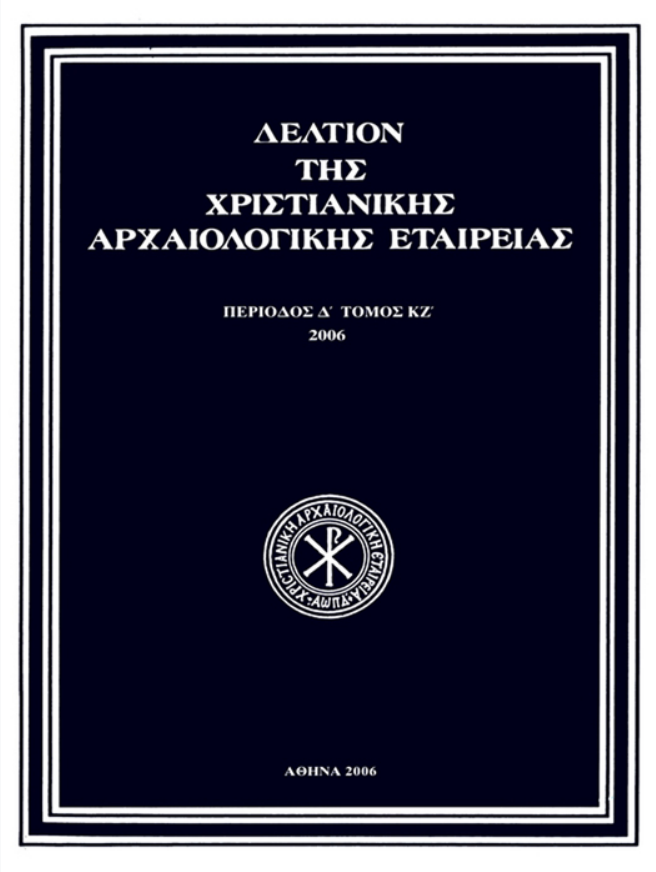
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: 10.12681/dchae.491

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (2011). Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *27*, 305–320. https://doi.org/10.12681/dchae.491

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 19/01/2025 05:24:48

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 305-320

ΑΘΗΝΑ 2006

www.deltionchae.org

Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Τα τελευταία χρόνια, η απόδοση φορητών εικόνων στο σπουδαίο θηβαίο ζωγράφο του 16ου αιώνα Φράγγο Κατελάνο και στους σημαντικούς ομοτέχνους και συντοπίτες του αδελφούς ιερέα Γεώργιο, εκκλησιάρχη και κατόπιν σακελλάριο Θηβών, και Φράγγο Κονταρή επεκτείνει την επιστημονική έρευνα σε άδηλο μέχρι τότε τομέα της τέχνης αγιογράφων που ήταν γνωστοί αποκλειστικά από τοιχογραφίες ναών[1]. Οι τρεις Θηβαίοι, με ευρύτητα έργου, είναι και οι μόνοι ζωγράφοι της τοπικής ηπειρωτικής σχολής ή των Θηβών ή σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως έχει κατά διάφορες απόψεις αποκληθεί[2], οι οποίοι άφησαν το όνομά τους σε επιγραφές ναών που διακόσμησαν. Σε αυτούς δε κατά κύριο λόγο οφείλεται η εκτός της Ηπείρου παρουσία και διάδοση του ζωγραφικού ιδιώματος που εκπροσωπούν, σε μεγάλες περιοχές στην ηπειρωτική Ελλάδα.

Ως προς τις διαφορετικές ονομασίες της ζωγραφικής σχολής στην οποία οι τρεις Θηβαίοι εντάσσονται, είναι αναγκαίο να σημειωθεί σύντομα ότι η πρώτη, κατά σειρά, της τοπικής ηπειρωτικής σχολής απορρέει κυρίως από την παλαιότερη και σημαντικότερη εστία της στα αμέσως συνδεόμενα με την ηπειρωτική πρωτεύουσα μοναστήρια στο Νησί των Ιωαννίνων, όπου εμφανίζεται ως σύνθετο, συγκροτημένο στις εικονογραφικές, τεχνοτροπικές και κοσμητικές απόψεις του σύστημα ζωγραφικής στον αρχικό διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπηνών, πιθανώς του έτους 1531/32· ακμαίο και εμπλουτισμένο όσο ποτέ ύστερα με τις επόμενες τοιχογραφίες στις μονές των Φιλανθρωπηνών, του Στρατηγοπούλου και της Ελεούσας στο Νησί, σε εκκλησίες της Κράψης και της Βελτσίστας και στην ηπειρωτική μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα.

Επιφυλάξεις δημιουργεί το γεγονός ότι οι μόνοι επώνυμοι και με γενναία συμμετοχή στα προαναφερόμενα έρ-

---

[1] Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Μία μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ* ΙΓ' (1985-1986), 113 κ.ε. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 78 κ.ε. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Ελλαδικά εργαστήρια εικόνων του 16ου αιώνα», *Ενδέκατο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1991, 24. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστες φορητές εικόνες του Φράγκου Κατελάνου και του Διονυσίου του εκ Φουρνά στο Άγιον Όρος», *Μακεδονικά* 29 (1993-1994), 398 κ.ε. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες των Ιωαννίνων», *Φηγός. Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, 26 κ.ε. Α. Τούρτα, «Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου στη Θεσσαλονίκη», *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά επιστημονικού διημέρου*, 1999 (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 287 κ.ε. Βλ. επίσης Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997, 78. A. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560), Applicaton d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Παρίσι 1998, 132, 136. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αριθ. 1 σ. 16, αριθ. 49 σ. 168. *Conversation with God - Συνομιλία με το Θείον* (κείμενα Χρ. Μπαλτογιάννη), Αθήνα 1998, κατάλογος έκθεσης, αριθ. 1 σ. 31 κ.ε., 35 κ.ε.

[2] Βλ. σχετ. (με προηγουμένη βιβλιογραφία) Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή», *ΔΧΑΕ* ΙΣΤ' (1991-1992), 21 κ.ε. και υποσημ. 34. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων. Συμβολή στην έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου, 700 χρόνια 1292-1992* (γεν. εποπτεία Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999, 104 κ.ε. και σημ. 4. Επίσης, Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 211 κ.ε. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μεταβυζαντινή ζωγραφική και η βυζαντινή παράδοση», *Byzantium, Identity, Image, Influence, XIXe CIEB*, Major Papers (επιμ. K. Fledelius), Κοπεγχάγη 1996, σ. 245 κ.ε. Semoglou, ό.π., 9 κ.ε. Χ. Κοιλάκου, «Επισήμανση τοιχογραφιών του εργαστηρίου των θηβαίων ζωγράφων Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή στην περιοχή της γενέτειράς τους», *ΔΧΑΕ* ΚΒ' (2001), 191 κ.ε. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, 230 κ.ε., 235. T. Kanari, *Les peintres du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-Le-Précurseur*, Αθήνα 2003, 187 κ.ε.

γα ζωγράφοι ήταν από τη Θήβα. Και ακριβώς στη γενέτειρα του Φράγγου Κατελάνου και των αδελφών Κονταρή οφείλεται η δεύτερη ονομασία, της σχολής των Θηβών, σε αντιστοιχία με εκείνη της κρητικής σχολής· αιτιολογημένη από την έκταση του έργου των θηβαίων ζωγράφων και, ειδικότερα, από τη συνέχιση της τέχνης των αδελφών Κονταρή από μαθητές και επιγόνους στη στενή και ευρύτερη των Θηβών περιοχή. Αλλά, εκτός του ότι αποκλείει τους ζωγράφους των Ιωαννίνων, σοβαρή δυσχέρεια για την αποδοχή αυτής της ονομασίας αποτελεί το γεγονός ότι –σε βασική, εξάλλου, αντίθεση με εκείνη της κρητικής σχολής– δεν υπήρξαν ή δεν έχουν προσώρας σημειωθεί στην τοπική καλλιτεχνική παράδοση τα ισχυρά ερείσματα μορφών, τύπων, θεμάτων και τρόπων που θα αποδείκνυαν τη γένεση και διαμόρφωση αυτής της ζωγραφικής στη Θήβα. Αντίθετα, εντοπίζονται στα Ιωάννινα, αποκρυσταλλωμένα στην αρχική διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπηνών· με βαθιές ρίζες στην παράδοση της παλαιολόγειας τέχνης, ιδίως, και του ύστερου 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα στην Ήπειρο και στις βορειότερες περιοχές.

