

Η ΡΕΘΥΜΝΙΑ ΕΙΚΩΝ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ

Κατωτέρω δημοσιεύεται (πίναξ Β') φορητή εικὼν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους¹ ἣτις εὑρίσκεται ἀνηρτημένη ἐντὸς τοῦ Καθεδρικοῦ ναοῦ Ρεθύμνης, ὑπὸ τὸν γυναικωνίτην, ἐπὶ τοῦ Β τοίχου παρὰ τὴν ΒΔ γωνίαν. Ἀπεικόνισιν, ἀλλὰ πολὺ σκοτεινὴν, παρέσχεν ἤδη ὁ C. M. Henze, «Mater de perpetuo succursu», Bonnæ 1926, πίν. 14, εἰκ. 25².

Ἡ εἰκὼν, τιμωμένη καὶ ὑπὸ τῶν Τούρκων³, ἔφερε τὸ ὄνομα «Ἡ Κυρία τῶν Ἀγγέλων»⁴ καὶ εὑρίσκετό ποτε εἰς τὸν ὁμώνυμον ναὸν τῆς Ρεθύμνης⁵. Ἀπὸ τῆς μετατροπῆς ὅμως τούτου εἰς Τουρκικὸν τέμενος⁶ μετεκομίσθη αὕτη εἰς τὴν σημερινὴν Μητρόπολιν.

¹) Ἡ φωτογραφία ἐλήφθη τὸ θέρος τοῦ 1949 παρὰ τοῦ ἐν Ῥεθύμνῃ ἀγιογράφου καὶ φωτογράφου κ. Ἰωάν. Παπαδοπούλου, εἰς οὗ τὸ ἐργαστήριον μετεκόμισα τὴν εἰκόνα, λαβὼν τὴν ἄδειαν παρὰ τοῦ θεοφιλεσιτάτου Ἐπισκόπου Ῥεθύμνης.

Διὰ τὸν εἰκονογραφικὸν τοῦτον τύπον, ὅστις λέγεται καὶ τύπος τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου, βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, Ἀθῆναι 1936, σσ. 71 - 73 καὶ Ἀν. Ὁρλάνδου, Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Καστορίας, Ἀθῆναι 1939, σσ. 135 - 136, Πρβλ. καὶ Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζ. Μουσείου Ἀθηνῶν (1931), σ. 88.

²) Τὸ βιβλίον δὲν ἠδυνήθη νὰ ἴδω ὁ ἴδιος· δὲν εὔρον αὐτὸ ἐν Ἀθήναις. Τὰς πληροφορίας ἠρύσθη ἐκ σχετικοῦ σημειώματος, τὸ ὁποῖον μοὶ ἀπέστειλε μέσῳ τοῦ κ. Μ. Μανούσακα ὁ καθηγ. κ. Α. Ξυγγόπουλος. Εὐχαριστῶ καὶ ἐντεῦθεν ἀμφοτέρους.

³) Βλ. Clemens M. Henze, Ausführliche Geschichte des Muttergottesbildes von der immerwährenden Hilfe, Rom—Hagenau 1939, σ. 23, νεωτέραν, φαίνεται, ἔκδοσιν τοῦ προμνημονευθέντος ἔργου. Αἱ πληροφορίες ἐκ τοῦ συγγράμματος, ὅσας παρέχω, περιέχονται εἰς σημείωμα, τὸ ὁποῖον εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μοὶ ἀποστείλῃ ἐκ Παρισίων ἡ Ῥεθυμνία ζωγράφος κ. Πόπη Παυλάκη—Ἰωαννίδου, τὴν ὁποίαν εὐχαριστῶ.

⁴) Κατὰ τὸν Henze, αὐτ. σ. 28, «Wegen der beiden Erzenge zu Häupten Mariens». Ὅτι δ' οὕτως ὠνομάζετο ἡ Ρεθυμνιακὴ εἰκὼν γνωρίζομεν ἐξ ἐπιστολῆς τοῦ Ἐπισκόπου Ρεθύμνης καὶ Ἀύλοποτάμου Διονυσίου (1896—1910), δημοσιευθείσης παρὰ Henze, Mater de perpetuo . . .

⁵) Ναὸς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων ἐν Ρεθύμνῃ ἐπὶ Ἐνετοκρατίας ἀναφέρεται καὶ ὑπὸ τοῦ Ρεθυμνίου ἀγιογράφου καὶ ἱερέως Ἐμμ. Τζάνε Μπουνιαλῆ ἐν ἀφιερῶσει προτασσομένη τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ, τυπωθείσης ἐν Βενετίᾳ τῷ 1661· βλ. καὶ Α. Ξυγγοπούλου, ὁ Ἅγιος Γοβδελαᾶς τοῦ Ἐμμ. Τζάνε, «Κρητικὰ Χρονικὰ» Α' (1947), σ. 474: »Ὅντες λοιπὸν εἰς τὴν δυστυχῆ πατρίδα ἤγουν εἰς τὸ Ρέθυμνος εἶχομεν καὶ ἄλλους ἀδελφούς κατὰ

Ἐν τῷ πίνακι, τοῦ ὁποίου αἱ διαστάσεις εἶναι $1,217 \times 1,006$, ἡ Θεοτόκος ζωγραφεῖται ἐν προτομῇ, εἰς φυσικὸν μέγεθος· ἑλαφρῶς ἔστραμμένη ἐπ' ἀριστερὰ κλίνει τὴν κεφαλὴν καὶ βαστάζει διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸν Ἰησοῦν. Πράσινος, βαθύχρους εἶναι ὁ χιτῶν τῆς, ὁμοίochρωμον τὸ κρήδεμνον καὶ τὸ μαφόριον βαθέος χρώματος κόκκων ροιᾶς. Ὀλίγα καὶ ἄτονα γράφονται ἐπὶ τῶν ἐνδυμάτων τὰ φῶτα. Αἱ σκιαὶ ἀποδίδονται διὰ βαθυτέρου, σχεδὸν μελανοῦ χρώματος. Τὸ ὠοειδὲς πρόσωπον τῆς Παναγίας, στενὸν τὰ κάτω, ἐμφανίζει ἱκανὴν πλαστικότητα. Βραχεῖαι, λοξαί, παράλληλοι, λεπταί, ὠχρόλευκοι γραμμαὶ φωτίζουν τὸ ὑπερθεῖν τῆς δεξιᾶς ὄφρυος τμήμα τοῦ μετώπου καὶ ἄλλα μέρη τοῦ προσώπου καὶ τοῦ σώματος.

Ὁ Ἰησοῦς φέρει λευκὸν χειριδωτὸν χιτῶνα, πλατεῖαν πτυχωτὴν, ἐρυθρὰν ζώνην, κεραμόχρουν, ἀνοιχτόχρωμον ἱμάτιον. Τὸ δεξιὸν του σανδάλιον λελυμένον κρέματα ὑπὸ τὸν πόδα.

