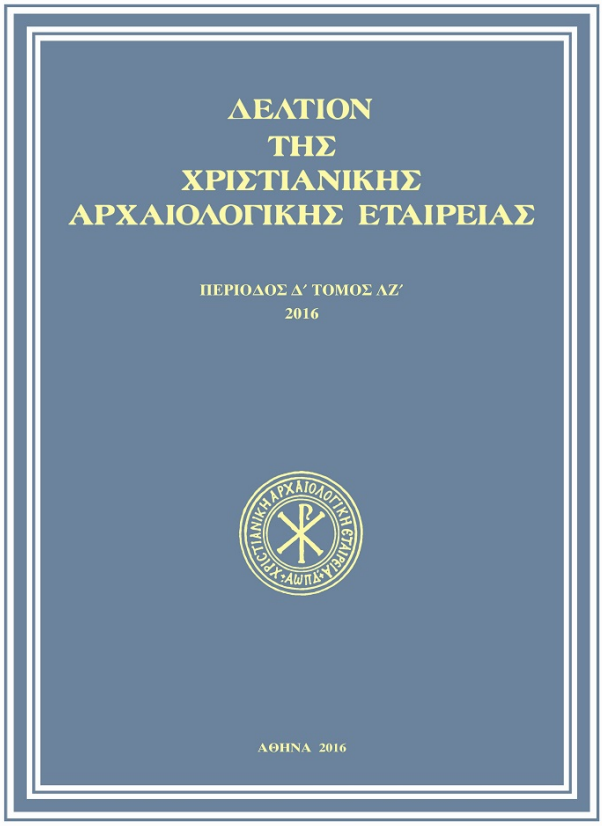
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 37 (2016)

Δελτίον ΧΑΕ 37 (2016), Περίοδος Δ'



Ανάγλυφα εικονίδια Αγίων στις παλαιολόγειες επενδύσεις εικόνων της μονής Βατοπεδίου. Σχέσεις γλυπτικής και μικρογλυπτικής.

Κάτια ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

doi: 10.12681/dchae.10696

Copyright © 2016, Κάτια ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ Κ. (2016). Ανάγλυφα εικονίδια Αγίων στις παλαιολόγειες επενδύσεις εικόνων της μονής Βατοπεδίου. Σχέσεις γλυπτικής και μικρογλυπτικής. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *37*, 215–238. https://doi.org/10.12681/dchae.10696

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 12/10/2024 09:35:36

Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα

ΑΝΑΓΛΥΦΑ ΕΙΚΟΝΙΔΙΑ ΑΓΙΩΝ ΣΤΙΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ. ΣΧΕΣΕΙΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΜΙΚΡΟΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

Στις υστεροβυζαντινές επενδύσεις εικόνων που διασώθηκαν στην μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους, πρωτεύουσα θέση κατέχουν εικονίδια με προτομές αγίων. Τα ανάγλυφα αυτά εικονίδια, τα κατασκευασμένα πάνω σε αργυρά ελάσματα, που διακοσμούν τα πλαίσια επενδύσεων, προσφέρουν την δυνατότητα προσέγγισης της θρησκευτικής εικονιστικής γλυπτικής στην εποχή των Παλαιολόγων, της οποίας δεν σώζονται ικανά έργα. Από την μελέτη τους διαπιστώνεται ότι η μικρογλυπτική ακολουθεί τάσεις ανάλογες με την βυζαντινή γλυπτική και έτσι μπορεί κανείς να προσεγγίσει την δεύτερη και μέσω της πρώτης.

In the late Byzantine revetments of icons from the Athonite monastery of Vatopedi we find small icons with relief busts of saints. These small icons made of thin sheets of silver, worked in high or low relief who decorated the frames of the icons' revetments offer the possibility to approach the religious figural sculpture of the Palaiologan period. The study of this material proves that the microsculpture follows the sculpture of the time, and we can approach the second through the first.

Λέξεις κλειδιά

Υστεροβυζαντινή περίοδος, ανάγλυφα αργυρά εικονίδια αγίων, αργυρές επενδύσεις εικόνων, βυζαντινή μικρογλυπτική, βυζαντινή γλυπτική, μονή Βατοπεδίου, Άγιον Όρος.

Keywords

Late Byzantine period, relief icons of Saints, silver icons revetments, Byzantine microsculpture, Byzantine sculpture, Vatopedi Monastery, Mount Athos.

Οι γνώσεις μας για την εικονιστική γλυπτική της υστεροβυζαντινής περιόδου είναι ανεπαρκείς, επειδή διασώθηκε περιορισμένος αριθμός έργων[1]. Ωστόσο, έχουμε την γνώμη ότι οι γνώσεις αυτές μπορεί να συμπληρωθούν μέσω της μικρογλυπτικής, όπως έχει συμβεί και σε προγενέστερες περιόδους, με βάση άλλου είδους έργα μικροτεχνίας. Τα ελεφάντινα έργα μικρογλυπτικής[2] π.χ. του 10ου και 11ου αιώνα –ολόγλυφα αγαλματίδια και ανάγλυφα τρίπτυχα ή πολύπτυχα–, τα ανάγλυφα εικονίδια από στεατίτη[3] και χαλκό[4] μας βοηθούν να προσεγγίσουμε την εικονιστική γλυπτική της εποχής τους. Στην υστεροβυζαντινή περίοδο, κατά την

* *τ. Διευθύντρια Εφορείας Αρχαιοτήτων του ΥΠΠΟ, etsigaridas@yahoo.com*

** Το άρθρο αυτό υπήρξε αντικείμενο ανακοίνωσης στο Διεθνές Συμπόσιο του Βόλου (2009) με θέμα «Ανάγλυφες εικόνες», με υπεύθυνο τον αναπληρωτή καθηγητή Γ. Βαραλή (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας).

[1] R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964, 185, ο οποίος υποστηρίζει ότι η γλυπτική στα χρόνια των Παλαιολόγων δεν μπορεί να ακολουθήσει τα ρεύματα της τέχνης και γι' αυτό δεν παρουσιάζει την ίδια άνθιση.

[2] A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1994.

[3] I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985.

[4] E. C. Schwartz, «Copper Repoussé Icons of Middle and Later Byzantine Times», *ΔΧΑΕ* ΛΕ΄ (2014), 361-374. Πρόκειται για μια εντυπωσιακή ομάδα έργων μικρού μεγέθους, δουλεμένων με την τεχνική του repoussé.

οποία τα ελεφάντινα γλυπτά έχουν σχεδόν εκλείψει και τα έργα από στεατίτη είναι περιορισμένα σε αριθμό, τα εικονίδια με ανάγλυφους αγίους, ολόσωμους ή σε προτομή, που κοσμούν τα πλαίσια επενδύσεων εικόνων, σταχώσεων ιερών βιβλίων[5], σταυροθηκών, λειψανοθηκών αλλά και ξύλινα επιστύλια τέμπλων ή κιβώρια αγίας Τραπέζης[6], μας δίνουν την δυνατότητα να σχηματίσουμε πληρέστερη εικόνα για την εικονιστική γλυπτική της εποχής[7]. Μάλιστα, τα έργα αυτά, που ο Grabar αποκαλεί «μικρά αριστουργήματα της γλυπτικής των Παλαιολόγων»[8], όχι μόνον επιβεβαιώνουν καλλιτεχνικές τάσεις, που διακρίνουμε στον περιορισμένο αριθμό έργων της μεγάλης γλυπτικής που διασώθηκαν από την εποχή αυτή, αλλά αποτελούν έμμεσα τεκμήρια ότι και η εικονιστική γλυπτική βρισκόταν σε άνθιση την εποχή αυτή, όπως και η ζωγραφική.

Τα υπό εξέταση εικονίδια εντοπίζονται πάνω σε αργυρεπίχρυσες ή αργυρές επενδύσεις εικόνων του 14ου και του 15ου αιώνα, αν και οι μεταλλικές επενδύσεις έχουν μακρά παράδοση στην βυζαντινή τέχνη, η οποία ανάγεται στην ύστερη αρχαιότητα[9]. Ωστόσο, οι περισσότερες από τις επενδύσεις εικόνων που διασώθηκαν, ανήκουν ή αποδίδονται στην περίοδο των Παλαιολόγων (13ος-15ος αιώνας), γεγονός που θα μπορούσε να συνδεθεί με την προτίμηση προς την ανάγλυφη διακόσμηση επιφανειών, η οποία, αν και υπήρχε ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο[10], παρατηρείται ιδίως κατά την εποχή της αναγέννησης των Παλαιολόγων.

Οι επενδύσεις εικόνων, προσφορά για την ανάδειξη της «τιμής» προς την εικονιζόμενη θεία μορφή, ήσαν συνήθως αφιερώματα πιστών, που είτε παραγγέλλονταν από τον δωρητή τον ίδιο χρόνο με την φιλοτέχνηση της εικόνας, είτε κατασκευάζονται σε μεταγενέστερο χρόνο, για να κοσμήσουν μια παλαιότερη εικόνα[11] (Εικ. 1). Παρατηρείται, επίσης, το φαινόμενο των επανειλημμένων επισκευών που έχουν δεχθεί κάποιες από τις επενδύσεις, όπως και περιπτώσεις στις οποίες, όταν οι ξύλινες εικόνες καταστρέφονται ή υφίστανται φθορές, οι επενδύσεις τους επαναχρησιμοποιούνται καλύπτοντας νεότερες εικόνες με ανάλογα ή όμοια θέματα. Οι παλαιολόγειες επενδύσεις καλύπτουν το βάθος, τους φωτοστεφάνους των μορφών και το πλαίσιο της εικόνας[12], ενώ ως υλικό χρησιμοποιούν αργυρά ελάσματα, αργυρά σύρματα, πολλές φορές επιχρυσωμένα, και κάποτε χυτό σμάλτο[13]. Στις περιπτώσεις που ο δωρητής μιας εικόνας προσφέρει συγχρόνως και την επένδυσή της[14], το πλαίσιο, το οποίο πρόκειται να καλυφθεί από την επένδυση, δεν είναι ζωγραφισμένο, όπως συμβαίνει όταν η φιλοτέχνηση της εικόνας προηγείται χρονικά της κατασκευής της επενδύσεως[15]. Οι

[5] Η E. Schwartz [«Copper Repoussé», ό.π. (υποσημ. 4), 369], μεταφέροντας την άποψη του Y. Piatnitsky (*Sinaï, Byzantium, Russia. Orthodox Art from Sixth to Twentieth Century*, London 2000, 121-122) αναφέρεται στις επενδύσεις σταχώσεων από την Γεωργία.

[6] Τμήμα χάλκινης επενδύσεως επιστυλίου τέμπλου (11ος αιώνας) της συλλογής Jaharis και άλλα ανάλογα έργα, βλ. Schwartz, «Copper Repoussé», ό.π. (υποσημ. 4), 362-364, εικ. 2, 4, 5. Μικρό τμήμα χάλκινης επένδυσης κιβωρίου (11ος αιώνας), βλ. στο ίδιο, εικ. 8.

[7] Ανάλογο ρόλο είχαν και τα εικονίδια από χαλκό ή ορείχαλκο, που κοσμούσαν ξύλινα αντικείμενα και τέμπλα κατά την μεσοβυζαντινή περίοδο, βλ. Schwartz, «Copper Repoussé», ό.π. (υποσημ. 4), 362.

[8] A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du Moyen âge*, Venise 1975, 67, αριθ. 39.

[9] Η μελέτη των μεταλλικών επενδύσεων ξύλινων κιβωτιδίων της ύστερης αρχαιότητας και της παλαιοχριστιανικής περιόδου (H. Buschhausen, *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiae*, Wien 1971) με ανάγλυφη εμπίεστη διακόσμηση εικονιστικού περιεχομένου ισχυροποιεί την άποψη αυτή. Βλ. και Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Αργυρές επενδύσεις εικόνων από την Θεσσαλονίκη του 14ου αιώνα», *ΔΧΑΕ* ΚΣΤ΄ (2005), 263-264.

[10] Αύξηση των εικόνων «σε τρεις διαστάσεις» την μεσοβυζαντινή περίοδο διαπιστώνεται από νεότερους μελετητές, βλ. Schwartz, «Copper Repoussé», ό.π. (υποσημ. 4), 364.

[11] Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι εικόνες της Παναγίας Ελαιοβρύτισσας και της Παναγίας «Ελπίδος των Απηλπισμένων» της μονής Βατοπεδίου (Εικ. 1, 13).