Σε τούτο βασίζεται η τρίτη ονομασία, της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, που, όπως η πρώτη, προϋποθέτει ότι ο τόπος όπου οι τρεις θηβαίοι ζωγράφοι συμπλήρωσαν την παιδεία τους και ανέπτυξαν την τέχνη τους, ως προς τις αρχές, τους τύπους και τρόπους που ακολούθησαν και στους οποίους κατά σπουδαίο μέρος συνέβαλαν, θα πρέπει να ήταν τα Ιωάννινα με τις μονές του Νησιού. Η τελευταία ονομασία σκοπεύει να οριοθετήσει τον πλατύ γεωγραφικό και καλλιτεχνικό χώρο στον οποίο γεννήθηκε, αναπτύχθηκε και ασκήθηκε αυτό το ζωγραφικό σύστημα, αλλά χωρίς να περιλαμβάνει τη Στερεά Ελλάδα και την Εύβοια, όπου σημαντικές επίσης εκφάνσεις του. Όμως, τα έργα από το πέρασμα των ζωγράφων της σχολής στη Θεσσαλία και τη Μακεδονία, όντας εξάλλου περιορισμένα σε αριθμό, δεν φαίνεται να επέδρασαν ουσιαστικά στην εντόπια τέχνη τους, τότε και αργότερα· σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην Ήπειρο, όπου εμφανίζονται θεμελιακές οι καταβολές της στην τέχνη των επιγενομένων –ιδίως στην προτίμηση θεμάτων και εικονογραφικών τύπων– και ανιχνεύονται στα έργα τους έως και το 18ο αιώνα, εντός και εκτός της Ηπείρου. Αυτά εξασθενούν αρκετά την ακρίβεια της τρίτης ονομασίας, η οποία τείνει στη γενικότητά της να μειώσει την πρωτογενή σημασία, τη διάρκεια και τη σπουδαιότητα της συμβολής της Ηπείρου στη διαδρομή αυτού του ζωγραφικού συστήματος που συμβατικά αποκαλούμε σχολή.

Ο αείμνηστος Νικόλαος Δρανδάκης, με ζωηρό ενδιαφέρον για την ηπειρωτική ζωγραφική, ανέλαβε κατά τη θητεία του στα Πανεπιστήμια Ιωαννίνων και Αθηνών την εισήγηση δύο διδακτορικών διατριβών με αντικείμενο τοιχογραφίες των μονών στο Νησί των Ιωαννίνων[3]. Με συναφές θέμα αυτό το άρθρο αφιερώνεται στη μνήμη του.

Το έργο των ζωγράφων της ηπειρωτικής σχολής, όπως όμοια των κρητικών που εργάσθηκαν στην ηπειρωτική Ελλάδα, αποτελούν στο μεγάλο όγκο του οι τοιχογραφίες ναών –πολλές μοναστηριακών. Καθώς προκύπτει από την πρόσφατη έρευνα, για τις λειτουργικές ανάγκες των ίδιων και άλλων εκκλησιών αυτοί φιλοτέχνησαν, κατά συνήθη πρακτική, και εικόνες. Στον Φράγγο Κατελάνο έχουν αποδοθεί οι εικόνες του αγίου Δημητρίου Τ. 143 στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών[4], της Σύναξης των Ασωμάτων στη μονή της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος[5], η δεσποτική του Χριστού στο τέμπλο του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη (Εικ. 9), από τον οποίο προέρχεται και η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, οι δεσποτικές του Χριστού, της Παναγίας και του αγίου Αθανασίου, και εικόνες από το επιστύλιο του τέμπλου του Αγίου Αθανασίου στη Θεσσαλονίκη[6] (Εικ. 10). Σύντομα έχουν σημειωθεί επίσης ως έργα του οι εικόνες των Λουκά, Ματθαίου και Πέτρου από το επιστύλιο του τέμπλου στο καθολικό της μονής του Οσίου Νικάνορος στη Ζάβορδα[7] και για το κατελάνειο ύφος και ήθος της τέχνης οι δεσποτικές του Χριστού και της Παναγίας στο τέμπλο της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα[8] και μία εικόνα του αγίου Δημητρίου στην ίδια μονή[9] (Εικ. 1). Στους αδελφούς ιερέα Γεώργιο και

---

[3] Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 1995[2].

[4] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π. (υποσημ. 1), 113 κ.ε., εικ. 1-3. Για τη χρονολόγηση της εικόνας βλ. επίσης Semoglou, ό.π. (υποσημ. 1), 132, 136, πίν. 94. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 1), αριθ. 49 σ. 168, εικ. στη σ. 169. Τούρτα, ό.π., (υποσημ. 1), 287, εικ. 4.

[5] Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 1), 398 κ.ε., εικ. 1, 2.

[6] Τούρτα, ό.π., 287 κ.ε., εικ. 1, 2, 5, 8, 10.

[7] Τσιγαρίδας, ό.π., 400, σημ. 4, εικ. 4.

[8] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες των Ιωαννίνων», ό.π. (υποσημ. 1), 26 κ.ε., εικ. 9, 10. Η ίδια, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 1), αριθ. 49 σ. 168.

[9] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 1).

Εικ. 1. Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα. Εικόνα του αγίου Δημητρίου.

Φράγγο Κονταρή έχουν επίσης αποδοθεί με ασφάλεια ένδεκα εικόνες μηνολογίου στη μονή του Μεγάλου Μετεώρου (Μεταμόρφωση) στα Μετέωρα[10], ενώ με την τέχνη της τοπικής ηπειρωτικής σχολής έχουν συνδεθεί μία

[10] Βοκοτόπουλος, «Εικόνες μηνολογίου», ό.π. (υποσημ. 1), 78 κ.ε., πίν. 26-37, 40. Στον κύκλο τέχνης των αδελφών Κονταρή και μάλλον του Φράγγου μπορεί να ενταχθεί μια λαμπερή εικόνα της Σύναξης των Ασωμάτων στη Συλλογή Μ. Λάτση (*Μετά το Βυζάντιο*, κείμενα Μ. Καζανάκη-Λάππα, Αθήνα 1996, αριθ. 21) με τα ιδιαίτερα γνωρίσματα ύφους, μορφών και κοσμήματος. Αξιοσημείωτη,

εικόνα του αγίου Δημητρίου σε ιδιωτική συλλογή του Λονδίνου[11] και η παράσταση της Παναγίας στη βυζαντινή, αμφιπρόσωπη εικόνα της Σταύρωσης Τ. 157 στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών[12].

Ακολουθεί η εξέταση και άλλων εικόνων από τον κύκλο της ηπειρωτικής ζωγραφικής. Για το σημαντικό εικονογραφικό ενδιαφέρον προτάσσεται αυτή του αγίου Δημητρίου, που απλώς σημειώθηκε. Βρίσκεται στη μονή Βαρλαάμ[13], το ναό της οποίας διακόσμησε πιθανότατα ο Φράγγος Κατελάνος (1548), με επόμενο, ενυπόγραφο έργο των αδελφών Κονταρή στη λιτή (1566).

Η εικόνα του αγίου Δημητρίου, για την οποία αξίζει να γίνει εκτενέστερος λόγος, έχει διαστάσεις 0,51×0,40× 0,035 μ. και φυλάσσεται στο μουσείο της μονής[14] (Εικ. 1-3). *Ο ΑΓΙΟϹ ΔΙΜΗΤΡΙΟϹ / Ο ΜΕ[ΓΑϹ ΔΟ]ΥΞ Ο ΑΠΟ-ΚΑΥ/Χ/Ο/Ϲ*, σύμφωνα με την επιγραφή, εικονίζεται ένθρονος, νικηφόρος, με στρατιωτική στολή, πάνοπλος να πατεί κακοποιό ερπετό· και αυτό αποτελεί το πρώτο ασυνήθιστο στοιχείο του θέματος[15]. Η παράσταση πρωτοτυπεί επίσης, σε σχέση με τις γνωστές παλαιότερες και νεότερες του αγίου, ως προς την παρουσία του αγίου Νέστορα, δεξιά από το θρόνο του, πίσω. Σε δευτερεύουσα θέση παραστάτη και συνοδού, *Ο ΑΓΙ/Ο/Ϲ ΝΕ-ϹΤ/Ω/Ρ* εικονίζεται με στρατιωτική εξάρτυση και ελαφρότερο οπλισμό, σε αισθητά μικρότερη κλίμακα μορφής. Για τις ανάγκες της σύνθεσης, ο θρόνος του Δημητρίου μετατέθηκε από την κεντρική, κατά κανόνα, θέση

άγνωστη από άλλες παραστάσεις του θέματος, η εικόνα του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, που κρατούν οι αρχάγγελοι, παραπέμπει επίσης στα έργα της ηπειρωτικής σχολής (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* (υποσημ. 3), 18 κ.ε., εικ. 3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής», ό.π. (υποσημ. 2), 30. Semoglou, ό.π. (υποσημ. 1), 79 κ.ε., πίν. 42b-44a), και ειδικότερα στους αγγέλους που όμοια κρατώντας στρογγυλή εικόνα του Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής περιβάλλουν τον Παντοκράτορα στο θόλο του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, έργο του Φράγγου Κονταρή (A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier de peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, 2001², εικ. 43a-46).

[11] Γ. Στείρης, «Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Δημητρίου», *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1995, 75 κ.ε.

