλους κρητικούς ζωγράφους, οι οποίοι επιλέγουν τη δίζωνη διάταξη των επεισοδίων, ο Κλόντζας δημιουργεί μία πολυπρόσωπη σύνθεση, οργανωμένη σε τρία επίπεδα, της οποίας το κεντρικό θέμα είναι εμπνευσμένο από την εικονογραφία των συνόδων και ίσως υπαινίσσεται τη συνάντηση της αγίας Ελένης με τον Ιούδα. «Άπαξ» στο θεματολόγιο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας αποτελεί και το θέμα της μεσαίας ζώνης της εικόνας του Σεράγεβο, όπου παρουσιάζεται μία συνηθισμένη στιγμή ενός κοινού εκκλησιασμού στο εσωτερικό μίας ορθόδοξης εκκλησίας (πίν. 26). Η σκηνή αυτή αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς τη συνδυάζει με την απεικόνιση του ουρανού στην επάνω ζώνη και της

⁴⁶⁵ Στα τρίπτυχα του Βατικανού και της Ρουμανίας οι ομοιότητες με εκείνο της Πάτμου και του βυζαντινού προτύπου εντοπίζονται κυρίως στην παραδοσιακή απόδοση του Χριστού.

⁴⁶⁶ Η σκηνή εκτυλίσσεται κάτω από μία λίθινη στοά.

⁴⁶⁷ Ειδικότερα, εικονίζονται η Μεταμόρφωση, η Προσευχή στη Γεθσημανή, η Προδοσία, η Είσοδος μίας πομπής στα Ιεροσόλυμα, η Άνοδος στον Γολγοθά, η Σταύρωση και ο Επιτάφιος Θρήνος.



κόλασης στην κάτω ζώνη και της δίνει περιεχόμενο Δευτέρας Παρουσίας. Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, παράδειγμα αντίστοιχης εικονογραφίας σε άλλον ζωγράφο δε βρίσκουν οι παραστάσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ στην εικόνα της Καλαμάτας (πίν. 27) και στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30α). Ο εικονογραφικός τύπος αυτών των δύο αρχαγγέλων προέρχεται από τον συμφυρμό των δύο αγγέλων, εκείνου που ζυγίζει τις ψυχές και εκείνου που κατατροπώνει τον διάβολο στη Δευτέρα Παρουσία. Νέο, εξάλλου, είναι το θέμα με την καθημερινή ζωή των μοναχών (πίν. 25), το οποίο ως αυτοτελή σκηνή δεν απαντά σε κανένα άλλο γνωστό έργο. Σκηνές από τον μοναχικό βίο, ενταγμένες, όμως, στο θέμα του σιναϊτικού τοπίου, βρίσκουμε και σε άλλα έργα του Κλόντζα, όπως στα μεσαία φύλλα των τριπτύχων *Spada* (πίν. 9β) και συλλογής Λάτση (πίν. 10β), καθώς και στον πίνακα της Γενεύης (πίν. 40). Από τις τρεις προαναφερθείσες η παράστασή μας παρουσιάζει μεγαλύτερη ομοιότητα με εκείνη του τριπτύχου *Spada*. Ειδικότερα για τη σκηνή των μοναχών στην τράπεζα την ώρα του γεύματος, εμπλουτισμένη με ρωπογραφικά στοιχεία, θεωρούμε ότι πιθανόν να είναι εμπνευσμένη από δυτικές παραστάσεις γεύματος, όπως του Μυστικού Δείπνου,⁴⁶⁸ τον οποίον ο Κλόντζας έχει ζωγραφίσει σε άλλες δημιουργίες του.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι τα κύρια χαρακτηριστικά του Κλόντζα, ως προς την εικονογραφία, προσδιορίζονται από την επιρροή αφενός της κρητικής τέχνης του 15ου αιώνα και αφετέρου της σύγχρονης ιταλικής ζωγραφικής, η οποία μάλιστα πολλές φορές τον οδηγεί σε νέες, πρωτότυπες δημιουργίες.

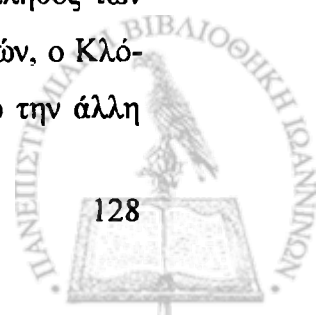
⁴⁶⁸ Ο Κλόντζας ζωγράφησε τον Μυστικό Δείπνο στα τρίπτυχα του Σεμπενίκου και της Δημοτικής Πινακοθήκης της Ραβέννας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Ο ζωγράφος και μικρογράφος Γεώργιος Κλόντζας, ο οποίος διακρίθηκε ιδιαίτερα για τη δεξιοτεχνία του στις εξαιρετικά μικρής κλίμακας πολυπρόσωπες συνθέσεις που απεικονίζονται πολυάριθμες στα τρίπτυχα και στην πλειονότητα των γνωστών έως σήμερα εικόνων του, είναι γνωστό ότι διέπρεψε επίσης και στη ζωγραφική μνημειακών μορφών με ένα μόνο θέμα, όπως η ένθρονη Βρεφοκρατούσα στην εικόνα της Ζακύνθου (πίν. 2), οι Τρεις Ιεράρχες στη *Galerie Nikolenko* (πίν. 3) και η Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης στην εικόνα της Άρτας (πίν. 7). Πρόσφατες δημοσιεύσεις της εικόνας του αγίου Νικολάου στη Μαδρίτη (πίν. 22) και της ομολογής της του αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Καλαμάτα (πίν. 27), οι οποίες αποδίδονται στον Κλόντζα με ασφάλεια, αποδεικνύουν ότι επιδόθηκε εξίσου και στη ζωγραφική μίας άλλης κατηγορίας εικόνων, των βιογραφικών, όπου αναδεικνύεται ταυτόχρονα στο ίδιο έργο η διπλή ικανότητά του τόσο στη ζωγραφική απόδοση της κεντρικής μορφής σε μεγαλύτερης κλίμακας επιφάνεια όσο και στην αριστοτεχνική μικρογραφική απόδοση των βιογραφικών σκηνών στο πλαίσιο.

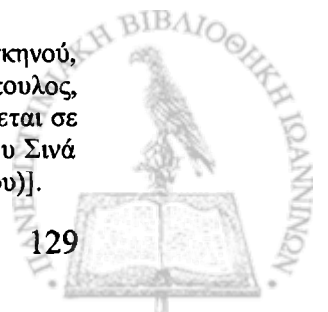
Αναμφισβήτητα, ωστόσο, ο ζωγράφος μας προτιμά τις μικρογραφημένες παραστάσεις, εμπλουτισμένες με δευτερεύοντα επεισόδια και πολλές ρωπογραφικές λεπτομέρειες. Για παράδειγμα, αναφέρουμε τις σκηνές των γευμάτων, όπως του Μυστικού Δείπνου στα τρίπτυχα του Σεμπενίκου (πίν. 28γ) και της Ραβέννας (πίν. 33α), το Γεύμα του Ηρώδη στο τρίπτυχο συλλογής Λάτση (πίν. 10β) και στο φύλλο τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής (πίν. 35α) και την τράπεζα των μοναχών στη σιναϊτική εικόνα των «έν Ραιθῶ Πατέρων» (πίν. 25), όπου εικονίζεται το βοηθητικό προσωπικό να εφοδιάζει το τραπέζι και πάνω σε αυτό ζωγραφισμένα όλα τα σκεύη με τα φαγώσιμα και το κρασί. Παραπληρωματικές σκηνές με δευτερεύοντα πρόσωπα και πολλές ρεαλιστικές λεπτομέρειες που ζωντανεύουν το κεντρικό θέμα εντοπίζουμε, επίσης, στην Απογραφή του τριπτύχου του Σεμπενίκου (πίν. 28β), όπου το πλήθος περιμένει για την απογραφή με τα ζώα, τις αποσκευές τους, τα καλάθια και τις φλάσκες, το τραπέζι του γραφέα είναι στρωμένο με ριγωτό τραπεζομάντηλο και ένας επιθετικός σκύλος δείχνει τα δόντια του. Τυπικό της τέχνης του είναι ότι παρά το πλήθος των δευτερευουσών σκηνών, στις οποίες συμμετέχει αυξημένος αριθμός μορφών, ο Κλόντζας καταφέρνει οι επιμέρους ενότητες να ξεχωρίζουν σαφώς η μία από την άλλη



και να απαρτίζουν ένα σύνολο, το οποίο διακρίνεται για την ευρυθμία και τη σαφήνιά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, οι εικόνες και τα τρίπτυχά του με θέματα τη Δευτέρα Παρουσία (πίν. 8β, 9α, 10α, 15-18, 29α, 31α, 31β) και το «Επί Σοι Χαίρει» (πίν. 1, 9β, 10β, 19, 20, 32δ), όπου οι πυκνοί όμιλοι των αγίων οργανώνονται σε επάλληλες σειρές. Η τάση αυτή να γεμίζει ασφυκτικά την περιορισμένη ζωγραφική επιφάνεια με μικρογραφημένες μορφές, όπως παρατηρείται κυρίως στα έργα αυτά, προδίδει τον «τρόμο του κενού» που διακατέχει τον καλλιτέχνη.

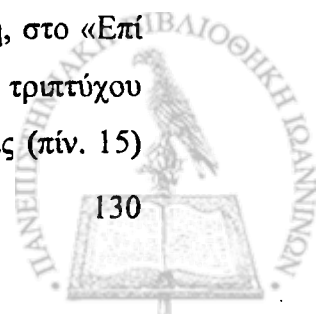
Οι μικρογραφημένες μορφές σχεδιάζονται ψηλόλιγνες με μικρά κεφάλια και εκφραστικά πρόσωπα σε στάσεις και κινήσεις, οι οποίες διακρίνονται για την άνεση, την ελευθερία, την ποικιλία και την ευρηματικότητα. Αξιοσημείωτη και χαρακτηριστική είναι η έντονη ψυχολογική αντίδραση των προσώπων σε όσα συμβαίνουν γύρω τους, η οποία γίνεται φανερή παρά το μικρό τους μέγεθος και εκφράζεται με το ύφος, τη στάση τους και τα αβρά δάχτυλα, τα οποία διαγράφουν πολύ εκφραστικές χειρονομίες. Μία από τις πιο εξεζητημένες στάσεις, στην οποία παριστάνονται πολλές από τις μορφές και είναι ανάλαφρη, σχεδόν χορευτική, δημιουργείται από αλληπάλληλες και όχι αναγκαίες στροφές και αποτελεί επίδραση από ανάλογες μορφές των μανιεριστών ζωγράφων της Δύσης. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν ο όμιλος των νεαρών παρθένων στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας (πίν. 1), ο Μωυσής με τις πλάκες στο Πανόραμα του Όρους Σινά και ο Χριστός στην Ανάσταση δυτικού τύπου των τριπτύχων συλλογής *Sprada* (πίν. 9β) και Λάτση (πίν. 10β), καθώς και ο αρχάγγελος Μιχαήλ στην εικόνα της Καλαμάτας (πίν. 27) και στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30α).⁴⁶⁹ Επίσης, συνεστραμμένες μορφές απαντούν και σε σκηνές Δωδεκαόρτου, όπως η Σταύρωση, και αναφέρουμε εδώ τους δύο ληστές με κατεαγμένα τα πόδια τους, οι οποίοι πλαισιώνουν τον Χριστό (πίν. 9β, 28γ, 30α, 31γ, 32α, 33γ, 34β, 35β, 36β, 39). Συνήθης είναι η απεικόνιση μορφών από τα νώτα και με το κεφάλι σε κατά τομή, όπως οι δύο φίλες της Παναγίας, οι οποίες την παραστέκουν στη Σταύρωση των τριπτύχων συλλογής *Sprada* (πίν. 9β) και του Βατικανού (πίν. 31γ), οι στρατιώτες είτε έφιπποι είτε πεζοί στην ομόθεμη παράσταση των τριπτύχων του *Osimo* (πίν. 30α), της Ραβέννας (πίν. 33γ) και του φύλλου τριπτύχου της Γενεύης (πίν. 36β),

⁴⁶⁹ Τέτοιες μορφές με αλληπάλληλες συστροφές εντοπίζουμε και στα έργα του Δαμασκηνού, όπως, λόγω χάρη, τη βασιλοπούλα στην εικόνα του αγίου Γεωργίου της Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 50-51, αρ. 26, εικ. 29, 30, 128-133) και τη Μαγδαληνή, η οποία αποδίδεται σε δευτερεύον επεισόδιο στο κέντρο της εικόνας του «Μη μου Άπτου» στην Αγία Αικατερίνη του Σινά στον Χάνδακα [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 457-458, αρ. 100 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου)].



ένας στρατιώτης, ο οποίος κρατεί λάβαρο στη σκηνή της Προδοσίας του τριπτύχου της Ραβέννας (πίν. 33β), στρατιώτες και Εβραίοι στις σκηνές της Ανόδου στον Γολγοθά και της Σταύρωσης του τριπτύχου της Βαλτιμόρης (πίν. 34β). Τολμηρή είναι στα έργα του και η προοπτική απόδοση ύπτιων προσώπων, σαφώς αφομοιωμένη από την ιταλική ζωγραφική, όπως ο επιληπτικός Μωάμεθ στον πίνακα της Γενεύης (πίν. 41), μία γυμνή μορφή στη σκηνή του παραδείσου της εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας (πίν. 1), ο Μάλχος στο τρίπτυχο της Ραβέννας (πίν. 33β) και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39), το πτώμα πάνω, στο οποίο πατεί ο αρχάγγελος Μιχαήλ στην εικόνα της Καλαμάτας (πίν. 27) και στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30α), καθώς και οι γιοι του πρεσβύτε Συμεών στην παράσταση της Εισ Άδου Καθόδου του τριπτύχου της Ρουμανίας (πίν. 32γ). Ιδιαίτερη μνεία, όμως, αξίζει να γίνει στην επιτυχημένη απόδοση του ψυχισμού των προσώπων. Επί παραδείγματι, αναφέρουμε τις θλιμμένες μορφές των θεατών, οι οποίοι παρακολουθούν τη νεκρώσιμη τελετή στις εικόνες της Κοίμησης της Θεοτόκου της Κω (πίν. 12) και του Σινά (πίν. 13), τα περίλυπα πρόσωπα του Ιωάννη και των γυναικών, οι οποίες συγκρατούν τη λιπόθυμη Παναγία στις σκηνές της Σταύρωσης, και τις ζωνχές κινήσεις και τις ανήσυχες εκφράσεις των μαθητών του Χριστού στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου των τριπτύχων του Σεμπενίκου (πίν. 28γ) και της Ραβέννας (πίν. 33α). Μεγαλύτερη εντύπωση, ωστόσο, προκαλούν τα παραμορφωμένα από τον πόνο πρόσωπα των αμαρτωλών, οι οποίοι εγείρονται από τα έγκατα της γης ή υφίστανται φρικιαστικά μαρτύρια σε όλες τις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας. Η ποικιλία και η υπερβολή στις στάσεις των καταδικασμένων γίνονται αξιόλογο εκφραστικό όργανο στη διάθεση του ζωγράφου, ο οποίος εξαντλεί όλο του το ταλέντο στα γυμνά σώματα των νεκρών της κόλασης.

Ως προς τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, παρατηρούμε ότι επακόλουθο της προσπάθειας του Κλόντζα να αυξήσει τον αριθμό των προσώπων που συμμετέχουν στα δρώμενα είναι η επανάληψη ενός συγκεκριμένου φυσιογνωμικού τύπου. Το γεροντικό πρόσωπο με τα μικρά μάτια, τα έντονα ζυγωματικά, την τονισμένη μύτη, τα αυτιά, τα οποία σχηματίζουν επάνω ανεπαίσθητη μυτερή απόληξη, την κάπως συνοφρυωμένη έκφραση, τα άφθονα λευκά γένια και το μουστάκι που πέφτει προς τα κάτω, σχηματίζοντας γωνία, αποτελεί φυσιογνωμικό χαρακτήρα, τον οποίον επαναλαμβάνει συχνά σε έργα του. Ο φυσιογνωμικός τύπος απαντά, λόγου χάρη, στο «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας (πίν. 1), στην Ύψωση του Τιμίου Σταυρού του τριπτύχου της Πάτμου (πίν. 8β), στην εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας της Κέρκυρας (πίν. 15)



και στο τρίπτυχο της Βενετίας (πίν. 29α, 29β).⁴⁷⁰ Ας σημειωθεί, επίσης, ότι ο καστρινός ζωγράφος δε διστάζει να αποδώσει κάποιες μορφές με τα ιδιαίτερα φυλετικά τους γνωρίσματα, τις οποίες μεταφέρει προφανώς από ξένα πρότυπα.⁴⁷¹ Αξιομνημόνευτες είναι, για παράδειγμα, οι μορφές ορισμένων δημίων σε παράσταση Βρεφοκτονίας στο τρίπτυχο συλλογής Λάτση (πίν. 10β), των Βεδουίνων προσκυνητών σε παράσταση του Πανοράματος του Όρους Σινά στο τρίπτυχο *Sprada* (πίν. 9β) και στον πίνακα της Γενεύης (πίν. 40), του μάγου της Προσκύνησης στο τρίπτυχο της Βενετίας (πίν. 29β) και στο πλαίσιο της σιναϊτικής εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει» (πίν. 19).

Σε όλες τις παραστάσεις ο Κλόντζας επιδίδεται σε επιμελημένο και δεξιοτεχνικό πλάσιμο. Με αξιοπρόσεκτη λεπτότητα ζωγραφίζει τα γυμνά μέλη, όπως τα πρόσωπα και τα χέρια. Ειδικά στις μορφές, οι οποίες αποδίδονται σε μεγαλύτερη κλίμακα, του παρέχεται η ευκαιρία για λεπτομερέστερη επεξεργασία. Μπορούμε, πραγματικά, να διακρίνουμε στα πρόσωπα της εικόνας της Μνηστείας της αγίας Αικατερίνης στην Άρτα (πίν. 7) τις προσεγμένες, μαλακές πινελιές ωχροκάστανου χρώματος, οι οποίες καλύπτουν τον καφέ προπλάσμο, τα σαρκώματα σε ανοιχτό τόνο ρόδινου και τις λεπτές, λευκές γραμμές, σχεδόν διάφανες, οι οποίες σχεδιάζονται κάτω από τα μάτια. Το πρόσωπο του Χριστού αποδίδεται ακόμη πιο ζωγραφικό σε σχέση με της Παναγίας και των τεσσάρων αγγέλων, ενώ εκείνο της απομακρυσμένης από τη μεταβυζαντινή εικονογραφία μορφής, δηλαδή, της αγίας Αικατερίνης ζωγραφίζεται ελεύθερα, χωρίς καμία σχηματοποίηση, αποδίδεται σχεδόν ανάγλυφο. Οι απαλές αντιθέσεις στη διαδοχή των επιπέδων με τη χρήση πλατιάς κλίμακας χρωματικών διαβαθμίσεων δείχνουν τη γνώση του ζωγράφου για τις δυτικές τεχνικές πλάσιματος, τις οποίες χρησιμοποιεί επιλεκτικά, ανάλογα με το θέμα που πραγματεύεται. Από την άλλη μεριά, στις πολυπληθείς σκηνές με τις μικρογραφημένες μορφές, όπως στις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας και του «Επί Σοι Χαίρει», το πλάσιμό είναι γρήγορο, σχεδόν νευρικό, καθόλου, όμως, συνοπτικό, αντίθετα, είναι λεπτοδουλεμένο. Διαπιστώνουμε ότι συνήθης τακτική του είναι να φωτίζει με μικρές, λευκές πινελιές τις προεξέχουσες επιφάνειες της σάρκας, όπως το μέτωπο, τους βολβούς των ματιών, την άκρη της μύτης, το πηγούνι, πάνω και κάτω από τα χείλη, τους λοβούς των αυτιών, τις αρθρώσεις των δακτύλων και ειδικά στις ανδρικές μορφές τα γένια και τα μαλ-

⁴⁷⁰ Για την επανάληψη αυτού του φυσιογνωμικού τύπου στα έργα του Κλόντζα, βλ. Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 71.

⁴⁷¹ Ενδεικτικά, αναφέρουμε πίνακες του *Paolo Veronese* με θέμα την Προσκύνηση των Μάγων (Cocke, *Paolo Veronese*, πίν. 15, 21, 3.12).



λιά.⁴⁷² Χαρακτηριστικά παραδείγματα εντοπίζουμε τόσο στις μνημειακές μορφές, όπως στον άγιο Γεώργιο του Μουσείου Μπενάκη (πίν. 5) και στα πρόσωπα της εικόνας της Άρτας (πίν. 7), όσο και στις μικρογραφημένες, όπως του τριπτύχου *Spada* (πίν. 9α, 9β) και της εικόνας της Δευτέρας Παρουσίας στην Κέρκυρα (πίν. 15). Μικρές κόκκινες τελείες ζωηρεύουν τα χείλη, ενώ τα γυναικεία πρόσωπα είναι πλασμένα σε πιο ανοιχτό τόνο και τα χείλη τονίζονται με ζωηρότερο κόκκινο, όπως της αγίας Αικατερίνης στην εικόνα της Άρτας και της ένθρονης Παναγίας Βρεφοκρατούσας στις εικόνες του «Επί Σοι Χαίρει».

Μία ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια, η οποία παραπέμπει στις επιρροές από τη δυτική τέχνη του ζωγράφου, παρατηρούμε στους φωτοστέφανους. Αντί των βυζαντινών φωτοστέφανων, χρυσές δεσμίδες ακτινών περιβάλλουν τις κεφαλές αγίων προσώπων, οι οποίες απαντούν ιδιαίτερα στη φλαμανδική τέχνη.⁴⁷³ Τον δυτικού τύπου ακτινωτό φωτοστέφανο φέρουν μόνο ο Χριστός, η Παναγία και ο απόστολος Ιωάννης και συνυπάρχει με τον βυζαντινό, ιδίως σε παραστάσεις Σταύρωσης.⁴⁷⁴

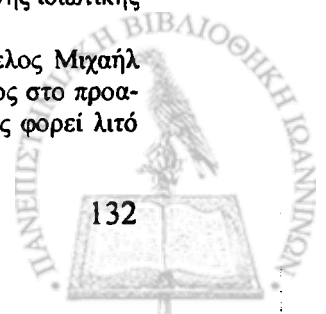
Το ένδυμα παραμένει αυστηρά παραδοσιακό σε άγιες μορφές, όπως στην Παναγία Βρεφοκρατούσα της Ζακύνθου (πίν. 2), στους Τρεις Ιεράρχες της *Gallerie Nikolenko* (πίν. 3), στα πρόσωπα της εικόνας της Άρτας, στους πέντε ιεράρχες του Βατικανού (πίν. 21) και στον άγιο Δημήτριο της σιναϊτικής εικόνας με το μαρτύριό του (πίν. 24). Όταν, βέβαια, το επιτρέπει και το θέμα στον ζωγράφο μας, τα ενδύματα εμπλουτίζονται με ξένα στοιχεία, κυρίως σε κοσμικές μορφές. Από τους κοσμικούς ξεχωρίζουμε τους Ρωμαίους στρατιώτες, οι οποίοι φορούν πολυποίκιλους θώρακες με αναγεννησιακά μοτίβα, κνημίδες με χρυσές διακοσμήσεις και περικεφαλαίες με χρυσές ανταύγειες, οι οποίες ενίοτε φέρουν φτερά, όπως στη σιναϊτική εικόνα με το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου (πίν. 24) και στον πίνακα της αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39). Ενδεικτικά παραδείγματα της εξάρτυσης των Ρωμαίων στρατιωτών παρουσιάζουν οι παραστάσεις της Σταύρωσης, ενώ, ας σημειωθεί ότι ομοίως είναι ενδεδυμένοι οι αρχάγγελοι και οι στρατιωτικοί άγιοι, με τη διαφορά ότι είναι ασκεπείς.⁴⁷⁵

⁴⁷² Την ίδια τεχνική εφαρμόζει και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, βλ., λόγου χάρη, την εικόνα με τον άγιο Αντώνιο [Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 47, αρ. 24, εικ. 24, 124-126, 341Ε].

