



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Εικόνα από το Βρετανικό Μουσείο με τον Άγιο Γεώργιο έφιππο:
ζητήματα τέχνης και τεχνικής*



**Υπεύθυνη καθηγήτρια: Μαρία Βασιλάκη
Εισηγήτρια: Μαργαρίτα Νικολοπούλου**

Βόλος 2002



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Εικόνα από το Βρετανικό Μουσείο με τον Άγιο Γεώργιο έφιππο:
ζητήματα τέχνης και τεχνικής*



**Υπεύθυνη καθηγήτρια: Μαρία Βασιλάκη
Εισηγήτρια: Μαργαρίτα Νικολοπούλου**

Βόλος 2002

Εικόνα από το Βρετανικό Μουσείο με τον άγιο Γεώργιο έφιππο:

ζητήματα τέχνης και τεχνικής

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
Α' Περιγραφή της εικόνας	2
Β' Εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις	3
Γ' Δυτικές επιδράσεις στην εικόνα του αγίου Γεωργίου	6
Δ' Διατήρηση της εικόνας και ανάλυση της τεχνικής της	11
Ε' Προβλήματα της έρευνας	13
ΣΤ' Η λατρεία του αγίου Γεωργίου και η αγιολογική παράδοση γύρω από το θαύμα του νέου της Μυτιλήνης	14
Ζ' Σταυροφορική τέχνη	16
α) Εργαστήρια παραγωγής εικόνων στην Ανατολική Μεσόγειο κατά τον 13ο αιώνα	18
➤ Άκρα	19
➤ Σινά – Προορισμός εικόνων γαλλικού και ιταλικού εργαστηρίου	23
➤ Κύπρος	26
Η' Ο ζωγράφος της εικόνας του αγίου Γεωργίου	28

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Εισαγωγή

Η εποχή, που οι Σταυροφόροι ξεκινούν από τη Δύση με απώτερο σκοπό την απελευθέρωση των Αγίων Τόπων από τους Μουσουλμάνους, έχει συνδεθεί με την παρουσία καλλιτεχνών στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου, οι οποίοι θα αναπτύξουν σπουδαία καλλιτεχνική δραστηριότητα στις περιοχές που οι Σταυροφόροι θα εγκατασταθούν. Οι καλλιτέχνες αυτοί θα μιμηθούν και θα αντιγράψουν βυζαντινά έργα και θα υιοθετήσουν στοιχεία από τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση, τα οποία όμως τεχνοτροπικά θα αποδώσουν σύμφωνα με τη δική τους κληρονομιά. Η ώσμωση των στοιχείων από την τέχνη της Δύσης και της Ανατολής, που πραγματοποιείται μέσα στους κόλπους της Λατινικής κυριαρχίας στην Ανατολή, έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή από δυτικούς καλλιτέχνες ενός «νέου» είδους τέχνης, που θα πάρει την ονομασία *Σταυροφορική Τέχνη* ή *Τέχνη των Σταυροφοριών*. Βέβαια, ο όρος *Σταυροφορική Τέχνη*, ίσως θα ήταν καλύτερα να χρησιμοποιηθεί με σκοπό να δηλώσει την τέχνη της περιόδου από τον 11^ο έως και τον 13^ο αιώνα, η οποία αναπτύσσεται στα σταυροφορικά βασίλεια της Ανατολικής Μεσογείου, με κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα την ανάμειξη στοιχείων από την παράδοση τόσο της Δύσης, όσο και της Ανατολής, ανεξάρτητα από την εθνικότητα του καλλιτέχνη που την παράγει.

Δημιούργημα αυτής της ώσμωσης αποτελεί και η εικόνα του αγίου Γεωργίου που σήμερα φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο. Η εικόνα έγινε για πρώτη φορά γνωστή το 1978, όταν δημοπρατήθηκε από τον οίκο Christie's και στη συνέχεια αποκτήθηκε από το Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι η εικόνα δεν φέρει κανένα χαρακτηριστικό που να δηλώνει την ταυτότητά της και η απουσία επιγραφής δεν επιτρέπει τον εντοπισμό ούτε της εθνικότητας του καλλιτέχνη ή του παραγγελιοδότη, αλλά ούτε και του τόπου, όπου παρήχθηκε.

Ωστόσο, η μελέτη της τεχνικής της εικόνας, η εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυσή της, η εφαρμογή σύγχρονων μεθόδων για την ανάλυση των χρωστικών μέσων με τα οποία φιλοτεχνήθηκε, καθώς και η συσχέτισή της με άλλα έργα που φέρουν παρόμοια χαρακτηριστικά γνώρισμα, τόσο εικονογραφικά, όσο και τεχνοτροπικά, έχουν συμβάλει στον εμπλουτισμό της γνώσης μας για το αξιόλογο αυτό έργο και στη χρονολόγησή του στα τέλη του 13^{ου} αιώνα.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν, θα προσπαθήσω να ανασύρω όλα εκείνα τα στοιχεία που αφορούν στην εικόνα από το Βρετανικό Μουσείο και να τα αναλύσω, κάνοντας παράλληλη αναφορά και σε άλλα έργα που σχετίζονται με αυτήν.

A. Περιγραφή της εικόνας

Η εικόνα με τον άγιο Γεώργιο έφιππο και τον νεαρό από τη Μυτιλήνη βρίσκεται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου, (M & LA 1984, 6-I,I). Πρόκειται για εικόνα μικρών διαστάσεων, 26,3 εκ. επί 18,5 εκ. (εικ.1).

Δεν φέρει καμία χρονολογική ένδειξη ούτε διαθέτουμε πληροφορίες για την προέλευσή της. Τα στοιχεία που τη συνόδευαν, όταν δημοπρατήθηκε, ήταν ότι είναι ρωσική εικόνα του 19^{ου} αιώνα και ότι ανήκε σε αγγλική ιδιωτική συλλογή¹.

Η παράσταση της εικόνας αποτελείται από τον άγιο Γεώργιο πάνω σε άσπρο άλογο που φέρει κόκκινη ιπποσκευή. Γυρισμένος προς το μέρος του θεατή ο άγιος αγκαλιάζει με το δεξί του χέρι ένα μικρό αγόρι που κάθεται ακριβώς πίσω του. Ο νεαρός άγιος είναι αγένειος και φέρει στο κεφάλι χρυσό διάδημα από πολύτιμους λίθους. Φορά κόκκινο ριχτό μανδύα, μπλε χιτώνα που καλύπτεται από θώρακα πανοπλίας με ραβδώσεις και κόκκινο εφαρμοστό παντελόνι. Φέρει επίσης διακοσμημένο φωτοστέφανο και στο δεξί του χέρι κρατά κοντάρι ή μακρύ δόρυ. Το μικρό αγόρι φορά χιτώνα σε απόχρωση ανοιχτού μπλε χρώματος και μαύρο εφαρμοστό παντελόνι και στο χέρι του κρατά σφικτά ένα ποτήρι που περιέχει κόκκινο υγρό. Κάτω από το άλογο, στο κάτω μέρος της όλης σύνθεσης, απεικονίζεται ορεινό τοπίο και θάλασσα.

Επιγραφή γραμμένη στα ελληνικά, με κόκκινα γράμματα, αριστερά και δεξιά από το κεφάλι του αγίου Γεωργίου, παρόλο που δεν σώζεται σε καλή κατάσταση, επιτρέπει να διαβάσουμε το όνομα του.

Το βάθος της εικόνας, καθώς επίσης και το φωτοστέφανο του αγίου Γεωργίου είναι διάστικτα και φέρουν γύψινη διακόσμηση από ανάγλυφους έλικες με ίχνη από ασήμι. Το πλαίσιο της εικόνας δεν σώζεται σε καλή κατάσταση,

¹ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.132.

φαίνεται όμως ότι έφερε διακόσμηση παρόμοια με εκείνη στο βάθος της εικόνας και στο φωτοστέφανο του αγίου².

Η ενδυμασία, ο εξοπλισμός καθώς επίσης και το διάδημα που φορά ο άγιος στο κεφάλι, αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία των σταυροφόρων στρατιωτικών αγίων. Ακόμα και η ασπίδα του με το σκούρο χρώμα, που είναι ορατή στα δεξιά του, αποδίδεται κατά τρόπο ανάλογο με εκείνο στις σταυροφορικές εικόνες³.

B. Εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Από τις «σταυροφορικές» εικόνες εκείνη που φαίνεται να σχετίζεται άμεσα με εκείνη του αγίου Γεωργίου είναι η εικόνα με δύο στρατιωτικούς αγίους, τον άγιο Θεόδωρο και τον άγιο Δημήτριο. Πρόκειται για έργο το οποίο σήμερα φυλάσσεται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο όρος Σινά και ανήκει στη συλλογή της Μονής (εικ.2).

Η σχέση της εικόνας αυτής με την εικόνα του αγίου Γεωργίου έγκειται στην εμφάνιση κοινών μεταξύ τους χαρακτηριστικών γνωρισμάτων. Γίνεται φανερό πως οι ομοιότητες που παρουσιάζουν οι δύο εικόνες είναι αξιοπρόσεχτες και εντοπίζονται τόσο στην απόδοση των αλόγων, όσο και στον τύπο της πανοπλίας, τα χαρακτηριστικά του προσώπου και την απόδοση του τοπίου. Τα χαρακτηριστικά κυλινδρικά ή «πεταχτά» μάτια, αν αποδώσουμε έτσι τον όρο «rolling eyes», εντοπίζονται στα πρόσωπα τόσο των αγίων όσο και των αλόγων και στις δύο εικόνες. Κατά τον Kurt Weitzmann αυτό υποδηλώνει μία αίσθηση αγριότητας⁴.

Ωστόσο, η συγκεκριμένη αυτή ζωγραφική απόδοση των ματιών έχει θεωρηθεί χαρακτηριστικό της «σταυροφορικής» ομάδας. Ο Weitzmann θεώρησε ότι η εικόνα από το Σινά, με τους στρατιωτικούς αγίους είναι σταυροφορικό έργο του 13^{ου} αιώνα και απέδωσε τη δημιουργία της σε καλλιτέχνη από τη Δύση, ο οποίος πιθανότατα να ζωγράφισε την εικόνα κατόπιν ειδικής παραγγελίας από σταυροφόρο παραγγελιοδότη. Την ίδια άποψη συμμερίστηκαν και οι Robin

² *Byzantium*, 1994, αρ. 191, σ.176.

³ *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 261, σ.395.

⁴ *Cormack & Mihalarias*, 1984, σ.133a.

Cormack και Σταύρος Μιχαλαριάς, βασιζόμενοι στις ομοιότητες που παρουσιάζουν οι δύο αυτές εικόνες, τόσο σε εικονογραφικό, όσο και σε τεχνοτροπικό επίπεδο⁵.

Η υιοθέτηση των κυλινδρικών ματιών στην εικόνα του αγίου Γεωργίου και σε εκείνη των αγίων Θεοδώρου και Δημητρίου αποτελεί εικονογραφικό στοιχείο που οδηγεί στον παραλληλισμό τους με άλλα έργα. Σε αυτά εκτός από εικόνες συγκαταλέγονται εικονογραφημένα χειρόγραφα, τοιχογραφίες καθώς και ένα αυτόνομο έργο σε περγαμηνή.

Η Βίβλος αρ. 5211 (εικ.3), η οποία σήμερα βρίσκεται στη Bibliothèque de l' Arsenal του Παρισιού, αποτελεί ένα από τα πιο λαμπρά – σύμφωνα με την άποψη του Cormack και του Μιχαλαριά – εικονογραφημένα χειρόγραφα. Η δημιουργία του οφείλεται, κατά πάσα πιθανότητα, σε ειδική παραγγελία του βασιλιά της Γαλλίας Λουδοβίκου Θ⁶. Τα κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία που εμφανίζουν οι μικρογραφίες του χειρογράφου, σε σύγκριση με την εικόνα του αγίου Γεωργίου εντοπίζονται τόσο στην τελική απόδοση του σχεδίου, όσο και στη στάση των μορφών, στο τρισδιάστατο πλάσιμό τους και στην επιλογή των χρωμάτων. Ο Hugo Buchthal χρονολόγησε το χειρόγραφο στα έτη μεταξύ του 1250-1254 και υποστήριξε την άποψη ότι είχε παραχθεί από δυτικό καλλιτέχνη στην περιοχή των Αγίων Τόπων και πιο συγκεκριμένα στην Άκρα⁷.

Οι μικρογραφίες της Βίβλου αρ. 5211 είναι ζωγραφισμένες κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να φανερώνουν το καλλιτεχνικό υπόβαθρο του καλλιτέχνη, ο οποίος τις φιλοτέχνησε. Η τεχνοτροπία τους χαρακτηρίζεται από ένα συγκερασμό στοιχείων τόσο από την παράδοση που είχε καλλιεργηθεί στη Δύση και συγκεκριμένα στη Γαλλία, από όπου πιθανότατα καταγόταν ο ζωγράφος, όσο και από την αντίστοιχη της Ανατολής, όπου βρέθηκε αργότερα λόγω ιστορικών συγκυριών.

Στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό είναι η μελέτη των βυζαντινών προτύπων και η επακόλουθη – ως ένα βαθμό – μίμησή τους. Οι παραστάσεις τις οποίες επιλέγει να απεικονίσει ορισμένες φορές ο μικρογράφος στο συγκεκριμένο χειρόγραφο φαίνεται να έχουν άμεση σχέση με μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων του 10^{ου} αιώνα. Τέτοια είναι το Ψαλτήρι αρ. 139, το οποίο σήμερα φυλάσσεται στην Εθνική

⁵ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.133a.

⁶ Ο.π., σ.134 και *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 261, σ.395.

⁷ Ο.π., σ.134b και Weitzmann 1966, σ.56.

Βιβλιοθήκη του Παρισιού και το Ειλητάριο του Ιησού του Ναυή Pal. gr. 431, που βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού. Ο ζωγράφος της Βίβλου αρ. 5211 φαίνεται πως είχε μελετήσει αυτά τα χειρόγραφα σε τέτοιο βαθμό, με αποτέλεσμα να έχει σχεδόν αφομοιώσει τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται οι μικρογραφίες τους⁸. Πώς όμως ο καλλιτέχνης αυτός ήρθε σε επαφή με τα δύο αυτά βυζαντινά χειρόγραφα;

Η πιο πιθανή υπόθεση είναι ο καλλιτέχνης να είχε επισκεφτεί την Κωνσταντινούπολη, την εποχή που πραγματοποιούσε ταξίδια από τη Γαλλία στους Αγίους Τόπους. Τα χειρόγραφα εικάζεται πως είχαν παραμείνει στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ των ετών 1204 και 1261, κατά τη διάρκεια δηλαδή της Λατινικής κατάκτησής της⁹.

Το γεγονός αυτό μας επαναφέρει στον αρχικό σκοπό αυτής της ενότητας, στον παραλληλισμό δηλαδή, της εικόνας του αγίου Γεωργίου, η οποία αποτελεί και τον πυρήνα της εργασίας, καθώς και της εικόνας με τους αγίους Θεόδωρο και Δημήτριο, με άλλα έργα. Ο ζωγράφος των μικρογραφιών της Βίβλου αρ. 5211, ο οποίος ταξίδεψε στα μέσα του 13^{ου} αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, θα μπορούσε να είναι ο ίδιος ζωγράφος που εργάστηκε σε εκείνο το μέρος την ίδια χρονική στιγμή, με σκοπό την αποπεράτωση των τοιχογραφιών του αγίου Φραγκίσκου, που βρίσκονται στο Ν. παρεκκλήσι της Παναγίας της Κυριώτισσας, στην Κωνσταντινούπολη. Η εικόνα του αγίου Γεωργίου εμφανίζει κοινά τεχνοτροπικά γνωρίσματα με τις συγκεκριμένες τοιχογραφίες, οι οποίες χρονολογούνται ακριβώς στην περίοδο του σταυροφορικού βασιλείου. Ένα από τα πιο εμφανή κοινά τεχνοτροπικά γνωρίσματα εντοπίζεται στα μάτια, τα οποία αποδίδονται με τον χαρακτηριστικό κυλινδρικό βολβό¹⁰.

