

Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΗΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
«ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ»
ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΕΡΟ ΝΑΟ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ

Λέξεις κλειδιά

..Ιερεμίας Παλλαδάς,
..Χριστός Μέγας Αρχιερέας ,
..αφαίρεση επιζωγραφίσεων,
..διεπιστημονική συνεργασία

Ηλέκτρα Καραγιαννίδου

Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
Διεύθυνση Γ. Τσαρουχά 6, TK 56626, Θεσσαλονίκη
E-mail: electrak2004@hotmail.com

Φωτεινή Μπέλτση

Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
Διεύθυνση Μητροπόλεως 93, TK 54622, Θεσσαλονίκη
E-mail: f_beltsi@yahoo.com

Καλλιόπη Σαρηβασίλη

Διεύθυνση Συντήρησης Αρχαιοτήτων
Διεύθυνση Ανδριανουπόλεως 3, TK 62121, Σέρρες
E-mail: sarivasili@panteion.gr

Νικόλαος Τουτός

Αγιορειτική Εστία
Διεύθυνση: Σόλωνος 60, TK 54644, Θεσσαλονίκη
E-mail: toutos@mailbox.gr



Εικόνα 1: Χριστός Μέγας Αρχιερέας

Εισαγωγή

Σκοπός αυτής της εισήγησης είναι η επισήμανση των ηθικών ζητημάτων που συχνά προκύπτουν κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο συντηρητής καλείται να λάβει δραστικές αποφάσεις για ένα έργο τέχνης, όπου συχνά πάλλονται δύο εξίσου σημαντικές πλευρές εκτίμησης ενός αντικειμένου, η θεώρηση της ιστορικής και της αισθητικής αξίας.

Η αφορμή για την επαναφορά των παραπάνω ουσιαστικών προβλημάτων δόθηκε κατά τις εργασίες συντήρησης στη φορητή εικόνα με θέμα «Χριστός Μέγας Αρχιερέας». Πρόκειται για μία από τις εικόνες που κοσμούν το γυναικωνίτη του Ιερού Ναού του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου.

Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΗΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

«ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ»

ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΕΡΟ ΝΑΟ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΥ

Η αφορμή για την παρούσα εισήγηση δόθηκε κατά την επίσκεψή μας στον Ιερό Ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, έπειτα από τη συνεργασία του τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του Τεχνολογικού Ιδρύματος Αθηνών με την Ελληνική Κοινότητα της Αλεξάνδρειας στα πλαίσια υλοποίησης του προγράμματος «Ε.Π.Ε.Α.Ε.Κ 2 Πρακτική Άσκηση ΤΕΙ Αθήνας».

Κύριος σκοπός της αποστολής αποτέλεσε η εθελοντική συμμετοχή στις εργασίες συντήρησης της συλλογής των φορητών εικόνων, που κοσμούν τον γυναικωνίτη του Ναού, καθώς και η καθοδήγηση των προπτυχιακών φοιτητών του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, που εργάζονταν στον Ιερό Ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στα πλαίσια της πρακτικής άσκησης τους.

Μεταξύ των φορητών εικόνων, στις οποίες η ομάδα εργασίας κλήθηκε να εφαρμόσει εργασίες συντήρησης, ξεχώρισε αυτή με θέμα «Χριστός Μέγας Αρχιερέας», όχι μόνο ως προς την καλλιτεχνική αρτιότητά της, αλλά και για το γεγονός ότι η εικόνα αυτή αποτέλεσε στη συνέχεια το έναυσμα για τον προβληματισμό και την επισήμανση ηθικών ζητημάτων, τα οποία προκύπτουν συχνά κατά τη συντήρηση ενός έργου τέχνης.



Εικ. 1: IC XC «Μέγας Αρχιερέας» Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Αλεξάνδρειας Αιγύπτου

Η εικόνα είναι διαστάσεων 93 x 81,5 x 2 εκ. Παριστάνεται ο Χριστός στον εικονογραφικό τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα, όπως αυτός είχε διαμορφωθεί κατά τα μέσα του 15^{ου} αιώνα. Στηθαίος, μετωπικός, με πλήρη αρχιερατική στολή και μίτρα. Το στιχάριο είναι λευκό, ο σάκκος σε υποκίτρινο χρώμα με γαλάζιους σταυρούς και γαμμάδια. Χρυσοκόκκινοι σταυροί είναι ραμμένοι επάνω στο λευκό ωμοφόριο του. Η μίτρα, τα επιμάνικα και η παρυφή του σάκκου, σε

τόνο ψημένης σιένας, με χρυσές ανταύγειες, κοσμούνται με πολύτιμους λίθους. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό



Εικ. 2: Λεπτομέρεια από το ευαγγέλιο.

κρατάει ανοιχτό ευαγγέλιο στο οποίο αναγράφονται τα δύο χωρία, που κατά κανόνα, συνοδεύουν την παράσταση του Μεγάλου Αρχιερέως: «*Η ΒΑCΙΑΕΙΑ | Η ΕΜΗ ΟΥΚ Ε|CTIN ΕΚ ΤΟΥ | ΚΟCΜΟΥ ΤΟΥΤΟΥ | ΕΙ ΕΚ ΤΟΥ ΚΟCΜΟΥ* (Ιωαν. ιη' 36)» και «*ΛΑΒΕΤΕ ΦΑ|ΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ | ΕCΤΙ ΤΟ CΩΜΑ | ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ | ΚΛΩΜΕΝΩΝ ΕΙC | ΑΦΕCΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ*» (Α' Κορ. ια' 24, συμπληρωμένο σύμφωνα με την εκφώνηση του ιερέα κατά τη Θεία Λειτουργία). Η μορφή φέρει χρυσό φωτοστέφανο, ενώ δύο κόκκινα κυκλικά μετάλλια με την συντομογραφία «Ι(ΗΣΟΥ)C – Χ(ΡΙCΤΟ)C» βρίσκονται στο επάνω μέρος της εικόνας. Το φόντο ήταν με σκούρο μπλε χρώμα, ενώ κόκκινη ταινία περιέτρεχε την εικόνα. Τέλος, την εικόνα κάλυπτε κορνίζα διαστάσεων 108 x 96,5 x 6 εκ.

Αν και το βερνίκι ήταν αλλοιωμένο, μπορούσαμε να διακρίνουμε ότι η εικόνα είναι έργο αυστηρής τέχνης, με πυκνό σκοτεινόχρωμο πλάσιμο (προπλασμό) και έντονο, περιορισμένο σε έκταση, λαμπερό φωτισμό με παράλληλες λεπτογραμμένες λευκές ψιμμυθιές. Οι πτυχώσεις στα άμφια είναι μαλακές και κομψές, ενώ κυρίως το ωμοφόριο προσδίδει στο αναγύρισμά του φυσιοκρατική διάθεση. Έτσι, ως προς την τεχνοτροπία θύμιζε έργα της Κρητικής σχολής.

Η απεικόνιση του Χριστού ως Βασιλέα, όπως υπαινίσσεται η «αυτοκρατορική» μίτρα και το πρώτο χωρίο του ανοικτού βιβλίου (Ιωαν. ιη' 36) και ως Αρχιερέα, όπως δηλώνεται από τα αρχιερατικά άμφια και το Προς Κορινθίους κείμενο στο δεύτερο σκέλος της επιγραφής του ευαγγελίου (Α' Κορ. ια' 24) απαντάται συχνά στη μετά την Άλωση ζωγραφική φορητών εικόνων και ανάγεται στους Παλαιολόγειους χρόνους. Τα δύο καινοδιαθητικά χωρία του ανοικτού βιβλίου αναφέρονται στο διπλό αξίωμα του Χριστού, το Προφητικό

και το Αρχιερατικό. Το μεν Προφητικό αναφέρεται στη θεία αλήθεια που δίδαξε¹, το δε Αρχιερατικό στην τέλεση της σταυρικής θυσίας με την οποία συμφιλίωσε την αμαρτωλή ανθρωπότητα με το Θείο². Τα ενδύματα του Χριστού δεν είναι άλλα από τα αρχιερατικά διάσημα, συμπληρωμένα με τα ενδύματα των αυτοκρατόρων της Κωνσταντινουπόλεως (σάκκος - μίτρα), με τα οποία «εθναρχικώς» πλέον είχαν περιβληθεί από τότε οι επίσκοποι της ορθοδόξου Εκκλησίας³.



Εικ. 3: Η Κοινωνία των Αποστόλων, 14^{ος} αι., Άγιος Νικόλαος Ορφανός Θεσσαλονίκης

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως είναι γνωστός σε τοιχογραφίες ήδη από τις αρχές του 14^{ου} αιώνα⁴. Αρχικά, ο Χριστός εικονίζεται ενδεδυμένος την αρχιερατική στολή στις παραστάσεις της Κοινωνίας των Αποστόλων (εικ. 3) και της Θείας Λειτουργίας⁵ και στη συνέχεια απαντά ένθρονος σε τοιχογραφίες της Δεήσεως, όπως στο ναό του Αγίου Αθανασίου του



Εικ. 4: Δέηση, 1385, Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη Καστοριάς

Μουζάκη στην Καστοριά (1385) (εικ. 4), στον Άγιο Πέτρο και Παύλο Τιρνόβου (αρχές 15^{ου} αι.) (εικ. 5) και αλλού. Μετά την Άλωση, ο τύπος, που έχει σαφή λειτουργικό συμβολισμό, χρησιμοποιείται κατά κόρον σε δεσποτικές εικόνες τέμπλου. Η μεγάλη εικονογραφική ομοιότητα μεταξύ των παραστάσεων αυτών, όπου ο Χριστός εικονίζεται είτε ολόσωμος ένθρονος είτε σε προτομή, οδήγησε τον Μ. Χατζηδάκη στην υπόθεση



Εικ. 5: Δέηση, αρχές 15^{ου} αι., Άγιοι Πέτρος και Παύλος Τιρνόβου, Βουλγαρίας

ότι κάποια άγνωστη κρητική εικόνα του 15^{ου} αιώνα υπήρξε το κοινό πρότυπό τους⁶. Η συγκεκριμένη παραλλαγή της εικόνας της Αλεξάνδρειας είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί στα τέλη του 15^{ου} αιώνα σε εικόνες της Κρητικής σχολής, όπως η εικόνα της Μονής Πάτμου⁷ και της Μονής Γωνιάς στην Κρήτη, οι οποίες έχουν αποδοθεί στον κύκλο του Ανδρέα Ριτζού⁸.

