

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2005)

Δελτίον ΧΑΕ 26 (2005), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Γαλάβαρη (1926-2003)



Αργυρές επενδύσεις εικόνων από τη Θεσσαλονίκη του 14ου αιώνα

Κάτια ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

doi: [10.12681/dchae.445](https://doi.org/10.12681/dchae.445)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ Κ. (2011). Αργυρές επενδύσεις εικόνων από τη Θεσσαλονίκη του 14ου αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, 263–272. <https://doi.org/10.12681/dchae.445>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αργυρές επενδύσεις εικόνων από τη Θεσσαλονίκη
του 14ου αιώνα

Κάτια ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

Τόμος ΚΣΤ' (2005) • Σελ. 263-272

ΑΘΗΝΑ 2005

Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα

ΑΡΓΥΡΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ

Η έρευνά μας γύρω από τον ρόλο της Θεσσαλονίκης ως κέντρου μικροτεχνίας τον 14ο αιώνα¹ οδήγησε στον εντοπισμό σημαντικής παραγωγής ποικίλων αντικειμένων μικροτεχνίας από διάφορα υλικά, που εξυπηρέτούσαν κοσμικές και θρησκευτικές ανάγκες. Μια σημαντική κατηγορία έργων της αργυροχρυσοχοΐας που παράγεται στην πόλη της Θεσσαλονίκης είναι των αργυρεπίχρυσων επενδύσεων για εικόνες, σταυρούς και ιερά βιβλία, έργων με παράδοση στη βυζαντινή τέχνη, που φθάνει μέχρι την παλαιοχριστιανική περίοδο².

Οι αργυρεπίχρυσες επενδύσεις των εικόνων αποτελούν επέκταση των αργυρών εικονοστασιών και των εικόνων τους ή των ξύλινων με αργυρή επένδυση που παραδίδουν οι πηγές³. Τα πολυτελή αυτά έργα, που απαντούν από την παλαιοχριστιανική περίοδο, συνδέονται κυρίως με την Κωνσταντινούπολη. Η οικουμενικότητα όμως του χαρακτήρα της Θεσσαλονίκης στα χρόνια των Παλαιολόγων δικαιολογεί την παρουσία στην πόλη εκλεκτών καλλιτεχνών και τεχνιτών, που ασχολούνται με την αργυροχρυσοχοΐα για να καλύψουν τις ανάγκες των ευγενών και των πλούσιων κατοίκων της αλλά και των ηγεμόνων ή μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας που παρέμεναν για μεγάλα χρονικά διαστήματα σε αυτή⁴. Είναι μάλιστα πολύ πιθανό αργυροχρυσοχοΐοι από τη Βασιλεύουσα να εγκαταστάθηκαν στη Θεσσαλονίκη και να ίδρυσαν εργαστήρια ενισχύοντας την

υπάρχουσα παραγωγή. Άλλωστε, τα προϊόντα των εργαστηρίων αυτών κάλυπταν τις ανάγκες σε είδη πολυτελείας, όχι μόνο της πόλεως αλλά και των γειτονικών περιοχών και μάλιστα του Αγίου Όρους και των μικρότερων αλλά πλούσιων πόλεων τους, όπως η Βέροια, η Αχρίδα, η Καστοριά, στις οποίες ήταν εγκατεστημένοι σημαντικοί βυζαντινοί άρχοντες.

Οι αργυρεπίχρυσες επενδύσεις με τις οποίες θα ασχοληθούμε, προστίθενται στις εικόνες ως συμπλήρωση της προσφοράς του πιστού⁵, προσδίδοντας σε αυτές μεγαλύτερη λάμψη και πολυτέλεια. Για τον λόγο αυτό, πολλές φορές οι κτήτορες ναών σε πόλεις ή μονές φροντίζουν ώστε οι δεσποτικές και οι κατεξοχήν λατρευτικές εικόνες, τις οποίες προσφέρουν για να τους κοσμήσουν, να φέρουν εξ αρχής την πολύτιμη επένδυση, πάνω στην οποία συχνά αναγράφεται και η αφιέρωση. Είναι λοιπόν φυσικό τα εργαστήρια ζωγράφων φορητών εικόνων να συνδέονται με εργαστήρια αργυροχόων εξειδικευμένων σε πολύτιμες επενδύσεις εικόνων, προσκυνηματικών και δεσποτικών.

Η πόλη της Θεσσαλονίκης λοιπόν, γνωστή για την παραγωγή εικόνων ήδη στις αρχές του 13ου αιώνα⁶, θα πρέπει να παρήγαγε παράλληλα τις πολύτιμες επενδύσεις τους. Η αναγνώριση αυτής της παραγωγής και η απόδοση στη Θεσσαλονίκη επενδύσεων ανάμεσα σε αυτές που σώθηκαν⁷, βασίστηκε σε δύο κυρίως παρά-

¹ Βλ. Katia Loverdou-Tsigarida, Thessalonique, centre de production d'objets d'arts au XIV^e siècle, *DOP* 57 (2003), 241 κ.ε. (στο εξής: Thessalonique).

² Βλ. A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Βενετία 1975, όπου σχετικά παραδείγματα (στο εξής: *Les revêtements*).