Τὸ παιδίον κρατεῖ δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν τὴν δεξιὰν τῆς

σάρκα ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἕνας ὀνόματι Φραγγίας ἀρρώστησε κατὰ πολλὰ καὶ διὰ τοῦτο ὁ πατήρ μας ξημερώνοντας ἢ καθ' τοῦ Σεπτεμβρίου μηνὸς ἐπῆγε εἰς τὸν σεβασμιὸν ναὸν τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων νὰ εἰπῇ τοῦ ἐφημερίου νὰ ἐτοιμάσῃ τὰ ἐπιτήδεια τῆς ταφῆς, καὶ διὰ νὰ διαβάσῃ τὸ συναξάριον τοῦ ἁγίου (Γοβδελαῖα) δὲν ἠθέλησε νὰ τοῦ μιλήσῃ εὐθύς ». Προφανῶς λοιπὸν ὁ ναὸς τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων ἀνῆκεν εἰς τοὺς Ὁρθοδόξους.

Ὁ Β. Ψιλᾶκης (Ἱστορία τῆς Κρήτης, ἐν Χανίοις 1909, I' σ. 72) ταυτίζει τὸν ναὸν τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων πρὸς τὸν καὶ νῦν ἐν λειτουργίᾳ ὁμώνυμον ναὸν, τὸν κείμενον παρὰ τὴν ὁδὸν Νικηφόρου Φωκᾶ (Μακρὸν στενὸ). Προσθέτει μάλιστα ὅτι καὶ μετὰ τὴν μετατροπὴν του εἰς Τουρκικὸν τέμενος — τοῦ Ἀγκεμποῦτ Πασᾶ, κατὰ τὸν ποτε γραμματέα τοῦ Τουρκικοῦ Ἐφκαφίου Ρεθύμνης Τίτον Σακάκη — οἱ Τούρκοι «ἐπὶ δύο αἰῶνας παρέβλεψαν ἐξ ἀμελείας τὴν ἐν τῷ ἀνωφλίῳ τῆς ἕξω μεγάλης θύρας τοῦ προαυλίου τοῦ ναοῦ ἐγκεχαραγμένην ἐπιγραφὴν «Μαριὰμ Κυρία τῶν Ἀγγέλων», ἀλλὰ κατὰ τὴν μεγάλην τοῦ 1866 ἐπανάστασιν ἀπήλειψαν καὶ ταύτην, μαρτύριον ἐξ ἑνὸς καὶ ἐτέρωθεν σκάνδαλον οὔσαν».

Ὁ G. Gerola, Monumenti Veneti nell' isola di Creta, II, Venezia 1908, σ. 144 (βλ. καὶ εἰκ. 92 καὶ 93 αὐτόθι), βασιζόμενος εἰς παράδοσιν, δέχεται ὅτι τὸ τέμενος τοῦ Ἀγκεμποῦτ, ὁ νῦν ναὸς δηλαδὴ τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων, ἦτο ἄλλοτε ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς τοῦ καθολικοῦ μοναχικοῦ τάγματος τῶν Δομηνικανῶν. Ἄλλ' οὐδεὶς λόγος ἀναγκάζει νὰ δεχθῶμεν ὡς πιθανωτέραν τὴν γνώμην τοῦ Ἰταλοῦ ἀρχαιοδίφου. Ὁ κ. Χριστόφ. Σ. Σταυροουλάκης (Παναγία Παλαιοκαστρινή, ἐν ἐφημ. «Βῆμα» τῆς Ρεθύμνης, 17 - 21 Ἀπριλίου 1946, ἀρ. φύλ. 430 - 434) ὑπεστήριξεν ὅτι ἡ Ρεθυμνιακὴ Παναγία τοῦ Πάθους ἀνῆκεν εἰς τὸν κρημισθέντα ὑπὸ τῶν Ἐνετῶν διὰ στρατηγικοὺς λόγους κατὰ τὰς παραμονὰς τῆς ἀλώσεως τοῦ Ρεθύμνου ὑπὸ τῶν Τούρκων ναὸν Παναγίας τῆς Παλαιοκαστρινῆς. Τὰ προσαχθέντα ὁμῶς ὑπὲρ τῆς γνώμης του ἐπιχειρήματα οὐδόλως πείθουν.

⁶⁾ Βλ. Ψιλᾶκιν, ἔ. ἀ.

⁷⁾ Ἐρμηνείαν τῆς χειρονομίας καὶ τῆς ὅλης στάσεως τοῦ Ἰησοῦ βλ. παρὰ

Παρθένου, ὑψουμένην πρὸ τοῦ στήθους της, καὶ στρέφει ὀπίσω τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν ζωγραφούμενον ἄνω ἀρχάγγελον Γαβριήλ, ὅστις φέρει ῥόδινον ἱμάτιον μὲ ὦχρὰ φῶτα καὶ κρατεῖ μεταξὺ τῶν χειρῶν του, κεκαλυμμένων διὰ τῆς ἄκρας τοῦ ἐπιβλήματος, σταυρὸν μετὰ τριῶν κεραιῶν⁹ καὶ δύο μικροὺς ἥλους. Ὑπὸ τῆς μέσης κεραιᾶς συγκρατεῖται ἀνηρητημένος ἀκάνθινος στέφανος⁹. Ἀριστερᾷ τῆς κεφαλῆς τῆς Θεοτόκου εἰκονίζεται ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, φέρων πράσινον ἔνδυμα καὶ κρατῶν τὸ «ῥξους μεσιτὸν σκεῦος»¹⁰, ἐξ οὗ προβάλλει ἡ λόγχη καὶ ὁ κάλαμος μὲ τὸν σπόγγον.

Ὑπὸ τὸν Γαβριήλ ἀναγινώσκεται, γεγραμμένον εἰς πέντε σειρὰς διὰ γραμμάτων ἐρυθροῦ χρώματος, ἐρμηνευτικὸν τῆς παραστάσεως τετράστιχον ἱαμβεῖον¹¹, σχεδὸν πάντοτε ἀκολουθοῦν τὰς εἰκόνας τοῦ προκειμένου τύπου :

«Ὁ τὸ χαῖρε πρὶν τῆ Πανάγνω μὴνύ | σας
τὰ σύμβολα νῦν τοῦ Πάθους προ | δεικνύει
Χριστὸς δὲ θνητὴν σάρκα ἐνδε | θυμένος
πότμον δεδοικῶς δει | λιᾷ ταῦτα βλέπων».

