

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 36 (2015)

Δελτίον ΧΑΕ 36 (2015), Περίοδος Δ'



Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση της ζωγραφικής του ναού του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια

Leonela FUNDIC

doi: [10.12681/dchae.1774](https://doi.org/10.12681/dchae.1774)

Copyright © 2016, Leonela FUNDIC



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

FUNDIC, L. (2016). Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση της ζωγραφικής του ναού του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 36, 65–78.
<https://doi.org/10.12681/dchae.1774>

ΝΕΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ

Στη μελέτη γίνονται ορισμένες παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στο ναό του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια που έχει χρονολογηθεί στις πρώτες τρεις δεκαετίες του 13ου αιώνα. Ωστόσο, με βάση ορισμένες εικονογραφικές λύσεις, τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν κατά το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, ο μνημειακός διάκοσμος παραπέμπει σε μεταγενέστερη χρονολόγηση, δηλαδή περί το 1270.

Λέξεις κλειδιά

Υστεροβυζαντινή περίοδος, 13ος αιώνας, μνημειακή ζωγραφική, αυτοκράτορας Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος, Μακεδονία, Βέροια, ναός του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια.

Ο ναός του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια βρίσκεται στο βόρειο τμήμα της παλαιάς πόλης. Η εκκλησία δεν είναι άγνωστη στην έρευνα. Ο πρώτος που ασχολήθηκε με τις τοιχογραφίες της ήταν ο Μ. Χατζηδάκης¹ και σποραδικά ο V. Djurić², ενώ ο Μ. Μιχαηλίδης έδωσε μια αναλυτική παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού³. Η πληρέστερη μέχρι σήμερα προσέγγιση του τοιχογραφικού διακόσμου του μνημείου έχει γίνει από τον Θ. Παπαζώτο στο γνωστό συνθετικό του έργο για τη Βέροια και τους ναούς της⁴. Με τις τοιχογραφίες του μνημείου έχουν, επίσης, ασχοληθεί η Ντ. Μουρίκη⁵, η Sh. Gerstel⁶ και ο Ε. Ν. Τσιγαρίδας⁷.

Ο ναός εξωτερικά έχει την όψη μονόχωρης εκκλησίας με δίρριχτη στέγη, αποτέλεσμα μετασκευής μιας τρίκλιτης βασιλικής. Από την πρώτη αυτή φάση σώζονται το ιερό και μέρος του κεντρικού κλίτους. Το εικονογραφικό πρόγραμμα διατηρείται μόνο στην ανατολική πλευρά του ναού και το μεγαλύτερο μέρος του

The article presents certain observations on the wall paintings in the church of Hagios Ioannis the Theologian in Veroia. This fresco decoration has generally been dated to the period within the first three decades of the 13th century. However, its stylistic and iconographic analysis in connection with historical events that took place in Veroia in the second half of the 13th century suggests that these paintings should be dated sometime around 1270.

Keywords

Late-Byzantine period, 13th century, wall paintings, Emperor Michael VIII Palaiologos, Macedonia, Veroia, church of Hagios Ioannis the Theologian in Veroia.

** Ευχαριστώ θερμά τους Γιάννα Μπίθα, Γιώργο Φουστέρη, Γιάννη Χουλιαρά και Αθανάσιο Σέμογλου για την πολύπλευρη βοήθεια, εύστοχες παρατηρήσεις και τις γλωσσικές βελτιώσεις του κειμένου. Τις ευχαριστίες μου οφείλω και στους δύο ανώνυμους κριτές, που με τις πολύτιμες υποδείξεις και την εύστοχη κριτική τους συνέβαλαν μέγιστα στην αρτιότητα του κειμένου.

¹ Μ. Χατζηδάκης, «Ναός Αγίου Ιωάννου Θεολόγου», ΑΔ 21 (1966), Χρονικά, 29-30, πίν. 37α-β, 38α-β. Μ. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce», *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopotani*, Βελιγράδι 1967, 63.

² V. Djurić, «La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècle», *Actes du XV^e CIEB*, I, Αθήνα 1980, 216.

³ Μ. Michailidis, «Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Théologien à Véria», *Actes du XV^e CIEB, Communications*, Β, Αθήνα 1981, 469-488· αναδημοσιεύτηκε στο Βέροια. Βυζαντινή πόλη, Α΄, *Μνημειακή Ζωγραφική* (επιμ. Ν. Τσιλιπάκου), Βέροια 1997, 57-61, πίν. 5.

⁴ Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.)*, Αθήνα 1994, 171-172, 249-250, 257, πίν. 7. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια, Ναοί - Τέχνη - Ιστορία*, Αθήνα 2003, 97, εικ. 104, 108-111.

⁵ D. Mouriki, «The Portrait of Theodor Studites in Byzantine Art», *JÖB* 20 (1971), 262, εικ. 11.

⁶ Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, Washington 1999, 55, 60, 95-96, εικ. 31, 32, πίν. IV.

⁷ Ε. Τσιγαρίδας, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια κατά τη βυζαντινή περίοδο», *Ερατεινή Ημαθία*, Βέροια 2004, 177, 181.

* Εντεταλμένη ερευνήτρια, Australian Catholic University, Brisbane, leonela.fundic@gmail.com



Εικ. 1. Βέροια, ναός Μεγάλου Θεολόγου. Άποψη προς Α.

είναι γνωστό από τις παλαιότερες δημοσιεύσεις (Εικ. 1). Ορισμένες ελλείψεις, που αφορούν κυρίως στην ανάγνωση επιγραφών και την ταυτοποίηση ορισμένων αγίων προσώπων, θα συμπληρωθούν στην παρούσα μελέτη.

Στην αψίδα του ιερού εικονίζεται όρθια δεόμενη Παναγία μεταξύ των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι οποίοι σεβίζονται και κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με κείμενα από τους δύο τελευταίους οίκους του Ακαθίστου Ύμνου (Εικ. 2): *ΨΑΛΛΟΝΤΕΣ ΟΥ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ ΕΥΦΗΜΟΥΜΕΝ ΣΕ ΠΑΝΤΕΣ* και *Ω ΠΑΝΥΜΝΗΤΕ ΜΗΤΕΡ Η ΤΕΚΟΥΣΑ ΤΩΝ ΠΑΝΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΓΙΩΓΡΑΤΩΝ ΛΟΓΟΝ*. Κάτω από την Παναγία, σχεδόν ολόκληρη η ημικυλινδρική επιφάνεια της αψίδας, αφιερώνεται στην Κοινωνία των αποστόλων (Εικ. 1, 5). Η παράσταση μοιράζεται σε δύο τμήματα, στο βόρειο η Μετάδοση και στο νότιο η Μετάληψη. Σε κάποια, προς το παρόν απροσδιόριστη στιγμή της ιστορίας του ναού, το κεντρικό παράθυρο του ιερού σφραγίστηκε και διακοσμήθηκε. Η ζωγραφική στο σημείο αυτό είναι σε μεγάλο βαθμό εξίτηλη. Ωστόσο, διακρίνονται τουλάχιστον δύο άγγελοι, η ύπαρξη των οποίων οδήγησε τους ερευνητές να υποθέσουν ότι πρόκειται για Μελισμό, ο οποίος προστέθηκε μεταγενέστερα⁸.

Στην αετωματική απόληξη του μετώπου της αψίδας

παριστάνεται η Ανάληψη και χαμηλότερα, εκατέρωθεν της αψίδας, ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου σε δύο τμήματα. Κάτω από τον αρχάγγελο Γαβριήλ και την Παναγία του Ευαγγελισμού εικονίζονται οι ιεράρχες Μέγας Βασίλειος και Ιωάννης ο Χρυσόστομος (Εικ. 3) που κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με τις γνωστές λειτουργικές ευχές: *Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ* (Βασίλειος) και *ΟΥΔΕΙΣ ΑΕΙΟΙΣ ΤΩΝ ΣΥΝΔΕΔΕΜΕΝΩΝ ΤΑΙΣ ΣΑΡΚΙΝΑΙΣ* (Χρυσόστομος) (Εικ. 3).