⁴⁷³ Για παραδείγματα από την πρώιμη φλαμανδική τέχνη, όπου απαντά αυτή η εικονογραφική λεπτομέρεια, βλ. προχείρως, Ridderbos – Buren – Henk, *Netherlandish*, πίν. 6, 23, 54, 67, 68, 97, κ.α.

⁴⁷⁴ Στα τρίπτυχα *Spada*, του Βατικανού και της Ραβέννας, στο φύλλο τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής.

⁴⁷⁵ Οι αρχάγγελοι όλων των παραστάσεων της Δευτέρας Παρουσίας, ο αρχάγγελος Μιχαήλ στην εικόνα της Καλαμάτας και στο τρίπτυχο του *Osimo*, οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος στο προαναφερθέν έργο και ο άγιος Γεώργιος στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη. Ο τελευταίος φορεί λιτό διάδημα στο κεφάλι.

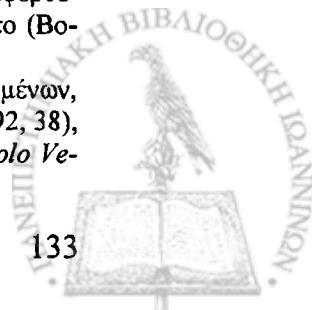


Πολυτελή ενδύματα με γούνινες παρυφές⁴⁷⁶ και διάδημα στο κεφάλι φορούν σημαίνοντα πρόσωπα των σκηνών, όπως ο Κυρηναίος στην Απογραφή και ο Καϊάφας στην Προσαγωγή του Χριστού του τριπτύχου του Σεμπενίκου (πίν. 28β, 28γ), ο Ηρώδης στη Βρεφοκτονία του τριπτύχου συλλογής Λάτση (πίν. 10β) και ο ίδιος στην Αποτομή του Προδρόμου του φύλλου τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής (πίν. 35α).⁴⁷⁷ Οι άνδρες εικονίζονται συχνά με σύγχρονες δυτικές ή ανατολίτικες ενδυμασίες με τα χαρακτηριστικά ψηλά καπέλα ή τα σαρίκια, αντίστοιχα, όπως στην Εύρεση του Τιμίου Σταυρού του πατνιακού τριπτύχου (πίν. 8β), στη Σταύρωση των τριπτύχων *Spada* (πίν. 9β) και του Βατικανού (πίν. 31γ), στην ομόθεμη παράσταση φύλλων τριπτύχων της Γενεύης (πίν. 36β) και της ξένης ιδιωτικής συλλογής (πίν. 35β) και σε όλες τις παραστάσεις του τριπτύχου της Βαλτιμόρης (πίν. 34α, 34β). Ανδρικές μορφές με ξένες ενδυμασίες απαντούν, επίσης, στη Δευτέρα Παρουσία και στο Πανόραμα του Όρους Σινά του τριπτύχου *Spada* (πίν. 9β), στην Κοίμηση της Θεοτόκου του τριπτύχου της Βενετίας (πίν. 29β) και στους πέντε αποδιδόμενους στον Κλόντζα πίνακες (πίν. 39-43). Οι γυναίκες αποδίδονται ομοίως με σύγχρονα φορέματα, κόμμωση και στολισμό με μεγάλα μαργαριτάρια στον λαιμό και στα αυτιά, τα οποία ανταποκρίνονται σε βενετικό συρμό της εποχής του Κλόντζα και μας είναι γνωστά από έργα Ιταλών ομότεχνών του.⁴⁷⁸ Σύγχρονα φορέματα φορούν, λόγου χάρη, η βασιλοπούλα και πίσω της οι τρεις κόρες στην εικόνα του αγίου Γεωργίου του Βυζαντινού Μουσείου (πίν. 23), η βασίλισσα Ηρωδιάδα και η Σαλώμη στη σκηνή του Γεύματος του Ηρώδη του τριπτύχου συλλογής Λάτση (πίν. 10β), μία από τις γυναίκες της ακολουθίας της Παναγίας στη Σταύρωση του τριπτύχου του *Osimo* (πίν. 30α), η γυναίκα του Πιλάτου στην Κρίση του Πιλάτου, καθώς και μία νεαρή γυναίκα στο δεύτερο επεισόδιο της Άρνησης του Πέτρου του τριπτύχου της Ρουμανίας (πίν. 32α). Αξίζει να σημειωθεί ότι στο αριστερό άκρο των εικόνων της Δευτέρας Παρουσίας της Κέρκυρας (πίν. 15) και του «Επί Σοι Χαίρει» της Σιάτιστας (πίν. 20) ξεχωρίζουν δύο ανδρικές μορφές με σύγχρονη ενδυμασία και τσάντα κρεμασμένη στη ζώνη. Για εκείνη τη μορφή στην

⁴⁷⁶ Γνωρίζουμε ότι ήδη από τον 14ο αιώνα γινόταν στην Κρήτη εισαγωγή από τη Βενετία ακριβών υφασμάτων, όπως μεταξωτών και βελούδων, τα οποία προδίδουν την αγάπη των κρητικών για πολυτέλεια. Βλ. *Χειρ Αγγέλου*, σ. 46 (Jacoby). Στοίχεια, λοιπόν, από την καθημερινότητα θεωρούμε ότι εισάγει διακριτικά ο ζωγράφος μας στην ενδυμασία των κοσμικών μορφών.

⁴⁷⁷ Ανάλογα ενδεδυμένη είναι μία ιππεύουσα ανδρική μορφή στη Σταύρωση του προαναφερθέντος έργου. Φορεί μανδύα με ερμίνια και έχει ταυτιστεί από τον Π. Βοκοτόπουλο με τον Πιλάτο (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 29).

⁴⁷⁸ Για αντιπροσωπευτικά παραδείγματα γυναικείων μορφών, ενδεδυμένων και στολισμένων, σύμφωνα με τον βενετικό συρμό της εποχής, βλ. σε πίνακες του *Tiziano* (Wethey, *Tizian*, πίν. 192, 38), του *Tintoretto* (Coletti, *Tintoretto*, εικ. στις σ. 25 και 138) και του *Paolo Veronese* (Cocke, *Paolo Veronese*, πίν. 1.2).



εικόνα της Κέρκυρας, ο καθηγητής Βοκοτόπουλος, έχει υποστηρίξει ότι θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον ίδιο τον Κλόντζα.⁴⁷⁹ Για τη δεύτερη θα μπορούσαμε να την ταυτίσουμε με τον ζωγράφο μας, καθώς διακρίνεται ότι δεν αποτελεί μέλος των ομάδων που προηγούνται. Καμιά φορά δυτικές επιδράσεις ανιχνεύονται και σε ενδύματα μορφών αγίων. Επί παραδείγματι, αναφέρουμε την Παναγία και πολλές από τις γυναικείες μορφές, οι οποίες αποδίδονται με λευκές καλύπτρες σε σκηνές των Παθών⁴⁸⁰ τον άγιο Τίτο στην εικόνα του Βατικανού (πίν. 6) και μία αδιάγνωστη ανδρική μορφή στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30α), οι οποίοι ιστορούνται με άμφια καθολικού επισκόπου και μίτρα, καθώς και την ανθρωπόμορφη διακόσμηση στα άμφια αγίων.⁴⁸¹ Μία αξιοσημείωτη παρέκκλιση από την παράδοση, η οποία εντοπίζεται στις ιερές μορφές παρατηρείται στον Χριστό και στους πρωτόπλαστους, οι οποίοι στις παραστάσεις της Εισ Άδου Καθόδου του τριπτύχου *Spada* (πίν. 9β), συλλογής Λάτση (πίν. 10β) και του Σεμπενίκου (πίν. 28γ) παρουσιάζονται ημίγυμνοι με το στέρνο της Εύας να μένει ακάλυπτο.⁴⁸²

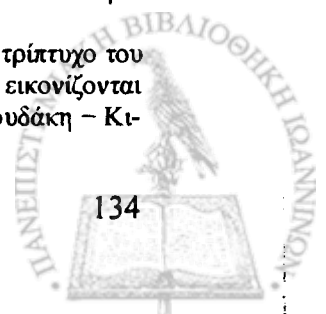
Η πτυχολογία των ενδυμάτων διαμορφώνεται πλούσια σε όλα τα ενδύματα των μορφών, ενώ παράλληλα αφήνει να ξεχωρίσουν οι ανατομικές τους λεπτομέρειες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι μορφές της εικόνας της Άρτας (πίν. 7) και κυρίως της Παναγίας και της αγίας Αικατερίνης, καθώς η πτυχολογία των ενδυμάτων τους αφήνει να διαγράφονται με πλαστικότητα τα λυγισμένα γόνατα της πρώτης και η κάμψη του αριστερού σκέλους της δεύτερης. Για την απόδοση της πτυχολογίας ο καστρινός ζωγράφος επιχειρεί να συνδυάσει τις κρητικές παραδοσιακές με τις δυτικές τεχνικές. Τα ενδύματα αυλακώνονται από πολλές και βαθιές πτυχές, οι οποίες διαμορφώνουν ποικίλα γωνιώδη και καμπύλα σχήματα, όπως στα ενδύματα των αγίων Πάντων στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας (πίν. 1), της Παναγίας και του Χριστού στην εικόνα της Πλατυτέρας του Μουσείου της Ζακύνθου (πίν. 2), ενός αγγέλου, ο οποίος πλαισιώνει στα αριστερά την Παναγία στην εικόνα της Άρτας (πίν.

⁴⁷⁹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 64-65, υποσημ. 3, εικ. 156.

⁴⁸⁰ Στις παραστάσεις Σταύρωσης των τριπτύχων του Σεμπενίνου, του *Osimo*, του Βατικανού, της Ραβέννας και της Βαλτιμόρης, στα φύλλα τριπτύχων της Γενεύης και ξένης ιδιωτικής συλλογής, στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής και στην παράσταση της Ανόδου στον Γολγοθά στο τρίπτυχο της Βαλτιμόρης. Οι ασπρόμαυρες δημοσιευμένες φωτογραφίες του τριπτύχου της Ρουμανίας δε μας επιτρέπουν να διακρίνουμε αν η Παναγία στη Σταύρωση φορεί λευκή καλύπτρα.

⁴⁸¹ Προτιμώνται οι μορφές των κορυφαίων αποστόλων στα άμφια του αγίου Τίτου και των προφητών στα άμφια του αγίου Νικολάου.

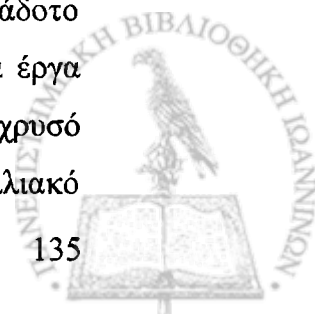
⁴⁸² Στο τρίπτυχο συλλογής Λάτση μόνο ο Χριστός εικονίζεται ημίγυμνος, ενώ στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου μόνο ο Αδάμ αποδίδεται ντυμένος. Ο Χριστός και οι πρωτόπλαστοι συνήθως εικονίζονται τυλιγμένοι στα ιμάτιά τους, όπως, λόγου χάρη, στο τρίπτυχο της Πάτμου. Βλ. Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο», σ. 229-230, υποσημ. 84-87.



7) και των αποστόλων στον Μυστικό Δείπνο του τριπτύχου της Ραβέννας (πίν. 33α). Παράλληλα, σε άλλα σημεία σχηματίζουν κυματιστές αναδιπλώσεις και κολπώσεις, όπου η απόδοση είναι πιο ελεύθερη και φυσική, όπως στο φόρεμα της Παναγίας στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας, στο μαφόριο της Παναγίας στη Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης στην Άρτα και της αγίας Μαρίας στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30γ), καθώς και στα φαιλόνια των Τριών Ιεραρχών στη *Galerie Nikolenko* (πίν. 3) και του αγίου Νικολάου στη Μαδρίτη (πίν. 22). Συνήθης είναι, επίσης, η μικτή απόδοση των πτυχών στο ίδιο ένδυμα, όπως στο μαφόριο της Παναγίας στην εικόνα της Άρτας και στο φαιλόνιο του αγίου Νικολάου στη Μαδρίτη, όπου παρατηρείται οι αυστηρές, γραμμικές μεγωνιώδη σχήματα πτυχές στο πάνω μέρος να εξελίσσονται σε μαλακές, κυματιστές στο κάτω μέρος.

Ο πλούσιος φωτισμός των ενδυμάτων συμβάλλει στη δημιουργία εντυπώσεων για τον σχηματισμό πτυχώσεων στα φορέματα, αλλά και για το είδος και την υφή των υφασμάτων. Ακόμη και στο ίδιο έργο αρέσκεται να χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνικές φωτισμού. Η πλούσια σειρά διαβαθμίσεων του βασικού χρώματος του φορέματος δίνει στο ρούχο την υφή του πολύ λεπτού μεταξωτού υφάσματος, όπως στο γαλαζοπράσινο φόρεμα και στο κόκκινο μαφόριο της Παναγίας, στον γκριζό χιτώνα και στο πορτοκαλί ιμάτιο του Χριστού στην εικόνα της Βρεφοκρατούσας του Μουσείου Ζακύνθου, στον κόκκινο χιτώνα του αγίου Λούπου και δύο Ρωμαίων στρατιωτών στη σιναϊτική εικόνα του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου (πίν. 24). Παρόμοια λειτουργούν πάνω στα ενδύματα τα πλατιά φώτα σε αραιωμένο λευκό χρώμα, τα οποία συχνά διαμορφώνονται σαν «χτένι» με λεπτές παράλληλες γραμμές, όπως στο βαθυκόανο φόρεμα της Παναγίας στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας και στον ρόδινο χιτώνα του Ιωάννη στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39). Τα υφάσματα σε χρώμα κόκκινο κιννάβαρι δεν έχουν συνήθως λευκά φώτα, αλλά μόνο τονικές διαβαθμίσεις. Την εντύπωση μίας βελούδινης υφής πετυχαίνει με τις ανταύγειες σε αραιωμένο χρώμα, διαφορετικό από το βασικό του ενδύματος, όπως με τις ανοιχτόχρωμες κόκκινες πινελιές πάνω στο γαλαζοπράσινο στην εσωτερική επιφάνεια του μανδύα της αγίας Αικατερίνης στην εικόνα της Άρτας (πίν. 7).

Ο Κλόντζας στην πλειονότητα των εικόνων του διατηρεί τον πατροπαράδοτο χρυσό κάμπο· ωστόσο σε ορισμένα έργα του, εμφανώς επηρεασμένος από τα έργα των Ιταλών ζωγράφων, όπως του *Paolo Veronese*, αντικαθιστά τον υπερβατικό χρυσό κάμπο με τον γαλάζιο ουρανό, ο οποίος συχνά συνδυάζεται με φυσικό, ειδυλλιακό



τοπίο και μικρογραφημένα αναγεννησιακά πολίσματα στο βάθος.⁴⁸³ Ειδικότερα, επιλέγει τον γαλάζιο ουρανό στις σκηνές Δωδεκαόρτου του «Επί Χαίρει» της Βενετίας (πίν. 1), στις εικόνες του αγίου Γεωργίου του Μουσείου Μπενάκη (πίν. 5), του Βυζαντινού Μουσείου (πίν. 23), του αγίου Νικολάου της Μαδρίτης (πίν. 22), καθώς και στα δύο τρίπτυχα *Spada* (πίν. 9β) και συλλογής Λάτση (πίν. 10β). Έντονο είναι, επίσης, το γαλάζιο βάθος στους τρεις πίνακες, όπως σε αυτόν της αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39), του Πανοράματος του όρους Σινά (πίν. 40) και της Ιστορίας των Ισμαηλιτών της Γενεύης (πίν. 41).

Σταθερό είναι, επίσης, το ενδιαφέρον του για το αρχιτεκτονικό βάθος. Λίγες είναι οι περιπτώσεις, όπου ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά τους δόκιμους μεταβυζαντινούς τύπους, όπως στις σκηνές του Δωδεκαόρτου στο πατμιακό τρίπτυχο (πίν. 8α), στην εικόνα της Υπαπαντής στη Βενετία (πίν. 11) και στη σιναϊτική εικόνα με το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου (πίν. 24). Στις περισσότερες σκηνές ποικίλα, εντυπωσιακά και πολύμορφα κτίσματα, με συγκεκριμένες αναφορές στη δυτική και κυρίως τη βενετσιάνικη αρχιτεκτονική, οριοθετούν τον χώρο, όπου εξελίσσονται τα γεγονότα. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν τα αρχιτεκτονήματα στις παραστάσεις της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού—ένα από τα οποία παραπέμπει σε γοθτικό ναό με ρόδακα⁴⁸⁴— και των τεσσάρων ευαγγελικών περικοπών του πατμιακού τριπτύχου (πίν. 8β), στην εικόνα του αγίου Γεωργίου του Βυζαντινού Μουσείου και στην Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο (πίν. 14). Εξάλλου, μία μικρογραφική σύνθεση χαρακτηριστικών στοιχείων από γνωστά οικοδομήματα της Βενετίας αποτελούν τα κτήρια της εικόνας του «Επί σοι Χαίρει» της Βενετίας. Εντυπωσιακής κλίμακας ζωγραφίζεται, επίσης, το αψιδωτό οικοδόμημα που πλαισιώνει τη σκηνή του Μυστικού Δείπνου στο τρίπτυχο της Ραβέννας (πίν. 33α). Παρόμοιο τρουλαίο, όμως, κτίσμα απαντά και στον πίνακα της Ιστορίας των Ισμαηλιτών της Γενεύης (πίν. 41).

Με τη χρήση της γεωμετρικής προοπτικής το αρχιτεκτονικό βάθος δεν είναι απλό σκηνικό, όπως στη δισδιάστατη βυζαντινή ζωγραφική, αλλά αποκτά αμεσότητα και ρεαλιστική διάθεση και μάλιστα ζωντανεύει με τις ζωηρές εκδηλώσεις των μικρογραφημένων θεατών στα δώματα, στα παράθυρα, στους εξώστες και στις σκάλες των κτηρίων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα αρχιτεκτονήματα στις εικόνες της Κοίμησης της Θεοτόκου της Κω (πίν. 12) και του Σινά (πίν. 13), τα οποία με

⁴⁸³ Βλ., προχειρώς, Cocke, *Paolo Veronese*, πίν. 1.2, 3.11, 3.13).

⁴⁸⁴ Κτίσμα, το οποίο απαντά στην αναγεννησιακή αρχιτεκτονική της Τοσκάνης. Βλ. Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 484, υποσημ. 54, όπου η σχετική βιβλιογραφία. Το ίδιο κτίσμα, επίσης, επαναλαμβάνει σε πολλές από τις παραστάσεις της Σταύρωσης.



τους δύο πυλώνες στο πλάι σχηματίζουν ένα διαγώνια ανοιχτό «πι». Ανάλογα είναι τοποθετημένα τα οικοδομήματα στην εικόνα αγίου Γεωργίου του Βυζαντινού Μουσειού (πίν. 23), δηλαδή, σε διαγώνια διάταξη στις δύο πλευρές και το τοπίο κλείνει στο βάθος με ένα τείχος, μπροστά από το οποίο είναι παρατεταγμένο πυκνό σώμα μικρογραφημένων στρατιωτών. Ο Κλόντζας αναδεικνύεται σε έναν από τους πρωτοπόρους της εφαρμογής της γεωμετρικής προοπτικής στην Κρήτη, καθότι τα έργα του αποκαλύπτουν έναν διαρκή προβληματισμό αναφορικά με τη διάρθρωση του χώρου. Επί παραδείγματι, με την απόπειρα για εξερεύνηση και διερεύνηση του χώρου και την προσπάθεια για σωστή προοπτική της αίθουσας του Μυστικού Δείπνου των τριπτύχων Σεμπενίκου (πίν. 28γ) και Ραβέννας (πίν. 33α) δικαιολογείται η λοξή και η κάθετη, αντίστοιχα, τοποθέτηση του τραπέζιου και συνεπώς, η ανάλογη ανάπτυξη της σύνθεσης σε κάθε περίπτωση. Η ανανέωση της δομής της σύνθεσης στις προαναφερθείσες σκηνές είναι σύμφωνη με τις κατακτήσεις της δυτικής τέχνης.⁴⁸⁵

Προσπάθεια ορθής προοπτικής παρατηρείται, επίσης, σε ορισμένες λεπτομέρειες, όπως στην απόδοση του τραπέζιου στις σκηνές Μυστικού Δείπνου των τριπτύχων του Σεμπενίκου και της Ραβέννας, καθώς και στα γεύματα του Ηρώδη του τριπτύχου συλλογής Λάτση (πίν. 10β), του φύλλου τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής (πίν. 35α) και των μοναχών στη σιναϊτική εικόνα των «έν Ραϊθῶ Πατέρων» (πίν. 25).⁴⁸⁶ Ορθή είναι, επίσης, η προοπτική στο τραπέζι της Απογραφής του τριπτύχου του Σεμπενίκου (πίν. 28β) και της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου στην εικόνα της Κοπεγχάγης (πίν. 14), καθώς και των αντικειμένων πάνω στα τραπέζια, όπως των βάσεων των κηροπηγίων, των στρογγυλών σκευών, των μαχαιριών και των βιβλίων. Προοπτικά, εξάλλου, αποδίδονται και οι θρόνοι, όπως του ιεράρχη Μακάριου στο πατριακό τρίπτυχο,⁴⁸⁷ οι άμβωνες, όπως στην εικόνα με παράσταση κηρύγματος και στην εικόνα της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου (πίν. 14), τα κρεβάτια, όπως στην εικόνα του αγίου Νικολάου Μαδρίτης (πίν. 22), στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30α) και στον πίνακα των Ισμαηλιτών της Γενεύης (πίν. 41) και οι λοξά τοποθετημένοι σταυροί των δύο λη-

⁴⁸⁵ Για τη λοξή τοποθέτηση του τραπέζιου, βλ. έργα του *Tiziano* (Wethey, *Titian*, αρ. 45, πίν. 94), του *Tintoretto* [*Da Tiziano a El Greco*, σ. 162-163, αρ. 49 (Rossi)] και του *Franscesco Bassano* (Berenson, *Venetian School*, τ. II, πίν. 1223) και για την κάθετη βλ. έναν πίνακα του *Tintoretto* με παράσταση του Γάμου εν Κανά (1561) (Coletti, *Tintoretto*, εικ. στη σ. 55). Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 152, υποσημ. 20. Η ίδια, «Τρίπτυχο Ραβέννας», 218, υποσημ. 36-38.

⁴⁸⁶ Βλ. επίσης, το τραπέζι στον Μυστικό Δείπνο του Μιχαήλ Δαμασκηνού [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 449-451, αρ. 96 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου)].

⁴⁸⁷ Βλ. επίσης, τον θρόνο, όπου κάθονται η αυτοκράτειρα Ειρήνη και ο ανήλικος αυτοκράτορας Κωνσταντίνος ΣΤ' στην εικόνα της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου, των αποστόλων στο τρίπτυχο του Βατικανού και του αρχιερέα στο τρίπτυχο της Βαλτιμόρης.



στών στις σκηνές Σταύρωσης. Άλλα παραδείγματα προοπτικής απόδοσης προσφέρουν οι σαρκοφάγοι, όπως σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας⁴⁸⁸ και στην εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ της Καλαμάτας (πίν. 27), οι τροχοί, όπως στην εικόνα της Άρτας (πίν. 7), στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30γ) και στις παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας,⁴⁸⁹ και τα πεσμένα ξίφη, όπως στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39) και στον πίνακα των Ισμαηλιτών της Γενεύης.⁴⁹⁰ Ενδιαφέρον παρουσιάζει σε σκηνές Σταύρωσης η προοπτική απεικόνιση αλόγων από τα νάτα,⁴⁹¹ στοιχείο πολύ γνωστό στην ιταλική τέχνη, όπως σε έναν πίνακα Σταύρωσης του ζωγράφου *Paolo Veronese*.⁴⁹²

Η προσπάθεια, ωστόσο, του ζωγράφου να αποδώσει την τρίτη διάσταση δεν είναι απαλλαγμένη από σφάλματα. Για παράδειγμα, το εσωράχιο της κεντρικής καμάρας στον Μυστικό Δείπνο του τριπτύχου της Ραβέννας (πίν. 33α) και η καμάρα με τα φατνώματα στην Αποτομή του Προδρόμου σε φύλλο τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής (πίν. 35α) με έκκεντρα σημεία φυγής δεν πείθουν για την ορθότητά τους.