[12] Μπαλτογιάννη, «Ελλαδικά εργαστήρια», ό.π. (υποσημ. 1). *Συνομιλία με το Θείον* (υποσημ. 1), 31 κ.ε., 35 κ.ε., εικ. στη σ. 34. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 1), αριθ. 1, 16, εικ. στη σ. 17. Προβληματική παραμένει η προέλευση της σπουδαίας εικόνας από τη μονή της Ευαγγελίστριας ή Οδηγήτριας της Πέτας στη Βοιωτία, όπου αναφέρεται ότι είχε φθάσει από τη μονή της Σκριπούς (Γ.Α. Σωτηρίου, *Ὁδηγός τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, εν Αθήναις 1931², 78, αριθ. 157. *Συνομιλία με το Θείον*, ό.π.) ή από τη μονή του Ευαγγελισμού του Πέτα Άρτας (Μ.Γ. Σωτηρίου, «Ἀμφιπρόσωπος εἰκών τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐκ τῆς Ἠπείρου», *ΔΧΑΕ* Α΄ (1959), 135). Σχετική έρευνα στα αρχεία του Βυζαντινού Μουσείου με είχε οδηγήσει στο ενδεχόμενο να μεταφέρθηκε η εικόνα από τη μονή Πετράκη Αθηνών στο Μουσείο, αλλά έμεινε εκκρεμής η διερεύνηση του αρχείου της μονής, που ίσως να σώζει σημαντικά στοιχεία. Ας σημειωθεί ότι η Παναγία η Παμμακάριστος στη νεότερη όψη της εικόνας συνδέεται στενά στην τεχνοτροπία της με την Παναγία σε τοιχογραφίες της μονής Βαρλαάμ, τη Μεσίτρια στο βορειοανατολικό πεσσό (πρβλ. *Συνομιλία με το Θείον* (υποσημ. 1), 36. Βλ. Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα. Τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1992, εικ. 34. Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 7) και τη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο στο νοτιοδυτικό πεσσό του ναού (Δ. Ζ. Σοφιανός, *Μετέωρα, Ὁδοιπορικό*, Ασπροβάλτα Θεσσαλονίκης, χ.χρ., εικ. στη σ. 27. Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 6), καθώς και με την Παναγία τη Μεσίτρια των Χριστιανών στη Δέηση του νότιου εξωνάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών, που μπορεί να αποδοθεί στον Φράγγο Κονταρή (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής», ό.π. (υποσημ. 2), εικ. 21. Η ίδια, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), 212, 228, εικ. 166). Συνδέεται, εξάλλου, και ως προς τη χρήση του βαθύτερου εκεί χρώματος, με την ωραία προγενέστερη εικόνα της Θεοτόκου στο τέμπλο του ναού της Παρηγορήτισσας (Α. Κ. Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης*, εν Αθήναις 1963, 148 κ.ε., εικ. 148), με την οποία έχει ιδιαίτερη εικονογραφική συνάφεια (βλ. και *Συνομιλία με το Θείον*, ό.π.). Ο ίδιος τύπος χρησιμοποιήθηκε στη δεσποτική Οδηγήτρια του Αγίου Αθανασίου στη Θεσσαλονίκη (Εικ. 9), που αποδίδεται στον Φράγγο Κατελάνο (Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), 292 κ.ε., εικ. 5).

[13] Βλ. υποσημ. 9.

[14] Για την εικόνα βλ. Α. Ξυγγόπουλος, «Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δουξ ο Απόκαυκος», *Ελληνικά* 15, *Τιμητικός τόμος Σωκράτους Β. Κουγέα*, Θεσσαλονίκη 1957, 122 κ.ε., εικ. 1 (ανάτυπο). Θ. Μ. Προβατάκης, *Ὁ διάβολος εἰς τήν βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εἰς τήν ἔρευναν τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς καί γλυπτικῆς*, Θεσσαλονίκη 1980, 238, εικ. 211. Αυτή είχε χρονολογηθεί από τον Ξυγγόπουλο στα τέλη του 17ου ή τις αρχές του 18ου αιώνα (όμοια η E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα 1992, 294, σημ. 40) και από τον Προβατάκη στο 16ο ή στο 16ο-17ο αιώνα. Χρωστώ πολλές ευχαριστίες στη συνάδελφο κ. Α. Ντίνα, διευθύντρια της 7ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, που με περισσή ευγένεια έθεσε στη διάθεσή μου φωτογραφίες και στοιχεία περιγραφής της εικόνας, καθώς και φωτογραφίες εικόνων από το επιστύλιο του τέμπλου, για τις οποίες θα γίνει στη συνέχεια λόγος.

[15] Η μορφή του σκοτεινόχρωμου ερπετού, που έχει σχεδιασθεί με προσοχή στις λεπτομέρειες, όπως όλη η παράσταση, δεν επιτρέπει την ταύτιση με τον «σκορπίον» που συνέτριψε ο Δημήτριος στη φυλακή, σύμφωνα με διηγήσεις θαυμάτων του αγίου. Ο Ξυγγόπουλος (ό.π., 122, 140), σημειώνοντας την ομοιότητά του με κροκόδειλο, θεώρησε πολύ πιθανό ότι πρόκειται για βασιλίσκο και υπέθεσε ότι μπορεί να σχετίζεται με την επωνυμία του αγίου στην εικόνα. Ο Προβατάκης (ό.π., 238 και εικ. 211) τον ταύτισε με το σκορπιό.

Εικ. 2. Ο άγιος Δημήτριος, λεπτομέρεια της Εικ. 1.

του προς τα αριστερά. Μοναδική είναι, τέλος, η διπλή, σε σύζευξη δύο γνωστών από το 14ο αιώνα επωνυμιών του αγίου Δημητρίου, προσφώνηση στην επιγραφή «Ὁ Μέγας Δοὺξ ὁ Ἀπόκαυχος», που έχει ήδη αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης[16].

Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός και όμοια το πλατύ

[16] Ξυγγόπουλος, ό.π., 124 κ.ε. Η αναφορά του ως «[μεγάλου] δουκὸς» σημειώνεται σε ενύπνιο του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά που παραδίδει ο Φιλόθεος Κόκκινος (στο ίδιο, 128 κ.ε.). Η επωνυμία –στη δεκαετία του 1950 σωζόταν σχεδόν ολόκληρη– *Ο ΜΕΓΑΣ [Δ]ΟΥΞ* (στο ίδιο, 122, εικ. 1) είναι γνωστή στη μνημειακή ζωγραφική από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα (στο ίδιο, 124 κ.ε., εικ. 2. Georgitsoyanni, ό.π. (υποσημ. 1), 277, πίν. 92). Ως *Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΞ* παριστάνεται επίσης στις τοιχογραφίες της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, ό.π. (υποσημ. 10), 124, εικ. 49α). Τη σπάνια επωνυμία *Ο ΑΠΟΚΑΥΧΟΣ* φέρει ο Δημήτριος σε τοιχογραφία του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη στην Καστοριά, του 1383/84 (Ξυγγόπουλος, ό.π., 134 κ.ε., εικ. 3. Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, Ι. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 152α).

Εικ. 3. Ο άγιος Νέστορας, λεπτομέρεια της Εικ. 1.

με κυμάτια πλαίσιο, το έδαφος σε απόχρωση του κυκλάμινου και λευκό, με μικρά ακανόνιστα σχέδια που δείχνουν μαρμάρινο δάπεδο. Σε σημεία όπου η ζωγραφική έχει εκπέσει, φαίνεται η προετοιμασία του ξύλου με ύφασμα και γύψο. Λείπει ο φωτοστέφανος του Δημητρίου και στη θέση του μένει το ύφασμα. Θα ήταν έξεργος από γύψο με ανάγλυφα σχέδια ή, πιθανότερο, όπως υπονοεί η αφαίρεσή του, από πολύτιμο μέταλλο. Ο φωτοστέφανος του Νέστορα σχηματίζεται στο χρυσό του κάμπου με διπλή χαρακτή στην περιφέρειά του γραμμή.

Η εικόνα, σημαντικό δημιούργημα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, έχει τα γνωρίσματα ύφους και τα ειδικότερα στοιχεία που παρουσιάζουν τα έργα της. Διακρίνεται κυρίως με πολυμέρεια μορφών και πολυτέλεια χρυσού, με αφθονία, επιτήδευση αλλά και ακρίβεια των λεπτομερειών που τείνουν στην υπερβολή, ενώ ισορροπούν στην εντύπωση με το λεπτό γραμμικό είτε αδρό σχέδιο, με μαλακό πλάσιμο και λαμπερό, φωτεινό ή βαθύ –σε αντίθεση– χρώμα.