Στους τοιχοπεσσούς που ορίζουν το κεντρικό τμήμα του ιερού, το εικονογραφικό πρόγραμμα οργανώνεται συμμετρικά σε τρεις ζώνες: Στην ανώτερη τοποθετούνται παραστάσεις από το χριστολογικό κύκλο: νότια, η αρχή με τη Γέννηση του Χριστού και την Υπαπαντή, ενώ βόρεια η κατάληξη με τον Λίθο και την Εισ Άδου Κάθοδο. Ακολουθούν στην αμέσως κατώτερη στενή ζώνη στηθαίοι προφήτες: νότια, ο Δανιήλ και ένας αδιάγνωστος προφήτης (Εικ. 4), ενώ στην αντίστοιχη

⁸ Η εύλογη αυτή υπόθεση διατυπώθηκε από τον Παπαζώτο, *Η Βέροια και οι ναοί της*, ό.π. (υποσημ. 4), 257 και την Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), 96. Ο Παπαζώτος μάλιστα θεωρεί ότι η προσθήκη του Μελισμού το 14ο αιώνα στην αψίδα της Παλαιάς Μητρόπολης θα πρέπει να έγινε ταυτόχρονα με αυτήν του Θεολόγου.



Εικ. 2. Βέροια, ναός Μεγάλου Θεολόγου. Η Θεοτόκος εν μέσω των αγγέλων.



Εικ. 3. Βέροια, ναός Μεγάλου Θεολόγου. Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος.



Εικ. 4. Βέροια, ναός Μεγάλου Θεολόγου. Η Αποκαθήλωσις.

θέση βόρεια εικονίζονται οι Σοφονίας και Ιερεμίας. Όλοι οι προφήτες κρατούν μεγάλα ενεπίγραφα ειλητάρια, από τα οποία διαβάζονται τα τρία. Το κείμενο στο χέρι του Δανιήλ είναι ειλημμένο από το βιβλίο των προφητειών του και έχει ως εξής: [+CTHCEI O ΘΕΟΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΑΛΛΗΝ Β]ΑCΙ/ΛΕΙΑΝ ΗΤΙC ΕCΤΑΙ ΕΙC / ΤΟΝ ΑΙΩΝΑ (πρβλ. Δανιήλ, 2:44). Το χωρίο στο ειλητάριο του αδιάγνωστου προφήτη είναι από τον Ησαΐα *Ίσχύσατε χεῖρες ἀνειμένα, καὶ γόνατα παραλελυμένα* (Ήσ. 35:5). Στην περίπτωση μας η επιγραφή μεταγράφεται ως εξής: +ΙCΧΗ(CATE ΧΕΙ)/ΡΕC ΑΝΙ(ΜΕ)/ΝΑΙ ΚΑ(Ι ΓΟΝΑ)/ΤΑ ΠΑΡΑ(ΛΕ...) (Εικ. 4). Τέλος, το κείμενο στο ειλητάριο του Ιερεμιά διαβάζεται ως ακολούθως: +ΕΙC ΕΘΝΗ ΤΕ/ΘΕΙΚΑ CΕ ΚΑΙ / ΕΙΠΑ Ω ΩΝ / ΔΕCΠΟΤΑ / ΚΥΡΙΕ ΙΔΟΥ ΟΥΚ ΕΠΙ[CΤΑΜΑΙ ΛΑΛΕΙΝ ΟΤΙ ΝΕΩΤΕΡΟC ΕΓΩ ΕΙΜΙ] (πρβλ. Ίερεμ. 1:5-6).

Κάτω από τη ζώνη των προφητών στο νότιο τοίχο παριστάνεται η Αποκαθίλωση (Εικ. 4), ενώ στο βόρειο η Παναγία με το θείο Βρέφος στο οποίο δέεται ο Ιωάννης ο Θεολόγος. Στην ίδια ζώνη, στα στενά μέτωπα που προκύπτουν ανάμεσα στον ανατολικό τοίχο και τα τοξωτά ανοίγματα επικοινωνίας με την πρόθεση και το διακονικό, τοποθετούνται συμμετρικά οι στυλίτες άγιοι Συμεών (νότια) και Δανιήλ (βόρεια).

Συμμετρική είναι η οργάνωση στις εσωτερικές επιφάνειες των δύο ανοιγμάτων προς την πρόθεση και το διακονικό. Στην κάτω ζώνη, που αντιστοιχεί στις κατακόρυφες παρειές του ανοίγματος, εικονίζονται αντωποί δύο ολόσωμοι άγιοι, ενώ στην επάνω, στο τοξωτό εσωράχιο, ζεύγος στηθαίων. Στο νότιο άνοιγμα παριστάνονται ο Θεόδωρος Στουδίτης, στην ανατολική πλευρά και απέναντί του ο Αθανάσιος ο Αθωνίτης, ο οποίος κρατά ειλητάριο με σπάνιο περιεχόμενο: *ΤΕΚΝΕΙΑ ΤΟ ΑΛ(ΑC) ΕΚ ΤΟΥ ΙΔΑΤΟC ΕCΤΗΝ ΚΕ ΕΑΝ ΠΡΟΕΓΓΙCΙ ΗΔΑΤΙ ΛΥΕΤΕ. ΟΜΙΩC ΚΕ Ο ΜΟ(ΝΑ)Χ(ΟC) ΕΚ ΤΗΣ ΓΗΝΕΚΟC ΕCΤΗΝ ΚΑΙ ΕΑΝ ΠΡΟΕΓΓΙCΙ ΓΗΝΕΚΙ ΛΕΙΕΤΑΙ ΚΑΙ ΑΦΑΝΙΖΕΤΑΙ* [Τεκνία τὸ ἄλας ἐκ τοῦ ὕδατός ἐστὶν καὶ ἐὰν προσεγγίσει ὕδατι λύεται. Ὁμοίως καὶ ὁ μοναχὸς ἐκ τῆς γυναικὸς ἐστὶν καὶ ἐὰν προσεγγίσει γυναικὶ λύεται καὶ ἀφανίζεται]. Στο εσωράχιο εικονίζονται στηθαίοι οι ανάργυροι Σαμφών και Μώκιος.

Αντίστοιχα, στις κατακόρυφες παρειές του βόρειου ανοίγματος εικονίζεται ανατολικά ολόσωμος ο Γρηγόριος ο Θεολόγος με το ανοιχτό ειλητάριο: *ΑΞΙΟΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΝ CΕ ΥΜΝΕΙΝ CΕ ΕΥΛΟΓΕΙΝ CΕ ΠΡΟC[ΚΥ-*

ΝΕΙΝ]. Απέναντί του είναι ο Ελευθέριος. Στο εσωράχιο, σε ένα ακόμη ζεύγος στηθαίων αναργύρων αναγνωρίζονται οι Ερμόλαος και Διομήδης.

Στη στενή ανατολική όψη των τοιχοπεσσών του ιερού διατηρούνται ημεξίτηλοι ολόσωμοι οι απόστολοι Παύλος (νότια) και Πέτρος (βόρεια).

Στην όψη του βόρειου τοιχοπεσσού προς την πρόθεση σώζονται τοιχογραφίες δύο διαφορετικών φάσεων. Στην κάτω ζώνη διατηρείται σε καλή κατάσταση ένας ολόσωμος αρχάγγελος που ανήκει στο ίδιο τοιχογραφικό στρώμα με τις υπόλοιπες τοιχογραφίες του κεντρικού χώρου του ιερού βήματος. Οι υπόλοιπες τοιχογραφίες αυτής της επιφάνειας συνδέονται με μεταγενέστερο τοιχογραφικό στρώμα που έχει χρονολογηθεί στις αρχές του 17ου αιώνα. Πρόκειται για ένα διάκονο που εικονίζεται στην ίδια στάθμη με τον αρχάγγελο, στο στενό μέτωπο μεταξύ του τοξωτού ανοίγματος και του ανατολικού τοίχου της πρόθεσης, και τους τρεις πρώτους οίκους του Ακαθίστου Ύμνου που αναπτύσσονται στην ανώτερη ζώνη.

Στην όψη του νότιου τοιχοπεσσού προς το διακονικό σώζεται η Δέηση με τον Χριστό ολόσωμο και πλαισιωμένο από τη Θεοτόκο και ιεράρχη, ο οποίος έχει ταυτισθεί εκ παραδρομής ως ο Ιωάννης ο Θεολόγος⁹. Καθώς η συνοδευτική επιγραφή δεν διατηρείται, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του οδηγούν πιθανότατα στον άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα ή τον Βλάσιο, όπως έχει προτείνει ο Ε. Ν. Τσιγαρίδας¹⁰. Η παράσταση που χρονολογείται στο 14ο αιώνα επιστέφεται με τοξωτό έξεργο γύψινο πλαίσιο και φέρει την εξής αφιερωτική επιγραφή: +Δέη[σις] τοῦ δούλου τοῦ Θε(ο)ῦ Νικηφόρου τοῦ Σγούρου¹¹.