[12] Είναι αξιοσημείωτο ότι σε αρχαιότερες επενδύσεις που μας σώθηκαν και ανήκουν στον 11ο αιώνα, καλύπτονται και τα ενδύματα των μορφών, βλ. Grabar, *Revêtement*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 4, πίν. III. Μάλιστα, επένδυση του 9ου αιώνα από την Γεωργία [Grabar, *Revêtement*, ό.π. (υποσημ. 8), 30, εικ. 11-13, πίν. VII, VIII] επιβεβαιώνει ότι η πρακτική αυτή εφαρμοζόταν ήδη παλαιότερα τόσο στο Βυζάντιο όσο και στην περιφέρειά του.

[13] Αναλυτική εξέταση των διάφορων τύπων των επενδύσεων, βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας – Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Άγιον Όρος 2006, 275-289.

[14] Παράδειγμα η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος της μονής Βατοπεδίου, βλ. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 280, εικ. 149 και σημ. 66, όπου και άλλα παραδείγματα.

[15] Παράδειγμα η εικόνα της Παναγίας «Ελπίδος των Απηλπισμένων» της μονής Βατοπεδίου (Εικ. 13), στην οποία, μάλιστα, η

τεχνίτες των επενδύσεων οριοθετούσαν το έργο τους σύμφωνα με τα όρια του γραπτού θέματος, αλλά ήταν ελεύθεροι ως προς τα επί μέρους θέματα της διακόσμησης της επένδυσης. Έτσι, η επένδυση του βάθους και των φωτοστεφάνων φέρει συνήθως πλούσια διακόσμηση με μορφή τάπητα[16]. Στην επένδυση του πλαισίου[17] η διακόσμηση γίνεται κυρίως από ταινίες με διάχωρα ή από αυτοτελή διάχωρα που συνήθως φέρουν φυτικά και εικονιστικά θέματα εναλλάξ[18].

Τα θέματα των εικονιστικών διαχώρων είναι συνήθως σκηνές από την ζωή του Χριστού και της Παναγίας, ή μορφές αγίων, ολόσωμων ή σε προτομή, που συνδέονται εικονογραφικά με το κύριο θέμα της εικόνας, δημιουργώντας έτσι ένα εικονογραφικό σχήμα. Σύμφωνα με το σχήμα αυτό, στην άνω οριζόντια πλευρά του πλαισίου απαντούν εικονίδια που συνθέτουν την Ετοιμασία του Θρόνου ή την Μεγάλη Δέηση, ενώ στην αντίστοιχη κάτω οριζόντια πλευρά του πλαισίου υπάρχει συνήθως αφιερωματική επιγραφή του δωρητή[19]. Στις κάθετες πλευρές απαντούν κατά κανόνα άγιοι, προφήτες ή απόστολοι σε άμεση θεολογική συνάφεια με το κυρίως θέμα της εικόνας, ή σκηνές από το Δωδεκάορτο και τον βίο της Παναγίας[20].

Το ερώτημα που τίθεται, είναι από πού αντλούσαν τα εικονίδια μικρογλυπτικής, τα εικονογραφικά τους πρότυπα. Μπορούμε να εκφράσουμε δύο υποθέσεις πάνω σ' αυτό το ερώτημα: είτε αντέγραφαν ανάγλυφες απεικονίσεις αγίων από αρχιτεκτονικά γλυπτά και επιστύλια τέμπλων ή ανάγλυφες εικόνες, είτε εμπνέονταν από έργα ζωγραφικής, εικόνες και τοιχογραφίες, τα οποία απέδιδαν με τρόπους που τους παρείχαν τα σύγχρονα έργα γλυπτικής. Η πρώτη υπόθεση έχει το μειονέκτημα να μην εδράζεται στο άφθονο συγκριτικό υλικό της δεύτερης υπόθεσης. Η ύπαρξη όμως των τετραγωνισμένων μαρμάρινων πλακών με ανάγλυφες προτομές οκτώ αγίων, που βρέθηκαν στα ερείπια του ναού του Αγίου Πολυεύκτου[21], η κατασκευή των οποίων τοποθετείται στο πρώτο τέταρτο του 6ου αιώνα[22], αποτελεί ενισχυτικό στοιχείο της πρώτης σκέψης.

Τα εικονίδια με σκηνές αποδίδονται με χαμηλό ανάγλυφο, εμπίεστης τεχνικής, ενώ τα εικονίδια με μορφές αγίων, που εξετάζουμε, αποδίδονται με διάφορες τεχνικές, όπως περίκλειστο σμάλτο και εμπίεστο

κατά τι μεταγενέστερη επένδυση κάλυψε στο κάτω πλαίσιο την γραπτή μορφή της «κτητόρισας», αντικαθιστώντας την με αφιερωματική επιγραφή πάνω στην επένδυση. Σχετικά με την χρονολόγηση της παραπάνω εικόνας, βλ. και A. Rhoby, *Byzantinishe Epigramme auf Ikonen und Objekten*, Wien 2010, 91-94 και A.-M. Talbot, «Female Patronage in the Palaiologan Era: Icons, Minor Arts and Manuscripts», *Female Founders in Byzantium and Beyond*, Wien 2012, 261-262.

[16] Η αντίστοιχη γραπτή επιφάνεια καλύπτεται συνήθως με ένα χρώμα, κυρίως το χρυσό.

[17] Το πλαίσιο συνήθως είναι αυτόξυλο και η γραπτή διακόσμηση είναι επίσης μονόχρωμη ή ένα δεύτερο χρώμα, κυρίως το κόκκινο, τονίζει την παρυφή του.

[18] Κάποτε οι διακοσμητικές ταινίες του πλαισίου φέρουν μόνο τα διάχωρα με τα φυτικά θέματα, ενώ τα εικονιστικά θέματα προσηλώνονται χωριστά ανάμεσά τους σε επιφάνειες που έχουν μείνει ειδικά αδιακόσμητες.

[19] Στις επενδύσεις των εικόνων οι δωρητές τους αναγράφουν, συνήθως, το όνομά τους στο κάτω πλαίσιο της επενδύσεως, κάποτε, μάλιστα, συνοδευμένο από την μορφή τους [Grabar, *Revêtements*, ό.π. (υποσημ. 4), 45, αριθ. 18, πίν. XXVII, 43]. Για την απεικόνιση των δωρητών γενικά, βλ. A. Weyl Car, «Donors in the Frames of Icons: Living in the Borders of Byzantine Art», *Gesta* 45/2 (2006), 189-198.

[20] Πιθανότατα υπήρχαν και άλλα σύνολα που δεν μας σώθηκαν, συνδεδεμένα με άλλο κύριο θέμα της εικόνας, όπως προδίδουν τα εικονίδια που πλαισιώνουν την επένδυση εικόνας με το άγιο Μανδήλιο [Grabar, *Revêtements*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 35, εικ. 74]. Τα εικονίδια αυτά θα μπορούσαν να συνδεθούν με κάποιον άγιο και σκηνές από την ζωή του.

[21] M. Harrison, *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin, Texas 1989, 77. Βρέθηκαν στο υστεροβυζαντινό ανασκαφικό επίπεδο του νάρθηκα, χώρο στον οποίο πρέπει να είχαν αποθηκευτεί μετά την καταστροφή των προσώπων τους.

[22] Τότε ξεκίνησε στον περατωμένο αρχιτεκτονικά ναό του παλατιού της Anicia Juliana, μέλους της αυτοκρατορικής οικογένειας, η επί τόπου κατασκευή του ιδιαίτερα πλούσιου γλυπτού διακόσμου της. Το τετραγωνισμένο σχήμα, οι σχετικώς μικρές διαστάσεις που δεν ξεπερνούν τα 35×45 εκ. και η λειασμένη πίσω πλευρά των πλακών οδηγούν στην τοποθέτησή τους πάνω σε μία ενιαία επιφάνεια. Οι πλάκες φέρουν στο κάτω μέρος διάτρηση που πιστεύεται ότι χρησίμευε για την στερέωσή τους ή για ανάρτηση κάποιου αντικειμένου (κανδήλι) μπροστά τους [Harrison, *A Temple for Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 21), 109, εικ. 135-142]. Τα πρόσωπα όλων των μορφών έχουν συστηματικά καταστραφεί και ο ανασκαφέας αποδίδει την καταστροφή τους στους εικονομάχους του 8ου αιώνα [Harrison, *A Temple for Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 21), 81]. Αναγνωρίζονται ο Χριστός, με σταυροφόρο φωτοστέφανο, η Παναγία βρεφοκρατούσα και έξι απόστολοι. Τέσσερις απόστολοι που κρατούν κλειστό κώδικα, είναι πιθανότατα οι ευαγγελιστές. Μπορεί να ταυτιστεί, επίσης, ο απόστολος Πέτρος με σταυροφόρο ράβδο στον ώμο, ενώ ο απόστολος χωρίς διακριτικά γνωρίσματα είναι πιθανώς ο Παύλος. Η έλλειψη φωτοστεφάνου στους αποστόλους και η σταυροφόρος ράβδος δηλώνουν μια πρώιμη χρονολόγηση των έργων, περί το 524.

ανάγλυφο[23]. Η τεχνική του εμπίεστου (au repoussé) ανάγλυφου, χαμηλού ή έξεργου, κυριαρχεί στην υστεροβυζαντινή περίοδο[24], τόσο στα εικονίδια τα οποία είναι ενσωματωμένα σε ταινίες που καλύπτουν μια ολόκληρη πλευρά του πλαισίου, όσο και στις περιπτώσεις μεμονωμένων εικονιδίων που προσηλώνονται στην διακοσμητική ταινία του πλαισίου[25]. Η χρήση μεμονωμένων ανάγλυφων εικονιδίων αποτελεί πιθανότατα συνέχεια παλαιότερων κατασκευαστικών τεχνικών, όπως αυτή των εικονιδίων από περίκλειστο σμάλτο. Μάλιστα, έχουμε την γνώμη ότι ο λόγος για την χρήση τους πρέπει να ήταν πρακτικός, καθώς με τον τρόπο αυτό παρέχεται η δυνατότητα στον τεχνίτη να χρησιμοποιήσει εκ νέου κάποιο εικονίδιο προερχόμενο από παλαιότερες επενδύσεις ή να αντικαταστήσει κάποιο που έχει φθαρεί, με νεότερο, ανάλογα με τις ανάγκες του.

Τα ανάγλυφα εικονίδια που θα παρουσιάσουμε, προέρχονται, όπως είπαμε, από επενδύσεις εικόνων της μονής Βατοπεδίου, οι οποίες αποτελούν το μεγαλύτερο σύνολο αυτού του είδους στο Άγιον Όρος και ενδεχομένως σ' όλο τον κόσμο. Τα εικονίδια που διακοσμούν τα πλαίσια των επενδύσεων, ανήκουν και στις δύο κατηγορίες που αναφέραμε: των ενσωματωμένων στις ταινίες και των αυτόνομων εικονιδίων που διακοσμούν τα πλαίσια.

Στην πρώτη κατηγορία, των ενσωματωμένων στις ταινίες, ανήκουν τα εικονίδια των παρακάτω τριών επενδύσεων εικόνων (Εικ. 1, 5, 13):

Στην επένδυση της εικόνας της Παναγίας Ελαιοβρύτισσας[26], που χρονολογείται στο τέλος του 13ου – αρχές 14ου αιώνα (Εικ. 1), όπου διασώζονται τρία εικονιστικά διάχωρα από τα τέσσερα που υπήρχαν αρχικά ενσωματωμένα στις ταινίες του πλαισίου. Πρόκειται για τον προφήτη Ησαΐα (άνω αριστερά) (Εικ. 2), τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (άνω δεξιά) (Εικ. 3) και τον ευαγγελιστή Ματθαίο (κάτω δεξιά) (Εικ. 4). Το διάχωρο που δεν σώζεται, έφερε, πιθανότατα, τον ευαγγελιστή Ιωάννη, όπως φαίνεται και από άλλες σχετικές απεικονίσεις του θέματος σε επενδύσεις[27].

