

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 28 (2007)

Δελτίον ΧΑΕ 28 (2007), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Παύλου Μ. Μυλωνά (1915-2005)



**Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Βέροια.
Ζωγράφοι και εργαστήρια στο 17ο αι.**

Αγαθονίκη Δ. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ

doi: [10.12681/dchae.592](https://doi.org/10.12681/dchae.592)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ Α. Δ. (2011). Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Βέροια. Ζωγράφοι και εργαστήρια στο 17ο αι. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 28, 257–270. <https://doi.org/10.12681/dchae.592>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Βέροια. Ζωγράφοι
και εργαστήρια στο 17ο αιώνα

Αγαθονίκη ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΗ' (2007) • Σελ. 257-270

ΑΘΗΝΑ 2007

Η ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ. ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΣΤΟ 17ο ΑΙΩΝΑ

Επτά είναι οι ναοί στην πόλη της Βέροιας που διατηρούν ακριβώς χρονολογημένο ζωγραφικό διάκοσμο του 17ου αιώνα¹, σύμφωνα με τις αντίστοιχες κτιτορικές επιγραφές². Τα έντεκα λοιπά ζωγραφικά σύνολα δεν διασώζουν χρονολογία, ωστόσο μπορούν να ενταχθούν, ύστερα από επιμέρους συγκρίσεις, στην περίοδο 1610-1680³.

Μεγάλη άνθηση της ζωγραφικής παραγωγής στην πόλη παρουσιάζεται κυρίως στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα⁴, όπου φαίνεται ότι συνεχίζεται η καλλιτεχνική δραστηριότητα της εποχής της αρχιερατείας του μητροπολίτη Θεοφάνη Μαλάκη (1566-1571) και των διαδόχων του, κατά τη διάρκεια της οποίας ισχυροποιείται η θέση των χριστιανών⁵, ενώ η πόλη γνωρίζει σημαντική οικονομική ανάπτυξη που διαρκεί μέχρι τα μέσα περίπου του 17ου αιώνα⁶.

Στην πρώτη αυτή περίοδο συνεχίζεται το φαινόμενο της χορηγίας του τοιχογραφικού διακόσμου ναών από άρχοντες, το οποίο επανεμφανίζεται με ιδιαίτερη έξαρση το 16ο αιώνα. Λίγο αργότερα (1629), στη μεμονωμένη παράσταση αγίων στο ναό του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού, πρωτοσυναντούμε δείγμα της νέας αντίληψης που θα κορυφωθεί το 18ο αιώνα, σύμφωνα με την

οποία χορηγοί δεν είναι άρχοντες, αλλά απλοί πολίτες της τοπικής κοινωνίας, που αφιερώνουν έργα μικρής έκτασης, όπως συγκεκριμένες απεικονίσεις αγίων ή εικόνες. Από τη δεύτερη χρονική περίοδο εμφανίζονται συχνότερα ως χορηγοί ιερείς και μητροπολίτες, γεγονός που αποδεικνύει τον κυρίαρχο ρόλο που έχουν αποκτήσει οι ιεράρχες στα πλαίσια της τοπικής αυτοδιοίκησης και της διαχείρισης των ζητημάτων που αφορούσαν τις συνοικίες-ενορίες⁷.

Στην πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα ιδιαίτερη θέση κατέχει το έργο του αγιογράφου στους ναούς του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού (1603) και του Αγίου Προκοπίου (1607), το οποίο εντάσσεται στην παραγωγή ενός εργαστηρίου που δρα στην πόλη και την ευρύτερη περιοχή της κατά την τελευταία δεκαετία του 16ου αιώνα, με πρώτο γνωστό έργο τις τοιχογραφίες του 1589 στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας. Στο χώρο της πρόθεσης του ίδιου ναού ο ζωγράφος του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού πραγματοποιεί τα πρώτα δειλά του βήματα (μορφές ιεραρχών). Οι ζωγράφοι του εργαστηρίου αυτού λαμβάνουν υπόψη τους την προγενέστερη ζωγραφική παράδοση της πόλης, ιδιαίτερα εκείνη που συνδέεται με την καλλιτεχνική παραγωγή του

¹ Η παρούσα μελέτη αποτέλεσε το θέμα ανακοίνωσής μου στο *Εικοστό Τρίτο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2003, 110-111. Πρόκειται για μια σύντομη παρουσίαση των κυριότερων συμπερασμάτων της αδημοσίευτης διδακτορικής διατριβής μου με τίτλο: *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17ο αι., τ. Α'*, κείμενο, τ. Β', σχέδια-πίνακες, Θεσσαλονίκη 2002 (στο εξής: *Ζωγραφική στη Βέροια*). Για το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου βλ. Αγ. Τσιλιπάκου, «Η περίοδος της τουρκοκρατίας, Ιστορία και κοινωνία. Η Βέροια», *Ερατεινή Ημαθία*, Βέροια 2004, 238-259.

² Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 34-46.

³ Στο ίδιο, 320-321, όπου και πίνακες των τοιχογραφημένων συνόλων.

⁴ Για την προγενέστερη παραγωγή της μεταβυζαντινής περιόδου βλ. Ευθ. Τσιγαρίδας, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια κατά

τη βυζαντινή περίοδο (12ος-15ος αι.)», *Γνωριμία με τη Γη του Αλεξάνδρου. Η περίπτωση του Νομού Ημαθίας, Ιστορία-Αρχαιολογία, Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας*, Θεσσαλονίκη 2004, 129-143, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία. Αγ. Τσιλιπάκου, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια και την περιοχή της στην περίοδο της τουρκοκρατίας», στο ίδιο, 177-178, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία (στο εξής: «Μνημειακή ζωγραφική»).

⁵ Βλ. Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.)*, Αθήνα 1994, 61-62, 230-231 (στο εξής: *Η Βέροια*). Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 49-50.

⁶ Eleni Gara, *Kara Ferye 1500-1650. Menschen, Lokalgesellschaft und Verwaltung in einer osmanischen Provinz*, Βιέννη 2000 (αδημ. διδακτ. διατριβή).

⁷ Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 230-231.



Εικ. 1. Ναός Αγίου Γεωργίου Γραμματικού. Η Μεταμόρφωση του Σωτήρος.

Ανώνυμου Α', σύμφωνα με την κατάταξη που επιχείρησε ο Θ. Παπαζώτος⁸, και του κύκλου του κατά το χρονικό διάστημα 1565-1580 εμπλουτίζοντάς την με νέα εικονογραφικά θέματα (βίοι προφήτη Ηλία, Ιωακείμ και Άννας, Βρεφοκτονία, κύκλος Γένεσης, σπάνιες μορφές επισκόπων) και ανανεώνοντάς την με νέους τεχνικούς τρόπους που συμβαδίζουν με ανάλογες προσεγγίσεις των καλλιτεχνών στη γειτονική Σερβία στα όρια της δικαιοδοσίας του πατριαρχείου του Ρε⁹.

Ο ζωγράφος των τοιχογραφιών αυτών, ως προς την εικονογραφία, αν και ακολουθεί ορισμένες φορές τα πρότυπα του κύριου ζωγράφου στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας, διαφοροποιείται αισθητά από αυτά, όπως και από το έργο των άλλων ζωγράφων του εργα-

στηρίου, που μένουν περισσότερο προσκολλημένοι στην παλαιολόγεια παράδοση. Αναζητά σε μεγαλύτερο βαθμό τα εικονογραφικά του πρότυπα στο έργο της κρητικής σχολής (παράδοσης) και μάλιστα σε εκείνο του Θεοφάνη μεταγράφοντάς τα, τις περισσότερες φορές, στο προσωπικό του ιδίωμα που επιμένει σε λιτές συνθέσεις (Εικ. 1) με απουσία αφηγηματικών λεπτομερειών και συμπληρωματικών επεισοδίων¹⁰. Για το λόγο αυτό επιλέγει συνήθως τους εικονογραφικούς λιτούς τύπους που υιοθετήθηκαν από τους ζωγράφους της κρητικής σχολής κατά το 16ο αιώνα κυρίως σε φορητές εικόνες και οι οποίοι ανάγονται συνήθως στην παλαιολόγεια παράδοση ή σε πρότυπα κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα¹¹. Αρκετές φορές το βασικό αυτό συνθετι-

⁸ Στο ίδιο, 280-287.