Το συνηθισμένο κατά τα άλλα εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας συγκεντρώνει δύο σπάνιες ιδιαιτερότητες για τη βυζαντινή ζωγραφική.

Η πρώτη αφορά στα ειλητάρια που κρατούν οι άγγελοι εκατέρωθεν της Παναγίας (Εικ. 2), άγνωστο στοιχείο σε άλλα μνημεία. Οι συγκεκριμένοι στίχοι στα ειλητάρια των αγγέλων, προσερχόμενοι από τον Ακάθιστο, πρωτοεμφανίζονται στην παλαιολόγεια περίοδο και εντάσσονται σε παραστάσεις σκηνών εμπνευσμένων

⁹ Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, ό.π. (υποσημ. 4), 95, 192 και 226.

¹⁰ Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 7), 181.

¹¹ Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, ό.π. (υποσημ. 4), 95.

από τον εν λόγω ύμνο¹². Στίχοι από τον Ακάθιστο Ύμνο στην κόγχη του ιερού σώζονται και στην Παναγία στο Τρίκωμο της Κύπρου που χρονολογείται στις αρχές του 12ου αιώνα¹³. Το κείμενο χωρίζεται σε δύο μέρη, εκατέρωθεν της όρθιας Παναγίας, χωρίς τους σεβίζοντες αγγέλους: *XAIPE H TEKOYCA TO ΦΩC KAI MH ΓNOYCA TO ΠΩC* (από τον τρίτο οίκο). Στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική άγγελιο κρατούν ειλητάρια εκατέρωθεν της Παναγίας, όπως στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Λαύρας (1560) με στίχους από ένα ποίημα του Ιωάννη του Διαμασκηνού που ψάλλεται την Κυριακή¹⁴. Η παρουσία συνοδευτικών υμνογραφικών κειμένων στην παράσταση της Παναγίας στην κόγχη δεν είναι συνηθισμένη. Από τα σπάνια παραδείγματα είναι η παράσταση της Παναγίας στη νότια κόγχη του ιερού της εκκλησίας στο Tatlarin, στην Καππαδοκία, χρονολογημένη βάσει της κτητορικής επιγραφής στο 1215, όπου είναι γραμμένος ένας στίχος από τον 109ο ψαλμό¹⁵. Αντίστοιχη παράσταση κάποτε υπήρχε και στην κεντρική κόγχη του ναού της Κοιμήσεως της Νίκαιας από τον 9ο αιώνα¹⁶.

Η επιλογή των κειμένων στα ειλητάρια των αρχαγγέλων στον Θεολόγο της Βέροιας θα ήταν δυνατό να ερμηνευθεί κάτω από το φως των γενικών εικαστικών τάσεων και ιστορικών γεγονότων της εποχής, βάσει των οποίων θα προταθεί μια νέα χρονολόγηση των τοιχογραφιών. Οι αρχάγγελοι της αφίδας είναι ντυμένοι με αυτοκρατορική αμφίεση, δηλαδή με κατάκοσμο σάκκο, λώρο πλούσια διακοσμημένο και χλαμύδα¹⁷ (Εικ. 2). Πρόκειται για τη συνέχιση της μεσοβυζαντινής παράδοσης στη διακόσμηση με μιμήσεις λίθων και πολύτιμων υλικών. Η παράσταση ακολουθεί τύπο οικείο για τη μεσοβυζαντινή εποχή, όπου η ενδυμασία των αγγέλων σχετίζεται ρεαλιστικά με την ενδυμασία μεσοβυζαντινών αυτοκρατόρων¹⁸, όπως λόγου χάριν στην παράσταση του Νικηφόρου Φωκά (963-969)

¹² Οι παλαιότεροι κύκλοι του Ακαθίστου Ύμνου σώζονται στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός: Οι τοιχογραφίες* (επιμ. Χ. Μπακιρτζής), Υπουργείο Πολιτισμού, Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2003, 108-112, στην Παναγία Χαλκίων (A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos: die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, 10, 11, 140, 141) και στη μονή Ολυμπιώτισσα στην Ελασσόνα (E. Constantinides, *The Wall Painting of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Αθήνα 1922, 134-177).

¹³ Χ. Ντογκάρου, «Προδρομικές αναφορές στον Ακάθιστο Ύμνο στη μνημειακή ζωγραφική σε δύο μνημεία του 12ου και του 13ου αι.», *Συμπόσιο ΧΑΕ (2009)*, 82-83. Για τις τοιχογραφίες της Παναγίας Θεοτόκου στο Τρίκωμο βλ. Α. και J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Λονδίνο 1985, 486-491, ειδικά 488. Α. W. Carr – L. J. Morocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered: The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991, 47. Μ. Παναγιωτίδη, «Η ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών εργαστηρίων», *Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 2001, 413-414, εικ. 9-11.

¹⁴ Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas 1560: application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Παρίσι 1995, πίν. 8a, b.

¹⁵ C. Jolivet-Lévy, «Art chrétien en Anatolie turque: le témoignage de peintures inédites à Tatlarin», *Eastern Approaches to Byzantium* (επιμ. Α. Eastmond), Aldershot 2001, 136-138, εικ. 9.3. Αντίστοιχο παράδειγμα, επίσης, από το 13ο αιώνα, εντόπισε ο Tolga Uyar στην εκκλησία του Αρχαγγέλου στο Cemil. Η τοιχογραφία όμως δεν βρίσκεται στην κόγχη του ιερού, αλλά στο βόρειο τοίχο του ναού, δίπλα στην είσοδο του ιερού, βλ. T. Uyar, «Thirteenth-century Byzantine Painting in Cappadocia: New Evidence», *Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries, First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium (Istanbul, 25-28 June 2007)*, Κωνσταντινούπολη 2010, 619-621, εικ. 6.

¹⁶ C. Mango, «The Chalkoprataia Annunciation and the Pre-Eternal Logos», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 166, εικ. 2.

¹⁷ Η παράσταση της Παναγίας με δύο αγγέλους με αυλικές ενδυμασίες είναι αρκετά διαδεδομένη στο τεταρτοσφάιριο της αφίδας των ναών στο 13ο αιώνα, π.χ. στην Παναγία Μανριώτισσα στην Καστοριά (Σ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Παναγία Μανριώτισσα, Καστοριά*, Αθήνα 1992, 70, 71, εικ. 5 και 7), στην Επισκοπή Μάστρου [Π. Βοκοτόπουλος, «Επισκοπή Μάστρου», *ΑΔ* 24 (1969), Χρονικά, 241, πίν. 240, 241α.], στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλια στην Κρήτη [Μ. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια Αποκορώνου», *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006)*, Β2, Χανιά 2011, 287], στη Βοϊατζα της Βουλγαρίας (B. Dimitrov, *St. Nicholas and St. Panteleimon Boyana Church*, Σόφια 2009, εικ. 11), στον Άγιο Θεόδωρο Τσόπακα (Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, σχέδ. 7), στον Άγιο Γεώργιο στο Καινούριο και στον Άγιο Νικόλαο Κρεμαστό στην Αιτωλοακαρνανία (Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αθήνα 1986, εικ. 64, 71) κ.ο.κ.

¹⁸ Η μίμηση των αυτοκρατορικών διακριτικών σημείων στους αγγέλους έχει εξεταστεί από τον Henry Maguire και την C. Jolivet-Lévy, βλ. H. Maguire, «A Murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris Gr. 510 and the Iconography of Archangels in Byzantine Art», *The Sacred Image East and West* (επιμ. R. Ousterhout – L. Brubaker), Urbana Chicago 1995, 63-71. Ο ίδιος, «The Heavenly Court», *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (επιμ. H. Maguire), Washington, D.C. 1997, 247-258. C. Jolivet-Lévy, «Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine», *CahArch* 46 (1998), 121-128.

