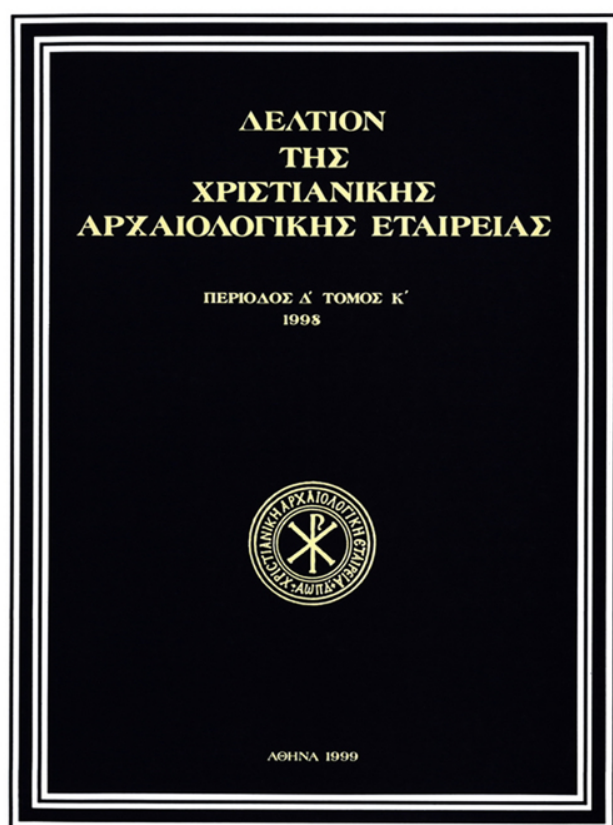


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 20 (1999)

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998-1999), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995)



Βυζαντινή παράσταση Καλού Ποιμένος

Μαρία ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ

doi: [10.12681/dchae.1195](https://doi.org/10.12681/dchae.1195)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ Μ. (1999). Βυζαντινή παράσταση Καλού Ποιμένος. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 20, 81–86. <https://doi.org/10.12681/dchae.1195>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Βυζαντινή παράσταση Καλού Ποιμένου

Μαρία ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995) • Σελ. 81-86

ΑΘΗΝΑ 1999

BYZANTINΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΛΟΥ ΠΟΙΜΕΝΟΣ

Αφορμή για την επανεξέταση της παράστασης του Καλού Ποιμένος στο επάνω τμήμα της μαρμαρίνης παραστάδας¹ με αριθμό T 180 της Συλλογής των γλυπτών του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών αποτέλεσε το συμβολικό στοιχείο του ταινιωτού κόμβου ή «κατάδεσης», που παρεμβάλλεται στο φυτικό διάκοσμο του βάθους, στο μέσον αριστερά, ανάλογο με εκείνο σε βυζαντινό υπέρθυρο της Κορίνθου, δημοσιευμένο από τον Δ.Ι. Πάλλα² (Εικ. 1-3).

Στις δημοσιεύσεις της παραστάδας ο ταινιωτός κόμβος δεν σχολιάζεται³. Στο βιβλίο καταγραφής των αντικειμένων του Μουσείου, του 1915, ο κόμβος περιγράφεται ως «δισάκιον» του ποιμένος, ανηρτημένο σε κλάδο.

Ο ποιμήν παριστάνεται με τα πόδια του σε θέση βάδισης προς τα δεξιά, έχει τον κορμό μετωπικό και το κεφάλι ελαφρώς γυρισμένο δεξιά. Φορεί βραχύ χειριδωτό χιτώνα που φθάνει μέχρι τα γόνατα, με επίπεδες επιφάνειες, και στο κάτω τμήμα του καταλήγει σε άνισες προβολές με διπλό περίγραμμα. Φέρει στους ώμους, δυσανάλογα με το σώμα του, μεγάλο πρόβατο, το οποίο συγκρατεί, με τα δύο χέρια χαμηλά σε έκταση, από τα πόδια. Ο σκύλος, που προπορεύεται ανάμεσα στους βλαστούς στο κάτω τμήμα και στην ίδια κατεύθυνση, σταματά και στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω και επάνω προσβλέποντας τον ποιμένα. Το βάθος καλύπτει πυκνή βλάστηση από χοντρούς βλαστούς, με εγχάραξη σε μεγάλο τμήμα τους, ώστε να φαίνονται διπλοί. Ορισμένοι καταλήγουν σε ημίφυλλα και ένας σε μεγάλο πεντάλοβο φύλλο με δύο οπές τρυπανιού, το οποίο διαγράφεται στο κάτω τμήμα, στο χώρο ανάμεσα στο σκύλο και τον ποιμένα. Βλαστός αριστερά υψώνεται μέχρι το κεφάλι του ποιμένος και καταλήγει σε τρίφυλλο, αντίστοιχο με το κεφάλι του προβάτου που,