⁹ Βλ. Τσιλιπάκου, «Μνημειακή ζωγραφική», 179-183. Η ίδια, «Η περίοδος της τουρκοκρατίας, Ιστορία και κοινωνία. Οι ναοί και οι τοιχογραφίες τους», *Ερατεινή Ημαθία*, Βέροια 2004, 351-355 (στο εξής: «Οι ναοί»).

¹⁰ Βλ. ενδεικτικά τη Μεταμόρφωση, την Έγερση του Λαζάρου, τον προφήτη Ηλία με το κοράκι, το Μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου στο ναό του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού και την Απόνηση του Πιλάτου στο ναό του Αγίου Προκοπίου (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική*

στη Βέροια, 71-72 πίν. 22β, σ. 72-73 πίν. 23α, σ. 90-91 πίν. 35α, σ. 92-93 πίν. 36β, σ. 133 πίν. 60β).

¹¹ Για το θέμα ειδικότερα των επιδράσεων της κρητικής σχολής βλ. Αγ. Τσιλιπάκου, «Επιδράσεις της κρητικής σχολής (παράδοσης) στη ζωγραφική της Βέροιας το 17ο αι.», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2004, Β2, 298-301. Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, ειδικότερα 110-111, 152-153, 155, 156.



Εικ. 2. Ναός Αγίου Γεωργίου Γραμματικού. Η Κοίμηση της Παναγίας.

κό σχήμα εμπλουτίζεται με εικονογραφικές λεπτομέρειες από την τοπική παράδοση της πόλης και της ευρύτερης Μακεδονίας, ιδιαίτερα του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα (Εικ. 2) ή την αμέσως παλαιότερη, του 14ου-15ου αιώνα¹². Την τοπική παράδοση ο ζωγράφος υιοθετεί ατόφια σε άλλες συνθέσεις του¹³ χωρίς να εκλείπουν οι αρχαϊσμοί¹⁴ (Εικ. 3) και οι προσωπικές παρεμβάσεις-καινοτομίες σε δευτερεύοντα στοιχεία,

όπως στην Εισ Άδου Κάθοδο, όπου ο Χριστός αντί κλειστού ειλητού κρατεί το Σταυρό με τα σύμβολα του Πάθους, που συνήθως βαστούν οι άγγελοι σε αντίστοιχες παραστάσεις της κρητικής σχολής αλλά και της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, της βορειοδυτικής Ελλάδας, σε έναν εικονογραφικό συμφυρμό παλαιότερων και νεότερων μοτίβων της σύνθεσης, ο οποίος τονίζει ιδιαίτερα το συμβολικό περιεχόμενο της σκηνής¹⁵.

¹² Βλ. ενδεικτικά, στο ναό του αγίου Γεωργίου Γραμματικού, τη στροφή της κεφαλής του Πέτρου προς τον Χριστό και τον πυρσό που κρατεί ο Εβραίος στη σκηνή της Προδοσίας, την παρουσία του αγγέλου με το υψωμένο ξίφος στον αριστερό όμιλο των αποστόλων στη σκηνή της Κοίμησης (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 74 πίν. 23β, σ. 83 πίν. 26β, 27α-β).

¹³ Βλ. για παράδειγμα τις σκηνές της Υπαπαντής, της Βάπτισης, του Ελκομένου, της Σταύρωσης, του Λίθου, του Βίου του αγίου Γεωργίου στο ναό του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 69-71 πίν. 21β, 22α, σ. 74-77 πίν. 24α-β,

25α-β, σ. 103-107 πίν. 40β-43α).

¹⁴ Βλ. για παράδειγμα στο ναό του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού την απεικόνιση του Ιωσήφ μόνου στη Γέννηση του Χριστού, την απουσία των αγγέλων που αλυσοδέουν τον Σατανά και τις μορφές μέσα στις σαρκοφάγους στην Εισ Άδου Κάθοδο, τη σύγκλιση των φτερών, τη στάση των ποδιών και τους ένσταυρους φωτοστεφάνους των αγγέλων στη Φιλοξενία (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 68-69 πίν. 17β, σ. 78-79 πίν. 26α, σ. 91-92 πίν. 36α).

¹⁵ Βλ. υποσημ. 14.



Εικ. 3. Ναός Αγίου Γεωργίου Γραμματικού. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.

Στο οψιμότερο έργο του, στον Άγιο Προκόπιο, υιοθετείται συχνότερα η παλαιότερη εικονογραφική παράδοση της Μακεδονίας και των βορειότερων περιοχών, όπως επιβιώνει σε έργα του βορειοελλαδικού χώρου και τοπικών εργαστηρίων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο¹⁶, ιδιαίτερα σε ναούς του δεύτερου μισού του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα της περιοχής δικαιοδοσίας του πατριαρχείου του Ρεσί¹⁷. Μοναδική, από όσο μπορούμε να γνωρίζουμε, στη μεταβυζαντινή

ζωγραφική είναι η ιστόρηση του βίου του τιμώμενου αγίου Προκοπίου στο νότιο κλίτος του ναού¹⁸. Στον ίδιο ναό, στο χώρο της πρόθεσης, εικονίζεται για πρώτη φορά ο νεομάρτυρας και μητροπολίτης της Βέροιας Αρσένιος, η μνήμη του οποίου τιμάται, ύστερα από τη δημοσίευση χειρόγραφης ακολουθίας του, το 15ο-16ο αιώνα από το μητροπολίτη Ιωάννη¹⁹. Στη συνέχεια θα απεικονισθεί στο ναό της Μεταμόρφωσης –στο νότιο τοίχο του ιερού– και στην ίδια ακριβώς θέση με τον

¹⁶ Βλ. ενδεικτικά τις σκηνές της Ανάληψης, της Γέννησης, της Βαΐοφόρου, των Μαθητών στον Τάφο, της Εισ Άδου Καθόδου, της Κοίμησης (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, σ. 121-122 πίν. 49β, 50α-β, σ. 129-130 πίν. 57β, σ. 131-132 πίν. 59β, σ. 134-135 πίν. 62β, σ. 136-137 πίν. 63α, σ. 137-138 πίν. 63β).

¹⁷ Όπως, για παράδειγμα, στη Βαΐοφόρο, στις μορφές του αρχάγγελου Μιχαήλ, του αγίου Νικολάου, του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο κάτω μέρος της κλίνης στην παράσταση της Κοίμησης (ό.π., 131-132 πίν. 59β, σ. 142-143 πίν. 73α βλ. και υποσημ. 16).

¹⁸ Στο ίδιο, 118, 147-153, πίν. 77β.

¹⁹ Στο ίδιο, 128-129, πίν. 56β. Τις ελάχιστες πληροφορίες για το βίο και το μαρτύριό του αντλούμε από την ακολουθία και τον κανόνα του αγίου που συνέταξε ο μητροπολίτης Βεροίας Ιωάννης το 15ο ή

το 16ο αιώνα (κώδικας αριθ. 269 της μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων). Το μαρτύριο του μητροπολίτη Βεροίας, που τοποθετείται γενικά στο 14ο-15ο αιώνα, συνδέεται με τις διάφορες καταλήψεις της πόλης και πιο συγκεκριμένα με εκείνη, η οποία οφείλεται σε προδοσία, σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση. Τότε έλαβε χώρα και η σφαγή του μητροπολίτη Καλλινίκου ή Καλλιμάχου, ο οποίος ταυτίστηκε από τον Γ. Χιονίδη με το μητροπολίτη Αρσένιο. Βλ. Γ. Χ. Χιονίδης, *Ανέκδοτος ακολουθία νεομάρτυρος Άρσενίου μητροπολίτου Βεροίας*, Θεσσαλονίκη 1971. Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 60, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία. Για το νεομάρτυρα Αρσένιο βλ. «Των αγίων Μακαρίου Κορίνθου - Νικοδήμου Αγιορείτου - Νικηφόρου Χίου και διδασκάλου Αθανασίου Πάριου», *Συναξαριστής Νεομαρτύρων (1400-1900 μ.Χ.)*, Θεσσαλονίκη 1984, 747-749.