στην κόγχη της αψίδας του Μεγάλου Περιστερώνα στο Cavanaugh¹⁹ ή στη μικρογραφία του Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγου στο Par. suppl. gr. 39, φ. VI, του έτους 1407²⁰. Η Παναγία απεικονίζεται σε ολόσωμη μετωπική στάση και δεόμενη σε εικονογραφικό τύπο ιδιαίτερα δημοφιλή στις περιοχές της Βέροιας, στη Θεσσαλονίκη και τα εδάφη της σημερινής ΠΓΔΜ²¹. Στην Κωνσταντινούπολη η λατρεία της Παναγίας αναπτύχθηκε ιδιαίτερα από τα τέλη του 5ου αιώνα, ενώ επί Ιουστινιανού αναγνωρίστηκε ως προστάτιδα της βυζαντινής πρωτεύουσας²². Κατά τους επόμενους αιώνες ο προστατευτικός της ρόλος απλώθηκε σε όλα τα μέρη της αυτοκρατορίας. Ιδιαίτερη ευλάβεια προς την Θεοτόκο έδειχνε ο Ανδρόνικος Β΄ (1282-1328), ο οποίος με έναν ειδικό νόμο καθιέρωσε ολόκληρος ο μήνας Αύγουστος να είναι αφιερωμένος στην τιμή της Παναγίας, «στην όποια αποδίδει όλα τα αγαθά της βασιλείας του»²³. Για το λόγο αυτό δεν είναι τυχαίο που την εποχή των Παλαιολόγων εισάγονται εικαστικές παραστάσεις του Ακαθίστου Ύμνου. Με τις συγκεκριμένες απεικονίσεις, με τον τονισμένο θεολογικό και λειτουργικό χαρακτήρα, εξαιρόταν η συμβολή της Θεοτόκου στην ενσάρκωση του Θείου Λόγου, καθώς και ο προστατευτικός της ρόλος.

Η δεύτερη εικονογραφική ιδιαιτερότητα είναι η Κοινωνία των αποστόλων, που είναι τοποθετημένη στον ημικύλινδρο της αψίδας, σε αντίθεση με άλλα βυζαντινά μνημεία. Η σύνθεση περιλαμβάνει τη σπάνια εικονογραφική ιδιαιτερότητα του Ασπασμού δύο αποστόλων (Εικ. 5, 10). Η προσθήκη αυτή, η οποία είναι δυνατό να εκφράζει κάποιες συγκεκριμένες θεολογικού, καθώς και ιδεολογικού χαρακτήρα προθέσεις ή σκοπιμότητες των δημιουργών του εικονογραφικού προγράμματος, έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον ορισμένων ερευνητών²⁴.

Ο μνημειακός διάκοσμος του ναού του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια έχει γενικά χρονολογηθεί στην τρίτη δεκαετία του 13ου αιώνα. Ο Μ. Χατζηδάκης τον είχε τοποθετήσει στα τέλη του 12ου ή στις αρχές του 13ου αιώνα²⁵, ενώ ο V. Djurić περί το 1230, συνδέοντάς τον με τις τοιχογραφίες στο ναό των Σαράντα Μαρτύρων στο Τύρνοβο της Βουλγαρίας, κτητορικό έργο του τσάρου Ιωάννου Β΄ Ασάνη (περί το 1230)²⁶. Με τη χρονολόγηση του V. Djurić συμφώνησε και ο Μ. Μιχαηλίδης²⁷. Ο Θ. Παπαζώτος, υιοθετώντας τις χρονολογήσεις αυτές, συσχέτισε τις τοιχογραφίες με μια ζωγραφική φάση του ναού της Παλαιάς Μητρόπολης, επίσης, στη Βέροια²⁸.

Οι τοιχογραφίες του Θεολόγου με βάση εικονογρα-

φικές συγκρίσεις σχετίζονται άμεσα με πολλές μεσοβυζαντινές παραστάσεις, όπως από τον Όσιο Λουκά²⁹, τα ψηφιδωτά στο Παλατινό Παρεκκλήσιο και στη Μαρτοράνα στο Παλέρμιο³⁰ ή από τον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι³¹, καθώς και με την απομακρυσμένη Vardzia στη Γεωργία³². Το πλέον ενδεικτικό παράδειγμα είναι η σκηνή της Αποκαθήλωσης, όπου η Παναγία συγκρατεί το σώμα του Χριστού βοηθώντας τον Ιωσήφ να το κατεβάσει από το Σταυρό, που ανακαλεί τα αντίστοιχα παραδείγματα του 12ου αιώνα, ιδιαίτερα εκείνο του

¹⁹ L. Rodley, «The Pigeon House Church, Cavanaugh», *JÖB* 33 (1983), 309, εικ. 5. Στον ίδιο ναό παριστάνονται και μεγάλες μορφές αρχαγγέλων στην αυτοκρατορική στολή. Βλ. Jolivet-Lévy, «Art chrétien en Anatolie turque», ό.π. (υποσημ. 15), εικ. 5, 6.

²⁰ I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, εικ. 175.

²¹ Α. Τσιπουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη: Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 63-65, πίν. 1, 2. D. Koco – P. Miljković-Pepok, *Manastir*, Σκόπια 1958, 43, 50, εικ. 42. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), εικ. 1, 31, 36.

²² C. Mango, «Η Κωνσταντινούπολη ως Θεοτοκούπολη», *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000, 17-25. A. W. Carr, «Η δημόσια λατρεία της Παναγίας», στο ίδιο, 325-337. Ch. Angelidi – T. Papanastorakis, «Picturing the Spiritual Protector: from Blachemitissa to Hodegetria», *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (επιμ. Μ. Vassilaki), Aldershot 2004, 209-217. B. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania 2006, σποραδικά.

²³ PG 161, στ. 1102. V. Grumel, «Le mois de Marie des Byzantins», *EO* 31 (1932), 257-269.

²⁴ Αναλυτικότερα για το θέμα αυτό βλ. παρακάτω, σ. 74-77.

²⁵ Χατζηδάκης, «Ναός Αγίου Ιωάννου Θεολόγου», ό.π. (υποσημ. 1), 29-30. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 1), 63.

²⁶ Djurić, «La peinture murale byzantine», ό.π. (υποσημ. 2), 216.

²⁷ Michailidis, ό.π. (υποσημ. 3).

²⁸ Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, ό.π. (υποσημ. 4), 249-250, πίν. 7. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια*, ό.π. (υποσημ. 4), 97, εικ. 104, 108-111. Τη χρονολόγηση αυτή έχουν αποδεχθεί και άλλοι ερευνητές. Βλ. σχετικά: Mouriki, ό.π. (υποσημ. 5), 262. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), 95-96.

²⁹ Μ. Χατζηδάκης, *Όσιος Λουκάς, Ψηφιδωτά - Τοιχογραφίες*, Αθήνα 1996.

³⁰ O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949.

³¹ I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, Wiesbaden 2000.

³² G. Alibegashvili, «New Tendencies in Georgian Mural Painting of the Late 12th Century: Murals of the Main Church of the Assumption in Vardzia», *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίτζη* (επιμ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη), 1, Αθήνα 2003, εικ. 15, 16.



Εικ. 5. Βέροια, ναός Μεγάλου Θεολόγου. Η Μετάληψη.

Αγίου Παντελεήμονα στο Nerezi³³, που πρέπει να αποτέλεσε το πρότυπό της. Η Παναγία δεν συγκρατεί απλώς, αλλά ουσιαστικά αγκαλιάζει το σώμα του Χριστού ακουμπώντας το πρόσωπό της στο δικό του, σαν να ασπάζεται το νεκρό της υιό. Η παράσταση διακρίνεται για την έντονη συναισθηματική φόρτιση. Παρόμοια δομή σώζεται στην κρύπτη της Ακουηλίας που χρονολογείται περίπου στο 1200 και στη Mileševa³⁴.

Οι μορφές στον Μέγα Θεολόγο της Βέροιας αποδίδονται ρεαλιστικά με εύστοχη απόδοση της ψυχολογικής κατάστασης των εμπλεκομένων, ενώ ιδιαίτερα στην Αποκαθήλωση τα πρόσωπα έχουν μια έντονη έκφραση πόνου. Το σώμα του Χριστού ζωγραφίζεται με διάθεση για φυσιοκρατική απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών. Πολλές μορφές στην Ανάληψη, στο Λίθο, καθώς και στη σκηνή της Παναγίας με τους αρχαγγέλους στην κόγχη, τα πρόσωπα ανακαλούν κλασικά πρότυπα της

ελληνικής τέχνης και θυμίζουν μορφές, λόγου χάριν, από το ναό του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια³⁵.