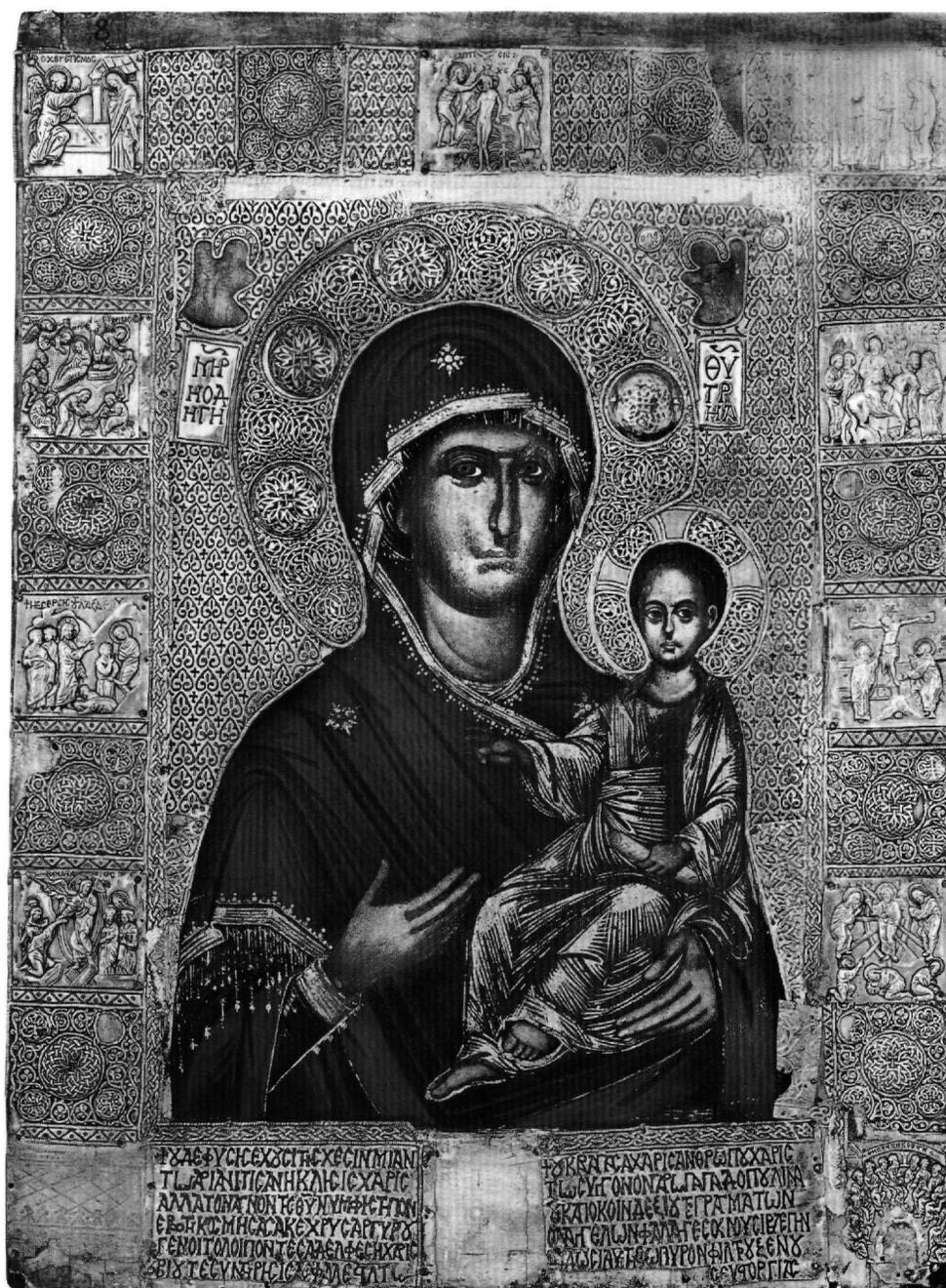
³ Βλ. Grabar, *Les revêtements*, 15, όπου γίνεται μνεία των σχετικών πηγών.

⁴ Βλ. Loverdou-Tsigarida, Thessalonique, 241-242.

⁵ Με αυτό τον τρόπο απευθύνεται προς τον εικονιζόμενο άγιο εκλιπαρώντας για τη βοήθεια και τη μεσολάβησή του στον Θεό (Grabar, *Les revêtements*, 15-16).

⁶ Μαρτυρείται ότι ο μοναχός Σάββας, ο μετέπειτα άγιος Σάββας των Σέρβων, κάνει παραγγελίες στα εργαστήριά της (Loverdou-Tsigarida, Thessalonique, 247) και ότι εικόνα δωρήθηκε από τον ηγούμενο της μονής της Αγίας Τριάδος Θεσσαλονίκης στη μονή Μεγίστης Λαύρας (P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - Dénise Papachrysanthou, *Actes de Lavra, II: De 1204 à 1328*, Παρίσι 1977, 1-4, 70).

⁷ Εννέα αργυρεπίχρυσες επενδύσεις εικόνων και σταυρός που αποδίδονται σε εργαστήρια της Θεσσαλονίκης ανέτρεψαν την άποψη ότι η Κωνσταντινούπολη ήταν το μοναδικό κέντρο παραγωγής πολύτιμων επενδύσεων. Βλ. Loverdou-Tsigarida, Thessalonique, 243 κ.ε.



Εικ. 1. Μονή Βατοπεδίου. Αργυρεπένδυτη εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας.

γοντες: στις επιγραφές που τις συνοδεύουν και υποδηλώνουν στενή σχέση των κτητόρων τους με την πόλη και στην παράδοση που τις συνδέει με αυτή. Υπάρχουν λοιπόν πολλές πιθανότητες επενδύσεις που παρουσιάζουν τεχνικές και τεχνοτροπικές αναλογίες με αυτές που αποδόθηκαν στη Θεσσαλονίκη και που παράλλη-

λα επενδύουν εικόνες θεσσαλονικέων ζωγράφων, να προέρχονται από εργαστήρια της πόλεως. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να διαπιστωθεί εάν τρεις επενδύσεις από την περιοχή της ευρύτερης Μακεδονίας συνδέονται με τα εργαστήρια της Θεσσαλονίκης. Εξετάζοντας το υλικό που έχει συγκεντρώσει ο Grabar

στη μελέτη του, διαπιστώσαμε ότι, παρά τις επιφυλάξεις που έχουν διατυπωθεί⁸ σχετικά με την εγκυρότητα συμπερασμάτων που βασίζονται σε ομοιότητες τεχνικές ή τεχνοτροπικές, η αργυρεπίχρωση επένδυση εικόνας της Παναγίας στο Βατοπέδι⁹, που έχει αποδοθεί στη Θεσσαλονίκη (Εικ. 1), παρουσιάζει χαρακτηριστικές αναλογίες με τρεις δημοσιευμένες επενδύσεις από την Αχρίδα και την Έδεσσα¹⁰. Πρόκειται για δύο αργυρεπίχρωσες επενδύσεις που κοσμούν την κύρια όψη αμφιπρόσωπων εικόνων από τον ναό της Περιβλέπτου στην Αχρίδα, οι οποίες σήμερα βρίσκονται στο Μουσείο των Σκοπίων (Εικ. 2 και 3) και για την επένδυση εικόνας του Παντοκράτορος (Εικ. 4), που φυλάσσεται στη μονή Μεγίστης Λαύρας και συνδέεται με την Έδεσσα, περιοχές που έχουν στενές σχέσεις με την πόλη της Θεσσαλονίκης.

Οι δύο πρώτες κοσμούν εικόνες που κατατάσσονται ανάμεσα στις «ωραιότερες βυζαντινές εικόνες»¹¹, τοποθετούνται χρονικά στις αρχές του 14ου αιώνα και τελευταία αποδίδονται σε ζωγράφο από τη Θεσσαλονίκη¹². Η εξαιρετική τέχνη της ζωγραφικής και των δύο όψεων των δύο εικόνων υπήρξε η κύρια αιτία για να θεωρηθούν έργα της Κωνσταντινουπόλεως και να αποδίδονται¹³ σε καλλιτέχνες που διακόσμησαν τη μονή της Χώρας στη Βασιλεύουσα, οι οποίοι, ως γνωστόν, συνδέονται με τη Θεσσαλονίκη, επειδή εργάστηκαν στον ναό των Αγίων Αποστόλων.