Ο άγιος Δημήτριος κάθεται σε χρυσοκόσμητο και λιθοποίκιλτο θρόνο με ψηλό καμπυλόγραμμο ερεισίνωτο, με το γωνιώδες δεξιά τμήμα του τελευταίου να εισέχει από το κάθισμα σαν ανεξάρτητη κατασκευή. Στο πνεύμα του σύνθετου, επιτηδευμένου στην προοπτική του σχεδίου και στα πλούσια κοσμητικά στοιχεία πλησιάζει τους θρόνους σε τοιχογραφίες των μονών των Φιλανθρωπηνών και Βαρλαάμ[17]. Με το δεξιό χέρι του ο άγιος κρατεί ορθοστημένο δόρυ, με το αριστερό, όπου έχει περασμένο το τόξο, συγκρατεί από τη λαβή το ξίφος, που κρέμεται στη θήκη ανάμεσα στα πόδια μπροστά. Καθώς στην εικόνα του Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών[18], κρέμονται στο δεξιό ώμο του πίσω το κράνος και στον αριστερό η ασπίδα, εκεί στρογγυλή, που κοσμούνται όμοια με προσωπεία (Εικ. 1 και 2). Η κυρτή ασπίδα, σε τύπο οικείο των τοιχογραφιών της σχολής, με προσωπεία στο επίσημα και στην επάνω γωνία και με τα άλλα σφυρήλατα σχέδια, ταυτίζεται με εκείνη του αγίου Μηνά στον αρχικό διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπηνών[19], του πανομοιότυπου Μηνά στη μονή Στρατηγοπούλου[20] και, με μικρές διαφορές, του ίδιου αγίου στη μονή Βαρλαάμ[21]. Αξιοσημείωτη για τη λεπτολογία των στοιχείων είναι η δήλωση των κρί-

[17] Βλ. πρόχ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής», ό.π. (υποσημ. 2), εικ. 4, 5.

[18] Ασπρά-Βαρδαβάκη ό.π. (υποσημ. 1), 113, 118 κ.ε., εικ. 1-3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 1), αριθ. 49, εικ. στη σ. 169.

[19] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 3), 104, πίν. 66α. Η ίδια, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), εικ. 19.

[20] Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* (υποσημ. 3), εικ. 43. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική* (γεν. εποπτεία Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1993, εικ. 391.

[21] Αδημοσίευτη.

κων στο κράνος και την ασπίδα, από όπου περνούν κόκκινοι ιμάντες για τη στερέωσή τους στο στέρνο, όπως στο κράνος του Δημητρίου στη μονή των Φιλανθρωπηνών και στις ακόλουθες χρονικά, ομοιότυπες παραστάσεις του στις μονές Στρατηγοπούλου και Βαρλαάμ και στο ναό της Παναγίας της Ρασιώτισσας στην Καστοριά[22]. Το βαρύ οπλισμό συμπληρώνει η φαρέτρα με βέλη, που η κορυφή της προβάλλει αριστερά από τη μέση του πίσω. Παρατηρείται ότι αρματωμένος με τα ίδια όπλα εικονίζεται ο όρθιος άγιος Δημήτριος στις τοιχογραφίες των μονών Στρατηγοπούλου και Βαρλαάμ, ενώ στη μονή των Φιλανθρωπηνών και στο ναό της Ρασιώτισσας δεν υπάρχει το τόξο.

Αρκούν αυτά τα στοιχεία για να δείξουν το σύνδεσμο της εικόνας με τα έργα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής. Ανάλογα σημειώνονται στη στολή του αγίου, με θώρακα σαν με φτερά, όπως του αγίου Ιακώβου του Πέρση στις μονές Φιλανθρωπηνών και Στρατηγοπούλου[23], με το μανδύα διαγώνια δεμένο με κόμβο στο μέσο του στέρνου, όπως του αγίου Νικήτα στην πρώτη μονή[24], και με χαρακτηριστικές, πυκνές και ευθύγραμμες, κάτω ρευστές, καμπυλόγραμμες και ανήσυχες στην πολλαπλότητά τους πτυχές, για παράδειγμα σαν του Ιακώβου του Πέρση. Η ζώνη από ύφασμα με πλούσιο κόμβο στο μέσο του στήθους παραπέμπει σε βυζαντινές παραστάσεις στρατιωτικών αγίων[25]. Συνήθη στις τοιχογραφίες της σχολής είναι το σχέδιο στο θώρακα του Νέστορα, σαν του αγίου Δημητρίου στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, οι σφυρήλατες ταινίες στο στήθος, ο όρθιος κόμβος της χλαμύδας στον ώμο του[26] (Εικ. 1 και 3). Ο νεαρός άγιος κρατεί με όμοιες του Δημητρίου χειρονομίες δόρυ και ξίφος στη θήκη και φέρει ανάλογη, τριγωνική με οξεία απόληξη, ασπίδα κρεμασμένη στον αριστερό ώμο του[27].

Στη φωτεινή πολυχρωμία της παράστασης αφθονεί το χρυσό, που διαλάμπει στον κάμπο και με πυκνές χρυσογραφίες στο θρόνο, το θώρακα και τα πτερύγια της στολής του Δημητρίου, ατόφιο στα υποδήματα και τις περικνημίδες του, σε πολλές λεπτομέρειες των μορφών. Αρμονικά συντάσσεται το ανοικτό κόκκινο σε πλατιές επιφάνειες, στο χιτώνα του Δημητρίου και στο μεγάλο μαξιλάρι του θρόνου του –με βαρύ χρυσοκέντημα στα άκρα που αναπέμπει στα έργα αυτής της ζωγραφικής–, στο μανδύα, τα υποδήματα και τις περικνημίδες, όμοια με ειλητές ταινίες, του Νέστορα, σε άλλα επίσης στοιχεία και στις επιγραφές των αγιωνυμίων. Παρεμβάλλονται το ήπιο σμαραγδί στο μανδύα του Δημητρίου, δυνατό βαθυγάλαζο στο χιτώνα του Νέστορα, στο κράνος, στις ασπίδες και στη θήκη του ξίφους του Δημητρίου, ανοικτότερο γαλάζιο στις περισκελίδες του Νέστορα και σε εξαρτήματα της στολής των δύο αγίων, καστανό στο θώρακα του Νέστορα, ανοικτό του κυκλάμινου στις περισκελίδες του Δημητρίου και αλλού, φαιό στο ερπετό, ωχροπόδινο, βερυκοκί, καστανόφαιο, μαύρο, λευκό στα υπόλοιπα στοιχεία της εικόνας.

Ο άγιος Δημήτριος της μονής Βαρλαάμ προσομοιάζει στον τύπο του προσώπου και στο ευγενικό και υπερήφανο ήθος με της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου, η οποία διαφέρει ως προς το βαρύ γενικά χρώμα της σύνθεσης και την έντονη, ψυχρή μάλλον, αντίθεση φωτός και σκιάς στο πρόσωπο, που σημειώνεται και σε καλύτερα διατηρημένες μορφές αποστόλων από τα τέμπλα της μονής της Ζάβορδας[28] και του Αγίου Αθανασίου της Θεσσαλονίκης[29]. Η κοντή και σγουρή κόμη του, με χρυσό λιθοποίκιλτο διάδημα, κατεβαίνει όμοια και δείχνεται πίσω από τα αυτιά, που έχουν το ίδιο, χαρακτηριστικό στα έργα της ηπειρωτικής ζωγραφικής σχέδιο. Με μαλακό πλάσιμο, σαρκώματα που ροδίζουν και διάφανες, όμοια κατανεμημένες με της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου σκιές, θυμίζει επίσης, στο γεμάτο

---

[22] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), πίν. 13, 14β, 59. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* (υποσημ. 3) εικ. 41. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 390. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 4, 5. Γ. Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καί τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στήν Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, πίν. 41α.

[23] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 3), 103 κ.ε., πίν. 65. Η ίδια, *Τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), εικ. 19. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* (υποσημ. 3), εικ. 42. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 391.

[24] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 14γ, 60. Η ίδια, *Τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), εικ. 13.

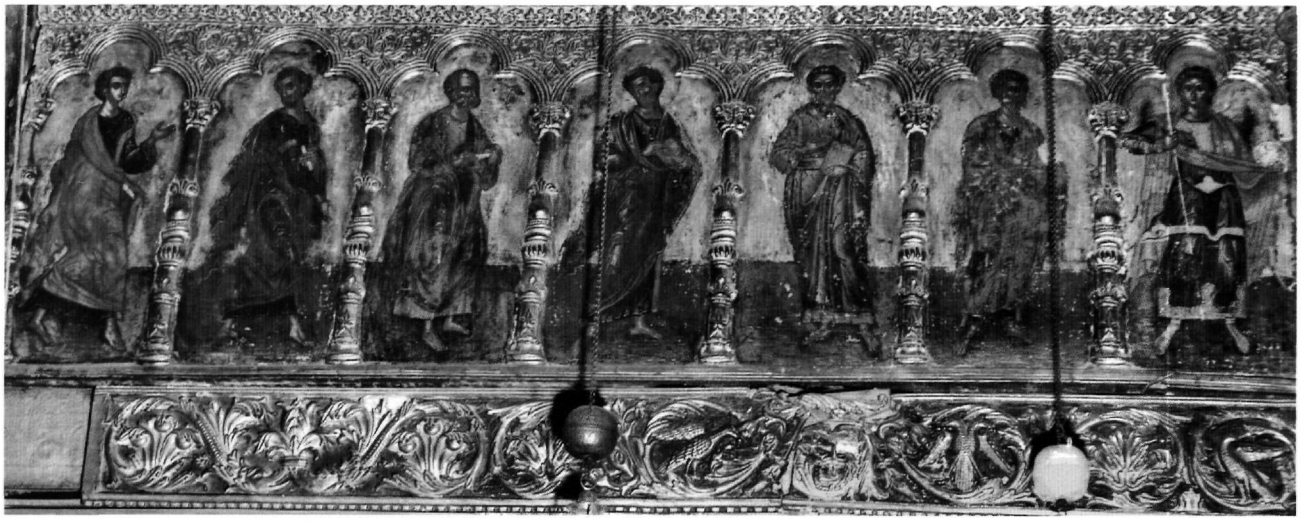
[25] Όπως στη νεότερη εικόνα, θώρακα σαν με φτερά και ζώνη από ύφασμα με μεγάλο κόμβο στο μέσο του στήθους έχει ο άγιος Δημήτριος στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου Ορφανού, από τις αρχές του 14ου αιώνα (Α. Ξυγγόπουλος, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, εικ. 136).