αντίθετα με τη δεξιά φορά, είναι γυρισμένο προς τον ποιμένα (Εικ. 1).

Η παράσταση του Καλού Ποιμένος στην παραστάδα ανάγει σε πρότυπα της ποιμενικής εικονογραφίας της ύστερης αρχαιότητας με κύρια θέματα τον ποιμένα, το ποίμνιο και το σκύλο σε ειδυλλιακό τοπίο με δέντρα. Το θέμα της μεταφοράς του προβάτου από τον ποιμένα θεωρήθηκε από την εθνική νεκρική τέχνη ότι εκφράζει σωτήριο έργο και το τοπίο αναπαράσταση της ιδεατής διαμονής στη μετέπειτα ζωή⁴. Η παράσταση του ποιμένος υιοθετήθηκε από τους χριστιανούς καλλιτέχνες και υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλής για μεγάλη περίοδο, κατά την οποία αρχαίες μορφές χρησιμοποιήθηκαν για να εκφράσουν τις απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με τη σωτηρία της ψυχής και τη μετά θάνατον παραδεισιακή ευδαιμονία, θέματα που απασχολούσαν τους πρώτους χριστιανούς.

Ο Καλός Ποιμήν απεικονίστηκε στη ζωγραφική των κατακομβών και σε σαρκοφάγους, αλλά και σε εκκλησιαστικά σκεύη, όπως σε ποτήρια της θείας Ευχαριστίας, καθώς και σε οικιακά αντικείμενα⁵. Η παράσταση, της οποίας παλαιότερο παράδειγμα αποτελεί ο Καλός Ποιμήν στην τοιχογραφία της οροφής της κατακόμβης του Αγίου Καλλίστου στη Ρώμη⁶, που χρονολογείται στις αρχές του 2ου αιώνα, γενικεύεται έκτοτε με πολλά παραδείγματα στον 3ο και τον 4ο αιώνα⁷. Σύμφωνα με τη χριστιανική συμβολική, η παράσταση του Καλού Ποιμένος εκφράζει σωτήριο έργο, το πρόβατο το συμβολισμό της θυσίας του Χριστού για τη σωτηρία των ανθρώπων, τα δέντρα δηλώνουν τον τόπο στον οποίο βρίσκεται ο Ποιμήν, δηλαδή τον Παράδεισο και το ποίμνιο τους πιστούς⁸.

Ο ποιμήν με το σκύλο του, ο αριθμός των προβάτων, η

1. Προέρχεται από τη λεγόμενη «Συλλογή Θησείου» και καταγράφηκε στο βιβλίο εισαγωγής του Μουσείου με αριθμό 154. Διαστ.: 0,95×0,37×0,23 μ.

2. Πάλλας 1960, σ. 449, εικ. 1, 2.

3. Σωτηρίου 1914, σ. 82-83. Σωτηρίου 1915, σ. 43, εικ. 6. Σωτηρίου 1931, σ. 47. Grabar 1976, σ. 112, αριθ. 107, πίν. LXXXIXa.

4. Grabar 1979, σ. 37.

5. Σωτηρίου 1914, σ. 74.

6. Ό.π., σ. 76. Murray 1981, σ. 74.

7. Brehier 1918, σ. 69-70.

8. Weitzmann 1979, σ. 518-519. Grabar 1979, σ. 15, 124.



Εικ. 1. Μαρμάρινη παραστάδα. Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, T 180.



Εικ. 2. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

σχέση τους με τον ποιμένα και το περιβάλλον αποτελούν θέματα που, με μικρές παραλλαγές, κοσμούν τις σαρκοφάγους από τον 3ο αιώνα⁹. Συχνά κληματίδα με ευχαριστιακό περιεχόμενο αποδίδει το παραδεισιακό τοπίο στο οποίο βρίσκεται ο ποιμήν¹⁰.