Ὑπὲρ τοὺς Ἀρχαγγέλους καὶ ἑκατέρωθεν τοῦ φωτοστεφάνου τῆς Θεοτόκου ἐντὸς δύο ἐρυθρῶν δίσκων¹² αἱ βραχυγραφίαι Μ(ήτ)ΗΡ Θ(εο)Υ ἐν μέσῳ χρυσῶν διακοσμήσεων.

Ἡ κατάστασις τῆς εἰκόνης γεγραμμένης ἐπὶ λεπτοῦ στρώματος γύψου, εἶναι καλή¹³. Ἐνιαχοῦ, μάλιστα παρὰ τὰ σημεῖα συναρμογῆς

O. Wulff — M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau b. Dresden 1925, σ. 223.

⁹) Διὰ τὸν σταυρὸν αὐτόν, εἰκόνων ἀποδιδομένων εἰς τὸν Ρίτζον, ὁ S. Bettini, La pittura di Icone Cretese—Veneziana e i madonneri, Padova 1933, σ. 23, σημειοῖ ὅτι εἶναι «d' una forma così singolare».

⁹) Ὁ στέφανος ἐλλεῖπει ἐκ τῶν εἰκόνων Ρώμης, Φλωρεντίας, Μουσείων Μπενάκη καὶ Λοβέρδου (ὑπ' ἀρ. 169), περὶ ὧν βλ. κατωτέρω. Ὑπάρχει ὁμως εἰς τοιχογραφίαν (1495—6) τῆς Κουμπελίδικης Καστορίας βλ. Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Καστορίας, εἰκ. 94.

¹⁰) Ἰωάν. ΙΘ', 29.

¹¹) Τὸ ἐπίγραμμα φαίνεται συντεθὲν εἰδικῶς διὰ τὴν παράστασιν ταύτην. Ἐν αὐτῷ γίνεται μνεῖα μόνον τοῦ Γαβριήλ. Ἴσως δὲ παρίστατο εἰς τὰς εἰκόνας Παναγίας τοῦ Πάθους ἀρχικῶς μόνον ὁ Γαβριήλ (βλ. Ξυγγοπούλου, Κατάλογος, σσ. 72, 73). Καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Κουμπελίδικης Καστορίας μόνος αὐτὸς ζωγραφεῖται (Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Βυζ. Μνημεῖα τῆς Καστορίας σ. 135 εἰκ. 94).

¹²) Οἱ δίσκοι δὲν ὑπάρχουσιν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Φλωρεντίας.

¹³) Ἡ ἐν τῷ κάτω δεξιῷ τμήματι τῆς φωτογραφίας (Πίν. Β) φαινομένη φθορὰ ὀφείλεται ἀπλῶς εἰς τὴν σιελπνότητα τοῦ βερνικίου τῆς εἰκόνης.

τῶν σανίδων, ἡ ἐξωγραφημένη ἐπιφάνεια, ὑποστᾶσα φθορὰν ἔχει ἐπισκευασθῆ (ἰδίᾳ εἰς τὸ γμῆμα τοῦ χρυσοῦ βάθους).

Κατὰ τὴν παράδοσιν, «ὄπου καὶ νὰ τὴν πᾶνε αὐτὴ τὴν εἰκόνα ξαναγυρίζει στὸ Ρέθυμνος. Εἶναι ἡ κερὰ τοῦ χώρου»¹⁴.

Τὸ χρῶμα τῶν ὀφρύων καὶ τῶν ὀφθαλμῶν τῆς Θεοτόκου εἶναι βαθύφαιον. Ἐλαφρότεροι ἀποχρώσεις ἀποδίδουσι τὰς περὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς σκιερότητας. Αἱ ἐν τῇ δεξιᾷ παρεῖχ τῆς Παρθένου καὶ τοῦ Παιδίου ψιμυθιαὶ διακόπτονται περὶ τὸ μέσον ὑπὸ ἐρυθροποῦ χρώματος. Οὕτως ὁ γενικὸς τόνος, ἀποβαίνων ἰδίᾳ παρὰ τῇ Θεοτόκῳ μελίχρους, προσδίδει γλυκύτητα καὶ θερμότητα εἰς τὸ βλέμμα, τὸ ὁποῖον εἶναι ἤδη ζωηρὸν καὶ ἐκ τῆς ἐντόνου ἀποδόσεως τῆς λευκότητος τοῦ ὀφθαλμοῦ. Ἡ βαρύτης πάλιν ἀλλὰ καὶ ἡ κανονικότης τοῦ τόξου τῶν ὀφρύων, τὸ ἡμίφως τοῦ προσώπου καὶ τὸ συνεσφιγμένον στόμα, ἐκφράζουσι γαλήνην ἅμα καὶ θλίψιν. Ἡ θλίψις ὅμως τῆς Παρθένου φαίνεται συνέπεια τῆς ταραχῆς τοῦ Παιδίου, τοῦ ὁποῖου τὸ στόμα ἐξωτερικεῦει πτόησιν καὶ παράπονον. Τὴν ἐκφρασιν τοῦ φόβου ἐπιτείνει καὶ ἡ ὄλη στάσις τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ. Τὰ ἐνδύματά του, ἀντιθέτως πρὸς τὴν ἰσχυρὰν σχηματισμοῦ τῶν εὐθυγράμμων τὸ πλεῖστον πτυχώσεων τοῦ μαφορίου, ἐμφανίζουσι πτύχωσιν φυσικωτέραν καὶ ἀνάγλυπτον. Ἀντίθεσιν ὡσαύτως πρὸς τὴν βαθύτονον καὶ σκοτεινὴν στολὴν τῆς Θεομήτορος ἀποτελεῖ ὁ ἀνοιχτόχρωμος καὶ φωτεινότερος ἐν τῷ συνόλω του ἱματισμὸς τοῦ Ἰησοῦ. Ἐν τῷ προσώπῳ του ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ φωτὸς καὶ σκιᾶς εἶναι ζωηροτέρα ἢ παρὰ τῇ Θεοτόκῳ.