Η εικόνα του αγίου Γεωργίου μπορεί επίσης να συσχετισθεί με ένα άλλο έργο ανάλογης τεχνοτροπίας, το επονομαζόμενο Φύλλο του Freiburg, (Augustinenmuseum, Freiburg in Breisgau, Γερμανία, αρ. G23/IC), (εικ.4). Πρόκειται για ένα αυτόνομο έργο σε περγαμηνή, στο κάτω μέρος του οποίου εικονίζονται ο άγιος Γεώργιος και ο άγιος Θεόδωρος πάνω σε άλογα. Χαρακτηριστική είναι η στάση του αγίου Γεωργίου, η οποία αποδίδεται κατά

⁸ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.134b.

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Ο.π., σσ.134-137.

τρόπο παρόμοιο με εκείνον στην εικόνα του αγίου Γεωργίου από το Βρετανικό Μουσείο. Το έργο έχει αποδοθεί σε καλλιτέχνη από την περιοχή του Ρήνου, ο οποίος εργαζόταν στην περιοχή της Μεσογείου γύρω στο 1200¹¹.

Γ. Δυτικές επιδράσεις στην εικόνα του αγίου Γεωργίου

Η εικόνα του αγίου Γεωργίου ως προς την τεχνοτροπία της, ως προς τον τρόπο δηλαδή τον οποίο ο καλλιτέχνης επέλεξε για να αποδώσει ζωγραφικά τη σύνθεσή του, φαίνεται πως έχει υιοθετήσει στοιχεία τα οποία προέρχονται από το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Δύσης. Τα στοιχεία αυτά σκοπεύω να ανασύρω και να σχολιάσω στο κεφάλαιο αυτό.

Οι Cormack και Μιχαλαριάς διέκριναν τόσο στο πρόσωπο του αγίου και του νεαρού από τη Μυτιλήνη, όσο και στον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται γενικότερα οι δύο μορφές αλλά και το άλογο στοιχεία που προέρχονται από τη δυτική καλλιτεχνική παράδοση. Τα χαρακτηριστικά «πεταχτά» μάτια και η ανάλαφρη κίνηση των μορφών και του αλόγου αποτελούν στοιχεία της Γοτθικής ζωγραφικής και δεν απαντούν σε εικόνες, εικονογραφημένα χειρόγραφα ή άλλα έργα που ανήκουν στη βυζαντινή παράδοση. Η ασπίδα επίσης, η οποία φαίνεται να προβάλλει πίσω από το αριστερό χέρι του αγίου Γεωργίου, αποδίδεται κατά τρόπο παρόμοιο με εκείνον που συναντάται στις σταυροφορικές εικόνες. Στοιχεία επίσης δυτικά είναι το χρυσό διάδημα με τους πολύτιμους λίθους, μαργαριτάρια και ρουμπίνια, και ο μακρύς μπλε μανδύας, ο οποίος καλύπτεται από το θώρακα της πανοπλίας¹².

Ανάλογος μανδύας και διάδημα φαίνεται πως αποτελούσαν μέρος του εξοπλισμού των σταυροφόρων στρατιωτικών αγίων και αυτό είμαστε σε θέση να το διαπιστώσουμε μέσα από άλλα έργα –εικόνες και εικονογραφημένα χειρόγραφα-καλλιτεχνών από τη Δύση¹³.

¹¹ Cormack, 2002, σ.18.

¹² Cormack & Mihalarias, 1984, σ.133 και *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 261, σ.395.

¹³ *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 261, σ.395.

Σε εικόνα από το Σινά με τους αγίους Γεώργιο, Θεόδωρο και Δημήτριο ολόσωμους, σε μετωπική στάση, διακρίνονται καθαρά τα διαδήματα με τους πολύτιμους λίθους. Επίσης, σε άλλη εικόνα απεικονίζεται ο άγιος Σέργιος έφιππος (εικ.5), με το χαρακτηριστικό διάδημα και πανοπλία παρόμοια με εκείνη του αγίου Γεωργίου, στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου (εικ.1). Σε μία άλλη εικόνα από το Σινά, στην οποία απεικονίζονται οι άγιοι Θεόδωρος και Γεώργιος (εικ.6), διακρίνεται επίσης, τόσο το διάδημα με τους πολύτιμους λίθους, το οποίο καλύπτεται στα πλάγια από τα μαλλιά των αγίων, όσο και η παρόμοια, με την εικόνα του αγίου Γεωργίου, ανάλαφρη απόδοση του μανδύα¹⁴.

Σε χειρόγραφα, η εικονογράφησή των οποίων αποδίδεται σε μικρογράφους δυτικής καταγωγής, διακρίνονται ορισμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά κοινά, τόσο στην εικόνα του αγίου Γεωργίου, όσο και στις εικόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω. Από τα χειρόγραφα αυτά, δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφέρουμε την Βίβλο αρ. 5211, (fol. 307^v), η οποία φυλάσσεται στην Bibliothèque de l' Arsenal του Παρισιού, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω (εικ.3). Σε μία από τις μικρογραφίες του χειρογράφου, που αποτελεί την προμετωπίδα των Παροιμιών, απεικονίζεται ο Σολομώντας ένθρονος και περιστοιχισμένος από δύο μορφές, η μία από τις οποίες υποδηλώνει την Θεία Σοφία, προσωποποιημένη. Οι μορφές διαθέτουν τα χαρακτηριστικά «πεταχτά» μάτια, τεχνοτροπικό στοιχείο που αποδίδεται σε κάποιο γαλλικό εργαστήριο, εγκατεστημένο πιθανότατα στην Άκρα¹⁵.

Επίσης, έργο το οποίο φιλοτεχνήθηκε από δυτικό καλλιτέχνη και εμφανίζει κοινά, με την εικόνα του αγίου Γεωργίου, τεχνοτροπικά στοιχεία, είναι το φύλλο χειρογράφου, το λεγόμενο του Freiburg, (Augustinenmuseum, Freiburg in Breisgau, Γερμανία, αρ. G23/IC), (εικ.4). Τα κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία, για τα οποία έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο, εντοπίζονται στην απόδοση του αγίου Γεωργίου και του αλόγου του¹⁶.

Όσον αφορά στην απόδοση του μανδύα και του διαδήματος, οι Cormack και Μιχαλαριάς έχουν δώσει τη δική τους ερμηνεία. Υποστηρίζουν ότι η τεχνοτροπία τους ακολουθεί τις αρχές της βυζαντινής τέχνης και στηρίζουν την

¹⁴ Weitzmann 1966, σσ.71, 79, 80.

¹⁵ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.134b και Weitzmann 1963, σ.189.

¹⁶ Cormack, 2002, σ.18 και Weitzmann 1966, σ.80.

άποψη τους αυτή, σε τοιχογραφία με τους αγίους Θεόδωρο και Σέργιο, από την εκκλησία των Αγίων Σεργίου και Βάκχου, στο Qara της Συρίας. Η τεχνοτροπική απόδοση των δύο αγίων μοιάζει να είναι πολύ κοντά στα πρότυπα της σταυροφορικής τέχνης. Ωστόσο όμως, θα πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν και η περιοχή στην οποία βρίσκεται η τοιχογραφία και έτσι να αποδοθεί σε ντόπιο καλλιτέχνη, μάλλον Μελκίτη, παρά δυτικό¹⁷.

Αξιοσημείωτο τεχνοτροπικό χαρακτηριστικό της εικόνας του αγίου Γεωργίου, είναι και η ανάγλυφη γύψινη διακόσμηση, που υπάρχει τόσο στο πλαίσιο της εικόνας, όσο και στο βάθος της σύνθεσης και στο φωτοστέφανο του αγίου. Αρχικά, η ανάγλυφη διακόσμηση, η οποία αποτελείται από ελισσόμενη κληματίδα με διάστικτους ρόδακες, ήταν επικαλυμμένη με φύλλο από ασήμι. Ο τύπος αυτός της διακόσμησης ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένος κατά τον 13^ο αιώνα, στην Άκρα, στο Σινά και στην Τρίπολη της Συρίας, και αποτελούσε χαρακτηριστικό γνώρισμα της σταυροφορικής ζωγραφικής. Την ίδια περίοδο συναντάται και στην Κύπρο, όχι μόνο σε σταυροφορικά αλλά και σε βυζαντινά έργα, καθώς και σε έργα από τα Βαλκάνια, τη Δύση και ειδικότερα τη Νότια Ιταλία¹⁸. Η συγκεκριμένη αυτή τεχνική υιοθετείται, σε σπάνιες όμως περιπτώσεις, και σε τοιχογραφίες, κυρίως στην απόδοση φωτοστέφανων¹⁹.

Ειδικότερα όμως για την εικόνα του αγίου Γεωργίου, η ευκολία με την οποία ο καλλιτέχνης φαίνεται να χειρίζεται το ιδιαίτερο αυτό τεχνοτροπικό χαρακτηριστικό είναι τέτοια, που οδηγεί στην υπόθεση ότι είχε υιοθετήσει την τεχνική του ανάγλυφου γύψου κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής του, πιθανόν στη Δύση. Τίθεται ωστόσο το ερώτημα γιατί μία τέτοια τεχνική να υιοθετείται στην εικόνα του αγίου Γεωργίου. Ήταν άραγε επιθυμία κάποιου παραγγελιοδότη, ή μήπως αποτελούσε εφαρμογή μιας συγκεκριμένης πρακτικής κάποιου εργαστηρίου;

Μία εξήγηση που θα μπορούσε να δοθεί σήμερα είναι ότι πιθανόν η χρήση μιας τέτοιας ανάγλυφης διακόσμησης να αποτελούσε μίμηση των ανάγλυφων εικόνων από ελεφαντοστό ή στεατίτη. Αλλά ακόμα και αν πρόθεση του ζωγράφου ήταν να φιλοτεχνήσει μία εικόνα του αγίου Γεωργίου, αντιγράφοντας μία άλλη με

¹⁷ Cormack & Mihalarias, 1984, σσ.133b-134a.

¹⁸ *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 261, σ.395.

¹⁹ Mouriki 1985-86, σ.20.

το ίδιο θέμα, ένα πιθανό πρότυπο για αυτόν θα μπορούσε να είναι μία ανάγλυφη εικόνα από πολύτιμα μέταλλα, πράγμα πολύ συνηθισμένο στο εύπορο Βυζάντιο. Ίσως, το πιο πιθανό πρότυπο για αυτόν, να ήταν μία εικόνα που έφερε χρυσή ή ασημένια επένδυση γύρω από το κυρίως θέμα.

Στην εικόνα του αγίου Γεωργίου, αν υποθέσουμε ότι πρόθεση του ζωγράφου ήταν να προσφέρει στον θεατή ένα φωτεινό και πλούσιο σε χρώματα πορτραίτο αγίου, σε συνδυασμό με μία διακόσμηση από πολύτιμα υλικά, τότε αυτό θα καθιστούσε τη χρησιμοποίηση του ανάγλυφου γύψου, φτηνό υποκατάστατο μιας πολύτιμης μεταλλικής επένδυσης. Η Ντούλα Μουρίκη συμφωνεί με την άποψη αυτή και υποστηρίζει ότι η υιοθέτηση του τύπου αυτού της διακόσμησης, ίσως ήταν μία απάντηση των σταυροφόρων καλλιτεχνών σε μία τεχνική ιδιαίτερα διαδεδομένη στην Ανατολή. Και αναφορικά με τον τόπο όπου αναπτύχθηκε η τεχνική αυτή, η Μουρίκη προτείνει την Κύπρο²⁰.

Ωστόσο, προκύπτει ένα ερώτημα σχετικά με την εικόνα του αγίου Γεωργίου: κατά πόσο ο ζωγράφος της αναπαρήγαγε μία αυθεντική βυζαντινή εικόνα με τον άγιο Γεώργιο και το νεαρό από τη Μυτιλήνη, που έφερε μεταλλική επένδυση, ή κατά πόσο υιοθέτησε την τεχνική αυτή σε ένα θέμα που γνώριζε μέσα από κάποιο άλλο πρότυπο²¹.

Η Μουρίκη στη μελέτη της για φορητές εικόνες και τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα από την Κύπρο, εντοπίζει και αναφέρει μία σειρά από έργα, τα οποία έχουν υιοθετήσει το τεχνοτροπικό αυτό χαρακτηριστικό. Σύμφωνα με τη Μουρίκη η πρωιμότερη εικόνα από την Κύπρο με ανάγλυφη διακόσμηση είναι εκείνη με τον Αρχάγγελο από τη Μονή Χρυσοστόμου κοντά στον Κουτσοβέντη (εικ.7). Συγκεκριμένα το φωτοστέφανο του αρχαγγέλου έχει φιλοτεχνηθεί με την τεχνική του ανάγλυφου γύψου και παρουσιάζει αναλογίες με τη γύψινη διακόσμηση ορισμένων εικόνων από το Σινά, οι οποίες εντάσσονται στη σταυροφορική ομάδα²².

Επίσης, σε αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Σταύρωση στη μία πλευρά και την Παναγία Οδηγήτρια στην άλλη (εικ.8), η οποία βρέθηκε στην εκκλησία του Αγίου Λουκά στη Λευκωσία, παρατηρείται ανάγλυφη γύψινη διακόσμηση, όχι μόνο στο

²⁰ Mouriki 1985-86, σ.56.

²¹ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.138b.

²² Μία από αυτές, είναι μία αμφιπρόσωπη εικόνα μεγάλων διαστάσεων, η οποία απεικονίζει τη Σταύρωση στη μια πλευρά και την Ανάσταση στην άλλη. Mouriki 1985-86, σ.20.

φωτοστέφανο, αλλά και στο βάθος της σύνθεσης καθώς και στο πλαίσιο της εικόνας, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην εικόνα του αγίου Γεωργίου (εικ.1). Η αμφιπρόσωπη αυτή εικόνα αποτελεί *unicum* ανάμεσα σε άλλες από την Κύπρο, χάρη σε ορισμένα τεχνοτροπικά της χαρακτηριστικά. Η χρονολόγησή της, με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια, τοποθετείται στις αρχές του 13^{ου} αιώνα, ενώ ο ζωγράφος της έχει θεωρηθεί πως είτε καταγόταν από την Κωνσταντινούπολη και βρέθηκε στην Κύπρο, είτε πως ήταν κάποιας άλλης εθνικότητας²³.

Πέρα από τα δύο αυτά παραδείγματα εικόνων από την Κύπρο, ίσως θα άξιζε να γίνει έστω και μια απλή αναφορά και σε άλλες κυπριακές εικόνες που υιοθέτησαν το στοιχείο της ανάγλυφης γύψινης διακόσμησης, ώστε να φανεί το πόσο διαδεδομένο ήταν το ιδιαίτερο αυτό τεχνοτροπικό χαρακτηριστικό στο νησί της Κύπρου. Ενδεικτικά αναφέρω: δύο εικόνες από την εκκλησία του Τιμίου Σταυρού στον Πεδουλά, η μία με την Κοίμηση της Θεοτόκου και η άλλη με την αγία Μαρίνα (εικ.9,10), δύο εικόνες από την εκκλησία της Παναγίας Χρυσαιλιωτίσσας στη Λευκωσία, η εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα και η εικόνα με τον άγιο Παύλο. Επίσης, από την εκκλησία της Θεοτόκου στον Μουτουλά, η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας και η εικόνα με το Χριστό (εικ.11), η εικόνα με την Παναγία Κυκκώτισσα, από την εκκλησία της Θεοτόκου στην Ασίνου, καθώς και μία εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια ένθρονη, από την εκκλησία του Αγίου Κασσιανού στη Λευκωσία και ακόμα μία με τον άγιο Νικόλαο και σκηνές από τον βίο του (εικ.12) από την εκκλησία του Αγίου Νικολάου της Στέγης, κοντά στην Κακοπετριά²⁴.