Η αλληγορική παράσταση του Καλού Ποιμένος, με τον οποίο ταυτίστηκε το πρόσωπο του Χριστού, αρχίζει μετά την πενθέκτη Οικουμενική Σύνοδο να εκλείπει¹¹. Αμφισβητείται δε εάν τα λιγοστά μεταγενέστερα πα-

9. Clausnitzer 1904, σ. 83 κ.ε. Grabar 1966, σ. 127, εικ. 124, 127. Deichmann 1967, σ. 3-4, 26-27, 62, 67, πίν. 1 αριθ. 1-2, πίν. 10 αριθ. 29, 1, πίν. 21 αριθ. 66, 2, πίν. 23 αριθ. 76. Baratte et Metzger 1985, σ. 305-306, αριθ. 203.

10. Deichmann 1967, σ. 26, πίν. 10, αριθ. 29, 1. Milburn 1988, σ. 60, εικ. 31. Snyder 1989, σ. 20, εικ. 7.

11. Σωτηρίου 1914, σ. 73, 115. Σωτηρίου 1915, σ. 43.



Εικ. 3. Ψηφιδωτό δάπεδο ναού στην Ιορδανία (Maguire 1990).

ραδείγματα εκφράζουν το νόημα των παλαιοχριστιανικών προτύπων τους¹².

Ανάμεσα στον Καλό Ποιμένα της παραστάδας και στους ποιμένες των αρχαίων προτύπων, αναγλύφους στις πλευρές των σαρκοφάγων ή στους ποιμένες των αγγαλιών, παρατηρούνται σημαντικές διαφορές στη στάση, στις αναλογίες ποιμένος-προβάτου, στην απόδοση του χιτώνα και του τοπίου. Ο ποιμήν της παραστάδας απεικονίζεται να βαδίζει προς τα δεξιά με τον κορμό κατενώπιον. Το σώμα του διαγράφεται ισχνό, με χαμηλωμένους ώμους, τα χέρια του είναι αδύναμα και συγκρατούν το ιδιαίτερα μεγάλο πρόβατο, του οποίου το δέρμα είναι λείο, χωρίς τρίχωμα. Από το χιτώνα του λείπει η πτύχωση. Αντίθετα, οι ποιμένες σε σαρκοφάγους και αγγαλίες των παλαιοχριστιανικών χρόνων παριστάνονται μετωπικοί, με το ένα πόδι στάσιμο, το άλλο άνετο, φορούν χιτώνα με οργανωμένη γωνιώδη πτύχωση και συγκρατούν με άνεση στους ώμους πρόβατο με βοστρύχους, ανάλογο σε μέγεθος με τις διαστάσεις τους¹³.

Το τοπίο στην παραστάδα αποδίδει βυζαντινή κλημάτιδα με χοντρούς βλαστούς και ελάχιστα φύλλα. Οι αμβολίες που διατυπώνονται για το περιεχόμενό της,

εάν δηλαδή ανταποκρίνεται σε εκείνο των προτύπων, ενισχύονται από την παρουσία του ταινιωτού πλέγματος, που παρεμβάλλεται ανάμεσα στους βλαστούς του βάθους, με τους οποίους όμως δεν συνδέεται (Εικ. 2).

Ο ταινιωτός κόμβος ή «κατάδεση» (από το *καταδέω*) ανήκει στα λεγόμενα «μαγικά» σύμβολα με υπερφυσική δύναμη, σχήματα χρήσιμα στο συνεχή αγώνα του λαϊκού ανθρώπου για την προστασία του από πονηρά πνεύματα και κακά δαιμόνια. Οι ομόκεντροι κύκλοι, το γράμμα Δ ή το τρίγωνο μόνο του αλλά και σε διάφορα συμπλέγματα αποτελούν αρχαίες μορφές προστασίας¹⁴ που, όπως και οι ταινιωτοί κόμβοι, χρησιμοποιήθηκαν στα ρευστά όρια θρησκείας και μαγείας, ευνοημένα από ένα συγκεκριμένο επίπεδο ζωής, στο οποίο κυριαρχούσαν οι δεισιδαμονικές αντιλήψεις και δοξασίες¹⁵. Οι κόμβοι, από τα πιο διαδεδομένα αποτροπαϊκά σύμβολα, εθεωρείτο ότι απομάκρυναν τα πονηρά πνεύματα, τα κατάδεναν, τα καθιστούσαν ανίκανα προς ενέργεια και παρεμπόδιζαν την είσοδό τους¹⁶. Απεικονίστηκαν σε ψηφιδωτά δάπεδα και γλυπτά, και χρησιμοποιήθηκαν ως προστατευτικά οικοδομημάτων, όπως και για την προστασία ζώντων και νεκρών, σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης αλλά και σε επιτύμβια.