Ορισμένες σκηνές έχουν, επίσης, εξαιρετική ζωντάνια και δραματικότητα στην απόδοση της κίνησης, π.χ. η Αποκαθήλωση, η Ανάληψη και η Εις Άδου Κάθοδος.

³³ Sinkević, ό.π. (υποσημ. 31), εικ. XLV.

³⁴ Αναλυτικά για τα αναφερόμενα παραδείγματα βλ. V. Djurić, «Mileševsko najstarije slikarstvo, Izvori i paralele», *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe, Colloque scientifique international à l'occasion de 750 ans de son existence (Juin 1985)*, Βελγιάδι 1987, 28-29, εικ. 9-12.

³⁵ Πρβλ. ενδεικτικά τη μορφή του αγγέλου από την Ανάληψη στο ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου με τη νεανική μορφή του αγίου Σεργίου από τον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια. Μ. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια Αποκορώνου», *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, ό.π. (υποσημ. 17), 302-303, εικ. 9, 17.



Εικ. 6. Αχρίδα, Κανέο, ναός Αγίου Ιωάννη Θεολόγου. Η Κοινωνία των αποστόλων.

Στην Ανάληψη οι άγγελοι αποδίδονται με μεγάλους μανδύες που πλαισιώνονται με μαργαριτάρια, ενώ οι χιτώνες έχουν διακοσμημένες παρυφές. Με την ενδυμασία αυτή ο ζωγράφος προσδίδει όγκο στις μορφές³⁶.

Εκτός από τις αναφερόμενες παραστάσεις της Αποκαθήλωσης, της Ανάληψης και της Εισόδου Καθόδου, και οι υπόλοιπες σωζόμενες σκηνές, όπως η Γέννηση, η Μεταμόρφωση και ο Λίθος, ακολουθούν, επίσης, τους γνωστούς εικονογραφικούς τύπους της κομνηνειακής εικονογραφικής παράδοσης. Η παραδοσιακή εικονογραφία και ο συντηρητισμός που τους χαρακτηρίζει, είχε οδηγήσει τους ερευνητές στην πρώιμη χρονολόγηση του μνημείου. Ωστόσο, οι τοιχογραφίες πρέπει να προσγραφούν στα εργαστήρια, τα οποία εργάστηκαν μετά το 1270 στον ευρύτερο μακεδονικό χώρο, όπως στον Άγιο Νικόλαο Manastir (Moriovo) (1271)³⁷, στον Άγιο Κωνσταντίνο στο Svečani (1270-

³⁶ Η Sh. Gerstel συσχετίζει τους αγγέλους της Ανάληψης με τους αντίστοιχους από τον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη. Ωστόσο, είναι εμφανής η διαφορά στον όγκο των μορφών στις δύο αυτές εκκλησίες, αν και ο διάκοσμος στα ρούχα είναι παρόμοιος. Βλ. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), 96.

³⁷ D. Koco – P. Miljković-Pepok, «La basilique de St. Nicolas en village Manastir dans la région de Moriovo», *Actes du Xe CIEB*, Κωνσταντινούπολη 1958, 138-140. Οι ίδιοι, *Manastir*, ό.π. (υποσημ. 21). D. Talbot Rice – S. Radojčić, *Fresques médiévales en Yougoslavie*, Νέα Υόρκη – Παρίσι 1963, 16. P. Miljković-Pepok, «Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine aux XIIIe siècle», *L'art byzantin du XIIIe siècle*, ό.π. (υποσημ. 1), 190-191, εικ. 12. H. Melovski, «Natpisot od crkva Sv. Nikola, s. Manastir, Mariovo», *Inscriptions and Notes from Byzantine and Post Byzantine Times*, Prilep 2009, 37-62. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), 97-99, εικ. 36-40. P. Kostovska, «The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir», *Zbornik Matice srpske za Likovne Umetnosti* 39 (2011), 41-61.



Εικ. 7. Αχρίδα, Κανέο, ναός Αγίου Ιωάννη Θεολόγου. Ο Άγιος Νικόλαος.

1290)³⁸ και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Κανέο της Αχρίδας (1270-1290)³⁹. Πρόκειται για μια ομάδα μνημείων, στην οποία ορισμένα κομνηνεια στοιχεία επιβιώνουν σε τέτοιο βαθμό που παραπέμπουν στο 12ο αιώνα⁴⁰. Ωστόσο, ο αυξημένος όγκος των μορφών και το πλάσιμο των προσώπων συνδέονται με μεταγενέστερες τάσεις του 13ου αιώνα. Τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι ιεράρχες και οι στηθαίοι άγιοι Μώκιος και Σαμφών. Μεγάλη τεχνοτροπική ομοιότητα παρουσιάζουν οι μορφές των συλλειτουργούντων ιεραρχών και των συμμετεχόντων στην Κοινωνία των αποστόλων στον Μέγα Θεολόγο με τις αντίστοιχες στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Κανέο (Εικ. 6, 7).

Πολύ κοντά με τη ζωγραφική του Μεγάλου Θεολόγου βρίσκεται ο διάκοσμος της Παλαιάς Μητρόπολης στη Βέροια και πιο συγκεκριμένα οι μορφές του δυτικού τοίχου, όπως έχει προτείνει ο Παπαζώτος⁴¹. Ο ίδιος, στην

εκτέλεση των μορφών από τη σκηνή της Κοίμησης στην Παλαιά Μητρόπολη αναγνωρίζει την κοινή αντίληψη με τις τοιχογραφίες από τον Μέγα Θεολόγο και τις χρονολογεί στην τρίτη δεκαετία του 13ου αιώνα⁴². Όμως ο διάκοσμος του δυτικού τοίχου της Μητρόπολης πρέπει να εκτελέστηκε σε μεταγενέστερη φάση, όπως συνηγορούν πολλά τεχνοτροπικά στοιχεία, καθώς και η διαφορά ανάμεσα στο διάκοσμο αυτό και τις τοιχογραφίες στο βόρειο τοίχο του ίδιου ναού που χρονολογούνται στη φάση μεταξύ 1220 και 1230⁴³. Από την Κοίμηση της Θεοτόκου στη Μητρόπολη, που καταλάμβανε ολόκληρη τη δεύτερη ζώνη του δυτικού τοίχου, διακρίνονται τρεις απόστολοι που περπατούν και από πάνω το επεισόδιο της Έλευσης των αποστόλων συνοδευόμενων από αγγέλους, στο οποίο εικονίζεται ο καθένας ξεχωριστά μαζί με τον άγγελο σε νεφέλη, όπως στη Σοροκάσι, στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, στην Παναγία Κουμπελίδικη και την Ομορφοκκλησιά στην Καστοριά κτλ.⁴⁴. Οι μορφές τοποθετούνται στο βαθυκύανο κάμπο, που στερείται το σύνηθες αρχιτεκτονικό βάθος ή άλλο προσδιοριστικό του χώρου. Ωστόσο, παρόλο που υπάρχει μια λιτότητα στο χώρο που θυμίζει τις αντίστοιχες σκηνές που χρονολογούνται στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα, όπως στον Προφήτη Ηλία στο Γκντάρι (ΠΓΔΜ)⁴⁵, στη μονή

³⁸ P. Miljković-Peppek, «The Church of St. Constantine in the Village of Svečani», *Simpozium 1100-godisnina od smrti na Kiril Solunski*, I, Σκόπια 1970, 149-162. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), 97, εικ. 35.

³⁹ P. Miljković-Peppek, «Crkvata Sv. Jovan Bogoslov Kaneo vo Ohrid», *Kulturno nasledstvo* 3 (1967), 67-124. Ο ίδιος, «Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine aux XIIIe siècle», *L'art byzantin du XIIIe siècle*, ό.π. (υποσημ. 1), 189-196. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), 99-100, εικ. 41.

⁴⁰ Σχετίζονται ιδιαίτερα με τον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezzi, ο οποίος θεωρείται και το πρότυπό τους, όπως και στην περίπτωση του Μεγάλου Θεολόγου. Βλ. Sinkević, ό.π. (υποσημ. 31), σποραδικά.

⁴¹ Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, ό.π. (υποσημ. 4), 246, 247, πίν. 5.

⁴² Στο ίδιο, 250.

⁴³ Στο ίδιο, 242-249. L. Fundić, «Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of the Theodore Doukas (r. 1215-1230)», *Byzantiná Σύμμεικτα* 23 (2013), 232-239, εικ. 5-6.