Οι εικόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω χρονολογούνται στον 13^ο αιώνα και παρουσιάζουν ομοιότητα τεχνοτροπική με την εικόνα του αγίου Γεωργίου. Τι θα μπορούσε να σημαίνει αυτό άραγε; Θα μπορούσε να υποδηλώνει κάποια σχέση της εικόνας που μελετάμε με την Κύπρο; Ερωτήματα σαν αυτά παραμένουν μέχρι στιγμής αναπάντητα, καθώς δεν υπάρχουν αποδείξεις στις οποίες μπορεί κανείς να βασιστεί με βεβαιότητα, και μόνο υποθέσεις είμαστε σε θέση να κάνουμε.

Όλα τα παραπάνω οδηγούν στην υπόθεση ότι το χέρι που φιλοτέχνησε την εικόνα θα μπορούσε είτε να ήταν κάποιου ζωγράφου από τη Δύση, είτε ο

²³ Mouriki 1985-86, σσ.20-23.

²⁴ Ο.π., σσ.20-29 και 33.

καλλιτέχνης που τη ζωγράφησε να ήταν επηρεασμένος από δυτικά πρότυπα, χωρίς ωστόσο η καταγωγή του να είναι απαραίτητα δυτική²⁵.

Δ. Διατήρηση της εικόνας και ανάλυση της τεχνικής της

Η εικόνα του αγίου Γεωργίου από το Βρετανικό Μουσείο σώζεται σε καλή κατάσταση, αν και σε ορισμένα σημεία είναι εμφανές το κρακελάρισμα που έχει υποστεί. Υπάρχουν απώλειες σε κάποια σημεία, όπως στην κοιλιά του αλόγου, στον αριστερό ώμο του αγίου, στο γύψινο πλαίσιο και γενικά παρατηρούνται ίχνη φθοράς που προκλήθηκαν από τριβή του μαυρισμένου ασημιού, πάνω στο ανάγλυφο γύψινο φόντο. Επιπλέον, τμήμα του χρυσού από το διάδημα του αγίου έχει απολεπιστεί, όπως και στην παρυφή του μανδύα και στα διακοσμητικά του στοιχεία, στην πόρπη, στις άκρες της ζώνης, στο μπλε χιτώνα, στα καφετιά επιμάνικα στους καρπούς, στις άκρες της σέλας, στο ύφασμα που βρίσκεται κάτω από τη σέλα και σε άλλα σημεία.

Το ξύλο από το οποίο είναι κατασκευασμένη η εικόνα είναι μαλακό, χωρίς να έχει προσδιοριστεί ακριβώς το είδος του και επάνω του έχει τοποθετηθεί κομμάτι υφάσματος, πιθανόν λινό. Το χρωστικό μέσο με το οποίο φιλοτεχνήθηκε η εικόνα είναι η αυγοτέμπερα, και τα χρώματα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν είναι: μαύρο, άσπρο, κόκκινο, μπλε, πράσινο, ώχρα, ασήμι και χρυσό, ενώ το καφέ, πιθανότατα προήλθε από την ανάμειξη μαύρου χρώματος μαζί με κόκκινο και κίτρινο²⁶.

Ο Dr. J. S. Mills της National Gallery του Λονδίνου, εξέτασε δείγμα χρωστικής ουσίας από την εικόνα, και μετά την ανάλυσή του διατύπωσε τα ακόλουθα συμπεράσματα: «Με τη μέθοδο της αεριοχρωματογραφίας, η ανάλυση έδειξε πως είχε χρησιμοποιηθεί αυγοτέμπερα. Αντίθετα, το άσπρο χρώμα από το πίσω μέρος του αλόγου φάνηκε πως περιείχε λάδι αναμειγμένο με κρόκο αυγού». Ο Mills δεν άφησε κανένα περιθώριο για αμφισβήτηση της παρουσίας του λαδιού, ωστόσο άφησε ανοιχτό το ενδεχόμενο μεταγενέστερης επιζωγράφισης. Η σάρκα των δύο προσώπων δημιουργεί μία αίσθηση διαφάνειας, η οποία πιθανόν να

²⁵ *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 261, σ.395 και Weitzmann 1966, σ.71.

²⁶ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.132.

υποδεικνύει την εφαρμογή της εγκαυστικής τεχνικής. Παρόλα αυτά αποφεύχθηκε ανάλυση στα συγκεκριμένα σημεία, καθώς η ζωγραφική επιφάνεια είναι μικρή και η λήψη δείγματος θα δημιουργούσε προβλήματα²⁷.

Όταν έγινε η δημοσίευση της εικόνας, σε κανένα άλλο σημείο της ζωγραφικής επιφάνειας δεν υπήρχε ένδειξη επιζωγράφισης. Το στοιχείο αυτό οδήγησε στην υπόθεση πως η παρουσία λαδιού δεν αποτελούσε μεταγενέστερη προσθήκη. Εκείνο ωστόσο, που ήταν σημαντικό αλλά αρχικά δεν λήφθηκε υπ' όψιν, ήταν ο ολοένα αυξανόμενος αριθμός πληροφοριών σχετικά με τη χρησιμοποίηση του λαδιού, ως ενισχυτικό χρωμάτων σε εικόνες του 13^{ου} αιώνα στη Δύση. Σε πίνακες από την Καταλωνία και από περιοχές βόρεια των Άλπεων διεξήχθησαν – με τη συμβολή της αεριοχρωματογραφίας σε συνδυασμό με τη φασματοσκοπία της μάζας – συστηματικές αναλύσεις, οι οποίες μαζί με τη μεθοδική μελέτη πινάκων της περιόδου 1250-1350 από τη Νορβηγία, επιβεβαίωσαν την τεχνική που αναπτύχθηκε στη δυτική και βόρεια Ευρώπη κατά τον 13^ο και 14^ο αιώνα: τεχνική λαδιού, με φωτεινό προπλασμό, σε αντίθεση με το Βυζάντιο, όπου χρησιμοποιούνταν οι σκοτεινοί προπλασμοί με σύστημα υποστρωμάτων αποτελούμενο από λαζούρες²⁸.

Συγκεκριμένα, τα αποτελέσματα των αναλύσεων στις εικόνες από την Ευρώπη οδήγησαν στην αναγνώριση τριών διαφορετικών ειδών λινέλαιου, ένα από τα οποία ήταν αναμεμιγμένο με ρετσίνα από πεύκο. Τα είδη αυτά μεμονωμένα ή και σε συνδυασμό μεταξύ τους, είναι δυνατό να χρησιμοποιούνταν σε μία εικόνα, προκειμένου να επιτευχθεί διαφορετικό κάθε φορά αποτέλεσμα. Κατά συνέπεια, η χρησιμοποίηση λαδιού, που εντοπίστηκε στο λευκό χρώμα του πίσω μέρους του αλόγου της εικόνας του αγίου Γεωργίου, είναι ιδιαίτερα σημαντική και συμβαδίζει με εκείνη των σύγχρονων πινάκων από τη δυτική Ευρώπη²⁹.

Ωστόσο, μέχρι να εμπλουτίσουμε τις πληροφορίες μας για τις βυζαντινές εικόνες, μέσω της ανάλυσης του ζωγραφικού τους μέσου, είναι ώριμο να εξετάσουμε κατά πόσο είναι εφικτό να ξεχωρίσει κανείς την καταγωγή των καλλιτεχνών, οι οποίοι εργάζονταν στην Ανατολή τον 13^ο και 14^ο αιώνα. Αυτή τη στιγμή υπερσχύει η άποψη πως η εικόνα του αγίου Γεωργίου φιλοτεχνήθηκε από

²⁷ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.132 και Cormack, 2002, σσ.21-22.

²⁸ Cormack, 2002, σσ.21-22.

²⁹ Στο ίδιο και Cormack & Mihalarias, 1984, σ.132.

χέρι δυτικού ζωγράφου. Η άποψη αυτή στηρίζεται στην πεποίθηση πως ο καλλιτέχνης πιθανόν να είχε μεταδώσει και σε άλλους συναδέλφους του την πείρα του, να χρησιμοποιεί δηλαδή ποικίλα μέσα στη ζωγραφική του. Και δε σημαίνει πως αν η εικόνα ήταν όντως έργο δυτικού ζωγράφου γνωρίζουμε και το θρησκευτικό υπόβαθρο των ανθρώπων, για τους οποίους φιλοτεχνήθηκε³⁰.

Με άλλα λόγια, υπάρχουν ποικίλα μοντέλα έκφρασης αυτή την περίοδο, συμπεριλαμβανομένης και της “*maniera greca*”, η οποία αναπτύχθηκε από δυτικούς καλλιτέχνες για ένα κοινό ορθόδοξο, δυτικό ή ανάμεικτο. Αυτό το οποίο προέχει αυτή τη στιγμή είναι η προτεραιότητα στην επιστημονική έρευνα της συλλογής μιας ευρείας βάσης δεδομένων των υλικών ζωγραφικής των βυζαντινών εικόνων. Αυτή θα συμβάλλει σε μία πιο ακριβή και ξεκάθαρη εκτίμηση των έργων της «σταυροφορικής τέχνης»³¹.

E. Προβλήματα της έρευνας

Μελετώντας την πραγμάτευση των κυλινδρικών ματιών, την επιλογή των χρωμάτων και τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται οι μορφές, ορισμένα δηλαδή από τα κύρια τεχνοτροπικά γνωρίσματα της εικόνας, οι Cormack και Μιχαλαριάς, όπως είδαμε, συσχέτισαν την εικόνα του αγίου Γεωργίου με μία σειρά εικονογραφημένων χειρογράφων, η δημιουργία των οποίων έχει αποδοθεί από τον Hugo Buchthal σε εργαστήριο χειρογράφων της Άκρας. Συγκεκριμένα, διαπίστωσαν πως η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου σχετίζεται με το πιο λαμπρό από τα χειρόγραφα αυτής της ομάδας, τη Βίβλο αρ. 5211, που σήμερα βρίσκεται στη Bibliothèque de l' Arsenal του Παρισιού (εικ.3)³². Η σύνδεση, της εικόνας του αγίου Γεωργίου με μικρογραφίες της Βίβλου αρ. 5211, συμβάλλει στην απόδοσή της εικόνας σε δυτικό ζωγράφο, ο οποίος εργάζονταν στους Αγίους Τόπους.

Παράλληλα, ο Cormack υποστηρίζει ότι η εικόνα του αγίου Γεωργίου διαθέτει κοινά τεχνοτροπικά γνωρίσματα με τις τοιχογραφίες του αγίου Φραγκίσκου στην Παναγία την Κυριώτισσα, στην Κωνσταντινούπολη. Οι τοιχογραφίες αυτές, χρονολογούνται στην περίοδο της Λατινικής κατάκτησης της

³⁰ Cormack, 2002, σ.22.

³¹ Στο ίδιο.

³² Cormack & Mihalarias, 1984, σ.134b.



Κωνσταντινούπολης και πιο συγκεκριμένα γύρω στα 1250³³. Υποστήριξε επίσης, ότι η εικόνα του αγίου Γεωργίου μπορεί να συσχετιστεί με εικόνες που ανήκουν στη συλλογή της Μονής της Αγίας Αικατερίνης, στο όρος Σινά καθώς και με το φύλλο χειρογράφου του Freiburg, (Augustinenmuseum, Freiburg in Breisgau, Γερμανία, αρ. G23/IC), (εικ.4)³⁴.

Η διεξοδική μελέτη της «τέχνης των σταυροφοριών» που πραγματοποίησαν οι Buchthal και Weitzmann σε συνδυασμό με άλλα χειρόγραφα και εικόνες και τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξαν, τέθηκαν υπό αμφισβήτηση από την Ντούλα Μουρίκη. Η Μουρίκη δεν δέχεται πως όλα τα σταυροφορικά έργα παρήχθησαν από δυτικούς καλλιτέχνες που εργάζονταν στους Αγίους Τόπους. Για την εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, η ίδια, αλλά και ο Μανόλης Χατζηδάκης συμμεριζόμενος την άποψή της, πιστεύουν πως παρήχθη στην Κύπρο για κάποιον ορθόδοξο παραγγελιοδότη, από ζωγράφο Κύπριο, ο οποίος ήταν επηρεασμένος από την δυτική τέχνη, καθώς το νησί ήταν υπό Λατινική κυριαρχία. Το «κλειδί» στην υπόθεση για την προέλευσή της από την Κύπρο, αποτέλεσε ο επάργυρος γύψινος ανάγλυφος διάκοσμος του βάθους της εικόνας. Το διακοσμητικό αυτό στοιχείο θεωρήθηκε και από τους δύο επιστήμονες ως το σήμα κατατεθέν του νησιού εκείνη την περίοδο³⁵.

Αντίθετη άποψη, όπως είδαμε, διατύπωσαν οι Cormack και Μιχαλαριάς, οι οποίοι με βάση την τεχνοτροπία, απέδωσαν την εικόνα του αγίου Γεωργίου σε σταυροφόρο καλλιτέχνη. Ορισμένα χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα, η έμφαση στην κίνηση του αλόγου και η απόδοση της ανάλαφρης κίνησης των μορφών, υποδεικνύουν τη συμμετοχή ενός δυτικού, Γότθου ζωγράφου³⁶.

ΣΤ. Η λατρεία του αγίου Γεωργίου και η αγιολογική παράδοση γύρω από το θαύμα του νέου της Μυτιλήνης

Η συγκεκριμένη εικονογραφική παραλλαγή του αγίου Γεωργίου με το νέο αγόρι έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στις εικόνες κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας.

³³ Cormack, 2002, σ.18.

³⁴ Ο.π. και *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 261, σ.395.

³⁵ Cormack, 2002, σ.20.

³⁶ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.133a.

Ανάμεσα στις ερμηνείες που έχουν δοθεί για αυτό συγκαταλέγεται και εκείνη, η οποία συσχετίζει την εικονογραφική αυτή παραλλαγή με την απελευθέρωση των Χριστιανών από τους Μουσουλμάνους. Αυτό το είδος όμως της ερμηνείας, επισκιάζει το γεγονός ότι η σκηνή απεικόνιζε ένα συγκεκριμένο θαύμα που σχετίζεται με τον άγιο Γεώργιο³⁷.

Ο Talbot Rice θεώρησε πως δεν υπήρχε κάποιο σχετικό, με το θέμα αυτό, μεσαιωνικό κείμενο και η μελέτη που πραγματοποίησε προκάλεσε δυσκολία στην κατανόηση της συγκεκριμένης εικονογραφίας. Η άποψη αυτή σύντομα ανασκευάστηκε από τον Βούλγαρο μελετητή Dujcev, χωρίς ωστόσο η συμβολή του να γίνει ευρέως αντιληπτή, ίσως λόγω του τίτλου που είχε δώσει στη μελέτη του³⁸. Το συγκεκριμένο κείμενο, το οποίο περιλαμβάνονταν στα θαύματα του αγίου Γεωργίου που δημοσίευσε ο J. B. Aufhauser το 1913, περιγράφει τα θαύματα του αγίου, τα οποία πραγματοποίησε μετά το θάνατό του. Από αυτά, τρία αφορούν στη σωτηρία μικρών αιχμάλωτων αγοριών και ένα από αυτά φαίνεται πως ταυτίζεται πλήρως με τα εικονογραφικά στοιχεία της εικόνας του αγίου Γεωργίου³⁹.