Στην επένδυση του πλαισίου της ψηφιδωτής εικόνας της αγίας Άννας με την Παναγία νήπιο (τέλους του 13ου – αρχών 14ου αιώνα), που χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα[28], υπάρχουν ενσωματωμένα πέντε τετράγωνα διάχωρα με αγίους σε προτομή και δύο παραλληλόγραμμα διάχωρα με ολόσωμους αγίους (Εικ. 5)[29]. Στην άνω οριζόντια πλευρά του πλαισίου, σε τρία εικονιστικά διάχωρα, παριστάνεται στο κέντρο η Ετοιμασία του Θρόνου, που πλαισιώνεται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ (Εικ. 6) και Γαβριήλ (Εικ. 7) σε προτομή, «σεβίζοντες». Στην κάτω πλευρά του πλαισίου εικονίζονται οι απόστολοι Θωμάς (αριστερή γωνία) (Εικ. 8), Ιάκωβος (κέντρο) (Εικ. 10), και Φίλιππος (δεξιά γωνία) (Εικ. 9). Οι δύο ακραίοι είναι στραμμένοι σε τρία τέταρτα προς το κέντρο, ενώ ο μεσαίος εικονίζεται μετωπικός. Στις πλάγιες πλευρές του πλαισίου εικονίζονται ολόσωμοι και μετωπικοί οι άγιοι Ιωακείμ (Εικ. 11) και Ιωσήφ «ο μνήστωρ» (Εικ. 12). Η παρουσία, στο πλαίσιο της εικόνας, απεικονίσεων που συνδέονται με την Παναγία, όπως ο πατέρας της Ιωακείμ, ο Ιωσήφ ο μνηστήρας της και ο αδελφόθεος Ιάκωβος, και μάλιστα σε καίριες θέσεις, είναι ενδεικτική του θεολογικού συμβολισμού από τον οποίο ήταν εμποτισμένο το εικονογραφικό πρόγραμμα της επένδυσης. Χαρακτηριστική αυτού του πνεύματος είναι και η διαπίστωση ότι η μνήμη του Ιωσήφ και του Ιακώβου εορτάζεται την ίδια μέρα, την Κυριακή μετά τα Χριστούγεννα.

---

[23] Τα εικονίδια, που τοποθετούνται χρονικά στην μεσοβυζαντινή περίοδο, κατασκευάζονται τόσο με περίκλειστο σμάλο, όπως η ψηφιδωτή εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου από την Μεγίστη Λαύρα στο Άγιον Όρος [Grabar, *Revêtements*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 33, εικ. 71, 72, πίν. XLIII] όσο και με την τεχνική του εμπίεστου (au repoussé) ανάγλυφου, χαμηλού ή έξεργου.

[24] Στοιχεία για την τεχνική του repoussé, βλ. Schwartz, «Copper Repoussé», ό.π. (υποσημ. 4) 363-364. Η απόδοση του εικονιστικού θέματος γίνεται με βάση προσχέδια πάνω στα ελάσματα. Μετά την αποτύπωση του θέματος, συμπλήρωναν την επεξεργασία για να την βελτιώσουν με εγχαράξεις, τρυπανισμούς κ.ά.

[25] Είναι πιθανόν στην κατηγορία αυτή να ανήκει το μικρό εικονίδιο από χαλκό του αγίου Νικολάου (14ου αιώνα) με διαστάσεις 32×23 εκ. Βλ. C. Stiegemann (επιμ.), *Byzanz. Das Licht aus dem Osten*, Mainz 2001, 134–135, αριθ. I.38.

[26] Η εικόνα ανήκει στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και πιθανότατα βρίσκεται σε δεύτερη χρήση, βλ. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 319-323.

[27] Βλ. επένδυση εικόνας Παναγίας του Ακροπολίτη [Grabar, *Revêtements*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 18)].

[28] Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 326-327.

[29] Αναλογίες στην διάταξη και στο σχήμα των εικονιστικών διαχώρων του πλαισίου έχει χάλκινο εικονίδιο με τον Χριστό Παντοκράτορα και αγίους στο πλαίσιο, που βρίσκεται στο Hermitage (12ου-13ου αιώνα), Schwartz, «Copper Repoussé», ό.π. (υποσημ. 4), 366, εικ. 7.

Τέλος, στην επένδυση της εικόνας της Παναγίας «Ελπίδος των Απηλπισμένων», που τοποθετείται στο τέλος του 14ου – αρχές του 15ου αιώνα[30] (Εικ. 13), εξαιρετικά φθαρμένη σήμερα, σώζονται μόνο δύο ενσωματωμένα στην ταινία διάχωρα με ανάγλυφες προτομές. Οι θέσεις των εικονιδίων στο μέσον κάθε πλευράς δηλώνουν την ύπαρξη και άλλων δύο τουλάχιστον διαχώρων στις λοιπές πλευρές, τα οποία έχουν χαθεί. Στα σωζόμενα διάχωρα εικονίζονται μετωπικές προτομές του Χριστού Παντοκράτορα (άνω) με την επωνυμία «Πληροφορητής» και του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου (δεξιά) (Εικ. 14).

Στην δεύτερη κατηγορία, των αυτόνομων διαχώρων με εικονίδια αγίων, εντάσσονται τρεις, επίσης, επενδύσεις εικόνων (Εικ. 15, 20, 27):

Επένδυση που τοποθετείται στον 14ο αιώνα, η οποία έχει δεχθεί πολλές μικρές προσθήκες, διακοσμητικού και επισκευαστικού χαρακτήρα, σε νεότερους χρόνους (Εικ. 15). Σήμερα καλύπτει εικόνα του 18ου αιώνα με τον Χριστό Παντοκράτορα[31]. Το πλαίσιο διακοσμείται από δέκα μεγάλα παραλληλόγραμμα διάχωρα με ανεικονικά κοσμήματα, που εναλλάσσονται με δέκα μικρότερα εικονιστικά διάφορων εποχών, από τα οποία μόνο τέσσερα πρέπει να ανήκουν στην αρχική επένδυση[32]. Πρόκειται για εικονίδια με τους αγίους Μάρκο (αριστερά άνω) (Εικ. 16), Ιωάννη τον Θεολόγο (δεξιά, άνω) (Εικ. 17), Νικόλαο (άνω, στο μέσον) (Εικ. 18) και Ιωάννη τον Χρυσόστομο (κάτω, στο μέσον) (Εικ. 19).

Επένδυση του τελευταίου τέταρτου του 14ου αιώνα εικόνας της Φιλοξενίας του Αβραάμ της ίδιας εποχής, που προέρχεται από καλλιτεχνικό εργαστήριο της Θεσσαλονίκης (Εικ. 20). Αποτελεί δείγμα καλοδιατηρημένης επενδύσεως, με προσθήκες των μεταβυζαντινών χρόνων (16ος και 18ος αιώνας)[33]. Η επένδυση, ιδίως στο πλαίσιο, συνδυάζει δύο τεχνικές, την «συρματερή», που κυριαρχεί στην επένδυση του βάθους και του πλαισίου, και την ανάγλυφη εμπίεστη τεχνική (au repoussé), με την οποία αποδίδονται οι φωτοστέφανοι, οι επιγραφές και τα εικονίδια στο πλαίσιο. Τα εικονίδια, που είναι προσηλωμένα ανάμεσα στα παραλληλόγραμμα διάχωρα, διακοσμημένα με τάπητα βλαστών και κυκλίσκων με συρματερή τεχνική, φέρουν ημίσωμους αγίους που ανήκουν σε τρεις διαφορετικές εποχές. Τα σύγχρονα με την αρχική επένδυση είναι μόνο έξι και σε αυτά απεικονίζονται οι άγιοι Προκόπιος (Εικ. 21), Πέτρος (άνω πλαίσιο) (Εικ. 22), Γεώργιος (Εικ. 23) και Λούπος (κάτω πλαίσιο) (Εικ. 24), Βαρθολομαίος (αριστερό πλαίσιο) (Εικ. 25) και Ιωακείμ (δεξιό πλαίσιο) (Εικ. 26). Η ανάμειξη στρατιωτικών αγίων, όπως οι Προκόπιος, Γεώργιος και ο υπηρέτης του αγίου Δημητρίου Λούπος, με τους αποστόλους Πέτρο και Βαρθολομαίο, αλλά και με τον πατέρα της Θεοτόκου Ιωακείμ, επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Ενδεχομένως να πρόκειται για επιθυμία του δωρητή. Δεν πρέπει όμως να αποκλείσουμε και την αυθαίρετη ανάμειξη από τον τεχνίτη που επισκεύασε την εικόνα μαζί με την εικόνα της Παναγίας της Οδηγήτριας (Εικ. 27), στην οποία περισσότερο θα ταίριαζε το εικονίδιο του Ιωακείμ.

Επένδυση, τέλος, εικόνας της Παναγίας τύπου Οδηγήτριας (Εικ. 27), του τελευταίου τέταρτου του 14ου αιώνα, όπως και η εικόνα[34]. Η εικονογραφία και διακόσμηση του πλαισίου παρουσιάζει εντυπωσιακή ομοιότητα με την επένδυση της εικόνας της Φιλοξενίας του Αβραάμ, ομοιότητα που επεκτείνεται και στην τεχνική εκτέλεση της διακοσμήσεως[35]. Στο πλαίσιο υπάρχουν δεκαπέντε ανάγλυφα εικονίδια ημίσωμων αγίων, τα οποία ανήκουν, όπως και αυτά του πλαισίου της επενδύσεως της Φιλοξενίας του Αβραάμ, σε τρεις διαφορετικές περιόδους. Στην παλαιότερη περίοδο ανήκουν έξι εικονίδια, στα οποία εικονίζονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ (αριστερά) (Εικ. 28) και Γαβριήλ (δεξιά, στην άνω πλευρά του πλαισίου) (Εικ. 29), ο άγιος Νέστωρ (στο μέσο της αριστερής πλευράς του πλαισίου) (Εικ. 30), ο άγιος Φίλιππος (στο άνω μέρος του δεξιού πλαισίου) (Εικ. 31) και οι αγίες Παρασκευή (Εικ. 32) και Μαρίνα (στην κάτω πλευρά) (Εικ. 33). Η ανάμειξη και

[30] Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 357-363.

[31] Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 339-345.

[32] Για τις επεμβάσεις πάνω στην επένδυση, βλ. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 339 σημ. 289.

[33] Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 363-370.

[34] Οι δύο εικόνες, της Φιλοξενίας του Αβραάμ και της Παναγίας της Οδηγήτριας, έχουν χρονολογηθεί από τον Τσιγαρίδα στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα και έχουν αποδοθεί στο ίδιο εργαστήριο, βλ. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 339-340.

[35] Οι ομοιότητες αυτές επεκτείνονται ακόμη και στις μεταγενέστερες προσθήκες που έχουν δεχθεί οι δύο επενδύσεις σε νεότερη εποχή.

Εικ. 1. Επένδυση του τέλους 13ου – αρχών 14ου αιώνα της εικόνας Παναγίας Ελαιοβρύτισσας, δεύτερο μισό 14ου αιώνα.