Η επένδυση της εικόνας της μονής της Μεγίστης Λαύρας προέρχεται από δωρεά του Θωμά Κομνηνού Πρελούμπου στη μονή της Γαβαλιώτισσας των Βοδενών

(Έδεσσας) που ίδρυσε ο ίδιος¹⁴ και η ζωγραφική της εικόνας αποδίδεται σε εργαστήριο της Θεσσαλονίκης, γύρω στο 1360¹⁵.

Καθεμιά από τις δύο επενδύσεις της Αχρίδας¹⁶ χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια που προδίδει το ενιαίο της κατασκευής¹⁷ και παρουσιάζει, όπως είπαμε, αναλογίες με την επένδυση της εικόνας από τη μονή Βατοπεδίου. Η πρώτη ανήκει σε εικόνα της Παναγίας της Ψυχοσώστριας (Εικ. 2), στον τύπο της Οδηγήτριας, που συνοδεύεται από τις προτομές των δύο αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ στις άνω γωνίες, και η δεύτερη σε εικόνα του Χριστού στον τύπο του Παντοκράτορος που φέρει την επωνυμία «Ο Ψυχοσώστης» (Εικ. 3).

Στην εικόνα της Ψυχοσώστριας η αργυρή επένδυση καλύπτει το βάθος και το πλαίσιο της –εκτός από την κάτω πλευρά που έχει αποσπαστεί–, καθώς και τους φωτοστεφάνους των τεσσάρων μορφών. Το βάθος της καλύπτεται από δίχτυ ρόμβων που περικλείουν τετράφυλλους ρόδακες¹⁸ και αποδίδονται με την επιπεδόγλυφη τεχνική συμπληρωμένη από σμάλτο. Η ομοιότητα με το βάθος στην επένδυση της εικόνας της Παναγίας του Βατοπεδίου είναι εντυπωσιακή παρά το διαφορετικό διακοσμιακό θέμα. Η ομοιότητα αυτή επεκτείνεται και στους έξεργους φωτοστεφάνους των τεσσάρων μορφών της εικόνας, καθώς και στα διάχωρα και στα ελαφρώς έξεργα κομβία με τις επιγραφές που παρεμβάλλονται στο επίπεδο βάθος και των δύο επενδύσεων. Διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στον φωτοστεφάνο της Παναγίας και αφορούν κυρίως στην τεχνική της διακόσμησης

⁸ Ο Grabar (*Les revêtements*, 7) παρατηρεί: «le groupement par ressemblance est possible mais nous gardons d'en conclure que des pièces particulièrement semblables ont nécessairement le même lieu d'origine...».

⁹ Πρόκειται για δωρεά των αδελφών Παλαδοπουλίνας και Αριανίτισσας από τη Βέροια, που χρονικά τοποθετείται λίγο προ του 1326 και προέρχεται από μονή της Βέροιας που ίδρυσε ο Θεόδωρος Σαραντηνός, άρχοντας της Βέροιας και πατέρας των δύο δωρητριών. Βλ. Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Βυζαντινή μικροτεχνία, *Ιερά Μονή Βατοπαδίου*, Άγιον Όρος 1996, Β', 486. Loverdou-Tsigarida, Thessalonique, 247.

¹⁰ Βλ. Grabar, *Les revêtements*, 38, αριθ. 12 και 13, εικ. 31, 33 και 32, 34-36 αντίστοιχα, και Loverdou-Tsigarida, Thessalonique, 247.

¹¹ Βλ. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, *Icônes. Sinai, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie*, Arthaud 1966, LXV, αριθ. 159, 179 και XCVII, XCIX, όπου και η βασική βιβλιογραφία.

¹² Η άποψη αυτή έχει διατυπωθεί από τον καθηγητή Ε. Τσιγαρίδα σε ανακοίνωση στο 57ο Συμπόσιο του Dumbarton Oaks (Late Byzantine Thessalonike). Ο Τσιγαρίδας αποδίδει την αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Ψυχοσώστρια και τον Ευαγγελισμό, με

βάση τεχνοτροπικές συγκρίσεις, στον Καλλιέργη, άποψη που με βρίσκει σύμφωνη.

¹³ Πρώτος ο Radojčić υποστήριξε ότι προέρχονται από την Κωνσταντινούπολη και η υψηλή ποιότητα της τέχνης τους κάνει τον V. Djurić (*Icônes de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961, 24-25) να θεωρεί τον καλλιτέχνη ως «un des maitres des ateliers imperiaux de Constantinople» και να τον συγκρίνει με τους καλλιτέχνες της μονής της Χώρας, χρονολογώντας τα έργα γύρω στο 1300.

¹⁴ Βλ. K. Loverdou-Tsigarida, *Objets précieux de l'église de la Vierge Gavalitissa au monastère de Lavra (Mont Athos)*, *Zograf* 26 (1997), 85, εικ. 11.

¹⁵ Βλ. E. Tsigaridas, *Icones portatives de la deuxième moitié du XIVe siècle au monastère de la Grande Lavra au Mont Athos*, *ΔΧΑΕ ΚΕ'* (2004), 25-36.

¹⁶ Grabar, *Les revêtements*, 38, αριθ. 12-13.

¹⁷ Παρατηρήσαμε ότι και οι μικρές προσθήκες επισκευαστικού χαρακτήρα πρέπει να έγιναν, και στις δύο εικόνες, την ίδια περίοδο. Περισσότερες είναι στο μέσο του δεξιού πλάγιου πλαισίου στην επένδυση του Χριστού και σε τρία σημεία του φωτοστεφάνου του.

¹⁸ Σταυρόσημους κατά τον Grabar (*Les revêtements*, 39).

σης τόσο στην επιφάνεια, όσο και στα κομβία. Στην επένδυση του Βατοπεδίου έχουμε διάτρητο έξεργο ανάγλυφο, ενώ στην Αχρίδα χαμηλό ανάγλυφο. Τα διακοσμητικά θέματα παρουσιάζουν αναλογίες αλλά διαφέρουν όσον αφορά στη σαφήνεια της απόδοσης των θεμάτων, επειδή η διάτρητη τεχνική, όταν συνοδεύεται από σμάλτο, συντελεί στο να προβάλλονται τα θέματα πιο καθαρά. Πρόκειται για φυτικούς πλοχμούς που ελίσσονται σχηματίζοντας αλληλοσυμπλεκόμενους κύκλους και καταλήγουν σε μονόλοβα ή τρίλοβα φύλλα καλύπτοντας την επιφάνεια των φωτοστεφάνων, πάνω στην οποία παρεμβάλλονται κομβία¹⁹ καλυμμένα από πλέγμα δισχιδών ταινιών που σχηματίζουν αστερόσχημο κόσμημα²⁰. Ο έξεργος φωτοστέφανος του Χριστού είναι και στις δύο επενδύσεις ένσταυρος και καλύπτεται από κόσμημα ίδιο με αυτό του φωτοστεφάνου της Παναγίας. Ο σταυρός όμως, χωρίς τα γνωστά αρχικά στις κεραίες του και με τονισμένο περίγραμμα και στις δύο επενδύσεις²¹, είναι αδιακόσμητος στο Βατοπέδι, ενώ στην Αχρίδα καλύπτεται από πλοχμούς συμπλεκόμενους, ανάλογους με αυτούς των κομβίοσχημων μεταλλίων στον φωτοστέφανο της Παναγίας. Οι έξεργοι φωτοστέφανοι των δύο αρχαγγέλων και στις δύο επενδύσεις καλύπτονται από εγχάρακτη σχηματοποιημένη «τρέχουσα σπείρα». Επισημαίνεται ότι τα περιγράμματα, τόσο των φωτοστεφάνων και των διακοσμητικών ταινιών που συνδέουν το βάθος με το πλαίσιο των εικόνων, όσο και των διαχώρων του πλαισίου της επενδύσεως, αποδίδονται και στα δύο έργα με ανάγλυφη λεπτή ταινία που φέρει ελαφρές εγχάρξεις και μμείται βελονιά της χρυσοκεντητικής²².