Το θαύμα λοιπόν, το οποίο απεικονίζεται στην εικόνα, είναι η διάσωση ενός μικρού αγοριού από τη Μυτιλήνη, το οποίο βρισκόταν αιχμάλωτο στα χέρια των Σαρακηνών στην Κρήτη. Συγκεκριμένα, οι Σαρακηνοί την ημέρα της γιορτής του αγίου Γεωργίου επιτέθηκαν στη Λέσβο και έθεσαν υπό αιχμαλωσία τους πιστούς, τη στιγμή που βρίσκονταν μέσα στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου. Ανάμεσα στο εκκλησίασμα ήταν ένα αγόρι, το οποίο ο Εμίρης της Κρήτης επέλεξε ως προσωπικό του υπηρέτη. Ένα χρόνο αργότερα, η μητέρα του αγοριού πήγε στην εκκλησία να προσευχηθεί και στη συνέχεια επέστρεψε στο σπίτι της για να ετοιμάσει δείπνο. Την ίδια στιγμή στην Κρήτη το αγόρι προσέφερε στον Εμίρη ένα ποτήρι κρασί, όταν παρουσιάστηκε ο άγιος Γεώργιος πάνω σε άσπρο άλογο. Έσωσε το νεαρό, ο οποίος βρέθηκε ξαφνικά πάνω στο άλογο, κρατώντας με το ένα χέρι το ποτήρι και με το άλλο το πίσω μέρος του αλόγου. Ο άγιος είχε κάνει το θαύμα του και η μητέρα ξανάσμιξε με τον χαμένο της γιο⁴⁰.

Η απελευθέρωση των Χριστιανών από τους Μουσουλμάνους αποτέλεσε για τους Σταυροφόρους θέμα ιδιαίτερα σημαντικό και η λατρεία του αγίου Γεωργίου

³⁷ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.133a.

³⁸ I. Dujcev: "Due note di storia medievale", Byzantion, 29-30 [1959-60], σσ. 259-66.

³⁹ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.137b.

⁴⁰ Στο ίδιο.

διαδόθηκε γρήγορα την εποχή των σταυροφοριών, και συνέχισε να έχει ιδιαίτερη θέση στην εικονογραφία της δυτικής Ευρώπης, μέχρι τον 20ο αιώνα. Στους Αγίους Τόπους, κέντρο λατρείας του αγίου Γεωργίου έγινε η Λύδδα, το μέρος όπου μαρτύρησε ο άγιος γύρω στο 300, και υπάρχουν μαρτυρίες πως εκεί, τα θαύματα που έκανε ο άγιος Γεώργιος είχαν αρχίσει να συλλέγονται και να γίνονται αντικείμενο αφηγήσεων ήδη από τον 6^ο αιώνα. Υπήρχε ωστόσο και η παράδοση πως ο άγιος Γεώργιος είχε κάνει την εμφάνισή του στην Αντιόχεια, το 1098, πολεμώντας στο πλευρό των Φράγκων. Η Αγγλία αποτέλεσε χώρα, στην οποία η λατρεία του αναπτύχθηκε αργότερα, υπό την αιγίδα του Ριχάρδου Ι' ⁴¹.

Η Λύδδα υπήρξε πόλη με στρατηγική, εμπορική και θρησκευτική σημασία. Κατά τον 12^ο αιώνα επικρατούσε στην πόλη ευημερία, η επίθεση όμως των Σαλαδινών, το 1177, αποτέλεσε για αυτήν σοβαρό πλήγμα. Μετά το 1192, η πόλη αναβίωσε και έγινε σημείο αναφοράς για χριστιανούς προσκυνητές. Ο καθεδρικός ναός οικοδομήθηκε εκ νέου, ένα μοναστήρι προστέθηκε λίγο αργότερα, η πόλη οχυρώθηκε και αποτέλεσε έδρα του επισκόπου. Επιπροσθέτως, η Λύδδα αποτέλεσε τόπο διαμονής για μοναχούς, για το στρατό αλλά και άλλους ανθρώπους, οι οποίοι συγκρότησαν τον πληθυσμό της. Ωστόσο, αυτή η εικόνα της πόλης διατηρήθηκε ως το 1268, που καταλήφθηκε από τους "Baybars", οπότε και καταστράφηκε η εκκλησία ⁴².

Z. Σταυροφορική Τέχνη

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα προσπαθήσω να ανασύρω τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η «τέχνη των σταυροφοριών» και στη συνέχεια να κάνω λόγο για τον τόπο, στον οποίο καλλιεργείται, τους παραγγελιοδότες, τους καλλιτέχνες που την παράγουν, τα εργαστήρια που ιδρύονται, τις περιοχές που αποτέλεσαν σημαντικά κέντρα παραγωγής εικόνων, την τύχη των έργων αυτών από τη στιγμή που φεύγουν από τα χέρια του καλλιτέχνη που τα παρήγαγε, για να καταλήξω συμπερασματικά στο ζωγράφο που φιλοτέχνησε την εικόνα του αγίου Γεωργίου.

⁴¹ Cormack & Mihalarias, 1984, σσ.132-133.

⁴² Ο.π., σσ.138b-139a.

Η μελέτη της ζωγραφικής των σταυροφορικών εικόνων του 13^{ου} αιώνα θα ήταν ίσως καλύτερα να ξεκινήσει από τα τέλη του 12^{ου} αιώνα, με τις εκτεταμένες εκστρατείες των Σαλαδινών και να τελειώσει το 1291, με την κατάληψη της ενδοχώρας από τους Μαμελούκους. Μεταξύ των ετών 1099 και 1187 γνωρίζουμε ότι το σημαντικότερο κέντρο σταυροφορικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας αποτελούσαν τα Ιεροσόλυμα. Μετά την πτώση τους, το 1187, φαίνεται πως δεν θα υπάρξει άλλο μέρος να αναλάβει το ρόλο του συνεχιστού αυτού του σπουδαίου πολιτικού, οικονομικού και πολιτιστικού κέντρου, παρά μόνο αρκετά αργότερα η Άκρα, η οποία μετά την πτώση των Ιεροσολύμων, ορίζεται νέα πρωτεύουσα του Λατινικού Βασιλείου. Παρόλα αυτά, στην Άκρα δεν υπάρχουν ενδείξεις για καλλιτεχνική δραστηριότητα των σταυροφόρων, παρά μόνο από το 1250 και μετά, όταν φθάνει εκεί, ο βασιλιάς της Γαλλίας Λουδοβίκος Θ' και η πόλη αναδεικνύεται σε σημαντικό κέντρο παραγωγής εικόνων και εικονογραφημένων χειρογράφων.

Ωστόσο, υπάρχει ένα κενό όσον αφορά στην παραγωγή σταυροφορικών έργων μεταξύ των ετών 1191 και 1250, καθώς δεν μας έχουν σωθεί από την περίοδο αυτή, παρά μόνο ελάχιστα στοιχεία⁴³. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα των Σταυροφόρων, στην περιοχή της Σύρο-Παλαιστίνης μεταξύ των ετών 1187 και 1229 εμφανίζει κάμψη και η παραγωγή έργων ελαττώνεται, συγκριτικά με την αντίστοιχη δραστηριότητα στην περιοχή των Ιεροσολύμων, κατά τα έτη 1140-1187 και 1250-1291. Τόσο στην Άκρα, όσο και στα Ιεροσόλυμα, τα στοιχεία που διαθέτουμε για την παραγωγή εικόνων και εικονογραφημένων χειρογράφων είναι ανεπαρκή και δεν επιτρέπουν τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης εικόνας.

Η περίοδος 1229-1250 έχει να μας προσφέρει σημαντικές πληροφορίες όχι τόσο για το ρόλο της Άκρας στον τομέα της τέχνης, όσο για την αναβίωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στα Ιεροσόλυμα. Κύριο γνώρισμα αυτής της περιόδου είναι η αναβίωση του εργαστηρίου χειρογράφων των Ιεροσολύμων, η οποία θα διαρκέσει μέχρι το 1244 και θα ευνοήσει την παραγωγή σημαντικών έργων. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οι Σταυροφόροι προτίμησαν την αναβίωση ενός σημαντικού, από το παρελθόν, κέντρου εικονογράφησης χειρογράφων και όχι τη δημιουργία κάποιου νέου, πιθανόν απομακρυσμένου από

⁴³ Folda 1982, σ.103.

τους Αγίους Τόπους, αφήνοντας έτσι να διαφανεί, το πόσο σημαντικοί ήταν οι καλλιτεχνικοί δεσμοί με το μέρος εκείνο⁴⁴.

Η περίοδος που ακολουθεί αμέσως μετά το 1244 και μέχρι το 1291 για την Άκρα, έχει να προσφέρει τα πλουσιότερα, από κάθε άλλο μέρος και κάθε άλλη χρονική περίοδο, στοιχεία που σχετίζονται με τη ζωγραφική των σταυροφόρων.

Εργαστήρια παραγωγής εικόνων στην Ανατολική Μεσόγειο κατά τον 13^ο αιώνα

Κατά τον 13^ο αιώνα και ειδικότερα από τα μέσα του αιώνα και έπειτα, η παραγωγή εικόνων από σταυροφόρους καλλιτέχνες ήταν τόσο μεγάλη που είχε ως αποτέλεσμα την ίδρυση εργαστηρίων, καθένα από τα οποία είχε τη δική του ταυτότητα. Τα εργαστήρια αυτά ιδρύθηκαν, κατά κύριο λόγο, σε περιοχές όπου η καλλιτεχνική δραστηριότητα ήταν ιδιαίτερα ανεπτυγμένη. Ορισμένα από τα πιο σημαντικά κέντρα παραγωγής εικόνων στην Ανατολική Μεσόγειο κατά τον 13^ο αιώνα, ήταν τα Ιεροσόλυμα καθώς επίσης και η Άκρα, η Αντιόχεια και άλλες πόλεις στα παράλια, όπως η Τύρος, η Σιδώνη, η Τρίπολη και Lattakieh. Εξίσου σημαντικά κέντρα και μάλιστα με ιδιαίτερη φυσιογνωμία κατά την εποχή αυτή ήταν η Κύπρος, η Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο όρος Σινά, καθώς επίσης και η Κρήτη⁴⁵.

Οι παραγγελιοδότες των έργων, που παρήγαγαν σταυροφόροι καλλιτέχνες, προέρχονταν από διάφορες κοινωνικές τάξεις και η ποιότητα των έργων ποίκιλε ανάλογα και με την περιοχή όπου παράγονταν, σε υψηλή και «επαρχιακή». Συνήθως, τα πολύ καλής ποιότητας έργα παράγονταν από καλλιτέχνες έμπειρους και καταξιωμένους, οι οποίοι είχαν αναπτύξει δραστηριότητα σε μεγάλα πολιτικά κέντρα, όπως τα Ιεροσόλυμα και η Άκρα. Αντίθετα, για τα έργα που προέρχονταν από την επαρχία, υπεύθυνοι πρέπει να ήταν καλλιτέχνες, οι οποίοι διαβιούσαν σε απομακρυσμένες, από τα μεγάλα κέντρα, περιοχές. Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε την ταυτότητα των καλλιτεχνών αυτών, ανεξάρτητα από το κοινωνικό στρώμα που προέρχονταν. Παρόλα αυτά εικάζουμε ότι ορισμένοι από αυτούς ήταν Φράγκοι, οι οποίοι είχαν γεννηθεί στους κόλπους του Λατινικού Βασιλείου⁴⁶.

⁴⁴ Folda 1982, σ.107.

⁴⁵ Weitzmann 1966, σσ.56 και 82 και Μουρίκη, 1990, σ.103.

⁴⁶ Folda 1982, σ.103.

Άκρα

Η πόλη της Άκρας ήδη από τα μέσα του 13^{ου} αιώνα αναδείχθηκε σε ένα από τα πιο αξιόλογα κέντρα παραγωγής εικόνων και εικονογραφημένων χειρογράφων. Στο γεγονός αυτό, πρέπει να συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η εγκατάσταση εκεί του βασιλιά της Γαλλίας Λουδοβίκου Θ', κατά τη διάρκεια των ετών 1250 και 1254. Ο Λουδοβίκος υπήρξε ένας από τους πιο σπουδαίους χορηγούς της εποχής του και η παρουσία του εκεί, καθώς και στην ευρύτερη περιοχή των Αγίων Τόπων, λειτούργησε ως κίνητρο για την ανάπτυξη μιας αξιόλογης καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

- *Σχέση εικόνων – εικονογραφημένων χειρογράφων*

Η στενή σχέση που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα στη ζωγραφική των εικόνων και την εικονογράφηση χειρογράφων οδηγεί στη σκέψη ότι τα εργαστήρια εικόνων διατηρούσαν στενή επαφή με τα εργαστήρια χειρογράφων τόσο των Ιεροσολύμων, όσο και της Άκρας. Πράγματι, πιθανόν να υπήρχε ένα τέτοιο είδος συνεργασίας, σε βαθμό μάλιστα, που ορισμένοι καλλιτέχνες παρήγαγαν παράλληλα με τις εικόνες, και μικρογραφίες χειρογράφων. Αλλά καθώς, σύμφωνα με την άποψη του Buchthal, οι μικρογράφοι εργάζονταν κυρίως για τη βασιλική Αυλή και παρήγαγαν πολυτελή χειρόγραφα, οι ζωγράφοι των εικόνων, όπως φαίνεται, διέθεταν συμπληρωματικούς παραγγελιοδότες, ο ευπορότερος από τους οποίους θεωρούνταν το Τάγμα των Ναϊτών Ιπποτών⁴⁷.

Μεταξύ των πολυάριθμων εργαστηρίων που είχαν ιδρύσει στην Άκρα καλλιτέχνες από την Δύση, ένα από τα πιο παραγωγικά θεωρείται πως ήταν στενά συνδεδεμένο με το εργαστήριο χειρογράφων της Άκρας. Στο εργαστήριο εκείνο παρήχθησαν εικονογραφημένα χειρόγραφα, όπως η Σύνοψη της Περούτζια, (Cod. 6, fol. 182^v), που σήμερα βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού (εικ.13) και η Βίβλος αρ. 5211 που φυλάσσεται στη Bibliothèque de l' Arsenal του Παρισιού (εικ.3).

Η Σύνοψη στο ημερολόγιο της για τις 12 Ιουλίου περιλαμβάνει το *Dedicatio ecclesie Acconensis* στο οποίο η Άκρα, η πρωτεύουσα του σταυροφορικού

⁴⁷ Το Τάγμα αυτό συγκροτούσαν σταυροφόροι, οι οποίοι προέρχονταν από τις ανώτερα οικονομικά τάξεις. Λογικό συνεπώς είναι, να θεωρήσουμε την παραγωγή αξιόλογων και πολυτελών σταυροφορικών εικόνων, ως αποτέλεσμα των παραγγελιών των μελών εκείνου του Τάγματος. Weitzmann 1966, σσ. 72-74.

βασιλείου μετά την πτώση των Ιεροσολύμων το 1244, χαρακτηρίζεται ως καλλιτεχνικό κέντρο εικονογράφησης χειρογράφων.

Τον ισχυρισμό αυτόν έρχεται να ενισχύσει ακόμα περισσότερο, η Βίβλος αρ. 5211. Σε σκηνές που περιλαμβάνει από την Παλαιά Διαθήκη, υπάρχουν αρκετά στοιχεία που σχετίζονται με τις *bibles moralisees*⁴⁸, που φιλοτεχνήθηκαν στο Παρίσι για το Λουδοβίκο, την ίδια περίοδο. Έτσι, επιβεβαιώνεται το γεγονός ότι ο ίδιος ο βασιλιάς ήταν ένας από τους βασικούς - αν όχι ο βασικότερος - παράγοντες που ευνόησαν την ανάδειξη της Άκρας σε καλλιτεχνικό κέντρο μεγίστης σημασίας, από το οποίο προήλθαν όχι μόνο πολυτελή χειρόγραφα, αλλά και πολύ καλής ποιότητας εικόνες⁴⁹.

