

Ελένη Ευαγγέλου

**Γυναίκες και εικόνες:
Η περίπτωση της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας
Παλαιολογίνας, βασίλισσας των Ιωαννίνων
(περ. 1349/50-1394)**



Διπλωματική Εργασία

Ακαδημαϊκό έτος 2016-2017

Στην οικογένειά μου, αυτή που μου δόθηκε και αυτή που επέλεξα

Περιεχόμενα

Πρόλογος	7
Εισαγωγή	9
Κεφάλαιο Α'. Τα έργα.....	11
Κεφάλαιο Β'.Τα πρόσωπα.....	31
Κεφάλαιο Γ'._Η Μαρία μετά τη Μαρία: η Ψηλάφηση του Θωμά και η βασίλισσα των Ιωαννίνων στη μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη	55
Κεφάλαιο Δ'._Ζητήματα εικονογραφίας, τεχνοτροπίας και χρονολόγησης	61
Συμπεράσματα	81
Παράρτημα.....	83
Βιβλιογραφία και συντομογραφίες.....	91
Κατάλογος εικόνων.....	99
Εικόνες.....	109

Πρόλογος

Η διπλωματική μου εργασία με τίτλο «Γυναίκες και εικόνες: η περίπτωση της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας, *βασίλισσας* των Ιωαννίνων (παρ. 1349/50-1394)» εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις στις Ιστορικές, Αρχαιολογικές και Ανθρωπολογικές Σπουδές» του τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Η συγγραφή της εργασίας πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του χειμερινού εξαμήνου του ακαδημαϊκού έτους 2016-2017, με κύρια επιβλέπουσα την καθηγήτρια Μαρία Βασιλάκη και συνεπιβλέποντα τον επίκουρο καθηγητή Ιωάννη Βαραλή.

Στόχος της εργασίας αυτής είναι να εξετάσει την κτητορική δραστηριότητα της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας, *βασίλισσας* των Ιωαννίνων, μιας από τις ελάχιστες γυναίκες που συνέδεσαν το όνομά τους με μια σειρά εντυπωσιακών έργων τέχνης κατά την Παλαιολόγια περίοδο. Η εργασία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφονται τρία έργα τέχνης, το ένα από τα οποία συνδέεται με τη Μαρία Παλαιολογίνα και τον σύζυγό της Θωμά Preljubović, ενώ τα άλλα δυο μόνο με τη Μαρία Παλαιολογίνα. Ακολουθεί μια προσπάθεια ανίχνευσης της προσωπικότητας και των κινήτρων των δωρητών, βασισμένη στις γραπτές πηγές της εποχής. Στο τελευταίο κεφάλαιο αναζητούνται εικονογραφικά και τεχνοτροπικά παράλληλα των έργων, τα οποία μπορούν να προσφέρουν ενδείξεις για τον τρόπο παραγωγής των εικόνων που μας ενδιαφέρουν. Το Παράρτημα περιλαμβάνει μια σύντομη αναφορά στα κύρια χαρακτηριστικά του *Χρονικού των Ιωαννίνων*. Η εργασία ολοκληρώνεται με τη Βιβλιογραφία και την εικονογράφιση.

Η εργασία αυτή δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς την αμέριστη συμπαράσταση και βοήθεια που μου προσέφεραν οι επιβλέποντες καθηγητές μου Μ. Βασιλάκη και Ι. Βαραλής. Θερμές ευχαριστίες οφείλω και στον καθηγητή Δ. Κυρτάτα, που δέχτηκε να συμμετάσχει στην τριμελή επιτροπή προφορικής εξέτασης της διπλωματικής μου. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στην προϊστάμενη της Εφορείας Αρχαιοτήτων Τρικάλων Κρυσταλλία Μαντζανά και στην αρχαιολόγο της Εφορείας Ελένη Τσιμπίδα, για την προθυμία τους να με διευκολύνουν με κάθε τρόπο και για την παροχή φωτογραφικού υλικού.

Εισαγωγή

Το 1821 γίνεται η πρώτη δημοσίευση του *Χρονικού των Ιωαννίνων* από τον Γάλλο περιηγητή François Rouqueville. Μέσα από τη δημοσίευση αυτή αναδύθηκε η σχεδόν άγνωστη ως τότε ιστορική προσωπικότητα της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας, *βασίλισσας των Ιωαννίνων*. Το 1911, ο Νικόλαος Βέης δημοσίευσε μια κακοδιατηρημένη εικόνα, την οποία είχε ανακαλύψει στη Μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων. Με τη βοήθεια της επιγραφής που συνοδεύει τη μορφή της δωρήτριας στα πόδια της Βρεφοκρατούσας Παναγίας, ο Βέης κατόρθωσε να αναγνωρίσει τη Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα. Η ογκώδης μονογραφία του καθηγητή Cirac Estorapan, που κυκλοφόρησε το 1943, αφορούσε τη μελέτη ενός κατάκοσμου δίπτυχου που εντόπισε στον Επισκοπικό ναό της Cuenca, και στο οποίο είχαν απεικονιστεί τα κτητορικά πορτραίτα της Μαρίας Παλαιολογίνας και του συζύγου της, Θωμά Preljubović, *δεσπότη των Ιωαννίνων*. Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος δημοσίευσε εικόνα με την Ψηλάφηση του Θωμά, την οποία εντόπισε στη Μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων και στην οποία αναγνώρισε τη μορφή της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας ανάμεσα στον όμιλο των αποστόλων στο αριστερό τμήμα της εικόνας.

Η περίπτωση της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας, που αναδύθηκε από τα παραπάνω έργα και από το *Χρονικό των Ιωαννίνων*, απασχόλησε κατά καιρούς την έρευνα, η οποία προσπάθησε να φωτίσει συγκεκριμένες πτυχές του βίου και της κτητορικής της δραστηριότητας. Στο επίκεντρο της έρευνας βρέθηκαν ζητήματα εικονογραφίας, τεχνοτροπίας, χρονολόγησης και προέλευσης των τριών έργων. Αυτό είναι το θέμα και της παρούσας εργασίας η οποία όμως λαμβάνει σοβαρά υπόψη της τις ιστορικές πηγές, προσπαθώντας μέσω αυτών να φωτίσει όχι μόνο τα ίδια τα έργα, αλλά και την προσωπικότητα της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας. Το κάθε έργο περιγράφεται λεπτομερώς, σε μια προσπάθεια να αποκαλυφθούν ψήγματα των προθέσεων και της ίδιας της προσωπικότητας των δωρητών. Κατά πόσο οι πληροφορίες που μας προσφέρουν οι γραπτές πηγές συμφωνούν με την εικόνα που δίνουν τα οπτικά αντικείμενα, δηλαδή οι εικόνες και το δίπτυχο; Όποια και αν είναι η απάντηση, ελπίζω η εργασία μου να συμβάλει στην περαιτέρω διερεύνηση της κτητορικής δραστηριότητας των δύο αυτών ιστορικών προσώπων, η οποία θεωρώ ότι παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Κεφάλαιο Α'.

Τα Έργα

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε τα τρία έργα που είναι το αποτέλεσμα της κτητορικής δραστηριότητας της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας και του συζύγου της, Θωμά Preljubović: το δίπτυχο της Cuenca, την εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας με αγίους στο πλαίσιο και την Ψηλάφηση του Θωμά. Το πρώτο έργο βρίσκεται στο Επισκοπικό Μουσείο της Cuenca, τα δύο άλλα στη Μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων. Τα έργα αυτά μαρτυρούν την οικονομική και κοινωνική ισχύ εκείνων που υπήρξαν οι παραγγελιοδότες τους, οι οποίοι και έχουν απεικονιστεί σε αυτά. Ο Θωμάς και η Μαρία έχουν απεικονιστεί στο δίπτυχο της Cuenca, ενώ στις δυο εικόνες υπάρχει μόνο η μορφή της Μαρίας Παλαιολογίνας. Με τον τρόπο αυτό, οι εικόνες λειτουργούν ως οχήματα ανάδειξης των φιλοδοξιών, των κινήτρων και της ίδιας της προσωπικότητας των δωρητών. Στη τέχνη του Έστερου Βυζαντίου ο χορηγός αυτοπαρουσιάζεται συχνά με άμεσο τρόπο, δηλώνοντας την ταυτότητά του με οπτικά μέσα.¹

Α1. Το δίπτυχο- λειψανοθήκη της Cuenca

Η λειψανοθήκη της Cuenca (εικ. 1) είναι ένα δίπτυχο διαστάσεων 38,5 x 27,5 εκ. Η εσωτερική, κύρια όψη του δίπτυχου είναι ζωγραφισμένη με αυγοτέμπερα σε ξύλο και φέρει επένδυση από επιχρυσωμένο άργυρο. Κοσμείται από πολύτιμους και ημιπολύτιμους λίθους και σμάλτο. Στο αριστερό φύλο εικονίζεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα με δεκατέσσερις μορφές στηθαίων αγίων στο πλαίσιο. Στο δεξιό φύλο απεικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας με επίσης δεκατέσσερις μορφές στηθαίων αγίων. Κάτω από κάθε άγιο βρίσκεται ορθογώνιο άνοιγμα με τμήμα λειψάνου. Τα πλαίσια των κεντρικών και των δευτερευουσών μορφών, οι φωτοστέφανοι των αγίων και τα ορθογώνια ανοίγματα κάτω από το κάθε μικρό διάχωρο περιβάλλονται από μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους. Η λειψανοθήκη κοσμούσαν αρχικά με εννιακόσια πενήντα τέσσερα μαργαριτάρια, εβδομήντα τρεις μεγάλους λίθους και διακόσιους τριάντα εννιά πολύτιμους λίθους.² Από αυτά

¹ Drić 2016, σσ. 343, 374.