Τὴν εἰκόνα χαρακτηρίζει ἀκρίβεια σχεδίου καὶ ἐπιμελεστάτη ἐκτέλεσις· θὰ ἠδύνατό τις μόνον νὰ σημειώσῃ ἀσυμμετρίαν τινὰ τοῦ ἄνω χείλους καὶ τοῦ στόματος. Ἐν τῇ ἀπεικονίσει τῶν προσώπων κατάδηλος γίνεται ἡ ἐπίτευξις πλαστικότητος. Τῶν ἀγγέλων αἱ μορφαὶ μὴ νύουσι κλασσικὴν τέχνην καὶ χάριν. Τὴν αὐστηρότητα τέλος καὶ τὴν μεγαλοπρέπειαν τῆς συνθέσεως δὲν δύναται τις, νομίζω, νὰ ἀρνηθῆ.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος, εἰς τὸν ὁποῖον ἀνήκει ἡ περιγραφεῖσα εἰκὼν, θεωρηθεὶς ἄλλοτε ὡς συνθετικὴ δημιουργία τοῦ Κρητὸς ἀγιογράφου Ἀνδρέου Ρίτζου, ἀποτελεῖ διασκευὴν τῆς εἰκονογραφικῆς συνθέσεως τοῦ Ἰησοῦ Ἀναπεσόντος, ὡς παρατηρεῖ ὁ Ξυγγόπουλος¹⁵: «Τὴν παρὰ τὸν Ἀναπεσόντα εἰκονιζομένην Θεοτόκον ἀντικατέστησεν ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα, εἰς τὸν συνήθη τύπον τῆς Ὁδηγητρίας, οἱ δὲ

¹⁴) Ὡς ἀφηγεῖτο ἡ γηραιὰ καθαρίστρια τοῦ Ναοῦ. Καὶ ὁ S. Bettini, ἔ. ἀ. σ. 21, ὑποσ. 3, γράφει διὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Ρεθύμνου: «*è chiamata Kera (Κυρία τῶν Ἀγγέλων)*». Καὶ αἱ δύο ὁμοῦς προσωνυμιαὶ ἔχουν σήμερον παρὰ τῷ λαῷ λησμονηθῆ.

¹⁵) Ἀ. Ξυγγόπουλου, Κατάλογος, σ. 72.

δύο Ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, οἱ ὅποιοι σχεδὸν πάντοτε εὐρίσκονται εἰς τὰς δύο ἄνω γωνίας τῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης, παρεστάθησαν κρατοῦντες τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους».

Εἰς μεταβυζαντινὰς φορητὰς εἰκόνας τοῦ περὶ οὗ ὁ λόγος τύπου ἡ Θεομήτωρ φέρει συχνότατα τὸ ἐπίθετον «Ἡ Ἀμολύντος». Ἀποκαλεῖται ὁμως καὶ «Κυρία τῶν Ἀγγέλων» καὶ «Φοβερὰ Προστασία».

Ἡ Ρεθυμνιακὴ εἰκὼν εἶναι ἀχρονολόγητος καὶ ἀνυπόγραφος. Δὲν γνωρίζω ἐὰν ὁ Henze χρονολογῇ αὐτήν¹⁶:

Ὁ Κ. Ἀμαντος¹⁷, μνημονεύει πολλὰς εἰκόνας Παναγίας τῆς Ἀμολύντου, ἔργα Κρητῶν ἀγιογράφων: πιθανῶς τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀφοῦ, Βίκτωρος Κρητὸς, ἀχε', Ἐμμ. Λαμπάρδου, ἀχστ' Ἱερεμίου τοῦ Κρητός. Τοῦ αὐτοῦ Ἱερεμίου ἄλλην εἰκόνα τῆς Ἀμολύντου ἀναφέρει ὁ J. Strzygowski¹⁸. Ὁ Henze¹⁹ ἀνάγει εἰς ἡμίσειαν δωδεκάδα τὰς εἰκόνας τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους τὰς ἀποκειμένας ἐν Σινᾷ. Ὁ ἴδιος μνημονεύει δύο ἄλλας εὐρισκομένας ἐν Ζακύνθῳ, ἐξ ὧν ἡ μία ἔργον τοῦ Ἐμμ. Τζάνε²⁰, καὶ ἡ ἄλλη τοῦ Ἡλίου Μόσκου, φορητὴν εἰκόνα ἐν τῷ Ναῶ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου Ἀγ. Ὄρους, καὶ εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος²¹. Καὶ ὁ Bettini, ἔ. ἀ. σ. 22, ἀναφέρει εἰκόνα Παναγίας τοῦ Πάθους ἀποκειμένην ἐν Princeton, τρεῖς ἐν τῷ Ρωσικῷ Μουσείῳ Πετροπόλεως καὶ ἄλλην ἐν Ἰσπανίᾳ.

Αἱ ἀνωτέρω εἰκόνες—καὶ ὑπάρχουσιν ἐκτὸς αὐτῶν καὶ ἄλλαι ὅμοιαι—θὰ ἦτο σκόπιμον νὰ παραβληθοῦν πρὸς τὴν Ρεθυμνιακὴν. Δυστυχῶς δὲν ἠδυνήθη νὰ πράξω τοῦτο. Ἡ παραβολὴ θὰ ἀπεκάλυπτεν ἴσως ὁμοιότητα πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν ἑνὸς τῶν γνωστῶν Κρητῶν ἀγιογράφων καὶ θὰ ὑπεδείκνυε τὸ ἐργαστήριον ἐξ οὗ ἡ ἡμετέρα εἰκὼν προῆλθε, διαφωτιζομένης οὕτω καὶ τῆς πατρότητος τῆς ἐν Φλωρεντίᾳ εἰκόνας, περὶ ἧς κατωτέρω. Κατ' ἀνάγκην λοιπὸν ἡ ἀνὰ χεῖρας μελέτη εἶναι ἐλλιπής. Ἐκ τῶν φορητῶν εἰκόνων τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους εἶδον ἐν πρωτοτύπῳ τὰς ἀποκειμένας ἐν τοῖς Μουσείοις τῶν Ἀθηνῶν: Βυζαντινῶ, ὑπὸ τοὺς ἀριθ. 284, 287 καὶ 1477 (μικρὰν κεντρικὴν

¹⁶) Ὅσα ἐγράφησαν ἐν τῇ ἐφημ. Ρεθύμνης «Κρητικὴ Ἐπιθεώρησις», 19 Ἀπριλίου 1946, εἶναι ἀόριστα καὶ ἀτεκμηρίωτα.

¹⁷) Κ. Ἀμάντου, Σιναῖτικὰ μνημεῖα ἀνέκδοτα, Ἀθῆναι 1928, σσ. 51-57.

¹⁸) Strzygowski, B. Z. IV (1895), σ. 590.

¹⁹) Henze, Ausführliche . . . , σ. 23.

²⁰) Βλ. καὶ Ν. Τωμαδάκη, Χρονολ. ἔλεγχον τῶν εἰκόνων τοῦ Τζάνε ὑπ' ἀρ. 3, «Κρητικὰ Χρονικά» Α', σ. 145.

²¹) Διὰ τὰς εἰκόνας τοῦ τέμπλου τοῦ ὁσίου Λουκᾶ, ἔργα τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ, ὁ Ἀ. Συγγόπουλος γράφει ἐν Μ.Ε.Ε., ἄρθρ. Ὁσιος Λουκᾶς, τόμ. 16, σ. 286α, ὅτι ἔχουν καταστραφῆ ἐκ τῶν ἐπισκευῶν.