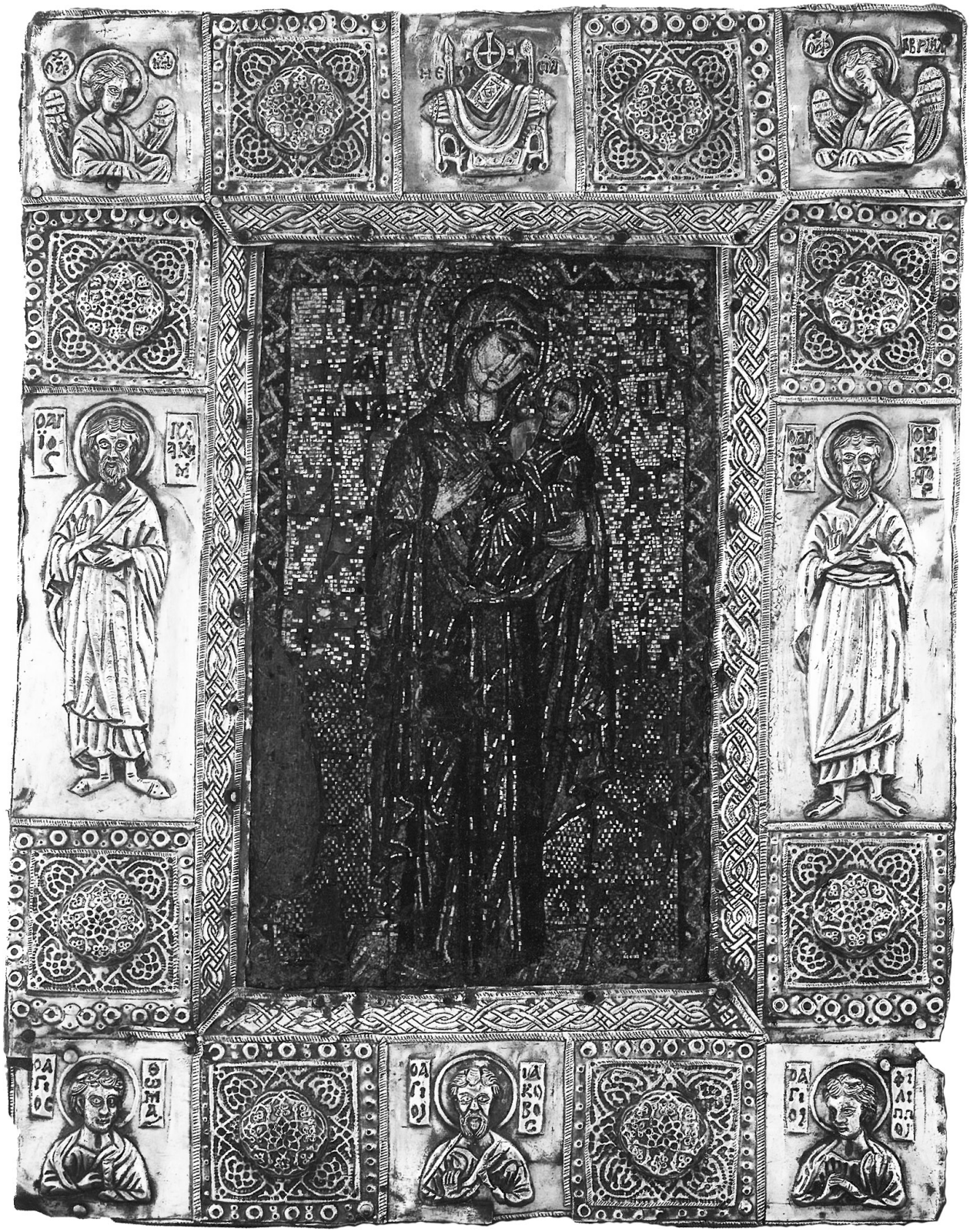
Εικ. 2. Διάχωρο με τον προφήτη Ησαΐα από την άνω αριστερή γωνία του πλαισίου (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

Εικ. 3. Διάχωρο με τον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο, από την άνω δεξιά γωνία του πλαισίου (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

εδώ των θεμάτων των εικονιδίων είναι φανερή. Η παρουσία των αρχαγγέλων και των αγίων γυναικών μπορεί να συνδυαστεί με το κύριο θέμα της εικόνας, την Παναγία την Οδηγήτρια, πράγμα που δεν συμβαίνει με τους Φίλιππο, που ανήκει στους αποστόλους, και Νέστορα, που συνήθως συνοδεύει τον άγιο Δημήτριο και άλλους στρατιωτικούς αγίους. Τα εικονίδια αυτά, όπως και εκείνα των δύο προηγούμενων εικόνων, έχουν αλλάξει θέσεις κατά την διάρκεια επισκευών, πιθανότατα την ίδια εποχή που επισκευάστηκε και η επένδυση της εικόνας της Φιλοξενίας του Αβραάμ.

Τεχνοτροπικά στοιχεία κατατάσσουν τα εικονίδια που παρουσιάσαμε, σε δύο κατηγορίες, οι οποίες συνδέονται με τις τεχνικές και τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής κατασκευής τους. Έτσι, στην πρώτη κατηγορία, στην οποία περιλαμβάνονται τα εικονίδια από τις επενδύσεις των εικόνων της Παναγίας της Ελαιοβρύτισσας (Εικ. 1), της αγίας Άννας (Εικ. 5) και της Παναγίας «η Ελπίς των Απηλπισμένων» (Εικ. 13) που έχουν χρονολογηθεί στο τέλος του 14ου αιώνα, κύριο, κοινό στοιχείο είναι ότι τα εικονίδια είναι ενσωματωμένα

Εικ. 4. Διάχωρο με τον απόστολο Ματθαίο από την κάτω δεξιά γωνία του πλαισίου (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



Εικ. 5. Επένδυση πλαισίου αρχών 14ου αιώνα της ψηφιδωτής εικόνας της αγίας Άννας, τέλος 13ου – αρχές 14ου αιώνα.

Εικ. 6. Διάχωρο με τον αρχάγγελο Μιχαήλ από το άνω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

Εικ. 7. Διάχωρο με τον αρχάγγελο Γαβριήλ από το άνω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

Εικ. 8. Διάχωρο με τον απόστολο Θωμά από το άνω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

Εικ. 9. Διάχωρο με τον απόστολο Φίλιππο από το κάτω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

Εικ. 10. Διάχωρο με τον απόστολο Ιάκωβο από το μέσον του κάτω πλαισίου (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

στις ταινίες του πλαισίων[36]. Ένα δεύτερο, κοινό στοιχείο είναι η τεχνική της απόδοσης. Το ανάγλυφό τους είναι χαμηλό και συμπληρώνεται από βαθιές εγχαράξεις που χρησιμοποιούνται κυρίως στην απόδοση της σχηματοποιημένης πτυχολογίας, των βοστρύχων της κόμης και της γενειάδας. Μια σχετική πλαστικότητα, που παρατηρείται στην τριχοφυΐα, έχει επιτευχθεί με μικρές επάλληλες εγχαράξεις στους βοστρύχους. Η απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου δεν στερείται εκφραστικότητας και οφείλεται κυρίως στα τονισμένα μεγάλα και βαθύσκιωτα μάτια. Η μορφή, ιδίως, του αγίου Ιωάννη (Εικ. 14) από την φθαρμένη επένδυση της εικόνας της Παναγίας η «Ελπίς των Απηλπισμένων», μετωπική και με ιδιαίτερα λιτή πτυχολογία, ξεχωρίζει για την απόδοση της σοβαρής έκφρασης του προσώπου, και ιδίως των ματιών, στα οποία η δήλωση με διάτρηση της κόρης προσδίδει την ίδια ζωηρότητα που παρατηρούμε και στα εικονίδια της επενδύσεως

Εικ. 11. Διάχωρο με τον άγιο Ιωακείμ από το αριστερό κάθετο πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

[36] Βλ. Grabar, *Revêtments*, ό.π. (υποσημ. 8), 61, αριθ. 32b. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 319-323, 357-363.

Εικ. 12. Διάχωρο με τον «άγιο Ιωσήφ τον μνήστορα» από το δεξιό κάθετο πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 5).

της εικόνας της αγίας Άννας, ιδίως των αγίων Ιωακείμ (Εικ. 12) και Ιωσήφ (Εικ. 11). Ένα τρίτο, κοινό στοιχείο είναι η απόδοση των ονομάτων τους, τα οποία εγχάρακτα πάνω σε έξεργα παραλληλόγραμμα διάχωρα πλαισιώνουν τις μορφές και έχουν ως επί το πλείστον συντετμημένη μορφή ή είναι γραμμένα «στηλιδόν» και με μεγαλογράμματη γραφή.

Στην ομάδα αυτή θα μπορούσαμε να εντάξουμε και την επένδυση του πλαισίου στο εικονίδιο από στεατίτη του αγίου Δημητρίου, που βρίσκεται στο Μουσείο των Όπλων του Κρεμλίνου[37], στην οποία διαπιστώνει κανείς αναλογίες στην οργάνωση της διακόσμησης αλλά και στην τεχνοτροπία του αναγλύφου.

Στην γλυπτική της εποχής εντοπίζεται ένα ανάλογο τεχνοτροπικό ρεύμα, σε σχέση κυρίως με την τεχνική απόδοσης της πτυχολογίας. Το ρεύμα αυτό απαντά ήδη σε έργα του τέλους του 12ου αιώνα, που προέρχονται από εργαστήρια της περιφέρειας, όπως οι μαρμάρινες ανάγλυφες εικόνες του αγίου Δημητρίου στην μονή Ξηροποτάμου[38], της Παναγίας Κυριώτισσας ή της ένθρονης Παναγίας στο Κρατικό Μουσείο του Βερολίνου[39], αλλά και σε έργα των αρχών της παλαιολόγειας περιόδου. Αναφέρομαι στον αρχάγγελο από την Επισκοπή Βόλου[40], που εκπροσωπεί την ακμή της γλυπτικής στην περιοχή, και του οποίου το ένδυμα βρίσκεται πολύ κοντά με αυτό των Ιωακείμ και Ιωσήφ στην επένδυση της εικόνας της αγίας Άννας (Εικ. 11, 12)[41]. Το ρεύμα αυτό, στην εκδοχή επαρχιακού εργαστηρίου, απαντά στην σύνθεση της «Εις Άδου Καθόδου», που διακοσμούσε σαρκοφάγο από την Βέροια[42],

[37] Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 13), 326-327.

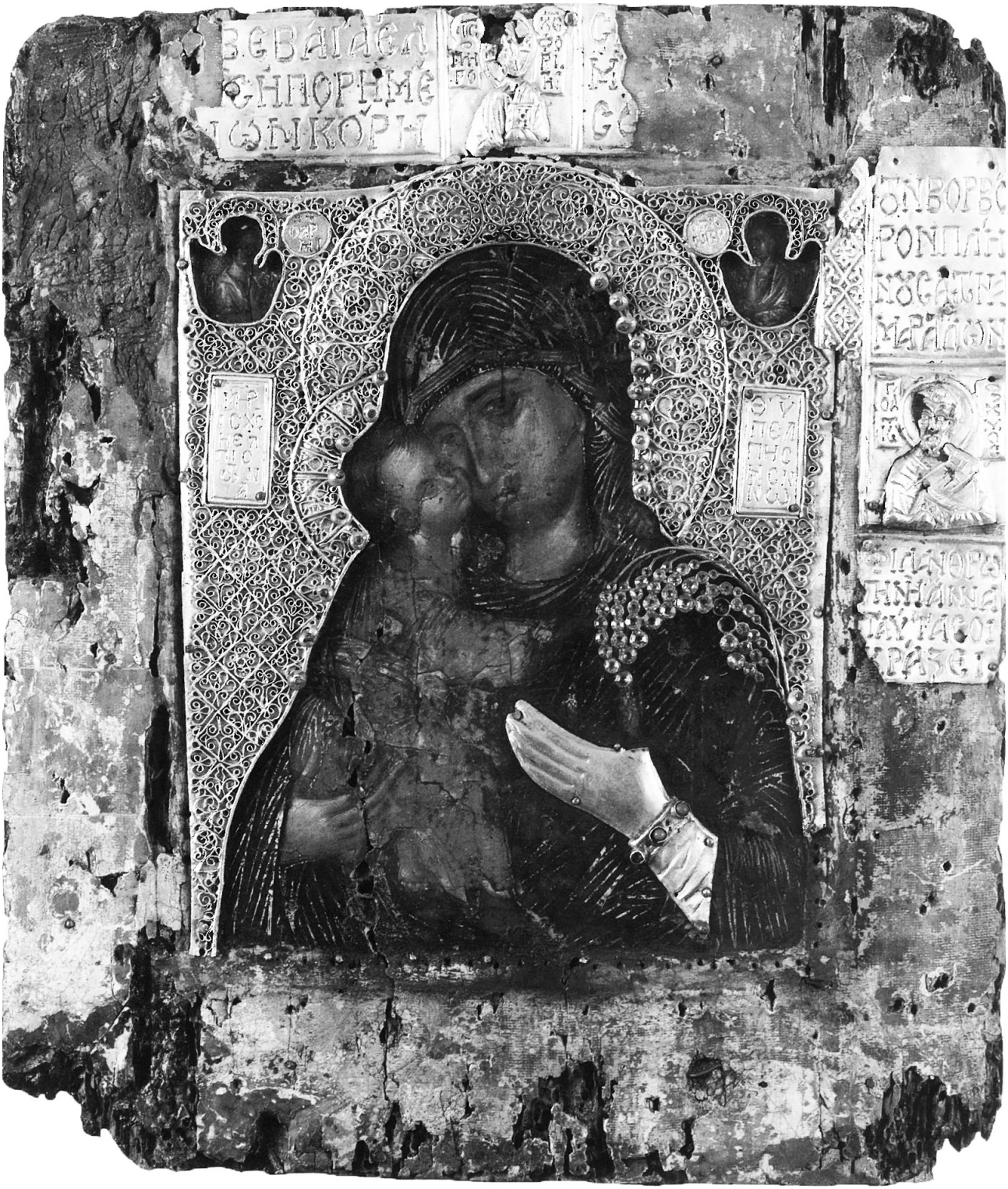
[38] Lange, *Reliefikone*, ό.π. (υποσημ. 1), 79-80, αριθ. 23. *Θησαυροί του Αγίου Όρους* (κατάλογος εκθέσεως), Θεσσαλονίκη 1997, 276-277, αριθ. 6.8 (Θ. Ν. Παζαράς).