Εικ. 4. Λεπτομέρεια υπερθύρου από την Κόρινθο (Πάλλας 1960).

12. Grabar 1963, σ. 16.

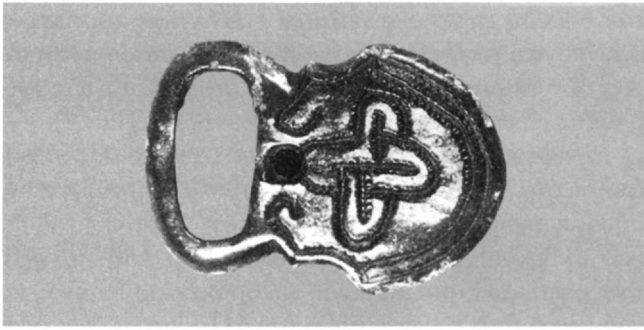
13. Βλ. τους Καλούς Ποιμένες T 91 και T 92 του Βυζαντινού Μουσείου (Σωτηρίου 1914, σ. 78-81, εικ. 6, 8· Σωτηρίου 1915, σ. 34, εικ. 1· Grabar 1966, εικ. 303· Πάλλας 1989, σ. 892, εικ. 18· Στεφανίδου-Τιβεριού 1993, σ. 21, 25, 49 σημ. 153, σ. 51 σημ. 185, σ. 53 σημ. 195, σ. 230-231, πίν. 106α), τους ποιμένες στο Μουσείο της Κωνσταντινούπολης (Firatli 1990, σ. 21-24, πίν. 18-19, αριθ. 42, 44, 45), τους ποιμένες στο Μουσείο του Βερολίνου (Effenberger - Severin

1992, σ. 104, αριθ. 29) και στο Μουσείο του Oriachovo (Brenk 1977, σ. 321, αριθ. 400).

14. Πάλλας 1960, σ. 439-442. Dauterman Maguire, Maguire, Flowers 1989, σ. 3 κ.ε.

15. Demus 1948, σ. 43. Τρωιάνος 1989, σ. 549-572. Mango 1990, σ. 181 κ.ε.

16. Maguire 1990, σ. 216.



Εικ. 5. Πόρπη στο Μουσείο του Cluny (Caillet 1985).



Εικ. 6. Πόρπη στο Μουσείο του Cluny (Caillet 1985).

Την αποτροπαϊκή σημασία των «καταδέσεων» συχνά ενδυνάμωνε επιγραφή με επίκληση προς τον Θεό. Το πλέγμα σε ψηφιδωτό δάπεδο ναού στην Ιορδανία, του 7ου-8ου αιώνα, περιτρέχει η επιγραφή *ΜΕΘ' ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ* (Εικ. 3). Σε πλάκα του κοπτικού Μουσείου του Καΐρου την «κατάδεση», που συνδυάζεται με κληματίδα, ενισχύει η επιγραφή *ΕΙΣ ΘΕΟΣ*¹⁷. Κόμβος από συμπλεκόμενες ταινίες αποτελεί μέρος του διακόσμου σε υπέρθυρο από την Κόρινθο, στον οποίο παρεμβάλλεται, χωρίς ιδιαίτερο αισθητικό λόγο, ανάμεσα στα άλλα θέματα¹⁸ (Εικ. 4). Ο κόμβος υπήρξε από τα συνήθη διακοσμητικά σε υφάσματα από τον 3ο μέχρι τον 6ο αιώνα¹⁹. Επειδή απλά ή συνθετότερα πλέγματα θεωρήθηκε ότι εξασφάλιζαν δύναμη, ασφάλεια και τύχη, ανάλογα σχήματα απαντούν και σε καθημερινά αντικείμενα, όπως σε πόρπες²⁰ (Εικ. 5).