¹⁹ Στην επένδυση της Αχρίδας είναι επτά, ανομοιομεγέθη, ελαφρώς εξημένα, με έντονα ίχνη φθοράς στα τέσσερα από αυτά, ενώ στην επένδυση της Βατοπεδίου είναι πέντε, ομοιομεγέθη, έξεργα, με ίχνη φθοράς στο ένα από αυτά.

²⁰ Λόγω των φθορών στα κομβία της επένδυσης στην εικόνα της Αχρίδας, δεν είναι βέβαιο αν όλα τα μέταλλα έφεραν το ίδιο σύμπλεγμα πλοχμών, βλ. Grabar, *Les revêtements*, 39.

²¹ Στην επένδυση της Αχρίδας το περίγραμμα μμείται διάλυτο κόσμημα, ενώ στην εικόνα του Βατοπεδίου η μία πλευρά κάθε στέλους του σταυρού τονίζεται με διαπλάτυνση και διπλό περίγραμμα.

²² Βλ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Βυζαντινή μικροτεχνία, ό.π. (υπόσημ. 9), 484.

²³ Το συμπλήμμα *MHP-ΘΥ* αναγράφεται με ελαφρώς έξεργα στοιχεία μέσα σε κυκλικά μέταλλα που έχουν τονισμένο από δισχιδή ταινία περίγραμμα και καλύπτονται από το ίδιο φυτικό κόσμημα που συναντούμε και στο πλαίσιο της επενδύσεως. Σε επαφή με τα μέταλλα βρίσκονται δύο παραλληλόγραμμα διάχωρα με έξεργο περίγραμμα και βάθος καλυμμένο από το ίδιο φυτικό κόσμημα,

Οι επιγραφές που συνοδεύουν τις άγιες μορφές στις δύο επενδύσεις παρουσιάζουν ομοιότητες αλλά και διαφορές, τονίζοντας με άλλο τρόπο τη σημασία των επιγραφών. Έτσι, στο άνω μέρος των επενδύσεων και πάνω σε μικρά κομβίοσχημα εξάρματα με τονισμένο περίγραμμα υπάρχουν, και στις δύο επενδύσεις, εγχάρακτα, τονισμένα από σμάλτο και σε σταυρόσχημη διάταξη τα μονογράμματα: *O APX(AΓΓΕΛ)OC - MIXAHL* δεξιά και *O APX(AΓΓΕΛ)OC - ΓΑΒΡΙΗΛ* αριστερά, τα οποία πλαισιώνουν τις δύο γραπτές μορφές των αρχαγγέλων. Οι επιγραφές όμως που συνοδεύουν τα κύρια πρόσωπα και δηλώνουν με επίθετα τις ιδιότητες της Παναγίας αναγράφονται διαφορετικά. Στην επένδυση της Αχρίδας είναι γραμμένες σε επιβλητικά διάχωρα με μεγάλα γράμματα που σχηματίζονται από πλατιές ταινίες²³, ενώ οι επιγραφές στην επένδυση της Βατοπεδίου είναι πιο απλοποιημένες²⁴ και τα γράμματά τους είναι εγχάρακτα, όμοια με αυτά της αφιερωτικής επιγραφής στο κάτω τμήμα του πλαισίου και των επιγραφών με τα ονόματα των αρχαγγέλων.

Οι αναλογίες στα πλαίσια των δύο επενδύσεων δηλώνουν κοινές αρχές αλλά και τάση διαφοροποίησης. Έτσι, και στις δύο επενδύσεις τα εικονιστικά διάχωρα που έχουν γίνει με εμπιέστη τεχνική (*au geroussé*), εναλλάσσονται με διάχωρα που καλύπτονται από φυτικούς πλοχμούς και έξεργα κομβία. Τα εικονιστικά θέματα, αν και διαφέρουν –στην επένδυση της Αχρίδας εικονίζονται διάχωρα με προτομές προφητών και του Χριστού²⁵, ενώ στην επένδυση της Βατοπεδίου εικονίζονται σκηνές του δωδεκαόρθου²⁶–, τεχνικά είναι όμοια,

που έχουν και τα μέταλλα, τα οποία πλαισιώνουν τη μεγαλόγραμμα επιγραφή *H ΨΥΧΟ-ΩΣΤΡΙΑ*. Τα γράμματα της επιγραφής αυτής είναι όμοια με αυτά των μεταλλίων. Σε δύο κομβίοσχημα έξεργα μέταλλα, ανάλογα αυτών των αγγέλων αλλά λίγο μεγαλύτερα, είναι γραμμένο το συμπλήμμα *IC-XC*, με γράμματα ανάλογα των προηγούμενων επιγραφών.

²⁴ Σε δύο παραλληλόγραμμα, έξεργα και αδιακόσμητα διάχωρα, τοποθετημένα κάθετα δίπλα στους φωτοστεφάνους, αναγράφεται: *MHP/HOΔ/ΗΓΗ* αριστερά και *ΘΥ/ΤΡ/ΗΑ* δεξιά, ενώ τον Χριστό δεν συνοδεύουν επιγραφές.

²⁵ Πρόκειται για προτομές των προφητών Ααζών, Γεδεών, Ιεζεκιήλ, Δανιήλ και Αβακκούμ, του πατριάρχη Ιακώβ και του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, που πιθανότατα είναι νεότερη προσθήκη (Grabar, *Les revêtements*, 39), και πλαισιώνουν τη μορφή του Παντοκράτορα στο μέσο της άνω πλευράς του πλαισίου. Έχουν καταστραφεί τέσσερα διάχωρα κυρίως από την κάτω πλευρά του πλαισίου.