² *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 30, σσ. 320-321 (Λάζαρος Δεριζιώτης).

σώζονται τριακόσια ενενήντα εννέα μαργαριτάρια και εξήντα επτά πολύτιμοι λίθοι. Η διακόσμηση της επένδυσης φέρει εγχάρακτο και έκτυπο κόσμημα. Η πίσω όψη του δίπτυχου καλύφθηκε μεταγενέστερα με κόκκινο βελούδο, κοσμημένο με φυτικό μοτίβο από χρυσή και ασημένια κλωστή, που στο κέντρο της φέρει αταύτιστο θυρεό (εικ 2). Το δίπτυχο διατηρείται σε καλή κατάσταση.³

Αριστερό φύλο

Στο κεντρικό ορθογώνιο πλαίσιο εικονίζεται η Θεοτόκος όρθια και ολόσωμη, να πατεί πάνω σε υποπόδιο (εικ. 3). Το περίγραμμα της μορφής της ορίζεται από σειρά μαργαριταριών. Φορά σκούρο κυανό χιτώνα με χρυσά επιμανίκια και σκούρο πορφυρό μαφόριο με χρυσή ταινία στις παρυφές και χρυσή κροσσωτή απόληξη. Ο κεκρύφαλος της Παναγίας έχει την ίδια απόχρωση με το χιτώνα της. Ακριβώς επάνω από την κροσσωτή απόληξη του δεξιού της βραχίονα διακρίνεται απόσπασμα του 44ου Ψαλμού του Δαβίδ, κεντημένο με χρυσή κλωστή: ΕΝ ΚΡΩCOT(ΟΙC) ΧΡΥCΟΙC Π(ΕΡΙΒΕΒΛΗΜΕΝΗ).⁴ Κρατεί με το αριστερό χέρι τον Χριστό, ο οποίος φορά ανοιχτοπράσινο χιτώνα με χρυσά ανθύλλια και ιμάτιο στο χρώμα της ώχρας με καστανέρυθρες πινελιές και έντονες χρυσοκονδυλιές. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατεί κλειστό ειλητάριο με το αριστερό. Το πρόσωπο του Χριστού χαρακτηρίζεται από το ψηλό μέτωπο, πάνω στο οποίο πέφτει η καστανή του κόμη. Εκατέρωθεν της κεφαλής της Παναγίας διακρίνεται η επισηματωμένη και συντομογραφημένη επιγραφή Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ και δεξιά της κεφαλής του Χριστού η επίσης επισηματωμένη επιγραφή: Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C.

Γονατισμένη στα πόδια της Θεοτόκου, σε στάση προσκύνησης και σε πολύ μικρότερη κλίμακα, βρίσκεται γυναικεία μορφή, η ταυτότητα της οποίας αναγνωρίζεται μέσα από τη μεγαλογράμματη επιγραφή που τη συνοδεύει: ΜΑΡΙΑ ΒΑCΙ(ΛΙC)CΑ ΑΓΓΕΛΙ(ΝΑ) ΔΟΥΚΕΝΑ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟ(ΓΙΝΑ) (εικ. 4). Έχει στραμμένο το κεφάλι προς τα επάνω, εκεί όπου βρίσκεται η Παναγία.⁵ Αποδίδεται με

³ *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 24C, σ. 52 (Annemarie Weyl Carr).

⁴ Babić 1991, σσ. 61-62. Παραδείγματα παραστάσεων και εικόνων στις οποίες το μαφόριο της Παναγίας φέρει την ίδια περικοπή θα εξεταστούν σε επόμενο κεφάλαιο.

⁵ Από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα και εξής, επικρατεί ένας νέος τύπος *προσκύνησης*: το ανώτερο μέρος του σώματος παραμένει σε όρθια στάση. Με τον τρόπο αυτό ο δωρητής τραβά την προσοχή του θεατή και αναδεικνύει την ατομικότητά του. Το βλέμμα του δωρητή ταυτίζεται με το βλέμμα ενός εραστή. Η θεωρία σύμφωνα με την οποία το μάτι εξέπεμπε ακτίνες οι οποίες προσκολλούνταν στα

μακριά μαύρα μαλλιά, ελαφρώς κυρτωμένη και πλατιά μύτη και σμιχτά φρύδια. Φορά χρυσό, διάλιθο διάδημα με περπενδούλια και πολύτιμα ενώτια. Τα μαλλιά της καλύπτονται από δίχτυ κοσμημένο με πολύχρωμους, πολύτιμους λίθους. Ο χιτώνας της είναι χρώματος ερυθρού με πολύπλοκη χρυσοποίκιλη διακόσμηση, ενώ το σώμα της καλύπτεται από πορφυρό μανδύα, ο οποίος κοσμείται με χρυσοκέντητους δικέφαλους αετούς.

Γύρω από την κεντρική παράσταση τοποθετούνται οι μορφές δεκατεσσάρων στηθαίων αγίων, η καθεμία από τις οποίες εντάσσεται σε μικρότερο πλαίσιο. Τα διάχωρα αυτά κοσμούνται με μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους, όπως και τα φωτοστέφανά τους.

Ξεκινάμε την περιγραφή από την επάνω σειρά του αριστερού φύλλου και από αριστερά προς τα δεξιά:

1. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων ⁶ (εικ. 5): Ωριμος άνδρας με καστανά μαλλιά, ενδεδυμένος με σκουροπράσινο χιτώνα που κοσμείται με χρυσή κλωστή. Πάνω από το χιτώνα φορά ερυθρό μανδύα, πορπωμένο μπροστά στο στήθος και διακοσμημένο με πολύτιμους λίθους, μαργαριτάρια και χρυσή ταινία στις παρυφές. Κρατά σταυρό με το δεξί του χέρι και έχει την παλάμη του αριστερού στραμμένη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα. Σε δύο κατακόρυφα πλαίσια αριστερά και δεξιά του, υπάρχει επιγραφή με το όνομά του: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟC/ Ο ΤΗΡΩΝ.

2. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης ⁷ (εικ. 6): Νεαρός άνδρας με σκούρα καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φορά στρατιωτική ενδυμασία: κόκκινο χρυσοποίκιλτο χιτώνα με πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια και επίσης χρυσοποίκιλτο μανδύα σκούρου ιώδους χρώματος. Στο δεξί χέρι κρατά σταυρό, ενώ το αριστερό δεν διακρίνεται. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα πλαίσια, αναγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟC/ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ.

3. Η αγία Άννα ⁸ (εικ. 7): Ηλικιωμένη γυναίκα ενδεδυμένη με σκούρο μπλε χιτώνα που κοσμείται με πυκνές χρυσογραφίες γύρω από το λαιμό. Τα μαλλιά της καλύπτονται από μπλε μαντήλι. Φορά κόκκινο μανδύα με χρυσά αστεροειδή κοσμήματα στο μέτωπο και τους ώμους και χρυσή ταινία στις παρυφές. Η επιγραφή

εκάστοτε αντικείμενα υπήρξε αρκετά δημοφιλής στο Βυζάντιο. Η όραση ισούται με την αφή, δημιουργώντας ένα νέο είδος αισθητηριακής εμπειρίας και προσέγγισης της ιερότητας. Drpić 2016, σσ. 385-387, 394-395.

⁶ *Synaxarium CP* 1902, σ. 469. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

⁷ *Synaxarium CP* 1902, σ. 451. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

⁸ *Synaxarium CP* 1902, σ. 841. *Ερμηνεία* 2007, σ. 120.

Η ΑΓΙΑ ANNA/ Η Μ(ΗΤ)ΗΡ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟΚ)ΟΥ διαβάζεται πάνω σε κατακόρυφα μεταλλικά φύλλα στα αριστερά και δεξιά της μορφής.