[39] Lange, *Reliefikone*, ό.π. (υποσημ. 1), 80, αριθ. 24 και 81, αριθ. 26 αντίστοιχα.

[40] Στο ίδιο, 114, αριθ. 42 και Π. Ευγενικού, «Παρατηρήσεις σε εικονιστικά γλυπτά της ύστερης βυζαντινής περιόδου από την περιοχή του Πηλίου», *Βυζαντινά* 28 (2008), 296-297.

[41] Σημειώνω, επίσης, ένα έργο από την βασιλεύουσα, τους δύο αγγέλους που πλαισιώνουν την γλυπτή εικόνα της Παναγίας της Ανικήτου, που σήμερα βρίσκεται στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, οι οποίοι έχουν τα ίδια τεχνικά χαρακτηριστικά στην απόδοση του ενδύματος με τους αγγέλους του άνω πλαισίου στην επένδυση της εικόνας της αγίας Άννας (Εικ. 6, 7). Lange, *Reliefikone*, ό.π. (υποσημ. 1), 109-110, αριθ. 39.

[42] Α. Ξυγγόπουλος, «Βυζαντινὰ εἰκονογραφικὰ γλυπτά», *ΕΕΒΣ*



Εικ. 13. Επένδυση του τέλους του 14ου – αρχών του 15ου αιώνα της εικόνας της Παναγίας «Ελπίδος των Απηλπισμένων» της ίδιας εποχής.

Εικ. 14. Διάχωρο με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, από το δεξιό πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 13).

η οποία τοποθετείται στα τέλη του 13ου – μέσα του 14ου αιώνα[43].

Μετά τα παραπάνω, έχουμε την γνώμη ότι οι τεχνικές και τεχνοτροπικές αναλογίες που παρατηρούνται ανάμεσα σε έργα γλυπτικής και μικρογλυπτικής, οδηγούν προς την άποψη ότι η πρώτη επηρεάζει την δεύτερη[44]. Την άποψη αυτή ενισχύει το γεγονός ότι στα εικονίδια που αναφέραμε, επαναλαμβάνονται ακόμη και λεπτομέρειες όπως η αναγραφή των εγχάρακτων επιγραφών που συνοδεύουν τους αγίους σε έξεργα παραλληλόγραμμα διάχωρα, με τον ίδιο τρόπο που απαντούν στα εικονίδια των επενδύσεων.

Στην δεύτερη κατηγορία εντάσσονται, όπως ήδη αναφέραμε, διάχωρα με εικονίδια από τρεις επενδύσεις, τα οποία φαίνεται να έχουν επαναχρησιμοποιηθεί. Κάποια, μάλιστα, από αυτά έχουν κοπεί για να προσαρμοστούν στις διαστάσεις του πλαισίου, χωρίς να ληφθεί υπόψη το θέμα τους, ή οι διαστάσεις τους ξεπερνούν τα όρια του πλαισίου (Εικ. 33). Η διαπίστωση αυτή φανερώνει επέμβαση μεταγενέστερη της κατασκευής τους, που έγινε πιθανότατα κατά την επανατοποθέτησή τους σε άλλη εικόνα από την αρχική. Ειδικότερα, η επιλογή και η θέση των εικονιδίων στο πλαίσιο δεν ανταποκρίνεται στην βάση της θεολογικής συνάφειας με το κύριο θέμα της εικόνας. Αντίθετα, τα εικονίδια κάθε εικόνας δίνουν την εντύπωση ότι ανήκουν σε δύο ή τρία διαφορετικά εικονογραφικά σύνολα, όπως των αποστόλων, των στρατιωτικών αγίων και των ιεραρχών, και αγίων γυναικών, χωρίς άμεσο σύνδεσμο με το κύριο θέμα της εικόνας.

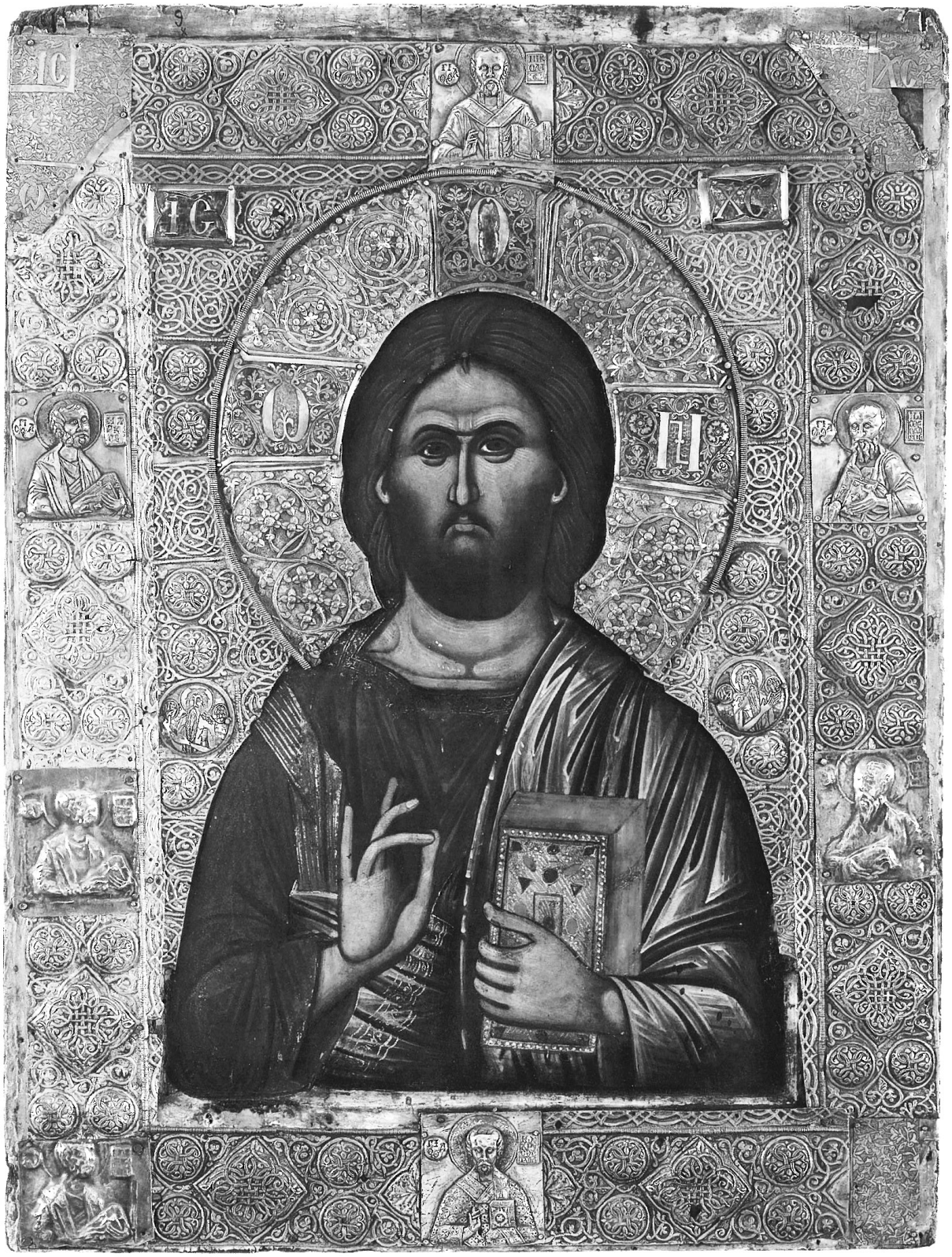
Από την μελέτη των εικονιδίων της δεύτερης κατηγορίας διαπιστώνουμε ότι όλα έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως η απόδοση των προσώπων αρυτίδωτων, εκτός του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου (Εικ. 17), των μαλλιών και των γενειάδων με σχηματοποιημένους βοστρύχους, των οποίων οι λεπτομέρειες δίνονται με λεπτές, επάλληλες εγχαράξεις. Ακόμη, οι φωτοστέφανοι έχουν έξεργο περίγραμμα, τονισμένο από εγχάραξη και διακοσμημένο το βάθος από κυματοειδείς βλαστούς, αποδιδόμενους με στικτή εγχάραξη (Εικ. 16-19, 21-25, 28-31) και σπανιότερα με χαμηλό ανάγλυφο (Εικ. 26, 32-33), με εξαίρεση το εικονίδιο με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο, που έχει αδιακόσμητο τον φωτοστέφανο. Οι τεχνικές αυτές απαντούν σε δυτικά έργα ή σε έργα που έχουν δεχθεί δυτικές επιδράσεις[45], ενώ οι επιγραφές, που συνοδεύουν τις μορφές αυτών των εικονιδίων, είναι εγχάρακτες πάνω

ΙΕ΄ (1939), 265, ο οποίος συνδέει την τεχνική τους με αυτή των ξυλογλύπτων. Θ. Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Αθήνα 1988, 25, πίν. 9.

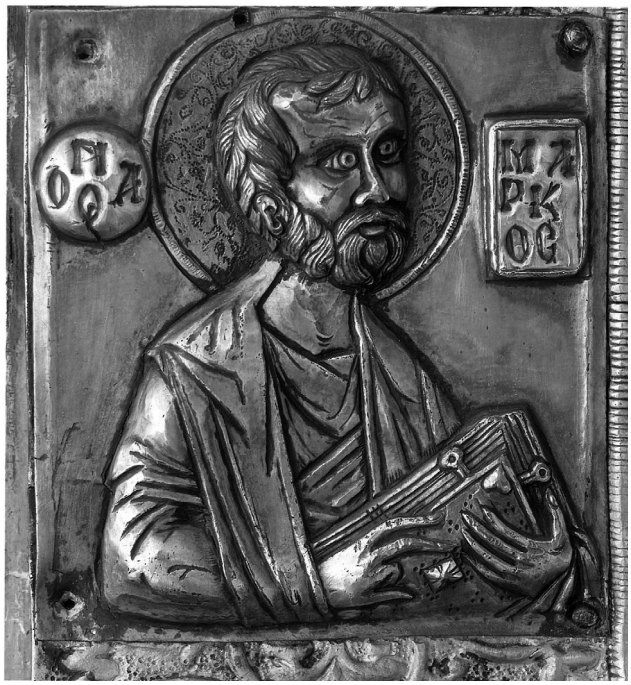
[43] Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι*, ό.π. (υποσημ. 42), 90, με βάση και την επιγραφή της σαρκοφάγου.

[44] Ανάλογες παρατηρήσεις για την σχέση γλυπτικής και μικρογλυπτικής του 10ου-12ου αιώνα με τις χάλκινες εμπίεστες επενδύσεις αναφέρει η Schwartz [«Copper Repoussé», ό.π. (υποσημ. 4), 360, 370 σημ. 52-53].

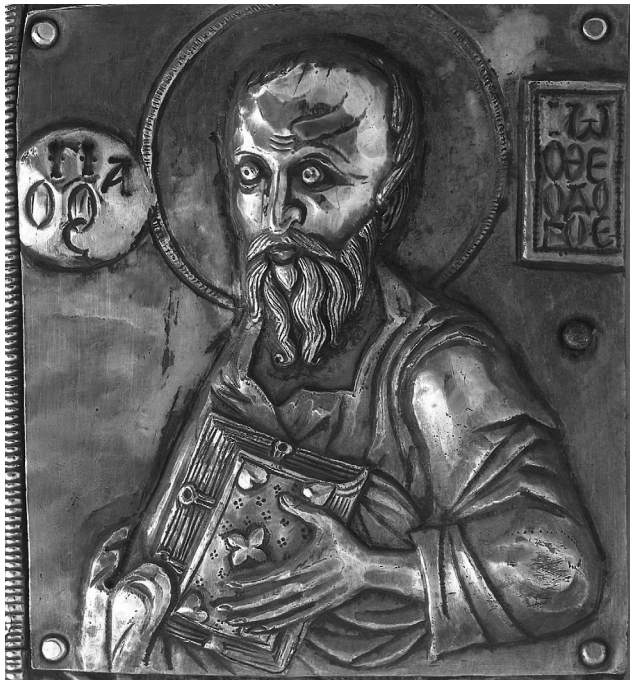
[45] Αναφέρομαι στην διακόσμηση του βάθους ή των φωτοστεφάνων εικόνων γραπτών του 15ου αιώνα, όπως εικόνες της Κύπρου (Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, αριθ. 61, 63α. Σ. Καλοπίση, «Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του ελλαδικού χώρου», *Πρακτικά Δεύτερου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, Β΄, *Μεσαιωνικό τμήμα*, Λευκωσία 1986, 555-560).