Άγιο Προκόπιο στο ναό του Αγίου Νικολάου Γούρνας²⁰.

Ως προς την τεχνοτροπία ο ζωγράφος του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού απομακρύνεται από τις βασικές αρχές της κρητικής σχολής, χωρίς όμως να τις αγνοεί, και δημιουργεί ένα τελείως προσωπικό ύφος. Η τέχνη του χαρακτηρίζεται από γραμμικότητα, διακοσμητικότητα, έντονα περιγράμματα, δυσαναλογία των μορφών, που ορισμένες φορές φτάνει στα όρια της εκζήτησης, χωρίς ωστόσο τις υπερβολές του τέλους του 16ου αιώνα, τυποποίηση των αδρών χαρακτηριστικών στα γεμάτα πρόσωπα με το στρογγυλό πηγούνι και τα τοξωτά φρύδια, τάση προς τη δυσμορφία και έντονες αντιθέσεις φωτός-σκιάς με τις πλατιά φωτισμένες επιφάνειες των γυμνών μερών. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της τεχνικής του αποτελούν η έντονα σκιασμένη επιφάνεια στην περιοχή του άνω βλεφάρου, που απολήγει στους κροτάφους και προσδίδει την εντύπωση μάσκας, και η γραμμή που ξεκινά από τη ρίζα της μύτης και διχάζεται στο μέτωπο ακολουθώντας την πορεία των φρυδιών. Αρετές του αποτελούν η ισόρροπη οργάνωση των συνθέσεων με πλέγμα διασταυρούμενων αξόνων, ο πλούτος της χρωματικής κλίμακας των φωτεινών παστέλ χρωμάτων, το σφιχτοδουλεμένο πλάσιμο, η σχεδιαστική ακρίβεια στην απόδοση των χαρακτηριστικών και της τριχοφυΐας, η επιμέλεια στο γράψιμο των λευκών παράλληλων γραμμών, που τονίζουν τα προεξέχοντα σημεία, στοιχεία που προσδίδουν την ιδιότητά του ως αγιογράφου και φορητών εικόνων. Στην πτυχολογία αναγνωρίζεται μια προσπάθεια μίμησης βασικών αρχών της κρητικής σχολής, ορισμένες από τις οποίες ανάγονται στην παλαιολόγεια τέχνη, χωρίς ωστόσο να έχουν αφομοιωθεί και κατανοηθεί πλήρως από το ζωγράφο μας. Μια από αυτές είναι η δήλωση της φωτεινής ακμής της πτυχής με λεπτή ταινία, υπόλευκη στον ανοικτότερο τόνο του βασικού χρώματος ή λευκή, που σχηματίζει γεωμετρικά μοτίβα στις αναδιπλώσεις, προσδίδοντας

μεταλλικό χαρακτήρα στο ένδυμα. Οι πτυχές σκιάζονται με το βαθύτερο τόνο του βασικού χρώματος ή, πολλές φορές, με χρώμα συμπληρωματικό του τοπικού, δημιουργώντας υπερρεαλιστικές αντιθέσεις. Ωστόσο, η πτυχολογία παραμένει δύσκαμπτη, αυστηρά γεωμετρική με έντονα περιγράμματα τονίζοντας τις περισσότερες φορές μόνο την κίνηση του σώματος, χωρίς επιτυχημένη διαγραφή των όγκων κάτω από το ένδυμα.

Στον Άγιο Προκόπιο ο αγιογράφος χρησιμοποιεί περισσότερο ζωγραφικά μέσα, περιορίζοντας τις γραμμές, τις έντονες αντιθέσεις φωτός-σκιάς και μειώνοντας τις φωτεινές επιφάνειες στο πρόσωπο. Η μετάβαση από τον προπλασμό στα σαρκώματα είναι ομαλότερη και η εντύπωση της μάσκας ατονεί. Οι χρωματικοί τόνοι βαθαίνουν προσδίδοντας ασκητικό χαρακτήρα στις μορφές. Αντίστοιχα η πτυχολογία παρουσιάζεται περισσότερο εύκαμπτη με εντονότερες αντιθέσεις φωτός-σκιάς, που έχουν ως αποτέλεσμα αρκετές φορές οι μορφές να προβάλλουν ανάγλυφες. Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται μια έντονα μανιεριστική διάθεση και εκζήτηση με τα αφύσικα φουσκωμένα ενδύματα (απόστολοι Κοίμησης) και την υπερβολική μεγέθυνση παραπληρωματικών στοιχείων (φτερούγες αρχαγγέλου Μιχαήλ), στοιχεία που προσδίδουν μνημειακότητα στο σύνολο²¹.

Η αναζήτηση του ζωγράφου μας γενικότερα θα λέγαμε ότι επικεντρώνεται στην τοπική καλλιτεχνική παράδοση της κεντροδυτικής Μακεδονίας και κυρίως του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα (ναοί Καστοριάς, Αιανής, Βελβεντού, Βέροιας, Πιερίας), όπως διαδίδεται στις γειτονικές βορειότερες περιοχές της Βαλκανικής (Βουλγαρία, Σερβία) την ίδια περίοδο και στις αρχές του 17ου αιώνα²².

Το προσωπικό ιδίωμα του ζωγράφου μας αναγνωρίζεται και σε μια σειρά εικόνων από την ίδια την πόλη της Βέροιας²³ και από τον Κολινδρό Πιερίας²⁴.

Στο δεύτερο τέταρτο του 17ου αιώνα, επί αρχιερατείας

²⁰ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 293 πίν. 221α και σ. 194 πίν. 108β.

²¹ Τσιλιπάκου, «Επιδράσεις της κρητικής σχολής», ό.π. (υποσημ. 11). Η ίδια, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 111-114, 153-155, 156.

²² Βλ. ενδεικτικά Στ. Πελεκανίδης, «Έρευναι ἐν Ἄνω Μακεδονίᾳ», *Μελέτες παλαιοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας*, ΙΜΧΑ, αριθ. 174, Θεσσαλονίκη 1977, 407-463. Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), 72-73. Ε. Τσιγαρίδας - Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Αρχαιολογικές έρευνες στο Βελβεντό Κο-

ζάνης», *Μακεδονικά* 22 (1982), 309 κ.ε., ιδιαίτερα 315-320. Μ. Gavidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, 216-222, 224-225, 299-300, 307-345, 356-357 (στο εξής: *La peinture murale*). Α. Τούρτα, «Η θρησκευτική ζωγραφική στην Πιερίδα στους πρώτους μετά την Άλωση αιώνες», *Η Πιερίδα στα βυζαντινά και νεώτερα χρόνια, Επιστημονικό Συνέδριο*, Θεσσαλονίκη 1998, 307 κ.ε.

²³ Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 289, όπου αναφέρεται γενικά στην ύπαρξη παρόμοιων εικόνων. Ύστερα από σχετική έρευνα στη



Εικ. 4. Ναός Αγίου Νικολάου Γούρνας. Η Ύψωση του Τίμου Στανρού. Λεπτομέρεια.

Συλλογή Εικόνων της Βέροιας εντοπίσαμε μια εικόνα του αγίου Αθανασίου (αριθ. ευρ. Ε5), άγνωστης προέλευσης, που μπορεί με ασφάλεια να θεωρηθεί έργο του ζωγράφου μας. Στο ίδιο εργαστήριο ή στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται η β' όψη εικόνας στη Συλλογή της Μητρόπολης Βεροίας από το ναό του Αγίου Στεφάνου, όπου παριστάνεται ο άγιος Δημήτριος έφιππος να φονεύει τον Σκυλογιάννη, και η εικόνα με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο στη ράχη του επισκοπικού θρόνου στο ναό της Παναγίας Φανερωμένης (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Βυζαντινές εικόνες από την καρδιά της Ελλάδος. Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Θεσσαλονίκη - Βέροια 2003, αριθ. 1β, σ. 42-43 και αριθ. 22, σ. 106-107).