Παράλληλα με την εφαρμογή των αρχών της γεωμετρικής προοπτικής, παρατηρούμε ότι διατηρεί από την παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής και την αξιολογική προοπτική, η οποία ρυθμίζει τις αναλογίες των μορφών, σύμφωνα με τη σημασία και την ιερότητά τους. Έτσι βλέπουμε, λόγου χάρη, ότι ο Χριστός στις παραστάσεις της Σταύρωσης του τριπτύχου του Σεμπενίκου (πίν. 28γ) και του φύλλου τριπτύχου ξένης ιδιωτικής συλλογής (πίν. 35β), παρότι στο βάθος, ζωγραφίζεται πολύ πιο μεγαλόσωμος από τις υπόλοιπες μορφές, ακόμη και από αυτές που βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο. Ομοίως, η μορφή του ιερέα στην εικόνα του Σεράγεβο (πίν. 26) είναι μεγαλύτερη από τις μορφές των πιστών, ενώ οι μορφές των ζητιάνων, αν και βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, είναι ακόμη πιο μικρές.

Τα σφάλματα στην προοπτική απόδοση του χώρου και η διατήρηση της αξιολογικής προοπτικής δείχνουν έναν δισταγμό στην ολοκληρωτική προσχώρηση του

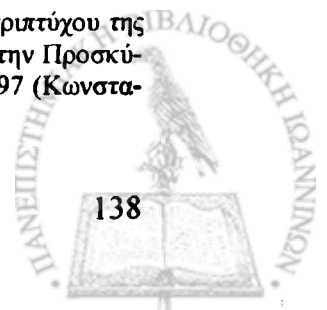
⁴⁸⁸ Σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας των τριπτύχων *Spada*, της Βενετίας, του Βατικανού και της εικόνας της Σύμης.

⁴⁸⁹ Είτε ως όργανο μαρτυρίου των κολασμένων, όπως στα τρίπτυχα *Spada*, συλλογής Λάτση, του Βατικανού και της εικόνας της Δαλματίας, είτε ως μέρος των αρμάτων, τα οποία μεταφέρουν τους αγγέλους με τα ανοιχτά βιβλία στο τρίπτυχο του Βατικανού, αλλά και την Παναγία, τον Πρόδρομο και δαίμονες στην εικόνα της Κέρκυρας.

⁴⁹⁰ Συγκεκριμένα, στο επεισόδιο του Πέτρου που ανατρέπει τον Μάλχο και της επιληπτικής κρίσης του Μωάμεθ, αντίστοιχα.

⁴⁹¹ Όπως η Σταύρωση των τριπτύχων της Ραβέννας και του *Osimo*, φύλλου του τριπτύχου της Γενεύης και του πίνακα της αγγλικής ιδιωτικής συλλογής. Το ίδιο στοιχείο απαντά και στην Προσκύνηση των Μάγων του Μιχαήλ Δαμασκηνού [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σ. 451-453, αρ. 97 (Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου)].

⁴⁹² Βλ. Cocke, *Paolo Veronese*, πίν. 0.20.



ζωγράφου στις αρχές της γεωμετρικής προοπτικής. Ο δισταγμός αυτός ενδεχομένως εξηγείται ως δυσκολία ή άρνηση του καλλιτέχνη να εγκαταλείψει μία μακρότατη παράδοση απεικόνισης του χώρου, στον οποίον προσέδιδε συμβολισμούς και σημασίες.⁴⁹³

Σημαντικό κεφάλαιο στην τέχνη του Κλόντζα είναι και τα χρώματα. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ευρεία χρωματική κλίμακα στις πολυπρόσωπες εικόνες του για τα ενδύματα των μορφών, τα αρχιτεκτονήματα και το τοπίο που τις πλαισιώνουν. Χρώματα θερμά, ζωηρά και έντονα πλημμυρίζουν άφοβα τη ζωγραφική επιφάνεια, χαρίζοντας μία αίγλη στην παράσταση. Ιδιαίτερη προτίμηση δείχνει προς ένα χρώμα, το οποίο αποτελεί και προτίμηση της βενετικής ζωγραφικής της εποχής, είναι το βαθύ κόκκινο – βυσσινί, με το οποίο αποδίδεται ο χιτώνας του Χριστού σε όλες τις σκηνές Πάθους και Δευτέρας Παρουσίας. Σπουδαίο ρόλο παίζει η παρουσία, η έκταση και η κατανομή ενός καθαρά βυζαντινού χρώματος, όπως το φωτεινό κόκκινο κιννάβαρι, το οποίο δε λείπει από κανένα έργο και το βλέπουμε σε υφάσματα που ντύνουν επιφανή πρόσωπα, όπως ο κληρικός στην εικόνα του Σεράγεβο (πίν. 26), η αγία Ελένη και ο Ιούδας στην Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού του πατμιακού τριπτύχου (πίν. 8β) και ένας αρχιερέας στην Κρίση του Χριστού του τριπτύχου της Βαλτιμόρης (πίν. 34α). Το κόκκινο, εξάλλου, σε όλες τις αποχρώσεις του, υπογραμμίζει την ταραχή και το πάθος, τα οποία αποπνέουν οι παραστάσεις. Εκτός από τον χιτώνα του Χριστού, με κόκκινο αποδίδονται, για παράδειγμα, ο ποταμός της κόλασης, οι μορφές εντός του ποταμού και κάποιοι πύρινοι αρχάγγελοι στις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας. Απλόχερα, επίσης, χρησιμοποιεί το ρόδινο σε ενδύματα μορφών, όπως στα ιμάτια μαθητών του Χριστού, στους μανδύες Ρωμαίων στρατιωτών στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39) και στους χιτώνες των αγγέλων στην εικόνα της Άρτας (πίν. 7), αλλά και σε οικοδομήματα, όπως του «Επί Σοι Χαίρει» στην εικόνα της Βενετίας (πίν. 1), του Πανοράματος του Όρους Σινά του τριπτύχου *Spada* (πίν. 9β), καθώς και της Σταύρωσης του τριπτύχου του Βατικανού (πίν. 31γ). Ακόμη, σύνηθες είναι το πράσινο σε διάφορους τόνους, όπως αμύγδαλου, γλόης και λαδί, με το οποίο χρωματίζει, λόγου χάρη, το μαφόριο της Παναγίας στο τρίπτυχο *Spada*, της Βαλτιμόρης (πίν. 34β), στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Σιάτιστας (πίν. 20) και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39). Το πράσινο επιλέγει και για την

⁴⁹³ Για τη μερική εφαρμογή της γεωμετρικής προοπτικής και για την παράλληλη χρήση της αξιολογικής, βλ. Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 15-18.



απόδοση αρχιτεκτονικών στοιχείων, όπως οι τρούλοι στο «Επί Σοι Χαίρει» του τριπτύχου *Spada* και οι κίονες, οι οποίοι μιμούνται μάρμαρο στη σιναϊτική εικόνα των «έν Ραϊθῶ Πατέρων» (πίν. 25), αλλά φυσικά και για τη βλάστηση του τοπίου που πλαισιώνει τις μορφές. Το κυανό είναι ένα άλλο χρώμα, το οποίο χρησιμοποιεί συχνά σε αντίστοιχες περιπτώσεις. Με κυανό αποδίδονται, επί παραδείγματι, το φόρεμα της Παναγίας και ο μανδύας της αγίας Αικατερίνης στην εικόνα της Άρτας, το μαφόριο της Παναγίας στο τρίπτυχο της Δανίας (πίν. 38) και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής, οι τρούλοι των ναών του «Επί Σοι Χαίρει» στην εικόνα της Βενετίας και του τριπτύχου συλλογής Λάτση (πίν. 10β), αλλά και ο ουρανός σε ορισμένα έργα του. Αντίθετα, σπανιότερα είναι το λευκό, το γκριζό, το καστανό και το ωχροκάστανο, τα οποία παρατίθενται σε περιορισμένη έκταση και με τα οποία συνήθως αποδίδει τα αρχιτεκτονήματα, τους σταυρούς, τους βράχους και τα άλογα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα εντοπίζουμε στην εικόνα των «έν Ραϊθῶ Πατέρων», του αγίου Γεωργίου του Μουσείου Μπενάκη (πίν. 5), του «Επί Σοι Χαίρει» της Σιάτιστας, στη Δευτέρα Παρουσία και στο Πανόραμα του Όρους Σινά του τριπτύχου *Spada* (πίν. 9β), στη Σταύρωση των τριπτύχων του Βατικανού (πίν. 31γ), της Βαλτιμόρης (πίν. 34β) και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39). Ειδικότερα, για το καστανό χρώμα μπορούμε να προσθέσουμε ότι χρησιμοποιείται, επίσης, στον προπλασμό των προσώπων και των γυμνών μερών, στην κόμμωση και τη γενειάδα των νεανικών μορφών, ενώ σε συνδυασμό με την ώχρα αποδίδουν τα γυμνά σώματα του Χριστού και των ληστών στις παραστάσεις της Ανόδου στον Γολγοθά και της Σταύρωσης, αλλά και των νεκρών στις σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας.⁴⁹⁴

Συχνά ο ζωγράφος επαναλαμβάνει τα ίδια βασικά χρώματα και χρησιμοποιεί όμοιους χρωματικούς τόνους στις σκηνές ενός τριπτύχου ή ενός πίνακα, επιτυγχάνοντας έτσι αφενός τη διατήρηση της οπτικής ενότητας στη ζωγραφική επιφάνεια του έργου και αφετέρου την εικαστική αλληλουχία των σκηνών. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι στα τρίπτυχα *Spada* (πίν. 9α, 9β), συλλογής Λάτση (πίν. 10α, 10β), του Σεμενίκου (πίν. 28α-28β), της Ραβέννας (πίν. 33α-33β), της Βαλτιμόρης (πίν. 34α, 34β) και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής (πίν. 39) τα κύρια πρόσωπα, ο Χριστός και η Παναγία, είναι ενδεδυμένοι με υφάσματα του ίδιου χρώματος σε όλες τις σκηνές του κάθε έργου.

⁴⁹⁴ Βλ., λόγου χάρη, τα τρίπτυχα *Spada* και Βατικανού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

Γνήσιος εκπρόσωπος της καλλιεργημένης κοινωνίας του Χάνδακα του β' μισού του 16ου αιώνα, συγγραφέας και κωδικογράφος με γόνιμο, ανήσυχο και ευρηματικό πνεύμα, ο Γεώργιος Κλόντζας υπήρξε προπάντων ζωγράφος με ταλέντο και φήμη. Ήταν ικανός για πολλαπλές απαιτήσεις σε είδη, θέματα και τεχνικές ζωγραφικών έργων, τα οποία ικανοποιούσαν αισθητικά εκλεπτυσμένη και πολυποίκιλη, κοσμική και εκκλησιαστική, ορθόδοξη και καθολική πελατεία στη μεγαλόνησο και αλλού.

Από τον Μ. Χατζηδάκη χαρακτηρίζεται ως «λογιώτερος του Δαμασκηνού»,⁴⁹⁵ καθώς φέρεται να γνώριζε λόγιους της εποχής του και παλιότερους, της ορθόδοξης εκκλησίας, αλλά και της Δύσης. Απόδειξη της λογισύνης του εντοπίζουμε στα ίδια του τα έργα. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα του Σεράγεβο (πίν. 26), η οποία απεικονίζει μία σκηνή κηρύγματος στο εσωτερικό ενός ορθόδοξου ναού. Το κήρυγμα άνθισε ως λογοτεχνικό είδος το β' μισό του 16ου αιώνα στην βενετοκρατούμενη Κρήτη, από όπου κατάγονταν ή όπου έδρασαν οι διασημότεροι εκκλησιαστικοί ρητόρες της εποχής.⁴⁹⁶ Αναφέρουμε, επίσης, μία μικρογραφία του Μαρκιανού κώδικα με το πορτραίτο του Δομηνικανού *Jacopo de Varagine*,⁴⁹⁷ αρχιεπίσκοπου της Γένοβας (†1298) και συγγραφέα της *Legenda Aurea*, της πηγής, δηλαδή, την οποία χρησιμοποιούσαν οι μεσαιωνικοί δυτικοί ζωγράφοι, καθώς σχεδόν όλοι οι κύκλοι με βίους αγίων είναι βασισμένοι σε αυτό το συλλογικό έργο του *Varagine*.⁴⁹⁸

Οι πληροφορίες των αρχείων, αρκετά πλούσιες για τη ζωή και την οικογενειακή κατάσταση του Κλόντζα, αλλά πενιχρές σε ό,τι αφορά το έργο του, δε διαφωτίζουν την πολύπλευρη προσωπικότητα και την ιδιότυπη παρουσία του στην τέχνη της εποχής του. Μας είναι άγνωστες βασικές πληροφορίες για την επαγγελματική του ζωή, όπως σε ποιον ζωγράφο μαθήτευσε, ποιοι ενέπνευσαν και επηρέασαν την τέχνη του, ποιοι και πόσοι δούλεψαν μαζί του στο εργαστήριο που διατηρούσε στον Χάνδακα και κυρίως το μεγάλο ζήτημα αν ταξίδεψε και εργάστηκε μακριά από τη γενέτειρά του. Προφανώς, οι τρεις ζωγράφοι γιοι του μαθήτευσαν και απασχολήθηκαν κοντά

⁴⁹⁵ Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινή τέχνη», σ. 431.

⁴⁹⁶ Όπως ο Μελέτιος Βλαστός, ο Μελέτιος Πηγάς, ο Μελέτιος Συρίγος και ο Μάξιμος Μαργουίνος. Για τα κείμενα, από τα οποία αντλεί ο ζωγράφος την εικονογραφία της εικόνας και για τα νοήματα, τα οποία παρουσιάζει, βλ. Γκράτζιου, «Σεράγεβο», σ. 9-31.

⁴⁹⁷ Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 93, πίν. 75.

⁴⁹⁸ Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού», σ. 477, υποσημ. 7, όπου και η σχετική βιβλιογραφία για τη *Legenda Aurea*.



στον πατέρα τους, ακολουθώντας ενδεχομένως τη δική του τεχνοτροπία στα έργα, τα οποία παρήγαγε το εργαστήριο του μαΐστορος Κλόντζα. Είναι γνωστά σε μάς πάνω από σαράντα έργα του, εκ των οποίων τα περισσότερα είναι ανυπόγραφα και αχρονολόγητα. Όπως και άλλοι ομότεχνοί του πριν και μετά από αυτόν, σπάνια μάλλον υπέγραφε και χρονολογούσε τα έργα του. Ο πιο συνήθης τύπος υπογραφής του ήταν ο απλός: «χειρ Γεωργίου Κλόντζα», ο οποίος απαντά σε οχτώ έργα του: στις εικόνες της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στη Ζάκυνθο (πίν. 2), του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο Μπενάκη (πίν. 5), της Μνηστείας της αγίας Αικατερίνης στην Άρτα (πίν. 7), στα τρίπτυχα *Spada* (πίν. 9β) και συλλογής Λάτση (πίν. 10β), στις μικρογραφίες του παρισινού κώδικα, τέως *Bute*, αλλά και στις εικόνες του «Επί Σοι Χαίρει» (πίν. 19) και των «έν Ραιθῶ Πατέρων» στο Σινά (πίν. 25), των οποίων η γνησιότητα των υπογραφών αμφισβητείται.⁴⁹⁹ Σπανιότεροι είναι οι πιο λόγιοι τύποι.⁵⁰⁰ Συγκεκριμένα, με τον έμμετρο τύπο: «Γεωργίου χειρ Κλότζα τάδ' έγεγράφει, ό δ' αὖ λαβὼν μέμνησο καμουῦ προφρόνως» υπογράφει τέσσερα έργα του: τις εικόνες των Τριῶν Ιεραρχῶν στη *Galerie Nikolenko* (πίν. 3) και του αγίου Τίτου στο Βατικανό (πίν. 6), το τρίπτυχο της Πάτμου (πίν. 8β) και τον κώδικα της Βενετίας *Marc. gr. cl. VII, 22 (=1466)*. Η υπογραφή του στην εικόνα του αγίου Νικολάου της Αλβανίας (πίν. 4): «ΧΕΙ[Ρ] ΓΕ[Ω]ΡΓΙΟΥ ΤΑΥ/ΤΗΝ ΛΑΒ[ΩΝ] / [μέμνησο προ]φρόν[ως]» αποτελεί μία παραλλαγή του προαναφερθέντος τύπου, καθώς παραλείπεται το επίθετο του ζωγράφου. Λόγιος είναι επίσης ο τύπος: «σπουδί καί κόπος τοῦ Γεωργίου Κλόντζα», τον οποίον χρησιμοποιεί άπαξ, στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας (πίν. 1). Δύο μόλις εικόνες φέρουν επιγραφή με τη χρονολογία τους, αν και η γνησιότητά τους αμφισβητείται.⁵⁰¹ Σύμφωνα, επίσης, με την *Anika Skovran*, κατά τον πρόσφατο καθαρισμό της εικόνας της Δευτέρας Παρουσίας στη Δαλματία (πίν. 18) σβήστηκε η επιγραφή με την ημερομηνία του έργου, η οποία διακρινόταν αμυδρά.⁵⁰² Για μερικές άλλες εικόνες μπορούμε να ορίσουμε ένα *terminus post quem* ή *ante quem* ή να τις τοποθετήσουμε σε στενά χρονικά όρια.⁵⁰³

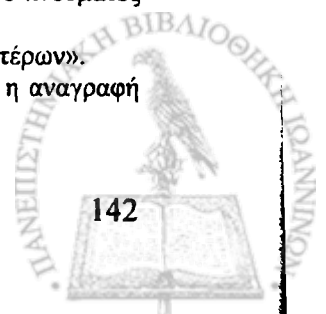
⁴⁹⁹ Ο μεσαιωνικός τύπος υπογραφής «χειρ + γενική» υπονοεί ότι ο καλλιτέχνης δέχεται με ταπεινοφροσύνη πως δεν έχει προσωπική αξία το έργο του, άλλα ότι το χέρι του εκτελεί θεία επιταγή (Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, σ. 152). Αξίζει να σημειωθεί ότι στις υπογραφές των δύο σιναϊτικῶν εικόνων προστίθεται και ο τόπος καταγωγής του ζωγράφου: «τοῦ Κρητός».

⁵⁰⁰ Οι λογιότεροι τύποι υπογραφής αποτελούν απηχίσεις του νέου κλασικιστικού πνεύματος της Αναγέννησης (ό.π., σ. 152-153).

⁵⁰¹ Πρόκειται για τις σιναϊτικές εικόνες του «Επί Σοι Χαίρει» και των «έν Ραιθῶ Πατέρων».

⁵⁰² Skovran, *Jugement Dernier*, σ. 345. Ο Π. Βοκοτόπουλος, όμως, σημειώνει ότι η αναγραφή της ημερομηνίας δε συνηθίζεται σε φορητές εικόνες (Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 12).

⁵⁰³ Πιο ειδικά, βλ το πρώτο κεφάλαιο με τα βιογραφικά στοιχεία του ζωγράφου.



Η σπανιότητα υπογεγραμμένων και χρονολογημένων έργων δυσχεραίνει την προσπάθεια των ερευνητών να διαχωρίσουν τα έργα που ζωγράφισε μόνος του, επικουρούμενος από τους βοηθούς του, από εκείνα, τα οποία οφείλονται εξολοκλήρου στους συνεργάτες του ή στους γιους του. Ας σημειωθεί ότι έως σήμερα αυτόνομα έργα των γιων του δεν έχουν επισημανθεί.⁵⁰⁴ Οι ίδιοι λόγοι καθιστούν δύσκολο και παρακινδυνευμένο το εγχείρημα διάκρισης φάσεων στην καλλιτεχνική πορεία του καστρινού ζωγράφου. Θυμίζουμε ότι μία πρώτη προσπάθεια χρονολογικής κατάταξης των κυριότερων έργων του Κλόντζα, όπου θεωρείται ως δεδομένη μία συνεχής εξελικτική πορεία, επιχείρησε η *L. Hadermann – Misguich*.⁵⁰⁵ Οφείλουμε, όμως, να σημειώσουμε ότι η άνιση ποιότητα παραγωγής του, που έχει επισημανθεί από τους ερευνητές, δεν οφείλεται μόνο στη χρονική απόσταση δημιουργίας των έργων του, με τα προϊόντα της ωριμότητας τελειότερα από τα πρώιμα, αλλά και στη συμμετοχή των συνεργατών του στη ζωγραφική τμημάτων εικόνας ή και ολόκληρων παραστάσεων.⁵⁰⁶ Επίσης, στους μαθητευόμενους βοηθούς του ανέθετε προφανώς ο καλλιεργημένος Κλόντζας να ζωγραφίσουν τις επιγραφές των εικόνων του. Έτσι μπορούν να εξηγηθούν οι πολλές ανορθογραφίες, οι οποίες παρατηρούνται συχνά στα έργα του.⁵⁰⁷ Για τους ανωτέρω λόγους, όταν αναφερόμαστε σε έργα του Κλόντζα, εννοούμε έργα είτε του ίδιου είτε του εργαστηρίου του, χωρίς να κάνουμε κάποιο διάκριση.

Ο Κλόντζας επιδόθηκε κυρίως στη ζωγραφική φορητών εικόνων, αλλά και μικρογραφημένων τριπτύχων –«σφαλισταρίων».⁵⁰⁸ Σε αυτά αποτυπώνεται ο αφάνταστος πλούτος παραστάσεων και μορφών με φανερή την προτίμηση του σε ορισμένα εικονογραφικά θέματα, όπως η Δευτέρα Παρουσία (πίν. 8β, 9α, 10α, 15-18, 29α, 31α, 31β), το «Επί Σοι Χαίρειν» (πίν. 1, 9β, 10β, 19, 20, 32δ) και τα Πάθη με έμφαση στη Σταύρωση (πίν. 9β, 28γ, 30α, 31γ, 32α, 33γ, 34β, 35β, 36β, 39) και την Ανάσταση (πίν. 8α, 9β, 10β, 28γ, 31γ, 32γ,)· θέματα, τα οποία αναπαράγονται, χωρίς να επαναλαμβάνονται αυτούσια, λόγω των διαρκών αναζητήσεων του ζωγράφου για νέες α-

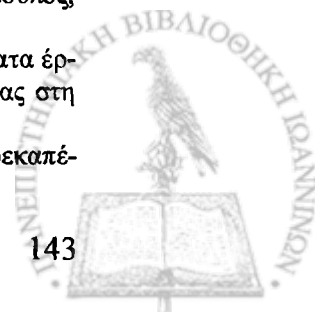
⁵⁰⁴ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, σ. 98 (2) (για τον Νικολό), σ. 97 (για τον Λουκά και τον Μανέα).

⁵⁰⁵ Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*, σ. 75-80.

⁵⁰⁶ Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», σ. 175, υποσημ. 122. Η ίδια, «Τρίπτυχο», σ. 238. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Κοίμηση της Θεοτόκου», σ. 136. Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*, σ. 13. Ο ίδιος, «Βουκουρέστν», σ. 351.

⁵⁰⁷ Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Π. Βοκοτόπουλος, βλ. *ό.π.*, σ. 351. Ενδεικτικά παραδείγματα έργων του Κλόντζα με ανορθογραφές επιγραφές αναφέρουμε τις εικόνες της Δευτέρας Παρουσίας στη Σύμη και στη Βενετία, τα τρίπτυχα *Spada* και της Ρουμανίας.

⁵⁰⁸ Σώζονται είκοσι τρεις εικόνες του, εκ των οποίων οι οχτώ είναι υπογεγραμμένες και δεκαπέντε τρίπτυχά του, εκ των οποίων μόλις τρία φέρουν την υπογραφή του.