εικόνα συνθέτου πίνακος, φέρουσιν τὴν προσωμίαν «*Ἡ Κυρία τῶν Ἀγγέλων*»), Μπενάκη ὑπ' ἀριθ. 531 (βλ. καὶ Κατάλογον Ξυγοπούλου πίν. 36β) καὶ Λοβέρδου ἀρ. 390 (ἔργον Ἐμμ. Λαμπάρδου) καὶ 123 καὶ 169. Ἡ τελευταία²², διαστ. 0,65×0,82, εἶναι ὡραία εἰκὼν, ὁμοιάζουσα πρὸς τὴν Φλωρεντινὴν. Εἶναι ὅμως περισσότερον σκοτεινὴ, τὸ πρόσωπον τῆς Παναγίας διάφορον κατὰ τὸ περίγραμμα καὶ ὁ σταυρός, τὸν ὁποῖον κρατεῖ ὁ Γαβριήλ, ἀπλοῦς.

Πλὴν τῶν ἀνωτέρω καὶ αἱ κάτωθι, νεώτεραι τὸ πλεῖστον ἢ ἐπεσκευασμένοι εἰκόνες ἀπόκεινται ἐν τοῖς χωρίοις τοῦ Νομοῦ Ρεθύμνης τὰ ὅποια ἐπεσκέφθη²³:

1) Ποσολῖτες Μυλσποτάμου, ἐν τῷ ναῷ τῆς Μεταμορφώσεως²⁴. Ἡ εἰκὼν, διαστ. 1,073×0,857, ἀποκαλουμένη παρὰ τῷ λαῷ «*Παναγία ἡ Γρουλοῦ*»²⁵, εἶναι λίαν ἐφθορμένη. Παρὰ τὴν ἐπισκευήν, τὴν ὁποίαν ὑπέστη διὰ χειρὸς τοῦ ἀγιογράφου Ἐπισκόπου Ρεθύμνης καὶ Ἀὐλοποτάμου Ἱεροθέου²⁶ (1882—1896), τὰ χρώματα ἔξακολουθοῦσι νὰ καταπίπτωσι. Ἐκ τοῦ ἐπιγράμματος σώζονται ὀλίγα γράμματα. Τὸ

²²) Βλ. Παπαγιαννοπούλου, Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου, Ἀθῆναι 1916, σ. 30.

²³) Εἰς τοὺς πολυαριθμοὺς ναοὺς τῆς Κρήτης ὑπάρχουσι πιθανώτατα καὶ ἄλλαι εἰκόνες Παναγίας τοῦ Πάθους. Ἡ ἔρευνά μου δυστυχῶς περιωρίσθη μόνον εἰς εὐάριθμα χωρία τοῦ Νομοῦ Ρεθύμνης. Σκόπιμον εἶναι νὰ ἐπεκταθῇ ἡ ἀναζητήσις εἰκόνων τοῦ τύπου τούτου πρὸς καταγραφὴν καὶ μελέτην ἐφ' ὅλης τῆς νήσου.

²⁴) Ὁ ναὸς δὲν περιελήφθη ὑπὸ τοῦ G. Gerola εἰς τὸν *Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta*, Venezia 1935, ὅπου ὅμως κατεγράφησαν ἄλλα ναῖδρια, ὀλίγον ἀπέχοντα τῶν Πασαλιτῶν. Εἶναι μονόκλιτον θολοσκέπαστον οἰκοδόμημα ἐπαυξηθὲν κατὰ μῆκος εἰς μεταγενεστέρους χρόνους. Μέρους τῶν τοιχογραφιῶν ἀτυχῶς ἐπεχρίσθη.

²⁵) Κατὰ τὸν ἐκ Πασαλιτῶν συνταξ. δημοδιδάσκαλον κ. Γ. Τζανάκη ἡ Παναγία ὠνομάσθη οὕτως ἐκ τοῦ *γρουλώνω*—*γουρλώνω*, ὡς μεγαλόφθαλμος. Ἡ παράδοσις, ὡς ἔμαθον αὐτὴν παρὰ τοῦ ἰδίου, ἀναφέρει ὅτι πανώλης ἐνσκήψασά ποτε εἰς τὸ χωρίον ἠρήμωσε κεχωρισμένην συνοικίαν, τοὺς Κάτω Πασαλίτες, κατοικουμένην κυρίως ὑπὸ Τούρκων. Οἱ Πάνω Πασαλίτες οὐδὲν ἔπαθον χάρις εἰς τὴν θαυματουργὸν δύναμιν τῆς προστάτιδος αὐτῶν Παναγίας. Ὅπως δὲ προσέθηκε γραῖα, ἐκ Πασαλιτῶν καὶ αὐτὴ καταγομένη, ἡ ἀσθένεια—γνωστὸν εἶναι ὅτι αἱ φοβερώτεραι νόσοι προσωποποιοῦνται παρὰ τῷ λαῷ—ἐρωτηθεῖσα διατί δὲν προσβάλλει τοὺς Πίνω Πασαλίτες ἀπήνησεν ὅτι «*δὲ σιμώνω ἴγὼ ὄθεν ἐκεῖα γιατί φοβοῦμαι τὴν Παναγία τὴ Γρουλοῦ*».

²⁶) Ἡ εἰκὼν μετηνέχθη εἰς Ρεθύμνον καὶ ἐπεσκευάσθη ὑπὸ τοῦ ἱεράρχου, ὁ ὁποῖος προσέφερεν, ὡς λέγεται, εἰς τοὺς κατοίκους τοῦ χωρίου 2000 μετρήτια διὰ νὰ ἀγοράσῃ τὴν εἰκόνα, ἀλλ' ἐκεῖνοι δὲν συγκατετέθησαν εἰς τὴν πώλησιν. Ὅταν δὲ ἐπαγέφερον τὴν εἰκόνα εἰς Πασαλίτες ὅλοι οἱ κάτοικοι προηγουμένων τῶν ἑξαπτερῶν καὶ τοῦ ἱερέως, ἐνδεδυμένου τὰ ἱερατικά του ἄμφια, ἐξῆλθον εἰς προὔπαντησιν αὐτῆς.