- *Αντιγραφή βυζαντινών προτύπων από τους σταυροφόρους καλλιτέχνες.*

Είτε περιπλανώμενοι από το ένα μέρος στο άλλο, είτε εγκατεστημένοι σε τοπικά εργαστήρια, οι σταυροφόροι ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν βυζαντινά έργα ως πρότυπά τους.

Ανάμεσα σε έργα σταυροφόρων καλλιτεχνών, που έχουν σωθεί ως τις μέρες μας, υπάρχουν κάποια που παρέχουν πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο, οι καλλιτέχνες αυτοί παρήγαγαν τα έργα τους. Πρόκειται για σημειωματάρια, η ύπαρξη των οποίων μας έχει γίνει γνωστή είτε μέσα από τμήματά τους είτε από μεμονωμένα φύλλα. Τα σημειωματάρια αυτά, περιλαμβάνουν σχέδια και σημειώσεις που είχαν κρατήσει οι σταυροφόροι ζωγράφοι κατά τη διαδικασία αντιγραφής κάποιου βυζαντινού έργου. Σημειωματάρια σαν αυτά, δεν έχουν σωθεί ακέραια ως τις μέρες μας, βρέθηκαν ωστόσο, κάποια κομμάτια τους, που βοηθούν ώστε να καταλάβουμε τι μορφή είχαν.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το χειρόγραφο που φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη του Wolfenbüttel, (Cod. 61,2 Aug. Oct., fol.78^v), (εικ.14). Πρόκειται για έργο που παρήχθη μεταξύ των ετών 1230 και 1240 από καλλιτέχνη, ο οποίος καταγόταν από την Σαξονία. Μέσα από τις σημειώσεις που είχε κρατήσει ο Σάξονας ζωγράφος, φαίνεται πως το ενδιαφέρον του εστιαζόταν κυρίως και σχεδόν

⁴⁸ Πρόκειται για μία ομάδα χειρογράφων από το Παρίσι, τα οποία χρονολογούνται στα μέσα του 13^{ου} αιώνα και σχετίζονται με τον βασιλιά της Γαλλίας Λουδοβίκο Θ'. Weitzmann 1963, σ.188.

⁴⁹ Weitzmann 1966, σ.56 και Weitzmann et al., 1982α, σ.207b.

αποκλειστικά στις ανθρώπινες μορφές, στη στάση, στην κίνηση και την ενδυμασία τους και λιγότερο, ίσως και καθόλου, σε άλλα στοιχεία της σύνθεσης, όπως για παράδειγμα η απόδοση του τοπίου και η αρχιτεκτονική⁵⁰.

Τα πρότυπα του δυτικού ζωγράφου για τη δημιουργία του χειρογράφου από το Wolfenbüttel, πιθανότατα ήταν μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων, όπως για παράδειγμα το φ. 109^v από το Ευαγγέλιο αρ. 118, που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Αθήνας⁵¹.

Επίσης, ένα άλλο έργο, το Φύλλο του Freiburg, (Augustinenmuseum, Freiburg in Breisgau, Γερμανία, αρ.G23/IC), (εικ.4)- πιθανότατα να προέρχεται από κάποιο σημειωματάριο που χρησιμοποιούσαν σταυροφόροι καλλιτέχνες κατά την παραγωγή των έργων τους. Στο επάνω μέρος του φύλλου εικονίζεται μία σκηνή με τον Ιησού να μιλάει στον Ζακχαίο, ενώ κάτω εικονίζονται δύο στρατιωτικοί άγιοι πάνω σε άλογα: ο άγιος Γεώργιος στα αριστερά και ο άγιος Θεόδωρος στα δεξιά. Παρόλο που η ταυτότητα του αγίου Γεωργίου δεν επιβεβαιώνεται, θεωρούμε ότι είναι ο συγκεκριμένος άγιος, καθώς στη βυζαντινή τέχνη ο άγιος Θεόδωρος απεικονίζεται τις περισσότερες φορές μαζί με τον άγιο Γεώργιο. Εκείνο που προκαλεί εντύπωση, είναι ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο αποδίδονται οι δύο άγιοι, που μοιάζουν να σχεδιάστηκαν ξεχωριστά ο ένας από τον άλλο. Εξίσου εντυπωσιακό δε, είναι και το γεγονός ότι σε κανένα βυζαντινό χειρόγραφο δε συναντάται αυτός ο εικονογραφικός τύπος των αγίων. Είναι πολύ πιθανόν λοιπόν, ο ζωγράφος που σχεδίασε το συγκεκριμένο φύλλο, να είχε ως πρότυπο του κάποια εικόνα, με τους δύο στρατιωτικούς αγίους, καθώς μία τέτοια σύνθεση συναντάται συχνά σε έργα αυτής της κατηγορίας⁵².

Εδώ θα άξιζε να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στην πιθανή σχέση του Φύλλου του Freiburg με την εικόνα του αγίου Γεωργίου από το Βρετανικό Μουσείο. Τα κοινά μεταξύ τους τεχνοτροπικά στοιχεία, που εντοπίζονται στην απόδοση του αγίου Γεωργίου και του αλόγου του, οδηγούν στην υπόθεση ότι, είτε ο ζωγράφος του Φύλλου του Freiburg είχε αντιγράψει την εικόνα του αγίου Γεωργίου, είτε είχε συμβεί το αντίστροφο. Αν λάβουμε όμως υπόψη την χρονολόγηση των δύο έργων, τότε διαπιστώνουμε ότι ο πρώτος ισχυρισμός δεν μπορεί να ευσταθήσει, καθώς το

⁵⁰ Weitzmann 1966, σ.75.

⁵¹ Στο ίδιο.

⁵² Weitzmann 1966, σσ.78-80 και *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 318, σ.482.

φύλλο του Freiburg χρονολογείται γύρω στο 1200, στις αρχές δηλαδή του 13^{ου} αιώνα και η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου χρονολογείται στα μέσα του 13^{ου} αιώνα⁵³.

- *Γαλλικό Εργαστήριο*

Η απόδοση ορισμένων εικόνων σε Γάλλους ζωγράφους βασίζεται κυρίως σε ομοιότητες που εμφανίζουν οι εικόνες αυτές, με μικρογραφίες χειρογράφων που έχουν φιλοτεχνηθεί από καλλιτέχνες γαλλικής καταγωγής, στην Άκρα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο φανερώνει συνάμα και τη στενή σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική των εικόνων και την εικονογράφηση χειρογράφων, αποτελεί η σκηνή της Σταύρωσης σε αμφιπρόσωπη εικόνα από το Σινά (εικ.15α) και σε μικρογραφία από την Σύνοψη της Περούτζια, (Cod. 6, fol. 182^v), (εικ.13). Τόσο στην εικόνα, όσο και στη μικρογραφία του χειρογράφου η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης αποδίδονται με τις ίδιες ιδιοσυγκρασιακές χειρονομίες. Οι ασυνήθιστες χειρονομίες των δακτύλων μαζί με τα ορθάνοικτα μάτια αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα που αποτελούν το σήμα κατατεθέν ενός μεγάλου σταυροφορικού εργαστηρίου στην Άκρα, πιθανότητα γαλλικού.

Στόχος των καλλιτεχνών του εργαστηρίου αυτού, όπως και των άλλων εργαστηρίων, ήταν η πιστή αντιγραφή βυζαντινών εικόνων. Στην προσπάθεια τους όμως αυτή, οι ζωγράφοι κυρίως των εικόνων και ίσως λιγότερο των μικρογραφιών, άφηναν να διαφανούν τόσο μέσα από την τεχνοτροπία, όσο και μέσα από την εικονογραφία, στοιχεία από την γαλλική τους κληρονομιά⁵⁴.

- *Ιταλικό εργαστήριο*

Πέρα από τα εργαστήρια Γάλλων ζωγράφων, στην Άκρα είχαν ιδρύσει εργαστήρια και Ιταλοί καλλιτέχνες. Παρόλο που η τεχνοτροπία ορισμένων εικόνων παραπέμπει σε ζωγράφους ιταλικής καταγωγής, δεν μπορούμε με ευκολία να προσδιορίσουμε και τον ακριβή τόπο καταγωγής τους. Υπήρχαν τρία μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα στην Ιταλία, που είχαν τα αντίστοιχα εργαστήρια τους στο τινικό βασίλειο και συγκεκριμένα στην Άκρα: η Πίζα, η Γένοβα και η Βενετία. Από σταυροφορικές εικόνες που έχουν βρεθεί και χρονολογούνται στον 13^ο αιώνα,

⁵³ Weitzmann 1966, σσ.78-80 και *The Glory of Byzantium*, 1997, αρ. 318, σ.482.

⁵⁴ Weitzmann 1966, σσ.56-57 και Weitzmann et al., 1982α, σ.202b.

δεν υπάρχει καμία που να μπορεί να αποδοθεί, με βάση την τεχνοτροπία, σε ζωγράφο από την Πίζα, ενώ όσον αφορά στην απόδοση της εικόνας σε ζωγράφους από τη Γένοβα, η γνώση μας είναι μηδαμινή. Αντίθετα, μελετητές είναι σε θέση να διακρίνουν έργα που σχετίζονται με την καλλιτεχνική παράδοση της Βενετίας⁵⁵.

Υπάρχουν δύο έργα που προέρχονται από εργαστήρια Βενετών ζωγράφων και αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές ομάδες. Πρόκειται για ένα δίπτυχο με μικρογραφίες, το οποίο φιλοτεχνήθηκε στα τέλη του 13^{ου} αιώνα για τον βασιλιά της Ουγγαρίας Ανδρέα III, στη Βέρνη (εικ.16) και ένα δίπτυχο, στο Museo Correr στη Βενετία, με προτομές του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή και του αγίου Ανδρέα (εικ.17)⁵⁶.

Σινά – Προορισμός εικόνων γαλλικού και ιταλικού εργαστηρίου

Το μεγαλύτερο μέρος από τα έργα τους, οι ζωγράφοι τόσο του γαλλικού, όσο και του ιταλικού εργαστηρίου το προόριζαν για τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Η χρήση συγκεκριμένα της σιναϊτικής εικονογραφίας οδηγεί τους μελετητές σε αυτή τη διαπίστωση και μία ομάδα εικόνων που βρέθηκε στη Μονή μπορεί να το επιβεβαιώσει απόλυτα. Οι έρευνες του Weitzmann στη Μονή, μεταξύ των ετών 1956 και 1965, επιβεβαίωσαν πέρα από κάθε αμφιβολία την παρουσία δυτικών στοιχείων, εισηγμένων ή μη, κατά τον 13^ο αιώνα.

Εικόνες δυτικής τεχνοτροπίας έφθαναν στη Μονή ήδη από τον 12^ο αιώνα, κυρίως ως δώρα. Κατά τον 13^ο αιώνα ωστόσο, τα έργα με τα δυτικά χαρακτηριστικά πολλαπλασιάζονται σε αριθμό, γεγονός που οδηγεί στην υπόθεση ότι καλλιτέχνες από τη Δύση είχαν εγκατασταθεί ακόμα και μέσα στη Μονή και είχαν ιδρύσει εργαστήρια παραγωγής εικόνων. Ανάμεσα στις δύο χιλιάδες περίπου εικόνες της Μονής του Σινά, ένας αριθμός γύρω στις εκατόν είκοσι, ίσως και παραπάνω, αποδίδονται σε ζωγράφους από τη Δύση⁵⁷.

Υπάρχει μία εικόνα, την οποία ο Weitzmann χρονολόγησε λίγο μετά το 1250 και την ενέταξε στη «Γαλλική» ομάδα των «σταυροφορικών» εικόνων της Μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Πρόκειται για μία εικόνα με τη Γέννηση, στην οποία τα δυτικά στοιχεία είναι ελάχιστα. Αντίθετα, ως στοιχεία της κοινής με

⁵⁵ Weitzmann 1966, σ.62.

⁵⁶ Στο ίδιο.

⁵⁷ Weitzmann et al., 1982α, σ.201.

τη ζωγραφική των Σταυροφόρων τεχνοτροπίας έχουν θεωρηθεί τα ορθάνοιχτα μάτια και τα μαργαριτάρια στα περιγράμματα των φωτοστέφανων⁵⁸.

Όσον αφορά στις εικόνες της «Βενετικής» σχολής που βρέθηκαν στο Σινά, υπάρχει μία μεγάλη αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Σταύρωση από τη μία πλευρά και την Ανάσταση από την άλλη (εικ.15α και 15β), η οποία συγκαταλέγεται ανάμεσα στα ελάχιστα έργα αυτής της σχολής που φέρουν λατινικές επιγραφές. Η εικόνα αποτελεί *unicum* σε όλη την ομάδα και περιλαμβάνει αρκετά δυτικά στοιχεία. Στη Σταύρωση διακρίνονται λατινικές επιγραφές και επισημαίνονται ιδιαίτερα η χρησιμοποίηση των τριών καρφιών στον Εσταυρωμένο και η στικτή διακόσμηση των φωτοστέφανων και του χρυσού βάθους. Τα δύο τελευταία χαρακτηριστικά αποδίδονται σύμφωνα με μία ιταλικής καταγωγής τεχνική, που χρησιμοποιήθηκε από τα μέσα του 13^{ου} αιώνα.

Αλλά και η σκηνή της Ανάστασης από την ίδια εικόνα, εμφανίζει τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά από τη δυτική παράδοση (εικ.15β). Ορισμένα από αυτά είναι το ρόδινο χρώμα της δόξας του Χριστού και του τόξου του ουρανού, τα αστέρια του γαλάζιου φόντου, ο μικρός λιθοκόσμητος σταυρός του Χριστού και η ηλικιωμένη Εύα. Επιπρόσθετα, στοιχεία ξένα προς τις αρχές της βυζαντινής ζωγραφικής αποτελούν τόσο η ρεαλιστική απόδοση των μορφών, όσο και ο χειρισμός του χρώματος. Αξίζει να σημειωθεί τέλος, ότι τεχνοτροπικά παράλληλα έχουν επισημανθεί ανάμεσα σε μορφές της εικόνας του Σινά και των ψηφιδωτών του Αγίου Μάρκου της Βενετίας⁵⁹.

Ένα έργο που φιλοτεχνήθηκε σε γαλλικό εργαστήριο με τελικό προορισμό, κατά πάσα πιθανότητα, τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, αποτελεί μία εικόνα με τη σκηνή της Δέησης η οποία καταλαμβάνει το κέντρο της εικόνας και περιλαμβάνει προτομές αγίων τοποθετημένες περιμετρικά, στο πλαίσιο. Σε μία από τις προτομές των αγίων απεικονίζεται η αγία Αικατερίνη, στοιχείο το οποίο αποτελεί ξεκάθαρη απόδειξη ότι η εικόνα προοριζόταν για τη Μονή. Σε μία άλλη, τοποθετημένη στο κάτω μέρος του πλαισίου απεικονίζεται ο άγιος Ονούφριος. Την παρουσία του αγίου αυτού στη σιναϊτική εικονογραφία και τη σχέση του με τη Μονή του Σινά, δικαιολογεί το γεγονός ότι ο άγιος Ονούφριος ζούσε ως ερημίτης

⁵⁸ Μουρίκη, 1990, σ.120.

⁵⁹ Ο.π., σσ.118-119.