πόψεις στη σύνθεση. Ο ζωγράφος δε δίστασε, επίσης, να καταπιαστεί και με το είδος του δυτικού ιστορικού πίνακα, όπου εμφανώς οι επιδράσεις της ιταλικής τέχνης βρήκανε πιο εύφορο έδαφος.⁵⁰⁹ Ενδεικτικό παράδειγμα η νίκη των χριστιανικών δυνάμεων στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), την οποία απεικόνισε δύο φορές (πίν. 42, 43) σε πανοραμική απόδοση, βασισμένη σε δαλματικά χαρακτηριστικά.⁵¹⁰

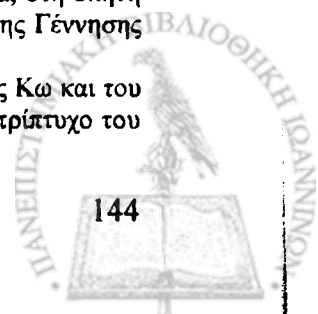
Τα σωζόμενα έργα του αποκαλύπτουν τον εκλεκτισμό, την τάση για πρωτοτυπία και το εντελώς ιδιαίτερο προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη, αφού κατά κανόνα έχει τη δύναμη να αφομοιώνει και να αναπλάθει όλα τα στοιχεία που του παραδόθηκαν από τη βυζαντινή τέχνη, συνδυάζοντάς τα με εκείνα της Δύσης. Αναμφισβήτητα εξαιρετικά ικανός και σε έργα μνημειακής κλίμακας, προτιμά, ωστόσο, τις μικρογραφικές συνθέσεις, όπου φιλοτεχνεί μικροσκοπικές μορφές με εκφραστικά πρόσωπα σε ποικίλες και εξεζητημένες στάσεις, έντονα επηρεασμένες από τον σύγχρονο ιταλικό Μανιερισμό. Τις παραστάσεις του διέπουν αφηγηματική διάθεση και λεπτομερή εξιστόρηση με πυκνή απεικόνιση πολλών προσώπων και γραφικών στοιχείων και με έντονη την αίσθηση του «τρόμου του κενού». Ειδικότερα για τα εικονογραφικά θέματα, τα οποία επιλέγει, διαπιστώνουμε ότι αρέσκεται να πραγματοποιεί διάφορους συνδυασμούς. Την αμιγή βυζαντινή παράδοση προτιμά στις εικόνες, λόγου χάρη, της ένθρονης Βρεφοκρατούσας στο Μουσείο Ζακύνθου (πίν. 1), των Τριών Ιεραρχών στη *Galerie Nikolenko* (πίν. 3), στις σκηνές του Δωδεκαόρτου στο τρίπτυχο της Πάτμου (πίν. 8α) και αλλού.⁵¹¹ Σε άλλες πάλι σκηνές, όπου διατηρεί την παραδοσιακή εικονογραφία, την τροποποιεί με μικρές ή μεγαλύτερες αλλαγές, όπως σε όλες τις παραστάσεις του «Επί Σοι Χαίρει», καθώς και σε εκείνες του Ευαγγελισμού, της Γέννησης και της Απογραφής στο τρίπτυχο του Σεμπενίκου (πίν. 28α, 28β), της Προσευχής στον κήπο της Γεθσημανή και της Προδοσίας στο τρίπτυχο της Ραβέννας (πίν. 33β).⁵¹² Πιο σημαντικές είναι οι αλλαγές, οι οποίες επιφέρει στην εικονογραφία των έργων με παράσταση Δευτέρας Παρουσίας, Μυστικού Δείπνου (28γ, 33α) και Σταύρωσης, καθώς

⁵⁰⁹ Του αποδίδονται πέντε πίνακες, εκ των οποίων οι δύο δε μας σώζονται.

⁵¹⁰ Ιωάννου, «Κλόντζας», σ. 237-239, εικ. 13, 14.

⁵¹¹ Παραδοσιακά εικονογραφικά θέματα αναπαράγει, επίσης, στην εικόνα της Υπαπαντής στη Βενετία, των πέντε ιεραρχών στο Βατικανό, του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου στο Σινά, στη σκηνή της Μεταμόρφωσης στην εικόνα των «έν Ραϊθῶ Πατέρων» του Σινά, στην παράσταση της Γέννησης και της Υπαπαντής στα δύο φύλλα τριπτύχου της Ραβέννας.

⁵¹² Αλλαγές στη βυζαντινή εικονογραφία διαπιστώνουμε, εξάλλου, στην εικόνα της Κω και του Σινά με θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου, στις σκηνές από τον βίο της αγίας Άννας στο τρίπτυχο του *Osimo* και στην παράσταση της Γέννησης σε φύλλο τριπτύχου της Γενεύης.



τις εμπλουτίζει με λεπτομέρειες, δανεισμένες από δυτικά πρότυπα.⁵¹³ Τέλος, ο ζωγράφος, παραμερίζοντας τη χρήση παραδοσιακών ανθιδόλων, δημιουργεί νέες, πρωτότυπες συνθέσεις, όπως, για παράδειγμα, στην εικόνα της Μνηστείας της αγίας Αικατερίνης στην Άρτα (πίν. 7), στην παράσταση της Εύρεσης και Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού στο τρίπτυχο της Πάτμου (πίν. 8β) στην εικόνα του Σεράγεβο (πίν. 26), στην παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με την ιδιότητα του στρατηλάτη και του ψυχοπομπού στην εικόνα της Καλαμάτας (πίν. 27) και στο τρίπτυχο του *Osimo* (πίν. 30α) και στη σιναϊτική εικόνα με τις σκηνές από την καθημερινή ζωή των μοναχών (πίν. 25).

Αναζητώντας τις πηγές της μικρογραφικής τέχνης του Κλόντζα σε έργα κρητικών ομότεχνών του, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πιθανό τον Μάρκο Βαθά (1498-1578), ο οποίος, όπως και ο Κλόντζας, υπήρξε ζωγράφος εικόνων και μικρογράφος.⁵¹⁴ Ωστόσο, σχέση μαθητείας με τον Βαθά μπορεί να αποκλεισθεί αφενός γιατί ο τελευταίος έζησε στη Βενετία, ενδεχομένως σαράντα συναπτά χρόνια της ζωής του και αφετέρου γιατί η σχετικά μέτρια ποιότητα της ζωγραφικής του δεν ευνοεί τέτοιου είδους υπόθεση.⁵¹⁵ Πιθανώς η εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου⁵¹⁶ με σκηνές δωδεκαόρου στο πλαίσιο,⁵¹⁷ αποτέλεσε εικονογραφικό πρότυπο για τις ομόθεμες παραστάσεις του Κλόντζα. Από την άλλη μεριά, η εξοικείωση του Κλόντζα με τη δυτική τέχνη, εφόσον δεν έχει αποδειχτεί μέχρι στιγμής παραμονή του στη Βενετία, θα μπορούσε να έχει γίνει στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα, καθώς πίνακες αναγεννησιακών ζωγράφων, όπως ο *Tiziano*, ο *Tintoretto*, ο *Veronese*, ο *Bassano* και ο *Raffaello*, κοσμούσαν τους καθολικούς ναούς.⁵¹⁸ Είναι, εξάλλου, γνωστό από αρχειακές πηγές ότι εκείνη την εποχή στον Χάνδακα ήταν ευρεία η κυκλοφορία χαλκογραφιών.⁵¹⁹ Οι επιδράσεις, όμως, από την ιταλική τέχνη ανιχνεύονται με αρκετή δυσκολία στα έργα του, γεγονός το οποίο δείχνει ότι ο ζωγράφος δεν αντιγράφει πιστά τα δυτικά πρότυ-

⁵¹³ Άλλα ενδεικτικά παραδείγματα, όπου οι δυτικές επιδράσεις είναι ιδιαίτερα εμφανείς, αποτελούν η εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» της Βενετίας και του αγίου Γεωργίου στο Βυζαντινό Μουσείο.

⁵¹⁴ Τα γνωστά ενυπόγραφα έργα του είναι τρεις εικόνες από δύο μοναστήρια της Ηλείου, μία προσωπογραφία του κρητικού ιερέα Ζαχαρία Μαραφά Σκορδίλη και τα μικρογραφημένα σχεδιάσματα τεσσάρων χειρογράφων της Βιέννης και του Μονάχου (*Vindob. Phil. gr. 182*, *Vindob. Theol. gr. 7*, *Vindob. Histor. gr. 117* και *Monac. gr. 163*, αντίστοιχα), των οποίων κάτοχός τους ίσως υπήρξε ο ίδιος (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Μάρκου Βαθά», σ. 112).

⁵¹⁵ *Ο.π.*, σ. 110, 132-133, 141-142.

⁵¹⁶ Ο Νικόλαος Ρίτζος μνημονεύεται σε νοταριακά έγγραφα από το 1482 μέχρι το 1503. Υπολογίζεται ότι πέθανε το αργότερο το 1507 (Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», σ. 208).

⁵¹⁷ *Ο.π.*, σ. 207-226.

⁵¹⁸ Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 23.

⁵¹⁹ Όπως διαπιστώνουμε από τις πολλές μνείες χαλκογραφιών που γίνονται σε απογραφές ή εκτιμήσεις πραγμάτων στον Χάνδακα, βλ. Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες», σ. 95.

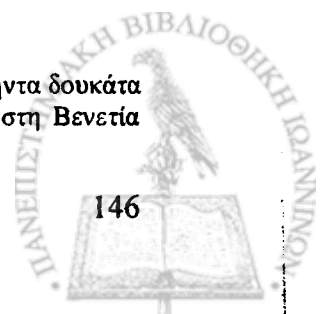


πα, αλλά με εκλεκτισμό και ελευθερία σταχυολογεί και αφομοιώνει τα ξένα δάνεια, προσθέτοντας μάλιστα και προσωπικές λεπτομέρειες. Για αυτό τον λόγο δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε και να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ποια έργα βενετσιάνων καλλιτεχνών χρησιμοποίησε ως υπόδειγμα στη δημιουργία των συνθέσεών του. Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι παρόλο που εμπλουτίζει τα έργα του με στοιχεία της ιταλικής τέχνης, δεν αποδεσμεύεται από τη βυζαντινή παράδοση και τελικά στα έργα του κυριαρχεί η αίσθηση της βυζαντινής εικόνας παρά το δυτικό θέμα.

Αντίθετα από την περίοδο του 15ου αιώνα, όπου οι ζωγράφοι Νικόλαος Τζαφούρης, Ανδρέας Παβίας, Ανδρέας και Νικόλαος Ρίτζος ακολουθούσαν άλλοτε τη βυζαντινή παράδοση και άλλοτε την ύστερη γοτθική τέχνη του *Trecento*, ανάλογα με τις παραγγελίες τους, στον 16ο αιώνα στο β' μισό τρεις μεγάλες προσωπικότητες του Χάνδακα, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο ζωγράφος μας και ο νεότερος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος υιοθέτησαν έναν νέο τρόπο προσέγγισης των παραδοσιακών θεμάτων, αναμειγνύοντας με αυτά τη χρήση δυτικών στοιχείων που αυτή τη φορά επιλέγονταν από τα σύγχρονα ρεύματα της ιταλικής ζωγραφικής και κυρίως από τον Μανιερισμό. Μολονότι αυτοί οι τρεις μεγάλοι καλλιτέχνες έδρασαν σχεδόν παράλληλα, ο καθένας τους ακολούθησε ανεξάρτητο δρόμο και απέκτησε προσωπικό ύφος, με αποτέλεσμα τα ανυπόγραφα έργα τους να είναι εύκολα αναγνωρίσιμα και να μη δημιουργείται σύγχυση στην απόδοση του χρωστήρα τους.

Από τους τρεις σύγχρονους ζωγράφους διπλή ιδιότητα είχαν ο Κλόντζας και ο Δαμασκηνός. Ο πρώτος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, πέραν από τη ζωγραφική φορητών εικόνων ασχολήθηκε και με την τέχνη της μικρογραφίας και ίσως και με τη συγγραφή κωδίκων και ο δεύτερος, ο οποίος ήταν και τοιχογράφος, καθώς διακόσμησε τις κόγχες του ιερού και της προθέσεως του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία.⁵²⁰ Ας μην ξεχνάμε ότι το 1584 του ανατέθηκε η τοιχογράφηση του ίδιου ναού. Μόνο για τον Γεώργιο Κλόντζα δεν υπάρχει κάποια αρχειακή μαρτυρία, η οποία θα αποδεικνύει τη μετακίνηση και την καλλιτεχνική δραστηριοποίησή του έξω από τα όρια της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Αντίθετα οι άλλοι δύο έζησαν και διέπρεψαν μακριά από τη γενέτειρά τους. Για τη μεταξύ τους σχέση δεν υπάρχουν ή δεν έχουν έρθει ακόμη στο φως αρχειακές πηγές, οι οποίες θα τις αποκαλύπτουν. Η μο-

⁵²⁰ Από τον Χάνδακα, όπου βρισκόταν, ο Δαμασκηνός ζήτησε να του στείλουν εξήντα δουκάτα ως προκαταβολή. Παρά την αποστολή του ποσού αυτού, ο ζωγράφος δεν επέστρεψε στη Βενετία (Chatzidakis, *Icones*, σ. 51-70, αρ. 27, σ. 30-48. Παλιούρας, «Εικονογράφηση», σ. 63-64).



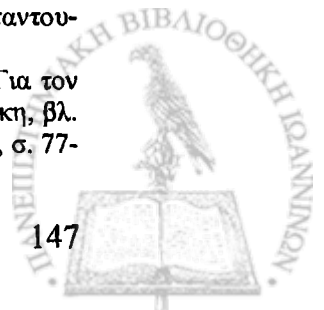
ναδική πληροφορία που έχουμε και αποδεικνύει τη γνωριμία του Κλόντζα με τον έναν από τους δύο σύγχρονους ομότεχνούς του είναι η συμμετοχή του ως εκτιμητή στον πλειστηριασμό της εικόνας, την οποία ο Θεοτοκόπουλος πούλησε στον Χάνδακα το 1566.⁵²¹ Το ενδεχόμενο να γνωριζόντουσαν και με τον τρίτο και μεγαλύτερο σε ηλικία Μιχαήλ Δαμασκηνό είναι πολύ πιθανό, καθώς και οι τρεις ήταν μαϊστορες και παρήξαν μεγάλο αριθμό εικόνων, οι οποίες διέδωσαν τη φήμη τους εντός αλλά και εκτός της μεγαλονήσου. Εξάλλου, οι ζωγράφοι ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες κατά το βενετικό διοικητικό σύστημα με προστάτη άγιο τον Ευαγγελιστή Λουκά ήδη από τον 15ο αιώνα.⁵²²

Με το σύνθετο και πολύμορφο έργο του ο Κλόντζας αναδεικνύεται σε έναν από τους σημαντικότερες καλλιτέχνες της εποχής του, αλλά το έργο του δε θα βρει εύκολα συνεχιστές. Η επίδρασή του σε μεταγενέστερους ομότεχνούς του δεν μπορεί σαφώς να παραβληθεί με εκείνη του Μιχαήλ Δαμασκηνού. Είναι, ωστόσο, εμφανής σε αρκετούς κρητικούς ζωγράφους του 17ου αιώνα. Θέματα, όπως η Δευτέρα Παρουσία και η εικαστική απόδοση του «Επί Σοι Χαίρει», ενέπνευσαν και επηρέασαν τον Ιωάννη Απακά, τον Φραγκιά Καβερτζά και τον Θεόδωρο Πουλάκη.⁵²³ Κανένας, όμως, από τους τρεις δεν μπορεί να θεωρηθεί άξιος διάδοχος της τέχνης του προικισμένου Κλόντζα.

⁵²¹ Constantoudaki, «Théotocopoulos», σ. 299-300. Κωνσταντουδάκη, «Θεοτοκόπουλος», σ. 58-59.

⁵²² Ο μεγάλος αριθμός των παραγγελιών, αλλά και οι συνθήκες της ζωής στην Κρήτη, οι οποίες προσαρμόζονται περισσότερο στον ιταλικό τρόπο ζωής, επιβάλλουν την οργάνωση της πρώτης συντεχνίας ζωγράφων. Αυτή ήταν υπεύθυνη και για την επίσημη αναγνώριση του τίτλου του «μαϊστορος» ύστερα από μία περίοδο μακρόχρονης μαθητείας πλησίον του ζωγράφου – διδασκάλου (Κωνσταντουδάκη, «Συντεχνία», σ. 123-145).

⁵²³ Για τον Απακά, βλ. Chatzidakis, *Icons*, σ. XXXIV, XXXV, 107, αρ. 80, πίν. 53. Για τον Καβερτζά, βλ. Chatzidakis, *Icons*, σ. XXXIV, XXXVI, 88-90, αρ. 59, πίν. 45. Για τον Πουλάκη, βλ. Τσιγαρίδας, «Εικόνα του Πουλάκη», σ. 180-186, πίν. 48-50. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 77-88, 137, πίν. 109-115.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΑΑ: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών, Αθήνα

ΑΔ: Αρχαιολογικό Δελτίο, Αθήνα

ΑΕ: Αρχαιολογική Εφημερίς, Αθήνα

Byz: Byzantion, Bruxelles

DOP: Dumbarton Oaks Papers, Washington

ΔΧΑΕ: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα

ΕΕΒΣ: Επετηρίς Εταιρεία Βυζαντινών Σπουδών, Αθήνα

ΗΧ: Ηπειρωτικά Χρονικά, Ιωάννινα

JÖB: Jahrbuch Österreichischen Byzantinistik, Wien

ΙΕΕ: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Αθήνα

Κρητ. Χρον.: Κρητικά Χρονικά, Ηράκλειο

LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie, Herder / Rome, Basel, Freiburg 1976

PG: Migne J., Patrologiae cursus completus. Series graeca, Paris 1857-1906.

Συμπόσιο ΧΑΕ: Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης.

Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Άγιος Δημήτριος: Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Αγιορείτικη Εστία, Θεσσαλονίκη 2005.
- Αλιπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου*: Αλιπράντης Θ., *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες των Μονών και των Ναών*, Αθήναι 1979.
- Αλιπράντης, *Λειτουργικός ύμνος*: Αλιπράντης Θ., *Ο λειτουργικός ύμνος «Ἐπί σοί χαίρει Κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Μέλισσα, (2η έκδοση), Θεσσαλονίκη 2005.
- Άμαντος, *Σιναϊτικά μνημεία*: Άμαντος Κ., *Σιναϊτικά μνημεία ανέκδοτα*, Αθήνα 1928.
- Από τον Χάνδακα: Από τον Χάνδακα στη Βενετία. 15ος-16ος αιώνας*, Κατάλογος Εκθέσεως, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Εικόν της Σύμης»: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., «Εικόν της Δευτέρας Παρουσίας εκ της Σύμης», *ΔΧΑΕ Ε'* (1966-69), σ. 207-228, πίν. 84-95.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Κοίμηση της Θεοτόκου»: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ ΙΓ'* (1985-86), σ. 125-154.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Μιχαήλ Δαμασκητός»: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., «Εικόνα Τριών Ιεραρχών του Μιχαήλ Δαμασκητού», *ΑΑΑ ΧΙΧ* (1986), σ. 83-97.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες Ζακύνθου*: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες της Ζακύνθου*, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Αθήνα 1997.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, ΤΑΙΠΑ, Αθήνα 1998.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «αγίου Γεωργίου»: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., «Εικόνα του Αγίου Γεωργίου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών αποδιδόμενη στον Γεώργιο Κλόντζα», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2002), σ. 77-86.
- Βασιλάκη, «Ναυμαχία της Ναυπάκτου»: Βασιλάκη Μ., «Εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Αθήνας: Η Ναυμαχία της Ναυπάκτου», *Αρχαιολογία*, τχ. 15 (Μάιος 1985), σ. 100.
- Βασιλάκη, «Καθημερινή ζωή»: Βασιλάκη Μ., «Καθημερινή ζωή και πραγματικότητα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: η μαρτυρία των τοιχογραφημένων εκκλησιών», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σ. 57-80.



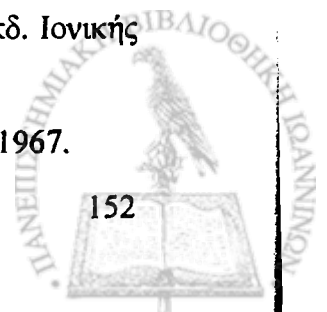
- Βοκοτόπουλος, «Το λάβαρο»: Βοκοτόπουλος Π., «Το λάβαρο του Φραγκίσκου Μοροζίνι στο Μουσείο Correr της Βενετίας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981) σ. 268-275.
- Βοκοτόπουλος, «Άγνωστο τρίπτυχο»: Βοκοτόπουλος Π., «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», *Πεπραγμένα Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', Ηράκλειο 1981, σ. 64-74.
- Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο»: Βοκοτόπουλος Π., «Μία άγνωστη κρητική εικόνα στο Σεράγεβο», *ΔΧΑΕ ΙΒ'* (1984), Αθήνα 1986, σ. 383-397.
- Βοκοτόπουλος, «Μικρογραφίες»: Βοκοτόπουλος Π., «Οι μικρογραφίες ενός κρητικού χειρογράφου του 1600», *ΔΧΑΕ ΙΓ'* (1985-86), σ. 191-207.
- Βοκοτόπουλος, «Δύο εικόνες»: Βοκοτόπουλος Π., «Δύο εικόνες του ζωγράφου Άγγελου», *Φίλια Έπη εις Γ. Ε. Μυλωνάν*, τ. Β', Αθήνα 1987, σ. 409-414, πίν. 66-69.
- Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*: Βοκοτόπουλος Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1990.
- Βοκοτόπουλος, *Η κρητική ζωγραφική*: Βοκοτόπουλος Π., *Η κρητική ζωγραφική τον 16ο αιώνα*, Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1993.
- Βοκοτόπουλος, «Τιμίου Σταυρού»: Βοκοτόπουλος Π., «Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού στην κρητική ζωγραφική», *Αντίφωνον Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 257-267.
- Βοκοτόπουλος, «Ιερεμία Παλλαδά»: Βοκοτόπουλος Π., «Άγνωστα έργα του Ιερεμία Παλλαδά», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 1996, τ. ΒΙ', σ. 95-105.
- Βοκοτόπουλος, «Ιταλοκρητικές εικόνες»: Βοκοτόπουλος Π., «Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες», *ΔΧΑΕ ΙΘ* (1996-1997), σ. 81-95.
- Βοκοτόπουλος, «Φύλλα τριπτύχου»: Βοκοτόπουλος Π., «Δύο άγνωστα φύλλα τριπτύχου του Γεωργίου Κλοντζα ή του εργαστηρίου του», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σ. 91-105.
- Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*: Βοκοτόπουλος Π., *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2004.
- Βοκοτόπουλος, *Θείον Πάθος*: Βοκοτόπουλος Π., *Το Θείον Πάθος σε πίνακα του Γεωργίου Κλόντζα*, Ακαδημία Αθηνών. Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2005.
- Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου»: Βοκοτόπουλος Π., «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), Αθήνα 2005, σ. 207-226.



- Βοκοτόπουλος, «Βουκουρέστι»: Βοκοτόπουλος Π., «Ένα τρίπτυχο τέχνης Γεωργίου Κλόντζα στο Βουκουρέστι», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), Αθήνα 2006, σ. 335-352.
- Βυζαντινή τέχνη – τέχνη ευρωπαϊκή: Η βυζαντινή τέχνη – τέχνη ευρωπαϊκή*, 9η Έκθεση Συμβουλίου Ευρώπης, Κατάλογος Εκθέσεως, Αθήνα 1964.
- Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη: Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος Εκθέσεως, Παλιό Πανεπιστήμιο (26 Ιουλίου 1985 – 6 Ιανουαρίου 1986), Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985. Υπουργείο Πολιτισμού – Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 1986.
- Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα: Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα. Μνημεία, Εικόνες, Κειμήλια, Πολιτισμός*, Κέρκυρα 1994.
- Βυζαντινοί Θησαυροί: Βυζαντινοί Θησαυροί της Θεσσαλονίκης. Το ταξίδι της επιστροφής*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1994.
- Γκράτζιου, «Σεράγεβο»: Γκράτζιου Ο., «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα των σημασιών της», *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-88), Αθήνα 1989, σ. 9-31.
- Δημακόπουλος, «Παραστάσεις εκκλησιών»: Δημακόπουλος Ι., «Παραστάσεις εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές εικόνες», *ΔΧΑΕ Ι'* (1980-81), Αθήνα 1981, σ. 181-198, πίν. 35-42.
- Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία: Διονύσιος εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδ. Α. Παπαδοπούλου – Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909.
- Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Έργα στην Ισπανία*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1990, (επιμ. Ν. Χατζηνικολάου).
- Δρανδάκη, *Εικόνες: Δρανδάκη Α., Εικόνες. 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2002.
- Δρανδάκης, «Άγιος Ευτύχιος»: Δρανδάκης Ν., «Αι τοιχογραφίες του Αγίου Ευτυχίου Ρεθύμνης», *Κρητ. Χρον.* 10 (1956), σ. 215-236.
- Δρανδάκης, «Τοιχογραφίες»: Δρανδάκης Ν., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας», *ΔΧΑΕ Θ'*, (1977-79), σ. 35-61.
- Δρακοπούλου, *Ορθόδοξες κοινότητες: Δρακοπούλου Ε., Εικόνες από τις Ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, Κατάλογος Εκθέσεως (Θεσσαλονίκη, 14 Μαρτίου – 12 Ιουνίου 2006), Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Θεσσαλονίκη 2006 (επιστημονική επιμέλεια Α. Τούρτα).