πρόσωπον καὶ τὰ ἐνδύματα τοῦ Παιδίου ἀποτελοῦσι τὸ τμήμα τῆς εἰκόνης τὸ καλύτερον τῶν ἄλλων διατηρούμενον, ἴσως δὲ καὶ διὰ τοῦτο ἀποφυγὸν τὴν καταστρεπτικὴν ἐπιδιόρθωσιν. Ὁ χιτὼν τοῦ Ἰησοῦ εἶναι λευκός, ὑποπράσινος, διακεκοσμημένος, ὡς καὶ ἐν τῇ ὑπ' ἀρ. 169 εἰκόνι τοῦ Μουσείου Λοβέρδου, δι' ἀνθυλλίων τριφύλλων καὶ διφύλλων, τριῶν κηλίδων καὶ κύκλων, εἰς ὧν τὴν περιφέρειαν ἐφάπτονται τρεῖς μελαναὶ στιγμαί. Ἡ πλατεῖα πιχρωτὴ ζώνη τοῦ Παιδίου εἶναι πορφυρᾶ καὶ τὸ ἱμάτιον κεραμόχρουν. Δεξιᾶ, ὑπὸ τὸ ἱαμβεῖον, εἶναι ἐξωγραφημένος ἅγιος ἐν προτομῇ, κρατῶν διὰ τῆς ἀριστερᾶς συνεπτυγμένον εἰλητὸν· κάτωθεν τοῦ ἁγίου ἐπὶ ταινίας ἀνειλιγμένης ἡ ἐπιγραφή:

«Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ...
Κονταράτω καὶ τῆς συζύγου...[καὶ τῶν]
τέκνον αὐτοῦ ΑΧΛΔ...» (=1634)²⁷

Ἀριστερᾶ τῆς κεφαλῆς τῆς Παρθένου εἶχε γραφῇ διὰ νεωτέρων γραμμάτων, συγχρόνων προφανῶς πρὸς τὴν ἐπισκευὴν τῆς εἰκόνης, ἡ προσωνυμία «Ἡ ἐλπίς τῶν (Χριστιανῶν)». Ἀμφίβολον ἂν ὑπῆρχεν ἡ ἐπιγραφή αὕτη καὶ παλαιότερον.

2) Μαργαρίτες Μυλοποτάμου, δύο εἰκόνες: Ἡ μία ἐν τῷ ναῷ τῆς Μεταμορφώσεως, μετοχίῳ ἄλλοτε τῆς ἐν Ἐθῶν Μονῆς τοῦ Καρακάλλου²⁸, ἡ ἄλλη ἐν τῷ ναῷ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

3) Λαγκᾶ Μυλοποτάμου, ἐν τῷ ναῷ τῆς Εὐαγγελιστρίας, διαστ. 1,14×0,84, ἔχουσα τὴν ἐπιγραφὴν «ἡ Κυρία τῶν Ἀγγέλων»²⁹.

4) Μέρωνας Ἀμαρίου, ἔξω τοῦ χωρίου, ἐν τῷ ναῷ τῆς Παναγίας, διαστ. 0,473×0,373.

Ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε δημοσιευθεισῶν φωτογραφιῶν ἐμελέτησα τὰς ἐπομένας³⁰: παρὰ G. Gerola, Monumenti Veneti...II, σ. 305 εἰκ. 373, N. Kondakov, Εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου [ῥωσ.], Πετρούπολις 1914—15, II σ. 151, καὶ παρὰ Σ. Λάμπρω, «Ν. Ἑλληνομνημῶν» 5 (1908), π. Β'.

²⁷⁾ Ὁ κ. Τζανάκης διαβεβαιοῖ ὅτι ἀνέγνωσεν Ἀνδρέας τὸ βαπτιστικὸν ὄνομα τοῦ ἀφιερωτοῦ καὶ ὅτι ἐπὶ τῆς εἰκόνης ἀνεγράφετο ὡς ποιητὴς αὐτῆς ὁ Τζάνης. Ὄνομα ἀγιογράφου δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπῆρχέ που τῶν πολλῶν μερῶν τῆς εἰκόνης, ἐνθα τὰ χρώματα ἔχουσι καταπέσει. Τὸ παλαιότερον ὅμως γνωστὸν ἔργον τοῦ Ἐμμ. Τζάνε, τὸ φέρον χρονολογίαν, ἐξωγραφήθη τὸ 1636 (βλ. Ευγόροπουλου, Κατάλογον σ. 40 καὶ Ν. Τωμαδάκη, εἰς «Κρητικὰ Χρονικὰ» Α' σ. 145).

²⁸⁾ Τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ναοῦ βλ. παρὰ Gerola, Monumenti, III σ. 176.

²⁹⁾ Ἐχει, φαίνεται, ἐπανελημμένως ἐπισκευασθῆ. Ἰκανὰ διηγεῖται καὶ δι' αὐτὴν ἡ παράδοσις.

³⁰⁾ Τὸν Mirkovic. Actes du IV Cong. Intern. des Et. byz., τ. II, 1936, σ. 131, δὲν εἶδον.

Ἡ ὑπὸ τοῦ Λάμπρου καὶ ἄλλων δημοσιευθεῖσα εἰκὼν διαστ. 1,04×0,81, ἀπέκειτο ποτὲ ἐν Φλωρεντία⁸¹. Πρὸς αὐτὴν ὁμοιάζει πολὺ ἡ Ρεθυμνιακὴ Παναγία τοῦ Πάθους. Καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ἰταλίας οἱ Ἄγγελοι ἀποπνέουν κλασικὴν χάριν. Ὁ φωτισμὸς ὅμως τῶν ἀκαλύπτων μερῶν τοῦ σώματος Μητρὸς καὶ Παιδίου εἶναι διάφορος παρ' ἑκατέρωθεν τῶν εἰκόνων, ἴδιος δὲ ἐν ἀμφοτέραις παρ' ἑκάστη κεφαλῇ⁸². Ἡ Φλωρεντινὴ εἶναι φωτεινότερα. Τὸ βλέμμα τῆς Θεοτόκου εἶναι παρ' αὐτῇ ἄτονον. Διὰ τὰ χρώματα παρατηρήθη⁸³ ὅτι ὁ ζωγράφος τὴν ἐν Ἰταλίᾳ εἰκόνα «εἰς τὸν παραδεδομένον χρωματισμὸν τῆς Κρητικῆς Σχολῆς προσπαθεῖ, χωρὶς ν' ἀπομακρυνθῆ παρὰ πολὺ ἀπὸ τὴν παράδοσιν, νὰ εἰσαγάγῃ ζωηρότερον χρωματικὸν θέλημα καὶ ἐνδύει τὸν Χριστὸν μὲ ἓνα διηνηθισμένον λευκὸν χιτῶνα καὶ περιορίζει τὸ χρύσωμα εἰς τὸν μανδύαν». Ἀπὸ τοῦ ἱματίου τοῦ Ἰησοῦ τῆς Ρεθυμν. εἰκόνης ἐλλείπουσιν αἱ χρυσαῖ ἐστίαι, ἀφ' ὧν ἐκπέμπονται ἀκτῖνες εἰσδύουσαι εἰς τὸ ἔδυμα. Τὸ βλέμμα τῆς Θεομήτορος εἶναι ἔδῳ ζωηρότερον, βαρεῖα δ' ἡ θλίψις τὴν ὁποίαν ἐκφράζει τὸ στόμα, ἐπιτεινομένη ἐκ τοῦ ἴσως μακροῦ διαστήματος, τοῦ μεταξὺ ὀφθαλμοῦ καὶ χειλέων. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν πτύχωσιν, ἐκτὸς ἄλλων λεπτομερειῶν ἀναγράφω τὴν μείζονα σχηματοποίησιν, τὴν ὁποίαν ἐμφανίζουσι αἱ πτυχαὶ τοῦ μαφορίου ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου καὶ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τῆς Θεοτόκου ἐν τῇ εἰκόνι τοῦ Ρεθύμνου. Καὶ ἡ Φλωρεντινὴ εἰκὼν εἶναι ἀχρονολόγητος. Φέρει λατινιστὶ τὴν ἐπιγραφὴν «*Andrea Ricco di Candia pinxit*»⁸⁴. Ἄλλ' εἶναι ἀμφίβολον ἂν ὄντως εἶναι ἔργον τοῦ Κρητὸς Ἀνδρέου Ρίτζου. Οὐδ' εἶναι βέβαιον πότε ἐξῆσεν ὁ ἀγιογράφος. Καὶ ἐκ τῶν ἡμετέρων οἱ καθηγηταὶ Ἀνδρ. Ξυγγόπουλος καὶ Ἀναστ. Ὁρλάνδος θεωροῦσιν αὐτὸν ἀνήκοντα «εἰς τὴν δμάδα τῶν ἀρχαϊζόντων