σε μία κοιλάδα, που απείχε μόλις λίγα χιλιόμετρα από τη Μονή⁶⁰. Σε ορισμένες εικόνες που βρέθηκαν στη Μονή του Σινά και θεωρούνται προϊόντα γαλλικού εργαστηρίου, η απεικόνιση συγκεκριμένων αγίων αποτελεί αδιάψευστη μαρτυρία ότι ο τελικός προορισμός τους ήταν εκείνο ακριβώς το ιερό μέρος.

Τέλος αξίζει να σημειωθεί ότι εντός των τειχών της Μονής είχαν ιδρυθεί παρεκκλήσια καθένα από τα οποία ήταν αφιερωμένα στη μνήμη κάποιου αγίου. Η παρουσία των σταυροφορικών έργων στη Μονή, ίσως θα μπορούσε να αιτιολογηθεί και από το γεγονός ότι μέσα στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης, Λατίνοι μοναχοί είχαν εγκαθιδρύσει αποικία και είχαν ανεγείρει παρεκκλήσιο αφιερωμένο στην «Αγία Αικατερίνη των Φράγκων». Δεν αποκλείεται λοιπόν, ορισμένα από τα έργα τους, οι σταυροφόροι ζωγράφοι να τα προόριζαν για τη διακόσμηση αυτού του παρεκκλησίου⁶¹.

Όλα τα παραπάνω δεν αφήνουν περιθώριο για αμφιβολία σχετικά με το ενδιαφέρον των σταυροφόρων καλλιτεχνών για τη Μονή του Σινά. Η σιναϊτική εικονογραφία σε ορισμένες από τις εικόνες που παρήχθησαν σε σταυροφορικά εργαστήρια, μαρτυρούν τη σχέση των εικόνων αυτών με την Μονή. Βέβαια, η Μονή της Αγίας Αικατερίνης βρισκόταν μόνο στην περιφέρεια του Λατινικού Βασιλείου και για αυτό δεν πρέπει να την θεωρήσουμε ως το μοναδικό τόπο προορισμού των έργων των σταυροφορικών εργαστηρίων. Το μεγαλύτερο μέρος από τις σταυροφορικές εικόνες πιθανότατα προοριζόταν για εκκλησίες των Ιεροσολύμων, καθώς και άλλες πόλεις και φρούρια των Σταυροφόρων στην Παλαιστίνη και στη Συρία.

Με το πέρασμα του χρόνου, πολλά από τα έργα που είχαν παράγει σταυροφόροι καλλιτέχνες στο σταυροφορικό βασίλειο, είτε χάθηκαν, είτε υπέστησαν ζημιές, είτε καταστράφηκαν ολοκληρωτικά. Ωστόσο, οι Σταυροφόροι προσπάθησαν να διαφυλάξουν ορισμένα από τα έργα αυτά και ένας τρόπος για να το πετύχουν αυτό ήταν η μεταφορά τους στην Κύπρο, όπου φαίνεται πως εγκαταστάθηκαν και οι ίδιοι μετά την πτώση της Άκρας⁶².

⁶⁰ Weitzmann 1966, σσ.56-57.

⁶¹ Weitzmann 1982β, σ.72.

⁶² Weitzmann 1966, σ.74.

Κύπρος

Ο ρόλος της Κύπρου ως κέντρο παραγωγής σταυροφορικών έργων γίνεται γνωστός από το 1291 και έπειτα, τότε που οι Σταυροφόροι εγκαταλείπουν την Άκρα και εγκαθιδρύουν την κυριαρχία τους στο νησί. Η Κύπρος αποτελεί πηγή πλούσια σε βυζαντινά πρότυπα, με εμφανή εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Κωνσταντινουπολίτικης τέχνης. Μαζί με τους Σταυροφόρους έρχονται στο νησί και καλλιτέχνες από τη Δύση, με έντονο το ενδιαφέρον για τη βυζαντινή τέχνη. Η Κύπρος γίνεται σημαντικό κέντρο έμπνευσής τους, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την ίδρυση εργαστηρίων και την ανάπτυξη σπουδαίας δραστηριότητας από τους σταυροφόρους καλλιτέχνες..

Στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης βρέθηκαν εικόνες οι οποίες, με βάση στοιχεία από την εικονογραφία και την τεχνοτροπία τους, έχουν αποδοθεί σε δυτικούς ζωγράφους, οι οποίοι εργάζονταν σε εργαστήρια, στην Κύπρο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μία αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια Αριστεροκρατούσσα, στη μία όψη και τους αγίους Σέργιο και Βάκχο, στην άλλη όψη (εικ.18). Η εικόνα ανήκε στην ομάδα εκείνη των εικόνων, οι οποίες χρησιμοποιούνταν σε λιτανείες της Μονής, σε ορισμένες εορτές του έτους. Η Παναγία εικονίζεται ως τη μέση, ενώ οι δύο άγιοι εικονίζονται έφιπποι, σύμφωνα με ένα σπάνιο εικονογραφικό σχήμα για τους δύο αυτούς αγίους. Η αμφιπρόσωπη αυτή εικόνα έχει χρονολογηθεί στο τέλος του 13^{ου} αιώνα και αποδίδεται σε σταυροφορικό εργαστήριο, που συνδέεται είτε με την Κύπρο, είτε πολύ πιθανότατα με τη Νότια Ιταλία. Τα δυτικά στοιχεία που διακρίνονται στην εικόνα και είναι ξένα προς τη βυζαντινή παράδοση, είναι η δυτική άσπρη σημαία με τον κόκκινο σταυρό και η φαρέτρα που έχει περσική εμφάνιση⁶³.

Επιπλέον, στη σύνδεση της αμφιπρόσωπης εικόνας με το νησί της Κύπρου, συντελεί σε μεγάλο βαθμό μία σειρά από τεχνοτροπικά στοιχεία. Ορισμένα από αυτά, όπως η επίπεδη απόδοση του σώματος, το λείο γραμμικό πλάσιμο στα γυμνά μέρη, όπου επικρατούν ανοιχτοί τόνοι, αλλά και τα αβρά, νεανικά πρόσωπα που αποπνέουν ένα ψυχρό, κοσμικό χαρακτήρα, που τονίζεται και από την αγάπη προς

⁶³ Τα δύο αυτά εικονογραφικά χαρακτηριστικά εντοπίζονται και σε μία άλλη εικόνα, η οποία σώζεται στη Μονή, και που επίσης έχει χρονολογηθεί στον 13^ο αιώνα. Πρόκειται για μία εικόνα με τον άγιο Σέργιο έφιππο.

⁶⁴ Μουρίκη, 1990, σ.120.

τις διακοσμητικές λεπτομέρειες, μπορούν να συνδέσουν την εικόνα με τη συριακή μειονότητα, η οποία ενισχύθηκε στην Κύπρο, μετά τα μέσα του 13^{ου} αιώνα⁶⁴.

Η Ντούλα Μουρίκη στη μελέτη της με τίτλο “Thirteenth-century icon painting in Cyprus”, η οποία δημοσιεύτηκε το 1985-1986 στο επιστημονικό περιοδικό “The Griffon”, κάνει αναφορές μεταξύ άλλων και σε συγκεκριμένα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της δυτικής παράδοσης, τα οποία διακρίνονται τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες του 13^{ου} αιώνα από την Κύπρο.

Ένα ιδιαίτερο τεχνοτροπικό στοιχείο, το οποίο αξίζει να τονισθεί, είναι η χρήση γύψινου επίχρυσου διακόσμου στο βάθος. Πρόκειται για μία τεχνική λεπτομέρεια που φαίνεται ότι εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στην Κύπρο, στην πρώιμη φάση της Φραγκοκρατίας⁶⁵. Η τεχνική αυτή αργότερα χρησιμοποιήθηκε και σε άλλα σημεία των εικόνων, όπως το πλαίσιο και το φωτοστέφανο αγίων. Ανεξάρτητα από το διακοσμητικό μοτίβο που ακολουθείται κάθε φορά, η ανάγλυφη γύψινη διακόσμηση φαίνεται πως δεν ήταν άγνωστη στη δυτική καλλιτεχνική παράδοση.

Η τεχνική αυτή χαρακτηρίζει μία σειρά από εικόνες που σώζονται στη Μονή του Σινά και θεωρούνται έργα σταυροφόρων, οι οποίοι είχαν αναπτύξει σπουδαία καλλιτεχνική δραστηριότητα την εποχή που βρέθηκαν στην περιοχή. Ωστόσο, ένα συγκεκριμένο διακοσμητικό μοτίβο, όπως για παράδειγμα άνθη και γεωμετρικά σχήματα, που συναντώνται σε εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από τα Λαγουδερά της Κύπρου (εικ.19), βρίσκει παράλληλο σε μικρογραφίες χειρογράφων που φιλοτέχνησαν σταυροφόροι καλλιτέχνες. Μία από αυτές είναι η μικρογραφία με τη Σταύρωση, από τη Σύνοψη της Περούτζια, (Cod. 6, fol. 182^v), (εικ.13)⁶⁶.

Υπάρχουν ωστόσο, και άλλα έργα του 13^{ου} αιώνα από την Κύπρο, τα οποία φέρουν στοιχεία από τη δυτική παράδοση. Ενδεικτικά αναφέρω ορισμένα από αυτά: δύο εικόνες από την Εκκλησία της Θεοτόκου στον Μουτουλά, η μία με την Παναγία Οδηγήτρια και η άλλη με την Παναγία ένθρονη. Επίσης, μία εικόνα με την Παναγία την Κυκκώτισσα, από την Ασίνου, καθώς και δύο εικόνες με την

⁶⁵ Mouriki 1985-86, σ.80.

⁶⁶ Ό.π., σσ.14-15.

Παναγία Οδηγήτρια από το Σινά. Σε όλα τα παραπάνω έργα, ο τύπος του χιτώνα που φορά ο Χριστός συναντάται συχνά στη δυτική εικονογραφία. Θα μπορούσαν συνεπώς, τα έργα αυτά να αποδοθούν σε δυτικούς ζωγράφους, υπόθεση που ενισχύεται ακόμα περισσότερο από το γεγονός, ότι ένας παρόμοιος τύπος χιτώνα συναντάται σε μικρογραφίες φιλοτεχνημένες από ζωγράφους σταυροφόρους⁶⁷.

Η. Ο ζωγράφος της εικόνας του αγίου Γεωργίου

Η απουσία επιγραφής από την εικόνα του αγίου Γεωργίου, στην οποία ενδεχομένως θα περιλαμβάνονταν το όνομα του καλλιτέχνη και ίσως και του παραγγελιοδότη επιτρέπει να κάνουμε μόνο υποθέσεις για την ταυτότητά τους. Ωστόσο, η προσεκτική μελέτη τόσο των εικονογραφικών όσο και των τεχνοτροπικών στοιχείων που αποτελούν τη σύνθεση της εικόνας, επιτρέπει να τη συσχετίσουμε με άλλα έργα, στα οποία παρέχονται τέτοια στοιχεία.

Ο Kurt Weitzmann στη μελέτη του για τις σταυροφορικές εικόνες, συνέδεσε αρχικά ένα συγκεκριμένο τεχνοτροπικό στοιχείο τους, τα χαρακτηριστικά «πεταχτά» μάτια με τον κυλινδρικό βολβό, με μία ομάδα ζωγράφων γαλλικής καταγωγής, οι οποίοι εργάζονταν στην Άκρα⁶⁸. Λίγο αργότερα ο Weitzmann, αναδιατύπωσε την υπόθεσή του αυτή, υποστηρίζοντας ότι οι εικόνες αυτές ήταν έργα ενός μόνο ζωγράφου, ο οποίος είχε έρθει από την Άκρα στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Από την πλευρά τους, οι Cormack και Μιχαλαριάς θεωρούν ότι μία υπόθεση σαν αυτή του Weitzmann, χρειάζεται περισσότερη έρευνα και διεξοδικότερη μελέτη⁶⁹.

Ένα άλλο στοιχείο που ίσως βοηθήσει στην αναζήτηση της ταυτότητας του ζωγράφου είναι τα υλικά με τα οποία έχει εκτελεσθεί η εικόνα του αγίου Γεωργίου. Η ποιότητά τους είναι τέτοια, που παραπέμπει σε ένα καλλιτέχνη έμπειρο ο οποίος, σε κάποια στιγμή της καλλιτεχνικής του πορείας, βρέθηκε στην Άκρα, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι παρήγαγε το έργο του εκεί. Η πιθανότητα δηλαδή, να είναι η

⁶⁷ Mouriki 1985-86, σ.32.

⁶⁸ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.137a.

⁶⁹ Στο ίδιο.

εικόνα του αγίου Γεωργίου έργο κάποιας σχολής που έδρευε στην Άκρα, δεν φαίνεται να ισχύει⁷⁰.

Με βάση όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το χέρι που φιλοτέχνησε την εικόνα του αγίου Γεωργίου ανήκε σε δυτικό καλλιτέχνη, ο οποίος ζωγράφιζε ακολουθώντας τις αρχές της βυζαντινής παράδοσης και πιθανότατα είχε εκπαιδευτεί στην Γαλλία, ίσως στην πρωτεύουσα της, το Παρίσι. Όσο για την χρονολόγησή της, είμαστε σε θέση να την προσδιορίσουμε, υποθετικά πάντα, μέσα από τις τεχνοτροπικές ομοιότητες που εμφανίζει με μικρογραφίες από το χειρόγραφο της Βίβλου αρ. 5211, το οποίο φυλάσσεται στην Bibliothèque de l' Arsenal του Παρισιού. Η Βίβλος χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα, και πιο συγκεκριμένα στο 1250, επομένως, τότε πρέπει να χρονολογήσουμε και την εικόνα του αγίου Γεωργίου⁷¹.

Η τεχνική του ανάγλυφου γύψου αποτελεί ένα ακόμη τεχνοτροπικό στοιχείο που μας επιτρέπει να αντλήσουμε πληροφορίες για το ζωγράφο της εικόνας και τον πιθανό τόπο παραγωγής της. Το στοιχείο αυτό, που ήταν διαδεδομένο στις σταυροφορικές εικόνες, φαίνεται να προέρχεται από τη δυτική τέχνη. Ειδικά για την εικόνα του αγίου Γεωργίου, ο καλλιτέχνης χειρίζεται τόσο καλά την τεχνική αυτή που δημιουργεί την εντύπωση πως είχε εξοικειωθεί ιδιαίτερα με αυτήν κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης του στην Δύση⁷².

Εκτός από τα τεχνοτροπικά στοιχεία της σύνθεσης, και τα εικονογραφικά μπορούν να οδηγήσουν σε κάποιες υποθέσεις για τον τόπο παραγωγής της εικόνας αλλά και για το από πού άντλησε ο δυτικός καλλιτέχνης αυτά τα στοιχεία. Ο ζωγράφος είτε αντέγραψε μια βυζαντινή εικόνα με αυτό ακριβώς το εικονογραφικό θέμα, είτε γνώριζε πολύ καλά το θέμα του μέσα από λεπτομέρειες αφηγήσεων που είχε ακούσει, για το συγκεκριμένο θαύμα που περιλαμβάνει η εικόνα, το οποίο θεωρούνταν ως ένα από τα λιγότερο γνωστά θαύματα του αγίου.

Αναφορικά και με τον τόπο, όπου φιλοτεχνήθηκε η εικόνα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι είχε παραχθεί στη Διόσπολη (Λύδδα), στο κέντρο δηλαδή λατρείας του αγίου Γεωργίου. Το ενδιαφέρον των σταυροφόρων για την περιοχή αυτή ήταν ιδιαίτερο, όπως επιβεβαιώνουν οι πηγές, πράγμα που οδηγεί στην

⁷⁰ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.137a.

⁷¹ Στο ίδιο.

⁷² Ο.π., σ.138.