4. Ο άγιος Προκόπιος ⁹ (εικ. 8): Νέος αγένειος με καστανά μακριά μαλλιά, ενδεδυμένος με στρατιωτική στολή. Φορεί σκούρο κυανό χιτώνα και ερυθρό μανδύα, διακοσμημένο με χρυσοκεντήματα και μαργαριτάρια. Ο μανδύας φέρει χρυσή ταινία στις παρυφές. Με το δεξί χέρι κρατά σταυρό. Το αριστερό του χέρι έχει την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, στη χαρακτηριστική χειρονομία του μάρτυρα. Εκατέρωθεν του αγίου Προκοπίου, σε δύο κατακόρυφα πλαίσια αναγράφεται το όνομά του: Ο ΑΓΙΟΣ/ ΠΡΩΚΟΠΙΟΣ.

Στην κάτω σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται:

5. Η αγία Πελαγία ¹⁰ (εικ. 9): Ωριμη γυναίκα, ενδεδυμένη με μοναστικά ενδύματα. Το χιτώνιο της αγίας είναι μαύρο και κοσμεύεται με σταυρό, ενώ ο μανδύας της είναι χρώματος σκούρου καστανού και ακόσμητος. Στο κεφάλι φορά σκούρο λαδί κάλυμμα. Τα χέρια της δεν διακρίνονται κάτω από τα ενδύματά της. Η ταυτότητα της αγίας αποκαλύπτεται μέσα από τη μεγαλογράμματη επιγραφή που τη συνοδεύει, γραμμένη πάνω σε κατακόρυφα μεταλλικά πλαίσια, αριστερά και δεξιά της: Η ΑΓΙΑ/ΠΕΛΑΓΗΑ.

6. Ο άγιος Κοσμάς ¹¹ (εικ. 10): Νεαρός άνδρας με καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φορά ερυθρό χιτώνα με έντονες χρυσογραφίες, και από πάνω σκούρο κυανό ιμάτιο, κοσμημένο με χρυσή ταινία στις παρυφές, που καλύπτει σχεδόν όλο το σώμα του. Ευλογεί με το δεξί του χέρι και με το δεξί κρατά αδιευκρίνιστο αντικείμενο, πιθανώς φυαλόσχημο ιατρικό αγγείο. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα πλαίσια, αναγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓΙΟΣ/ ΚΟΣΜΑΣ.

7. Ο άγιος Δαμιανός ¹² (εικ. 11): Νεαρός άνδρας με καστανή κόμη και κοντή γενειάδα. Φορά χρυσοποϊκίλο ερυθρό χιτώνα και σκούρο κυανό ιμάτιο, με χρυσή ταινία στις παρυφές. Κρατά στο δεξί του χέρι αδιευκρίνιστο ιατρικό εργαλείο. Το αριστερό του χέρι δεν διακρίνεται. Αριστερά και δεξιά του, σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια αναγράφεται το όνομά του: Ο ΑΓΙΟΣ/ ΔΑΜΙΑΝΟΣ(C).

⁹ *Synaxarium CP* 1902, σ. 805. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

¹⁰ Δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για την οσία Πελαγία από την Αντιόχεια ή για τη μάρτυρα. *Synaxarium CP* 1902, σσ. 117-118 και σ. 558 αντίστοιχα. *Ερμηνεία* 2007, σσ. 226, 228.

¹¹ *Synaxarium CP* 1902, σ. 791. *Ερμηνεία* 2007, σ. 218.

¹² *Synaxarium CP* 1902, σ. 791. *Ερμηνεία* 2007, σ. 218.

8. Ο άγιος Παντελεήμων¹³ (εικ. 12): Νεαρός αγένειος άνδρας με καστανούς, πλούσιους βοστρύχους. Φορά σκούρο κυανό χιτώνα με χρυσή ταινία στις παρυφές και κόκκινο ιμάτιο με χρυσοκεντήματα. Στο δεξί χέρι κρατά αδιευκρίνιστο ιατρικό εργαλείο. Η κίνηση του αριστερού χεριού του δεν διακρίνεται. Το όνομα του αγίου αναγράφεται σε κατακόρυφα πλαίσια ορθογωνίου σχήματος, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν της μορφής του: Ο ΑΓΙΟC/ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜ(ΩΝ).

Στην αριστερή πλευρά του αριστερού φύλου, από πάνω προς τα κάτω, απεικονίζονται:

9. Ο άγιος Αρτέμιος¹⁴ (εικ. 13): Αποδίδεται ως ώριμος άνδρας με μακριά καστανή κόμη και κοντή γενειάδα ίδιου χρώματος. Φορά χρυσοκέντητο ερυθρό χιτώνα και σκούρο κυανό μανδύα που πορπώνεται μπροστά στο στήθος και κοσμεείται με χρυσή ταινία και μαργαριτάρια στις παρυφές, καθώς και με χρυσοκεντήματα που μιμούνται γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου.¹⁵ Στο δεξί χέρι βαστά χρυσό σταυρό, ενώ το αριστερό δεν διακρίνεται. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα πλαίσια, αναγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓΙΟC/ ΑΡΤΕΜΙΟC.

10. Ο άγιος Ευστράτιος¹⁶ (εικ.14): Αποδίδεται ως ώριμος άνδρας με μακριά μαύρη κόμη και πλούσια διχαλωτή γενειάδα. Φορά σκούρο κυανό χιτώνα και κόκκινο μανδύα, κοσμημένο με μαργαριτάρια και χρυσοκεντήματα στις παρυφές. Γύρω από το λαιμό του υπάρχει μπλε μαντήλι με χρυσές ρίγες που δένει μπροστά στο στήθος του. Το αριστερό του χέρι εικονίζεται με την παλάμη προς τα έξω ως δηλωτικό του μαρτυρίου που υπέστη. Με το δεξί χέρι βαστά χρυσό σταυρό. Η ταυτότητα του αγίου αποκαλύπτεται μέσα από την μεγαλογράμματη γραφή που τον συνοδεύει, γραμμένη πάνω σε κατακόρυφα μεταλλικά πλαίσια, αριστερά και δεξιά του: Ο ΑΓΙΟC ΕΥ(C)ΤΡΑΤΙΟC.

11. Η αγία Βαρβάρα¹⁷: Νεαρή γυναίκα ενδεδυμένη με κόκκινο μανδύα κοσμημένο με χρυσοκεντήματα, ανοικτό γαλάζιο κάλυμμα κεφαλής με χρυσή διακόσμηση και διάδημα. Στο δεξί της χέρι κρατά σταυρό και έχει την παλάμη του αριστερού χεριού στραμμένη προς τα έξω, στη χαρακτηριστική χειρονομία του

¹³ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 847-848. *Ερμηνεία* 2007, σ. 218.

¹⁴ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 151-153. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

¹⁵ Στην τέχνη της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου, τα ελληνικά αλλά και τα ψευδοκουφικά γράμματα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα είδος διακόσμησης. Οι ψευδοεπιγραφές διαθέτουν μια ιδιαίτερη δύναμη: αποτελούν αναπαραστάσεις μη λειτουργικών κειμένων και σχετίζονται με τη συμβολική απεικόνιση ενός κόσμου που βρίσκεται έξω και πέρα από τις εμπειρίες των απλών θνητών. Drpić 2016, σσ. 189-191.

¹⁶ *Synaxarium CP* 1902, σ. 305. *Ερμηνεία* 2007, σ. 215.

¹⁷ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 277-278. *Ερμηνεία* 2007, σ. 226.

μάρτυρα. Το όνομα της αγίας αναγράφεται σε κατακόρυφα πλαίσια ορθογωνίου σχήματος, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν της μορφής της: Η ΑΓΙΑ/ ΒΑΡΒΑΡΑ.

Στη δεξιά πλευρά του αριστερού φύλου, από πάνω προς τα κάτω, διακρίνονται:

12. Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος ¹⁸ (εικ. 15): Νεαρός άνδρας με μακριά ανοικτοκάστανη κόμη και κοντή γενειάδα. Φορά στρατιωτική στολή: χιτώνα με σειρές μαργαριταριών και σκούρο κυανό μανδύα με έντονες χρυσοκονδυλιές στους ώμους και χρυσή ταινία στις παρυφές κοσμημένη με μαργαριτάρια. Κρατά στο δεξί χέρι σταυρό, ενώ το αριστερό δεν διακρίνεται. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια, αναγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑ/ΟΣ Ο ΝΕΟΣ.

13. Ο άγιος Γουρίας ο Ομολογητής ¹⁹ (εικ. 16): Ηλικιωμένος άνδρας με μακριά γκριζα μαλλιά και πλούσια γενειάδα, ίδιου χρώματος. Φορά σκούρο πράσινο, χρυσοποίκιλτο χιτώνα και κόκκινο μανδύα που κοσμείται με χρυσοκεντήματα που μιμούνται γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου, χρυσή ταινία και μαργαριτάρια στις παρυφές. Έχει την παλάμη του αριστερού χεριού στραμμένη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα. Η κίνηση του δεξιού του χεριού δεν διακρίνεται. Αριστερά και δεξιά του, σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια αναγράφεται το όνομά του: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΥΡΙ/ΑΣ (Ο) ΩΜΟΛΟΓΗΤ(ΗΣ).