²⁴ Θ. Παπαζώτος, *Κεμήλια του Κολινδρού*, Θεσσαλονίκη 1985, 43, πίν. 20-23. Ο ίδιος, «Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στην Πιερία», *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία*, Θεσσαλονίκη 1985, 65, εικ. 4.

²⁵ Αναλυτικά για τους ζωγράφους του εργαστηρίου αυτού και τις δημιουργίες του βλ. Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 189-230, 235-252, πίν. 98-153. Για τις διαφορετικές απόψεις ως προς την απόδοση συγκεκριμένων έργων σε ζωγράφους και τη διάκριση διαφορετικών χεριών στα επιμέρους ζωγραφικά σύνολα, βλ. Θ. Παπαζώτος, «Το έργο ενός ανωνύμου ζωγράφου στη Βέροια»,

του μητροπολίτη Ιωαννίκιου του Αλεξανδρέως (1638-1645), ξεχωρίζει η δραστηριότητα ενός εργαστηρίου ή του κύκλου δύο κύριων ζωγράφων (συμβατικά ζωγράφοι Α και Β), οι οποίοι συνεργάζονται στην αγιογράφιση του Αγίου Νικολάου της Γούρνας (1637/8-1641/2), μαζί με δύο βοηθούς (συμβατικά ζωγράφοι Γ και Δ), και στην εκτέλεση των εικόνων του τέμπλου της Νέας Μητρόπολης (ναός Αποστόλων Πέτρου και Παύλου). Ο ζωγράφος Α φιλοτεχνεί και μια σειρά εικόνων σε άλλους ναούς της πόλης, ο ζωγράφος Β και τις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες του κατεδαφισμένου πλέον ναού της Αγίας Φωτίδας, ενώ ο βοηθός του ζωγράφου Α, ο ζωγράφος Γ, τις τοιχογραφίες στο ιερό του Αγίου Νικολάου «του Ψαρά»²⁵.

Γενικότερα στο έργο του ζωγράφου Α, στον οποίο αποδίδεται και μια σειρά εικόνων σε ναούς της πόλης, παρατηρείται η τάση απλοποίησης των συνθετότερων καθιερωμένων σχημάτων της μεταβυζαντινής εικονογραφίας με περιορισμό των προσώπων, των αφηγηματικών λεπτομερειών και των παραπληρωματικών στοιχείων του βάθους. Τα πρότυπά του, που αναζητούνται κυρίως στην κρητική εικονογραφία²⁶ (Εικ. 4), εμπλουτίζονται με λεπτομέρειες²⁷ αγαπητές σε εργαστήρια του βορειοελλαδικού χώρου και σε μνημεία της πόλης και της περιοχής της, που ανάγονται στην τοπική παράδοση του 14ου-15ου αιώνα της ευρύτερης Μακεδονίας, ή με αρχαίζοντα σπάνια μοτίβα²⁸ της μεσοβυζαντινής πε-

Μακεδονικά 19 (1979), 168 κ.ε. και ιδιαίτερα 169-187, 190-192. Ο ίδιος, *Η Βέροια*, 291-293, πίν. 32, σ. 104-107. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια. Ναοί - Τέχνη - Ιστορία*, Αθήνα 2003, 80-81, εικ. 85, σ. 88 εικ. 98 (στο εξής: *Οδοιπορικό στη Βέροια*). Για τις εικόνες της Νέας Μητρόπολης και των ναών Αγίας Άννας και Αγίων Αναργύρων βλ. πρόσφατα Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π., αριθ. 25, σ. 112-113, αριθ. 31-37, σ. 124-137.

²⁶ Βλ. ενδεικτικά Ευαγγελισμό, Ανάληψη, Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας, Ιωνά που εκβράζεται από το κήτος, Μεσοπεντηκοστή, Ύψωση Τιμίου Στανρού, Υπαπαντή (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 190-191 πίν. 98β, 99α-β, σ. 192 πίν. 100α-β, σ. 194 πίν. 110β-111α, σ. 195 πίν. 112β, σ. 199-200 πίν. 114α, σ. 204-205 πίν. 117β και 118α-β, σ. 205-206 πίν. 120α).

²⁷ Όπως για παράδειγμα ο ανθοφόρος κλάδος που κρατεί ο αρχάγγελος και το περασμένο ανάμεσα στα δάκτυλα του χεριού της Παναγίας νήμα στον Ευαγγελισμό, οι δράκοντες στη Βάπτισμα (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 206, πίν. 120α).

²⁸ Η χρωματική διαφοροποίηση των φωτοστεφάνων στο Νιπτήρα, ο ημίσωμος Χριστός και η απουσία ελαιοδένδρων στην Ανάληψη (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 212-213, πίν. 129β, 130α).



Εικ. 5. Ναός Αγίου Νικολάου Γούσσας. Ο Νιπτήρας.

ριόδου (Εικ. 5). Ενίοτε υιοθετούνται σπανιότεροι τύποι της παλαιολόγειας και της μεσοβυζαντινής περιόδου²⁹. Τις περισσότερες φορές δημιουργεί πρωτότυπες συνθέσεις συνδυάζοντας ποικίλα πρότυπα ή εισάγοντας νέα μοτίβα³⁰.

Ο ζωγράφος Α, ιδιαίτερα στις εικόνες, προσπαθεί να μιμηθεί τα πρότυπά του και ως προς τους τεχνικούς τρόπους. Στην πτυχολογία εφαρμόζει βασικές αρχές της κρητικής σχολής, όπως τη γεωμετρικότητα στη χάραξη, τη διαβάθμιση των φωτεινών επιπέδων, τους λευκούς ή υπόλευκους –στον ανοικτότερο τόνο του βασικού χρώματος– φωτισμούς στις ακμές και τις αναδιπλώσεις. Ωστόσο, δεν φαίνεται να έχει κατανοήσει πλήρως τις αρχές αυτές, γεγονός που τον οδηγεί σε τυποποίηση, σχηματοποίηση στα όρια της διακοσμητικότητας και μη σωστή οργάνωση των πτυχών με αφύσικα αποτελέσματα. Στις τοιχογραφίες η πτυχολογία είναι απλούστερη, με ενιαίες χρωματικές επιφάνειες που φωτίζονται κάποτε από τον ανοικτότερο τόνο του βασικού χρώματος, ενώ η χρήση των φώτων είναι περιορισμένη.

Στο πλάσιμο του προσώπου και των γυμνών μερών αποδεικνύεται ικανότερος δημιουργώντας προσωπικό ύφος. Τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά τοποθετούνται στα ωοειδή πρόσωπα με τις διογκωμένες παρειές και το στενό μέτωπο. Τα αμυγδαλωτά μάτια με το διχαλωτό εξωτερικό κανθό τείνουν κάποτε προς την εξωφθαλμία με τις μικρές δυσδιάκριτες σκουρόχρωμες κόρες που προσδίδουν μελαγχολία και ρεμβασμό στο βλέμμα. Η μετάβαση από τον ανοικτό καστανό ή λαδοπράσινο προπλάσμο προς τα περιορισμένα ανοικτά ροδοκάστανα σαρκώματα είναι ομαλή με γρήγορες πινελιές που εισχωρούν η μία μέσα στην άλλη. Λεπτές, λευκές παράλληλες γραμμές, σε διαγώνια, κάθετη ή οριζόντια διάταξη, φωτίζουν διακριτικά τα προεξέχοντα σημεία στο μέτωπο, τα ζυγωματικά, το πηγούνι, τα χείλη, τη μύτη και το λαιμό.

Ο ζωγράφος Β προτιμά να εναλλάσσεται μεταξύ καθιερωμένων τύπων της κρητικής εικονογραφίας³¹ και αντίστοιχων της τοπικής παράδοσης στην ευρύτερη Μακεδονία του 14ου-15ου αιώνα, που επιβιώνουν στη

²⁹ Εν Χώναις Θαύμα και Φιλοξενία Αβραάμ (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 196-199 πίν. 113β, σ. 213-214 πίν. 130β, 131α).