Ο τρόπος επεξεργασίας του αναγλύφου, η απόδοση της μορφής του ποιμένος και του φυτικού θέματος του βάθους, αλλά και η επιλογή των προτύπων οδηγούν σε χρονολόγηση της παράστασης στα τέλη του 13ου αιώνα. Η τεχνική επεξεργασία της παράστασης με τον ποιμένα σε ελαφρά υψηλότερο ανάγλυφο από του βάθους παραπέμπει στην τεχνική των δύο επιπέδων στην ίδια επιφάνεια, με εποχή ακμής το 12ο-13ο αιώνα, της οποίας και αποτελεί πιθανώς ακραίο χρονολογικά παράδειγμα σε φθίνουσα μορφή. Από το φυτικό θέμα του βάθους, που αποτελείται από βλαστούς με ελάχιστα ημίφυλλα, λείπει η ζωηρή και καλλιγραφική απόδοση, χαρακτηριστική στα μεσοβυζαντινά γλυπτά. Η έλλειψη αναλογιών και πλαστικότητας, οι χαμηλωμένοι



Εικ. 7. Μαρμάρινος πεσσίοςκος με παράσταση χορευτή. Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινούπολης (Grabar 1976).

17. Ό.π., εικ. 2, 3. Dauterman Maguire, Maguire, Flowers 1989, σ. 3-4, εικ. 3, 4.

18. Πάλλας 1960, σ. 413.

19. Maguire 1990, εικ. 1.

20. Caillet 1985, σ. 197, 201, αριθ. 123, 128.

ώμοι του ποιμένου, καθώς και η επιλογή του προτύπου από τα αρχαιότερα παραδείγματα, αποτελούν στοιχεία χαρακτηριστικά της εποχής²¹.

Η μορφή του ποιμένου παρουσιάζει ομοιότητες με τον Ηρακλή (ή τον Διγενή) στην πάλη με το λιοντάρι, όπως παριστάνεται στην πλάκα της Θεσσαλονίκης, του 13ου αιώνα²². Παρατηρείται ανάλογη κίνηση των ποδιών, ενώ χαρακτηριστικοί είναι και οι χαμηλοί ώμοι. Αναλογίες παρουσιάζει και ο χιτώνας με τις άνισες απολήξεις. Ανάλογη επίσης είναι η διάπλαση του σώματος και η κίνηση των ποδιών του χορευτή στον πεσίσκο στο Μουσείο της Κωνσταντινούπολης, παλαιολόγειων χρόνων²³ (Εικ. 7).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι στην όψιμη παράσταση του Καλού Ποιμένου προστέθηκε το γνωστό στην καθημερινή πρακτική σύμβολο του κόμβου, ο οποίος, κατά τις λαϊκές δοξασίες, είχε τη δύναμη να παρεμποδίζει την είσοδο των πονηρών πνευμάτων και στην προκειμένη περίπτωση η παραστάδα κρίθηκε κατάλληλη για την απεικόνισή του. Η παρουσία του κόμβου φανερώνει το δεισιδαμονικό φόβο που διακατείχε τον κάτοχο του κτίσματος, στο οποίο ανήκε η παραστάδα και ότι η απεικόνιση του Καλού Ποιμένου σε αυτή δεν διατηρεί το σωτηριολογικό περιεχόμενο των ποιμένων-προτύπων του 3ου-4ου αιώνα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baratte - Metzger 1985: F. Baratte - C. Metzger, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Παρίσι 1985.

Brehier 1918: L. Brehier, *L'art chrétien*, Παρίσι 1918.

Brenk 1977: B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum, PKG, Supplementband I*, Βιέννη 1977.

Caillet 1985: J.P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au Musée de Cluny*, Παρίσι 1985.

Clausnitzer 1904: L. Clausnitzer, *Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst*, Halle 1904.

Dauterman Maguire, Maguire, Flowers 1989: Eu. Dauterman Maguire, H. P. Maguire and M. J. Duncan Flowers, *Art and Holy Powers in the Early Christian House*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1989.

Deichmann 1967: W. Deichmann, *Repertorium der altchristlichen Sarkophage, Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967.

Delvoye 1967: Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Παρίσι 1967.

Demus 1948: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Λονδίνο 1948.