- Εικόνες Κρητικής Τέχνης: Εικόνες Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, επιστ. επ. Μπορμπουδάκης Μ., εισ. Χατζηδάκης Μ., Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1993.
- Θησαυροί της Πάτμου: Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988 (γενική εποπτεία Κ. Μανάφης).
- Ιεροτελεστία και Πίστη: Ιεροτελεστία και Πίστη. Βυζαντινή τέχνη και Θεία Λειτουργία*, ΥπΠο. Διεύθυνση βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων, Αθήνα 1999.
- Ιωάννου, «Κλόντζας»: Ιωάννου Π., «Γεώργιος Κλόντζας ή Natale Bonifacio ; Σχετικά με την πατρότητα της εικονογραφίας του Marc. gr. VII 22», *Θησαυρίσματα* 35 (2005), σ. 213-242.
- Καλλιγά – Γερούλάνου, «Μη μου Απτου»: Καλλιγά – Γερούλάνου Αιμ., «Η σκηνή του “Μη μου Απτου”, όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα», *ΔΧΑΕ Γ’* (1962-63), σ. 203-230.
- Καλογερόπουλος, *Μεταβυζαντινή τέχνη*: Καλογερόπουλος Ν., *Μεταβυζαντινή και νεοελληνική τέχνη*, Βιβλιοπωλείον Γεωργ. Νασιώτη, Αθήνα 1926.
- Καλοκύρης, *Θεοτόκος*: Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφία Ανατολής και Δύσεως*, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972.
- Κατσελάκη, *Ο ναός του αρχαγγέλου Μιχαήλ*: Κατσελάκη Α., *Ο ναός του αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου (1315-1316) και η μνημειακή ζωγραφική στην Κρήτη στις αρχές του 14ου αιώνα* (αδημ. διδακτ. διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 2003.
- Κατσιώτη, *Οι σκηνές*: Κατσιώτη Α., *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη* (αδημ. διδακτ. διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 1996.
- Κεφαλονιά: Κεφαλονιά. Ένα Μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, τ. 1, τοπικό ιστορικό αρχείο Κεφαλονιάς, Αργοστόλι 1989.
- Κόλλιας, «Διαπόμπευση»: Κόλλιας Η., «Η διαπόμπευση του Χριστού στον ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη*, τ. 1, ΤΑΠΑ, Αθήνα 1991, σ. 243-260.
- Κονόμος, «Έργα μεταβυζαντινής τέχνης»: Κονόμος Ντ., «Έργα μεταβυζαντινής τέχνης στη Ζάκυνθο», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τ. 17, Αθήνα 1960, σ. 130-146.
- Κονόμος, *Ναοί και Μονές*: Κονόμος Ντ., *Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο*, εκδ. Ιονικής και Λαϊκής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 1964.
- Κονόμος, *Μουσείο Ζακύνθου*: Κονόμος Ντ., *Το Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1967.



- Κονόμος, «Ζάκυνθος»: Κονόμος Ντ., «Ζάκυνθος – Πεντακόσια χρόνια (1478-1978)», τ. 5, *Τέχνης Οδύσσεια*, τχ. Α', Θρησκευτική Τέχνη – Ζωγραφική, Αθήνα 1988.
- Κωνσταντουδάκη, «Θεοτοκόπουλος»: Κωνσταντουδάκη Μ., «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ανέκδοτα έγγραφα (1566-1568)», *ΔΧΑΕ Η'* (1975-76), σ. 55-71.
- Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες»: Κωνσταντουδάκη Μ., «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα (16-17 αι.)», *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 35-136.
- Κωνσταντουδάκη, «Νέα έγγραφα»: Κωνσταντουδάκη Μ., «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (16 αι.) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), σ. 157-197.
- Κωνσταντουδάκη, «Συντεχνία»: Κωνσταντουδάκη Μ., «Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα του 16ου αιώνα», *Πεπραγμένα Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 1981, τ. Β', σ. 123-145.
- Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας»: Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου Μ., «Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 145-176, πίν. Α'-Ι'.
- Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Πίνακας»: Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου Μ., «Πίνακας του Γεωργίου Κλόντζα (;) με τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου», *Ε' Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 1985, σ. 43.
- Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο»: Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου Μ., «Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (;) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή», *Πεπραγμένα Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 1986, σ. 209-249, πίν. ΛΖ'-ΝΗ'.
- Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Άγνωστο τρίπτυχο»: Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου Μ., «Άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα και ο αποδέκτης του», *ΔΧΑΕ Κ'* (1998), σ. 338-343.
- Κώττα, «Θεοτόκος»: Κώττα Β., «Περί σπανίας παραστάσεως της Θεοτόκου επί εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών», *ΑΕ* 1937 (μέρος β'), σ. 673-686.
- Λασιθιωτάκης, «άγιος Φραγκίσκος»: Λασιθιωτάκης Κ., «Ο άγιος Φραγκίσκος και η Κρήτη», *Πεπραγμένα Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 1981, τ. Β', σ. 146-154, πίν. 54-56.

- Μανούσακας – Παλιούρας, *Οδηγός: Μανούσακας Μ.- Παλιούρας Αθ., Οδηγός του μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου*, Ελληνικό Ινστιτούτο βυζαντινών και μεταβυζαντινών σπουδών Βενετίας, Βενετία 1976.
- Μετά το Βυζάντιο: Μετά το Βυζάντιο*, The Private Bank & Trust Co., Αθήνα 1996 (επιμ. Β. Φωτόπουλος).
- Μέρτζιος, «Σταχυολογήματα»: Μέρτζιος Κ., «Σταχυολογήματα από τα κατάστιχα του νοταρίου Κρήτης Μιχαήλ Μαρά (1538-1578)», *Κρητ. Χρον* ΙΕ'-ΙΣΤ' (1961-62), σ. 228-308.
- Μονή Σταυρονικήτα: Μονή Σταυρονικήτα. Ιστορία – Εικόνες – Χρυσοκεντήματα*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1974.
- Μπαλτογιάννη, «Ανδρέας Ρίτζος»: Μπαλτογιάννη Χρ., «Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική του και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη*, ΤΑΠΑ, Αθήνα 1991, τ. 1, σ. 353-374, τ. 2, πίν. ΚΑ', 175-185.
- Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού: Μπαλτογιάννη Χρ., Εικόνες Μήτηρ Θεού Βρεφοκρατουσα. Στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αδάμ, Αθήνα 1994.
- Μπρούσκαρη, *Μουσείο Κανελλοπούλου: Μπρούσκαρη Μ., Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, ΤΑΠΑ., Αθήνα 2002 (1η έκδοση 1985).
- Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου: Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου*, ΤΑΠΑ, Αθήνα 1998.
- Νικολιά, *Ο κύκλος: Νικολιά Δ., Ο κύκλος του Πάθους του αγίου Δημητρίου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (αδημοσ. διπλωμ. εργασία), Ιωάννινα 2000.
- Νέος Ελληνομνήμων 6: «Άλλοι Έλληνες ζωγράφοι και η εν Ρώμη Καρδιάτισσα προ της αλώσεως»*, *Νέος Ελληνομνήμων 6*, τυπογραφείο Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1909, σ. 210-224.
- Ευγγόπουλος, «Υπαπαντή»: Ευγγόπουλος Α., «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ* C, Αθήνα 1929 σ. 328-339.
- Ευγγόπουλος, *Κατάλογος: Ευγγόπουλος Α., Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, Εστία, Αθήνα 1936.
- Ευγγόπουλος, «Βυζαντινόν Κιβωτίδιον»: Ευγγόπουλος Α., «Βυζαντινόν Κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του βίου του αγίου Δημητρίου», *ΑΕ* 1936, Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1937, σ. 101-136.
- Ευγγόπουλος, «Αυτοπροσωπογραφία»: Ευγγόπουλος Α., «Η Αυτοπροσωπογραφία του Θεόδωρου Πουλάκη», *ΕΕΒΣ* 14 (1938), σ. 201-206.

- Ευγγόπουλος, *Σύλλογή Σταθάτου*: Ευγγόπουλος Α., *Σύλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*. Κατάλογος Περιγραφικός των Εικόνων των ξυλόγλυπτων και των μετάλλινων έργων των βυζαντινών και των μετά την άλωση χρόνων, Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1951.
- Ευγγόπουλος, *Ψηφιδωτή διακόσμησης*: Ευγγόπουλος Α., *Η Ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1953.
- Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*: Ευγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση*, Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1957.
- Ευγγόπουλος, *Εικονογραφικός κύκλος*, Ευγγόπουλος Α., *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του αγίου Δημητρίου*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1970.
- Ευγγόπουλος, «Τοιχογραφία»: Ευγγόπουλος Α., «Τοιχογραφία του μαρτυρίου αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης», *ΔΧΑΕ Η'* (1975-76), σ. 1-18, πίν. 1-7.
- Παλιούρας, «Εικονογράφηση»: Παλιούρας Αθ., «Η εικονογράφηση του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας», *Θησαυρίσματα* 8 (1971), σ. 63-88, πίν. Ε'-ΙΓ'.
- Παλιούρας, «Η ζωγραφική»: Παλιούρας Αθ., «Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα από 1500-1600», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 101-123.
- Παλιούρας, *Γεώργιος Κλόντζας*: Παλιούρας Αθ., *Ο Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci - 1608)*. Αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού, εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 1977.
- Παλιούρας, «Ανάσταση»: Παλιούρας Αθ., «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», *Δωδώνη* 7 (1978), σ. 385-397, πίν. 1-7.
- Παλιούρας, «Barozzi»: Παλιούρας Αθ., «Οι μικρογραφίες του χρησμολογικού κώδικα 170 Barozzi», *Πεπραγμένα Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 1981, τ. Β', σ. 318-328, πίν. 96-114.
- Παλιούρας, «Ο απόηχος»: Παλιούρας Αθ., «Ο απόηχος της Εικονομαχίας στη ζωγραφική του 16ου αιώνα. Η περίπτωση του Γεωργίου Κλόντζα», *Τιμητικό Αφιέρωμα στον Κωνσταντίνο Δ. Καλοκύρη*, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 403-413, πίν. 1-5.
- Παλιούρας, «Σινά»: Παλιούρας Αθ., «Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας στο Σινά», *Πεπραγμένα Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β2, Ρέθυμνο 1985, σ. 599-609, πίν. ΡΜ'-ΡΜΗ'.



- Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*: Παλιούρας Αθ., *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2000.
- Παναγιωτάκης, *Κρητική περίοδος*: Παναγιωτάκης Ν., *Η Κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Αθήνα 1986.
- Παπαδάκη, «Μνηστεία αγίας Αικατερίνης»: Παπαδάκη Μ., «Μία εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα με θέμα τη Μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης», *ΗΧ* 26 (1984), σ. 147-162, πίν. Α.
- Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες Άρτας*: Παπαδοπούλου Β.– Τσιάρα Α., *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Ιερά Μητρόπολη Άρτης, Άρτα 2008.
- Πατρινέλης, «Ανταγωνισμός»: Πατρινέλης Χ., «Ανταγωνισμός των ιδεών της Μεταρρυθμίσεως και Αντιμεταρρυθμίσεως», *ΙΕΕ*, τ. Ι', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1974, σ. 126-132.
- Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*: Πελεκανίδης Στ. – Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Αθήνα 1992.
- Πελεκάσης: *Ο ζωγράφος Δημ. Πελεκάσης και το έργο του*, τύποις Πυρσού Α. Ε., Αθήνα [19--].
- Περίπλους των Εικόνων: Ο Περίπλους των Εικόνων. Κέρκυρα 14ος – 18ος αιώνας*, Κατάλογος Εκθέσεως, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1994, αρ. 22 (Τζένη Αλμπάνη).
- Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*: Πιομπίνος Φ., *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Φοίβος Πιομπίνος, Αθήνα 1979.
- Πύλες Μυστηρίου: Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα* (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης). Κατάλογος Εκθέσεως, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 1994.
- Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*: Ρηγόπουλος Ι., *Ο Αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, (διδακτορική διατριβή), εκδ. Γρηγόρης, Αθήνα 1979.
- Σινά: Σινά. Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Εκδοτική Αθηνών, (γενική εποπτεία Κωνσταντίνος Μανάφης), Αθήνα 1990.
- Σισυλιάνος, *Έλληνες αγιογράφοι*: Σισυλιάνος Δ., *Έλληνες αγιογράφοι μετά την άλωση*, Πυρσού Α.Ε., Αθήνα 1935.
- Σοφιανός, *Οδοιπορικό*: Σοφιανός Δ., *Μετέωρα. Οδοιπορικό*, Ι. Μ. Μεγάλου Μετεώρου, Μετέωρα 1990.

- Σπαθάρη, *Το πλοίο*: Σπαθάρη Ερ., *Αρμενίζοντας στο χρόνο. Το πλοίο στην ελληνική τέχνη*, (Πρόλογος Βάσος Καραγιώργης), Αθήνα 1994.
- Σταυροπούλου – Μακρή, «Τιμίου Σταυρού»: Σταυροπούλου – Μακρή Α., «Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού σε τρίπτυχο του Κλόντζα», *Αντίφωνον Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 475-485.
- Σταυροπούλου, «αγία Αικατερίνη»: Σταυροπούλου Α., «Η αγία Αικατερίνη σε εικόνα του 16ου αιώνα», *ΚΒ΄ Συμπόσιο ΧΑΕ*, σ. 107.
- Στεφανίδης, *Εκκλησιαστική Ιστορία*: Στεφανίδης Β., *Εκκλησιαστική Ιστορία. Απ' αρχής μέχρι σήμερα*, Αστήρ, Αθήνα 1959.
- Σωτηρίου, *Κύπρος*: Σωτηρίου, *Τα Βυζαντινά μνημεία της Κύπρου*, τ. 1, 2, Ακαδημία Αθηνών – Γραφείο Δημοσιευμάτων, Αθήνα 1935.
- Σωτηρίου, *Οδηγός*: Σωτηρίου Γ., *Οδηγός Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 1956.
- Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*: Σωτηρίου Γ., *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ. Α΄ και Β΄, Αθήνα.
- Τριανταφυλλόπουλος, «Αγία Σοφία»: Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Αγία Σοφία Άρτης» *Α.Δ.* 29 (1973-1974) Β2 Χρον., σ. 608, πίν. 430β.
- Τσελέντη – Παπαδοπούλου, *Εικόνες*: Τσελέντη – Παπαδοπούλου Ν., *Οι Εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, ΤΑΠΑ, Αθήνα 2002.
- Τσιγαρίδας, «Εικόνα του Πουλάκη»: Τσιγαρίδας Ε., «Παρατηρήσεις πάνω σε μία εικόνα του Πουλάκη», *Κέρνος. Τιμητική προσφορά στον καθηγητή Γεώργιο Μπακαλάκη*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 180-186.
- Τσιρπανλής, «Σχέσεις»: Τσιρπανλής Ζ., «Σχέσεις της ορθοδόξου εκκλησίας με τις εκκλησίες της Δύσεως», *ΙΕΕ*, τ. Ι΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1974, σ. 113-126.
- Χασιώτης, «Πολεμικές συγκρούσεις»: Χασιώτης Ι., «Πολεμικές συγκρούσεις στον ελληνικό χώρο και η συμμετοχή των Ελλήνων», *ΙΕΕ* Ι΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1974, σ. 252-323.
- Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες»: Χατζηδάκης Μ., «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο», *Ζυγός* 6 (Β΄ μέρος), Αθήνα 1956, σ. 16-18.
- Χατζηδάκης, *Δώδεκα βυζαντινές εικόνες*: Χατζηδάκης Μ., *Δώδεκα βυζαντινές εικόνες*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1961.
- Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν Μουσείον»: Χατζηδάκης Μ., «Βυζαντινόν Μουσείον», *ΑΔ* 18 (1963), Χρονικά, σ. 8-9.

- Χατζηδάκης, «Ζάκυνθος»: Χατζηδάκης Μ., «Η Ζάκυνθος πάλι», Νέα Εστία, τχ. 899, Χριστούγεννα 1964, σ. 225-229.
- Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον», Χατζηδάκης Μ., «Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον», *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, σ. 16-33.
- Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινή τέχνη»: Χατζηδάκης Μ., «Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η ακτινοβολία της» *ΙΕΕ* Ι', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1974, σ. 410-437.
- Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*: Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Εθνική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 1977.
- Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*: Χατζηδάκης Μ., *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ι. Μ. Σταυρονικήτα*, Ι. Μ. Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.
- Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*: Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 - 1830)*, τ. 1, Αβέρκιος – Ιωσήφ, Αθήνα 1987.
- Χατζηδάκης, *Μυστράς*: Χατζηδάκης Μ., *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα 2003.
- Χατζηδάκης, «Χρησμολόγιο»: Χατζηδάκης Μ., «Παρατηρήσεις σε άγνωστο χρησμολόγιο του Γεωργίου Κλόντζα», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τ. Α', σ. 51-60, τ. Β' πίν. 22-28.
- Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*: Χατζηδάκης Μ., *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Κείμενα 1940-1994*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995.
- Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*: Χατζηδάκης Μ. – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 - 1830)*, τ. 2, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1997.
- Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*: Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες κρητικής σχολής. 15ος-16ος αιώνα*, Κατάλογος Εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.
- Χατζηδάκη, «Προσκύνηση των Μάγων»: Χατζηδάκη Ν., «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο Έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης», τ. 2, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, ΤΑΠΙΑ, Αθήνα 1992, σ. 713-739.
- Χατζηδάκη, *Εικόνες Συλλογής Βελιμέζη*: Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997.

Χατζηδάκη, «άγιος Νικόλαος»: Χατζηδάκη Ν., «Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2002), σ. 393-416.

Χατζηδάκη – Κατερίνη, «αρχάγγελος Μιχαήλ»: Χατζηδάκη Ν.– Κατερίνη Ε., «Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα», *ΔΧΑΕ ΚΣ'* (2005), σ. 241-261.

Χειρ Αγγέλου: Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Affreschi e icone: Affreschi e icone della Grecia, Κατάλογος Εκθέσεως (Φλωρεντία, 16 Settembre – 16 Novembre 1986), Ministero Greco della Cultura – Museo Bizantino di Atene, Αθήνα 1986.

Angiolini – Martinelli, *Collezione di Ravenna: Angiolini – Martinelli P., Le Icone Collezione Clessense di Ravenna*, Κατάλογος Εκθέσεως, Ραβέννα 1982.

Bandera, *Icône: Bandera M.Chr., Icône bizantine e post bizantine*, Calderini, Bologna 1988.

Berenson, *Venetian School: Berenson B., Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, τ. II, Phaidon, Λονδίνο 1957.

Berenson, *Italian Pictures: Berenson B., Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, Phaidon, Λονδίνο 1968.

Bonaventura, *Legenda Maior: Bonaventura, Legenda Maior S. Francisci*, Analecta Franciscana, tomus X, in typographia Collegii S. Bonaventurae. Ad Claras Aquas, Φλωρεντία 1941.

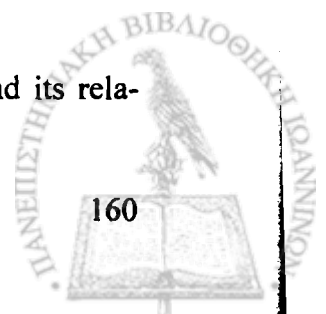
Byzantium: Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections, Κατάλογος εκθέσεως, British Museum Press, Λονδίνο 1994 (επιμέλεια D. Buckton).

Chatzidakis, *Icônes: Chatzidakis M., Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' Institut Hellénique de Venise*, Preface par S. Antoniadis, Bibliothèque de l' Institut Hellénique d' Etudes Byzantines et Postbyzantines de Venise, Βενετία 1962.

Chatzidakis, «*Recherches*»: Chatzidakis M., «*Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*», *DOP* 23-24 (1969-1970), σ. 309-352.



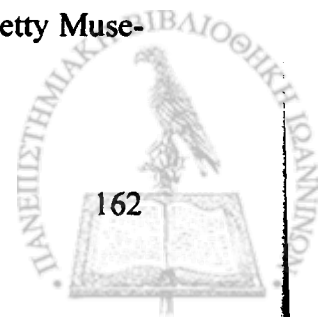
- Chatzidakis, «Les débuts»: Chatzidakis M., «Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 169-211, πίν. Ζ'-ΛΔ'.
- Chastel, *Renaissance*: Chastel A., *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280-1580*, Office du Livre, Fribourg 1983.
- Clara Rhodos*: Clara Rhodos, τ. 6-7 (1932/3), αρ. 46, εικ. 113-120.
- Cocke, *Paolo Veronese*: Cocke R., *Paolo Veronese. Piety and display*, Ashgate, Αγγλία 2001.
- Collection d' icons*: *Collection d' icons*, Dr. G. Bay, Caire, (κατάλογος δημοπρασίας).
- Collections Suisses: Les icones dans les Collections Suisses*, editions Benteli, Βέρνη 1968.
- Coletti, *Tintoretto*: Coletti L., *Tintoretto*, casa editrice Mediterranea, Ρώμη 1943.
- Constantoudaki, «Théotocopoulos»: Constantoudaki M., «Dominicos Théotocopoulos da Candie à Venise», *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 292-308, πίν. ΙΒ'-ΙΓ'.
- Da Tiziano a El Greco: Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*. Electa, Ιταλία 1981.
- Della Pergola, «Un Greco»: Della Pergola P., «Un Greco giovanile», *Emporium* CXV, 1952, σ. 51-58.
- Demus, *The Mosaics*: Demus O., *The Mosaics of Norman Sicily*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Λονδίνο 1949.
- Derbes, *Passion*: Derbes A., *Picturing the Passion in the Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, University Press, Cambridge 1996.
- Djurić, *Icônes de Jougoslavie*: Djurić V., *Icônes de Jougoslavie*, Βελιγράδι 1961.
- East Christian Art: East Christian Art*, Κατάλογος Εκθέσεως, (Bernheimer Fine Arts, Λονδίνο 1987), compiled and edited by Yannis Petsopoulos.
- Emminghaus, «Veronika»: Emminghaus J., «Veronika», *LCI*, τ. 8, στ. 543-544.
- Fiorin, *Pinacoteca Vaticana*: Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Βατικανό 1995.
- From Byzantium: From Byzantium to El Greco. Greek frescoes and icons*, Κατάλογος Εκθέσεως (Λονδίνο, 25 Μαρτίου – 21 Ιουνίου 1987), Greek Ministry of Culture – Byzantine Museum of Athens, Αθήνα 1987.
- Galavaris, «Bread Stamp»: Galavaris G., «A Bread Stamp from Sinai and its relatives», *JÖB* 27 (1978), σ. 329-342, εικ. 1-7.