υπόθεση πως η εικόνα του αγίου Γεωργίου έγινε από κάποιο σταυροφόρο ζωγράφο, ο οποίος βρέθηκε εκεί⁷³.

Για την ταυτότητα του ζωγράφου και την προέλευση της εικόνας έκαναν επίσης λόγο η Ντούλα Μουρίκη και ο Μανόλης Χατζηδάκης⁷⁴. Αμφισβήτησαν, τόσο την περιοχή των Αγίων Τόπων ως πιθανό μέρος παραγωγής της εικόνας, όσο και την καταγωγή του ζωγράφου, από τη Δύση. Υποστήριξαν ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε στην Κύπρο, από Κύπριο ζωγράφο, ο οποίος παρήγαγε την εικόνα έπειτα από παραγγελία κάποιου ορθόδοξου χορηγού που ήταν εμφανώς επηρεασμένος από την καλλιτεχνική παράδοση της Δύσης, καθώς το νησί της Κύπρου βρισκόταν τότε υπό Λατινική κυριαρχία⁷⁵.

Συμπερασματικά θα λέγαμε πως ο ζωγράφος της εικόνας είχε καταγωγή από τη Δύση, πιθανότατα από το Παρίσι και όντας στην Ανατολή, την εποχή των Σταυροφοριών, υιοθέτησε στοιχεία από τη βυζαντινή τέχνη. Μέσα από τη λιγοστή γνώση που κατέχω για το συγκεκριμένο θέμα, σύμφωνα με τη δική μου προσωπική γνώμη, θα απέδιδα την εκτέλεση της εικόνας του αγίου Γεωργίου σε δυτικό ζωγράφο, ο οποίος πιθανόν να ήταν ο ίδιος που είχε φιλοτεχνήσει την εικόνα με τους αγίους Θεόδωρο και Δημήτριο, από τη συλλογή της Μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Θα υιοθετούσα δηλαδή, την άποψη των Cormack και Μιχαλαριά, οι οποίοι βασίστηκαν σε τεχνοτροπικά στοιχεία και διέκριναν σημαντικές ομοιότητες ανάμεσα στις δύο εικόνες. Βέβαια, δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε αυτή την άποψη με σιγουριά, καθώς παραμένουν ακόμα σημαντικά ερωτήματα προς απάντηση.

Με αφορμή την απουσία επιγραφής από την εικόνα του αγίου Γεωργίου, κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, θα ήθελα να προβάλλω τη σημασία που έχουν οι επιγραφές για τον προσδιορισμό της ταυτότητας ενός έργου. Σε εικόνες που έχουν σωθεί ως τις μέρες μας και δεν φέρουν ένδειξη κάποιας επιγραφής, η χρονολόγησή τους καθώς και άλλα στοιχεία της ταυτότητάς τους, είναι δυνατόν να προσδιοριστούν βάσει της τεχνικής αλλά και εικονογραφικών και τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών γνωρισμάτων τους. Σε άλλα έργα, η παρουσία επιγραφής

⁷³ Cormack & Mihalarias, 1984, σ.138.

⁷⁴ Cormack, 2002, σ.20.

⁷⁵ Στο ίδιο.

ανάμεσα σε άλλα, βοηθά να καταλάβουμε είτε την εθνικότητα του καλλιτέχνη, είτε την εθνικότητα του παραγγελιοδότη, είτε τον τόπο, όπου παρήχθησαν.

Σχετικά με στοιχεία που προσφέρουν οι επιγραφές για την εθνικότητα του ζωγράφου, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μία εικόνα από το Σινά, με τους αγίους Θεόδωρο και Γεώργιο, έφιππους (εικ.6). Στο κάτω μέρος της εικόνας διακρίνεται η μορφή ενός άνδρα και δίπλα του μία επιγραφή στην οποία διαβάζουμε: ΔΕ[HCIC] ΤΟΝ ΔΟΝΛΟΝ ΤΟΝ Θ[ΕΟ]Ν ΓΕΩΡΓΙΟΝ ΤΟΝ ΠΑΡΙΣΙ[ΟΝ]. Πρόκειται για κάποιον προσκυνητή από το Παρίσι, ο οποίος είχε παραγγείλει την εικόνα σε συμπατριώτη του ζωγράφου, που βρισκόταν στους Αγίους Τόπους και πιθανόν να ανήκε στην ομάδα των ζωγράφων που έφερε την ονομασία «Master of the Knights Templars»⁷⁶.

⁷⁶ Weitzmann 1966, σ.80.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



1. Εικόνα με τον άγιο Γεώργιο και το νεαρό από τη Μυτιλήνη, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο



2. Εικόνα με τους αγίους Θεόδωρο και Δημήτριο, Σινά



3. Βίβλος, Bibliothèque de l' Arsenal, αρ. 5211, φ. 307^v, Παρίσι



4. Φύλλο του Freiburg, Augustinenmuseum, Freiburg in Breisgau, Γερμανία,
αρ. G23/IC



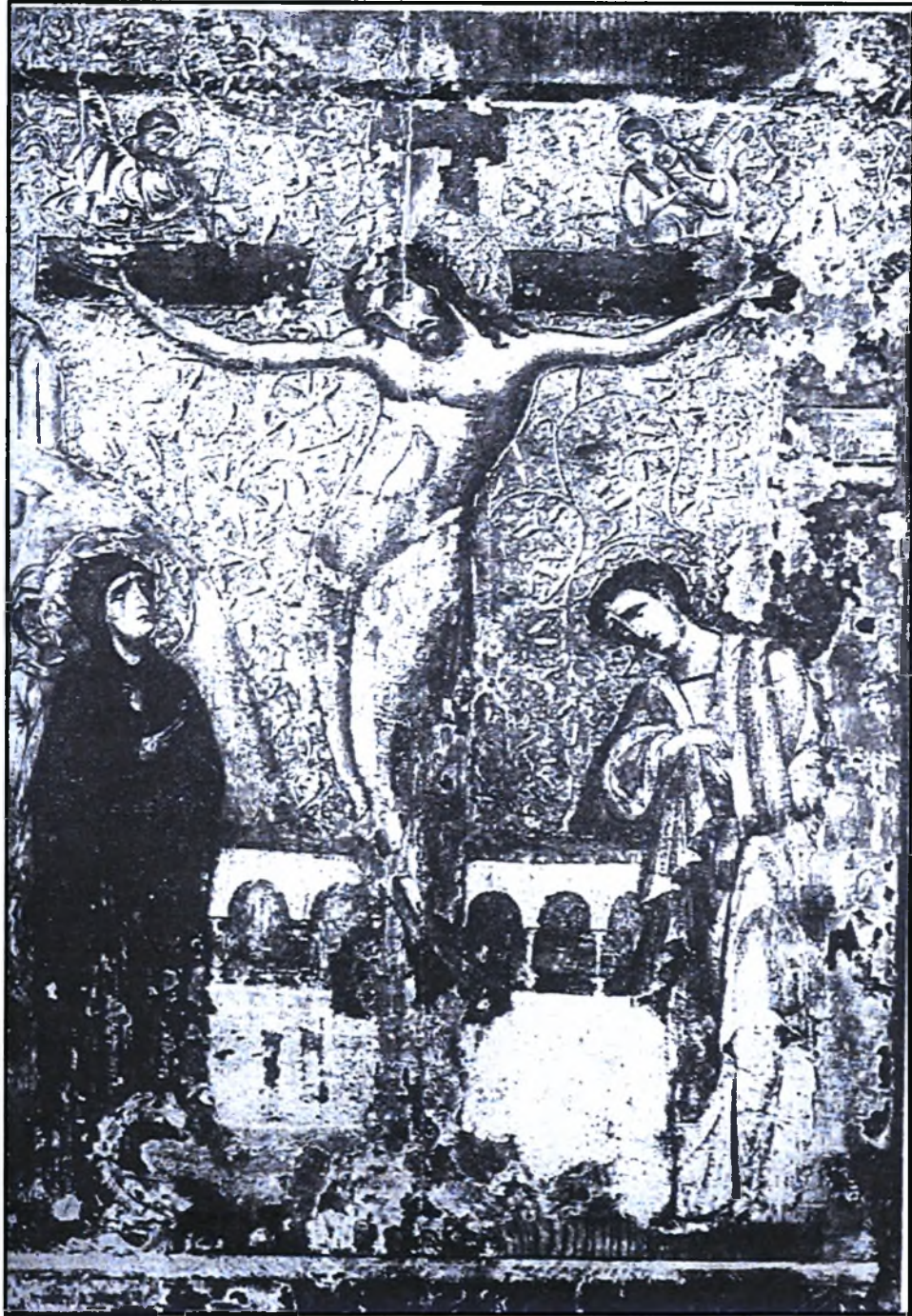
5. Εικόνα με τον άγιο Σέργιο,
Σινά



6. Εικόνα με τους αγίους Θεόδωρο και
Γεώργιο, Σινά



7. Εικόνα με τον Αρχάγγελο, λεπτομέρεια, Μονή Χρυσοστόμου, Κουτσοβέντης, Κύπρος



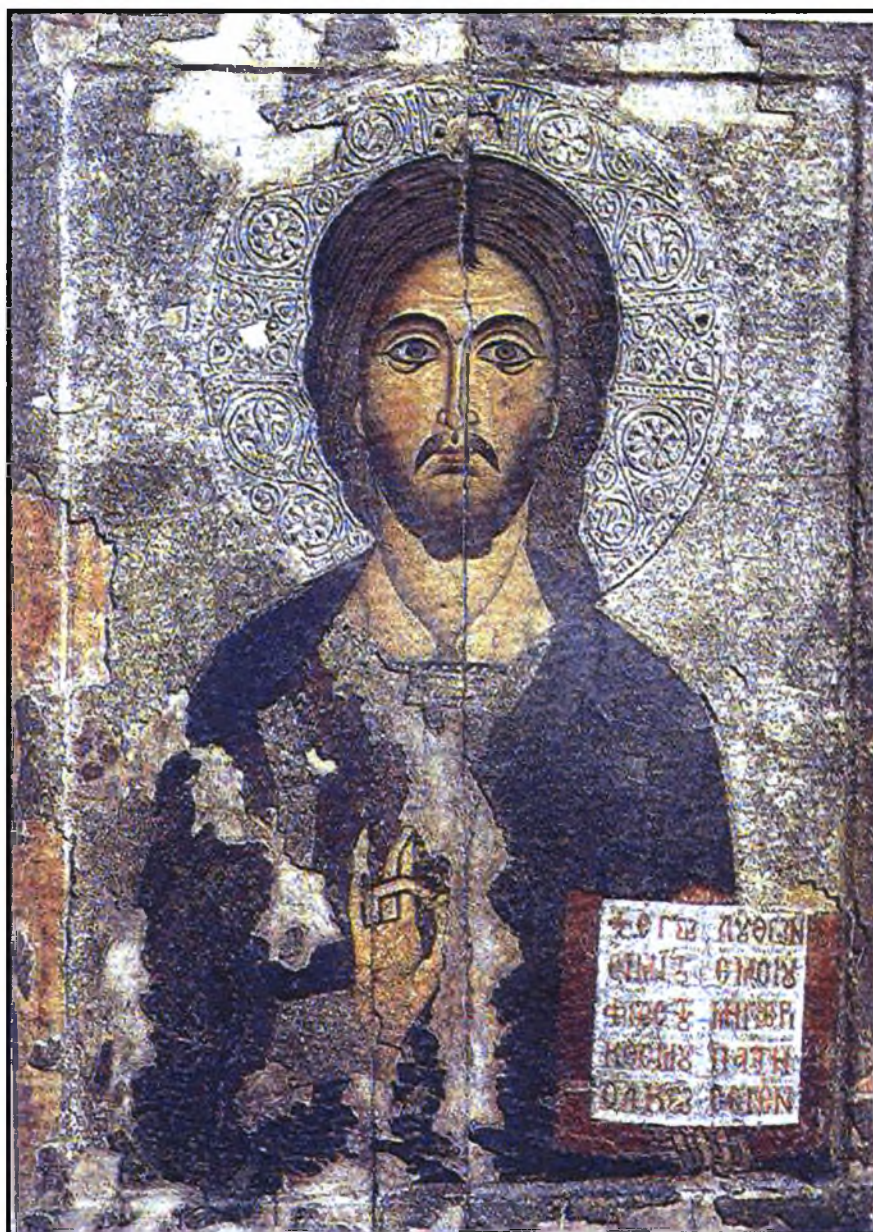
8. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Σταύρωση, Εκκλησία Αγίου Λουκά, Λευκωσία, Κύπρος



9. Εικόνα με την Κοίμηση της Θεοτόκου, λεπτομέρεια, Εκκλησία Τιμίου Σταυρού, Πεδουλάς, Κύπρος



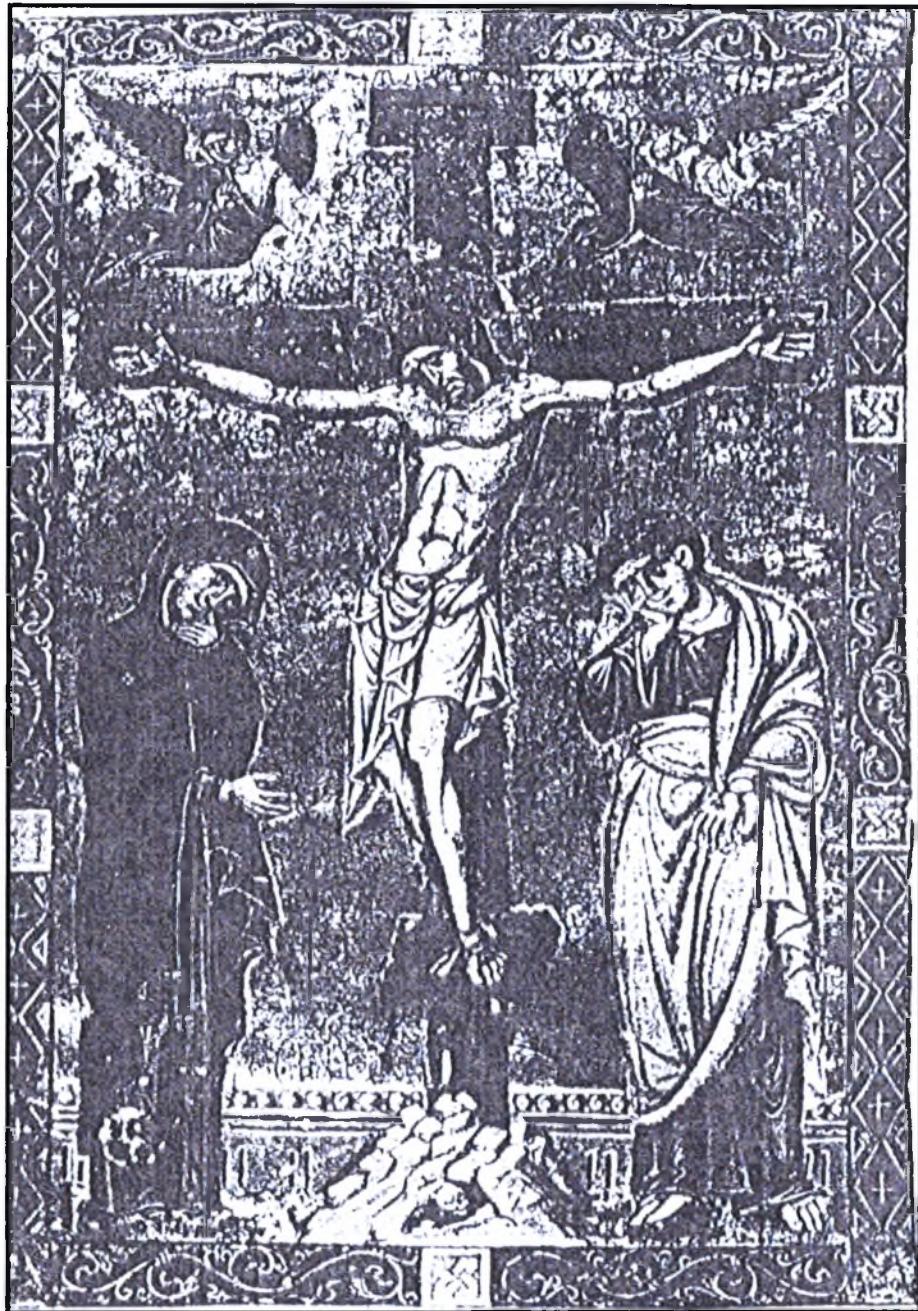
10. Εικόνα με την Αγία Μαρίνα, λεπτομέρεια, Εκκλησία Τιμίου Σταυρού, Πεδουλάς, Κύπρος