⁴⁴ Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 17), 75, εικ. 12. V. Djurić, *Soročani*, Βελιγράδι 1963, 75, 76, πίν. XXVII, XXVIII-XLI.

⁴⁵ P. Miljković-Peppek, «L'église de Saint-Élie près de village de Gmčari», *Byzantion* 38 (1968), 422-433.

Μυρτιάς στην Αιτωλοακαρνανία⁴⁶, στην Επισκοπή Ευρυτανίας⁴⁷ κ.α., οι μορφές, οι οποίες συνθέτουν την Κοίμηση στη Μητρόπολη Βέροιας, παρουσιάζουν στοιχεία πολύ προοδευτικής τέχνης. Υπάρχει μια σαφής μνημειακή αντίληψη για το ανθρώπινο σώμα, μεγάλος όγκος και βαριά πέλματα που θυμίζουν τις αντίστοιχες μορφές στην Κοίμηση από τη Sorocani. Ο ζωγράφος της Μητρόπολης τονίζει όμως υπερβολικά το σωματικό όγκο και δεν πετυχαίνει την αντίστοιχη ποιότητα στην εκτέλεση των σωμάτων. Τα πρόσωπα είναι πολύ εκφραστικά, δηλώνοντας τη λύπη, αλλά ταυτοχρόνως και τη γαλήνη. Κάτω από την Κοίμηση σώζονται μερικές μορφές όρθιων αγίων, βόρεια οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος και νότια αταύτιστοι όσοι, οι οποίοι πρέπει να αποδοθούν στο ίδιο εργαστήριο. Οι τοιχογραφίες αυτές ενδεχομένως να ζωγραφίστηκαν σε άλλη, μεταγενέστερη φάση, δηλαδή κατά την εικοσαετία 1270-1290, όταν και πραγματοποιήθηκε η τρίτη φάση επισκευής και εικονογράφησης του ναού⁴⁸.

Ένα επιπρόσθετο επιχείρημα για τη μεταγενέστερη χρονολόγηση της ζωγραφικής του Θεολόγου της Βέροιας, εκτός από τα τεχνοτροπικά κριτήρια, αποτελεί και μια σπάνια εικονογραφική ιδιαιτερότητα στο θέμα της Κοινωνίας των αποστόλων, η οποία πιθανότατα εκφράζει κάποιες συγκεκριμένες θεολογικού, αλλά και ιδεολογικού χαρακτήρα προθέσεις ή σκοπιμότητες των δημιουργών του εικονογραφικού προγράμματος (Εικ. 5). Πιο συγκεκριμένα, η Κοινωνία των αποστόλων τοποθετείται στην κάτω ζώνη του ημκυλίνδρου της αφίδας σε αντίθεση με άλλα βυζαντινά μνημεία όπου συνήθως κατελάμβανε τη δεύτερη ή την τρίτη ζώνη της αφίδας του ιερού. Στις περιπτώσεις όπου δεν υπήρχε αρκετός χώρος, την τοποθετούσαν στους πλάγιους διαχωριστικούς τοίχους. Παρατηρούνται, επίσης, ορισμένες εξαιρέσεις όπως, λόγου χάριν, στο ναό των Αγίων Αποστόλων στο Πατριαρχείο του Ρεέ και τη Ζίτσα⁴⁹. Και στα δύο αυτά μνημεία η συγκεκριμένη σκηνή είναι τοποθετημένη στην καμάρα του ανατολικού σκέλους. Στη Mileševa, καθώς στο ανατολικό σκέλος δεν υπάρχει καμάρα αλλά μόνον η αφίδα, η Κοινωνία παριστάνεται σε ένα από τα τέσσερα τύμπανα που διαμορφώνονται πάνω από τα σφενδόνια που στηρίζουν τον τρούλο και συγκεκριμένα στο δυτικό. Στον Θεολόγο στη Βέροια δεν υπήρχε άλλη επιφάνεια όπου θα μπορούσε να ζωγραφιστεί η Κοινωνία. Είναι όμως πολύ πιθανό η εικονογραφική αυτή λύση να αποτελεί μια συνειδητή επι-

λογή του δημιουργού του εικονογραφικού προγράμματος με την οποία επιχειρεί να δώσει έμφαση στο θεολογικό νόημα και να προσδώσει ένα διαφορετικό περιεχόμενο στην παράσταση. Το περιεχόμενο αυτό ίσως κρύβεται στη σπάνια εικονογραφική προσθήκη της σκηνής του Ασπασμού δύο αποστόλων στην Κοινωνία⁵⁰. Το στοιχείο αυτό εμφανίζεται σε άλλα τέσσερα μνημεία των γειτονικών περιοχών: στον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi, στον Άγιο Νικόλαο Manastir (Moriorno) (Εικ. 8), στον Άγιο Κωνσταντίνο στο Svečani και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Kaneo (Εικ. 6). Οι απόστολοι ταυτίζονται στους ακόλουθους τρεις ναούς: στο Nerezi πρόκειται για τους Ανδρέα και Λουκά, όπως και στη Βέροια, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Manastir (Moriorno) οι Βαρθολομαίος και Σίμων. Η παράσταση στο Kaneo διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες, αφού δεν εικονίζεται η στιγμή του Ασπασμού, αλλά οι δύο απόστολοι που πλησιάζουν ο ένας προς τον άλλο, εικονίζονται με τα χέρια ανοιχτά λίγο πριν από τον Ασπασμό (Εικ. 6).

Οι S. Gerstel και I. Sinkević έχουν προτείνει διαφορετικές ερμηνείες σχετικά με το θέμα αυτό. Σύμφωνα με την I. Sinkević, η παράσταση αντανακλά το εντεινόμενο ενδιαφέρον των μελών της ανατολικής Εκκλησίας προς επίτευξη της ένωσης με τη λατινική Δύση, που ήταν επίκαιρο επί Μανουήλ Α΄ του Κομνηνού (1143-1180) και

⁴⁶ Π. Βοκοτόπουλος, «Μονή Μυρτιάς», ΑΔ 22 (1967), Χρονικά, 330. Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αθήνα 1975, 76. Ρ. Vocotopoulos, «La peinture dans le Despotat d'Épire», *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle*, Παρίσι 2012, 130, εικ. CD 16.

⁴⁷ Μ. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες 'Επισκοπής Ευρυτανίας», *Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες*, 'Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1976 (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1976, πίν. V, 12, εικ. 13γ.

⁴⁸ Για τις σωζόμενες παλαιολόγιες τοιχογραφίες στην Παλαιά Μητρόπολη της Βέροιας, βλ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, ό.π. (υποσημ. 4), 250-253, πίν. 8, 38

⁴⁹ D. Vojvodić, «Žiča i Peć. A Contribution to the Study of the Similarities between Two Programmes of Wall Paintings», *Saopštenja* 43 (2011), 33-34 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

⁵⁰ Γενικά για τον Ασπασμό των αποστόλων μέσα στην Κοινωνία των αποστόλων με τα σχετικά παραδείγματα, βλ. Sh. Gerstel, «Apostolic Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia», *CahArch* 44 (1996), 141-148. Η ίδια, *Beholding the Sacred Mysteries*, ό.π. (υποσημ. 6), 59-63, 95-100.



Εικ. 8. Manastir (Moriovo), ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοινωνία των αποστόλων.

του πατριάρχη Λουκά του Χρυσοβέργη⁵¹. Για την ασυνήθιστη επιλογή των αποστόλων Ανδρέα και Λουκά στον Ασπασμό, αντί του Πέτρου και του Παύλου⁵², ο οποίος συνηθιζόταν σε διάφορα μέσα, η Sinkević προτείνει τα εξής: διαπιστώνει ότι οι Βυζαντινοί ήταν ακλόνητοι στην πίστη τους ότι η αποστολική έδρα της Κωνσταντινούπολης ιδρύθηκε από τον απόστολο Ανδρέα, γεγονός που συνέβαλε σημαντικά στην εδραίωση της παράδοσης αυτής στο Βυζάντιο. Την επιλογή του Λουκά η Sinkević συσχετίζει με δύο γεγονότα: με τη λατρεία του αποστόλου, που σύμφωνα με τη διαδεδομένη τοπική παράδοση γεννήθηκε στη Μακεδονία. Δεύτερον, με τον τότε πατριάρχη Κωνσταντινούπολης, το όνομα του οποίου ήταν Λουκάς (Χρυσοβέργης) (1157-1170) και ο οποίος υποστήριζε τον αυτοκράτορα στο φιλοενωτικό του προσανατολισμό⁵³.