[26] Όπως των αγίων Μερκουρίου, Μηνά και Ιακώβου του Πέρση (βλ. υποσημ. 19 και 23).

[27] Σαν των προηγούμενων αγίων (ό.π.) και των Νικήτα και Θεοδώρου του Στρατηλάτη (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), εικ. 13, 19).

[28] Τσιγαρίδας, «Άγνωστες φορητές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 4.

[29] Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), 295 κ.ε., εικ. 10.



Εικ. 4. Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα. Το επιστύλιο τέμπλου στο καθολικό, αριστερό τμήμα.

σχήμα και στους χαρακτήρες του προσώπου, μορφές σαν του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου στη λιτή της μονής των Φιλανθρωπηνών (1542)[30] και, λιγότερο, σαν του αγίου Δημητρίου στις τοιχογραφίες του Φράγγου Κατελάνου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή της Μεγίστης Λαύρας (1560)[31]. Διαφέρουν ιδίως τα φώτα, που στην εικόνα της μονής Βαρλαάμ δίνουν ζωντάνια στην όψη των δύο αγίων, απλωμένα σε δέσμες με πολλές παράλληλες γραμμές, στο κάτω μέρος του προσώπου πυκνές και με ιδιότροπη διάταξη (Εικ. 2 και 3), ενώ στις αποδιδόμενες στον Φράγγο Κατελάνο εικόνες δηλώνονται με φειδώ[32].

Καθώς σημειώθηκε στην αρχή, η εικόνα συνάγει πρωτότυπα ως προς το θέμα στοιχεία, που προβάλλουν και υπογραμμίζουν τη θαυματουργική δύναμη και τη νικοποιό δράση του πολιούχου της Θεσσαλονίκης. Ο ένδοξος Δημήτριος «Ὁ Μέγας Δοὺξ ὁ Ἀπόκαυχ(κ)ος», με επωνυμία που συνδέεται με τον Ησυχασμό και πιθανώς παραπέμπει στο κίνημα των Ζηλωτών[33], στρατιωτικός, νικηφόρος και πάνοπλος στο χρυσό θρόνο του, καταπατεί το σκοτεινό ερπετό, με συνοδευτική παρουσία του Νέστορα, ο οποίος νίκησε με ευλογία του αγίου τον Λυαίο στο στάδιο της πόλης. Στα συμπλεκόμενα νοήματα στερεωμένη, αναδεικνύεται με τόνο υπερβολής η ευλαβική αντίληψη, μαζί η ευχή και η βεβαιότητα, για τη νίκη επί του κακού· με ό,τι μπορούσε αυτό να σημαίνει για την Εκκλησία και το λαό της στην εποχή και στον τόπο όπου ζωγραφήθηκε η εικόνα. Με όσα αναφέρθηκαν για τα συστατικά στοιχεία του, το ωραίο έργο, ασφαλώς προγενέστερο της εικόνας του ίδιου αγίου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, φιλοτεχνήθηκε ίσως κατά την πέμπτη δεκαετία του 16ου αιώνα· άδηλο αν από τον Φράγγο Κατελάνο ή από άλλο ζωγράφο της τοπικής ηπειρωτικής σχολής[34].

---

[30] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* (υποσημ. 19), εικ. 127. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθωπηνών* (υποσημ. 2), εικ. 68.

[31] Semoglou, ό.π. (υποσημ. 1), πίν. 89.

[32] Τα φώτα με κάθετη φορά στο πηγούνι σημειώνονται σπανιότερα σε εικόνες του 14ου αιώνα (για παράδειγμα, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 1), αριθ. 15, εικ. στη σ. 61. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Αθήνα 1995, πίν. 56, 57), του 15ου και 16ου αιώνα (Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 1995², πίν. 28, 30, 122, 126. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., αριθ. 38).

[33] Ξυγγόπουλος, «Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ», ό.π. (υποσημ. 14), 128 κ.ε., 136 κ.ε.

[34] Αυτό, από την άποψη κυρίως ότι δεν αποκλείεται να ζωγραφήθηκε η εικόνα σε εργαστήριο της πόλης των Ιωαννίνων, γενέτειρας των Νεκταρίου και Θεοφάνη Αψαρά, με την οποία διατηρούσαν δεσμούς. Για τα δύο μοναστήρια τους στη στενή περιοχή της πόλης και τη μεγάλη περιουσία τους στην Ήπειρο (Ουζντίνα) βλ. Α. Τούρτα, «Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η μονή του Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων», *ΗπειρΧρον* 22 (1980), 71 κ.ε.

Εικ. 5. Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα. Το επιστύλιο του τέμπλου στο καθολικό, δεξιό τμήμα.

Στη μονή Βαρλαάμ, το ξυλόγλυπτο και χρυσωμένο τέμπλο του καθολικού των Αγίων Πάντων θα πρέπει να είναι σύγχρονο με τις τοιχογραφίες του Κατελάνου. Στηριγμένο στους ανατολικούς πεσσούς του ναού και στα πλευρικά τοιχώματα, φαίνεται ότι τοποθετήθηκε με τις εικόνες του όταν τελείωσε η τοιχογράφηση, γιατί καλύπτει κατά μικρό μέρος το γραπτό κοσμητικό σχέδιο στο μέτωπο των χορών. Ο χρόνος της τοποθέτησης δεν πρέπει να απείχε πολύ από το πέρας των τοιχογραφιών. Εκτός από τους λειτουργικούς λόγους που επέβαλλαν την ύπαρξη τότε του τέμπλου, συντρέχει σε τούτο η ομοιογένεια ύφους που παρατηρείται στα λεπτουργημένα στοιχεία του και, από το άλλο μέρος, στις γύψινες διακοσμήσεις των τοίχων, σε φωτοστεφάνους αγίων από το ίδιο υλικό και όμοια στο πλαίσιο των τοιχογραφημένων εικόνων του Χριστού και της Παναγίας στους τέσσερις πεσσούς· αντίστοιχα δε των εικόνων του σε σχέση με τις τοιχογραφίες. Με το ίδιο πνεύμα διακόσμησης, οι δεσποτικές του Χριστού και της Παναγίας φέρουν παρόμοια με των τοιχογραφιών ανάγλυφα σχέδια στο πλαίσιο. Με αυτά τα δεδομένα, οι σημαντικές και ενιαίας, όπως δείχνουν, κατασκευής εικόνες του τέμπλου μπορούν να χρονολογηθούν γύρω στο 1548 και ίσως πριν από την κοίμηση του Νεκταρίου Αψαρά (1550).

Έχει ήδη επισημανθεί το κατελάνειο ύφος των δεσποτικών εικόνων[35]. Ο ένθρονος Χριστός και η ένθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα παρουσιάζουν στενή τυπολογική συνάφεια με δύο προηγούμενες και, καθώς προκύπτει, από εργαστήριο των Ιωαννίνων εικόνες, που πιθανώς κοσμούσαν το αρχικό τέμπλο στο καθολικό της μονής του Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων, κτίσμα (1506/7) των συμμοναστών «αὐταδέλφων» Νεκταρίου και Θεοφάνη Αψαρά και ιδρυτών αργότερα της μονής Βαρλαάμ[36]. Ευθεία σχέση με την τέχνη του Φράγγου Κατελάνου δείχνει, για να σταθούμε σε αυτή, η αδιαμφισβήτητη συγγένεια της Παναγίας ως προς τον τύπο, το πλάσιμο και το ήθος του προσώπου με την Παναγία τη Μεσίτρια στην παράπλευρη τοιχογραφία του βορειοανατολικού πεσσού[37] και με την επομένη δεσποτική εικόνα της Οδηγήτριας στο ναό του Αγίου Αθανασίου της Θεσσαλονίκης, που έχει αποδοθεί στο θηβαίο ζωγράφο[38] (Εικ. 10).