11. Εικόνα με το Χριστό, Παναγία του Μουτουλά, Κύπρος



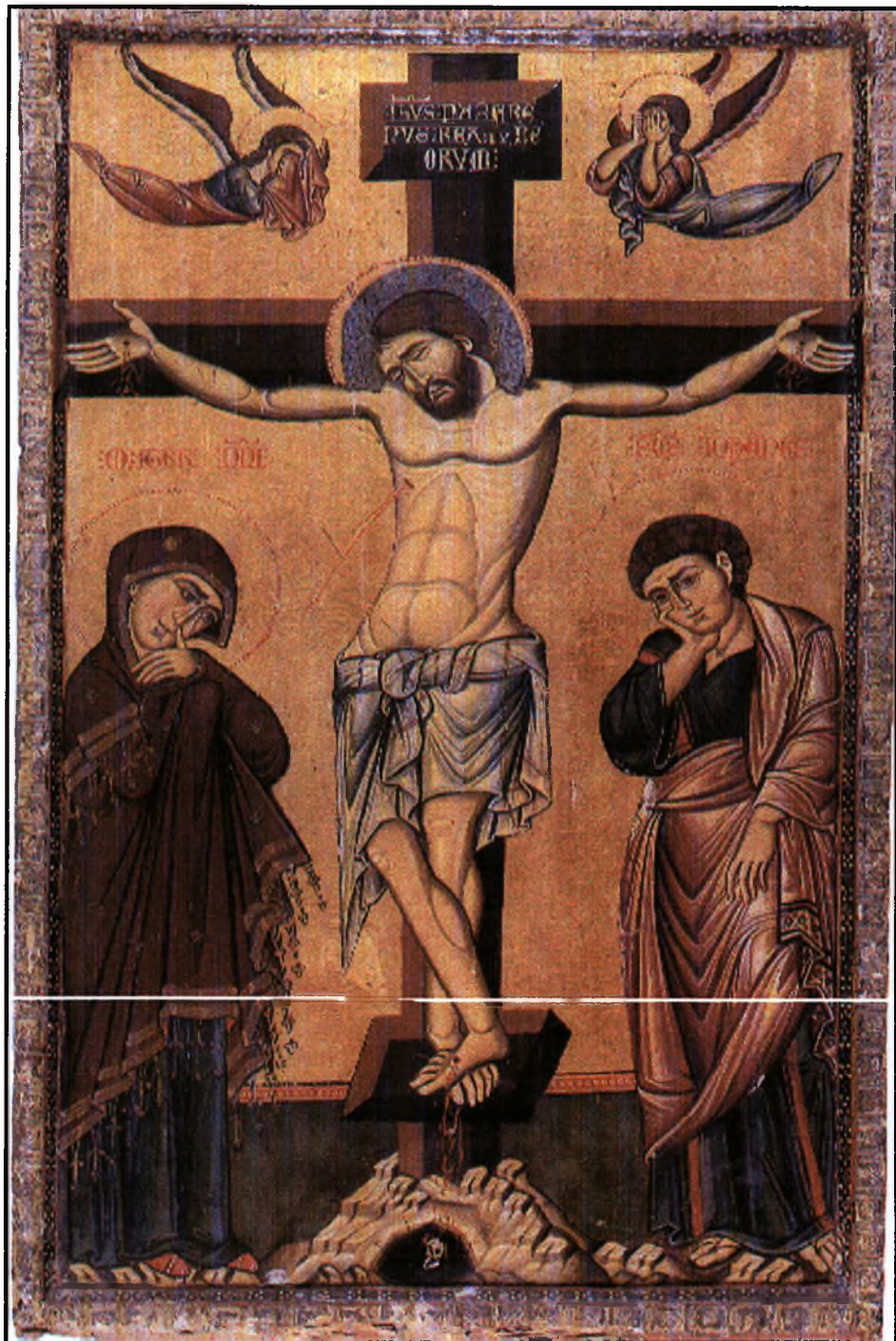
12. Εικόνα με τον άγιο Νικόλαο και σκηνές από τον βίο του, Εκκλησία Αγίου Νικολάου της Στέγης, Κακοπετριά, Κύπρος



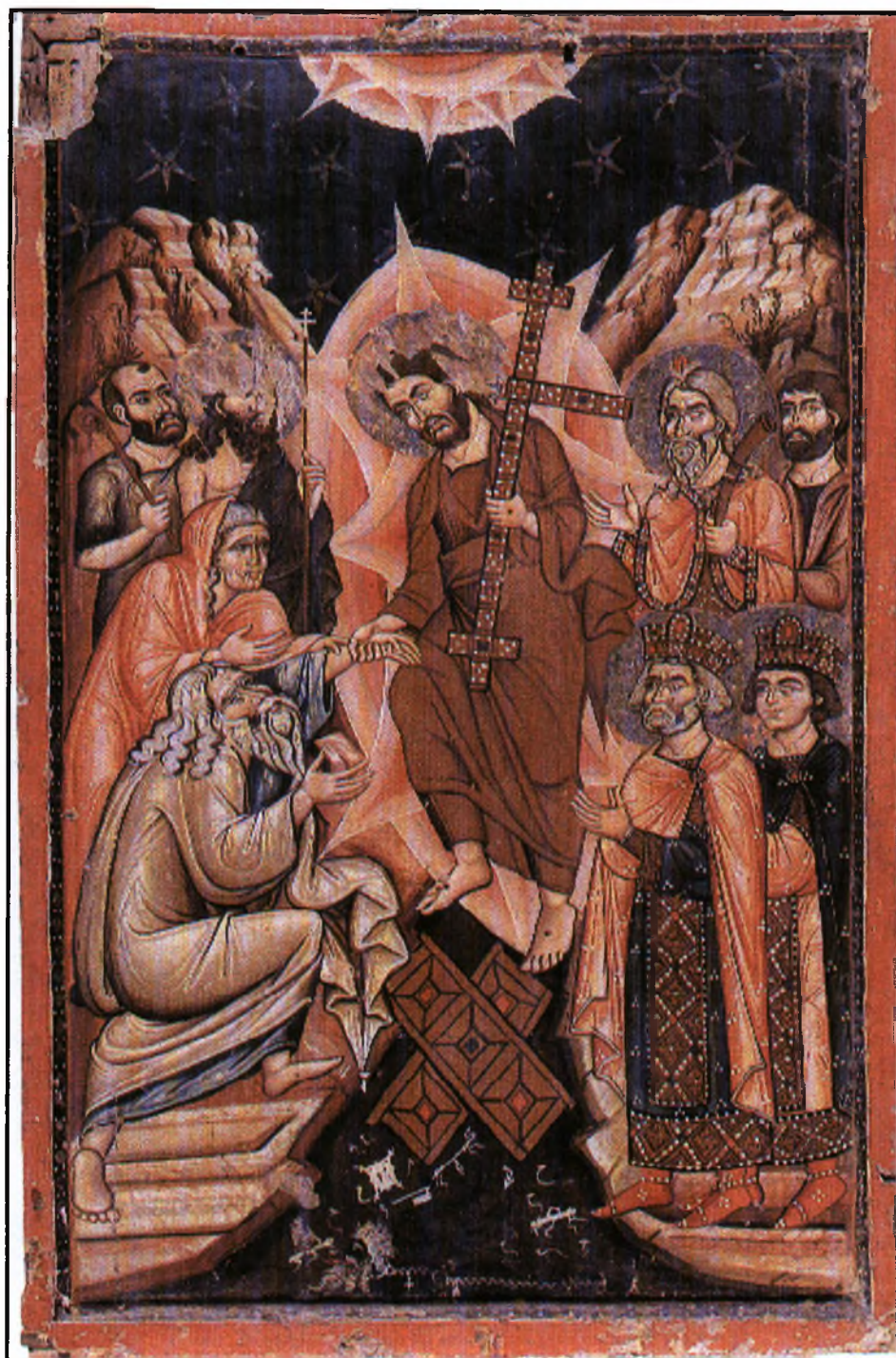
13. Φύλλο από τη Σύνοψη της Περούτζια με τη Σταύρωση, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Cod. 6, fol. 182^v



14. Wolfenbüttel, Βιβλιοθήκη. Cod. 61.2 Aug. oct., fol. 78, Σχέδια



15α. Αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Σταύρωση, Σινά



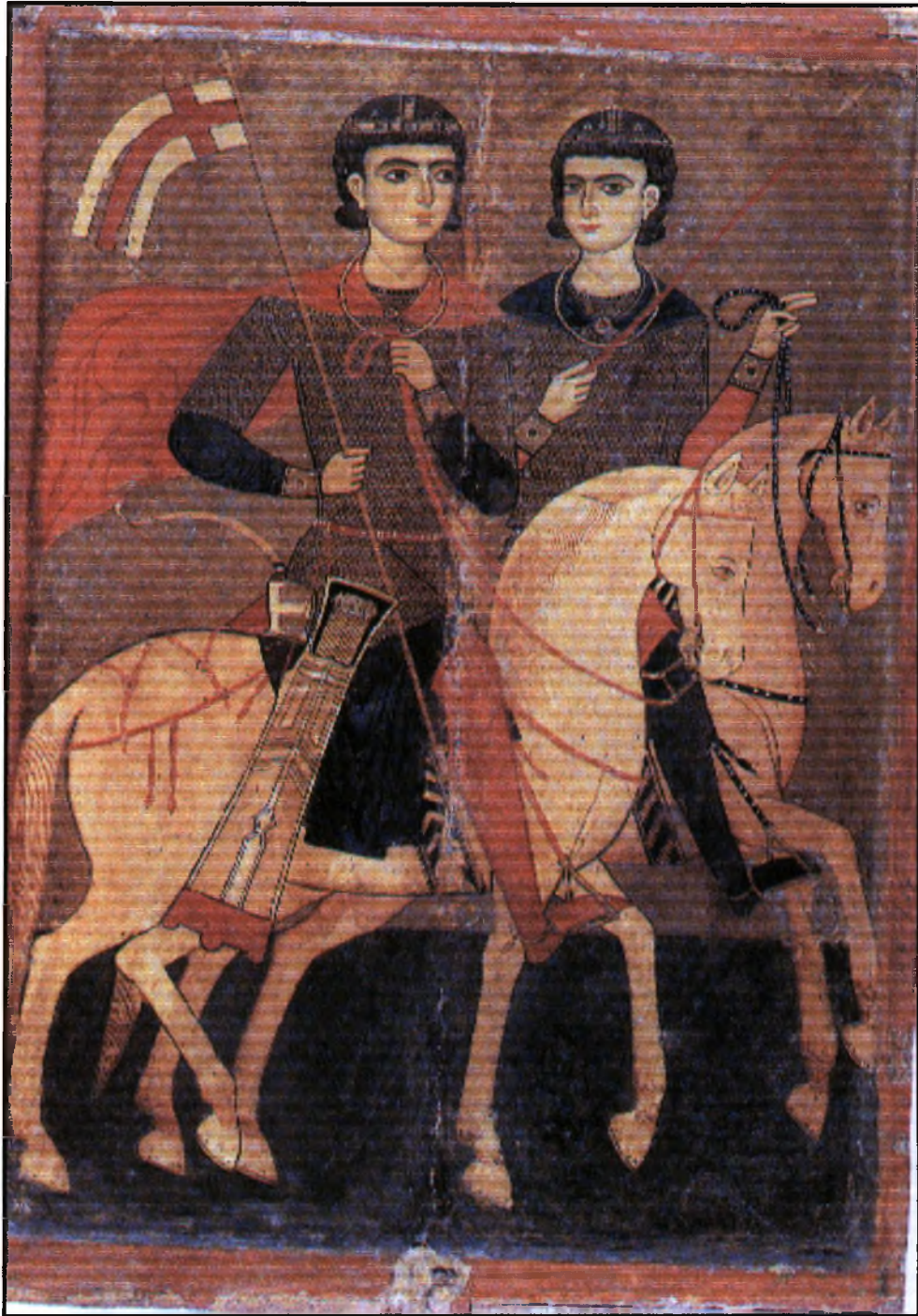
15β. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Ανάσταση, Σινά



16. Λεπτομέρεια διπτύχου με την Αποκαθήλωση, Βέρνη, Ιστορικό Μουσείο



17. Φύλλο διπτύχου με τον Άγιο Ανδρέα, Museo Correr, Βενετία



18. Αμφιπρόσωπη εικόνα με τους αγίους Σέργιο και Βάκχο, Σινά



19. Εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια, Εκκλησία της Παναγίας του Άρακος, Λαγουδερά, Κύπρος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. *Byzantium*, 1994: *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture*, επιμ. D. Buckton, κατάλογος εκθέσεως, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο 1994.
2. Cormack, 2000: R. Cormack, *Byzantine Art*, Οξφόρδη, 2000.
3. Cormack, 2002: R. Cormack, Crusader Art and Artistic Technique: another look at a painting of St.George, στο Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, Διεθνές Συμπόσιο, Ηράκλειο 2002, 163-168.
4. Cormack & Mihalarias, 1984: R. Cormack & S. Mihalarias, A Crusader painting of St.George: “maniera greca” or “lingua franca”?, *The Burlington Magazine*, 126 (1984), 132-141.
5. *The Glory of Byzantium*, 1997: *The Glory of Byzantium, Art and Culture of of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, επιμ. H. C. Evans & W. D. Wixom, κατάλογος εκθέσεως, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1997.
6. Folda, 1982: J. Folda, Crusader Painting in the 13th century: the state of the question, στο H. Belting (επιμ.), *Il medio Oriente e l' Occidente nell' Arte del XIII secolo*, Bologna 1982, 103-113.
7. Mouriki 1985-86: D. Mouriki, Thirteenth Century Icon Painting in Cyprus, *The Griffon N.S* 1-2 (1985-86), 9-112.
8. Μουρίκη, 1990: Ντ. Μουρίκη, Εικόνες από το 12^ο ως και τον 15^ο αιώνα, στο Κ. Μανάφης (επιμ.), *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, Αθήνα 1990, 101-125.
9. Henry Maguire, *Abaton and Oikonomia: St. Neophytos and the Iconography of the Presentation of the Virgin*, στο N. P. Šenčenko & C. Moss (επιμ.), *Medieval Cyprus, Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, 95-116, Princeton University Press, 1999.
10. Weitzmann, 1963: K. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, *The Art Bulletin*, (1963), 179-203.

11. Weitzmann 1966: K. Weitzmann, Icon painting in the Crusader Kingdom, *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), 51-83.
12. Weitzmann et al., 1982α: K. Weitzmann, The Icons of the Period of the Crusades, στο K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaya, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *The Icon*, Νέα Υόρκη 1982, 201-207.
13. Weitzmann, 1982β: K. Weitzmann, Crusader Icons and la “Maniera Greca”, στο H. Belting (επιμ.), *Il medio Oriente e l' Occidente nell' Arte del XIII secolo*, Bologna 1982, 71-77.