³⁰ Θαύμα Ταξιαρχών και κύκλος Γένεσης (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 196 πίν. 113α, σ. 209-211 πίν. 127α-128α).

³¹ Σταύρωση, Επιτάφιος Θρήνος, απόστολοι Πέτρος και Παύλος,

άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος, Βαϊοφόρος (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 214-215, πίν. 131β-132α, σ. 216-217 πίν. 134α-135α, σ. 221-222 πίν. 140α-β, 141α, σ. 224-225 πίν. 145α-146α, σ. 225-226 πίν. 147β-148α. Η ίδια, «Μνημειακή ζωγραφική», εικ. 6. Η ίδια, «Οι ναοί», 362).

μεταβυζαντινή τέχνη του βορειοελλαδικού χώρου³², ενώ προτιμά τις σπάνιες εικονογραφικές παραλλαγές που απαντούν σε προγενέστερα μνημεία της ίδιας της πόλης, κυρίως ως προς τις μορφές των ολόσωμων αγίων³³. Κάποτε υιοθετεί ακόμη παλαιότερα, μεσοβυζαντινά πρότυπα, που επιβιώνουν σε αντίστοιχα μεταβυζαντινά έργα της Μακεδονίας και των βορειότερων όμορων περιοχών³⁴, ενώ δημιουργεί εικονογραφικά σχήματα υιοθετώντας γνωστούς τύπους σε νέες μορφές³⁵. Διαφοροποιείται από το ζωγράφο Α σε αρκετά σημεία. Φαίνεται ότι έχει αφομοιώσει περισσότερο τους τρόπους των κρητικών ζωγράφων. Οι συνθέσεις του είναι περισσότερο ισορροπημένες. Οι ψηλές, λυγρές μορφές με τα λεπτότερα, μακρόστενα πρόσωπα αποπνέουν μεγαλύτερη χάρη. Τα περύγια της μύτης συνήθως γράφονται μεγαλύτερα από την αποστρογγυλεμένη άκρη της. Τα σαρκώδη χείλη αποδίδονται με μεγαλύτερη φυσικότητα και με τονισμένο χρωματικά το άνω τμήμα τους. Το σφιχτοδουλεμένο πλάσιμο με τις ομαλές μεταβάσεις από το σκουρότερο προπλάσμο στα επίσης σκουρότερα σαρκώματα, η φυσικότητα στη διαγραφή των όγκων και η ακρίβεια στην απόδοση των φώτων μιμούνται την τεχνική της φορητής εικόνας, ενώ προσδίδουν αναγλυφικότητα στις μορφές. Στις ευγενικές φυσιογνωμίες τα χρώματα σκουραίνουν, αλλά συγχρόνως αποκτούν μια υπερκόσμια λάμψη με τις ήπιες αντιθέσεις φωτός-σκιάς, τον περιορισμό της φωτεινής σάρκας, τη λεπτή επεξεργασία της ψιμμυθιάς. Τα τονισμένα με περίγραμμα χαρακτηριστικά επιμηκύνονται και τοποθετούνται ορθότερα στο πρόσωπο. Οι κόρες βυθίζονται στο σκουρόχρωμο βολβό, που φωτίζεται διακριτικά με μια ακόμη λεπτότερη λευκή γραμμή, προσδίδοντας μια γλυκιά μελαγχολία στο βλέμμα και έναν απόκοσμο χαρακτήρα συνάμα. Η πτυχολογία, παρά τη γεωμετρικότητα στη χάραξη, εμφανίζεται περισσότερο

ρέουσα αναδεικνύοντας τόσο την κίνηση του σώματος, όσο και τον όγκο του κάτω από το ένδυμα.

Στο ζωγράφο Β αποδίδουμε³⁶ και τις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες από το ιερό της Αγίας Φωτίδας³⁷. Εδώ εμφανίζεται περισσότερο προσκολλημένος στα πρότυπα που επιλέγει, τόσο ως προς την τεχνική, όσο και ως προς την εικονογραφία, ακολουθεί πιστότερα τα γενικά χαρακτηριστικά του εργαστηρίου, όπως εμφανίζονται στο έργο των ζωγράφων Α και Γ, ενώ στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας δημιουργεί ένα περισσότερο προσωπικό ύφος, που συνδυάζει την ακρίβεια στην εκτέλεση των προσώπων με μια μεγαλύτερη ελευθερία στη διαπραγμάτευση του βάθους και της πτυχολογίας. Εδώ φτάνει στο απόγειο της τέχνης του δημιουργώντας μορφές που θυμίζουν αντίστοιχες των καλύτερων εκπροσώπων της κρητικής τέχνης και των συνεχιστών τους στα αγιορειτικά εργαστήρια του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα.

Πα την προέλευση των ζωγράφων αυτών και τη δραστηριότητά τους στην πόλη της Βέροιας, στο σύντομο χρονικό διάστημα της αρχιερατείας του μητροπολίτη Ιωαννίκιου, θα λέγαμε τα εξής: Φιλοτεχνούν τόσο φορητές εικόνες όσο και τοιχογραφίες. Στις φορητές εικόνες αντιγράφουν πιστά τα καλύτερα κρητικά πρότυπα του 15ου και του 16ου αιώνα ή συνδυάζουν εικονογραφικά μοτίβα ανάλογης προέλευσης, που δεν συνηθίζονται σε εικόνες σύγχρονών τους βορειοελλαδίτικων εργαστηρίων. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με τη διαπίστωση ορισμένων ιδιαίτερων τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, όπως η διακοσμητικότητα, η χρήση των ανάγλυφων φωτοστεφάνων και της χρυσοκονδυλιάς, η ποικιλία των ζωηρών χρωμάτων, με την κυριαρχία του κόκκινου, του βαθυκύανου, του πράσινου, του βερυκκοί, ο ιδιαίτερα σκούρος προπλάσμος, οι περιορισμένες φωτεινές επιφάνειες στα εξέχοντα σημεία, η απόδο-

³² Λίθος, Εις Άδου Κάθοδος, Φυγή στην Αίγυπτο (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 217-218 πίν. 135β, σ. 218 πίν. 136α-β, σ. 226-227 πίν. 148β και 149α-β).

³³ Βλ. αγίους Γεώργιο ως μάρτυρα, Ευθύμιο, Αρσένιο, Σάββα, αγία Βαρβάρα, άγιο Πατάπιο, αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη, αγία Σολομωνή με τα τέκνα της (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 215-216 πίν. 133α, σ. 215 πίν. 132β, σ. 220-221 πίν. 139β, σ. 223 πίν. 143α-β, σ. 224 πίν. 144α, σ. 227 πίν. 150α. Η ίδια, «Η γυναίκα αγία στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη της Βέροιας», *Θ' Παύλεια. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Η γυναίκα κατά τον απόστολο Παύλο»*, Βέροια 2003, 327, 336, εικ. 8.

³⁴ Βλ. ενδεικτικά την παράσταση με τους Σαράντα μάρτυρες (Τσι-

λιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 224, πίν. 144β).

³⁵ Όπως ο συνδυασμός των αγίων Γεωργίου και Προκοπίου εφίππων (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 224-225, πίν. 145α-147α).

³⁶ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 246-250. Ο Θ. Παπαζώτος (*Η Βέροια*, 291-293) προσέγραψε τις τοιχογραφίες αυτές στον κύκλο του ζωγράφου του ναού του Αγίου Νικολάου της Γούρνας, στον οποίο αποδίδει το σύνολο των τοιχογραφιών του 17ου αιώνα στο ναό, εκτός από τις μορφές των προφητών Δαβίδ και Σολομώντα και των αγίων Θεοδώρων.