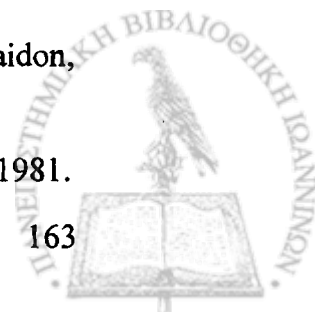
- Galavaris, *The icon*: Galavaris G., *The icon in the life of the Church*, Leiden 1981.
- Galerie Nikolenko: Icônes grecques et russes. Galerie Nikolenko*, Κατάλογος Εκθέσεως, Παρίσι 1975.
- Garidis, *Jugement Dernier*: Garidis M., *Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie - Esthetique*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1985.
- Gerhad, *Welt der Ikonen*: Gerhad H.P., *Welt der Ikonen*, Recklinghausen, 1972.
- Grabar, *L' Empereur*: Grabar A., *L' Empereur dans l' art byzantin*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1971.
- Greece and the sea: Greece and the sea*, Catalogue of the exhibition organized by the Greek Ministry of Culture, the Benaki Museum, the National Foundation De Nieuwe Kerk, Amsterdam, in honour of Amsterdam Cultural Capital of Europe 1987, ed. A. Delivorias.
- Hadermann – Misguich, «Klontzas' Vision»: Hadermann – Misguich L., «Klontzas' Vision of Venice», *Il contributo Veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)*, Atti del Convegno Internazionale, (επιμ. Chryssa A. Maltezou), Βενετία 2001, σ. 43-47, πίν. 11-16.
- Halkin, *BHG*: Halkin F., *Bibliotheca Hagiografica Graeca*, Βρυξέλλες 1957.
- Holy Image. Holy Space: Holy Image. Holy Space. Icons and frescoes from Greece*. The Walters Art Gallery, Baltimore – Maryland, 1988.
- Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία*: Hunger H. *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, τ. Α', MIET, Αθήνα 2001.
- Kähler–Mango, *Hagia Sophia*: Kähler H. – Mango C., *Die Hagia Sophia*, Gebr. Mann Verlag, Βερολίνο 1967.
- Kalokyris, *Wall paintings*: Kalokyris K., *The Byzantine Wall paintings of Crete*, Red Dust, Νέα Υόρκη 1973.
- Kaster, «Drei Hierarchen»: Kaster G., «Hierarchen, Drei (Basilius, Gregor [von Nazianz], der Theologe und Johannes Chrysostomus)», *LCI* 6, Herder, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1974, στ. 517-518.
- Kyriakoudis, «The scene»: Kyriakoudis E., «The scene of the martyrdom of Saint Demetrios in post – Byzantine art», *Zograf* 31 (2006-2007), σ. 203-213.
- Lafontaine – Dosogne, *Iconographie*: Lafontaine – Dosogne J., *Iconographie de l' enfance de la Vierge dans l' empire Byzantine et en Occident*, τ. I, Palais des Académies, Βρυξέλλες 1964.



- Lafontaine – Dosogne, *Iconographie: Lafontaine – Dosogne J., Iconographie de l' enfance de la Vierge dans l' empire Byzantine et en Occident*, τ. II, Palais des Académies, Βρυξέλλες 1965.
- Le Grand Livre des Icônes: Le Grand Livre des Icônes*, Aux Quais de Paris G. Kogan, Paris 1978 (M. Chatzidakis).
- Leontakianakou, «L' archangel Michel»: Leontakianakou I., «Une creation post-byzantine: l' archangel Michel triomphant et psychopompe», *Zograf* 33 (2009), σ. 145-158.
- Les Icônes: Les Icônes*, ed. Mondatori – Fernard Nathan, Παρίσι 1982 (M. Chatzidakis – G. Babić).
- Millet, *Mistra*: Millet G., *Monuments Byzantines de Mistra*, Παρίσι 1910.
- Millet, *Athos*: Millet G., *Monuments de l' Athos. Les peintures*, I, Παρίσι 1927.
- Millet, *Recherches*: Millet G., *Recherches sur l' iconographie de l' évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Παρίσι Παρίσι 1916.
- Muñoz, *Grottaferrata*: Muñoz A., *L' art byzantin à l' exposition de Grottaferrata*, Ρώμη 1906.
- Muñoz, *Pinacoteca Vaticana*: Muñoz A., *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana*, Danesi – Editore, Ρώμη 1928.
- Musée d' Art et d' Histoire: Les icones du Musée d' Art et d' Histoire*, Γενεύη 1985 (St. Frigerio- Zeniou).
- Ostrogorsky, *Ιστορία*: Ostrogorsky G., *Ιστορία του βυζαντινού κράτους*, τ. Β', Ιστορικές εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος, Αθήνα 1997.
- Pavan – Angiolini – Martinelli, *Ravenna*: Pavan G.– Angiolini – Martinelli P., *Icone della Collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Κατάλογος Εκθέσεως, Ραβέννα 1979.
- Previtali, *Giotto*: Previtali J., *Giotto e la sua bottega*, Frateli Fabri editori, Μιλάνο 1969.
- Réau, *Iconographie*: Réau L., *Iconographie de l' art Chretien*, τ. I (1955-1956), II, 1 (1956), II, 2 (1957), III, 1 (1958), III, 2 (1958), III, 3 (1959), Presses Universitaires de France, Παρίσι.
- Ridderbos – Buren – Henk, *Netherlandish*: Ridderbos B. – Buren A. – Henk V., *Early Netherlandish painting: rediscovery, reception and research*, J. Paul Getty Museum, Λος Άντζελες 2005.

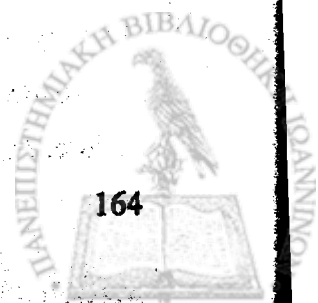


- Schiller, *Ikongraphie*: Schiller G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966-1991.
- Schmid, «Titos»: Schmid J., «Titos», *Lexikon für Theologie und Kirche*, τ. 10, Verlag Herder Freiburg, 1965, στ. 211-212.
- Skovran, *Jugement Dernier*: Skovran A., *L' icône du Jugement Dernier de Drniš en Dalmatie: un oeuvre de Georges Klontzas*, ΔΧΑΕ Κ' (1998), σ. 345-350.
- Sotheby's*: Sotheby's, *Icons and East Christian Works of Art*, Λονδίνο Thursday 14th November 1985 at 10.30 a.m. (κατάλογος δημοπρασίας).
- Splendori di Bisanzio*: *Splendori di Bisanzio*, Κατάλογος Εκθέσεως στη Ραβέννα, Μιλάνο 1990, Fabbri Editori.
- Stavropoulou – Makri, «Massacre»: Stavropoulou – Makri A., «Le theme du massacre des innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l' art italien renaissant», *Byz.* 60 (1990), σ. 366-381,
- Thüner, «Ölberg»: Thüner J., « Ölberg. Das Gebet Jesu am Ölberg », *LCI*, τ. 3, Herder, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1971, στ. 342-349.
- Thüner, «Verrat»: Thüner J., «Verrat des Judas», *LCI*, τ. 4, Herder, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, στ. 440-443.
- Underwood, *Kariye Djami*: Underwood P., *The Kariye Djami*, τ. 2, Bolling Foundation, Νέα Υόρκη 1966.
- Vassilaki, *Angelos*: Vassilaki M., *The painter Angelos and icon-painting in Venetian Crete*, Ashgate Variorum, Αγγλία 2009.
- Vereecken – Hadermann Misguich, *Les oracles*: Vereecken J.– Hadermann Misguich L., *Les oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών Σπουδών & Βυκελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, Βενετία 2000.
- Vocotopoulos, «Le triptyque»: Vocotopoulos P., «Le triptyque d' Osimo», *JÖB* (1994), σ. 431-438, εικ. 1-8.
- Walter, *L' iconographie*: Walter Chr., *L' iconographie des conciles dans le tradition Byzantine*, Institut francais d' etudes byzantines, Παρίσι 1970.
- Weitzmann, *Ikonen*: Weitzmann K., *Ikonen aus Katharinenkloster auf dem Berge Sinai*, Βερολίνο 1980.
- Wethey, *Titian*: Wethey H., *The paintings of Titian. The religious paintings*, Phaidon, Λονδίνο 1969.
- White, *Dürer*: White Chr., *Dürer. The artist and his drawings*, Phaidon, Oxford 1981.



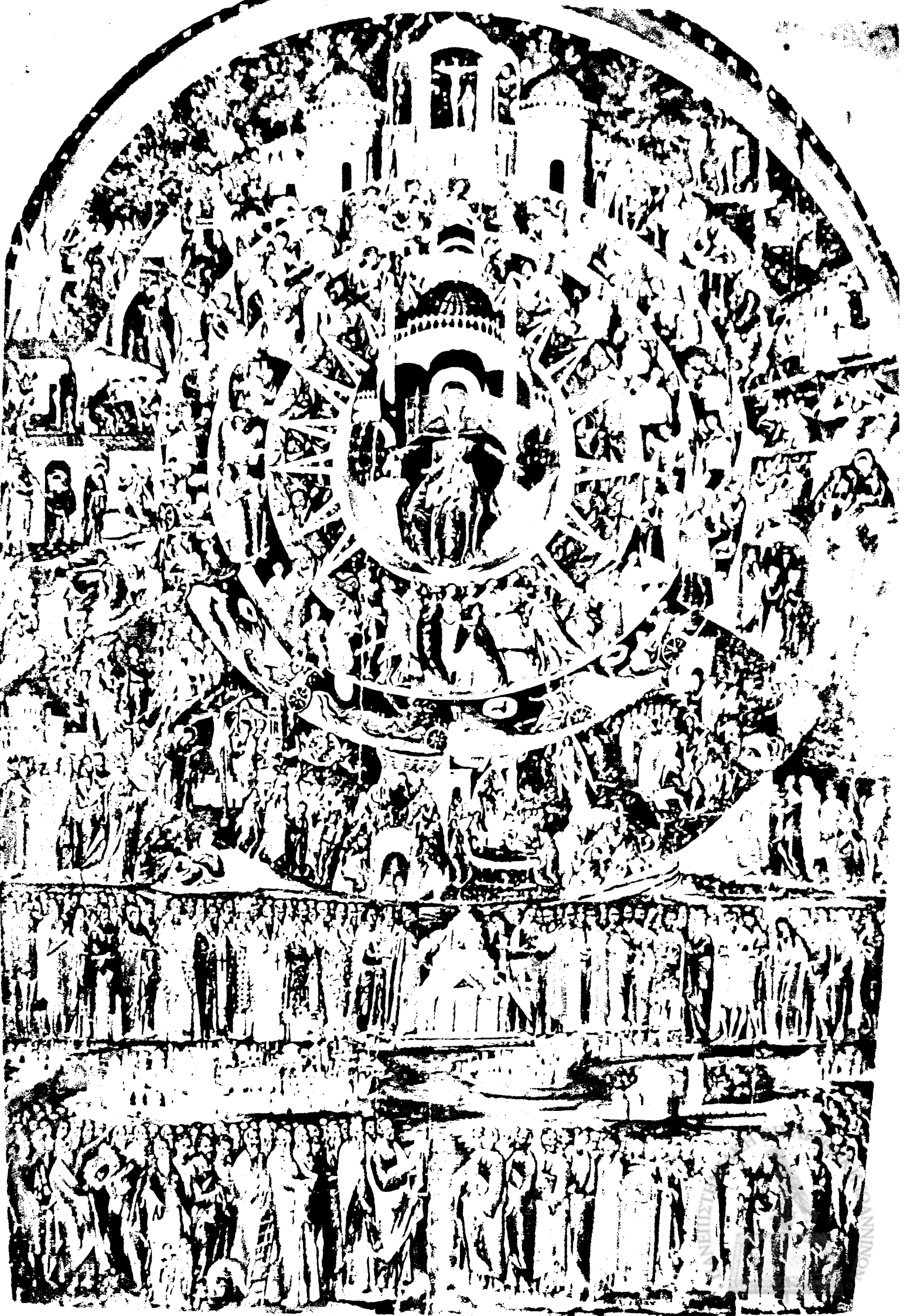
Willumsen, El Greco: Willumsen F. J., *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, I, Παρίσι 1927.

[The text in this section is extremely faint and illegible due to the quality of the scan. It appears to be the main body of the book's introduction or early chapters.]



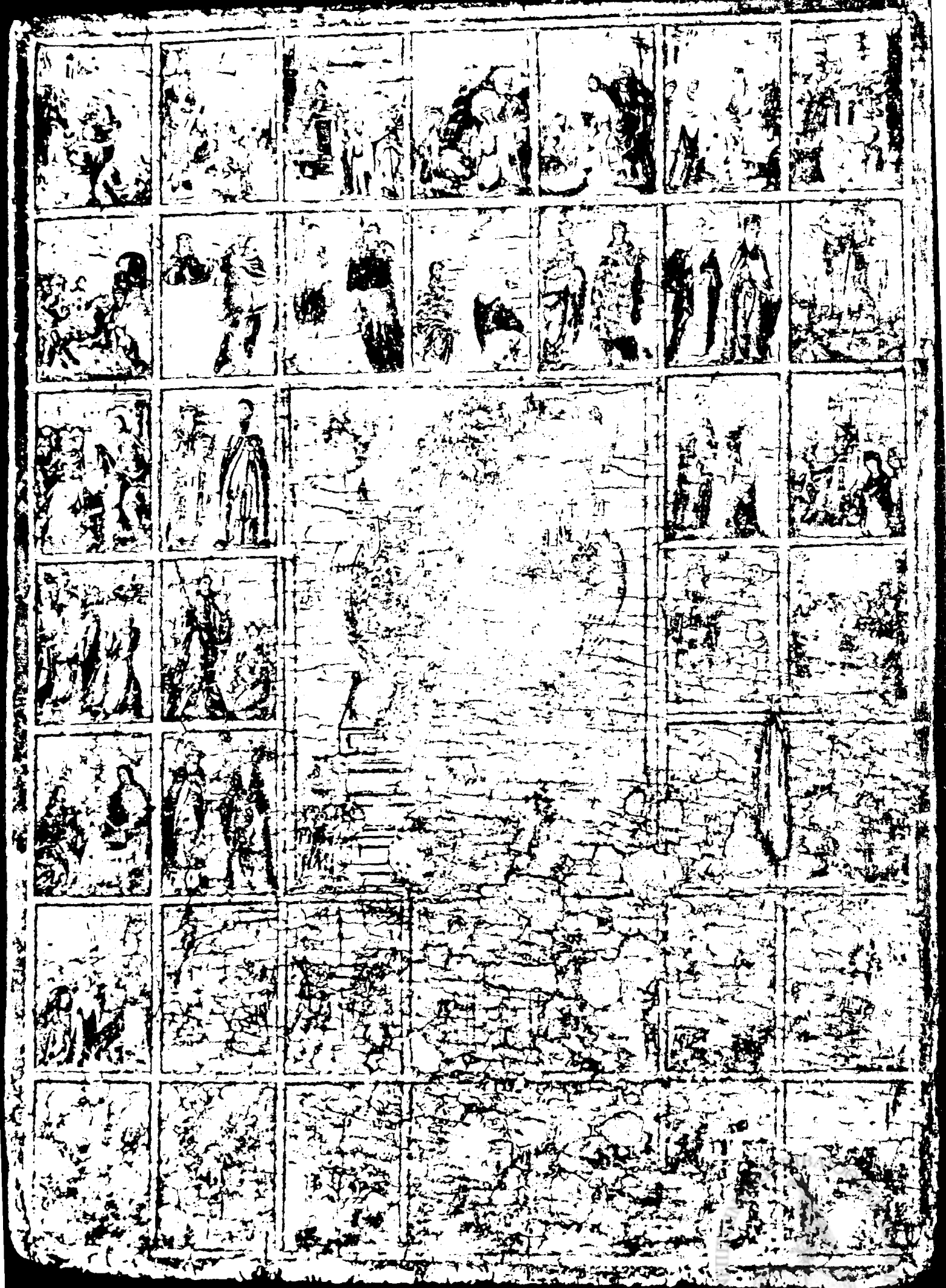
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΙΝΑΚΩΝ



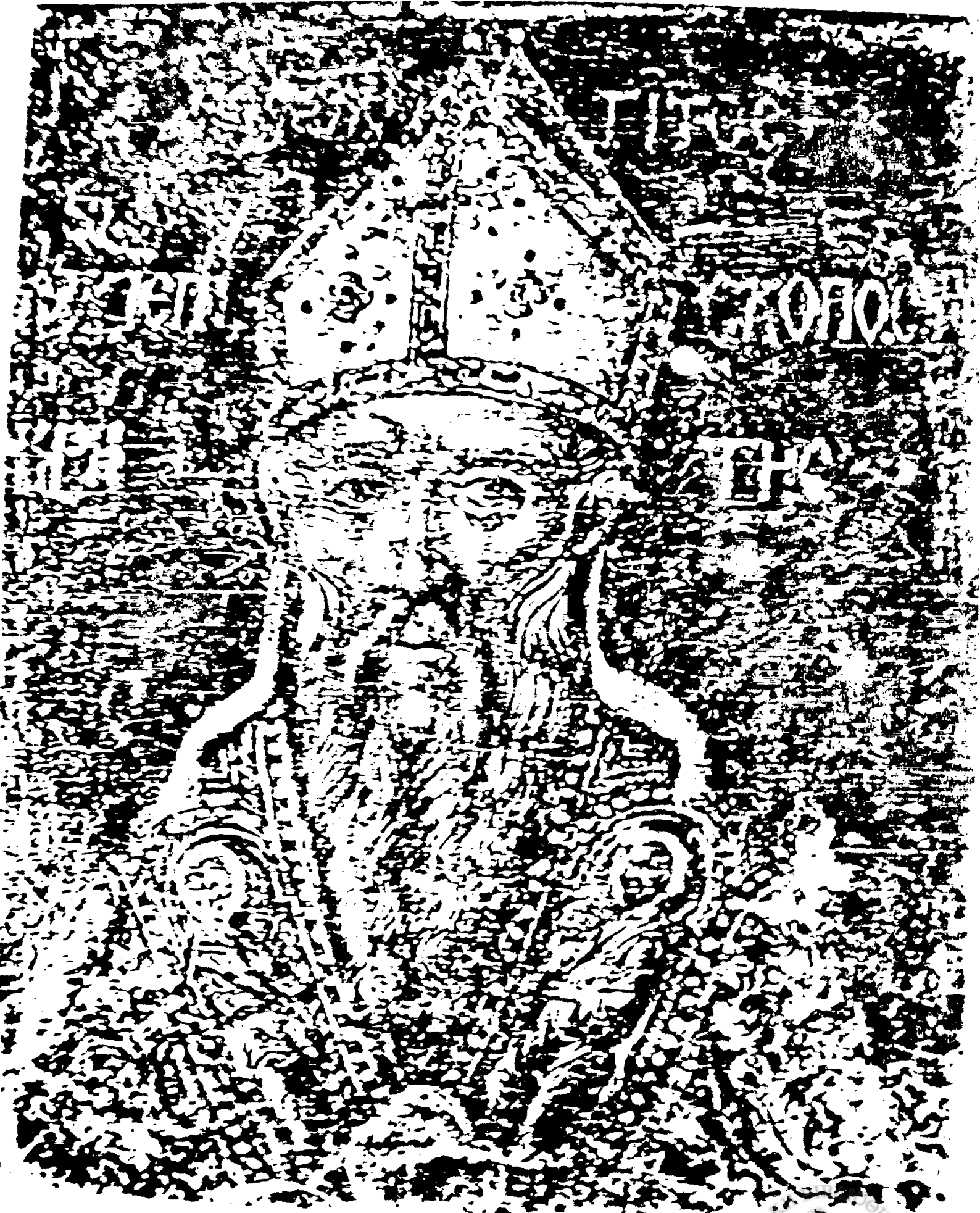




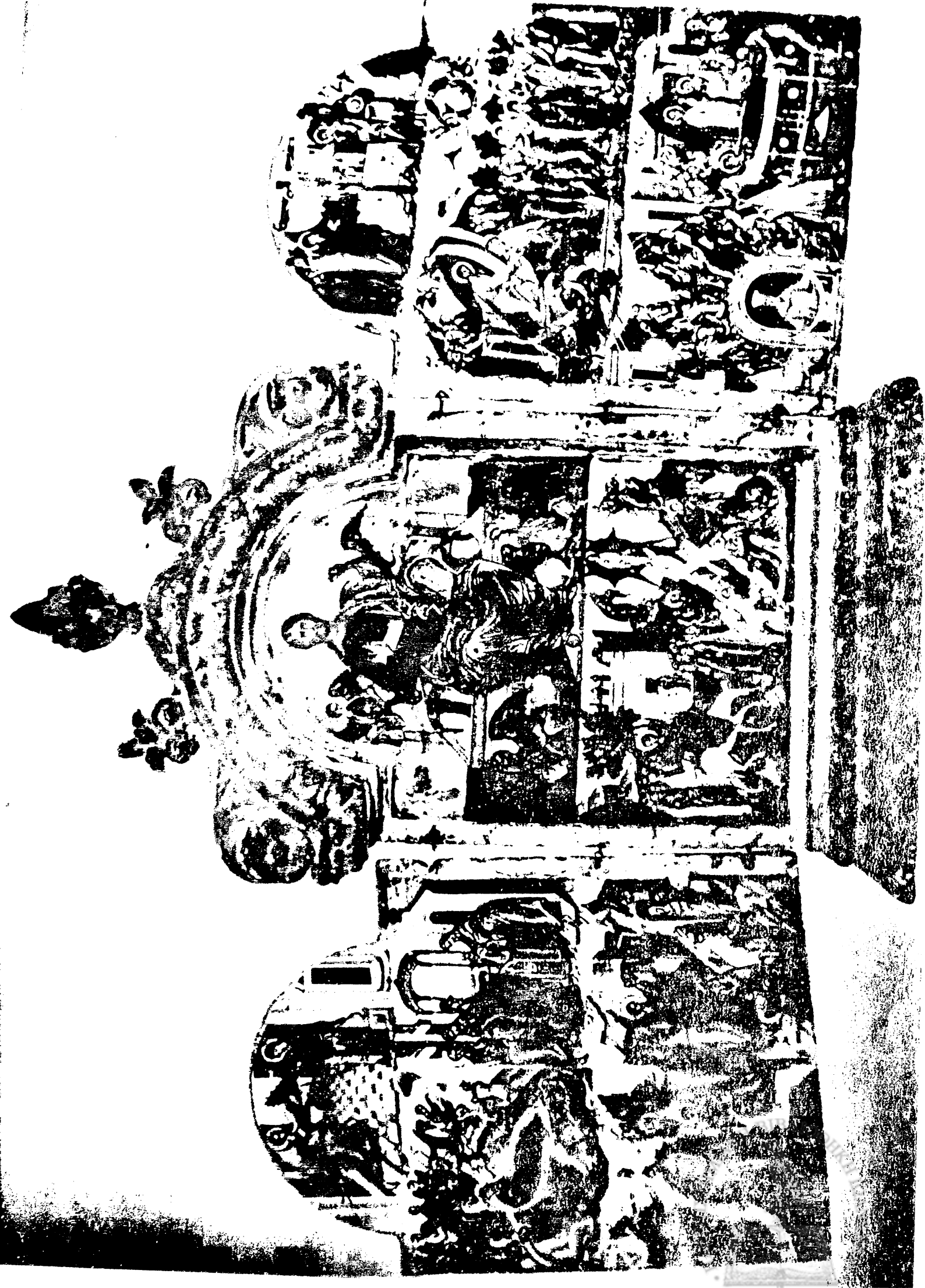


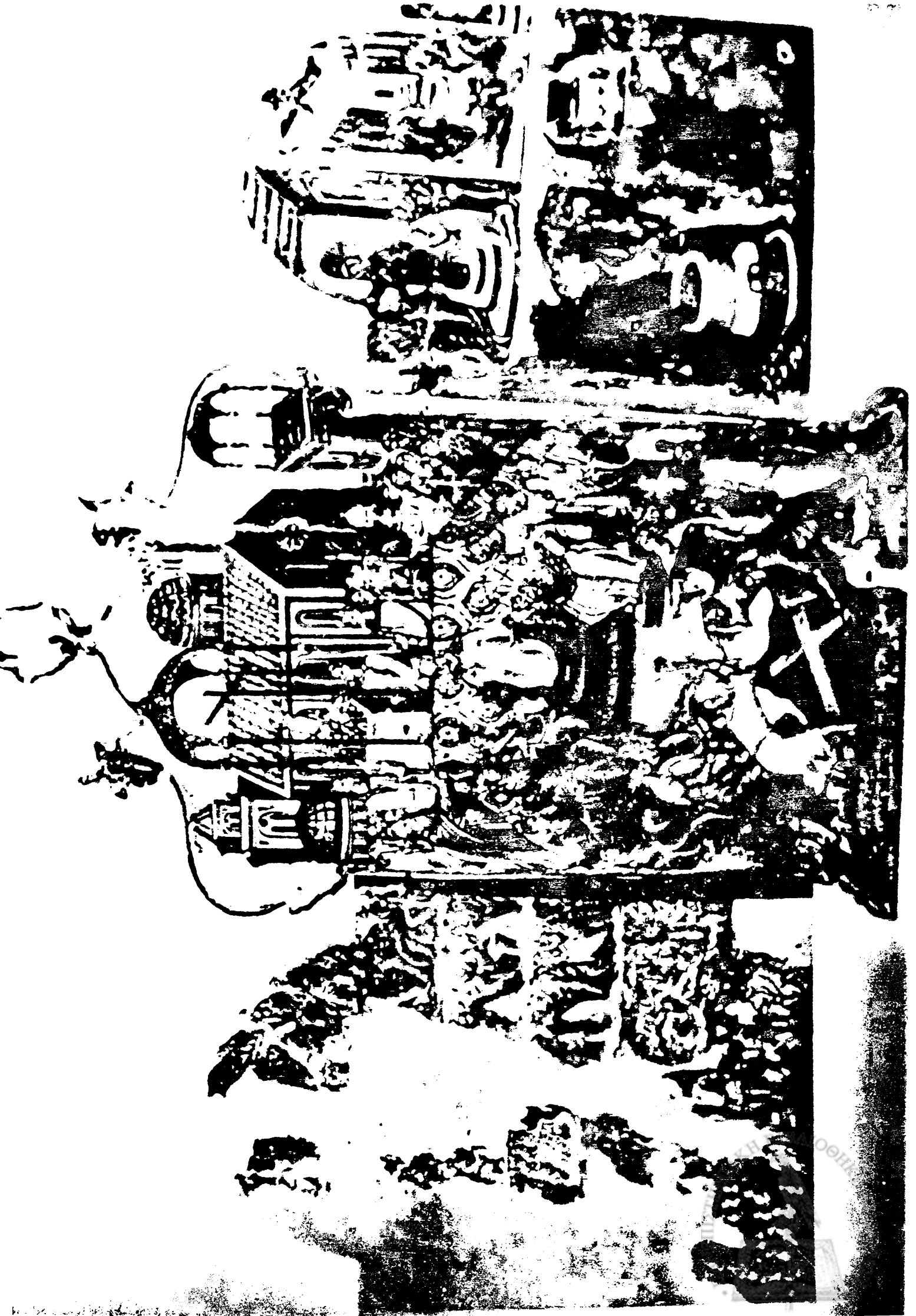


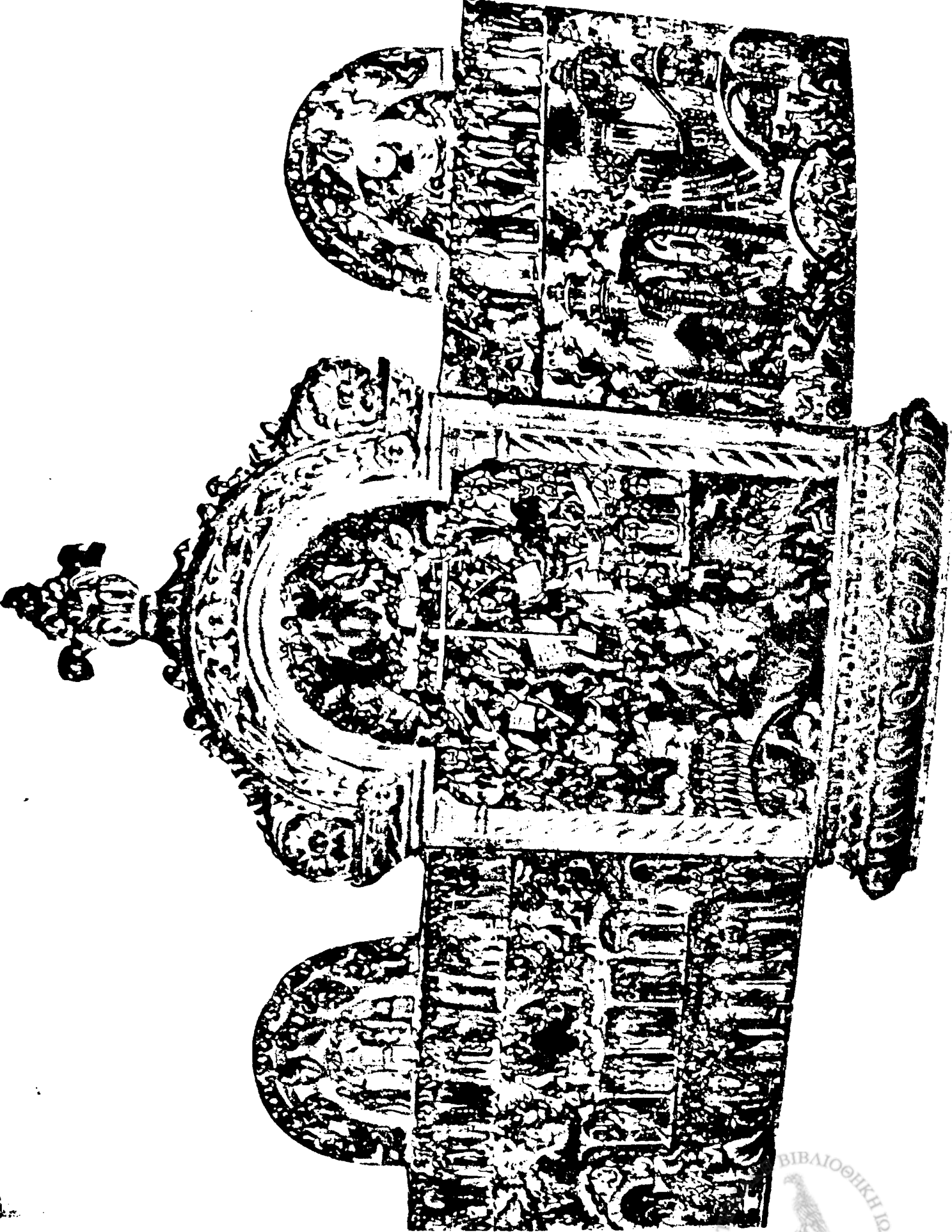


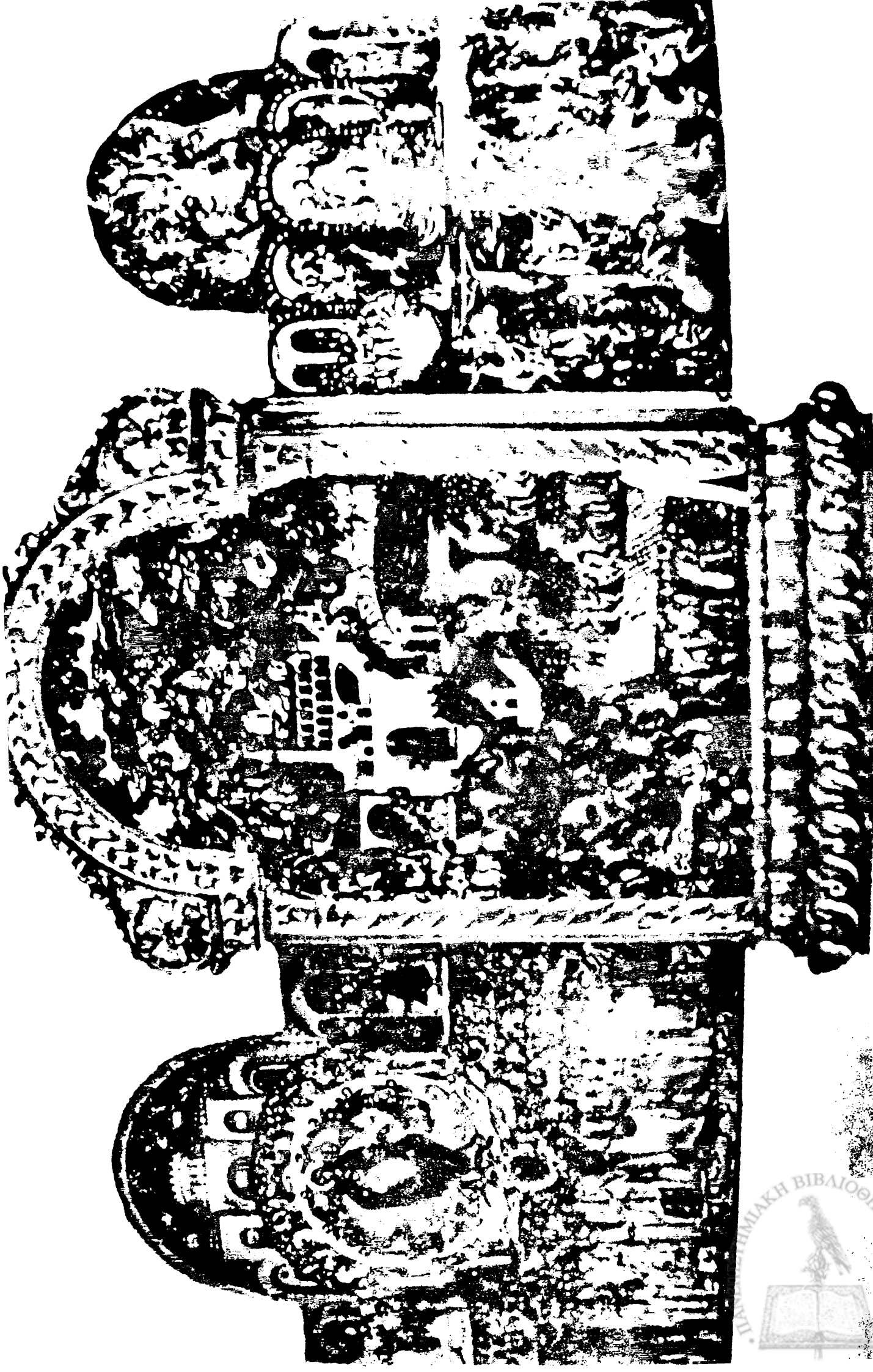


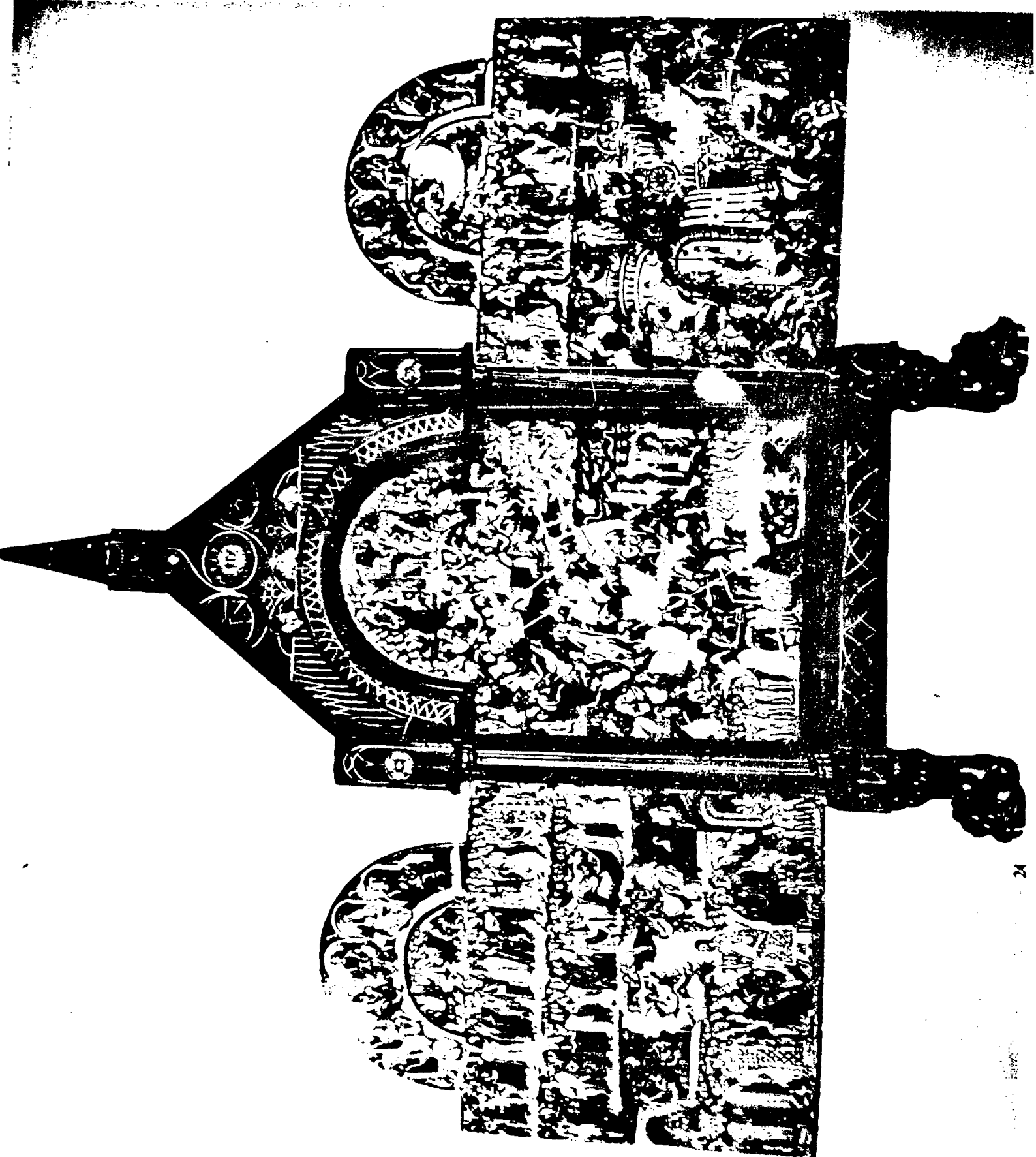


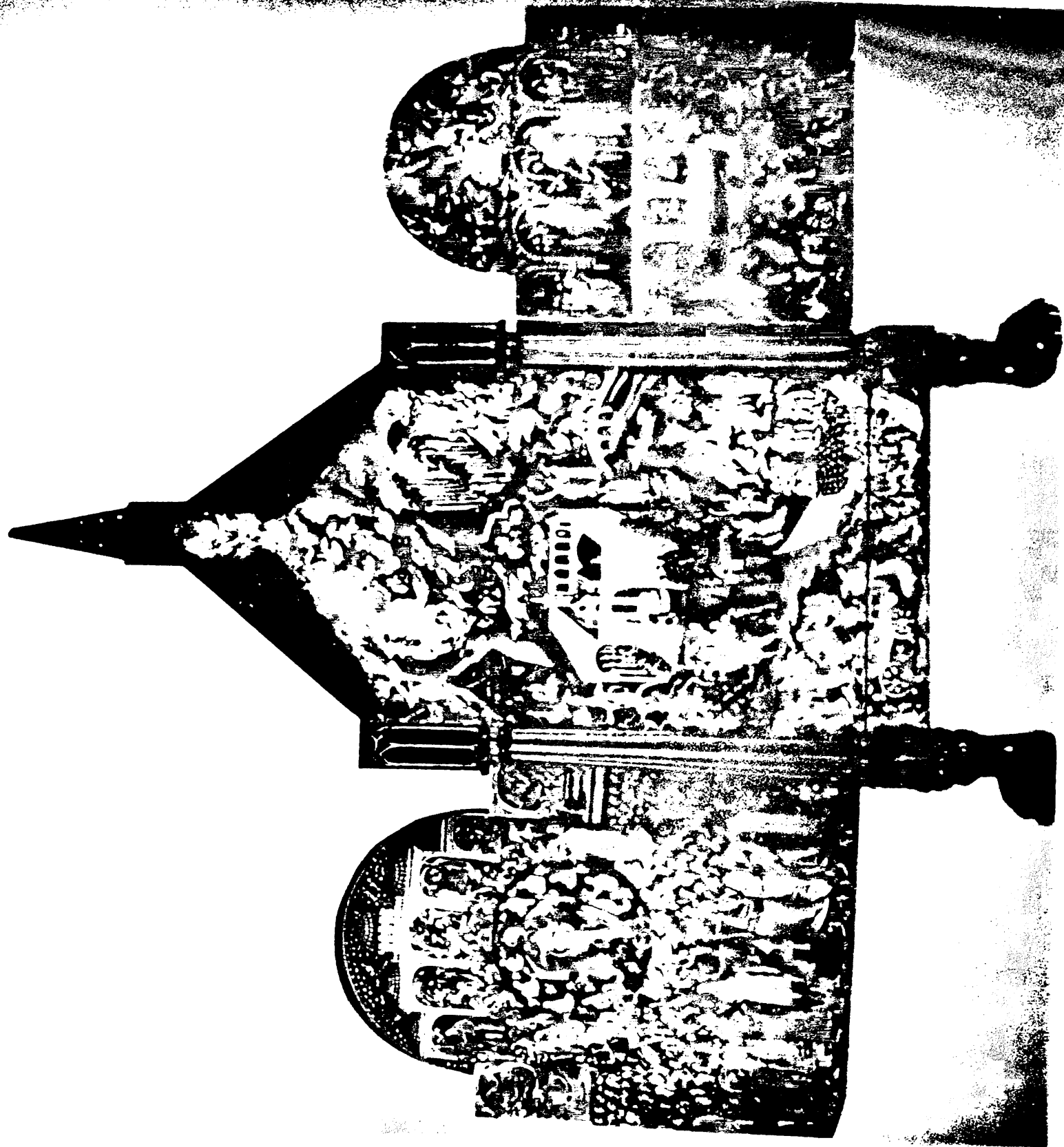








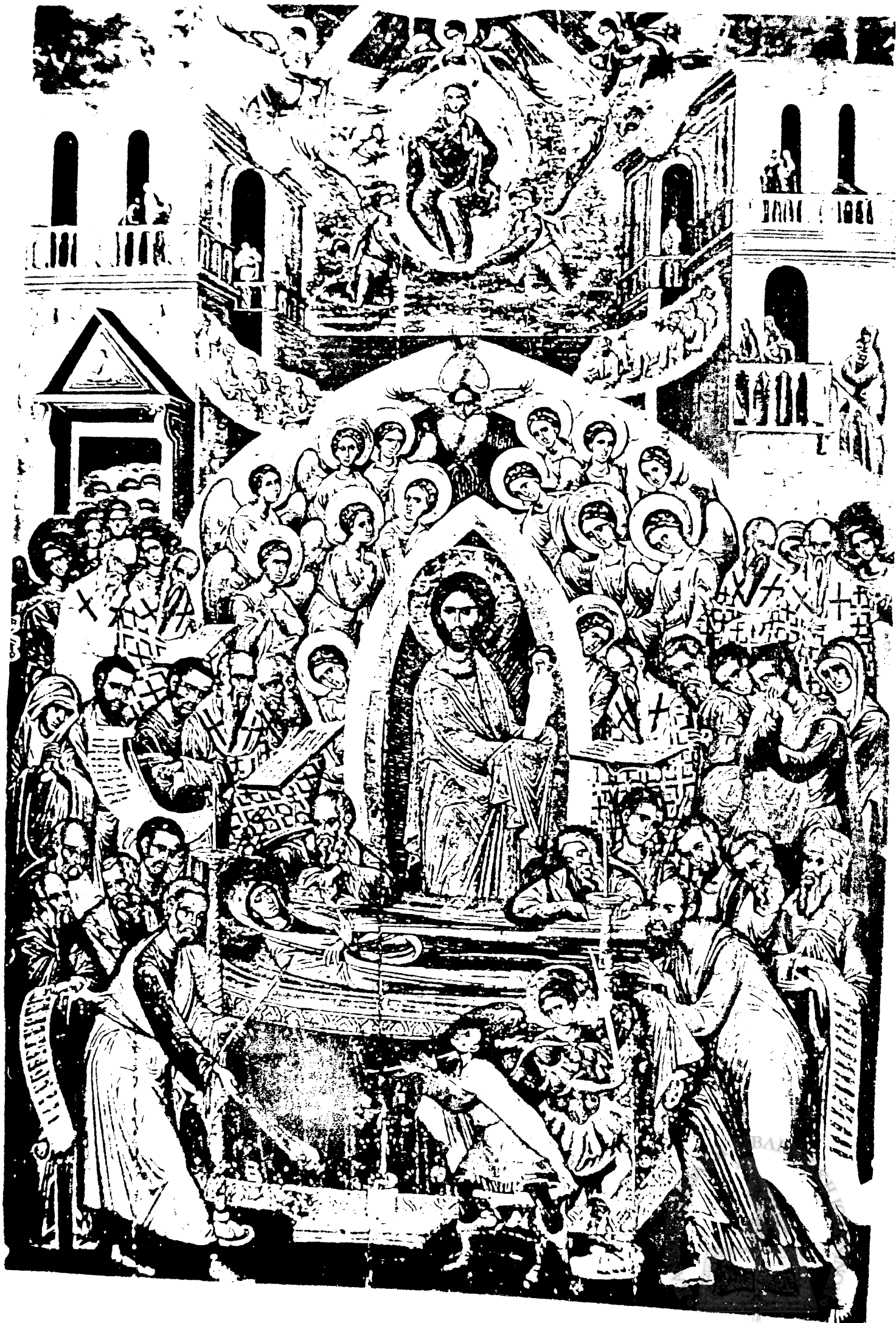




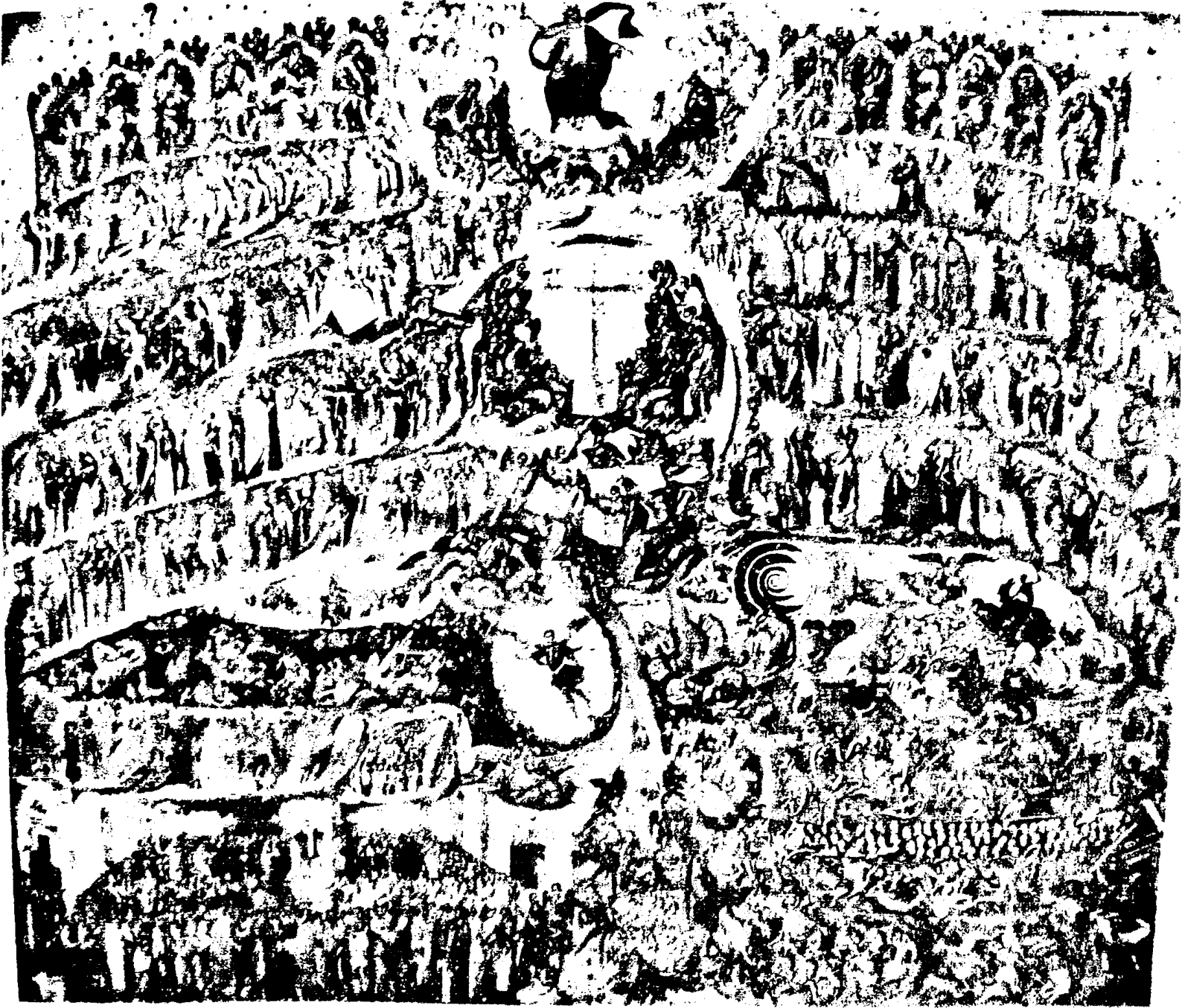
ΠΙΝ. 10β. Τρίπτυχο, ιδιωτική συλλογή Λάτση. Εξωτερική όψη του τριπτύχου