Με σπουδαίο ενδιαφέρον, επίσης, άγνωστες ακόμη στην έρευνα, οι εικόνες του επιστυλίου (Εικ. 4 και 5) είναι φανερό από πρώτη όψη ότι εντάσσονται στα έργα της ηπειρωτικής σχολής και δεν αποκλείεται να έγιναν από το συνεργείο του Φράγγου Κατελάνου. Αρκούν μερικές, σύντομες παρατηρήσεις.

---

[35] Βλ. υποσημ. 8.

[36] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες των Ιωαννίνων», ό.π. (υποσημ. 1), 21 κ.ε., εικ. 1-8.

[37] Νικονάνος, *Μετέωρα* (υποσημ. 11), εικ. 34. Τούρτα, «Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου», ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 7.

[38] Τούρτα, ό.π., εικ. 5.

Κάτω από τρίλοβα κιονοστήρικτα τόξα με πυκνά και περίτεχνα ξυλόγλυπτα σχέδια, εικονίζονται στη Μεγάλη Δέηση ολόσωμοι, σε μνημειακό σύνολο, η Παναγία και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος δεόμενοι στον ένθρονο Χριστό, στο ευρύ και ψηλότερο κεντρικό διάχωρο, και ακόλουθοι οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ και οι απόστολοι σε σύμμετρα ημιχόρια. Η Παναγία και ο Πρόδρομος κρατούν ανοικτό ειλητάριο με τη δέηση και, κατά σπάνια εικονογραφική εκδοχή, ο Ιωάννης την κομμένη κάρα στο δεξιό χέρι του. Σε χαρακτηριστική, συχνά ζωηρή, στάση και με έντονες χειρονομίες, οι αρχάγγελοι και οι απόστολοι παραπέμπουν και με το είδος της πτύχωσης στα φορέματα σε αντίστοιχες μορφές των τοιχογραφιών του ναού και σε συγγενή άλλα έργα. Αξίζει να σημειωθούν πρώτα οι αρχάγγελοι (Εικ. 6) που, όπως ημίσωμοι άγγελοι στο θόλο του κυρίως ναού της μονής των Φιλανθρωπηνών (1542)[39] και ολόσωμοι στον τρούλο της μονής Βαρλαάμ[40], με όμοια φορέματα, κρατούν στο δεξιό χέρι τους σκήπτρο με ιδιότυπη, έντονη θέση και κάμψη του αγκώνα ψηλά προς τα πίσω και στο αριστερό στρογγυλή εικόνα του Χριστού Εμμανουήλ σε φωτεινή φαιογάλανη μονοχρωμία. Τυπική, εξάλλου, στις τοιχογραφίες της σχολής είναι η ανοικτή, ζωηρού βαδίσματος, στάση του νεαρού Θωμά στο αριστερό ημιχόριο (Εικ. 4) που στρέφει τη ράχη μπροστά, καθώς για παράδειγμα στην Ψηλάφηση της μονής των Φιλανθρωπηνών[41]. Σημειώνονται επίσης ο Λουκάς μάλλον, στο αριστερό ημιχόριο (Εικ. 4) και ο Μάρκος στο δεξιό (Εικ. 5), που απευθύνονται με το βλέμμα στο θεατή και με αντίθετη στην κίνηση του κορμού στροφή και κλίση της κεφαλής προς τον ακόλουθο απόστολο, όπως χαρακτηριστικά ο Λουκάς από το επιστύλιο της μονής της Ζάβορδας[42] και, αντίστοιχα, ημίσωμος άλλος απόστολος, ίσως πάλι ο Μάρκος, από το τέμπλο του Αγίου Αθανασίου της Θεσσαλονίκης[43]. Σε όμοια του τελευταίου στάση, ο Ιάκωβος της μονής Βαρλαάμ δεξιά (Εικ. 7), ψηλός, επιβλητικός και δυναμικός, με τα πόδια να διασταυρώνονται σε κομψή και ευκίνητη θέση βαδίσματος και το ιμάτιο σε μακρύ αναπετάριν πίσω να ισορροπεί την κίνηση, παρουσιάζει την ίδια και ως προς τη διάταξη, πυκνή, λεπτομερή και ανήσυχη πτύχωση του ιματίου στο επάνω μέρος του σώματος[44].

Έχει σημειωθεί η προέλευση από το Άγιον Όρος μιας εικόνας της Παναγίας βρεφοκρατούσας στο Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κωνσταντινουπόλεως, με διαστάσεις 0,94×0,70 μ., που χρονολογήθηκε στα μέσα του 15ου[45] και, μετά τον καθαρισμό της, στο 14ο αιώνα[46] (Εικ. 8). Σαφή στοιχεία μορφής και τεχνοτροπίας, σε σχέση επίσης με τη ρητή αναφορά για προέλευση από το Όρος, επιτρέπουν την απόδοση της εικόνας στον Φράγγο Κατελάνο και τη χρονολόγησή της περί το 1560, όταν ο θηβαίος ζωγράφος διακόσμησε με τοιχογραφίες το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας[47]. Στην ίδια εποχή έχουν τοποθετηθεί οι εικόνες των ναών της Υπαπαντής και του Αγίου Αθανασίου στη Θεσσαλονίκη[48] (Εικ. 9 και 10), με τις οποίες κυρίως συνδέεται η Θεοτόκος του Πατριαρχείου. Κοινό, χαρακτηριστικό σε όλες στοιχείο αποτελεί το ανάγλυφο πλαίσιο με ορισμένο αραβούργημα κομψού φυτικού βλαστού, από την ίδια, ως φαίνεται, μήτρα[49], που είναι γνωστός

[39] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* (υποσημ. 19), εικ. 31, 32, 34-37. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), εικ. 30, 33, 34.

[40] Αδημοσίευτη τοιχογραφία.

[41] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* (υποσημ. 19), εικ. 66, 70, 73, 75. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., εικ. 55 και εικ. εξωφύλλου. Βλ. επίσης την ομοιότυπη, προγενέστερη Ψηλάφηση στη μονή της Μυρτιάς στην Αιτωλία, του 1539 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 3), 174, πίν. 75β. Α. Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1985, εικ. 118.

[42] Βλ. υποσημ. 28.

[43] Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 10. Σε ανάλογη αντικίνηση ο Μάρκος στην Κοινωνία των Αποστόλων στη μονή Βαρλαάμ, δεξιά στη Μετάληψη (αδημοσίευτη), και ο Λουκάς στην Κοίμηση της Θεοτόκου (Νικονάνος, *Μετέωρα* (υποσημ. 11), εικ. 43).

[44] Η λεπτομερής μελέτη και δημοσίευση του συνόλου ενδέχεται να διευκρινίσει εάν το τέμπλο και οι εικόνες του κατασκευάσθηκαν ή όχι στο μοναστήρι και να διαφωτίσει, συγκεκριμένα, τη σχέση των εικόνων με το πρόσωπο του ζωγράφου της μονής Βαρλαάμ, που από πρώτη όψη δεν βεβαιώνεται ότι είναι άμεση.

[45] Γ. Α. Σωτηρίου, *Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Πατριαρχικός ναός και Σκευοφυλάκιον*, εν Αθήναις 1937, 26 κ.ε., πίν. 12. Σημειώνεται με διαστάσεις 0,93×0,64 μ.

[46] Α. Παλιούρας, «Οι εικόνες στα θησαυρίσματα του Πατριαρχείου», *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο. Η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία*, Αθήνα 1989, 99, εικ. 83. Η εικόνα είναι αναρτημένη στο γραφείο του Πατριάρχη. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στη φίλη διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης κ. Α. Τούρτα για τη φωτογραφία της Εικ. 10.

[47] Semoglou, ό.π. (υποσημ. 1), 17.

[48] Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), 296 κ.ε.

[49] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 1), αριθ. 49, εικ. στη σ. 169. Τούρτα, ό.π., 288 κ.ε., 291, 292 κ.ε., 294, εικ. 1, 4, 5, 8.

Εικ. 6. Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ στο επιστύλιο του τέμπλου.

Εικ. 7. Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα. Ο απόστολος Ιάκωβος στο επιστύλιο του τέμπλου.

από προηγούμενα γραπτά και ανάγλυφα σχέδια στη διακόσμηση της μονής Βαρλαάμ. Μάλιστα, το έκτυπο σχέδιο ελικοειδούς βλαστού, από ίδια των εικόνων μήτρα, υπάρχει εκεί στο πλαίσιο των τοιχογραφημένων εικόνων του Χριστού και της Παναγίας στους δύο δυτικούς πεσσούς του ναού, επάνω από τους ιδρυτές της μονής[50]. Και αυτό συνιστά πρόσθετο, σοβαρό στοιχείο για τη σύνδεση των εικόνων της Θεσσαλονίκης και του

[50] Του Χριστού είναι, με το πλαίσιό της, αδημοσίευτη. Για της Παναγίας βλ. Τούρτα, ό.π., εικ. 6. Νικονάνος, *Μετέωρα* (υποσημ. 11), εικ. 40 (διακρίνεται επάνω το πλαίσιο). Ας σημειωθεί ότι τοιχογραφημένες εικόνες με ανάγλυφους φωτοστεφάνους και πλαίσιο, όπως αυτές, δεν απαντώνται στον Άγιο Νικόλαο της Μεγίστης Λαύρας.