14. Ο άγιος Σαμωνάς ²⁰: Ωριμος άνδρας με καστανά μαλλιά και πλούσια διχαλωτή γενειάδα. Είναι ενδεδυμένος με σκούρο πράσινο, χρυσοποίκιλτο χιτώνα και πορφυρό μανδύα με σειρές μαργαριταριών και χρυσοκεντήματα. Το δεξί χέρι πιθανότατα υψώνεται με την παλάμη προς τα έξω, δηλώνοντας το μαρτύριό του. Το αριστερό χέρι δεν φαίνεται. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια, καταγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓΙΟΣ/ ΣΑΜΟΝΑΣ.

¹⁸ Cirac Estopañán 1943, σ. 9, σημ. 16. Αυτός ο στρατιωτικός άγιος με καταγωγή από τη Μικρά Ασία, υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στην περιοχή της Θεσσαλίας.

¹⁹ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 859-860. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

²⁰ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 859-860. *Ερμηνεία* 2007, σ. 113.

Δεξιό φύλο

Στο κεντρικό διάχωρο δεσπόζει η ολόσωμη μορφή του Χριστού στον τύπο του Παντοκράτορα, να πατεί σε υποπόδιο (εικ. 17). Το περίγραμμα της μορφής του κοσμείται από σειρά μαργαριταριών. Φορά ερυθρό χιτώνα με πινελιές στο χρώμα της ώχρας και σκούρο κυανό ιμάτιο. Ευλογεί με το δεξί του χέρι και με το αριστερό κρατά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο. Εκατέρωθεν της κεφαλής του διακρίνεται η συντομογραφημένη και επισμαλτωμένη επιγραφή Ι(ΗCOY)C Χ(PICTO)C. Στα πόδια του Χριστού διακρίνεται ανδρική μορφή σε στάση προσκύνησης, η οποία είναι κατεστραμμένη. Η ταυτότητά της αποκαλύπτεται μέσα από την επιγραφή που την συνοδεύει: ΘΩΜΑC (ΔEC)ΠOTHC KOMNHNOC O ΠA(ΛAIOΛOΓOC) (εικ. 18). Όπως και στο αριστερό φύλο, το κεντρικό διάχωρο περιβάλλεται από δεκατέσσερις στηθαίους αγίους.

Στην επάνω σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά εικονίζονται:

15. Ο άγιος Ανδρέας²¹ (εικ. 19): Ηλικιωμένος άνδρας με πλούσια γκρίζα μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φέρει ερυθρό χιτώνα με χρυσή ταινία στις παρυφές και σκουροπράσινο ιμάτιο. Με το αριστερό χέρι κρατά σταυρό και με το δεξί ευλογεί. Αριστερά και δεξιά του, σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια αναγράφεται το όνομά του: Ο ΑΓΙΟC/ ΑΝΔΡΕΑC.

16. Ο άγιος Λουκάς²² (εικ. 20): Ωριμος άνδρας με καστανούς βοστρύχους και κοντή γενειάδα, ενδεδυμένος με μπλε χιτώνα κοσμημένο με χρυσή ταινία στο λαιμό και χρυσό σημείο στους ώμους. Πάνω από τον χιτώνα φορά σκούρο ερυθρό ιμάτιο. Στο αριστερό χέρι κρατά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο και με το δεξί ευλογεί. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια, αναγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓΙΟC/ ΛΟΥΚΑC.

17. Ο άγιος Θωμάς²³ (εικ. 21): Νέος αγένειος με καστανά μαλλιά, ντυμένος με ερυθρό χιτώνα που κοσμείται με χρυσή ταινία στο λαιμό και χρυσό σημείο στους ώμους. Τον αριστερό του ώμο καλύπτει σκούρο μπλε ιμάτιο. Στο δεξί χέρι κρατά αδιάγνωστο αντικείμενο, ενώ το αριστερό δεν διακρίνεται. Σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια αριστερά και δεξιά του αναγράφεται το όνομά του: Ο ΑΓΙΟC/ ΘΩΜΑC.

²¹ *Synaxarium CP 1902*, σσ. 265-267. *Ερμηνεία 2007*, σ. 134.

²² *Synaxarium CP 1902*, σσ. 147-148. *Ερμηνεία 2007*, σ. 205.

²³ *Synaxarium CP 1902*, σσ. 113-115. *Ερμηνεία 2007*, σ. 206.

18. Ο άγιος Βαρθολομαίος ²⁴ (εικ. 22): Νεαρός άνδρας με καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φορά σκούρο πράσινο χιτώνα που κοσμεείται με χρυσή ταινία στο λαιμό και χρυσοκέντημα στους ώμους, καθώς και σκούρο ερυθρό ιμάτιο. Με το δεξί χέρι ευλογεί. Το αριστερό χέρι του αγίου δεν είναι ορατό. Το όνομά του αναγράφεται σε κατακόρυφα πλαίσια ορθογωνίου σχήματος, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν της μορφής του: Ο ΑΓΙΟC/ ΒΑΡΘΟΛΟΜΕΟC.

Στην κάτω σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά, διακρίνονται:

20. Ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς ²⁵ (εικ. 24): Νέος αγένειος με καστανά μαλλιά. Το χρώμα του χιτώνα του δεν είναι εύκολα ορατό λόγω φθοράς: μάλλον επρόκειτο για ένδυμα σκούρο κυανό με χρυσοκεντήματα. Φορά ερυθρό οράριο με μαύρη ταινία στις παρυφές, κοσμημένο με έντονες χρυσοκονδυλιές. Στο δεξί χέρι κρατά σταυρό, το αριστερό δεν διακρίνεται. Το όνομά του αναγράφεται σε κατακόρυφα πλαίσια ορθογωνίου σχήματος, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν της μορφής του: Ο ΑΓΙΟC ΣΤΕΦΑΝΟC/ Ο ΠΡΩΤΟΜΑΡΤΥC.

21. Ο άγιος Στέφανος ο Νέος ²⁶ (εικ. 25): Ωριμος άνδρας με μαύρα αραιά μαλλιά και πλούσια μαύρη γενειάδα. Φορά ανοικτοκάστανο μανδύα και κρατά στο αριστερό χέρι μια μικρογραφική εικόνα του ημίσωμου Χριστού στον τύπο του Παντοκράτορα. Στο ειλητήριο που βαστά διακρίνεται το απόσπασμα *Εἴ τις οὐ προσκυνεῖ τόν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν περιγραφτόν ἐν εἰκόνι, εἴη ἀνάθημα*. Η επιγραφή Ο ΑΓΙΟC/ CΤΕΦΑΝΟ(C)/ Ο Ν(Ε)ΟC εντοπίζεται πάνω σε κατακόρυφα μεταλλικά φύλλα στα αριστερά και τα δεξιά της μορφής.

22. Ο άγιος Θεόδωρος ο Συκεώτης ²⁷ (εικ. 26): Ωριμος άνδρας με πλούσια καστανή κόμη και γενειάδα. Τα ενδύματά του δεν είναι εύκολα ορατά λόγω φθοράς: φορά σκούρο κυανό ιμάτιο κοσμημένο με χρυσογραφίες και χρυσό σταυρό. Τα χέρια του δεν διακρίνονται. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια, αναγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΩΡΟC/ Ο CΙΚΕΟΤΙC.

Στην αριστερή πλευρά του δεξιού φύλου, από κάτω προς τα πάνω, απεικονίζονται:

23. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων ²⁸ (εικ. 27): Ηλικιωμένος άνδρας με αραιά γκρίζα μαλλιά και διχαλωτή μακριά γενειάδα. Φορά επισκοπικά ενδύματα: λευκό

²⁴ Synaxarium CP 1902, σσ. 743-746. Ερμηνεία 2007, σ. 206.

²⁵ Synaxarium CP 1902, σσ. 349-350. Ερμηνεία 2007, σ. 212.

²⁶ Synaxarium CP 1902, σσ. 261-263. Ερμηνεία 2007, σ. 220.

²⁷ Synaxarium CP 1902, σσ. 619-621. Ερμηνεία 2007, σ. 220.

²⁸ Synaxarium CP 1902, σσ. 215-217. Ερμηνεία 2007, σ. 210.