²⁶ Βλ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Βυζαντινή μικροτεχνία, ό.π. (υπόσημ. 9), 486, σημ. 182.



Εικ. 2. Μουσείο Σκοπίων. Αργυρεπένδυτη εικόνα της Παναγίας Ψυχοσόστριας από τον ναό της Περιβλέπτου στην Αχρίδα.

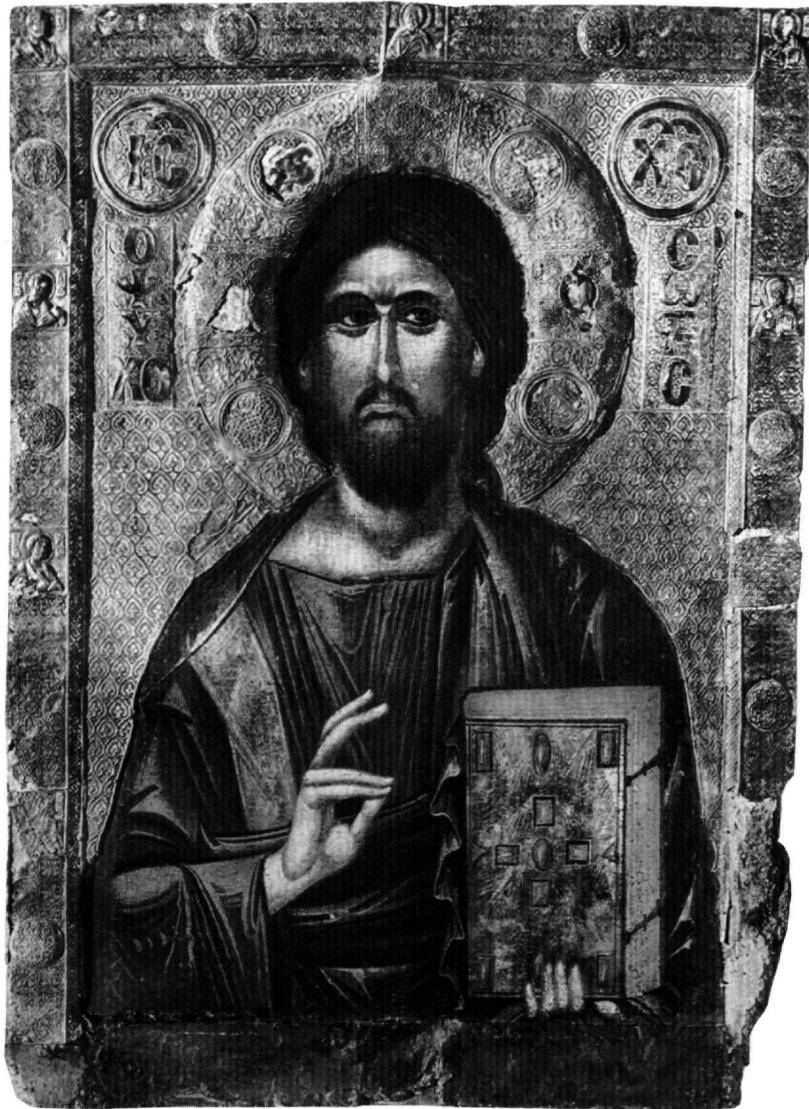
ενώ τεχνοτροπικά συγγενεύουν, μια και στην απόδοση των θεμάτων και των δύο επενδύσεων απαντούν όλα τα τυπικά στοιχεία της τέχνης των Παλαιολόγων²⁷. Αντίθετα, στα ενδιάμεσα διάχωρα που καλύπτονται με τα φυτικά θέματα παρσι τηρούνται διαφορές τόσο στα

θέματα και τη σύνθεσή τους όσο και στις τεχνικές. Στην επένδυση της Βατοπεδίου τα διάχωρα αυτά είναι τετράπλευρα και με πολύπλοκη σύνθεση διακοσμητικών στοιχείων²⁸. Τα αντίστοιχα διάχωρα στην επένδυση της Αχρίδας είναι μεγαλύτερα, παραλληλόγραμμα και κα-

²⁷ Βλ. Grabar, *Les revêtements*, 14.

²⁸ Το κομβιόσχημο έξαρμα, καλυμμένο από ψαθωτά συμπλεκόμενες ταινίες στο μέσο, πλαισιώνεται από τέσσερα μικρότερα μετάλλια που περικλείουν πλέγματα σε σχήμα ρόδακα και από ελιχοει-

δή βλαστό που καταλήγει σε τρίλοβα φύλλα, όλα έκτυπα. Βλ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Βυζαντινή μικροτεχνία, ό.π. (υποσημ. 9), 486. Η παρουσία σμάλτου που αναφέρεται, δεν μπορεί να εξακριβωθεί από τις φωτογραφίες.



Εικ. 3. Μουσείο Σκοπίων. Αργυρεπένδυτη εικόνα του Χριστού Ψυχοσώστη από τον ναό της Περιβλέπτου στην Αχρίδα.

λύπτονται από απλουστευμένη σύνθεση με επαναλαμβανόμενα θέματα²⁹, και ένα μόνο κομβιόσχημο έξαρμα στο μέσο, καλυμμένο από πλέγμα δισχιδών ταινιών που ξεκινούν από το κέντρο και εξελίσσονται σε ένα χαλαρό, σταυρόσχημο μοτίβο.

Οι συγκρίσεις που έγιναν στις δύο επενδύσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για έργα που διέπονται

από τις ίδιες διακοσμητικές αρχές, έχουν χρησιμοποιηθεί οι ίδιες τεχνικές και ανάλογες διακοσμητικές συνθέσεις, και διαφοροποιούνται μόνο ως προς τα διακοσμητικά θέματα. Τα στοιχεία αυτά οδηγούν στο ίδιο καλλιτεχνικό κέντρο, πιθανώς στο ίδιο εργαστήριο και στην ίδια περίπου χρονολόγηση.

Η συγκριτική εξέταση της επένδυσης του Χριστού Ψυ-

²⁹ Πρόκειται για συμπλεκόμενους κύκλους, οι οποίοι περιλαμβάνουν πλέγμα βλαστών που καταλήγουν σε τρίλοβα φύλλα, κατασκευα-

σμένους με την επιτεδόγλυφη τεχνική· τη διακόσμηση συμπληρώνει σμάλτο.