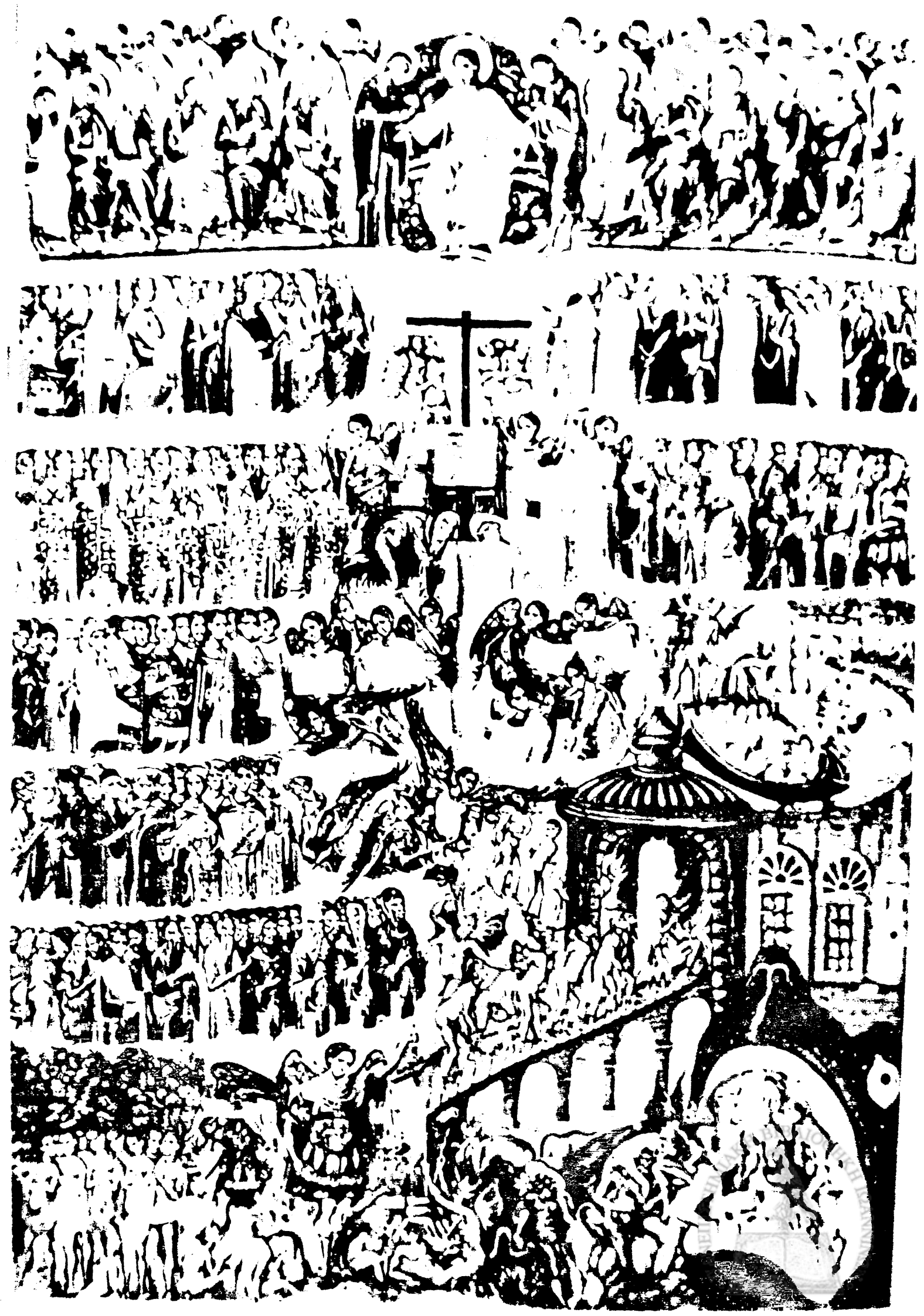






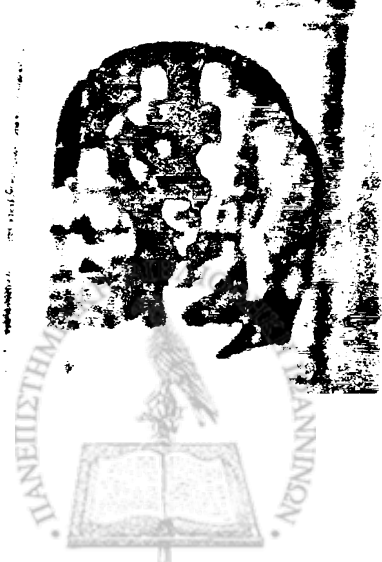


















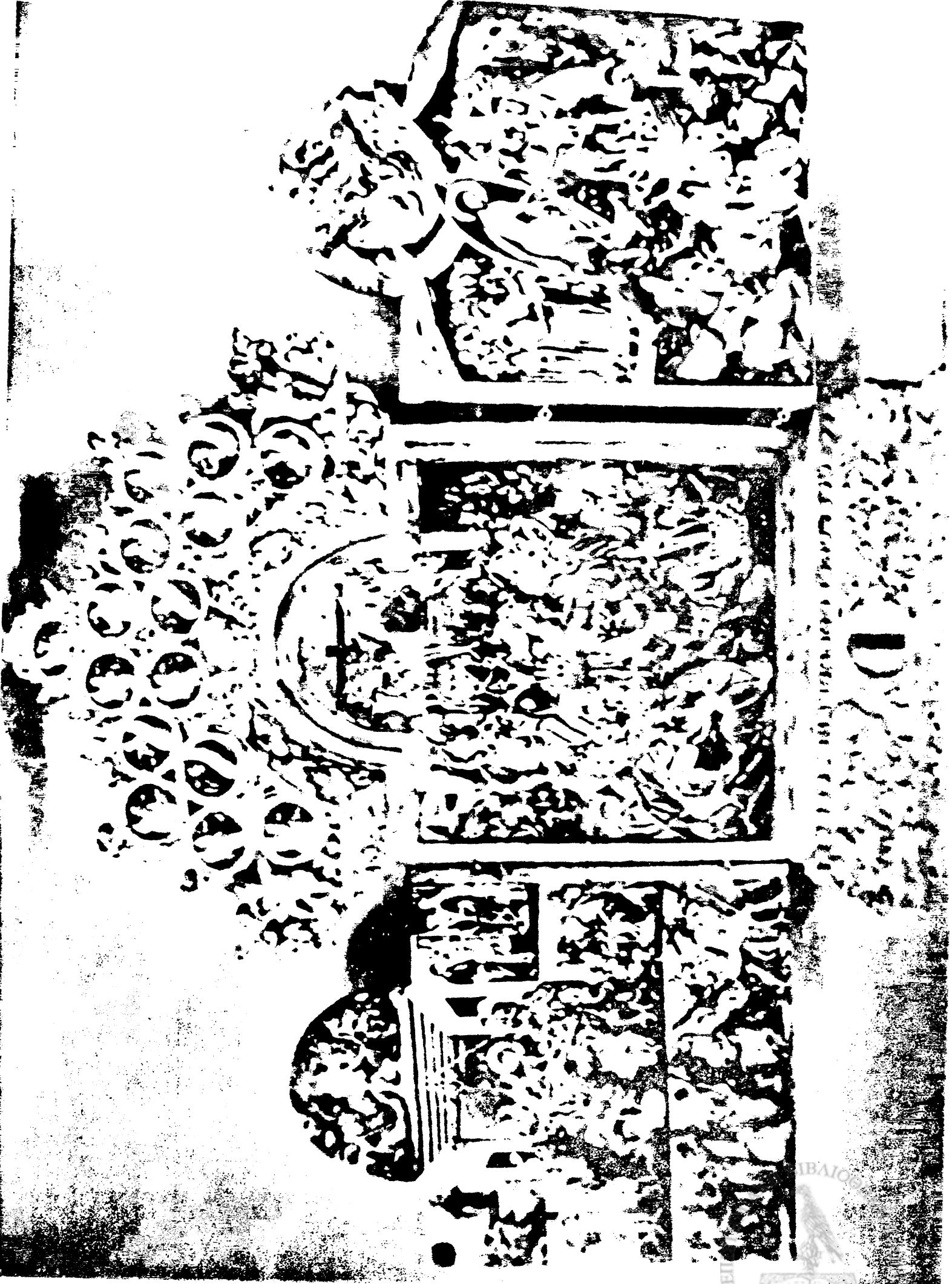
© 1911 IDANNON

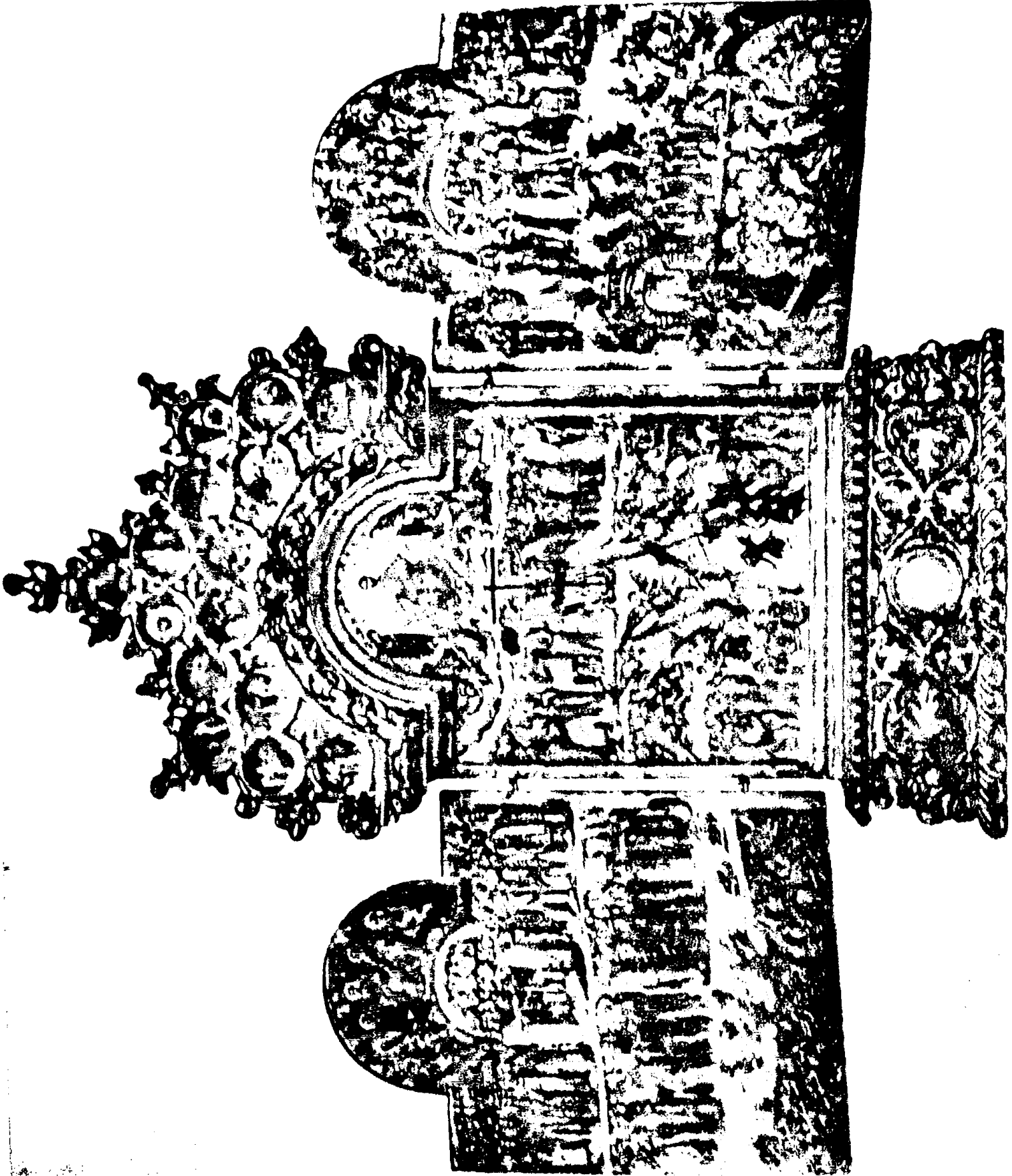




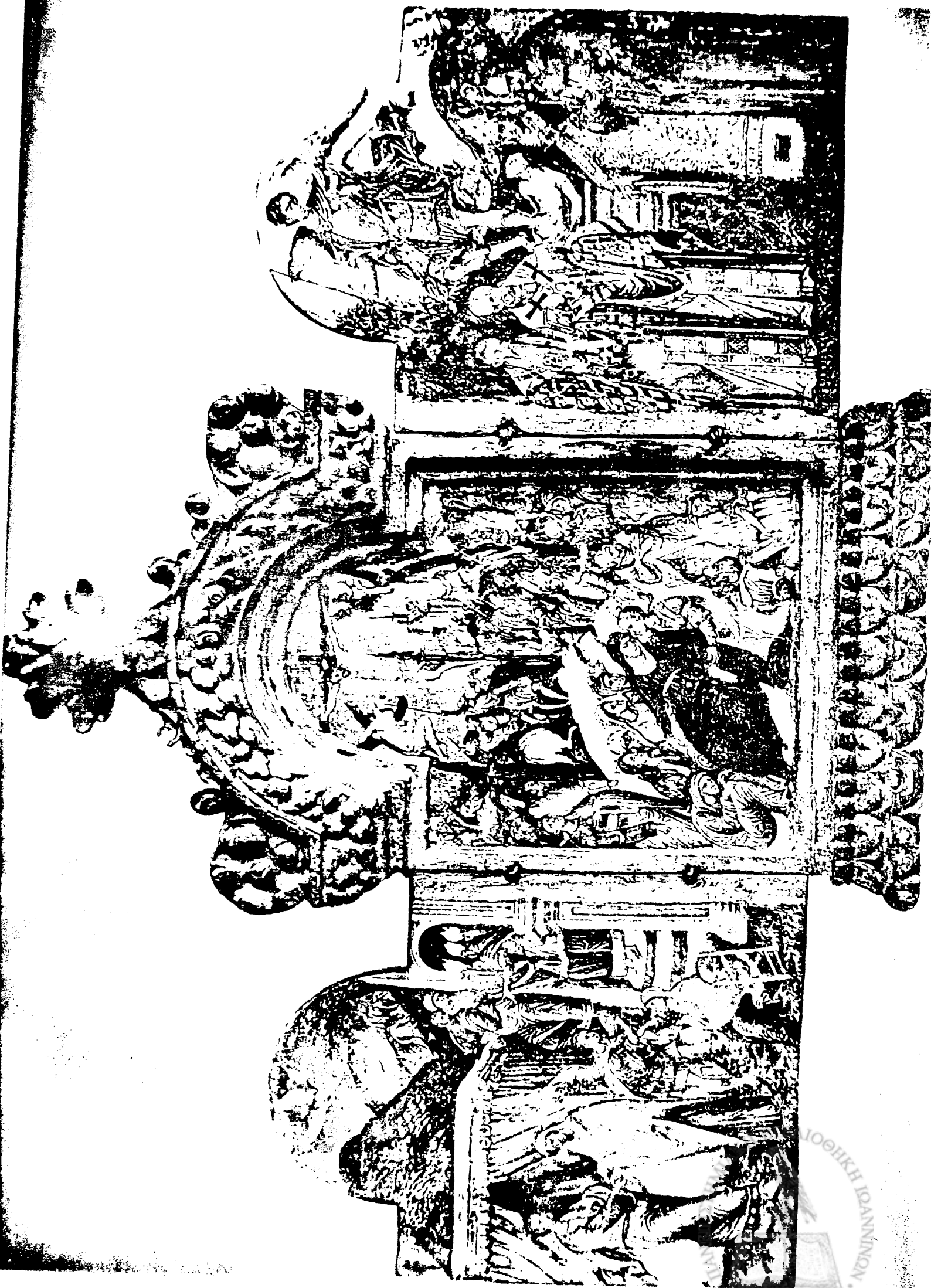




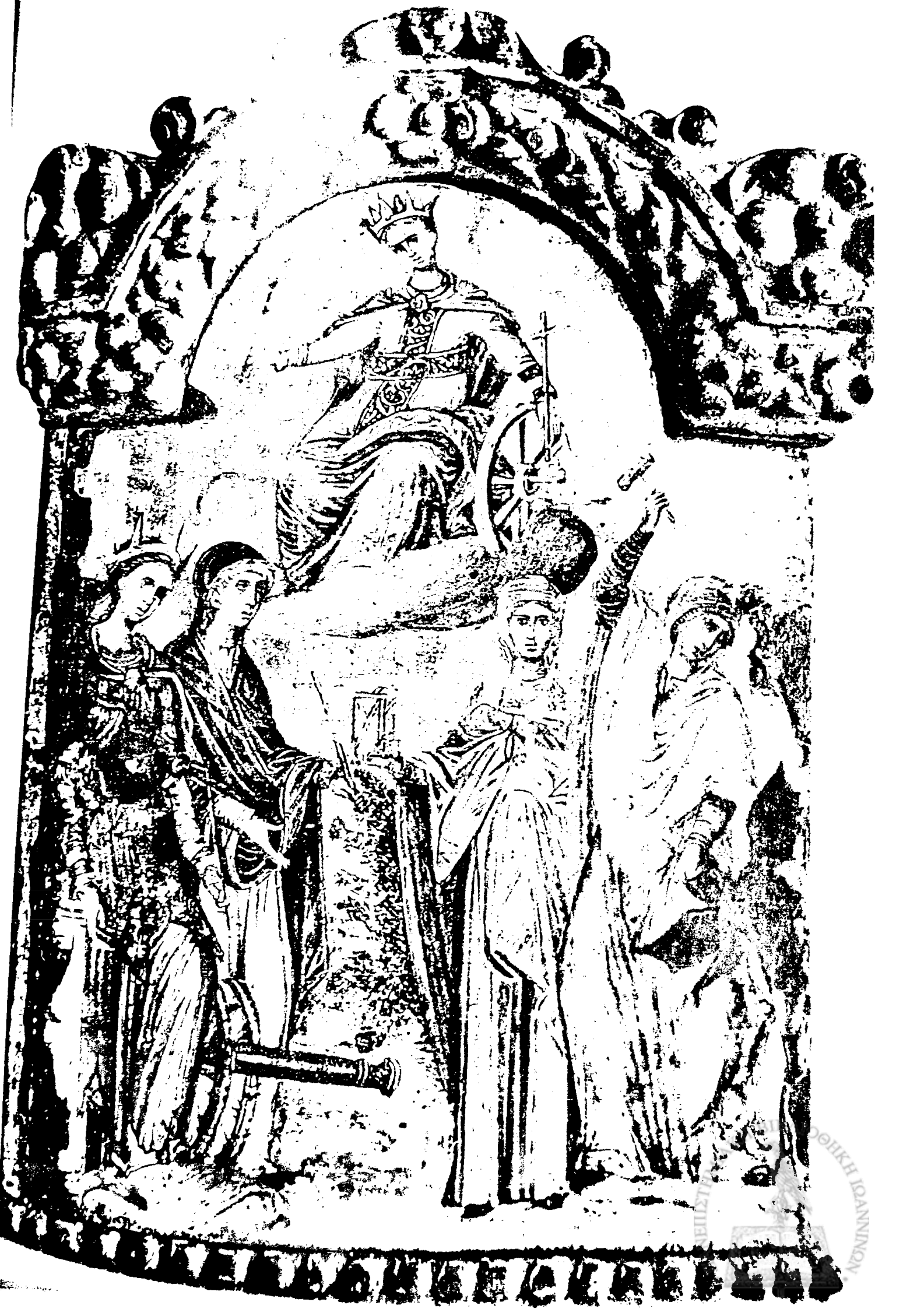










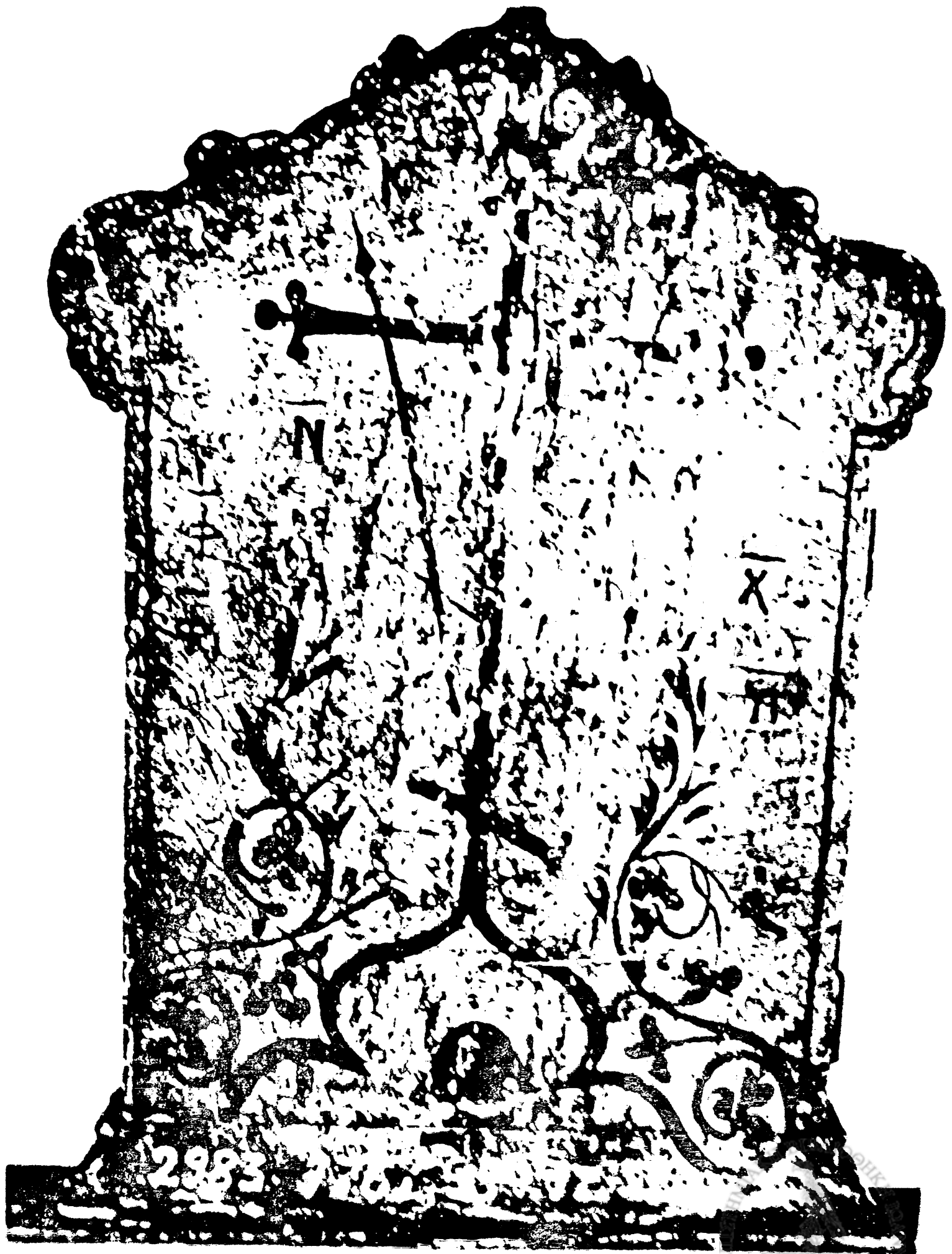












2983











PHOTOGRAPHED BY
D. J. W. SIMMONS

