Προτού να ξεκινήσουν οι επεμβάσεις συντήρησης θεωρήθηκε σκόπιμο να εκτιμηθεί και να καταγραφεί η κατάσταση διατήρησης της εικόνας, καθώς και η τεχνολογία κατασκευής της. Η εξέταση

ακολούθησε τη στρωματογραφία της εικόνας από τον ξύλινο φορέα μέχρι το προστατευτικό επίχρισμα.

Τόσο ο ξύλινος φορέας, με την επιμελημένη κατασκευή και την καλή ποιότητα του υλικού, όσο και η λεπτόκοκκη, λευκή προετοιμασία της εικόνας διατηρήθηκαν σε πολύ καλή κατάσταση. Η ζωγραφική επιφάνεια σώζεται επίσης σε ικανοποιητική κατάσταση, με μικρής έκτασης, κατά τόπους, απώλειες. Μόνο το βερνίκι, που κάλυπτε όλη την επιφάνεια της εικόνας, ήταν οξειδωμένο, λόγω πολυκαιρίας, με αποτέλεσμα να ελαττωθεί η λαμπρότητα και να αλλοιωθεί η χροιά των διαφόρων αποχρώσεων. Στο ειδικό κεφάλαιο για τις εργασίες συντήρησης παρουσιάζεται αναλυτικά η κατάσταση διατήρησης όλων των παραπάνω παραμέτρων.



Εικ. 6: Το νεώτερο χρύσωμα και το μπλε χρώμα της επιζωγράφισης που καλύπτει το ωμοφόριο του Χριστού.



Εικ. 7: Οι συντηρήτριες εν ώρα εργασίας.

Κατά τη διάρκεια της προκαταρκτικής εξέτασης έγινε αμέσως αντιληπτή η παρουσία μεταγενέστερου χρωματικού στρώματος, χωρίς ενδιάμεση προετοιμασία γύψου, στον κάμπο της εικόνας, όπου το μπλε χρώμα κάλυπτε εμφανώς το ωμοφόριο του Χριστού και την κόκκινη ταινία που περιέτρεχε το φωτοστέφανο. Στο φωτοστέφανο, και συγκεκριμένα στην περιοχή δεξιά και αριστερά από το πρόσωπο του Χριστού, διαπιστώθηκε νεώτερο χρύσωμα σε ακανόνιστο σχήμα, με διαφορετική σύσταση και διαφορετική λάμψη (εικ. 6). Επιπλέον, εντοπίστηκαν επί μέρους χρωματικές συμπληρώσεις στα χέρια του Χριστού. Το έντονα ζωγραφικό πλάσιμο, καθώς και τα μαστορικά δουλεμένα λιθοκόσμητα στοιχεία της ένδυσης αντιδιαστέλλονταν με τον αδρό τρόπο απόδοσης του κάμπου, καθώς και με τους απότομους σκιοφωτισμούς στο χέρι του Χριστού. Το γεγονός αυτό προέτρεψε την ομάδα εργασίας να προχωρήσει στην εφαρμογή δειγμάτων καθαρισμού για την επιβεβαίωση της ύπαρξης αλλεπάλληλων χρωματικών στρωμάτων, καθώς και την αφαίρεση των επιζωγραφισμένων τμημάτων.

Στο σημείο αυτό τέθηκε το πρώτο δίλημμα, καθώς ο νεοσύστατος εργαστηριακός χώρος, που παραχωρήθηκε από την

εκκλησία στο συνεργείο των συντηρητών, δεν κάλυπτε τις απαραίτητες προδιαγραφές για την τεκμηρίωση και την περαιτέρω



Εικ.8: Οι συντηρήτριες εν ώρα εργασίας.

εξέταση των επιζωγραφίσεων. Η αναζήτηση των αναγκαίων υλικών στην πόλη της Αλεξάνδρειας στάθηκε άκαρπη, και έτσι η ομάδα εργασίας αρκέστηκε σε περιορισμένο αριθμό αναλώσιμων υλικών και εξοπλισμού (εικ. 7-8). Συνεπώς, με όπλο την εμπειρία, την καλλιτεχνική παιδεία και κυρίως την διεπιστημονική συνεργασία, η ομάδα εκλήθη να εισχωρήσει στη φιλοσοφία του καλλιτέχνη και της εποχής του και να προσπαθήσει να αξιολογήσει, κατά το δυνατόν, όχι μόνο την αρχική εμφάνιση του έργου, αλλά και τη σημερινή κατάσταση διατήρησής του⁹.



Εικ. 9: Δείγμα καθαρισμού στο οποίο διακρίνονται τα αλληπάλληλα στρώματα επιζωγράφισης στο φόντο.

Μετά το πρώτο δείγμα καθαρισμού, διαπιστώθηκε η ύπαρξη δύο αλληπάλληλων στρωμάτων στο φόντο της εικόνας το εμφανές μπλε σκούρο και το υποκείμενο γαλάζιο, ενώ αποκαλύφθηκε το αυθεντικό στην απόχρωση της ώχρας (εικ 9). Επιπλέον, επιζωγραφισμένη ήταν και η χονδροκόκκινη περιμετρική ταινία, της οποίας το αρχικό χρώμα ήταν ανοιχτό κόκκινο, μικρότερου πάχους, και δε διέτρεχε την κάτω πλευρά της εικόνας (η εικόνα είχε ήδη ξακριστεί πριν την επιζωγράφιση). Κατά τη διάρκεια του καθαρισμού και της απομάκρυνσης των επιζωγραφίσεων, διαπιστώθηκε ότι η εικόνα έφερε επιζωγραφίσεις στα δύο κόκκινα κυκλικά μετάλλια, στα χέρια του Χριστού και στο ωμοφόριο.



Εικ. 10: Αποκαλυφθείσα επιγραφή στον κάμπο της εικόνας.



Εικ. 11: Αποκαλυφθείσα επιγραφή στον κάμπο της εικόνας.

Στον αρχικό κάμπο της εικόνας, στο χρώμα της ώχρας, αποκαλύφθηκε η επιγραφή, με κόκκινα κεφαλαία γράμματα: «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΩΝ – ΚΑΙ ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ» (εικ. 9 - 10), δεξιά και αριστερά από το πρόσωπο του Χριστού διατηρήθηκαν τα σχεδόν εξίτηλα «πρεπενδούλια»¹⁰, τα οποία είχαν καλυφθεί μεταγενέστερα με φύλλο χρυσού στην περιοχή του φωτοστέφανου και με χρωστικές στην κόμη, καθώς και γύρω από το πρόσωπο του Χριστού. Τέλος, εντοπίστηκε μικρής έκτασης συμπλήρωση απώλειας ζωγραφικού στρώματος και προετοιμασίας με κερί, στο στέμμα, το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο του Χριστού. Η πρόθεση ανακατασκευής των φθαρμένων περιοχών και οι τοπικοί αποχρωματισμοί της χρωματικής στοιβάδας στάθηκαν βασικοί παράγοντες για χρωματικές επεμβάσεις, που είτε διαστρέβλωσαν και παραποίησαν τη χρωματική απόδοση και σύνθεση, είτε κάλυψαν αυθεντικά ζωγραφικά στρώματα.



Εικ. 12: Λεπτομέρεια από τα πρεπενδούλια μετά την αποκάλυψη τους.

Έτσι, κατά την απομάκρυνση των επιζωγραφίσεων αποκαλύφθηκε με σαφήνεια η απόδοση της «βασιλικής ιδιότητας» του Χριστού, σύμφωνα με τα εικονογραφικά πρότυπα της πρώιμης Κρητικής ζωγραφικής: η συνοδευτική επιγραφή και τα «πρεπενδούλια» (εικ. 12).

Η παντελής έλλειψη των εργαστηριακών επιστημονικών αναλύσεων, οι οποίες θα μπορούσαν να απεγκλωβίσουν την ομάδα εργασίας, δυσχέραινε το έργο της, καθιστώντας επιτακτική την ανάγκη της περαιτέρω έρευνας με την πολύτιμη συνεργασία εξειδικευμένων συναδέρφων και ειδικότερα αρχαιολόγων. Η διεπιστημονική συνεργασία έχει μεγάλη σπουδαιότητα, καθώς η εργασία μας οφείλει να συμπληρωθεί από τα αναλυτικά και ερευνητικά συμπεράσματα των άλλων μελετητών¹¹.