στιχάριο με μπλε ρίγες και χρυσή ταινία στις παρυφές, πορφυρό φαιλόνιο κοσμημένο με χρυσούς σταυρούς που περικλείονται σε κύκλους και ωμοφόριο με πολλούς μαύρους σταυρούς με χρυσές παρυφές. Με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατά κλειστό, διάλιθο ευαγγέλιο. Το όνομά του αναγράφεται σε κατακόρυφα πλαίσια ορθογωνίου σχήματος, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν της μορφής του: Ο ΑΓΙΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC)/ Ο ΕΛΕΗΜΩΝ.

24. Ο άγιος Σπυρίδων²⁹ (εικ. 28): Ηλικιωμένος άνδρας με γκρίζα μαλλιά και πλούσια διχαλωτή γενειάδα. Στην κεφαλή φέρει ψάθινο κάλυμμα. Φορά επισκοπικά ενδύματα: σκούρο κυανό φαιλόνιο με χρυσά επιμανίκια και λευκό ωμοφόριο με ερυθρούς σταυρούς, οι παρυφές των οποίων είναι χρυσές. Βαστά στο αριστερό χέρι του κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο και με το δεξί ευλογεί. Σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια αριστερά και δεξιά του αναγράφεται το όνομά του: Ο ΑΓΙΟC CΠΥΡΙΔΩΝ.

25. Ο άγιος Ελευθέριος³⁰: Νεαρός επίσκοπος με καστανούς βοστρύχους και κοντή γενειάδα. Είναι ενδεδυμένος με κυανό στιχάριο κοσμημένο με χρυσή ταινία στο λαιμό, πορφυρό φαιλόνιο και λευκό ωμοφόριο με μαύρους σταυρούς με χρυσές παρυφές. Μπροστά στο στήθος κρατά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο. Το όνομά του καταγράφεται σε κατακόρυφα πλαίσια ορθογωνίου σχήματος, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν της μορφής του: Ο ΑΓΙΟC/ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟC.

Στη δεξιά πλευρά, από πάνω προς τα κάτω, απεικονίζονται:

26. Ο άγιος Βλάσιος³¹ (εικ. 29): Ηλικιωμένος επίσκοπος με αραιά γκρίζα μαλλιά και πλούσια γενειάδα. Φορά επισκοπικά άμφια: πορφυρό φαιλόνιο και λευκό πολύσταυρο ωμοφόριο. Κρατά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο μπροστά στο στήθος. Εκατέρωθεν της μορφής, πάνω σε κατακόρυφα ορθογώνια πλαίσια, αναγράφεται το όνομα του αγίου: Ο ΑΓΙΟC/ ΒΛΑCΙΟC.

27. Ο άγιος Αντύπας³² (εικ. 30): Ηλικιωμένος επίσκοπος με πλούσια γκρίζα μαλλιά και μακριά γενειάδα. Φορά πορφυρό φαιλόνιο με σταυρούς και έντονες χρυσοκονδυλιές και λευκό ωμοφόριο με μαύρους σταυρούς. Βαστά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο με το αριστερό χέρι, ενώ η κίνηση του δεξιού χεριού δεν είναι ευδιάκριτη. Εκατέρωθεν του αγίου Αντύπα, σε δύο κατακόρυφα πλαίσια αναγράφεται το όνομά του: Ο ΑΓΙΟC/ ΑΝΤΙΠΑC.

²⁹ *Synaxarium CP* 1902, σ. 303. *Ερμηνεία* 2007, σ. 209.

³⁰ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 307-310. *Ερμηνεία* 2007, σ. 271.

³¹ *Synaxarium CP* 1902, σ. 457. *Ερμηνεία* 2007, σ. 211.

³² *Synaxarium CP* 1902, σσ. 595-598. *Ερμηνεία* 2007, σ. 211.

28. Ο άγιος Παύλος ο Ομολογητής³³: Μεσήλικας επίσκοπος με αραιά μαύρα μαλλιά και πλούσια διχαλωτή γενειάδα. Φορά επισκοπικά ενδύματα: πορφύρο φαιλόνιο κοσμημένο με χρυσούς σταυρούς που περικλείονται σε κύκλους και λευκό, πολύσταυρο ωμοφόριο. Το αριστερό του χέρι κρατά ευαγγέλιο. Το όνομα του αγίου αναγράφεται σε κατακόρυφα πλαίσια ορθογωνίου σχήματος, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν της μορφής του: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ/ Ο ΟΜΟΛΟΓΙΤΗΣ.

Το δίπτυχο της Cuenca μεταφέρθηκε από την Ήπειρο στην Ιταλία πριν το 1430.³⁴ Εάν υποθέσουμε ότι η μετακίνηση αυτή έγινε με πρωτοβουλία του δευτέρου συζύγου της Μαρίας Παλαιολογίνας, Esau Buondelmonti, μπορούμε να την τοποθετήσουμε μεταξύ των ετών 1394-1411. Το σίγουρο είναι ότι από τον 15ο έως τις αρχές του 17ου αιώνα το δίπτυχο βρισκόταν στην Γένοβα, στην ιδιοκτησία της οικογένειας Spignola-Castanola. Στις αρχές του 17ου αιώνα, το δίπτυχο μεταφέρθηκε στην Ισπανία εξαιτίας του γάμου του Jeronimo Castagnola με την Maria Hernandez της Cuenca. Ο εγγονός του ζεύγους, Huan Domingo Castagnola Spinola Henriquez, δώρισε το δίπτυχο στον καθεδρικό ναό της Cuenca το 1718. Στην διαθήκη του περιλαμβάνεται η παλαιότερη σωζόμενη γραπτή περιγραφή της λειψανοθήκης.³⁵ Σύμφωνα με τη τοπική παράδοση, το δίπτυχο έφτασε στον καθεδρικό ως δώρο του καρδινάλιου Alborno, αλλά η αυθεντικότητα αυτής της εκδοχής έχει αμφισβητηθεί.³⁶

Εκτέθηκε για πρώτη φορά στο κοινό το 1929 στην πόλη της Σεβίλλης, ενώ το 1931 μεταφέρθηκε προσωρινά στην Γαλλία για την *Έκθεση Βυζαντινής Τέχνης* στο Μουσείο του Λούβρου.³⁷ Το 1964 πήρε μέρος στην μεγάλη έκθεση που οργανώθηκε στην Αθήνα με τίτλο *Βυζαντινή Τέχνη. Τέχνη Ευρωπαϊκή*.³⁸ Το 2000 βρέθηκε στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα για την έκθεση *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, και το 2004 στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης για την έκθεση *Byzantium: Faith and Power*.³⁹

³³ Synaxarium CP 1902, σσ. 197-198. *Ερμηνεία* 2007, σ. 212.

³⁴ Cirac Estopañán 1943, σ. 30.

³⁵ Cirac Estopañán 1943, σσ. 31-32. *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 24C, σ. 52 (Annemarie Weyl Carr).

³⁶ Ostrogorsky και Schweinfurth 1931, σ. 165.

³⁷ Cirac Estopañán 1943, σσ. 1-2.

³⁸ Αθήνα 1964, αρ. 212, σσ. 218-219 (Ανδρέας Ξυγγόπουλος).

³⁹ *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 30, σσ. 320-321 (Λάζαρος Δεριζιώτης). *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 24C, σ. 52 (Annemarie Weyl Carr).

A2. Εικόνα βρεφοκρατούσας Θεοτόκου με δεκατέσσερις στηθαίους αγίους στο πλαίσιο

Η εικόνα-λειτουργική της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων έχει διαστάσεις 0,39 x 0,30 εκ. και είναι ζωγραφισμένη με αυγοτέμπερα σε ξύλο.⁴⁰ Η κύρια όψη της, η οποία καλύπτεται με χρυσό βάθος, φιλοξενεί στο έξεργο κεντρικό διάχωρο τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο και δεκατέσσερις μορφές στηθαίων αγίων στο πλαίσιο. Κάτω από κάθε προτομή αγίου υπάρχει ορθογώνιο άνοιγμα μέσα στο οποίο φυλασσόταν τμήμα λειψάνου. Η εικόνα παρουσιάζει σημαντικές φθορές, τόσο στα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού, όσο και σε ορισμένες από τις μορφές των αγίων που τους περιβάλλουν (εικ. 31).

Κεντρικό διάχωρο

Στο κεντρικό ορθογώνιο πλαίσιο εικονίζεται η Θεοτόκος, όρθια και ολόσωμη, να πατεί πάνω σε υποπόδιο. Φορά σκούρο μπλε χιτώνα με χρυσά επιμανίκια και μαύρο μαφόριο με χρυσή ταινία στις παρυφές και χρυσή κροσσωτή απόληξη. Ο κεκρύφαλός της είναι σκούρος κυανός, όπως και ο χιτώνας της. Η Θεοτόκος κρατεί στην αγκαλιά της τον Χριστό βρέφος. Ο Ιησούς φορά ανοιχτοπράσινο χιτώνα με χρυσά ανθύλλια και ιμάτιο στο χρώμα της ώχρας με έντονες χρυσοκονδυλιές. Ευλογεί με το δεξί χέρι. Η θέση και η κίνηση του αριστερού χεριού δεν διακρίνονται λόγω φθοράς: πιθανότατα κρατούσε κλειστό ειλητάριο. Εκατέρωθεν της κεφαλής της Παναγίας είναι γραμμένη με μαύρο χρώμα η συντομογραφημένη επιγραφή Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ. Στα αριστερά του Χριστού, πλάι στο κεφάλι του, υπάρχει η μεγαλογράμματη επιγραφή Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C (εικ. 32).