Πατριαρχείου με τον Φράγγο Κατελάνο, ακριβώς δε με το ζωγράφο της μονής Βαρλαάμ, που ταυτίζεται με τον Κατελάνο. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, ότι και τα έκτυπα σχέδια των φωτοστεφάνων στην εικόνα του Πατριαρχείου ταυτίζονται με εκείνα των εικόνων της Υπαπαντής και του Αγίου Αθανασίου[51].

Πρέπει, πάντως, να επισημανθεί σε σχέση με την κυκλοφορία κοσμητικών θεμάτων αυτού του είδους με μήτρες στα εργαστήρια της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, η παρουσία τους σε έργα διαφόρων ζωγράφων. Για παράδειγμα, στο πλαίσιο της εικόνας της Παναγίας από τις δεσποτικές στο τέμπλο της μονής Βαρλαάμ διατηρείται σε μικρό τμήμα της κάτω πλευράς, δεξιά, το αρχικό έκτυπο σχέδιο βλαστού με κρινάνθεμα[52]· με όμοιο στο φωτοστέφανο της Παναγίας στην τοιχογραφημένη εικόνα του νοτιοδυτικού πεσσού και με αντίστοιχο ανάγλυφο στο επίκρανο των δυτικών πεσσών[53]. Μήτρα με το ίδιο σχέδιο χρησιμοποίησε για το πλαίσιο σύγχρονος ηπειρώτης ζωγράφος σε ωραία εικόνα της Δέησης στο ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κόνιτσα, το οποίο σώζεται στην τοξωτή στέψη της[54].

Οι διαστάσεις της εικόνας του Πατριαρχείου συμπίπτουν με της δεσποτικής του Χριστού στο τέμπλο της Υπαπαντής (Εικ. 9) και του αγίου Δημητρίου, από τον ίδιο ναό, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, με ασήμαντες διαφορές[55]. Προφανής και η τεχνοτροπική συνταύτιση της Παναγίας με τον Χριστό της Υπαπαντής, επίσης στη ζωηρή έκφραση και το ήθος των παριστανόμενων προσώπων, επιτρέπει την αβίαστη σύνδεση της εικόνας του Πατριαρχείου με το σύνολο των δύο δεσποτικών της Υπαπαντής, από όπου μάλιστα λείπει η εικόνα της Παναγίας. Με αυτά τα στοιχεία φαίνεται μάλλον απίθανο ότι η Παναγία του Παριαρχείου ανήκε σε άλλη «ζυγιά» εικόνων του τέμπλου. Οι τρεις εικόνες πιθανώς κοσμούσαν αρχικά το τέμπλο ναού ή παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου, όπως δείχνει η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, που θα ήταν του επώνυμου αγίου

Εικ. 8. Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως. Εικόνα της Παναγίας.

της εκκλησίας. Πολύτιμη η πληροφορία για την προέλευση της Παναγίας του Πατριαρχείου από το Άγιον Όρος[56], υποδεικνύει τον τόπο όπου ζωγραφήθηκαν οι τρεις εικόνες, ίσως δε και τη θέση στη μοναστική πολιτεία του άγνωστου ναού ή παρεκκλησίου που διακόσμησαν, προτού φθάσουν στο Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κωνσταντινουπόλεως και στο ναό της Υπαπα-

[51] Βλ. υποσημ. 49. Χαρακτηριστική, σε λεπτομέρεια, είναι και η πανομοιότυπη αναγραφή *Ο ΩΝ* στον ένσταυρο φωτοστέφανο του μικρού Χριστού με του Παντοκράτορα στην εικόνα του Αγίου Αθανασίου (Τούρτα, ό.π., 289, εικ. 1).

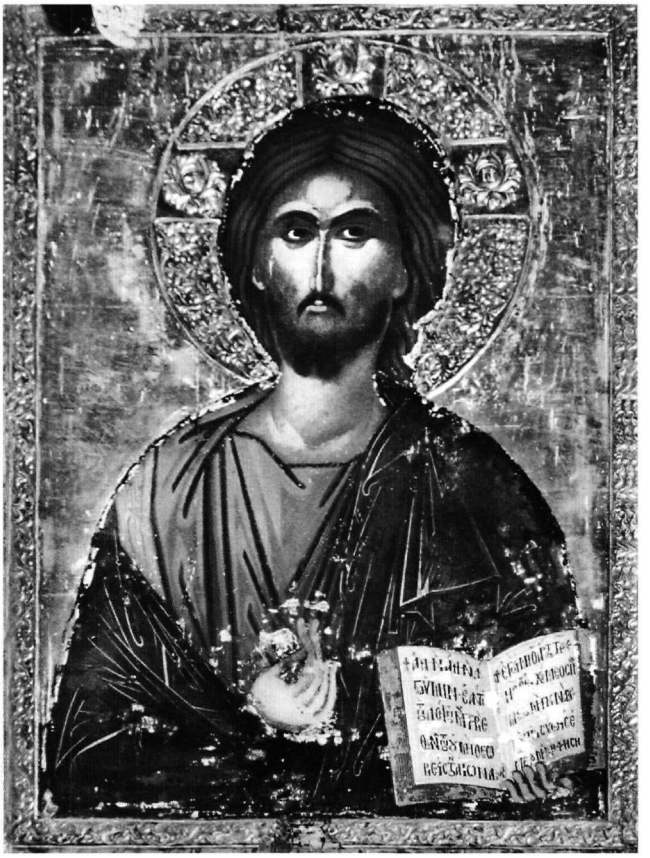
[52] *Μετέωρα. Ιστορία, τέχνη, μοναχική παρουσία*, έκδ. Ιερών Μονών Μετεώρων, 1981, εικ. στη σ. 10. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες των Ιωαννίνων», ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 9.

[53] Σοφιανός, *Μετέωρα* (υποσημ. 11), εικ. στη σ. 27. Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 6.

[54] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες των Ιωαννίνων», ό.π. (υποσημ. 1), 30, εικ. 11. Παρόμοιο κοσμητικό σχέδιο στην ακραία επάνω ταινία του επιστυλίου στο τέμπλο της μονής Βαρλαάμ (Εικ. 4 και 5) και ανάλογο στις τοιχογραφίες της μονής Στρατηγοπούλου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* (υποσημ. 3), 188, εικ. 89).

[55] Οι διαστάσεις της Παναγίας του Πατριαρχείου είναι 0,94×0,70 μ., του Χριστού στο ναό της Υπαπαντής 0,94×0,69 μ. και του αγίου Δημητρίου 0,95×0,69 μ. (Τούρτα, ό.π., 288).

[56] Σωτηρίου, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου* (υποσημ. 44), 26.



Εικ. 9. Ναός της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Εικόνα του Χριστού.

Εικ. 10. Ναός του Αγίου Αθανασίου στη Θεσσαλονίκη. Εικόνα της Παναγίας.

ντής στη Θεσσαλονίκη. Προσθέτει, εξάλλου, ένα σημαντικό στοιχείο συνηγορίας για την απόδοσή τους στον Φράγγο Κατελάνο, ο οποίος εργαζόταν το 1560 στη μονή της Μεγίστης Λαύρας.

Ως προς τον εικονογραφικό τύπο της Οδηγήτριας του Πατριαρχείου, σημειώνεται κυρίως η ζωηρή και ιδιόρρυθμη στάση του μικρού Χριστού, με πλούσιες και έντονες, ζωγραφικά ανήσυχες αναδιπλώσεις και κολπώσεις των ιματίων του[57]. Καθώς σε άλλο τύπο της Παναγίας του Αγίου Αθανασίου (Εικ. 10), το παιδί απευθύνεται με βλέμμα και ευλογία στη μητέρα[58]. Κοινή στις δύο εικόνες είναι η αναγραφή του στίχου από τον ψαλμό 44 (45), 14 «ἐν κροσσωτοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη» στο δεξιό χέρι της Παναγίας[59]· στην εικόνα του

[57] Θυμίζουν, ως προς τη μορφή και τη διάταξη, αυτές του παιδιού στην τοιχογραφία της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, του 1315-1320 (πρόχ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, 1995², αριθ. 131), καθώς και του Χριστού που διδάσκει τους μαθητές σε τοιχογραφία του 1542 στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 2), εικ. 51).

[58] Μοιάζει στις δύο εικόνες και το ζωηρό πρόσωπο του παιδιού με το ψηλό μέτωπο, με τα μαλλιά να χωρίζουν στο μέσο του, όπως στις εικόνες της Παρηγορήτισσας (Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα* (υποσημ. 11), εικ. 148) και της αμφιπρόσωπης Τ. 157 του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (βλ. υποσημ. 12).

[59] Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), 292, εικ. 5. Για το θέμα βλ. G. Babić, «Le maphorion de la Vierge et le psaume 44 (45) sur les images du XIVe siècle», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 57 κ.ε. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: Εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας», *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-1994), 260 κ.ε.