Εικ. 13: Λεπτομέρεια της τεχνικής του αγιογράφου

Το απαλό πλάσιμο του προσώπου, με το βαθυκάστανο προπλασμό (σιέννα ωμή), το θερμό ροζ του σαρκώματος και τις μικρές φωτεινές κηλίδες, που σχηματίζουν λευκές παράλληλες («κτενίσχημες») γραμμές, (εικ. 13) μαρτυρούσαν, έστω κι αν διακρίνονταν λιγότερο έντονα κάτω από το βερνίκι, ένα έξοχα δουλεμένο με όλη τη λεπτολόγο τεχνική της

Κρητικής ζωγραφικής έργο. Συνεπώς, για την χρονολογική κατάταξη της εικόνας, επιχειρήθηκε η σύγκρισή της με άλλες του ιδίου εικονογραφικού τύπου, καθώς και ο παραλληλισμός των τεχνοτροπικών στοιχείων της με ανάλογα έργα Κρητικής τέχνης.



Εικ. 14: IC XC Μέγας Αρχιερέας, τέλη 15^{ου} αι., απόδοση στον Ανδρέα Ρίτζο, Μονή Γωνιάς, Κρήτη.

Όπως προαναφέρθηκε, η έρευνα σήμερα υποστηρίζει ότι το παλαιότερο πρότυπο του Χριστού στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως σε προτομή, εισήγαγε ο κρητικός ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος κατά τα τέλη του 15^{ου} αιώνα (εικ. 14). Πρόκειται για δεσποτική εικόνα της συλλογής της Μονής αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο και αποδίδεται από το Μ. Χατζηδάκη στο εργαστήριό του¹². Στο εργαστήριο του ίδιου ζωγράφου προσγράφεται και η ανάλογη εικόνα που φυλάσσεται στη Μονή Γωνιάς της Κισσάμου Κρήτης¹³. Ο Ανδρέας Ρίτζος ανήκει στην ηγετική κατηγορία των μεταβυζαντινών καλλιτεχνών, που με την υψηλή ποιότητα του έργου τους και πιθανώς με τη διδασκαλία τους, δημιουργούν νέα υποδείγματα. Συγκρίνοντας την εικόνα της Μονής Γωνιάς, που ο Μ. Μπορμπουδάκης τοποθετεί στο 15^ο αιώνα, με αυτήν της Αλεξάνδρειας, παρατηρούμε κοινά τεχνοτροπικά γνωρίσματα, όπως την αψεγάδιαστη και ακριβολόγο τεχνική εκτέλεση.



Εικ.15: Δέηση, τέλη 16^{ου} αι., Ιερά Μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου, Ζακύνθου.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος επαναλήφθηκε, με ελάχιστες παραλλαγές, σχεδόν αναλλοίωτος μέχρι τον 17^ο και τον 18^ο αιώνα. Δεκάδες εικόνες αντιγράφουν η μία την άλλη, αναπαράγοντας τον τύπο, όπου πραγματοποιείται αναφορά στις θεολογικές έννοιες του Χριστού Παντοκράτορος και της Θείας Ευχαριστίας¹⁴. Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, σε φορητή εικόνα της Ζακύνθου, από την Ιερά Μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου (εικ. 15), ο Χριστός απεικονίζεται ευθυτενής, σε θρόνο, με όλα τα στοιχεία που δηλοποιούν τον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα. Εκατέρωθέν του, στέκουν σεβίζοντες οι Τρεις Ιεράρχες και ο άγιος Ιππόλυτος, επίσκοπος Χίου. Επίσης, το θέμα υπήρξε προσφιλέ για τα τέμπλα των κυκλαδίτικων εκκλησιών (εικ. 16)¹⁵.



Εικ.16: IC XC Μέγας Αρχιερέας, από εκκλησία της Πάρου.

Τον εικονογραφικό τύπο και την τεχνική του Ρίτζου χρησιμοποίησαν συχνά και άλλοι συντηρητικοί ζωγράφοι των αρχών του 17^{ου} αιώνα, όπως ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος ο Ιερεμίας Παλλαδάς κ. ά. Στην εικόνα του Εμ. Λαμπάρδου στην Αντιβουνιπωτισσα (εικ. 17) της Κέρκυρας (1629)¹⁶ εκτός από τις ομοιότητες στην απόδοση του εικονογραφικού τύπου, όπως στο διάκοσμο της μίτρας, στα κόκκινα και βαθυκύανα πρεπενδούλια και στις επιγραφές, παρατηρούνται κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία στην απόδοση των



Εικ.17: IC XC Μέγας Αρχιερέας, 1629, Εμ. Λαμπάρδου, Μουσείο Αντιβουνιώτισσας Κέρκυρας.

σαρκωμάτων. Τους όγκους πλάθουν λευκές ψιμμυθιές, εναλλάξ, έντονες και αμυδρές, σχεδιασμένες με απόλυτη ακρίβεια πάνω στο σάρκωμα. Όμοιος είναι και ο τρόπος που αποδίδεται η λευκή καμπύλη γραμμή, που ορίζει τη σκιά της μύτης, η οποία απαντά και σε έργα σύγχρονων του Λαμπάρδου καλλιτεχνών. Σημειώνονται επιπλέον κοινά στοιχεία όπως η αντιγραφή του παλαιού προτύπου, το αυστηρό βυζαντινό ήθος των προσώπων αλλά και η συναισθηματική φόρτιση που

μεταδίδουν στο θεατή.

Στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα, σε συγγενικό με την εικόνα μας δείγμα, ζωγραφίζουν το Χριστό και άλλοι επώνυμοι «Κρητικής τεχνοτροπίας» ζωγράφοι του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, όπως ο Ιωάννης Άπακας, ο Ιωάννης Σκορδίλης και ο Βίκτωρ. Μπορεί κανείς να διακρίνει πολλά κοινά γνωρίσματα στην φορητή εικόνα της Αλεξάνδρειας και σε εικόνες της παραπάνω ομάδας ζωγράφων, όπως η ισχυρή προσκόλληση στην καλλιτεχνική παράδοση, η άριστη τεχνική με τα στιλπνά πλασίματα στα σαρκώματα και τα καλά επεξεργασμένα χρώματα. Παράλληλα, παρατηρούνται και διαφοροποιήσεις, ανάλογα με την καλλιτεχνική προσωπικότητα και παιδεία του ζωγράφου. Στα έργα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου τα μάτια



Εικ. 18: IC XC Μέγας Αρχιερέας, 1660, Βίκτωρας, Άγιοι Ανάργυροι, Σαγκρί,

είναι μικρά και το βλέμμα ανήσυχο. Σε ένα από τα πολλά έργα του Βίκτωρος¹⁷ (γύρω στο 1660, με προέλευση από το κατεδαφισμένο τέμπλο του ναού των Αγίων Αναργύρων στο Σαγκρί Νάξου, εικ.18) διακρίνουμε στοιχεία ενός διακριτικού μανιερισμού, ενώ εικονογραφικά παραπέμπει στη γνωστή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Κέρκυρα (εικ. 19)¹⁸. Στην εικόνα από το ναό της Αγίας Κυριακής στη χώρα της Ίου (εικ. 20)¹⁹, αναβιώνει για ακόμη μία φορά το θέμα του 15^{ου} αιώνα μέσα από την τέχνη της εργασίας του ιερέα Ιωάννη Σκορδίλη, η οποία σε σχέση με αυτή της Αλεξάνδρειας είναι λιγότερο ισόρροπη, καθώς κινείται σε όρια που οδηγούν σε λαϊκότερο αισθητική.



Εικ. 19: IC XC Μέγας Αρχιερέας, 16^{ος} αι. Μιχαήλ Δαμασκηνός, Κέρκυρα.



Εικ. 20: IC XC Μέγας Αρχιερέας, 17^{ος} αι., Ιωάννης Σκορδίλης, Αγία Κυριακή, Ίου.

Επιπρόσθετα στην εικόνα που εξετάζουμε, η σχεδιαστική αρτιότητα, το στιβαρό ύφος της μορφής, η επιτήδευση στην επεξεργασία των χρωμάτων και ο τύπος των γραμμάτων των επιγραφών, μαρτυρούν όχι μόνο ένα καλό «κρητικό» αντίβλο, αλλά και έναν προικισμένο ζωγράφο. Η λεπτομέρεια της απόδοσης των χαρακτηριστικών του προσώπου του Χριστού, το σοβαρό ύφος, ο βαθύς καστανός προπλασμός με τις πυκνές λευκές ψιμυθιές, που τονίζουν με ευαισθησία και δύναμη τα μάτια και τα μάγουλα, εντάσσουν το έργο στο περιβάλλον των συντηρητικών ζωγράφων, διαπιστώνοντας σαφή ίχνη τεχνικής αυστηρότητας κρητικών προτύπων²⁰, τόσο σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά όσο και σε εικονογραφικά πρότυπα, καθώς ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στους Κρήτες ζωγράφους, στην μετά την Άλωση περίοδο ακμής του νησιού.

Αποκαλυπτικές είναι λοιπόν οι ομοιότητες, καθώς σε όλες τις παραπάνω εικό-

νες των Κρητικών ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα, αφομοιώνονται τα παλαιολόγια πρότυπα, ως προς την εικονογραφία και το ύφος, αποκρυσταλλώνονται σε σχήματα που σπάνια κρύβουν εκπλήξεις, αλλά καθηλώνουν με τη θεολογική ευκρίνεια και την τεχνική αρτιότητα των εργαστηρίων που τα παρήγαγαν. Η σχετική

τυποποίηση των εικονογραφικών θεμάτων εξηγείται από τη μαζική ζήτηση κρητικών εικόνων, όπως γνωρίζουμε από πηγές, αλλά, πιθανώς, και από μια αίσθηση εγγύησης και ασφάλειας, που παρείχε σε ξενοκρατούμενους ορθόδοξους πληθυσμούς η σταθερή επανάληψη της θρησκευτικής εικονογραφίας. Είναι φανερό ότι η εικόνα της Αλεξάνδρειας προέρχεται από το χρωστήρα ενός μεν συντηρητικού ζωγράφου, που ακολουθεί παλαιολόγια εικονογραφικά πρότυπα, αλλά είναι ιδιαίτερα προικισμένος καλλιτέχνης και απηχεί την αισθητική των καλλιεργημένων συντηρητικών κύκλων της εποχής του 17^{ου} αιώνα.