Στα δεξιά της Παναγίας, σε στάση προσκύνησης, εικονίζεται μικρογραφική γυναικεία μορφή, την οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε με τη βοήθεια της μεγαλογράμματης επιγραφής που τη συνοδεύει: ΜΑΡΙΑ ΕΥCΕΒΕ/CTATH ΒΑCΙΛΙ(C)CΑ/ΑΓΓΕΛΙΝΑ ΚΟ/ΜΝΗΝΗ ΔΟΥΚΕΝΑ/ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΙ/ΝΑ (εικ. 33). Στρέφει το κεφάλι της προς τα επάνω, εκεί όπου βρίσκεται η Παναγία. Η Παλαιολογίνα εικονίζεται με μαύρα μακριά μαλλιά που καλύπτονται με χρυσό δίκτυ κοσμημένο με μαργαριτάρια. Στο κεφάλι της φέρει χρυσό διάδημα με πολύτιμους

⁴⁰ Βέης 1911α, σ. 178. *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 24B, σ. 51. (Lazaros Deritziotis).

λίθους και μαργαριτάρια, καθώς και περπενδούλια. Φορά σκούρο κυανό χιτώνα κοσμημένο με χρυσοκεντήματα, πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια και χρυσοκέντητο πορφυρό μανδύα.

Γύρω από το κεντρικό διάχωρο, σε χαμηλότερο πλαίσιο, απεικονίζονται δεκατέσσερις στηθαίοι άγιοι, τους οποίους θα περιγράψουμε ξεκινώντας με την επάνω σειρά, και από αριστερά προς τα δεξιά:

1. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων ⁴¹ (εικ. 34): Η μορφή του αγίου Θεοδώρου είναι σχεδόν ολοκληρωτικά καταστραμμένη. Διακρίνεται κόκκινος μανδύας με χρυσή ταινία, μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους στις παρυφές, ελάχιστα ίχνη σκούρου κυανού χιτώνα και το αριστερό χέρι του με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα. Αριστερά και δεξιά από τη μορφή του υπήρχε το όνομά του γραμμένο με μαύρη μεγαλογράμματη γραφή: σήμερα σώζεται μόνο η τελευταία συλλαβή της επιγραφής: [Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗ]ΡΟΝ.

2. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης ⁴² (εικ. 35): Ώριμος άνδρας με ανοικτοκάστανους πλούσιους βοστρύχους και κοντή γενειάδα με διχαλωτή απόληξη, ενδεδυμένος με στρατιωτική ενδυμασία. Φορά ερυθρό χιτώνα κοσμημένο με μαργαριτάρια και κεντήματα από μπλε και χρυσή κλωστή, καθώς και μαύρο μανδύα με μαργαριτάρια και χρυσή ταινία στις παρυφές. Η κίνηση του αριστερού του χεριού δεν διακρίνεται: με το δεξί κρατά χρυσό σταυρό. Εκατέρωθεν της μορφής του, εντοπίζεται τονισμένη μεγαλογράμματη επιγραφή, αποσπασματικά σωζόμενη: [Ο] Α[Γ]ΙΟΣ/ ΘΕ[ΟΔΩΡΟΣ]/ Ο ΣΤΡΑ/ΤΙΛΑ(ΤΗC).

3. Η αγία Άννα ⁴³ (εικ. 36): Ηλικιωμένη γυναίκα, ενδεδυμένη με κόκκινο χιτώνα και μανδύα που κοσμεύεται με μπλε και χρυσά κεντήματα καθώς και με χρυσή ταινία στις παρυφές. Τα μαλλιά της καλύπτονται με κυανό μαντήλι. Και τα δυο της χέρια στρέφουν την παλάμη προς τα έξω, σε στάση δέησης. Η ταυτότητα της αγίας αποκαλύπτεται μέσα από τη μαύρη κεφαλαιογράμματη και τονισμένη επιγραφή που βρίσκεται εκατέρωθεν της μορφής της: Η ΑΓ(ΙΑ)/ ΑΝΝΑ/ Η Μ(ΗΤΗ)Ρ/ Τ(ΗC) Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

4. Ο άγιος Προκόπιος ⁴⁴ (εικ. 37): Νέος αγένειος με καστανή μακριά κόμη που απολήγει σε βοστρύχους. Φορά πολυποίκιλτη στρατιωτική ενδυμασία: ερυθρό χιτώνα με χρυσοκεντήματα και μαργαριτάρια καθώς και κυανό μανδύα που κοσμεύεται με τη

⁴¹ *Synaxarium CP* 1902, σ. 469. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

⁴² *Synaxarium CP* 1902, σ. 451. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

⁴³ *Synaxarium CP* 1902, σ. 841. *Ερμηνεία* 2007, σ. 120.

⁴⁴ *Synaxarium CP* 1902, σ. 805. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

σειρά του με χρυσή ταινία και μαργαριτάρια στις παρυφές. Στο δεξί χέρι κρατά χρυσό σταυρό και στρέφει το αριστερό με την παλάμη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα. Εκατέρωθεν του αγίου Προκοπίου διακρίνεται μαύρη, μεγαλογράμματη και τονισμένη επιγραφή με το όνομά του: Ο ΑΓ(Ι)ΟC/ ΠΡΟΚΟΠΙΟC.

Στην κάτω σειρά της εικόνας, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται:

5. Η αγία Πελαγία ⁴⁵ (εικ. 38): Παρά τη σημαντική φθορά, μπορούμε να διακρίνουμε ότι η αγία Πελαγία απεικονίζεται ως ώριμη γυναίκα ενδεδυμένη με σκούρο καστανό μανδύα και ανοικτό καστανό κάλυμμα κεφαλής. Στρέφει το αριστερό της χέρι με την παλάμη προς τα έξω, στην χαρακτηριστική χειρονομία του μάρτυρα και κρατά χρυσό σταυρό με το δεξί. Η μεγαλογράμματη και τονισμένη επιγραφή που βρισκόταν αριστερά και δεξιά από την μορφή της, σώζεται πολύ αποσπασματικά: Η Α[ΓΙΑ] / Π.Ε.Λ.Α./Γ.Ι.Α.

6. Ο άγιος Κοσμάς ⁴⁶ (εικ. 39): Παρά τη σημαντική απολέπιση του χρώματος, το πρόσωπο και τα ενδύματα του αγίου είναι ευδιάκριτα. Παρουσιάζεται ως ώριμος άνδρας με καστανή κόμη και κοντή γενειάδα, ενδεδυμένος με ερυθρό χιτώνα κοσμημένο με χρυσή ταινία στο λαιμό και με σκούρο μπλε ιμάτιο με χρυσή ταινία στις παρυφές. Στο αριστερό χέρι κρατά αδιευκρίνιστο αντικείμενο, πιθανώς ιατρικό φιαλίδιο. Η κίνηση του δεξιού του χεριού δεν διακρίνεται. Αριστερά και δεξιά της κεφαλής του υπάρχει μεγαλογράμματη επιγραφή που επιτρέπει την ταύτισή του: Ο ΑΓ(ΙΟ)C/ ΚΟΣΜ(ΑC).

7. Ο άγιος Δαμιανός ⁴⁷ (εικ. 40): Η μορφή του διατηρείται σε πολύ κακή κατάσταση, με αποτέλεσμα η περιγραφή των χαρακτηριστικών του αγίου να είναι ασαφής: πιθανότατα εικονιζόταν ως ώριμος άνδρας με καστανή κόμη. Φορά ερυθρό χιτώνα κοσμημένο με χρυσή ταινία στο λαιμό και σκούρο μπλε ιμάτιο με χρυσή ταινία στις παρυφές. Η κίνηση των χεριών του είναι άγνωστη. Η μαύρη, μεγαλογράμματη και τονισμένη επιγραφή εκατέρωθεν της κεφαλής του σώζεται πολύ αποσπασματικά: Ο ΑΓ(ΙΟ)C/ Δ.Α.Μ.Ι.Α.(NOC).

8. Ο άγιος Παντελεήμων ⁴⁸ (εικ. 41): Νέος αγένειος με πλούσιους καστανούς βοστρύχους. Φορά μπλε χιτώνα με χρυσογραφίες στο λαιμό και κόκκινο ιμάτιο κοσμημένο με βαθυκύανα κεντήματα, τα οποία φέρουν χρυσές ταινίες στις παρυφές.