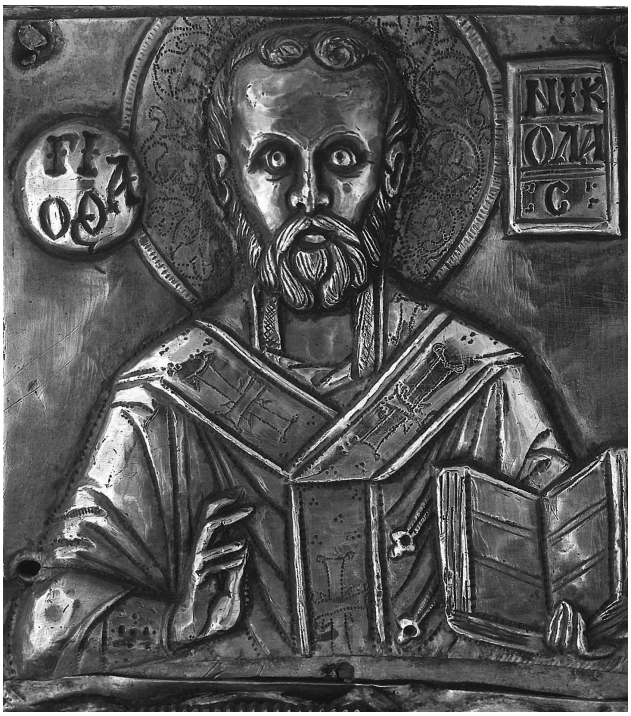
Εικ. 15. Επένδυση του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα εικόνας του Παντοκράτορος του 18ου αιώνα.



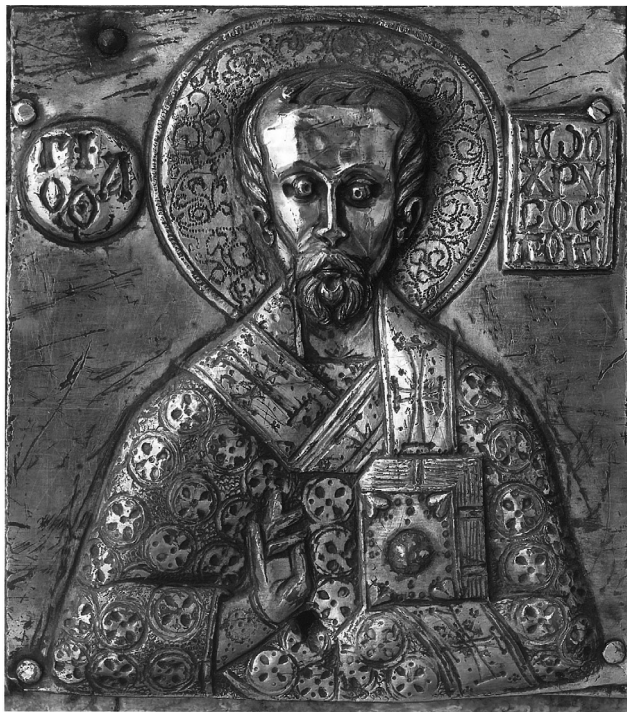
Εικ. 16. Διάχωρο με τον απόστολο Μάρκο, από το αριστερό κάθετο πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 15).



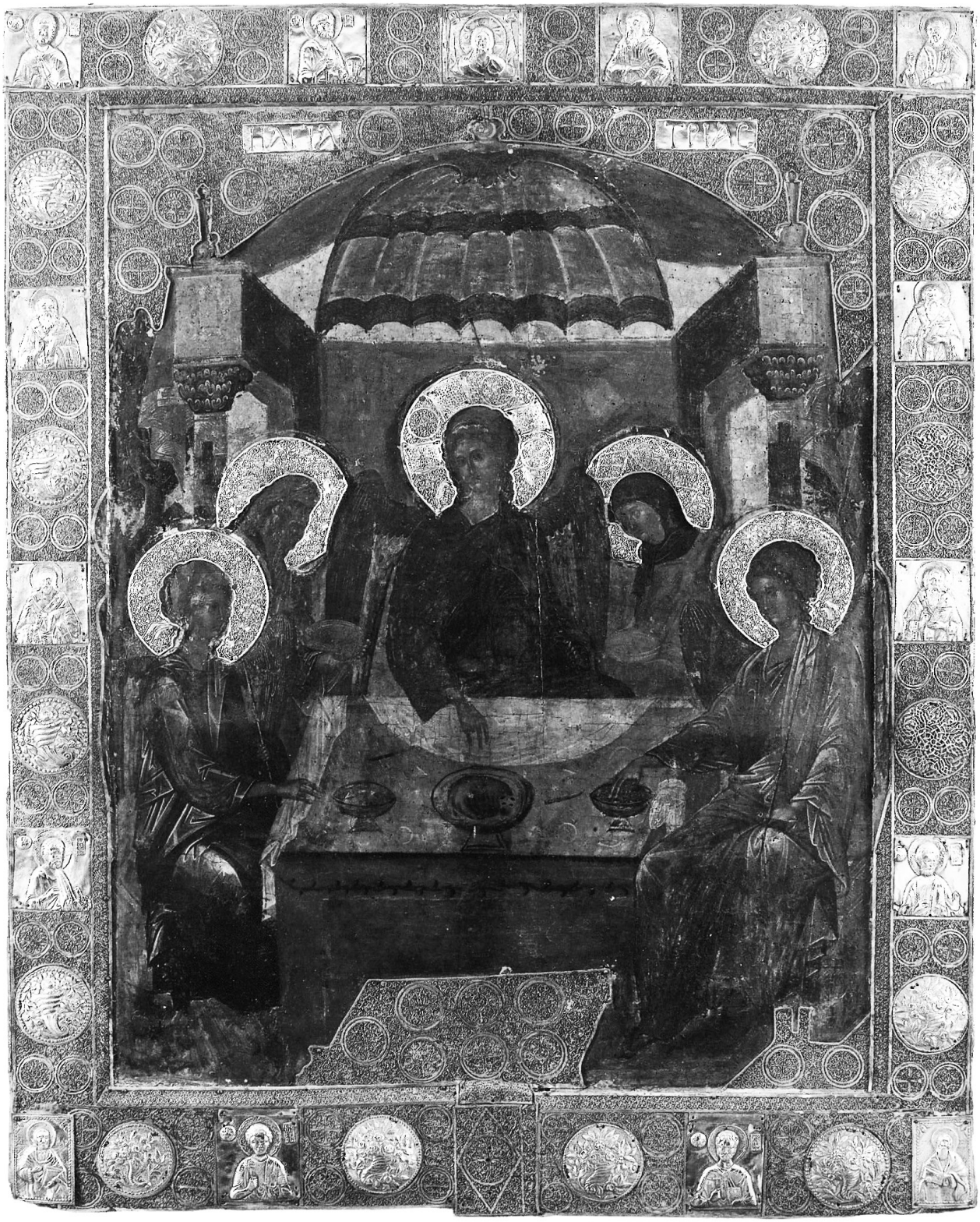
Εικ. 17. Διάχωρο με τον απόστολο Ιωάννη τον Θεολόγο, από το δεξιό πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 15).



Εικ. 18. Διάχωρο με τον άγιο Νικόλαο, από το άνω οριζόντιο πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 15).



Εικ. 19. Διάχωρο με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, από το κάτω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 15).



Εικ. 20. Επένδυση του τελευταίου τέταρτου του 14ου αιώνα με προσθήκες του 16ου και του 18ου-19ου αιώνα της εικόνας της Φιλοξενίας του Αβραάμ της ίδιας εποχής.

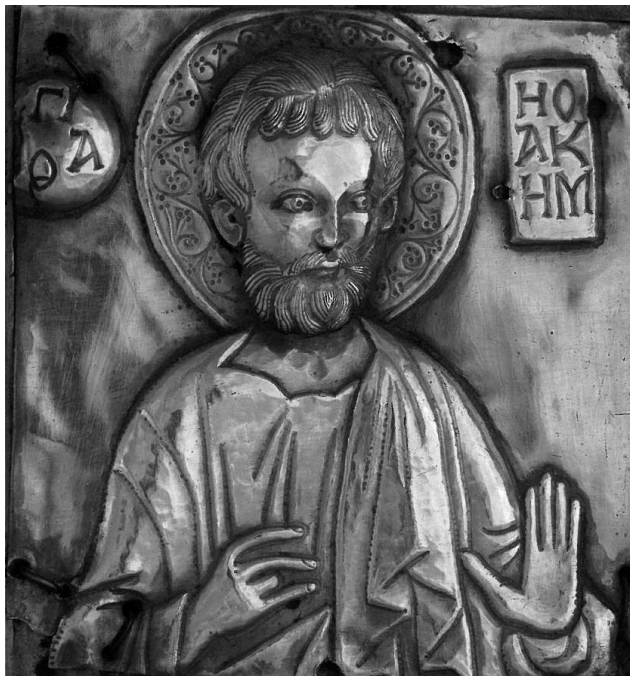
Εικ. 21. Διάχωρο με τον άγιο Προκόπιο, από το κάτω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 20).

Εικ. 22. Διάχωρο με τον απόστολο Πέτρο, από το άνω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 20).

Εικ. 23. Διάχωρο με τον άγιο Γεώργιο, από το κάτω πλαίσιο, αριστερά (λεπτομέρεια της Εικ. 20).

Εικ. 24. Διάχωρο με τον άγιο Λούπο, από το κάτω πλαίσιο, δεξιά (λεπτομέρεια της Εικ. 20).

Εικ. 25. Διάχωρο με τον άγιο Βαρθολομαίο, από το αριστερό κάθετο πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 20).



Εικ. 26. Διάχωρο με τον άγιο Ιωακείμ, από το δεξιό πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 20).

σε εξάρματα: κομβιόσχημο αριστερά με την λέξη *Ο ΑΓΙΟΣ* σε σταυρόσχημη διάταξη, και παραλληλεπίπεδο δεξιά με τα ονόματα των αγίων πολλές φορές ανορθόγραφα ή ατελώς[46].

Τα εικονογραφικά, τεχνικά και τεχνοτροπικά κοινά στοιχεία που παρατηρούνται στα εικονίδια και των τριών επενδύσεων, οδηγούν σε κοινό εργαστήριο αργυροχρυσοχοΐας, στο οποίο διαπιστώνουμε την ύπαρξη και συνεργασία τουλάχιστον δύο τεχνιτών για την κατασκευή των εικονιδίων των τριών επενδύσεων των εικόνων του Χριστού Παντοκράτορα (Εικ. 15), της Φιλοξενίας του Αβραάμ (Εικ. 20) και της Παναγίας της Οδηγήτριας (Εικ. 27). Στον ένα τεχνίτη αποδίδουμε τα εικονίδια των αποστόλων Μάρκου (Εικ. 16) και Ιωάννου του Θεολόγου (Εικ. 17), αγίου Νικολάου (Εικ. 18) και αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (Εικ. 19), από το πλαίσιο της επένδυσης της εικόνας του Χριστού Παντοκράτορα. Έργο του ίδιου τεχνίτη έχουμε την γνώμη ότι είναι τα εικονίδια του αποστόλου Βαρθολομαίου (Εικ. 25) και του αγίου Ιωακείμ (Εικ. 26), από την επένδυση της εικόνας της Φιλοξενίας του Αβραάμ, καθώς και του αγίου Νέστορα (Εικ. 30) και του αποστόλου Φιλίππου (Εικ. 31), από την επένδυση της εικόνας της Παναγίας της Οδηγήτριας.