Με βάση την προαναφερθείσα συλλογιστική, κρίθηκε σκόπιμη η πολύτιμη συνδρομή ενός αρχαιολόγου, για τη περαιτέρω συνέχιση της έρευνας. Συζητήθηκαν τα χρονολογικά κριτήρια, η αισθητική ποιότητα της επέμβασης καθώς και η κατάσταση διατήρησης του έργου που καθορίζει τον τρόπο, αλλά και το βαθμό της επεμβατικής συντήρησης. Συνεπώς, μετά από μία συγκεκριμένη μεθοδολογία προσέγγισης, δεδομένου ότι η στιγμή της δημιουργίας και το έργο ενός καλλιτέχνη είναι ένα μοναδικό και ανεπανάληπτο γεγονός, σε συνδυασμό με την μικρή έκταση των επιζωγραφίσεων, οι οποίες άφησαν απείραχτο τον αρχικό γενικό σχεδιασμό της μορφής, αποφασίστηκε η αφαίρεση όλων των μεταγενέστερων επεμβάσεων με στόχο την ανάδειξη της ιστορικής και αισθητικής αξίας του έργου.

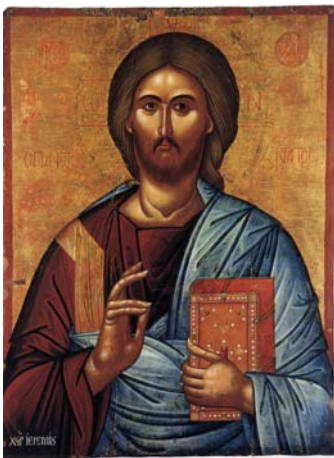
Κατά τη διάρκεια των εργασιών αφαίρεσης των επιζωγραφισμένων τμημάτων αποκαλύφθηκε, στην κάτω αριστερή γωνία η υπογραφή του ζωγράφου: «ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΜΙΟΥ». Φέρνοντας στο φως την «ψυχή» του καλλιτέχνη, μπορούμε πλέον να προβούμε στο ιδιαίτερα ευαίσθητο σημείο που σχετίζεται με την ταυτότητά του και κατά επέκταση με τη χρονολόγηση της εικόνας. Στην περίπτωση αυτή είναι απαραίτητο να διασαφηνιστεί ότι πρόκειται για τεκμηρίωση με κριτήριο την ιστορική αναδρομή, μέσω της υφολογικής σύγκρισης της τεχνοτροπίας και του εικονογραφικού τύπου καθώς και της



Εικ. 21: Η υπογραφή του αγιογράφου.



Εικ. 22: Δέηση, 17^{ος} αι.
Κωνσταντίνου Παλαιοκάππα



Εικ. 23: Χριστός Παντοκρά-
τορας, 17^{ος} αι., Ιερεμία
Παλλαδά, Ρόδος.



Εικ. 24: IC XC Μέγας
Αρχιερέας, 17^{ος} αι., Ιερεμία
Παλλαδά, Μονή Σινά.

βιογραφίας - εργογραφίας του καλλιτέχνη, με την πολύτιμη συμβολή του αρχαιολόγου.

Η παρουσία ενός δημιουργικού και ισότιμου διαλόγου μεταξύ όλων των επιστημόνων που σχετίζονται με το θέμα προώθησε την ιστορική και κριτική μελέτη του έργου, οδηγώντας την ομάδα στο πρώτο πόρισμα. Κατέστη δυνατή η ταύτιση του ζωγράφου με τον γνωστό σιναΐτη **ιερομόναχο Ιερεμία Παλλαδά** (ή Πουλαδά) από το Ηράκλειο της Κρήτης. Ο Παλλαδάς, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, εργάστηκε στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, και ήταν σύγχρονος των καλλιτεχνών που αναφέρθηκαν πρωτύτερα²¹.

Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται συγκρίνοντας τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα του έργου με αυτά άλλων επώνυμων Κρητικών ζωγράφων, που δραστηριοποιήθηκαν τον 17^ο αιώνα και εκπροσώπησαν την συντηρητική τάση της Κρητικής τέχνης, όπως ο Σιλβέστος Θεοχάρης, ο Φραγγιάς Καβέρτζας, ο Κωνσταντίνος Παλαιοκάππας (εικ. 22), ο Φιλόθεος Σκούφος²².

Επιπλέον, ταυτοποιήθηκε η αυθεντικότητα της υπογραφής του μετά από τη σύγκριση του τύπου των γραμμάτων των επιγραφών, αλλά και της τεχνοτροπίας του ζωγράφου με λοιπές δημοσιευμένες εικόνες που φιλοτέχνησε (Κρήτη, Σινά, Πάτμος, Κέρκυρα κ.α.).

Η εξακρίβωση των πρωτύτερα ειπωμένων, γίνεται περισσότερο κατανοητή συγκρίνοντας την εικόνα της Αλεξάνδρειας με άλλες απεικονίσεις του Χριστού από τον ίδιο καλλιτέχνη. Στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (εικ. 23), που φιλοτέχνησε ο Ιερεμίας Παλλαδάς και βρίσκεται στη Ρόδο²³, ο ζωγράφος υπογράφει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο: «ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΜΙΟΥ». Παράλληλα, παρατηρούνται κοινά στοιχεία στα γυμνά μέρη, στο επιμελές πλάσιμο και στις λεπτές λευκές γραμμές των φώτων που τονίζουν τα ζυγωματικά και το μέτωπο. Τεχνοτροπικές ομοιότητες με την εικόνα μας παρουσιάζει και η αδημοσίευτη ενυπόγραφη εικόνα του Ιερεμία από το τέμπλο του Καθολικού της Μονής του Σινά, όπου ο Χριστός, στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως, εικονίζεται ένθρονος και



Εικ. 25: IC XC Μέγας Αρχιερέας, 17^{ος} αι., Ιερεμία Παλλαδά, συλλογή Λ. Κ. Ζουμάλωφ, Μόσχα.



Εικ. 26: Τρεις Ιεράρχες, 17^{ος} αι., Ιερεμία Παλλαδά, Πάτμος.



Εικ. 27: Αγία Αικατερίνη, 1612, Ιερεμία Παλλαδά, Μονή Σινά.

περιστοιχίζεται από τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών (εικ. 24)²⁴.

Όσον αφορά την υπογραφή του στην εικόνα της Αλεξάνδρειας (Χείρ Ιερεμίου), πανομοιότυπη την συναντούμε στις περισσότερες από τις δημοσιευμένες εικόνες του, όπως στον Χριστό Μέγα Αρχιερέα της συλλογής Λ. Κ. Ζουμάλωφ στη Μόσχα (εικ. 25)²⁵, στους Τρεις Ιεράρχες από την Πάτμο (εικ. 26)²⁶, στον Άγιο Ανδρέα της συλλογής Π. Κανελλοπούλου²⁷, σε τρεις εικόνες (Άκρα Ταπείνωση, Προφήτης Ηλίας και Ιωάννης Πρόδρομος) της συλλογής Μ. Λάτση²⁸, αλλά και στην εικόνα της Α' Οικουμενικής Συνόδου, που κοσμεί το Συνοδικό του Πατριαρχείου της Αλεξάνδρειας²⁹.

Σε άλλες ενυπόγραφες εικόνες του ο Παλλαδάς προσθέτει, ενσυνείδητα, και την καταγωγή του: *χείρ Ιερεμίου κρητός*. Αναφέρουμε την πολύ γνωστή εικόνα της αγίας Αικατερίνης του Σινά (εικ. 27) (1612)³⁰, τους Τρεις Ιεράρχες στο Μουσείο της Μονής αγίου Γεωργίου στο Κάιρο³¹, τις τρεις δεσποτικές εικόνες από την ίδια Μονή³², αλλά και τις περισσότερες από τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου του Καθολικού της Μονής Σινά, όλες χρονολογημένες στα 1612³³. Ίσως να μην είναι τυχαίο το γεγονός ότι πρόσθετε το προσδιοριστικό της καταγωγής του επίθετο όταν εργαζόταν εκτός του νησιού, στο Κάιρο, στο Σινά κτλ³⁴.

ΧΑΡ ΙΕΡΕΜΙΔ· ΧΑΡ ΙΕΡΕΜΙΔ ΧΑΡ ΙΕΡΕΜΙΔ· Ε

Σχέδιο 1: Αποτύπωση της υπογραφής από τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα της Αλεξάνδρειας Αιγύπτου (εικ.

Σχέδιο 2: Αποτύπωση της υπογραφής από τον Χριστό Παντοκράτορα της Ρόδου (εικ. 23).

Σχέδιο 3: Αποτύπωση της υπογραφής από τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα της Μονής Σινά (εικ. 24).