Αντιθέτως, η Sh. Gerstel δεν συνδέει την παράσταση

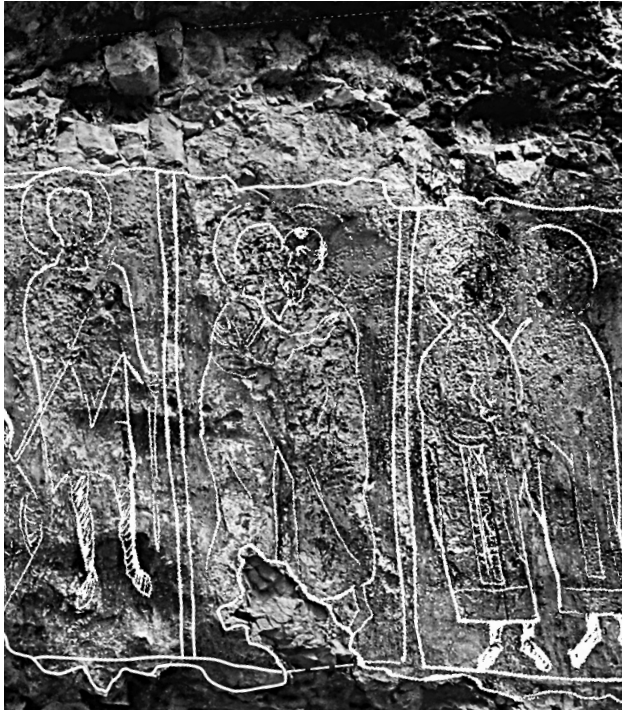
με την Ένωση των εκκλησιών Ανατολής και Δύσης⁵⁴. Σύμφωνα με την ερμηνεία της, ο Ασπασμός αποτελούσε καινοτομία στο μνημειακό διάκοσμο και το θέμα ήταν πιθανότατα βασισμένο στην αντίστοιχη λει-

⁵¹ Sinkević, ό.π. (υποσημ. 31), 33, 35.

⁵² Σχετικά με την εικονογραφία και την ερμηνεία του θέματος, βλ. K. Kreidl-Papadopoulos, «Die Ikone mit Petrus und Paulus in Wien. Neue Aspekte zur Entwicklung dieser Rundkomposition», ΔΧΑΕΓ (1980-1981), 339-356. H. L. Kessler, «The Meeting of Peter and Paul in Rome: an Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood», DOP 41 (1987), 265-275. V. Kepetzi, «Autour d'une inscription métrique et de la représentation des apôtres Pierre et Paul dans une église en Élide», *Ritual and Art, Byzantine Essays for Christopher Walter*, Λονδίνο 2006, 160-181.

⁵³ Sinkević, ό.π. (υποσημ. 31), 34. F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Cambridge 1958.

⁵⁴ Gerstel, ό.π. (υποσημ. 6), 59-63.



Εικ. 9. Ήπειρος, περιοχή Δελβινακίου Ιωαννίνων, Ασκηταριό των Αγίων. Ασπασμός των αποστόλων Πέτρου και Παύλου.

τουργική πράξη του ασπασμού των ιερέων κατά την τέλεση της Θείας Ευχαριστίας. Στο πλαίσιο της θεολογικής αυτής ερμηνείας, η Gerstel δεν αποκλείει ότι η παράσταση είναι εμποτισμένη με λεπτό πολιτικό μήνυμα. Ωστόσο, διαβλέπει στην εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια την αντιλατινική προπαγάνδα, θεωρώντας ότι με την ένταξη του Ασπασμού στο διάκοσμο των μνημείων στη βυζαντινή Μακεδονία τονίζεται η σημασία της συγκεκριμένης τελετουργικής πράξης που διατηρούνταν ανάμεσα στους Ορθοδόξους, κάτι που δεν υπήρχε στη λατινική λειτουργία.

Αν και η αντιλατινική πολεμική της μεσοβυζαντινής περιόδου περιλαμβάνει ορισμένες κατηγορίες, οι οποίες υποβοηθούν την ερμηνεία του Ασπασμού των αποστόλων⁵⁵, θεωρούμε ότι η εικονογραφική λεπτομέρεια στον Μέγα Θεολόγο στη Βέροια δεν πρέπει να συσχετιστεί με την αντιλατινική πολεμική της μεσοβυζαντινής περιόδου, αλλά με την αντιλατινική προπαγάνδα κατά το 13ο αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, το θέμα αυτό πιστεύουμε ότι είναι δυνατό να σχετίζεται με τα γεγονότα σχετικά με την Ένωση των εκκλησιών Ανατολής και Δύσης στη Λυών, την οποία υπέγραψε ο Μι-

χαήλ Η΄ Παλαιολόγος το 1274, ο οποίος αποδέχθηκε το πρωτείο του Πάπα, αλλά όχι και το filioque⁵⁶. Μετά τη μάχη της Πελαγονίας (1259) η Βέροια περιήλθε στην αυτοκρατορία της Νίκαιας και στον Μιχαήλ Η΄⁵⁷. Αυτό σημαίνει ότι η παράσταση μπορούσε να είχε ζωγραφιστεί αμέσως μετά τη σύναψη της Ένωσης ως αντίδραση του κλήρου, ο οποίος με διάφορους τρόπους έστειλε μηνύματα στους ορθόδοξους πιστούς. Το φαινόμενο αυτό δεν ήταν άγνωστο στη μνημειακή τέχνη του 13ου αιώνα⁵⁸. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ένα τοιχογραφημένο σύνολο που συνδέεται με τα ιστορικά γεγονότα, τα οποία αναφέρθηκαν παραπάνω. Πρόκειται για το ασκηταριό των Αγίων στην περιοχή Δελβινακίου Ιωαννίνων⁵⁹. Ο Ι. Χουλιαράς, ο οποίος ήταν ο πρώτος που έδωσε μια αναλυτική παρουσίαση των εν λόγω τοιχογραφιών, τις έχει ξεχωρίσει χρονολογικά σε δύο φάσεις: τις εξωτερικές χρονολογεί στις αρχές του 13ου αιώνα και τις εσωτερικές γύρω στο 1300. Στο πρόγραμμα της δεύτερης φάσης ζωγραφικής σώζεται μια σπάνια σύνθεση της επιδημίας του Αγίου

⁵⁵ Είναι γνωστό ότι παρόμοιες συζητήσεις διεξάγονταν, επίσης, και στην Αχρίδα, κάτι που αντανάκλαται στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (μέσα 11ου αιώνα). Βλ. R. Ljubinković, «Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid», *Actes du XIIe CIEB (Ochride, 10-16 Septembre 1961)*, III, Βελιγράδι 1964, 221-225. V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Μόναχο 1976, 10-11. A. Wharton Epstein, «The Political Content of the Paintings of Saint Sophia at Ohrid», *JÖB* 29 (1980), 320-325.

⁵⁶ G. Pachymeres, *De Michaelis et Andronico Palaeologis libri tredecim* [CSHB I-II], 1835, σποραδικά. V. Laurent – J. Darrouzès, *Dossier grec de l'Union de Lyon (1273-1277)*, Παρίσι 1976, σποραδικά. I. Καρμύρης, «Ἡ ἀποδιδόμενη εἰς τὸν Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγον λατινικὴ ὁμολογία πίστεως τοῦ 1274», *Ἀρχεῖον Ἐκκλησιαστικοῦ καὶ Κανονικοῦ Δικαίου*, Ἀθήναι 1977, 6-9.

⁵⁷ V. Kravari, *Villes et villages de Macédoine occidentale*, Παρίσι 1989, 64.

⁵⁸ Ν. Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών», *Θωράκιον, Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 263-284, ιδιαίτερα 271-274.

⁵⁹ Ι. Χουλιαράς, «Το ασκηταριό των Αγίων στην περιοχή Δελβινακίου Ιωαννίνων. Πρώτες παρατηρήσεις σε ένα άγνωστο βυζαντινό σύνολο». Η μελέτη θα δημοσιευτεί στο *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, Β΄, 85-96. Οφείλω τις θερμές μου ευχαριστίες στο συγγραφέα για την παραχώρηση του αδημοσίετου άρθρου. Τον ευχαριστώ και για την πρόσβαση στο σπύλαιο την άνοιξη του 2011, καθώς και για το φωτογραφικό υλικό.