⁴⁵ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 117-118 και σ. 558 αντίστοιχα. *Ερμηνεία* 2007, σσ. 226, 228.

⁴⁶ *Synaxarium CP* 1902, σ. 791. *Ερμηνεία* 2007, σ. 218.

⁴⁷ *Synaxarium CP* 1902, σ. 791. *Ερμηνεία* 2007, σ. 218

⁴⁸ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 847-848. *Ερμηνεία* 2007, σ. 218.

Βαστά στο αριστερό χέρι ιατρικό κιβωτίδιο και στο δεξί χειρουργική λαβίδα με χρυσή λαβή. Αριστερά και δεξιά του βρίσκεται κεφαλαιογράμματα και τονισμένη επιγραφή μαύρου χρώματος: Ο ΑΓ(ΙΟ)C/ ΠΑΝΤΕ/ΛΕΗ/ΜΩΝ.

Στην αριστερή πλευρά της εικόνας, από πάνω προς τα κάτω, εικονίζονται:

9. Ο άγιος Αρτέμιος ⁴⁹ (εικ. 42): Η μορφή του αγίου Αρτεμίου διατηρείται σε πολύ κακή κατάσταση: διακρίνεται ελάχιστα η καστανή κόμη του αγίου και ίχνη κόκκινου χιτώνα και μπλε μανδύα. Αντίστοιχη είναι και η κατάσταση της μεγαλογράμματης επιγραφής που τον συνόδευε: [Ο ΑΓΙΟC]/ ΑΡΤΕΜΙΟC.

10. Ο άγιος Ευστράτιος ⁵⁰ (εικ. 43): Παρουσιάζεται ως μεσήλικας με πλούσια μαύρα μαλλιά και μακριά, μαύρη γενειάδα. Φορά στρατιωτική στολή: σκούρο πράσινο χιτώνα κοσμημένο με χρυσοκεντήματα και μαργαριτάρια και κόκκινο μανδύα με χρυσή ταινία και σειρά μαργαριταριών στις παρυφές. Γύρω από το λαιμό του τυλίγεται γαλαζωπό μαντήλι με χρυσοκεντήματα που δένει με κόμπο μπροστά στο στήθος. Στο δεξί χέρι βαστά χρυσό σταυρό ενώ φέρνει το αριστερό μπροστά, με την παλάμη προς τα έξω, στην χαρακτηριστική χειρονομία του μάρτυρα. Εκατέρωθεν της κεφαλής του υπάρχουν ίχνη κεφαλαιογράμματος και τονισμένης επιγραφής μαύρου χρώματος: [Ο Α]Γ.[ΙΟ]C/ [ΕΥΣΤΡΑΤΙΟ]C.

11. Η αγία Βαρβάρα ⁵¹ (εικ. 44): Νεαρή γυναίκα με πλούσια βοστρυχωτή κόμη καστανού χρώματος. Στο κεφάλι φορά χρυσό διάδημα κοσμημένο με μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους και γαλαζωπό κάλυμμα με χρυσοκεντήματα, ενώ από τα αυτιά της κρέμονται ενώτια με ρουμπίνια και μαργαριτάρια. Το σώμα της καλύπτεται από ερυθρό, πολυποίκιλτο χιτώνα. Στο αριστερό χέρι κρατά χρυσό σταυρό, ενώ το δεξί δεν διακρίνεται λόγω φθοράς: πιθανότατα έφερε στην παλάμη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα. Αριστερά και δεξιά της διαβάζεται κεφαλαιογράμματα και τονισμένη επιγραφή μαύρου χρώματος: Η (Α)Γ(Ι)Α/ ΒΑΡΒΑ/ΡΑ.

Στην δεξιά πλευρά της εικόνας, από πάνω προς τα κάτω, εικονίζονται:

12. Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος (εικ. 45)⁵²: Νέος με καστανή μακριά κόμη που καταλήγει σε βοστρύχους και κοντή γενειάδα. Φορά σκούρο μπλε χιτώνα κοσμημένο με μαργαριτάρια με χρυσή ταινία στο λαιμό και ερυθρό μανδύα με σκούρα κυανά κεντήματα, τα οποία με τη σειρά τους κοσμούνται με χρυσές ταινίες. Το αριστερό

⁴⁹ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 151-153. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

⁵⁰ *Synaxarium CP* 1902, σ. 305. *Ερμηνεία* 2007, σ. 215.

⁵¹ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 277-278. *Ερμηνεία* 2007, σ. 226.

⁵² Cirac Estopañán 1943, σ. 9, σημ. 16.

χέρι του στρέφεται με την παλάμη προς τα έξω στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα, ενώ το δεξί κρατά χρυσό σταυρό. Αριστερά και δεξιά από τη μορφή του διακρίνεται το όνομά του γραμμένο με μαύρη μεγαλογράμματη γραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C/ ΝΙΚΟ/ΛΑΟC Ο ΝΕ/ΟC.

13. Ο άγιος Γουρίας ο Ομολογητής⁵³ (εικ. 46): Ηλικιωμένος άνδρας με πλούσια γκρίζα κόμη που απολήγει σε βοστρύχους και μακριά γενειάδα. Φορά κόκκινο χιτώνα με μαργαριτάρια και μπλε σημεία που κοσμούνται με χρυσές γραμμές και μαύρο μανδύα, με μαργαριτάρια, πολύτιμους λίθους και χρυσή ταινία στις παρυφές. Το αριστερό του χέρι στρέφεται με την παλάμη προς τα έξω στην χαρακτηριστική χειρονομία του μάρτυρα, ενώ το δεξί κρατά χρυσό σταυρό. Εκατέρωθεν της μορφής του, διαβάζεται τονισμένη μεγαλογράμματη επιγραφή, αποσπασματικά σωζόμενη: Ο ΑΓ(ΙΟ)C/ ΓΟΥΡΙ(ΑC).

14. Ο άγιος Σαμωνάς⁵⁴ (εικ. 47): Εικονίζεται ως μεσήλικας με μαύρα μαλλιά και πλούσια γενειάδα. Φορά κυανό χιτώνα με μαργαριτάρια και χρυσή ταινία στο λαιμό και τις παρυφές και μαύρο μανδύα με την ίδια διακόσμηση. Η παλάμη του αριστερού χεριού απεικονίζεται στραμμένη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα, ενώ το δεξί χέρι βαστά χρυσό σταυρό. Η ταυτότητα του αγίου αποκαλύπτεται μέσα από τη μαύρη κεφαλαιογράμματη και τονισμένη επιγραφή που βρίσκεται εκατέρωθεν της μορφής του: Ο ΑΓ(ΙΟ)C/ CAMO/ΝΑC.

Η εικόνα με τη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο και αγίους στο πλαίσιο ανακαλύφθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα από τον βυζαντινολόγο Νικόλαο Βέη κατά τη διάρκεια των ερευνών του στα Μετέωρα, με σκοπό τη μελέτη των χειρογράφων που βρισκόταν στις βιβλιοθήκες των μονών. Η εικόνα βρέθηκε δίπλα σε ανθρώπινα κρανία, λερωμένη και γεμάτη ίχνη λιωμένου κεριού αλλά και φθορές από έντομα.⁵⁵ Εκτέθηκε για πρώτη φορά το 1964 στην Αθήνα και το 2004 ταξίδεψε στη Νέα Υόρκη για την έκθεση *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*.⁵⁶

⁵³ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 859-860. *Ερμηνεία* 2007, σ. 213.

⁵⁴ *Synaxarium CP* 1902, σσ. 859-860. *Ερμηνεία* 2007, σ. 113.

⁵⁵ Βέης 1911α, σ. 177.

⁵⁶ Αθήνα 1964, αρ. 211, σσ. 116-117 (Ανδρέας Ξυγγόπουλος). *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 24B, σσ. 51-52 (Lazaros Deriziotis).

A3. Η Ψηλάφηση του Θωμά

Η εικόνα με την *Ψηλάφηση του Θωμά* στη μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων έχει διαστάσεις 0,38 x 0,318 μ. και είναι ζωγραφισμένη με αυγοτέμπερα σε ξύλο (εικ. 48). Το βάθος της κεντρικής παράστασης και το εξέχον ακόσμητο πλαίσιο που την περιβάλλει καλύπτονται από χρυσό. Η εικόνα, η οποία διατηρείται σε καλή κατάσταση, φέρει στην πίσω όψη καστανέρυθρη διακόσμηση με σταυρό και άνθος που περιβάλλεται από βλαστούς.⁵⁷ Στο ανώτατο σημείο του κεντρικού διάχωρου διακρίνεται με μεγαλογράμματη κόκκινη γραφή το θέμα της παράστασης: Η ΨΥΛΑΦΙΣΙC ΤΟΥ ΘΩΜΑ.