Έτσι, μέσα από τα δημοσιευμένα έργα του Παλλαδά εξακριβώθηκε και η σχέση του ζωγράφου με το Πατριαρχείο της Αλεξάνδρειας και εν γένει με τους Αγίους Τόπους και το θεοβάδιστο Σινά.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗΣ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ³⁵							
A/A	ΖΩΓΡΑΦΟΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ	ΚΡΗΤΗ	ΚΕΡΚΥΡΑ	ΒΕΝΕΤΙΑ	ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΑ	ΚΥΚΛΑΔΕΣ
1	Μιχαήλ Δαμασκηνός	1530/35-1590	Εργάστηκε 1530/35-1574 1584-1590	Εργάστηκε:		1574-1584	
2	Εμμανουήλ Λαμπάρδος	1587-1631 1623-1644?	Χάνδακας				
3	Σιλβέστρος Θεοχάρης	16 ^{ος} αι.	Χάνδακας				
4	Ιερεμίας Παλλαδάς	1608-1659/60	Χάνδακας Εργάστηκε			Εργάστηκε 1608	
5	Εμμανουήλ Τζάνες	1610-1690	Ρέθυμνο 1610- 1646	Εργάστηκε 1648-1654	Εργάστηκε 1658-1690		
6	Βίκτωρ	17 ^{ος} αι.	Χάνδακας 1653				
7	Φιλόθεος Σκούφος	17 ^{ος} αι.	Χάνδακας 1645	Εργάστηκε 1648	Εργάστηκε 1653		
8	Εμμανουήλ Σκορδύλης	17 ^{ος} αι.					Εργάστηκε

Πίνακας 1

Ο Ιερεμίας Παλλαδάς, υιός του παπά Στεφάνου, ήταν Σιναΐτης ιερομόναχος με καταγωγή από το Ηράκλειο της Κρήτης³⁶. Έζησε στο α΄ μισό του 17^{ου} αιώνα μνείες του ονόματός του έχουν εντοπιστεί, σε εικόνες και σε αρχειακό υλικό³⁷, μεταξύ των ετών 1608-1645. Γνωρίζουμε ότι είχε δύο αδέρφια, από τους οποίους ο ένας (Θεόδωρος) υπήρξε πρωτόπαπας του Χάνδακα (Ηράκλειο), ενώ ο δεύτερος ήταν επίσης ζωγράφος (Τζώρτζης Πουλαδάς). Ανωιός του ήταν πιθανότατα ο πατριάρχης Αλεξανδρείας Γεράσιμος Β΄ Παλλαδάς (1688-1710).

Φαίνεται ότι είχε ειδικευτεί στη ζωγραφική των σταυρών και των άλλων εικόνων που τοποθετούνται στα τέμπλα. Τα έργα του αποτέλεσαν πρότυπα για τους μεταγενεστέρους. Ο Ιερεμίας ανέλαβε πολλές παραγγελίες για τα προσκυνήματα των Αγίων Τόπων (κυρίως στο Σινά), καθώς και για τον Πατριαρχείο της Αλεξάνδρειας (Κάιρο, Αλεξάνδρεια). Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν οι εικόνες και ο Εσταυρωμένος του τέμπλου του ναού της Αναστάσεως στα

Ιεροσόλυμα (1608), τα οποία δυστυχώς χάθηκαν από την πυρκαγιά του 1808³⁸, οι εικόνες του τέμπλου του Καθολικού της Μονής Σινά (1612)³⁹ και αυτές του ναού της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ (1639)⁴⁰. Επίσης, είναι γνωστές δύο εικόνες του στην Αλεξάνδρεια, έξι στη Μονή αγίου Γεωργίου και μία στη Σχολή Αρρένων της Ελληνικής κοινότητας στο Κάιρο⁴¹. Όλα τα παραπάνω επιβεβαιώνουν με τον πιο απτό τρόπο τη σχέση του με το Πατριαρχείο της Αλεξάνδρειας και κατ' επέκταση με την ίδια την πόλη. Άλλωστε, δεν θεωρούμε τυχαίο το γεγονός ότι την εποχή που εργάζεται στην Αίγυπτο στον Πατριαρχικό θρόνο βρίσκονταν Κρήτες στην καταγωγή προκαθήμενοι⁴².

Φαίνεται ότι ο Παλλαδάς έχαιρε μεγάλης φήμης μεταξύ των συγχρόνων του, που ανέφεραν τα έργα του σαν άξια θαυμασμού. Συγκεκριμένα, ο Πατριάρχης Ιεροσολύμων Νεκτάριος περιγράφοντας το 1659/60 στην «Ιεροκοσμική Ιστορία» του την εικόνα του τέμπλου στο ναό της Μονής Σινά, γράφει για τον Ιερεμία: *κρητικός το γένος, Σιναΐτης το επάγγελμα, ιερομόναχος και πνευματικός ενάρετος, του οποίου η τέχνη του ζωγραφείν υπό πάντων θαυμάζεται, ως αξία να συγκρίνεται με τας ζωγραφίας των δοκίμων παλαιών εικονογράφων, τους οποίους αυτός, ως άλλος ουδείς, εμιμήθη αναλογία και τέχνη των γραμμών της ζωγραφικής επιστήμης*⁴³.

Αν και το μεγαλύτερο μέρος του έργου του παραμένει αδημοσίευτο, με βάση τα μέχρι σήμερα γνωστά του έργα, οι ερευνητές συμφωνούν ότι ο Ιερεμίας ήταν επιδέξιος τεχνίτης και ανήκει στην ομάδα των συντηρητικών ζωγράφων των πρώτων δεκαετιών του 17^{ου} αιώνα, που επιστρέφουν συνειδητά σε πρότυπα των παλαιότερων ζωγράφων του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Είναι προσκολλημένος στην παραδοσιακή τεχνοτροπία, η οποία κατάγεται από το ρεύμα της όψιμης παλαιολόγειας ζωγραφικής, που αντιπροσωπεύουν οι τοιχογραφίες της Περιβλέπτου του Μυστρά, και σπάνια χρησιμοποιεί ιταλικά στοιχεία, τα οποία εντάσσονται στην σύνθεση χωρίς να ενοχλούν.

Η εικόνα της Αλεξάνδρειας, από τον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, λοιπόν, προσγράφεται με ασφάλεια στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Ιερεμία Παλλαδά του Κρητός και χρονολογείται στο α' μισό του 17^{ου} αιώνα.

Αρκούσε η επικάλυψη του φόντου για να παραπλανήσει το θεατή και να αποκρύψει την ταυτότητα του καλλιτέχνη, καθώς και τις επιτηδευμένες λεπτομέρειες του έργου του, από τα οποία ξεδιπλώνεται η καλλιτεχνική του αξία. Με τη συμβολή λοιπόν διαφορετικών εξειδικευμένων επιστημόνων (αρχαιολόγων-συντηρητών) αποκαλύφθηκε, συντηρήθηκε και μεταφέρθηκε στις μετέπειτα γενιές μια αυθεντική ιστορική μαρτυρία, επιβεβαιώνοντας για άλλη μια φορά ότι μέσω της διαρκούς διατύπωσης ερωτημάτων και απόψεων, μελέτης και τεκμηρίωσης, προκύπτουν εποικοδομητικές απαντήσεις, που απαιτούν ενίοτε ποικίλους «συμβιβασμούς».

Η παρούσα εισήγηση προσπάθησε να αποδείξει κυρίως την ανάγκη ύπαρξης του διεπιστημονικού πλαισίου και της συνεργασίας των ειδικών που κρίνεται απαραίτητη, για μια συνολική συστηματική προσέγγιση των πολύπλοκων προβλημάτων που παρουσιάζει η συντήρηση των εικόνων.

Τεχνολογία κατασκευής – Κατάσταση διατήρησης



Εικ. 28: Η οπίσθια όψη της εικόνας πριν από τη συντήρηση. Διακρίνεται η συνδεσμολογία των τεμαχίων του ξύλινου φορέα.



Εικ. 29: Λεπτομέρεια του τρέσσου στην οποία διαφαίνονται οι εφηλίδες των καρφιών και οι οπές των ξυλοφάγων εντόμων.



Εικ. 30: Λεπτομέρεια όπου εντοπίζεται ρωγμή της προετοιμασίας και της ζωγραφικής επιφάνειας που προκλήθηκε από την απομάκρυνση που υπέστησαν τα

Προτού να ξεκινήσουν οι επεμβάσεις συντήρησης θεωρήθηκε σκόπιμο να εκτιμηθεί και να καταγραφεί η κατάσταση διατήρησης της εικόνας, καθώς και η τεχνολογία κατασκευής της. Η εξέταση ακολούθησε τη στρωματογραφία της εικόνας από τον ξύλινο φορέα μέχρι το προστατευτικό επίχρισμα.

Η απουσία στρώματος προετοιμασίας από την οπίσθια επιφάνεια και τις πλάγιες πλευρές του ξύλινου φορέα, επέτρεψε την παρατήρηση δια γυμνού οφθαλμού πολλών κατασκευαστικών λεπτομερειών. Ο ξύλινος φορέας αποτελείται από τρία ισοϋψή και σχεδόν ισομεγέθη δρύινα τεμάχια Συγκρατούνται μεταξύ τους με τρία εγκάρσια παράλληλα τρέσσα διαστάσεων (5 x 76,5 x 5,5) εκ. για να ενισχύσουν την ένωση των ξύλων και να αποτρέψουν την δημιουργία ρωγμών και σκεβρώματος . Το κάθε τρέσσο συγκρατείται με έξι χειροποίητα καρφιά, οι εφηλίδες των οποίων είναι ορατές. Στο (εικ. 28) άνω τρέσσο υπάρχει μεταλλικός κρίκος που χρησίμευε στην ανάρτηση της εικόνας. Η επιμελημένη κατασκευή του ξύλινου φορέα, η καλή ποιότητα των ξύλων, η συγκράτησή τους με κατάλληλα τοποθετημένα εγκάρσια τρέσσα και η αποφυγή χρήσης μεταλλικών καρφιών με τις εφηλίδες προς τη ζωγραφική επιφάνεια (εικ. 29), συνέβαλαν στην εξαιρετικά καλή κατάσταση διατήρησής του. Σε αντίθεση, τα τρέσσα παρουσιάζουν προσβολή από ξυλοφάγα έντομα (σαράκι) σε περιορισμένο βαθμό, όπως μαρτυρούν οι οπές εισόδου-εξόδου. Το γεγονός αυτό οφείλεται στη διαφοροποίηση της ποιότητας των ξύλων. Οι οπές εμφανίζονται με μικρή διάμετρο (<3mm), δίχως επιπτώσεις στη μηχανική αντοχή των τρέσσω. Η χρήση κατώτερης ποιότητας ξύλου για την κατασκευή των τρέσσω σε συνδυασμό με τις μεταβολές των κλιματολογικών συνθηκών είχε σαν αποτέλεσμα την αποκόλληση των τεμαχίων του ξύλινου φορέα και τη δημιουργία ρωγμών. Στην άνω αριστερή γωνία της εικόνας παρατηρείται οξείδωση του υποστηρίγματος λόγω ύπαρξης καρφιού.