³⁷ Για το ναό βλ. Ευθ. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Φωτεινής Βεροίας», *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολό-*

ση των ζωηρών, στενών οφθαλμών με τις τονισμένες μαύρες κόρες και η επιμελημένη τεχνική εκτέλεση συνδέουν τα έργα του εργαστηρίου αυτού με ανάλογες τάσεις που εμφανίζονται αυτή την εποχή στο Άγιον Όρος και τη Θεσσαλονίκη και θα επικρατήσουν από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα³⁸. Στα κέντρα αυτά, από τις αρχές του 17ου αιώνα αναπαράγονται τα πρότυπα της κρητικής σχολής με έναν περισσότερο ασκητικό χαρακτήρα, που ελαφραίνει με τη χρήση πλούσιων διακοσμητικών μοτίβων και παράλληλα με την ανανέωση της χρωματικής κλίμακας που γίνεται ζωηρότερη επηρεασμένη από τις δημιουργίες των εργαστηρίων του βορειοελλαδικού χώρου³⁹.

Τα τεχνικά χαρακτηριστικά των έργων του εργαστηρίου μας, και ιδιαίτερα όσων αποδίδουμε στον επικεφαλής ζωγράφο Α, εντοπίσαμε σε εικόνα του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα με τους αγίους Στέφανο και Νικόλαο από τη μονή Ξενοφώντος⁴⁰ και κυρίως στο βημόθυρο, του πρώτου μισού του 17ου αιώνα, στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού⁴¹, καθώς και σε πέντε εικόνες αποστολικού, που φαίνεται να προέρχονται από το ίδιο επιστύλιο τέμπλου άγνωστου ναού της Θεσσαλονίκης και βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης⁴². Η κοινή τεχνοτροπία των εικόνων του επιστυλίου και του βημοθύρου οδηγεί στην απόδοσή τους στον ίδιο αγιογράφο και μάλιστα στη χρονολόγηση των πρώτων στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα και όχι στα τέλη του 16ου αιώνα, όπως υποστηρίχθηκε από την Αν. Τούρτα.

Τα παραπάνω καθιστούν αρκετά πιθανή τη δελεαστική υπόθεση να φιλοτεχνηθήκαν για το τέμπλο ενός άγνωστου ναού της πόλης από τον κύριο ζωγράφο Α και τον κύκλο του, που εργάστηκαν στη Βέροια το χρονικό διάστημα 1637/8-1645. Βέβαιη θα πρέπει να θεωρήσουμε, αν όχι την προέλευση του ενός ή και των δύο κύριων ζωγράφων (Α και Β) από τη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος, τουλάχιστον τη μαθητεία τους στα κέντρα αυτά⁴³.

Στις τοιχογραφίες οι ζωγράφοι του ανωτέρω εργαστηρίου αναδεικνύονται περισσότερο δημιουργικοί συνδυάζοντας βασικά εικονογραφικά σχήματα της κρητικής σχολής με μοτίβα και επιμέρους λεπτομέρειες από την τοπική μακεδονική παράδοση του 15ου-16ου αιώνα ή την ακόμη παλαιότερη μεσοβυζαντινή και την παλαιολόγεια εικονογραφία σε μοναδικές συνθέσεις προσωπικής σύλληψης. Εισάγουν νέα θέματα στο τοπικό εικονογραφικό λεξιλόγιο που συνηθίζονται στην αγιορειτική τέχνη, όπως η Ύψωση του Τίμιου Σταυρού, τα θαύματα των αρχαγγέλων, και δημιουργούν ζωγραφικά έργα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας.

Περίπου στο ίδιο κλίμα κινούνται δύο άλλοι ζωγράφοι, των οποίων το έργο είναι περιορισμένο σε έκταση και η δραστηριότητά τους φαίνεται ότι έχει μικρή χρονική διάρκεια. Ο πρώτος (συμβατικά ζωγράφος Ε) φιλοτεχνεί τις τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας (1641/2), τις μορφές της Παναγίας και του Χριστού Παντοκράτορα στο νάρθηκα του Αγίου Σπυριδώνα, πιθανότατα τις τοιχογραφίες στον Άγιο Γεώργιο «το Μικρό» (1642/3) και ορισμένες φορητές

γων σε ναούς της Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 1999, 155-210. Αγ. Τσιλιπάκου, «Οι άτυχες βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βέροιας και της περιοχής της», *Βέροια, Βυζαντινή πόλη*, τ. Α', Βέροια 1997, 101-102.

³⁸ Για το θέμα βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, 15-16. Κ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, «Εικόνες 16ου-18ου αι.», *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1988, 185, 190, 228, 230, 233, 235, 249, 263· ως δείγματα βλ. εικόνα της Γέννησης της Θεοτόκου (γ' τέταρτο 17ου αι.), 196, εικ. 103· εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (γ' τέταρτο 17ου αι.), 199 εικ. 105, σ. 196 εικ. 104· εικόνα της Κοίμησης (μέσα 17ου αι.), 233, εικ. 124· εικόνα των Τριών Ιεραρχών (τέλη 17ου αι.), 246, εικ. 133.

³⁹ Βλ. υποσημ. 25 και ενδεικτικά Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα 1957, 199-202. Μπαλτογιάννη, ό.π., 15-16. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, ό.π., 263-266.

⁴⁰ Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Εικόνες του 17ου αι.», *Τερά Μονή Ξενοφώντος, Εικόνες*, Άγιον Όρος 1998, 197, 201, εικ. 86.

⁴¹ Μέχρι το 1994 βρισκόταν στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας με πιθανή προέλευση το ναό του Αγίου Αθανασίου ή της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης. Βλ. Ευστρ. Τσαπαρή, *Ευλόγλυπτα τέμπλα Ήπειρου 17ου-α' ήμισος 18ου αι.*, Αθήνα 1980, 154, πίν. 39Β. *Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης. Το ταξίδι της επιστροφής*, Θεσσαλονίκη 1994, αριθ. 26, σ. 15. *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού* 1 (1994), εικόνα στη σ. 17.

⁴² Οι εικόνες των αποστόλων Ματθαίου, Ιακώβου και Λουκά μέχρι το 1994 βρίσκονταν στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας με πιθανή προέλευση το ναό της Ανάληψης και του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ενώ οι εικόνες των αποστόλων Πέτρου και Θωμά περιανελέγησαν από τον κοιμητηριακό ναό της Ευαγγελίστριας. Βλ. σχετικά Α. Τούρτα, «Η τύχη των εικόνων στην τουρκοκρατούμενη Θεσσαλονίκη», *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού* 2 (1995), 54-57, εικ. 1-5.

⁴³ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 251-252 και 316-317. Η ίδια, «Επιδράσεις της κρητικής σχολής», ό.π. (υποσημ. 11). Ο Θ. Παπαζώτος («Το έργο ενός ανωνύμου ζωγράφου», ό.π. (υποσημ. 25), 191) χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική κίνηση του εργαστηρίου αυτού με πιθανότητα ως ντόπια. Βλ. και ο ίδιος, *Η Βέροια*, 291-293.

εικόνες (1638-1642) που προορίζονταν για τα τέμπλα ναών της πόλης⁴⁴. Τα εικονογραφικά πρότυπα του ζωγράφου αναζητούνται περισσότερο στην τοπική παράδοση της Μακεδονίας και των βορειότερων όμορων περιοχών. Ως προς την τεχνοτροπία, το πλάσιμο των γυνών μερών με τις ήπιες αντιθέσεις φωτός-σκιάς και τη διακριτική διαγραφή των φώτων παρουσιάζει κοινά σημεία με το πλάσιμο στις μορφές του εργαστηρίου των υπόλοιπων ζωγράφων του Αγίου Νικολάου της Γούρνας. Ωστόσο, τα πρόσωπα με τα αδρά χαρακτηριστικά, που υπογραμμίζονται με καστανέρυθρη γραμμή και πλατιά σκιά στο βλέφαρο, εμφανίζουν μια τραχύτητα και έναν απόκοσμο χαρακτήρα, που πλησιάζει στους τρόπους της τοπικής αντικλασικής παράδοσης των βορειοελλαδικών εργαστηρίων. Αντίστοιχα, η χρωματική κλίμακα είναι περιορισμένη και σκοτεινή προσδίδοντας ασκητικό χαρακτήρα στις μορφές⁴⁵.