Κύρια τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά στην απόδοση των μορφών στα εικονίδια αυτά (Εικ. 16-19, 25, 26 και 30, 31) είναι η συνοπτική πτυχολογία με τις πλατιές πτυχές των ενδυμάτων, που, με την βοήθεια εγχαράξεων, εμφανίζεται ιδιαίτερα επιμελημένη ακόμη και στις λεπτομέρειες. Εξαίρεση αποτελούν τα ιδιαίτερα βαριά, διακοσμημένα με πολυσταύρια άμφια του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου (Εικ. 19). Επίσης, οι μορφές αποδίδονται αδρά, σε έξεργο ανάγλυφο με σωστές αναλογίες, έμφαση του όγκου στα πρόσωπα και στο σώμα και ιδιαίτερη προσοχή στην λεπτομέρεια. Τα πρόσωπα, που είναι λεία, έχουν καλοσχηματισμένα τα χαρακτηριστικά, εκστατικά μάτια με ανά-

[46] Εξαίρεση αποτελεί ο ένας από τους αγγέλους της εικόνας της Παναγίας της Οδηγήτριας, όπου και τα δύο διάχωρα είναι κυκλικά. Παράδειγμα ανάλογο η μαρμάρινη εικόνα του αγίου Δημητρίου, κωνσταντινουπολίτικο έργο του 13ου αιώνα, που βρίσκεται στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, βλ. Lange, *Reliefikone*, ό.π. (υποσημ. 1), 87-88, αριθ. 28.

γλυφο περίγραμμα, στα οποία η κόρη έχει αποδοθεί διάτρητη και η ίριδα σε δεύτερο επίπεδο. Στην απόδοση της κόμης και της γενειάδας με πλατείς βοστρύχους, που σχηματίζονται από επάλληλες εγχαράξεις, διακρίνει κανείς μια σχηματοποιημένη πλαστικότητα.

Στον δεύτερο τεχνίτη του ίδιου εργαστηρίου πρέπει πιθανότατα να αποδοθούν τα εικονίδια του αγίου Προκοπίου (Εικ. 21), του αποστόλου Πέτρου (Εικ. 22), του αγίου Γεωργίου (Εικ. 23) και του αγίου Λούπου (Εικ. 24), από το πλαίσιο της επενδύσεως της Φιλοξενίας του Αβραάμ (Εικ. 20). Στον ίδιο τεχνίτη αποδίδουμε και τις μορφές των αρχαγγέλων Μιχαήλ (Εικ. 28) και Γαβριήλ (Εικ. 29), την αγία Παρασκευή (Εικ. 32) και την αγία Μαρίνα (Εικ. 33), από το πλαίσιο της επενδύσεως της Παναγίας της Οδηγήτριας (Εικ. 27).

Κύρια τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά στην απόδοση των μορφών των εικονιδίων αυτών (Εικ. 21-24, 28, 29, 32, 33) είναι η μειωμένη προτίμηση προς τις κινημένες στάσεις, με εξαίρεση την απόδοση των αρχαγγέλων (Εικ. 28, 29), ενώ οι κινήσεις των μετωπικών μορφών είναι τυπικές· κρατούν δηλαδή με το δεξί χέρι τον σταυρό του μαρτυρίου (Εικ. 21, 23, 24, 32, 33), ενώ το αριστερό το υψώνουν συνήθως προ του στήθους σε κίνηση δεήσεως (Εικ. 21, 23, 33). Παρατηρείται, επίσης, επανάληψη των αυτών φυσιογνωμικών τύπων κατά την απόδοση των προσώπων, που διαφοροποιούνται μόνο σε λεπτομέρειες στα μαλλιά ή στα γένια, όπως στους (ανά δύο) αγίους Προκόπιο (Εικ. 21) και Λούπο (Εικ. 24), στους αρχαγγέλους Μιχαήλ (Εικ. 28) και Γαβριήλ (Εικ. 29) και στις αγίες Παρασκευή (Εικ. 32) και Μαρίνα (Εικ. 33). Οι ομοιότητες στην απόδοση των μορφών επεκτείνονται στις στάσεις, στις κινήσεις, στην απόδοση των ενδυμάτων και στην διακόσμησή τους. Επίσης, είναι εμφανής μια κάποια σχηματοποίηση στην απόδοση της λεπτής και ευθύγραμμης μύτης και των στενών σφιγμένων χειλέων που προσδίδουν έκφραση αυστηρότητος στα πρόσωπα, ιδίως σε όσα αποδίδονται μετωπικά. Στα μαλλιά και τα γένια οι βόστρυχοι, που αποδίδονται με επιμελημένη γραμμική σχηματοποίηση έχουν χάσει κάθε ίχνος φυσικότητας και έχουν μεταβληθεί σε διακοσμητικά στοιχεία (Εικ. 21-23). Ακόμη, η απόδοση της πτυχολογίας είναι συνοπτικότερη, συγκριτικά με αυτή των εικονιδίων του πρώτου τεχνίτη, με βαθύτερες, εγχάρακτες πτυχώσεις, με πλατιές, ευθύγραμμες κατά προτίμηση πτυχές, κάποτε βαριές και άκαμπτες (Εικ. 28, 29, 33), που αποδίδουν το σώμα επίπεδο. Σε ορισμένες μορφές, μάλιστα, όπως στον απόστολο Πέτρο και τον άγιο Λούπο, η απόδοση της πτυχολογίας εμφανίζεται αμελέστερη. Παρατηρείται, επίσης, προτίμηση στην χρήση διακοσμητικών στοιχείων στα ενδύματα με κεντήματα (Εικ. 21, 23, 24), τα οποία αποδίδονται με στικτή εγχάραξη ή με ανάγλυφους πολύτιμους λίθους (Εικ. 28, 29).

Τα πρότυπα του εργαστηρίου, όπου κατασκευάστηκαν τα εικονίδια που εξετάσαμε, πρέπει να προέρχονται από την βασιλεύουσα, το μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο που εξακολουθούσε να τροφοδοτεί κάθε μορφή τέχνης. Μάλιστα, το εργαστήριο αυτό, για το οποίο έχω εκφράσει την γνώμη ότι είχε ως κέντρο την πόλη της Θεσσαλονίκης[47], δεν αποκλείεται, σύμφωνα με την γνώμη του Grabar[48], να είχε επικεφαλής τεχνίτες από την Κωνσταντινούπολη.

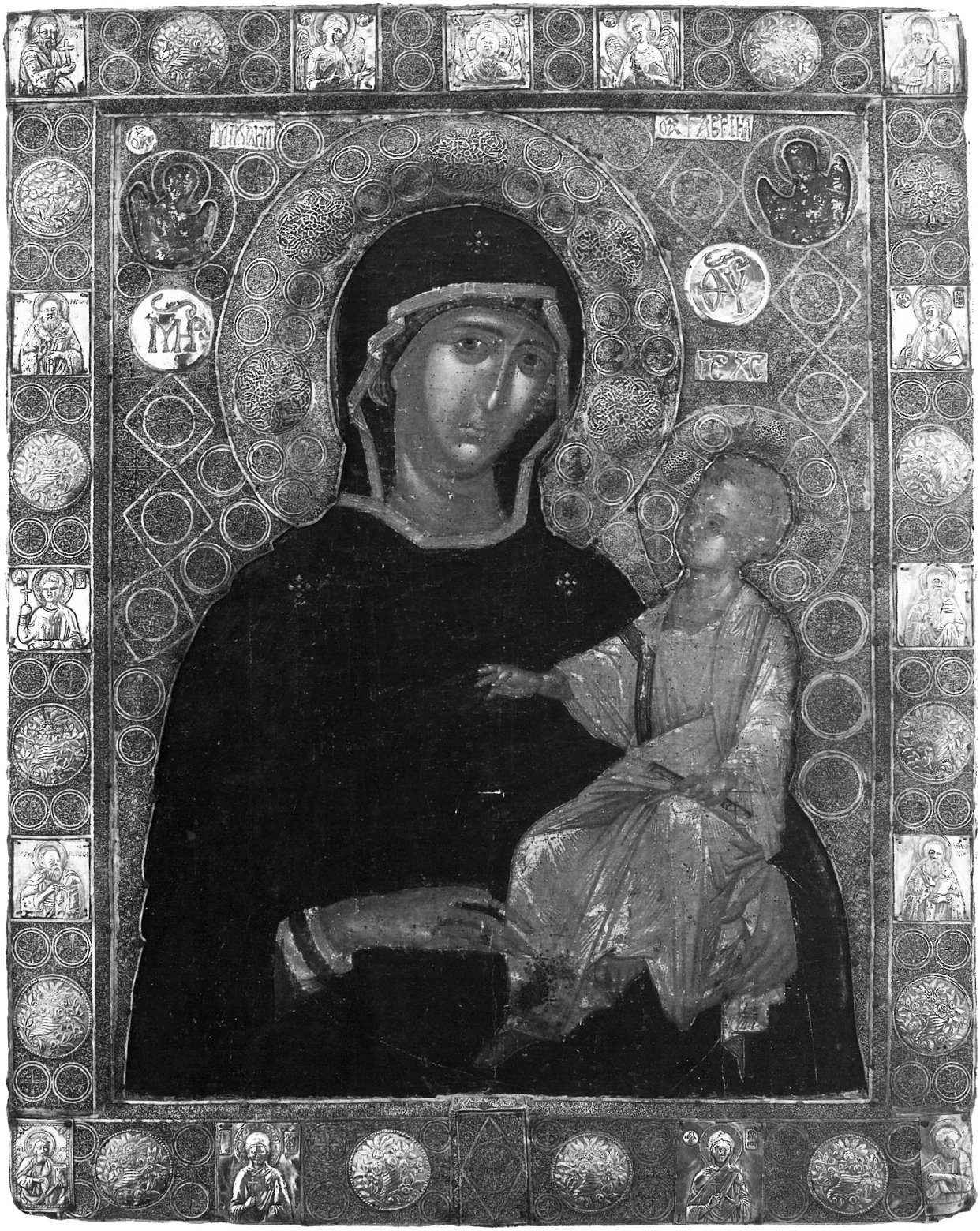
Η ποιότητα πάντως της τέχνης των έργων αυτών, που είναι αδιαμφισβήτητη, δεν φαίνεται να έχει παράλληλα σε άλλες σύγχρονες επενδύσεις. Πρόδρομοί της θα μπορούσαν να θεωρηθούν δύο πρωιμότερες επενδύσεις από την Αχρίδα, των αρχών του 14ου αιώνα, του Χριστού Ψυχοσώστη και της Παναγίας Ψυχοσώστρας, που προέρχονται από τον ναό της Περιβλέπτου και βρίσκονται στην Πινακοθήκη της Αχρίδας[49]. Στο πλαίσιο της εικόνας του Χριστού εικονίζονται έξι απόστολοι, ενώ σ' αυτό της Παναγίας ο Χριστός Παντοκράτωρ πλαισιώνεται από προφήτες. Τα εικονίδια των επενδύσεων των δύο εικόνων είναι ενσωματωμένα στα ελάσματα των πλαισίων και παρουσιάζουν κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που φανερώνουν κοινό

---

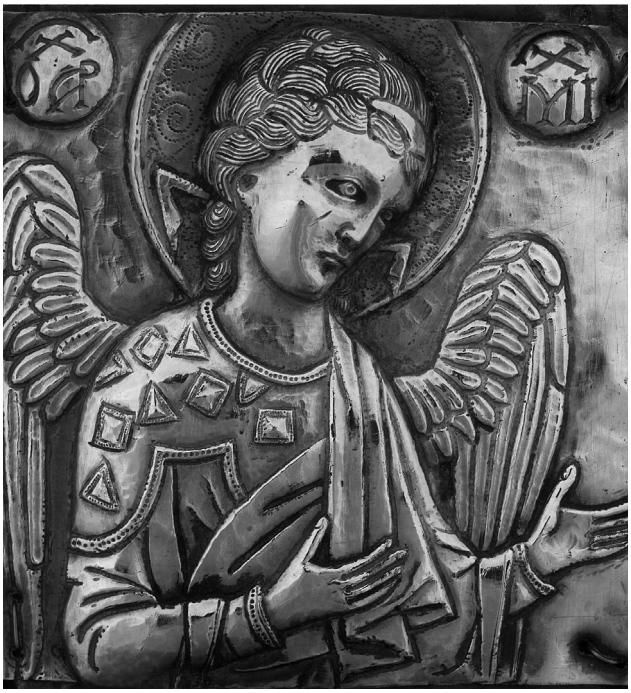
[47] Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Επενδύσεις Θεσσαλονίκης», ό.π. (υποσημ. 9), 265.