⁸¹) Κατὰ τοὺς Wulff — Alpatoff, ἔ. ἀ. σ. 291, ἀπόκειται νῦν ἐν Πάρμα. Κατὰ τὸν Bettini, *La pittura di Icone...* Tavola I, ἐν Fiesole: «*Firenze, Uffizi — depositata a Fiesole, Museo Bandini*».

⁸²) Βλ. καὶ Wulff — Alpatoff, αὐτ. σ. 223. Ὁ τρόπος καθ' ὃν ἀποδίδεται ὁ φωτισμὸς ἐν τῷ προσώπῳ τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῶν Ἀγγέλων ὁμοιάζει πρὸς τὸν ἐν ταῖς κεφαλαῖς τοῦ Ἰωάννου καὶ Ἰούδα εἰς τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ (βλ. «Κρητ. Χρον.» Α', 1947, Πίν. Σ').

⁸³) Wulff — Alpatoff, αὐτόθι. Διηνηθισμένος, ὡς ἐλέχθη, εἶναι ὁ χιτῶν τοῦ Ἰησοῦ καὶ εἰς τὰς εἰκόνας τῶν Πασαλιτῶν καὶ τοῦ Μουσείου Λοβέρδου (ὑπ' ἀρ. 169).

⁸⁴) Ὁ Δ. Σισιλιάνος, Ἑλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1935, σσ. 186, 187, ἀναγράφει μὲν ὡς ἔργον τοῦ Ρίτζου τὴν ἐν Φλωρεντίᾳ εἰκόνα, δέχεται ὅμως ὡς ἀπίθανον ὅτι ὑπέγραψεν ὁ ἴδιος ταύτην. Καὶ ὁ I. F. Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco*, Paris 1927, σ. 56, εἶχε προηγουμένως γράψῃ: «*Il n'est guère probable que c'est Rizo qui a signé*».

ζωγράφων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος»³⁵. Ὁ J. F. Wilmsen, ὑπολαμβάνων τὴν εἰκόνα τῆς Φλωρεντίας ἔργον τοῦ Ρίτζου, τοποθετεῖ αὐτὴν εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ ἰδίου αἰῶνος³⁶. Ἄλλ' εἰς τὸν Wilmsen δὲν δύναται τις νὰ ἔχη ἐμπιστοσύνην³⁷.

Ὁ S. Bettini φαίνεται δεχόμενος ἀρχαιότεραν τὴν Ρεθυμνιακὴν τῆς Φλωρεντινῆς εἰκόνας καὶ αὐτῆς ἀκόμη τῆς ἐν Ρώμῃ ὁμοίου τύπου, τῆς κλαπίσης ἐκ Κρήτης τῶ 1499³⁸, ἡ ὁποία φέρει ἐν Ἰταλίᾳ τὴν προσωνομίαν «*Mater de perpetuo succursu*» καὶ εἶναι πιθανώτατα τὸ παλαιότερον γνωστὸν παράδειγμα Παναγίας τοῦ Πάθους ἐπὶ φορητῆς εἰκόνας³⁹. Τοιαύτην χρονικὴν σχέσιν μεταξὺ τῆς ρεθυμνιακῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς εἰκόνας νομίζω ἀπίθανον.

Οἱ ἑλληνιστικῆς τέχνης χαρίεντες ἄγγελοι⁴⁰, καὶ ἡ ἐπιδίωξις πλαστικότητος⁴¹, στοιχεῖα ἀρχαιοπρεπῆ τῆς Ρεθυμνιακῆς εἰκόνας, ὑπενθυμίζουσι τὴν τέχνην τοῦ 14ου αἰῶνος. Καὶ αἱ εὐθύγραμμοι πτυχώσεις

³⁵) Ξυγγούλου, Κατάλογος, σ. 72. Ὁρλάνδου, Βυζ. Μνημεῖα τῆς Καστορίας, σ. 136.

³⁶) Ἐνθ' ἀνωτέρω, σ. 56 «*La Madone de Rizo a une inscription latine en caracteres gothiques tardifs qui parait dater, d'après l'écriture, du début du XVI siècle*».

³⁷) Βλ. Μαρ. Καλλιγᾶν, ἐν «Νέα Ἑστία», τόμ. 30. τεύχ. 350, 1ης Αὐγούστου 1941.

³⁸) Bettini, La pittura di Icone Cretese—Veneziana e i madonnari, Padova 1933, σ. 21, ὑποσ. 3: «*in Creta (Retymo) esiste una Madonna della Passione secondo ogni apparenza anteriore alla romana e alla fiesolana*». «*Romana*» εἶναι προφανῶς ἡ ἐν τῶ νᾶφ τοῦ Ἀγ. Ἀλφόνσου Ρώμης εἰκὼν, περὶ ἧς ὁμιλεῖ ἀνωτέρω: «*È una Madonna che il Rico dovette dipingere in Creta stessa dall'isola di fatto proviene, d'onde fu rubata nel 1498. Essa ci presenta il prototipo delle Madonne del Rico, di cui sono esemplari posteriori quella già nominata di Fiesole e l'altra similissima delle gallerie di Parma*».