Ανάλογη διαπραγμάτευση συναντούμε και στο έργο του δεύτερου ζωγράφου, που εκτελεί τις μορφές της ένθρονης Παναγίας βρεφοκρατούσας και του ένθρονου Χριστού Παντοκράτορα στα διάστυλα του τέμπλου στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας⁴⁶ (1650-1660). Πρόκειται πιθανότατα για ζωγράφο φορητών εικόνων, που γνωρίζει καλά τόσο την προγενέστερη παράδοση του βορειοελλαδικού χώρου, όσο και τα σύγχρονά του ρεύματα μεταγράφοντας τα πρότυπά του τεχνοτροπικά και εικονογραφικά στο τοπικό ιδίωμα του βορειοελλαδικού χώρου⁴⁷.

Στο πρώτο μισό και ιδιαίτερα στο πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα, τοποθετούνται άλλα επτά τοιχογραφημένα σύνολα μικρής έκτασης, ακριβώς ή κατά προσέγγιση χρονολογημένα, σε έξι ναούς της πόλης, που αποδίδονται σε μεμονωμένους αγιογράφους, τους οποίους θα χαρακτηρίζαμε περισσότερο εμπειροτέχνες. Η δραστη-

ριότητα των ζωγράφων αυτών στην πόλη είναι περιορισμένη, ενώ δεν φαίνεται να έχει συνέχεια μέσα στη Βέροια ή στην ευρύτερη περιοχή⁴⁸.

Η συνύπαρξη της ζωγραφικότητας με τη σχηματοποίηση και τη γραμμικότητα και της επιμέλειας στη διαπραγμάτευση της πτυχολογίας με την απλοποίηση των μέσων στην απόδοση του προσώπου και της σάρκας, όπως στις τοιχογραφίες του ανατολικού τοίχου στο νάρθηκα του Αγίου Παταπίου (1610-1615), τα εκφραστικά πρόσωπα με τάσεις δυσμορφίας, που φτάνουν κάποτε στα όρια της καρικατούρας, η δραματικότητα, η λιτή χρωματική κλίμακα, ο φόβος του κενού, όπως στις τοιχογραφίες του ιερού της Μεταμόρφωσης (1610-1625), είναι χαρακτηριστικά των έργων της δεύτερης δεκαετίας⁴⁹. Η έντονη γραμμικότητα που αγγίζει τα όρια της καλλιγραφίας και της ξηρότητας, η διακοσμητικότητα και η άτονη χρωματική κλίμακα σε συνδυασμό με τη σχεδιαστική ακρίβεια και τη μεγαλύτερη επιμέλεια στο πλάσιμο συναντώνται στα έργα του δεύτερου τετάρτου του ίδιου αιώνα, όπως στην παράσταση της Κοίμησης στον Άγιο Ανδρέα ενορίας Αγίου Γεωργίου (1620-1630), σε μεμονωμένη αφιερωτική παράσταση του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού (φάση 1628/9), στο αφίδωμα του νάρθηκα στον Άγιο Σπυρίδωνα (1625-1630)⁵⁰. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο ζωγράφος του συνόλου των τοιχογραφιών του 1617 στον Άγιο Σπυρίδωνα, ο οποίος λίγο αργότερα εκτελεί και μέρος των τοιχογραφιών στον Άγιο Ανδρέα ενορίας Αγίου Γεωργίου (1617-1620)⁵¹, κυρίως λόγω των εικονογραφικών και νοτομικών που επιχειρεί με την προσθήκη ενδυματολογικών στοιχείων ή μορφών και το συμφυρμό ή διαφορετικό συνδυασμό καθιερωμένων σχημάτων, προκειμένου να ενισχυθεί ο σωτηριολογικός και ευχαριστιακός συμβολισμός μιας παράστασης. Στην Άκρα Ταπείνωση

⁴⁴ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 230-233 πίν. 154-157α, σ. 255-258 πίν. 157β-158α, σ. 254 πίν. 198 αντίστοιχα. Η ίδια, «Οι ναοί», ό.π. (υποσημ. 9), 365 (λεπτομέρεια από την Κοίμηση). Για τις παλαιότερες, διαφορετικές απόψεις βλ. Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 292-293, πίν. 104β. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη Βέροια*, 80-81 εικ. 85, σ. 37-38 εικ. 30.

⁴⁵ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 252-254 και 258-259.

⁴⁶ Επίσης φιλοτεχνεί και τη μορφή του ένθρονου αγίου Δημητρίου στον τύπο του «Μεγάλου Δουκός» στη δυτική πλευρά του βόρειου τοίχου του ιερού (Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 305-306, πίν. 235β-237). Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 181. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη Βέροια*, 29, εικ. 15.

⁴⁷ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 305-307, πίν. 235β-237.

⁴⁸ Στο ίδιο, 317-318 και ειδικότερα 290-291, 304-305, 182-185, 188, 269-270, 298-301.

⁴⁹ Στο ίδιο, 285-288 πίν. 195-197, σ. 291-301 πίν. 218α-228β. Για τις παλαιότερες διαφορετικές απόψεις βλ. Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 199, 205-206, πίν. 101. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη Βέροια*, 86-87.

⁵⁰ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 288-291 πίν. 191β-194, σ. 115-117 πίν. 43β, σ. 304-305 σχέδ. 3 και πίν. 199α. Για τις παλαιότερες διαφορετικές απόψεις βλ. Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 291, πίν. 103β. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη Βέροια*, 122, εικ. 140, 111.

⁵¹ Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 291, πίν. 102, 103α. Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 157-185 σχέδ. 10 πίν. 80β-98α, σ. 186-188 πίν. 185α-191α. Παπαζώτος, *Οδοιπορικό στη Βέροια*, 117-119, 122, εικ. 140.

για παράδειγμα, που συνδυάζεται με τον Άγγελο της Μεγάλης Βουλής στην κόγχη της πρόθεσης, στη μορφή του αρχαγγέλου Γαβριήλ, όπου συμφύρονται δύο εικονογραφικές παραλλαγές, που συνήθως υιοθετούνται στη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ, στην παράσταση των Σαράντα Μαρτύρων με την παρουσία της δεόμενης Παναγίας⁵².

Ο ίδιος ζωγράφος παρουσιάζει για πρώτη φορά σε τέτοια έκταση σε ναό της Βέροιας όλους τους αγίους που τιμώνται ιδιαίτερα στην πόλη και την περιοχή της⁵³. Η αγία Ιερουσαλήμ με τα τέκνα της απεικονίζεται εκ νέου στη Βέροια για πρώτη φορά μετά το 14ο αιώνα στο ναό αυτό, ενώ η αγία Σολομωνή αποτελεί την πρώτη διασωθείσα απεικόνιση της αγίας με τα τέκνα της γενικότερα στη Βέροια⁵⁴.

Μετά τα μέσα του 17ου αιώνα η καλλιτεχνική παραγωγή στην πόλη μειώνεται και τα μεμονωμένα παραδείγματα, προς το τελευταίο τέταρτο, αποτελούν έργα συντηρητικών και κάποτε αδέξιων αγιογράφων, που επιστρέφουν στις τάσεις της πρώτης περιόδου, χωρίς καινοτομίες και τάσεις ανανέωσης των ζωγραφικών τρόπων –τοιχογραφίες Ευαγγελίστριας (1672) και των παρθενμάτων του Αγίου Νικολάου Ψαρά (1680-1700)⁵⁵. Ιδιαίτερα σημαντική κρίνεται η παρουσία στην πόλη αυτή την εποχή ενός ζωγράφου από την περιοχή της Καστοριάς, που φιλοτεχνεί τις τοιχογραφίες του 1683 στο ναό της Αγίας Παρασκευής (Εικ. 6). Στην καταγωγή του οφείλεται και η προσκόλλησή του σε εικονογραφικούς τύπους που επιχωριάζουν σε μεταβυζαντινούς ναούς της Δυτικής Μακεδονίας και της Καστοριάς, και ανάγονται στην τοπική παράδοση του 14ου-15ου αιώνα των βόρειων όμορων περιοχών της Βαλκανικής (αναχωρητές άγιοι, Ταξίαρχες, προφήτης Ηλίας) ή στην παράδοση της τοπικής ηπειρωτικής σχολής (Προδοσία)⁵⁶. Επιμέρους τεχνοτροπικές και εικονογραφικές συγκρί-



Εικ. 6. Ναός Αγίας Παρασκευής. Η Κοίμηση της Παναγίας. Λεπτομέρεια.