Πατριαρχείου, εξίτηλη, ανάμεσα σε δύο ταινίες στο κροσσωτό άκρο του μαφορίου της. Τέλος, στα στοιχεία που σηματοδοτούν την προγενέστερη εργασία του ζωγράφου στη μονή Βαρλαάμ θα πρέπει να προστεθεί η σπάνια λεπτομέρεια του μαφορίου που αναδιπλώνεται αριστερά στο λαιμό για να φανεί το χρυσοπάρυφο φόρεμα. Το ασυνήθιστο στοιχείο συναντάται στη δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου του 14ου αιώνα από το αρχικό τέμπλο του καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου, πιθανότατα εργαστηρίου των Ιωαννίνων[60], ενώ και στην πάριση του Χριστού Ευεργέτη στην ίδια μονή[61] αντιστοιχεί η ιδιαίτερη χειρονομία ευλογίας του Χριστού στην Υπαπαντή (Εικ. 9)· ίδια σε εντυπωσιακή, ομοιότυπη εικόνα του Παντοκράτορα στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων, έργο ηπειρώτη ζωγράφου του 16ου αιώνα[62]. Άλλωστε, το ζωηρότερο, αδρό και ζωγραφικότερο ύφος που χαρακτηρίζει τις εικόνες του Πατριαρχείου και του ναού της Υπαπαντής αναλογεί, σε σύγκριση με το σύνολο του Αγίου Αθανασίου, μάλλον στο τεχνοτροπικό κλίμα των τοιχογραφιών και εικόνων της μονής Βαρλαάμ παρά στο νηφαλιότερο, επίσημο ύφος της ζωγραφικής στον Άγιο Νικόλαο της Μεγίστης Λαύρας, με το οποίο συνάπτονται ευχερέστερα οι εικόνες του Αγίου Αθανασίου. Αλλά αυτό εντάσσεται στα προβλήματα που θα απασχολήσουν τη μελλοντική έρευνα, αναφορικά με τον ακριβέστερο προσδιορισμό των ζωγράφων και του χρόνου κατασκευής πολλών από τα έργα που εγγράφονται στην ηπειρωτική σχολή.

Αθήνα, 20.3.2005

---

[60] Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καί τέχνη*, Αθήνα 1990, 34, εικ. στη σ. 59. G. Subotić, «Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας», *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (επιμ. Ε. Χρυσός), Αθήνα 1992, 72 κ.ε., πίν. 5.

[61] Subotić, ό.π., πίν. 4.

[62] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες της μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, 8, πίν. 5.13. Για ανάλογα παραδείγματα βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Αθήνα 1990, αριθ. 42, σ. 68, εικ. 159. Μετά την κατάθεση για δημοσίευση αυτής της εργασίας ενημερώθηκα για την ανακοίνωση του Ν. Δ. Σιώμκου, «Φορητές εικόνες του τέμπλου του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Αποκατάσταση ενός συνόλου του α' μισού του 16ου αιώνα», *Εικοστό Τρίτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2003, 98 κ.ε. Ο κ. Σιώμκος είχε επίσης συνδέσει άμεσα την εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου με αυτές της Υπαπαντής, αποδίδοντας στο ίδιο σύνολο και τα παλαιά βημόθυρα του ναού. Το σχετικό άρθρο του δημοσιεύεται στον παρόντα τόμο με τίτλο «Εικόνες από το αρχικό τέμπλο του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Ανασύνθεση ενός συνόλου του 16ου αιώνα», σ. 321-334.

Myrtali Acheimastou-Potamianou

PORTABLE ICONS OF THE EPIROT SCHOOL

In recent years the attribution of portable icons to the talented sixteenth-century Theban painter Frangos Katelanos and his important compatriots, the Kontaris brothers – the priest Georgios and Frangos –, has taken scholarly research into an undisclosed sector of the painters' art, which was hitherto known only from wall-paintings in churches. These three Thebans, with a wide-ranging *oeuvre*, are also the only painters of the local Epirot School or Thebes School or School of Northwest Greece – as it has been variously dubbed – whose names appear in inscriptions in churches which they decorated. To the portable icons that have been ascribed to them, others from the circle of the art of the Epirot School are added.

The icon of St Demetrios in the Barlaam monastery at Meteora (Figs 1-3) includes several original elements regarding the subject, which underline the miraculous power and victorious action of the patron saint of Thessaloniki, and symbolize his triumph over Evil. With the unique, double appellation, "'Ο Μέγας Δούξ ὁ Ἀπόκαυχ(κ)ος" (The Grand Duke the Apokauch(k)os), Demetrios is depicted enthroned, in military uniform, fully armed and stepping on a villainous reptile, while unprecedented too is the presence as companion, on a smaller scale, of St Nestor, who with St Demetrios's blessing vanquished Lyaios. The components of this lovely work refer to Epirot painting and suggest a date for the icon perhaps in the fifth decade of the sixteenth century.

The wood-carved iconostasis of the katholikon of the Barlaam monastery should be contemporary with the wall-paintings in the church and is most probably a work by Frangos Katelanos (1548). The iconostasis was evidently installed after the wall-paintings were finished, since it covers a small part of a painted decorative design at the edges. The date at which it was put in place with its icons must not be much later than 1548, as indicated by the uniformity of its finely fashioned patterns with the plasterwork ornaments on the walls and with the stucco haloes and frames of the figures in the wall-paintings. It is indicated too by the stylistic affinity of its icons, apparently made all at the same time, with the wall-paintings. The despotic icons of Christ and the Virgin are in the manner of Katelanos. These are closely linked in their iconographic type with two preceding icons, which it emerges came from a Ioannina workshop, that possibly adorned the original iconostasis of the Prodromos monastery on the Island of Ioannina – dedication (1506/7) of the brothers and co-monks from Ioannina, Nektarios and Theophanis Apsaras, later founders of the Barlaam monastery.

Of significant interest yet still unknown to research, the icons of the Great Deesis on the epistyle of the iconostasis (Figs 4-7) obviously belong in the works of the Epirot School, and, even though it is not certain, may well have been made by Frangos Katelanos's team. Characteristic traits link the full-bodied angels and apostles on the epistyle with analogous figures in the wall-paintings of 1542 in the Philanthropinon monastery on the Island of Ioannina, and in those of the Barlaam monastery, as well as with icons that have been attributed to Katelanos.

The Athonite provenance of an icon of the Virgin and Child, now in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople, has been noted (Fig. 8). Clear elements of form and style permit its attribution to Frangos Katelanos and its dating around 1560, when the Theban painter decorated with wall-paintings the *parekklesion* of St Nicholas in the katholikon of the Great Lavra. To the same period have been dated the despotic icons attributed to Katelanos in the churches of Hypapante (Fig. 9) and St Athanasios (Fig. 10) in Thessaloniki, with which the Virgin in the Ecumenical Patriarchate is directly linked, as indicated also by the embossed decorative motifs, from the same moulds, on the frame and the haloes of the figures portrayed.

The dimensions of the icon in the Patriarchate coincide with those of the icons of Christ, on the iconostasis in the Hypapante church (Fig. 9), and St Demetrios, in the Byzantine and Christian Museum, Athens, which comes from the same church. Obvious too is its stylistic affinity with the figure of Christ. These three icons must have initially adorned the iconostasis of a church or a chapel of St Demetrios, as shown by the Byzantine Museum icon, which will have been of the eponymous saint of the church. The precious information concerning the Athonite provenance of the icon of the Virgin, points to the place where the three icons were painted and possibly also to the site of the church they decorated pri-

or to reaching the Ecumenical Patriarchate and the church in Thessaloniki. It adds, moreover, an important piece of evidence in favour of their attribution to Frangos Katelanos, who was working in the Great Lavra monastery on Mt Athos in 1560. Interesting traits of the icons, specifically the rare over-folding of the Virgin's maphorion on the neck and the manner in which Christ blesses, are encountered in fourteenth-century icons of the Virgin and of Christ Euergetes (Benefactor), most probably from a Ioannina workshop, in the Metamorphosis monastery (Megalo Meteoro) at Meteora. These and the embossed ornaments of the frame and the haloes, similar to those on wall-paintings in the Barlaam monastery, allude to the earlier work of their painter in the Meteora monastery. Moreover, the livelier, bold and more painterly style of the icons in the Ecumenical Patriarchate and the Hypapante church, in comparison with the ensemble on the iconostasis in the church of St Athanasios at Thessaloniki, is more comparable to the stylistic clime of the wall-paintings and icons in the Barlaam monastery than to the more sobre, formal style of the painting in the St Nicholas chapel in the Great Lavra, with which the icons in St Athanasios are more easily connected. But this is one of the problems that will occupy future research, concerning the more precise determination of the painters and the time of production of many of the works ascribed to the Epirot School.

Last, among these can be included an impressive icon of the Synaxis of the Incorporeal Saints, in the M. Latsis Collection, which is associated with the art of the Kontaris brothers and probably with Frangos Kontaris.