[48] Grabar, *Revêtements*, ό.π. (υποσημ. 8), 8. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι τα εικονίδια και των τριών εικόνων προορίζονταν για μία επένδυση, καθώς οι εικόνες του μεγέθους αυτών που εξετάζουμε (Εικ. 11, 13) μπορεί να έχουν μέχρι 15 εικονίδια στο πλαίσιο, και ότι αργότερα, κατά την διάρκεια επισκευαστικών εργασιών, τα εικονίδια μοιράστηκαν και στις τρεις επενδύσεις, ενώ τα κενά συμπληρώθηκαν με νεότερα έργα. Η υπόθεση αυτή θα ήταν ισχυρή, αν τα εικονίδια παρουσίαζαν κάποια θεματική ενότητα, που όμως δεν υπάρχει, όπως ήδη παρατηρήσαμε.

[49] Grabar, *Revêtements*, ό.π. (υποσημ. 8), 38-39, αριθ. 12, 13, πίν. XIX, XX. Σημειώνω ότι οι δύο εικόνες βρίσκονται σήμερα στην Πινακοθήκη εικόνων της Αχρίδας, βλ. M. Georgievski, *Icon Gallery-Ohrid*, Ohrid 1999, αριθ. 17, 19.



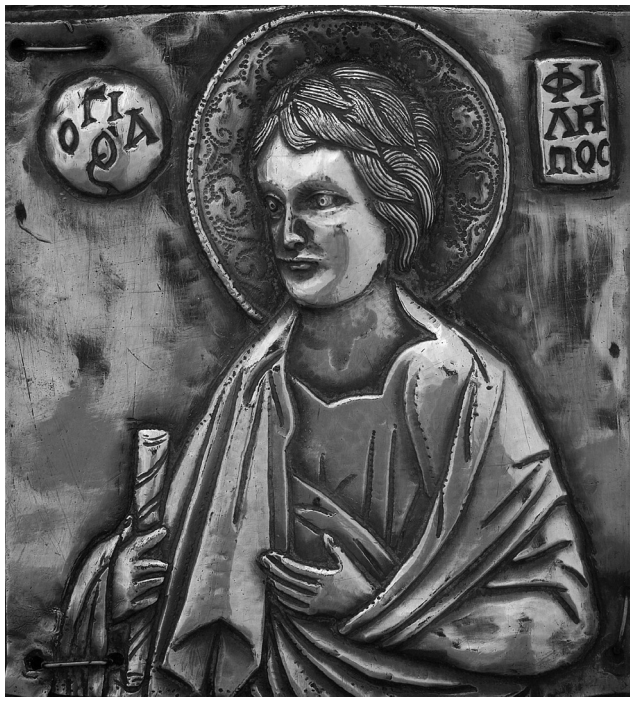
Εικ. 27. Επένδυση του τελευταίου τέταρτου του 14ου αιώνα της εικόνας της Παναγίας της Οδηγήτριας της ίδιας εποχής.



Εικ. 28. Διάχωρο με τον αρχάγγελο Μιχαήλ από το άνω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 27).

Εικ. 29. Διάχωρο με τον αρχάγγελο Γαβριήλ από το άνω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 27).

Εικ. 30. Διάχωρο με τον άγιο Νέστορα από το αριστερό, κάθετο πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 27).



Εικ. 31. Διάχωρο με τον απόστολο Φίλιππο από το δεξιό, κάθετο πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 27).

Εικ. 32. Διάχωρο με την αγία Παρασκευή από το άνω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 27).

Εικ. 33. Διάχωρο με την αγία Μαρίνα από το κάτω πλαίσιο (λεπτομέρεια της Εικ. 27).

εργαστήριο. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τους, όπως η πλαστικότητα που κυριαρχεί στην απόδοση των προσώπων και της πτυχολογίας των ενδυμάτων, η βοστρυχωτή κόμη με την ρεαλιστική απόδοση από εγχαράξεις των λεπτομερειών της, η εκφραστικότητα των ματιών, που επιτυγχάνεται τόσο από τα τονισμένα βλέφαρα όσο και από την εξηρμένη ίριδα με την εγχάρακτη κόρη, η γραφή των ονομάτων σε εξηρμένα παραλληλόγραμμα, απαντούν και στα εικονίδια των τριών επενδύσεων της μονής Βατοπεδίου. Ωστόσο, τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των εικονιδίων στις επενδύσεις του Βατοπεδίου φανερώνουν μια τέχνη που πλησιάζει στην εξάντληση των δυνατοτήτων της. Παρά ταύτα, η γνώμη ότι υπάρχει «...μια εύγλωττη διαφορά ποιότητας των επενδύσεων ανάμεσα σ' αυτές των αρχών και του τέλους του 14ου αιώνα, που πιθανότατα αντανακλά μια παρακμή συνδεδεμένη με την οικονομική συρρίκνωση της αυτοκρατορίας»[50], έχουμε την γνώμη ότι είναι υπερβολική. Η υψηλής ποιότητας απόδοση των εικονιδίων των επενδύσεων της μονής Βατοπεδίου του τέλους του 14ου ή των αρχών του 15ου αιώνα (Εικ. 16-19, 21-26, 28-33) δεν μπορεί να θεωρηθεί ως παρακμιακή. Αντίθετα, δεν απέχουν σε ποιότητα από την πλαστικότητα των αναγλύφων της μονής της Χώρας, βάσει των οποίων γίνεται λόγος για αναγέννηση της πλαστικότητας στη γλυπτική των Παλαιολόγων[51]. Μάλιστα, η σύγκριση με τα λίγα σύγχρονά τους γλυπτά από ναούς και επιτύμβια μνημεία της Κωνσταντινούπολης[52] το επιβεβαιώνει και δείχνει την επίδραση της γλυπτικής της εποχής σε έργα μικρογλυπτικής. Ειδικότερα, οι προτομές των τριών στρατιω-

[50] Την διαπίστωση αυτή κάνει ο J. Durand («Les arts somptuaires de Byzance au Mont Athos», *Le Mont Athos et l'Empire byzantin. Trésors de la Sainte Montagne. Petit Palais 10 avril-5 juillet 2009*, Paris 2009, 52).

[51] Ξυγγόπουλος, «Εἰκονογραφικὰ γλυπτά», ό.π. (υποσημ. 42), 265.

[52] Πρώτος προτείνει την σύγκριση αυτή ο Grabar [*Revêtements*, ό.π. (υποσημ. 8), 115], ο οποίος πιστεύει ότι «αυτά τα μικρά ανάγλυφα μπορούν να μας φέρουν κοντά στα γλυπτά αυτά».

τικών αγίων σε κιονόκρανο του 14ου αιώνα[53] από την βασιλεύουσα, σήμερα στο μουσείο του Cluny, στο Παρίσι[54], αλλά και οι φθαρμένες προτομές των αγίων που κοσμούν κιονόκρανο της ίδιας εποχής, πιθανόν από την μονή της Παμμακαρίστου, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης[55], φανερώνουν την στενή σχέση των εικονιδίων με έργα της γλυπτικής, τα οποία αντιπροσωπεύουν το ίδιο καλλιτεχνικό ρεύμα.

Συμπερασματικά, έχουμε την γνώμη ότι στον χώρο της εικονιστικής μικρογλυπτικής, και ειδικότερα στην αργυροχρυσοχοΐα, διακρίνουμε δύο καλλιτεχνικές τάσεις που εκφράζονται με σχετική σαφήνεια στα εικονίδια με προτομές, τα οποία διακοσμούν επενδύσεις εικόνων της μονής Βατοπεδίου. Η πρώτη, που απαντά στις επενδύσεις του τέλους του 13ου και του 14ου αιώνα, διατηρεί στοιχεία της τέχνης της προηγούμενης περιόδου και διακρίνεται για κάποια σχηματοποίηση στην απόδοση των μορφών. Η τάση αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως συντηρητική. Η δεύτερη, η οποία παρατηρείται στις επενδύσεις της μονής Βατοπεδίου, που χρονικά εκτείνονται από το δεύτερο ήμισυ του 14ου έως τις αρχές του 15ου αιώνα, διακρίνεται για έντονη πλαστικότητα στην απόδοση των μορφών, για μαλακή πτυχολογία και για επιδίωξη διαμόρφωσης ιδιαίτερων χαρακτηριστικών. Στα ανάγλυφα αυτά εικονίδια των επενδύσεων της μονής Βατοπεδίου έχουμε την γνώμη ότι αποτυπώνονται τα καλλιτεχνικά ρεύματα που απαντούν στην εικονιστική γλυπτική της εποχής των Παλαιολόγων, η οποία χρησιμοποιείται όχι μόνο σε αρχιτεκτονικά γλυπτά αλλά και σε ανάγλυφες εικόνες, κάποτε μάλιστα λατρευτικές[56], και τα οποία φαίνεται να επηρεάζουν και την μικρογλυπτική.

[53] *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, H. C. Evans (επιμ.), New York – New Haven – London (2004), 109, αριθ. 55 (S. T. Brooks).
[54] Στο ίδιο, 108-109, αριθ. 54 (S. T. Brooks).
[55] Στο ίδιο, 110, αριθ. 55 (S. T. Brooks).

[56] Α. Ξυγγόπουλος, «Ἀνάγλυφον Ὁσίου Δαβὶδ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ», *Μακεδονικά* Β΄ (1949), 20 κ.ε.

Προέλευση εικόνων
Όλες οι εικόνες προέρχονται από το βιβλίο Ε. Ν. Τσιγαρίδας – Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, ό.π. (υποσημ. 13).

Katia Loverdou-Tsigarida

RELIEF IMAGES OF SAINTS IN PALAIOLOGAN ICON REVETMENTS IN THE MONASTERY OF VATOPEDI. CONNECTIONS BETWEEN SCULPTURE AND MICROSCULPTURE

One way of approaching the figural sculpture of the late Byzantine period is through the relief busts of saints decorating the borders of silver icon revetments.

Sometimes incorporated into running borders, sometimes as self-contained panels, and usually alternating with floral motifs, these little images worked in high or low relief ornament the facings covering icon frames. Full- or half-length figures of saints associated with the main subject of the icon, they complete an iconographic whole. The technique used is usually embossing. The relief images of saints that we shall be examining appear on icon revetments from the Athonite Monastery of Vatopedi and fall into two categories, each displaying a common technique and common artistic trends.

The first category comprises the revetment of the icon of the Madonna Elaiovrytissa, late 13th – early 14th century (Fig. 1), with three figurative panels (Figs 2-4), the revetment covering the frame of the 14th-century mosaic icon of St. Anne with the infant Mary (Fig. 5), with five square panels containing busts of saints and two rectangular ones with full-length figures (Figs 6-12), and the revetment for the icon of the Madonna as 'Hope of the hopeless', which has been dated to the late 14th –early 15th century (Fig. 13) and has two figurative panels (Fig. 14). The miniature icons in this category are incorporated into the bands running around the frames and are worked in low relief, highlighted by deep grooves, while the facial features have been given a certain expressiveness achieved mainly through the large, heavy-shaded eyes. A similar style is found in works of the late 12th century and afterwards, mostly from local workshops.

The second category, of reliefs in self-contained panels, comprises figures of saints from three revetments that were apparently made for a different icon. These are four panels (Figs 16-19) on a later icon of Christ Pantokrator that must have belonged to the revetment of the original icon (Fig. 15), and were made in the 14th century, six panels (Figs 21-26) from a 14th-century revetment for an icon of the Hospitality of Abraham of the same period (Fig. 20), and, finally, six panels (Figs 28-33) on an icon of the Madonna in the type of the Hodegetria (Fig. 27) from the last quarter of the 14th century. The common characteristic of the miniature icons in this category is the exceptionally fine modeling of the faces and drapery and the exquisite rendering of the poses and movements, which recall 14th-century sculptures from Constantinople. These little icons are examples of an art that while still flourishing is reaching the limits of its potential. The quality of the art displayed in them, which is indisputable, appears to have no parallels in other icon revetments of this period. A foretaste of this exceptional quality may perhaps be seen in two early 14th century icon frames from Ohrid, ornamenting icons of Christ the Saviour of souls (Psychosostes) and the Madonna Saviour of souls (Psychosostria) from the church of the Peribleptos, which are now in the Ohrid Icon Gallery. The stylistic similarities of these miniature icons point to a common silversmith, whom we have elsewhere placed in Thessalonica and who must, we think, have a connection with Constantinople.

(Translated by Janet Koniordos)

Former Director of Byzantine Antiquities,
etsigaridas@yahoo.com