χοσώστη στην Αχρίδα (Εικ. 3) με τις δύο προηγούμενες επενδύσεις συμβάλλει στην εξαγωγή σαφέστερων συμπερασμάτων, διότι παρουσιάζει μαζί τους εντυπωσιακές ομοιότητες και αναλογίες. Οι συγκρίσεις με την επένδυση της Ψυχοσώστριας παρουσιάζουν ομοιότητες³⁰ που υποδηλώνουν, όπως είπαμε, σύγχρονη κατασκευή στο ίδιο εργαστήριο. Στο πλαίσιο εικονίζονται απόστολοι³¹ αντί των προφητών που πλαισιώνουν την Παναγία Ψυχοσώστρια, των οποίων η τεχνοτροπία είναι ανάλογη με αυτή των προφητών. Παράλληλα, παρατηρούνται κάποιες διαφοροποιήσεις στον φωτισμό, ειδικά στη διακόσμηση των κεραίων του σταυρού και των «κομβίων»-εξαρμάτων του³². Είναι αξιοπαρατήρητο ότι τα περισσότερα από τα στοιχεία της επένδυσης του Χριστού Ψυχοσώστη, που διαφοροποιούνται από την επένδυση της Ψυχοσώστριας, παρουσιάζουν ομοιότητες με την επένδυση της εικόνας στη μονή Βατοπεδίου³³, η μεγαλύτερη των οποίων είναι το διακοσμητικό θέμα του βάθους. Πρόκειται για τάπητα επιπεδόγλυφο από σειρές τρίλοβων ανθεμοειδών κοσμημάτων³⁴ με διπλό περίγραμμα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται σειρές από μικρούς ρόμβους που συμπληρώνονται από σμάλτο. Το θέμα στην επένδυση της εικόνας από την Αχρίδα αποτελεί απλοποιημένη μορφή του αντίστοιχου στην επένδυση της εικόνας του Βατοπεδίου.

Οι παραπάνω συγκρίσεις ενισχύουν την υπόθεση μιας κοινής προέλευσης των δύο επενδύσεων της Αχρίδας και αυτής από τη μονή Βατοπεδίου. Εξάλλου, συνεπικουρα επιχειρήματα για την κοινή τους προέλευση αποτελούν τα ανάγλυφα εικονίδια που κοσμούν τα πλαίσια

των δύο επενδύσεων από την Αχρίδα, των οποίων η υψηλή ποιότητα έχει κινήσει το ενδιαφέρον μελετητών της βυζαντινής γλυπτικής³⁵. Τεχνοτροπικά στοιχεία, όπως η εκφραστική δύναμη των χαρακτηριστικών του προσώπου, η πλαστικότητα της ρευστής πτυχολογίας, η ποιικιλία των στάσεων και των κινήσεων, παρά τον περιορισμό που επιβάλλει η απεικόνισή τους σε προτομή, η ιδιαίτερη επιμέλεια στην απόδοση των λεπτομερειών, όπως των βοστρύχων της κόμης, είναι κάποια από τα σημεία που πρέπει να παρακίνησαν τον μεγάλο μελετητή της βυζαντινής τέχνης να τα συσχετίσει με γλυπτά από ναούς της Κωνσταντινούπολης γύρω στο 1300³⁶. Οι μορφές των προφητών και των αποστόλων που κοσμούν τις δύο επενδύσεις βρίσκονται τεχνοτροπικά πλησιέστατα με αντίστοιχες μορφές στην επένδυση της εικόνας του Ακροπολίτη, που αποδίδεται επίσης, όπως είπαμε, στη Θεσσαλονίκη³⁷. Οι μορφές των αποστόλων και των αγίων στην επένδυση αυτή είναι εξίσου εκφραστικές, αλλά σχετικά περισσότερο στατικές. Ιερατική ακινησία χαρακτηρίζει και τους δύο ολόσωμους δωρητές στην ίδια εικόνα, που έχουν αποδοθεί με ιδιαίτερη επιμέλεια στις λεπτομέρειες. Χαρακτηριστική η ομοιότητα που παρατηρείται στο εγχάρακτο διακοσμητικό θέμα του ενδύματος του Ακροπολίτη με το θέμα του βάθους στην επένδυση της εικόνας του Ψυχοσώστη, αλλά και του βάθους στην επένδυση της εικόνας στη μονή Βατοπεδίου.

Τέλος, θα πρέπει να εξετασθεί η παράδοση, σύμφωνα με την οποία οι εικόνες της Αχρίδας και οι επενδύσεις τους προέρχονται από την Κωνσταντινούπολη και ειδικότερα από τη μονή της Παναγίας της Ψυχοσώστριας.

³⁰ Πρόκειται για τα ίδια ακριβώς φυτικά θέματα στη διακόσμηση των διαώρων του πλαισίου και του βάθους των επιγραφών τα ίδια πλέγματα καλύπτουν τα κομβιόσημα εξάρματα στα πλαίσια των δύο εικόνων, όμοιος τύπος γραμμάτων και διαώρων έχει χρησιμοποιηθεί στις επιγραφές που συνοδεύουν τη μορφή και όμοιο θέμα κοσμεί τις ταινίες που συνδέουν το βάθος με το πλαίσιο των δύο επενδύσεων. Ο εξίσου έξεργος, ένσταυρος φωτιστός Χριστός παρουσιάζει ομοιότητες με αυτόν του νηπίου Χριστού στην εικόνα της Ψυχοσώστριας, τόσο στον φυτικό τάπητα που τον καλύπτει όσο στο περίγραμμα του σταυρού.

³¹ Συγκεκριμένα, οι απόστολοι Πέτρος, Ανδρέας και Παύλος στην άνω πλευρά του πλαισίου, οι ευαγγελιστές Ιωάννης και Μάρκος στην αριστερή πλευρά του πλαισίου, από όπου έχει εκπέσει το διάχωρο με τον Σίμωνα –σώζεται μόνο τμήμα της επιγραφής– και το διάχωρο του ευαγγελιστή Ματθαίου στο δεξιό πλαίσιο, από όπου έχουν εκπέσει άλλα δύο εικονιστικά διάχωρα. Η κάτω πλευρά του πλαισίου έχει πλήρως καταστραφεί.

³² Αυτό διαπιστώνεται από το μόνο από τα τέσσερα εξάρματα που σώζεται. Το εξάρμα έχει γίνει με τη διάτρητη τεχνική και φέρει πλέγμα δισχιδών ταινιών που στο κέντρο σχηματίζουν ρόμβο,

ενώ απλώνονται κυκλικά προς την περιφέρεια περικλείοντας τρίλοβα φύλλα. Οι κεραιές του σταυρού κοσμούνται από πέντε κυκλικά κοσμήματα –ένα μεγαλύτερο στο κέντρο και τέσσερα στις γωνίες–, η επιφάνεια των οποίων καλύπτεται από πλοχμούς που συμπλεκόμενοι σχηματίζουν σταυρόμορφα κοσμήματα.

³³ Αναφερόμαστε στη διάτρητη τεχνική του κομβιόσημου εξάρματος, που απαντά σε όλα τα αντίστοιχα εξάρματα της βατοπεδινής επένδυσης, καθώς και στη διάταξη των πέντε εξαρμάτων στις κεραιές του σταυρού, που απαντά σε όλα τα διάχωρα με φυτικό κόσμημα στην επένδυση του πλαισίου της εικόνας στη μονή Βατοπεδίου.