Εικ. 10. Ασπασμός δύο αποστόλων (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

Πνεύματος, το οποίο εξέρχεται από ημικυκλική πηγή φωτός, δηλαδή τον Θεό Πατέρα και κατευθύνεται στην κεφαλή του κτήτορα Καλλινίκου, με την παρουσία του Χριστού. Ο ίδιος ερευνητής συνδέει την παράσταση με το δόγμα της τριαδικότητας που βρισκόταν στο επίκεντρο των θεολογικών διαμαχών μετά τις ενωτικές προσπάθειες του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, καθώς και με τις θεολογικές συζητήσεις «περί ησυχασμού και θείου φωτός»⁶⁰. Στην πρώτη φάση της ζωγραφικής στο ασκηταριό των Αγίων σώζεται η παράσταση του Ασπασμού των αποστόλων Πέτρου και Παύλου (Εικ. 9). Η σκηνή αποτελεί μια από τις πρωιμότερες σωζόμενες παραστάσεις του συγκεκριμένου θέματος στη μνημειακή ζωγραφική, δεδομένου ότι το θέμα γνωρίζει ευρύτερη διάδοση από το 14ο αιώνα⁶¹. Η παράσταση του Ασπασμού χρονολογείται αποκλειστικά βάσει των τεχνολογικών χαρακτηριστικών στις αρχές του 13ου αιώνα. Ωστόσο, παρατηρούνται και πολλά στοιχεία που εκφράζουν μνημειακή αντίληψη απεικονίσεων από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα⁶² που αφήνει ανοικτή την πιθανότητα για ελαφρά μεταγενέστερη χρονολόγηση των εξωτερι-

κών τοιχογραφιών. Παρόλο που η παράσταση από το ασκηταριό δεν πρέπει να ερμηνευθεί υπό το ίδιο πρίσμα με τον εναγκαλισμό των αποστόλων στη σκηνή της Κοινωνίας των αποστόλων⁶³ (Εικ. 10), η συγκεκριμένη απεικόνιση αποτελεί ένα σημαντικό παράδειγμα, καθώς προέρχεται από τα δυτικά μέρη του βυζαντινού κόσμου που ήταν περισσότερο εκτεθειμένα σε διαμάχες μεταξύ των εκκλησιών Ανατολής και Δύσης.

Η παρουσία ενός σπάνιου θέματος, του Ασπασμού στην Κοινωνία των αποστόλων, σε τέσσερα μνημεία όχι απομακρυσμένα μεταξύ τους, δηλαδή στον Άγιο Κωνσταντίνο στο Svečani, στον Άγιο Νικόλαο Manastir (Μορίοιο), στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Κανέο και στο μνημείο που εξετάζουμε, σε συνδυασμό με πολλά κοινά τεχνολογικά χαρακτηριστικά, μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι υπάρχει άμεση αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Δεν πρέπει μάλιστα να αποκλειστεί το ενδεχόμενο τα τέσσερα αυτά τοιχογραφημένα σύνολα, όπως επίσης και μια φάση της Παλαιάς Μητρόπολης, να προσγράφονται στη δραστηριότητα του ίδιου καλλιτεχνικού εργαστηρίου. Η στενή συνάφεια των μνημείων αυτών μας πείθει ότι η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια θα πρέπει να μετατεθεί μετά το 1270, πιθανότατα στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα.

⁶⁰ Στο ίδιο.

⁶¹ Βλ. παραπάνω υποσημ. 51.

⁶² Χουλιάρας, ό.π. (υποσημ. 59), σημ. 57-60.

⁶³ Στην ανατολική Εκκλησία το θέμα έχει λειτουργικό κυρίως χαρακτήρα που συμβολίζει ταυτόχρονα και την οικουμενική ειρήνη, ενώ στη δυτική παραπέμπει στην ενότητα των εκκλησιών μέσω της «concordia apostolorum». Βλ. Kessler, ό.π. (υποσημ. 52), σποραδικά.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-3: Γ. Φουστέρης. Εικ. 4, 6-8: L. Fundić. Εικ. 5: Θ. Παπαζώτος. Εικ. 9: I. Χουλιάρας.

Leonela Fundić

A NEW HERMENEUTICAL PROPOSAL AND REDATING OF THE WALL PAINTINGS FROM THE CHURCH OF HAGIOS IOANNIS THE THEOLOGIAN IN VEROIA

The fresco-decoration in the church of Hagios Ioannis the Theologian in Veroia has long been known in scholarship. It has generally been dated to the period within the first three decades of the 13th century. However, its stylistic and iconographic analysis in connection with the broader historical context suggests that these paintings should be dated sometime around 1270.

The wall paintings, preserved only in the eastern part of this church, have frequently been a subject of scholarly interest (Fig. 1). The present article supplements previous studies with the identification of three hitherto unidentified prophets: Daniel, Sophonias and Jeremiah (Fig. 4) while reads three partly preserved texts written on the scrolls they hold. In addition, extensive texts written on scrolls held by Athanasius the Athonite, the two angels in the apse (Fig. 2), and three hierarchs celebrating the liturgy, namely Gregory of Nazianzus, John Chrysostom (Fig. 3) and Basil the Great, have also been read for the first time.

The iconographical program of the church presents two rare peculiarities, which are addressed in this article. The first one concerns the unfolded scrolls held by the angels on either side of the Virgin Mary (Fig. 2): *ΨΑΛΛΟΝΤΕΣ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ ΕΥΦΗΜΟΥΜΕΝ ΣΕ ΠΑΝΤΕΣ* and *Ω ΠΑΝΥΜΝΗΤΕ ΜΗΤΕΡ ΗΤΕΚΟΥΣΑ ΤΩΝ ΠΑΝΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΓΙΩ[ΤΑΤΩΝ ΛΟΓΩΝ]*. The preserved representations of angels in the apse of the Byzantine churches do not hold scrolls. Furthermore, these verses, which originate from the *Akathistos* Hymn, first appeared in the Palaiologan period, and for that reason it seems very likely that this peculiarity is due to the strengthening of the cult of the Mother of God during the period in question.

Another depiction one should single out is the Communion of the apostles depicted in the lower register of the apse (Fig. 5). It is unique in Byzantine fresco decoration because it incorporates a rare representation of the apostles embracing. This image carries different meanings depending on the context within which it was represented. As far as this scene in the church under examination is concerned, I propose that although its anti-Latin connotation is undisputed, it should not, however, be dated to the middle Byzantine period as has been argued in previous scholar-

ship. Rather it needs to be related to the disputes between the two Churches from the late 13th century. More specifically, this iconographic theme should probably be associated with the events surrounding the union between the Greek and Latin Churches declared in Lyon in 1274. This means that the scene may have been depicted soon after signing the union as a reaction of the Orthodox clergy against the unification of the Churches. Iconographic themes inspired by conflicts between the two Churches were not unknown in the Byzantine monumental painting of the 13th century. The ceteric scene from the cave hermitage of the Saints at Delvinaki in Ioannina dated to the end of the 13th or the beginning of the 14th centuries can be put forward as an example. Moreover, the representation of the embracing apostles Peter and Paul found in this church is one of the earliest preserved in Byzantine mural decoration (Fig. 9).

The wall paintings of Hagios Ioannis the Theologian in Veroia maintain many stylistic elements characteristic for the art of the Komnenian period. On the other hand, they also reveal a close relationship with the fresco decoration of several churches from the broader geographical region of Macedonia from the second half of the 13th century including Saint Nicholas, Manastir (Moriovo) (1271) (Fig. 8), Saint John the Theologian (Kaneo) in Ohrid (1270-1290) (Fig. 6, 7) and Saint Constantine in Svecani. Papazotos has noticed a close resemblance between these frescoes and the ones from the western wall in the Old Metropolis also in Veroia. He dated the decoration of both to the third decade of the 13th century. I would argue, however, that the decoration of the western wall of the Old Metropolis was carried out at a later stage, more precisely between 1270 and 1290, as it was during this particular period that the third phase of the church reconstruction and painting was conducted.

Considering the aforementioned arguments, I would suggest that the wall paintings from the Church of Hagios Ioannis the Theologian in Veroia need to be dated to a period after 1270, probably in the last two decades of the 13th century.

Research Associate, Australian Catholic University, Brisbane,
leonela.fundic@gmail.com