Είναι χαρακτηριστική η λευκότητα του στρώματος της **προετοιμασίας**, η οποία είναι εμφανής στις περιοχές όπου έχουν αποφλοιωθεί τα υπερκείμενα χρωματικά στρώματα. Η σύστασή της είναι λεπτόκοκκη, με μέτριο πάχος και μικρή απορροφητικότητα. Πρόκειται πιθανόν για μίξη γύψου με ζωική κόλλα. Η προετοιμασία διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση, χωρίς να παρουσιάζει απώλειες, αποκολλήσεις ή διογκώσεις. Το μοναδικό πρόβλημα εντοπίζεται στις περιοχές σύνδεσης των τριών σανίδων, όπου εμφανίζονται ρωγματώσεις (εικ. 30) και μικροαπώλειές της, λόγω της απομάκρυνσης των ξύλων μεταξύ τους. Εξαιτίας της επιμελημένης προετοιμασίας του φέροντος υλικού, δεν προκλήθηκαν αποφλοιώσεις χρωματικών στρωμάτων στις περιοχές των ρωγμών, αλλά επηρεάστηκε μόνο η αισθητική της εικόνας.



Εικ. 31: Λεπτομέρεια από το φωτοστέφανο στην οποία διακρίνεται το φύλλο χρυσού και το αμπόλι.



Εικ.32: Λεπτομέρεια από τη διακόσμηση των σταυρών του ωμοφορίου του Χριστού.

Το **χρωματικό στρώμα** είναι μίγμα μίας ή περισσότερων έγχρωμων ουσιών διεσπαρμένων σε ένα οργανικό μέσο. Οι χρωστικές που χρησιμοποιήθηκαν είναι σκόνες αγιογραφίας, με συνδετικό μέσο το αυγό. Δεν παρατηρήθηκε ύπαρξη εγχάρακτου σχεδίου, γεγονός που μας οδήγησε στο συμπέρασμα ότι το προπαρασκευαστικό σχέδιο πραγματοποιήθηκε με ελεύθερη πινελιά. Το φωτοστέφανο φέρει φύλλο χρυσού και ο κύκλος του σχηματίστηκε με εγχάρακτη γραμμή. Από τις φθορές που εντοπίστηκαν κατά τόπους, αποκαλύφθηκε το υποκείμενο κόκκινο αμπόλι (εικ. 31), πάνω στο οποίο εφαρμόστηκε το φύλλο χρυσού και στη συνέχεια στιλβώθηκε με κατάλληλα εργαλεία. Επίσης, φύλλο χρυσού εντοπίστηκε και στα κυκλικά μετάλλια με τη μέθοδο sgraffito⁴⁴. Αρχικά σχεδιάστηκε στον κάμπο ο εξωτερικός κύκλος και στο εσωτερικό του απλώ-

θηκε στρώμα κόκκινης χρωστικής. Στη συνέχεια πάνω στους κύκλους χαράχθηκε ελαφρά το σχέδιο των γραμμών, απομακρύνθηκε από το εσωτερικό των σχεδίων η χρωστική και αναφάνηκε το υποκείμενο χρυσό,

δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο το επιθυμητό αποτέλεσμα⁴⁵. Σε όλες τις υπόλοιπες διακοσμήσεις χρησιμοποιήθηκαν χρυσοκονδυλίες οι οποίες έχουν τοποθετηθεί αντί φωτισμάτων στη μίτρα, στα επιμάνικα, στις παρυφές του σάκκου και στους σταυρούς του ωμοφορίου (εικ. 32).



Εικ. 33: Λεπτομέρεια στην οποία είναι εμφανή τα υπολείμματα από το παλαιότερο οξειδωμένο

Η ζωγραφική επιφάνεια σώζεται σε ικανοποιητική κατάσταση. Παρατηρούνται πολύ μικρής έκτασης απώλειες κατά μήκος των ρωγμών στις ενώσεις των ξύλων.

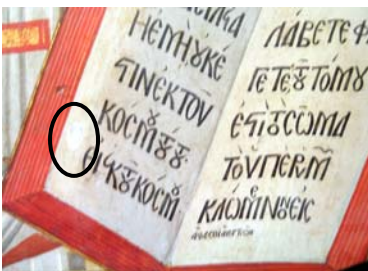
Το **βερνίκι** είναι άχρωμο, ματ, μικρού πάχους. Εμφανής είναι η οξείδωση του επιχρίσματος σε όλη την βερνικωμένη επιφάνεια, καθώς και η παρουσία υπολειμμάτων παλαιότερου οξειδωμένου βερνικιού (εικ. 33). Η ύπαρξή του σε όλη τη ζωγραφική επιφάνεια είχε ως αποτέλεσμα να ελαττωθεί η λαμπρότητα και να αλλοιωθεί η χροιά των διαφόρων αποχρώσεων. Το κιτρινισμένο βερνίκι επέφερε σημαντικές μεταβολές στη φωτεινότητα των χρυσωμένων και λευκών επιφανειών και στη χροιά του μπλε βάθους. Επικαθίσεις σκόνης και αιθάλης παρατηρήθηκαν σε όλη την επιφάνεια της εικόνας.



Εικ. 34: Λεπτομέρεια στην οποία διακρίνεται η επιζωγράφιση στο χέρι του Χριστού.

Η μεταγενέστερη επέμβαση έγινε με σκοπό να αποκατασταθούν κυρίως οι φθορές οι οποίες δημιουργήθηκαν εκατέρωθεν των κάθετων ρωγμών. Ωστόσο δεν περιορίστηκε μόνο στην αποκατάσταση των τοπικών φθορών, αλλά επεκτάθηκε αρκετά, με αποτέλεσμα να υπερκαλύψει τμήμα της σωζόμενης αρχικής ζωγραφικής (εικ. 34). Τα χρωματικά στρώματα της **επιζωγράφισης**

απλώθηκαν απευθείας επάνω από τα υποκείμενα στρώματα, χωρίς τη χρήση κάποιου ενδιάμεσου συνδετικού υλικού. Εξαίρεση αποτελούν οι τοπικές επεμβάσεις στη μίτρα, στο ευαγγέλιο και στο ωμοφόριο του Χριστού, όπου χρησιμοποιήθηκε ενδιάμεσο



Εικ. 35: Με μαύρο περίγραμμα εντοπίζεται η συμπλήρωση με υλικό κηρώδους υφής.



Εικ. 36: Με μαύρο περίγραμμα εντοπίζεται η συμπλήρωση με υλικό κηρώδους υφής.

στρώμα κεριού με το οποίο καλύφθηκαν οι προϋπάρχουσες φθορές και εξομαλύνθηκε κάπως η επιφάνεια (εικ. 35-36). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επικόλληση φύλλου χρυσού στην περιοχή του φωτοστέφανου για να καλύψει τα υποκείμενα πρεπενδούλια.

Επεμβάσεις συντήρησης

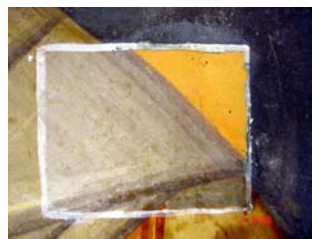


Εικ. 37: Η εικόνα πριν από την αφαίρεση της ξύλινης κορνίζας.

- Αφαίρεση της ξύλινης κορνίζας (εικ. 37).
- Προκαταρκτικός καθαρισμός. Αφαιρέθηκαν η σκόνη, η αιθάλη και όλες οι επικαθίσεις με πινέλο.
- Δείγματα καθαρισμού. Πραγματοποιήθηκαν δείγματα καθαρισμού σε διάφορες περιοχές της εικόνας και διαπιστώθηκε η ύπαρξη επάλληλων μεταγενέστερων χρωματικών στρωμάτων (εικ. 38-40). Συγκεκριμένα στο φόντο, κάτω από την μπλε χρωστική αποκαλύφθηκε γαλάζια, και κάτω από αυτή το αρχικό ωχροκίτρινο χρωματικό στρώμα. Επιπλέον, κάτω από τη χονδροκόκκινη περιμετρική ταινία αποκαλύφθηκαν δύο στρώματα χρωστικής, εκ των οποίων το



Εικ. 38: Δείγμα καθαρισμού κατά το οποίο αφαιρέθηκε το πρώτο στρώμα επιζωγράφισης από το φόντο.



Εικ. 39: Δείγμα καθαρισμού κατά το οποίο αφαιρέθηκε το δεύτερο στρώμα επιζωγράφισης από το φόντο.