³⁴ O Grabar (*Les revêtements*, 38) τα περιγράφει ως fillet de «nids d'abeille» garnis de fleurons.

³⁵ Βλ. Grabar, *Les revêtements*, 39, ο οποίος παρατηρεί ότι «...ανήκουν σε ένα επίπεδο τεχνικό και καλλιτεχνικό πολύ υψηλό...», που θα έπρεπε να μνημονεύεται σε κάθε ιστορία της εικονιστικής αργυροχρυσόχαιας και της βυζαντινής γλυπτικής της εποχής των Παλαιολόγων».

³⁶ Βλ. Grabar, *Les revêtements*, 14.

³⁷ Ανάλογη άποψη διατυπώνει και ο Grabar (*Les revêtements*, 14).



Εικ. 4. Μονή Μεγίστης Λαύρας. Αργυρεπένδυτη εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος.

Κείμενα ιστορικά των μέσων του 14ου αιώνα αναφέρονται στη δωρεά εκ μέρους του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β΄ της μονής της Παναγίας της Ψυχοσώστριας στην Κωνσταντινούπολη προς τον επίσκοπο Αχρίδας Γρηγόριο, με τον οποίο τον συνέδεε φιλία³⁸. Για τον λόγο αυτό από πολλούς και οι δύο εικόνες θεωρούνται δωρεά προς τον επίσκοπο της Αχρίδας από τον αυτοκρά-

τορα. Νεότερα στοιχεία όμως, όπως η ζωγραφική και οι επενδύσεις τους που συνδέονται με τη Θεσσαλονίκη, επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι δωρητής μπορεί κάλλιστα να είναι ο ίδιος ο επίσκοπος Γρηγόριος, ο οποίος υπήρξε και ο χορηγός στον ναό της Αγίας Σοφίας της Αχρίδας μνημειακού εξωνάρθηκα το 1317. Ο ίδιος θα μπορούσε να δωρήσει παράλληλα και δύο δεσποτικές

³⁸ Βλ. Djurić, *Icones de Yougoslavie* (υποσημ. 12), 24-25, οποίος συνδέει με τον αρχιεπίσκοπο Αχρίδος Γρηγόριο και τη δωρεά του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β΄ προς αυτόν της μονής της Παναγίας

Ψυχοσώστριας στην Κωνσταντινούπολη, των εικόνων καθώς και ενός κεντημένου επιταφίου με αφιερωτική επιγραφή, που δυστυχώς χάθηκε κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου.

εικόνες με πολυτελείς επενδύσεις, κατασκευασμένες σε ένα μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, όπως η Θεσσαλονίκη. Επισημαίνουμε άλλωστε ότι, σύμφωνα με πηγές, και παλαιότερα ο επίσκοπος Αχρίδος είχε παραγγείλει εικόνα στη Θεσσαλονίκη. Πρόκειται για εικόνα του Χριστού, δωρεά του επισκόπου Δημητρίου Χωματιανού³⁹. Οι προσωινιές Ψυχοσώστης και Ψυχοσώστρια, που πρέπει οπωσδήποτε να επηρέασαν τη σύνδεση των δύο εικόνων με την Κωνσταντινούπολη, είναι δυνατόν να οφείλονται σε επιλογή του κτήτορα, στον οποίο ανήκε η ομώνυμη μονή της Κωνσταντινουπόλεως.

Η επένδυση της εικόνας του Χριστού Ψυχοσώστη στην Αχρίδα παρουσιάζει αναλογίες με την επένδυση εικόνας του Χριστού Παντοκράτορος στη μονή Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος⁴⁰ (Εικ. 4). Η εικόνα και η σύγχρονη της επένδυση αποδόθηκαν σε δωρεά των κητόρων του ναού της Παναγίας Γαβαλιώτισσας στην Έδεσσα, Θωμά Κομνηνού Πρεαλίμπου, δεσπότη της Ηπείρου, και της γυναίκας του Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας μετά το 1360 και προ του 1366⁴¹. Το δεξί ήμισυ της αρχικής επενδύσεως έχει καταστραφεί και έχει επισκευασθεί με νεότερα ελάσματα. Το βάθος, στο σωζόμενο αρχικό τμήμα, κοσμείται με τάπητα από σειρές φυλλόσχημων κοσμημάτων με διπλό περίγραμμα, που περικλείουν πλατύ φύλλο, πιθανώς σχηματοποιημένο κληματόφυλλο κατά την επιπεδόγλυφη τεχνική και με πολύχρωμα σμάλτα⁴². Ενσωματωμένο στον τάπητα είναι κυκλικό επίπεδο μετάλλιο που με ελαφρά έκτυπα γράμματα φέρει το συμπίλημα IC σε βάθος από σμάλτο, σε χρώμα κυανό του κοβαλτίου. Ο φωτιστέφανος, έξοχος και ένσταυρος, καλύπτεται από σηρικούς τροχούς που περικλείουν άνθος σχηματοποιημένο, γνωστό από τη διακόσμηση χειρογράφων του 10ου αιώνα⁴³ αλλά και από άλλες επενδύσεις εικόνων, όπως της εικόνας του Αποκαύκου που αποδίδεται σε εργαστήριο της Θεσσαλονίκης⁴⁴ καθώς και της εικόνας της Παναγίας στη Μητρόπολη του Ferrmo στην Ιταλία⁴⁵. Το τονισμένο περίγραμμα του φωτιστέφανου μιμείται διάλυτο κόσμημα. Η μόνη σωζόμενη κεραία του ένσταυρου φωτιστέφανου έχει το ίδιο περίγραμμα με

αυτό του Ιησού στην επένδυση της Ψυχοσώστριας της Αχρίδας (Εικ. 2). Στο μέσο της κεραίας του σταυρού σώζεται μεγάλος πολύτιμος λίθος, που πλαισιώνεται από τέσσερα φυλλόσχημα κοσμήματα τα οποία αποδίδονται κατά την επιπεδόγλυφη πάντα τεχνική. Τέλος, δύο ταινίες με ελισσόμενο βλαστό που περικλείει τρίλοβα φύλλα σε χαμηλό ανάγλυφο, οι οποίες σήμερα διακοσμούν μέρος του αριστερού πλαισίου της εικόνας, πρέπει να ανήκαν στην ταινία που αρχικά συνέδεε το πλαίσιο με το βάθος της επενδύσεως.