Effenberger - Severin 1992: A. Effenberger - H.G. Severin, *Das Museum für Spätantike und byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin*, 1992.

Firatli 1990: N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, Παρίσι 1990.

Grabar 1963: A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X siècle)*, Παρίσι 1963.

Grabar 1966: A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Παρίσι 1966.

Grabar 1976: A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge, II (XI-XIV siècles)*, Παρίσι 1976.

Grabar 1979: A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Παρίσι 1979.

Θεσσαλονίκη, *Ιστορία και τέχνη: Θεσσαλονίκη, Ιστορία και τέχνη. Έκθεση Λευκού Πύργου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1986.

Mango 1990: C. Mango, *Βυζάντιο. Η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, μτφρ. Δ. Τσουγκαράκη, β' έκδ., Αθήνα 1990.

Milburn 1988: R. Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, Aldershot 1988.

Maguire 1990: H. Maguire, *Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, *DOP* 44 (1990), σ. 216.

Πάλλας 1960: Δ. Ι. Πάλλας, *Βυζαντινόν υπέρθυρον του Μουσείου Κορίνθου*, *ΕΕΒΣ* 30 (1960), σ. 413-452. Αναδημοσίευση: *Συναγωγή Μελετών Βυζαντινής Αρχαιολογίας (Τέχνη - Λατρεία - Κοινωνία)* Β', Αθήνα 1987-1988, σ. 420-459.

Πάλλας 1989: Δ.Ι. Πάλλας, *Η Αθήνα στα χρόνια της μετάβασης από την αρχαία λατρεία στη χριστιανική*, *ΕΕΘΣΠΑ ΚΗ'* (1989), σ. 851-930.

Murray 1981: Ch. Murray, *Sister, Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, Οξφόρδη 1981.

21. Delvoye 1967, σ. 366.

22. Pelekanidis 1956, σ. 215-227, εικ. 3. *Θεσσαλονίκη, Ιστορία και*

τέχνη, σ. 65, αριθ. IV, 1 (Θ. Παζαράς).

23. Grabar 1976, σ. 141, πίν. CXIX, αριθ. 148.

- Pelekanidis 1956: St. Pelekanidis, Un bas relief byzantin de Digénis Akritas, *CahArch* VIII (1956), σ. 215-227.
- Snyder 1989: J. Snyder, *Mediaeval Art. Painting, Sculpture, Architecture. 4th-14th Century*, Νέα Υόρκη 1989.
- Στεφανίδου-Τιβερίου 1993: Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Τραπέζοφορα με πλαστική διακόσμηση*, Αθήνα 1993.
- Σωτηρίου 1914: Γ. Σωτηρίου, *Ο Χριστός ἐν τῇ τέχνῃ*, ἐν Αθήναις 1914.
- Σωτηρίου 1915: Γ. Σωτηρίου, Νεώτερος Καλὸς Ποιμὴν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, *ΑΕ* 1915, σ. 34-43.
- Τρωιάνος 1988: Σπ. Τρωιάνος, Η μαγεία στα βυζαντινά νομικά κείμενα, *Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου, Η καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο, 15-17 Σεπτεμβρίου 1988*, Αθήνα 1989.
- Weitzmann 1979: K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1979.

Maria Sklavou-Mavroidi

BYZANTINE DEPICTION OF THE GOOD SHEPHERD

The upper portion of the door post T 180 portrays in frontal view the figure of a shepherd who is walking toward the right. He is wearing a short-sleeved tunic and on his shoulders is carrying a large sheep, which he supports with his two hands. His dog is walking ahead of him in the same direction and has its head turned around to look at the shepherd. Thick vine tendrils with a few half-leaves cover the background. In the middle on the left a knotted cord is interposed among the tendrils but is not intertwined with them. The knot is a "magic" symbol with supernatural powers of protection believed to have the ability to bind up evil spirits and prevent them from entering buildings. The

presence of this symbol on the door post reveals the superstitious fear of the owner of the dwelling which bears it, as well as the change which the meaning of the symbol has undergone, no longer appearing to have maintained the salvific content of its ancient prototypes.

A number of factors suggest that this bas-relief must be placed chronologically at the end of the 13th century. These include the way in which the relief was worked with the use of two planes on the same surface, the boundaries between which are indistinct and free of rigidity; his slender body and lowered shoulders; and the choice of a model from the earliest period of Christianity.