Εικ. 40: Δείγμα καθαρισμού κατά το οποίο αφαιρέθηκε το πρώτο στρώμα επιζωγράφισης από την περιμετρική ταινία



Εικ. 41: Η αποκαλυφθείσα υπογραφή του αγιογράφου.

αρχικό είναι πιο ανοιχτό κόκκινο, μικρότερου πάχους, και δεν διατρέχει την κάτω πλευρά της εικόνας.

- Αφαίρεση των κεριών. Αφαιρέθηκαν οι κέρινες επικαθίσεις και τα στοκαρίσματα με υλικό κηρώδους υφής με μηχανικά μέσα και παράλληλη χρήση White Spirit.

- Αφαίρεση καρφιού. Απομακρύνθηκε το καρφί από την πάνω αριστερή γωνία της εικόνας και ακολούθησε στερέωση της περιοχής της ζωγραφικής με υδατικό διάλυμα Primal AC33 σε αναλογία 10%.
- Χημικός καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας. Ο χημικός καθαρισμός του χρωματικού στρώματος πραγματοποιήθηκε χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία, καθώς η κατάσταση διατήρησης της εικόνας ήταν αρκετά καλή. Αφαιρέθηκε το μεταγενέστερο οξειδωμένο βερνίκι, τα δύο στρώματα των επιζωγραφίσεων, καθώς και τα υπολείμματα του αρχικού βερνικιού. Ο διαλύτης που χρησιμοποιήθηκε για τον καθαρισμό ήταν ακετόνη, ενώ παράλληλα για την αναστολή της δράσης του διαλύτη χρησιμοποιήθηκε white spirit (εικ. 42). Μετά την ολοκλήρωση του καθαρισμού (εικ. 43) στο φόντο της εικόνας αποκαλύφθηκε μεγαλογράμματη επιγραφή με κόκκινη χρωστική: «*O BACIAEVC TΩN BA/CI AEVONTΩN*» «*KAI MEΓAC APXI/EPEVC*» ενώ στο κάτω μέρος της εικόνας και αριστερά αποκαλύφθηκε η υπογραφή του αγιογράφου με σκουρόχρωμη μπλε χρωστική: «*XEIP IEPEMIOY*» (εικ. 41). Επίσης, δεξιά και αριστερά από το πρόσωπο του Χριστού αποκαλύφθηκαν πρεπενδούλια τα οποία είχαν καλυφθεί μεταγενέστερα με φύλλο χρυσού στην περιοχή του φωτοστέφανου και με χρωστικές στην κόμη του Χριστού.



Εικ. 42: Στάδιο καθαρισμού της εικόνας.



Εικ. 43: Η πρόσθια όψη της εικόνας μετά την ολοκλήρωση του καθαρισμού.

- Αισθητική αποκατάσταση. Εκπληρώνοντας λοιπόν το στόχο της συντήρησης αποδίδοντας την πραγματική αξία του έργου, προχωρήσαμε στο επόμενο βήμα, αυτό της αισθητικής αποκατάστασης λαμβάνοντας υπόψη τη διατήρηση του πνεύματος με βάση το οποίο δημιουργήθηκε το έργο τέχνης. Η χρωματική συμπλήρωση των φθορών πραγματοποιήθηκε μέσω της εφαρμογής ενιαίου χρωματικού τόνου σύμφωνου με το περιβάλλον χρώμα, με υδατοχρώματα (ακουαρέλες) και προσθήκη χολής βοδιού. Στην επιλογή της συγκεκριμένης μεθόδου μας οδήγησε η γενικότερη



Εικ. 44: Λεπτομέρεια στην οποία είναι εμφανή τα σωζόμενα ίχνη χρώματος από τα πρεπενδούλια.



Εικ. 45: Λεπτομέρεια της χρωματικής συμπλήρωσης που εφαρμόστηκε με πολύ αραιή χρωστική.

κατάσταση διατήρησης του έργου, καθώς η απώλεια του χρώματος



Εικ. 46: Η εικόνα μετά το πέρας των εργασιών συντήρησης.

παρατηρείται κατά τμήματα, αλλά σε μικρή έκταση καθιστώντας αδύνατη τη συμπλήρωση με γραμμικό τρόπο (rigatino ή trateggio). Στην περιοχή δεξιά και αριστερά από το πρόσωπο του Χριστού, όπου αποκαλύφθηκαν τα πρεπενδούλια (εικ. 44), η χρωματική συμπλήρωση πραγματοποιήθηκε με οδηγό τα σωζόμενα ίχνη χρώματος, ενώ η χρωστική που εφαρμόστηκε ήταν εξαιρετικά αραιή (εικ. 45). Προστατευτικό βερνίκι. Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν με την επικάλυψη της ζωγραφικής επιφάνειας με ειδικό βερνίκι, για την περαιτέρω προστασία της εικόνας.

Παράρτημα φωτογραφιών



Εικ. 48: Λεπτομέρεια της εικόνας πριν από τις επεμβάσεις συντήρησης.



Εικ. 49: Λεπτομέρεια της εικόνας κατά τη διάρκεια του καθαρισμού.



Εικ. 50: Λεπτομέρεια της εικόνας μετά τις εργασίες καθαρισμού.



Εικ. 51: Λεπτομέρεια της εικόνας μετά την ολοκλήρωση των επεμβάσεων συντήρησης και



Εικ. 52: Λεπτομέρεια της εικόνας πριν από την έναρξη των επεμβάσεων συντήρησης.



Εικ. 53: Λεπτομέρεια της εικόνας μετά την αφαίρεση της επιζωγράφισης από το δεξί χέρι του Χριστού..

Σημειώσεις

¹ Ανδρούτσος 1956, σ. 207-209.

² Ανδρούτσος 1956, σ. 196-207.

³ Παπαμαστοράκης 1993-94, σ. 69-76.

⁴ Χατζηδάκης 1977, σ. 67, Παπαμαστοράκης 1993-94, σ. 67-78.

⁵ Ο Παπαμαστοράκης στο σχετικό άρθρο του αναφέρει αρκετά παραδείγματα, όπως ο Άγιος Νικόλαος Ορφανός Θεσσαλονίκης (1310-1320, ο Άγιος Νικήτας στα Σκόπια (1321-1322), στη Dečani (1345-1350), στο Μυστρά (Περίβλεπτος, Αγία Σοφία) κ. ά., Παπαμαστοράκης 1993-1994, σ. 67-69.

⁶ Χατζηδάκης 1977, σ. 67.

⁷ Χατζηδάκης 1977, αρ. 15, σ. 67, πίν. 19, 83.

⁸ *Εικόνες Κρητικής τέχνης* 1993, αρ. 162, σ. 516-517: Μ. Μπορμπουδάκης.

⁹ Φιλιπούση 2003, σ. 44

¹⁰ Πολυπόικιλτες λιθοκόσμητες αλυσίδες, που κρέμονται από τα αυτοκρατορικά διαδήματα.

¹¹ *Ο Συντηρητής – Ορισμός του επαγγέλματος*, άρθρο 3.8, Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων, Επιτροπή συντήρησης, Ελληνικό τμήμα του ICOM, Αθήνα 1995

¹² Χατζηδάκης 1977, αρ. 15, σ. 67, πίν. 19, 83.

¹³ *Εικόνες Κρητικής τέχνης* 1993, αρ. 162, σ. 516-517: Μ. Μπορμπουδάκης.

¹⁴ *Μυστήριον Μέγα* 2001, αρ. 72-78, σ. 232-245, Βοκοτόπουλος 1990, σ. 44-45, 76, 97-98.

¹⁵ Η Α. Μητσάνη σε σχετικό λήμμα αναφέρει τρεις δημοσιευμένες εικόνες από την Πάρο, τη Νάξο και την Ίο, *Μυστήριον Μέγα* 2001, σ. 232.

¹⁶ Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 50, σ. 76, εικ. 169, 342Γ. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδει και μία ακόμη εικόνα με το ίδιο θέμα από το Μουσείο της Αντιβουνιάτισσας (α' τέταρτο 17^{ου} αι.), αρ. 67, σ. 97-98, εικ. 177.

¹⁷ Ενυπόγραφες εικόνες του Βίκτωρος με τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα σώζονται στην Πάρο, στη Μονή φιλοσόφου Γορτυνίας, στο Μουσείο Ζακύνθου, στο Σινά, στη Βασιλική Γεννήσεως της Βηθλεέμ, στον Πύργο της Θύρας, καθώς και στο ναό του Αγίου Ανδρέα στην Ύδρα, *Μυστήριον Μέγα* 2001, σ. 240: Χ. Μπαλτογιάννη, όπου οι βιβλιογραφικές παραπομπές των εικόνων.

¹⁸ Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 22, σ. 44-45, εικ. 23, 114, 120-123.

¹⁹ *Μυστήριον Μέγα* 2001, αρ. 74, σ. 236-237: Δ. Καλομοιράκης.

²⁰ Ξυγγόπουλος 1957, σ. 221-222.

²¹ *Περίπλους των εικόνων* 1994, σ. 193.

²² Η σύγκριση επιχειρείται μέσω της βιβλιογραφικής αναζήτησης των έργων τους. Ειδικότερα για τον Σιλβέστρο Θεοχάρη αναφερόμαστε στην εικόνα της αγίας Αικατερίνης της Πάτμου, Χατζηδάκης 1977, σ. 122-123, πίν.128, για τον Φραγκιά Καβέτζα τους Τρεις Ιεράρχες επίσης της Πάτμου, Χατζηδάκης 1977, αρ. 73, σ. 124, πίν.129, για τον Κωνσταντίνο Παλαιοκάππα την Δέηση από τη Σίφνο (1635), Ξυγγόπουλος 1957, σ. 204-205, πίν. 51.1 και για τον Φιλόθεο Σκούφο τους Άγιους Τεσσαράκοντα, Ξυγγόπουλος 1957, σ. 204.