Η επένδυση της παραπάνω εικόνας χαρακτηρίζεται ποιητικά από προχειρότητα συγκρινόμενη με τις άλλες επενδύσεις, με τις οποίες ασχοληθήκαμε. Παλαιότερη παρατήρησή μας⁴⁶ «ότι το σχέδιο του τάπητα του βάθους δεν έχει καθαρότητα περιγραμμάτων» επισημαίνει το αισθητικό αυτό πρόβλημα, που επιτείνεται από την πολυχρωμία του σμάλτου στην επιφάνεια. Η πολύ καλύτερη ποιότητα στην απόδοση των διακοσμητικών θεμάτων στις επενδύσεις της Αχρίδας και του Βατοπεδίου θα μπορούσε να αποδοθεί στην πρωιμότητα αυτών των έργων που χρονολογούνται στις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα, αλλά και στην κατασκευή της επενδύσεως της Λαύρας από επαρχιακό εργαστήριο. Η σύνδεσή της με εργαστήριο της Θεσσαλονίκης που προτείνουμε⁴⁷, βασίστηκε στις αναλογίες που παρουσιάζει στην τεχνική και στα διακοσμητικά θέματα με επενδύσεις που έχουν αποδοθεί στην πόλη αυτή, αλλά και επειδή επενδύει μια εικόνα που η ζωγραφική της συνδέεται με την ίδια πόλη⁴⁸ αλλά χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.

Συμπερασματικά, στο παρόν άρθρο συνδέουμε με εργαστήρια της Θεσσαλονίκης τρεις αργυρές επενδύσεις εικόνων, που έχουν πολλά κοινά τεχνικά, τεχνοτροπικά και εικονιστικά στοιχεία με επενδύσεις που θεωρούνται έργα της πόλης αυτής και που, σύμφωνα με σωζόμενα ιστορικά στοιχεία, συνδέονται πιθανότατα με επώνυμους δωρητές. Είναι μάλιστα πιθανό οι επενδύσεις αυτές να διέθεταν και αφιερωτικές επιγραφές, όπως και όλες οι άλλες επενδύσεις από τη Θεσσαλονίκη, που θα πρέπει να ήταν γραμμένες στο κάτω μέρος του πλαισίου, το οποίο σήμερα είναι σε όλες κατεστραμμένο.

³⁹ Βλ. Σ. Κίσσας, Επιτύμβιο μνημείο μέσα στο ναό της Αγίας Σοφίας, *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού* 3 (1996), 44.

⁴⁰ Βλ. υποσημ. 15.

⁴¹ Βλ. Loverdou-Tsigarida, *Objets précieux*, ό.π. (υποσημ. 14), 85, εικ. 11.

⁴² Τα χρώματα των σμάλτων είναι κυανό του κοβαλτίου, ανοιχτό γαλάζιο και ρόδινο, ενώ το υπόλευκο του αργύρου αποτελεί το τέταρτο χρώμα.

⁴³ Βλ. ενδεικτικά το βατοπεδινό κώδικα 1, φ. 6β.

⁴⁴ Βλ. Grabar, *Les revêtements*, 45, αριθ. 18.

⁴⁵ Στο ίδιο, 44, αριθ. 17.

⁴⁶ Βλ. Loverdou-Tsigarida, *Objets précieux*, ό.π. (υποσημ. 14), 85.

⁴⁷ Στο άρθρο για τα αντικείμενα που προέρχονται από τον ναό της Παναγίας Γαβαλιώτισσας σημειώνουμε ότι οι επενδύσεις προέρχονται από «τοπικό εργαστήριο» υπονοώντας τη Θεσσαλονίκη.

⁴⁸ Βλ. Tsigaridas, *Icons portatives*, ό.π. (υποσημ. 15), 35.

SILVER REVETMENTS OF ICONS FROM FOURTEENTH-CENTURY THESSALONIKI

Research on the role of Thessaloniki as a centre of the minor arts in the fourteenth century has led to the identification of a significant output of diverse objects in various materials, which served secular and religious needs. An important category of silverwork produced in the city is that of silver-gilt revetments for icons, crosses and sacred codices, works with a tradition in Byzantine art that goes back to the Early Christian period.

Workshops of painters of portable icons are combined with workshops for their precious revetments, and the production of these silver revetments is linked with the production of portable icons, especially despotic and for *proskynesis*. The attribution of some of the surviving revetments to workshops of Thessaloniki is based on two principal factors: on inscriptions which reveal a close relationship between their dedicators and the city, and on tradition, which links them with the city. We believe that there is a strong possibility that revetments displaying technical and stylistic affinities with those attributed to Thessaloniki and which concurrently cover icons by Thessalonikan painters come from workshops in the city.

Despite the reservations that have been expressed concerning the validity of attributions based on technical or stylistic similarities, the characteristic correspondences between three published revetments, from Ochrid and Edessa, and the revetment of an icon of the Virgin from the Vatopedi monastery, which has been attributed to Thessaloniki, are striking (Fig. 1). These are two silver-gilt revetments which adorn the main face of two-sided icons from the church of the Peribleptos in Ochrid, which are now in the Skopje Museum (Figs 2 and 3), and the revetment of an icon of Christ Pantocrator (Fig. 4), which is preserved in the Great Lavra monastery on Mt Athos and is associated with the katholikon of the Gavaliotissa monastery in Edessa, regions which are closely connected with the city of Thessaloniki. The comparisons made with the Ochrid revetments lead to the conclusion that these are works governed by the same

decorative principle, employ the same techniques and the same decorative compositions, and are differentiated in terms of the decorative motifs. These traits point to the same centre of production, possibly the same workshop and more or less the same date.

The icons and their revetments are linked with a tradition that their provenance is the monastery of the Panaghia Psychosostria in Constantinople. Historical texts of the mid-fourteenth century refer to the donation of this monastery by Emperor Andronikos II to the Bishop of Ochrid, Gregorios, with whom he enjoyed the bond of friendship. Thus, many scholars consider that both icons were a gift from the emperor to the bishop. More recent evidence, however, such as the attribution of their painting and now of their revetments to Thessaloniki, leads us to suppose that their donor may well have been Bishop Gregorios himself, who is known to have offered a monumental narthex to the church of Hagia Sophia at Ochrid, in 1317, and could have donated at the same time two despotic icons with their revetments, made in a major artistic centre, such as Thessaloniki.

The icon and its contemporary revetment, which we link with Thessalonikan workshops, were attributed to a gift of the donors of the church of the Panaghia Gavaliotissa in Edessa, Thomas Komnenos Preljub, Despot of Epirus, and his wife Maria Angelina Doukaina Palaiologina, after 1360 and before 1366, and displays affinities with the revetment of the icon of Christ Psychosostis (Saviour of Souls) in Ochrid. The workmanship of this revetment is inferior to that of the other revetments discussed here, which could be attributed to the fact that it is later than these works, which are dated in the first decades of the fourteenth century.

Its attribution to a Thessaloniki workshop is based on the correspondences it presents in technical details and in decorative motifs with the revetments that have been ascribed to this city, as well on the fact that it covers an icon whose painting has been attributed to this city, and indeed in the second half of the fourteenth century.