³⁹) Βλ. Ξυγγούλου, ἔ. ἀ. σ. 72. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους ἦτο ἀγαπητός, ὡς ὑπεδηλώθη, εἰς τοὺς Κρητικὰς ἀγιογράφους φορητῶν εἰκόνων. Ἴσως ὑπ' αὐτῶν, καὶ δὴ ἐν τῇ νήσῳ, ἐφηροσόθη τὸ θέμα διὰ πρώτην φορὰν εἰς φορητὰς εἰκόνας. Εἶναι δὲ γνωστὸν ὅτι καὶ τὸν τύπον τῆς Ἀγ. Τριάδος, ὡς αὕτη ἱστορεῖται σήμερον, «*παρέλαβον καὶ ἐφήροσαν κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας κυρίως οἱ Κρητικὸς ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων*» (Ὁρλάνδου, Βυζ. μνημεῖα τῆς Καστορίας, σ. 133).

⁴⁰) Ὁ Μ. Χατζηδάκης, Μυστρᾶς, Ἀθῆναι 1948, σ. 30, ὡς χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων ἀναγράφει ὅτι: «*. . . τὰ πάθη παριστάνονται ἔντονα, μὲ . . . τὶς βίαιες χειρονομίαις . . . χαριτωμέναις μορφῆς ἀγγέλων φτερουγίζουσι*».

⁴¹) Βλ. καὶ Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὸ Μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, ἐν Ε.Ε.Β.Σ. 6 (1929), σ. 313.

χαρακτηρίζουσι σχολήν ἀρχαΐζουσαν, συναντωμένην εἰς τὸν Μυστραῖν⁴³. Ἐξ ἑτέρου ὅμως οἱ βαθεῖς τόνοι, ἡ ἔντονος διαφορὰ μεταξὺ φωτεινῶν καὶ σκιερῶν μερῶν τοῦ προσώπου⁴⁴, ἡ τελείως ἀνεπτυγμένη τεχνικὴ τῆς διὰ λεπτῶν πολλῶν γραμμῶν ἀποδόσεως τοῦ φωτὸς μαρτυροῦσιν ἀκμὴν τῆς τεχνοτροπίας τῶν φορητῶν εἰκόνων, τῶν συνήθως λεγομένων «Κρητικῶν»⁴⁵, γινῶσιν τῆς τέχνης τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὸ πρόσωπον τῆς Θεοτόκου, ἡ ἐν αὐτῷ διάταξις τῆς σκιάς καὶ τῶν φώτων, αἱ ὀφρύες, ἡ ἔκφρασις τοῦ στόματος, ὁ μορφολογικὸς τύπος τοῦ Ἰησοῦ, τὸ παρ' αὐτῷ καὶ τῇ Παρθένῳ βαθὺ σκιερὸν χρῶμα τῶν προσώπων, ἡ ὅλη αὐστηρότης καὶ μεγαλοπρέπεια τοῦ πίνακος ἐμφανίζουσιν ἱκανὴν ὁμοιότητα πρὸς τὴν Θεοτόκον Βρεφοκρατοῦσαν τοῦ Ἐμμαν. Λαμπάρδου (1609)⁴⁶. Ἡ ὅλη στάσις τῆς Παναγίας, ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς, τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, ὁ φωτισμὸς του, καίτοι οἱ τόνοι εἶναι βαθύτεροι, ὑπομιμνήσκουσι τὴν Ἀγίαν Ἄνναν τοῦ Ἐμμ. Τζάνε (1637)⁴⁷. Μετὰ τὴν ἄλωσιν τοῦ Ρεθύμνου ὑπὸ τῶν Τούρκων (1646) εἶναι ἀπίθανον νὰ ἐγράφη ὁ προκείμενος πίναξ⁴⁸. Ἐὰν λοιπὸν λάβωμεν ὡς ὄριον τὸ ἔτος 1646 δυνάμεθα νὰ τοποθετήσωμεν τὴν Ρεθυμνιακὴν εἰκόνα εἰς τὸ τέλος τοῦ 16ου ἢ ἐντὸς τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 17ου αἰῶνος. Ὅπωςδήποτε ὁ ζωγράφος ἀρχαΐζει καὶ γινώσκει καλῶς τὴν τέχνην του.

Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ

⁴³) Ὁ Χατζηδάκης, ἔ. ἀ. σ. 64, διὰ τὴν ζωγραφικὴν τοῦ Ἀφεντικοῦ παρατηρεῖ: «Τούτη ἡ σχολὴ δείχνει μιὰν ἀρχαϊκότητα θεληματικὴν . . . διατ' οἱ ἀραιὲς πτυχώσεις πέφτουν σχεδὸν εὐθύγραμμα ὅπως σ' ἀρχαῖα ψηφιδωτὰ». Καὶ ὁ Bettini σημειοῖ ὁμοιότητα τῆς τεχνοτροπίας τῶν λεγομένων εἰκόνων τοῦ Ρίτζου «con i famosi cicli di Mistra» (ἔ. ἀ. σ. 23).

⁴⁴) Κατὰ τοῦτο ὁμοιάζει ἡ ἡμετέρα εἰκὼν πρὸς τὸν Ἰησοῦν Μέγαν Ἀρχιερέα τοῦ Πέτρου Λαμπάρδου (βλ. Ξυγγοπούλου Κατάλογον, πίν. 15β). Διὰ τὸν Ἰησοῦν τοῦ Λαμπάρδου γράφει ὁ Ξ. ὅτι θὰ ἠδύνατο νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς πρότυπον τῆς λεγομένης Κρητικῆς τεχνοτροπίας (σ. 33).

⁴⁵) Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, Ε.Ε.Β.Σ., 8 (1926), σ. 138, Γ. Σωτηρίου, ἐν Ε.Α.Ε. τόμ. 5, σ. 381β, ἄρθρ. Τέχνη Μεταβυζαντινὴ, Φ. Κ (ὄντογλου), ἄρθρ. Κρητικὴ Σχολή, Ε.Α.Ε. τόμ. 8ος, σσ' 197β—198α.

⁴⁶) Βλ. Ξυγγοπούλου, Κατάλογον, πίν. 13α καὶ σ. 29.

⁴⁷) Αὐτόθι, πίν. 20.

⁴⁸) Καὶ ὁ Μ. Χατζηδάκης, Ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ Ἰταλικὴ χαλκογραφία, «Κρητικὰ Χρονικά» Α' (1947), σ. 42, γράφει ὅτι μετὰ τὴν ἄλωσιν τῆς Κρήτης ὑπὸ τῶν Τούρκων «οἱ κρητικοὶ καλλιτέχνες κατέφυγαν εἰς τὴν Ἐπιάνησον, πού βρισκόνταν κάτω ἀπὸ ἐνετικὴν διοίκησην καὶ εἰς τὴν Βενετία, ὅπου συνέχισαν εἰς παραδόσεις τῆς κρητικῆς σχολῆς».