²³ *Εικόνες Κρητικής τέχνης* 1993, αρ. 184, σ. 534: Η. Κόλλιας. Ο τύπος των γραμμάτων των δύο υπογραφών ομοιάζει καταπληκτικά.

²⁴ Η εικόνα ανακαίνιστηκε από τον ζωγράφο Κορνάρο στα 1778, σύμφωνα με την επιγραφή στο κάτω δεξί τμήμα της, Αμαντος 1928, σ. 55. Ευχαριστίες οφείλουμε στον Σεβασμιώτατο αρχιεπίσκοπο Σινά, Φαρά και Ραϊθώ Καθηγούμενο της Ι. Μ. Αγίας Αικατερίνης Όρους Σινά κκ. Δαμιανό, ο οποίος μας έδωσε την άδεια να δημοσιεύσουμε φωτογραφία της εν λόγω εικόνας.

²⁵ *Το κάλλος της μορφής* 1995, αρ. 92, σ. 232: Ι Κιζλάσοβα και *Εικόνες Κρητικής τέχνης* 1993, αρ. 57, σ. 412: Ι Κιζλάσοβα. Το περίεργο είναι ότι, αν και το έργο είναι ενυπόγραφο (ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΜΙΟΥ) και η Κιζλάσοβα το τοποθετεί το έργο στον 17^ο αιώνα, δεν ταυτίζει τον ζωγράφο με τον Ιερεμία Παλλαδά. Η δεσποτική εικόνα της Παναγίας του Πάθους από την ίδια συλλογή, με παρόμοιες διαστάσεις και την ίδια υπογραφή, αποδίδεται με ασφάλεια από την Κιζλάσοβα στον ζωγράφο Ιερεμία, *Το κάλλος της μορφής* 1995, αρ. 93, σ. 232 και *Εικόνες Κρητικής τέχνης* 1993, αρ. 59, σ. 413.

²⁶ Χατζηδάκης 1977, αρ. 71, σ. 121-122, πίν. 50, 130.

²⁷ Μπρούσκαρη 1985, σ. 183.

²⁸ *Μετά το Βυζάντιο* 1996, αρ. 33, 34, 35.

²⁹ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 269, υποσημ. 14, εικ. 181.

³⁰ Προέρχεται από το μετόχι της Μονής στο Ηράκλειο Κρήτης, *Θησαυροί Σινά* 1990, σ. 133-134, εικ. 96, Weitzmann 1974, σ. 54, εικ. 52. Κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας, το Μετόχι της Μονής του Σινά λειτουργούσε σαν σχολείο, στο οποίο μάλιστα λέγεται ότι δίδαξε ο Παλλαδάς. Γνωρίζουμε από έγγραφο στα Αρχεία της Βενετίας ότι στα 1730 αναλαμβάνει να διδάξει γράμματα και ζωγραφική στο Φίλιππο Περκουλιάνο, Καζανάκη-Λάππα 1981, σ. 234. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδεται και η παραπλήσια εικονογραφικά εικόνα της Αγίας Αικατερίνης από το ναό του αγίου Ματθαίου στο Ηράκλειο Κρήτης, στην οποία ο Ιερεμίας υπογράφει με μονόγραμμα, *Εικόνες Κρητικής τέχνης* 1993, αρ. 114, σ. 471: Μ. Μπορμπουδάκης.

³¹ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 270, αρ. 7, υποσημ. 19.

³² Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 270, αρ. 9, υποσημ. 21.

³³ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 270, αρ. 13, 14, 15 και 17, όπου και οι αντίστοιχες βιβλιογραφικές παραπομπές.

³⁴ Επίσης, στο Μουσείο Μπενάκη υπάρχει ανθίβολο με την κεφαλή του αποστόλου Παύλου, πιθανώς από Μεγάλη Δέηση με την αναγραφή *Ιερεμίου*, το οποίο ο Μ. Χατζηδάκης απέδωσε στο ζωγράφο μας, Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 270, υποσημ. 41.

³⁵ *Περίπλους των εικόνων* 1994, σ. 192-193

³⁶ Γενικά βιογραφικά στοιχεία για τον Παλλαδά βλ. Χατζηδάκης 1977, σ. 121, Βοκοτόπουλος 1990, σ. 82 και κυρίως Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 267-272.

³⁷ Καζανάκη-Λάππα 1981, σ. 235-237.

³⁸ Σύμφωνα με την επιγραφή που υπήρχε στο τέμπλο του ναού, την οποία μνημονεύει ο Δοσίθεος Ιεροσολύμων, ο σταυρός, αλλά και οι εικόνες του τέμπλου είχαν κατασκευασθεί με δαπάνη των *ελλαβεστάτων χριστιανών των εν τη περιφήμω Κρήτη*, Καζανάκη-Λάππα 1974, σ. 270-271.

³⁹ Αμαντος 1928, σ. 55-56, Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 270, εικόνες αρ. 13-21.

⁴⁰ Καζανάκη-Λάππα 1974, σ. 272-277.

⁴¹ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, σ. 269-270, υποσημ. 20, εικόνες αρ. 2, 7-9.

⁴² Ο ηρακλειώτης Κύριλλος Γ' ο Λούκαρης (1601-1621), και μετέπειτα Οικουμενικός Πατριάρχης και οι διάδοχοί του από το Ρέθυμνο, Γεράσιμος Α' Σπαρταλιώτης (1621-1636) και Νικηφόρος Κλαροτζάνες (1639-1645).

⁴³ Νεκτάριος Ιεροσολύμων 1783, σ. 151.

⁴⁴ Τεχνική διακόσμησης των επιγραφών γνωστή από τους βυζαντινούς χρόνους. Δανιηλία Μοναχή, 2005, σ. 251

⁴⁵ Εικόνων Κάλλος Αθέατον, 2004, σ.41-43.

Βιβλιογραφία

Άμαντος 1928

Κ. Άμαντος, *Συναϊτικά μνημεία ανέκδοτα*, Εν Αθήναις 1928

Ανδρούτσος 1956

Χ. Ανδρούτσος, *Δογματική της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, Αθήνα 1956

Βοκοτόπουλος 1990

Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990

Δανιηλία Μοναχή, 2005

Δανιηλία Μοναχή, *Η εικονογραφία της σχολής των Γαλασιάνων*, Παράρτημα διαγνωστικής μελέτης, Ορμύλια 2005

Εικόνες Κρητικής τέχνης 1993

Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, Κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993

Εικόνων Κάλλος Αθέατον 2004

Εικόνων Κάλλος Αθέατον, Υπουργείο Πολιτισμού, 10^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης Ορμύλια, Αθήνα 2004

Ο Συντηρητής – Ορισμός του επαγγέλματος

Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων, Επιτροπή συντήρησης, Ελληνικό τμήμα του ICOM, άρθρο 3.8, Αθήνα 1995

Θησαυροί Σινά 1990

Σινά. Οι θησαυροί της Μονής, επιμ. Κ. Μαναφής, Αθήνα 1990

Καζανάκη-Λάππα 1974

Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα τον 17^ο αι.», *Θησαυρίσματα*, 11 (1974), σ. 251-283

Καζανάκη-Λάππα 1981

Η συντήρηση της φορητής εικόνας «Χριστός Μέγας Αρχιερέας»

Η.Καραγιαννίδου, Φ. Μπέλτση, Κ. Σαρηβασίλη, Ν. Τουτός.

Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τον 17^ο αιώνα», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), σ. 177-267

Μετά το Βυζάντιο 1996

Μετά το Βυζάντιο, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1996

Μπρούσκαρη 1985

Μ. Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, Οδηγός, Αθήνα 1985

Μυστήριο Μέγα 2001

Μυστήριο Μέγα Και Παράδοξον, Έκθεσις Εικόνων και Κειμηλίων, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2001

Νεκτάριος Ιεροσολύμων 1783

Νεκτάριος Ιεροσολύμων, *Επιτομή της Ιεροκοσμικής ιστορίας*, έκδ. 5^η, Βενετία 1783

Ξυγγόπουλος 1957

Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής Μετά Την Άλωση*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας αρ. 40, Αθήνα 1957

Παπαμαστοράκης 1993-94

Τ. Παπαμαστοράκης, «Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. ΙΖ' (1993-1994), σ. 67-78

Περίπλους των εικόνων 1994

Ο Περίπλους των εικόνων, *Κέρκυρα 14^{ος} -18^{ος} αιώνας*, Κατάλογος έκθεσης, Ελληνική Προεδρία Ευρωπαϊκής Ένωσης 1994, Αθήνα 1994 *Το κάλλος της μορφής* 1995

Το κάλλος της μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ'-ΙΗ' αιώνων. Από τις Συλλογές των πόλεων Μόσχα, Σέργιεφ, Πόσαντ (Ζαγόρσκ), Τβερ και Ριαζάν, Κατάλογος έκθεσης, (Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Μόσχας), Αθήνα 1995

Φιλιπούση 2003

Μ. Φιλιπούση, «Τα όρια της Αντικειμενικότητας στις επεμβάσεις συντήρησης, Συντήρηση και έκθεση συντηρημένων έργων, Προβλήματα Τεχνικά- προβλήματα αισθητικά», *Μικρά Μουσειολογικά*, Ι, Αθήνα 2003

Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997

Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, Τόμ. 2, Αθήνα 1997

Χατζηδάκης 1977

Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977

Weitzmann 1974

K. Weitzmann, «Loca sancta and the Representational Arts of Palestine», *D.O.P.*, 24 (1974), σ. 33-55