σεις μας οδήγησαν στην ταύτισή του με το ζωγράφο των τοιχογραφιών στο ιερό του Αγίου Νικολάου Μαγαλειού⁵⁷. Το έργο του στη Βέροια φαίνεται να είναι μεταγενέστερο, διότι εμφανίζει μεγαλύτερη ωριμότητα στη σχεδιαστική ακρίβεια, την επιμέλεια στην απόδοση των λεπτομερειών και στη φωτεινότερη μεταλλική χρωματική κλίμακα.

Γενικότερα, ως προς τη θέση της ζωγραφικής του 17ου αιώνα στη Βέροια, μέσα στο σύνολο της προγενέστερης και της σύγχρονης μεταβυζαντινής ζωγραφικής⁵⁸, παρατηρούμε τα εξής: Τα τοιχογραφημένα σύνολα του 17ου αιώνα στη Βέροια εντάσσονται, σε πολύ γενικές γραμμές, σε μια ομάδα αντίστοιχων συνόλων του δεύτερου μισού του 16ου-17ου αιώνα σε επαρχιακούς ναούς της ευρύτερης Μακεδονίας, των βορειότερων πε-

⁵² Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 161-164 πίν. 85β και 86α, σ. 169 πίν. 89α, σ. 175-177 πίν. 93β και 94α.

⁵³ Βλ. άγιο Πατάπιο και αγίους Κήρυκο και Ιουλίττα (ό.π., 180-181 πίν. 97α, σ. 169-170 πίν. 89β-90α. Τσιλιπάκου, «Η γυναίκα αγία», ό.π. (υποσημ. 33), 323, εικ. 7).

⁵⁴ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 172 πίν. 91α, σ. 173-174 πίν. 92α. Η ίδια, «Η γυναίκα αγία», ό.π. (υποσημ. 33), 339, 335-336.

⁵⁵ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 260-267 σχέδ. 14 πίν. 159β-171β, σ. 307-309 πίν. 215-217. Για τις παλαιότερες διαφορετικές απόψεις βλ. Παπαζώτος, *Η Βέροια*, 293 πίν. 105β, σ. 294 πίν. 108. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη Βέροια*, 31.

⁵⁶ Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 271-281, σχέδ. 15, πίν. 174-185α. Η ίδια, «Οι ναοί», 366-367 (Προδοσία). Η ίδια, «Μνημειακή ζωγραφική», 188, εικ. 7.

⁵⁷ Για το ζωγράφο των τοιχογραφιών αυτών του 17ου αιώνα στον καστοριανό ναό βλ. Μελαχροινή Π. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αι. στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 36, 39, 284-292, και ως συγκριτικό υλικό με τις τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής, στο ίδιο, πίν. 16β, 32α, 38β, 53β, 54α.

⁵⁸ Για το θέμα συνολικά βλ. Τσιλιπάκου, *Ζωγραφική στη Βέροια*, 310-319.

τος και η ποικιλία των συνδυασμών καθιερωμένων και μη εικονογραφικών μοτίβων και σχημάτων, σε συνθέσεις και μορφές που διαφοροποιούνται μεταξύ τους και σπάνια επαναλαμβάνονται, αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ζωγραφικής του 17ου αιώνα στη Βέροια.

Η πολυμορφία στην καλλιτεχνική έκφραση των ζωγράφων συνεχίζεται και στο 18ο αιώνα, ήδη από τις αρχές του, με ταυτόχρονη παρουσία λιγότερο και περισσότερων ικανών αγιογράφων και ανανέωση του εικονογραφικού λεξιλογίου της πόλης.

Η θέση της Βέροιας στους δρόμους επικοινωνίας με τα μεγάλα κέντρα του Αγίου Όρους, της Θεσσαλονίκης, της ευρύτερης Μακεδονίας, της Θεσσαλίας και των βορειότερων περιοχών της Βαλκανικής, οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες αυτή την περίοδο και η πλούσια καλλιτεχνική παράδοση της πόλης στους βυζαντινούς χρόνους καθιστούν ευκολότερη την ανάπτυξη της ως περιφερειακού καλλιτεχνικού κέντρου και στη μεταβυζαντινή περίοδο από το δεύτερο μισό του 16ου έως και το 18ο αιώνα⁶⁵.

Agathoniki D. Tsilipakou

POST-BYZANTINE PAINTING IN VEROIA. PAINTERS AND WORKSHOPS IN THE SEVENTEENTH CENTURY

The churches of St George (built by Lord Grammatikos) (Figs 1-3) and St Prokopios in Veroia were decorated with wall-paintings in 1602/3 and 1607 respectively, by the same artist, who continued the style of the workshop first seen in the church of Sts Kerykos and Ioulitta (1589). The wall-paintings of the Life of St Prokopios, in the homonymous church, are unique as far as we know. The same artist also painted portable icons in Veroia and in nearby Pieria (Kolindros).

A workshop or two master artists active in the second quarter of the seventeenth century (1638-1645) are linked with the episcopacy of Metropolitan Ioannikios. These painters collaborated on the decoration of the church of St Nicholas of Gourni (Figs 4-5) and creating the icons on the iconostasis of the new metropolis church and other churches in Veroia. The wall-paintings removed from the church of St Photida, when this was demolished, and those in the sanctuary of St Nicholas the "Fisherman" are attributed to this

workshop. The painstaking technique of these two master artists suggests that they were apprenticed in – if they did not actually originate from – Thessaloniki or Mt Athos. Their portable icons faithfully copy the best Cretan model of the fifteenth and sixteenth centuries, using motifs that are rare in contemporary northern Greek workshops. Their wall-paintings introduce subjects popular on Mt Athos into the local iconographic conventions, resulting in works of superior artistic quality.

Two other painters in Veroia produced works of comparable quality, adapting techniques and iconographic conventions to the local idiom, but their legacy is not as extensive and they were apparently active for only a short time. One of them executed the paintings on the west wall of St Nicholas of Gourni (1641-1642), the figures of the Virgin and Christ Pantocrator in the narthex of St Spyridon, possibly the wall-paintings in St George "the Minor" (1642-1643) and certain portable icons (1638-1642). The other painted the figures of

⁶⁵ Για τη ζωγραφική του 18ου αιώνα, βλ. Τσιλιπάκου, «Μνημειακή ζωγραφική», 188-182. Η ίδια, «Οι ναοί», 363-373.

the enthroned Virgin and Child and the enthroned Christ Pantocrator on the iconostasis in the church of Sts Kerykos and Ioulitta (1650-1660).

In the last quarter of the seventeenth century, a period in which artistic output declined due to the adverse economic climate, the work of the master painter in St Paraskevi (1683) (Fig. 6) is outstanding, as it once again confirms Veroia's artistic contacts with western Macedonia, specifically with the Kastoria region, from where the artist seems to have come.

The other dated and undated works of the seventeenth century – from about 1600 to 1630 and 1660 to 1690 – are attributed to painters who were self-taught craftsmen rather than

artists. They produced limited work – only small parts of the decoration of churches can be attributed to them – and seem to have had short-lived careers in Veroia or the surrounding area.

Most painters in Veroia in the seventeenth century were only slightly influenced by contemporary currents or by the achievements of the “great schools” of the sixteenth century. They were mainly influenced by the older, splendid tradition that prevailed in Veroia, central and western Macedonia, as well as more northerly regions, from the fourteenth to the sixteenth century, and continued the anticlassical movement in Byzantine art.