Η κεντρική σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από επιβλητικά κτήρια. Ο Χριστός τοποθετείται μπροστά από την κλειστή θύρα του κεντρικού κτηρίου, ανάμεσα σε δύο ομάδες μαθητών, και πατεί πάνω στην ανώτατη βαθμίδα που οδηγεί σε αυτό. Φορά ερυθροκάστανο χιτώνα, η παρυφή του οποίου διακρίνεται κάτω από το βαθυκύανο ιμάτιο που καλύπτει σχεδόν όλο του το σώμα. Τραβά με το αριστερό του χέρι το ύφασμα για να αποκαλύψει το σημάδι από τη λόγχη. Η κίνηση του δεξιού χεριού του Χριστού είναι ασυνήθιστη. Λυγίζει στην άρθρωση του αγκώνα, δημιουργώντας ένα είδος τόξου. Ο βραχίονας είναι αφύσικα μακρύς: τα δάκτυλα του Ιησού ακουμπούν το διάδημα μιας γυναικείας μορφής, η οποία τοποθετείται ακριβώς πίσω από τον απόστολο Θωμά. Ο Θωμάς στέκεται πρώτος στην αριστερή ομάδα και ακουμπά με το τεντωμένο δάκτυλό του την πληγή του Χριστού. Φορά μπλε χιτώνα και λαδοπράσινο ιμάτιο που τυλίγεται στο σώμα και πέφτει πίσω από τον δεξί ώμο, ενώ το δεξί του πόδι πατά πάνω στο δεύτερο σκαλοπάτι του κεντρικού κτηρίου (εικόνα 49).

Η νεαρή γυναίκα, την οποία ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος αναγνώρισε ως τη Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα, *φυσική κυρία* των Ιωαννίνων, συμμετέχει στη σκηνή φέρνοντας το αριστερό χέρι μπροστά στο στήθος (εικ. 50).⁵⁸ Φορά κόκκινο χιτώνα βαρυφορτωμένο με χρυσή κλωστή και πολύτιμους λίθους, πολύτιμα ενώτια και χρυσό διάδημα, η εμπρόσθια όψη του οποίου δεν σώζεται σε καλή κατάσταση και δεν μας επιτρέπει να το περιγράψουμε. Τα μαύρα μακριά μαλλιά της καλύπτονται από χρυσοκέντητο δίχτυ. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της αποδίδονται με λεπτότητα. Ας σημειωθεί ότι το βλέμμα του Χριστού δεν είναι

⁵⁷ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σ. 55.

⁵⁸ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σσ. 53-55.

στραμμένο προς τον δύσπιστο απόστολο Θωμά αλλά προς την *βασίλισσα των Ιωαννίνων*.

Μεταξύ του αποστόλου Θωμά και της Μαρίας Παλαιολογίνας διακρίνεται η κεφαλή μιας ανδρικής μορφής που κοιτάζει κατάματα τον θεατή. Πρόκειται για έναν ώριμο γενειοφόρο άνδρα με σκούρα καστανά μάτια και πλούσια μαλλιά, λεπτή και μακριά μύτη. Ο Ξυγγόπουλος αναγνώρισε σε αυτή τη μορφή το πρόσωπο του Θωμά Preljubović, *δεσπότη των Ιωαννίνων και συζύγου της Μαρίας*, όμως η ταύτισή του έχει αμφισβητηθεί.⁵⁹

Αν στραφούμε στον αριστερό όμιλο των αποστόλων (εικ. 51), θα δούμε ότι το πρόσωπο του μαθητή που βρίσκεται πίσω από την Μαρία και την άγνωστη μορφή σώζεται αποσπασματικά. Διακρίνονται ελάχιστα τα καστανά μαλλιά του: πιθανότατα πρόκειται για νεαρό μαθητή. Ακουμπά το αριστερό του πόδι στην κλίμακα μπροστά από το κεντρικό κτίριο και έτσι αφήνει να φανεί ο χιτώνας του, και το σκούρο μπλε ιμάτιό του. Πίσω του δύο ηλικιωμένοι απόστολοι συνομιλούν, χωρίς να δίνουν σημασία στο επεισόδιο που εκτυλίσσεται μπροστά τους. Ο ένας έχει αραιά γκρίζα μαλλιά και πλούσια γενειάδα. Ο άλλος συνομιλητής παρουσιάζεται σχεδόν σε κατατομή με κοντή φροντισμένη γενειάδα και πλούσια γκρίζα μαλλιά. Στα δεξιά της Μαρίας Παλαιολογίνας εικονίζεται ηλικιωμένος απόστολος με γκρίζα κόμη και γενειάδα, ενδεδυμένος με κυανό χιτώνα και ανοιστοκάστανο ιμάτιο. Φέρνει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα μέσα, και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Πίσω του στέκεται μαθητής με καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα, ο οποίος έχει το βλέμμα στραμμένο στον Ιησού. Διακρίνεται το κυανό του ιμάτιο.

Στα δεξιά του Χριστού τοποθετείται ο δεύτερος όμιλος των αποστόλων (εικ. 52). Ο πρώτος απόστολος αποδίδεται ως νεαρός αγένειος άνδρας με πλούσια καστανά μαλλιά που υψώνει τα δυο του χέρια σε χειρονομία έκπληξης. Φορά σκούρο καστανό χιτώνα με χρυσό σημείο και καστανέρυθρο ιμάτιο. Πίσω του δυο απόστολοι συνομιλούν: ο ένας είναι μεσήλικας με ανοικτή καστανή κόμη και αραιή γενειάδα, ντυμένος με ρόδινο ιμάτιο. Ο άλλος έχει το μεγαλύτερο μέρος του προσώπου του κατεστραμμένο. Παρόλα αυτά καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για άνδρα μεγάλης ηλικίας με γκρίζα μαλλιά και κοντή, διχαλωτή γενειάδα. Φορά χιτώνα κυανού χρώματος. Στα αριστερά του διακρίνεται νεαρός μαθητής με καστανά μαλλιά και

⁵⁹ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σ. 57. Vassilaki 2012, σ. 225.

υψωμένα χέρια. Φορά μπλε χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο. Μόνο το άνω μέρος της κεφαλής του ενδέκατου αποστόλου είναι ορατό.

Η γραμμή του εδάφους ορίζεται από μια σκουροπράσινη γραμμή με διάσπαρτες και κοφτές λευκές πινελιές. Στο ανώτατο μέρος της εικόνας, κάτω ακριβώς από την επιγραφή, διακρίνεται μια κόκκινη λωρίδα υφάσματος, κοσμημένη με χρυσοκεντήματα, τα άκρα της οποίας ακουμπούν στις στέγες των κτιρίων που ορίζουν τα όρια της σύνθεσης. Πρόκειται για κτίσματα ομοιότροπα σε χρώμα και αρχιτεκτονική, τα οποία καλύπτουν σχεδόν όλο το χρυσό βάθος (εικ.53).

Στο αριστερό άκρο της σύνθεσης υπάρχει διώροφο πυργοειδές κτίσμα γαιώδους χρώματος με σκούρες κυανές κεραμίδες στη στέγη. Φέρει ημισφαιρικά παράθυρα και αέτωμα που διαλύεται από ένα μεγάλο οξύκορφο άνοιγμα. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αποτελεί το θαμνώδες φυτό μέσα σε λευκό λαγήνι που διακρίνεται στην ποδιά του παραθύρου του δεύτερου ορόφου. Οι παραστάδες, εκατέρωθεν της εισόδου, επιστέφονται από εντυπωσιακά κιονόκρανα, ενώ επάνω από την κεντρική θύρα διακρίνονται ξύλινοι δοκοί: πιθανώς αντιστοιχούν σε υπερώα που στηρίζονται πάνω σε λίθινα φουρούσια. Πλάι στο αρχιτεκτόνημα αυτό βρίσκεται ένα πολύ χαμηλότερο κτίσμα, πιθανώς μια ευτελής κατοικία: διακρίνεται η κεραμοσκεπής βαθμιδωτή στέγη της. Το κεντρικό διώροφο κτίριο παρουσιάζεται μετωπικά και στεγάζεται με θόλο στο χρώμα της κόκκινης ώχρας, κοσμημένης με έντονες χρυσοκονδυλιές. Τρεις πλατιές βαθμίδες οδηγούν στην υπερμεγέθη κεντρική είσοδο, η οποία περιβάλλεται από διπλό πλαίσιο, χρώματος χρυσού και πράσινου αντίστοιχα. Στον άνω όροφο διακρίνονται δυο οξυκόρυφα παράθυρα. Εκατέρωθεν του κτίσματος διακρίνονται αποσπασματικά δύο ψιλόλιγνα δέντρα.

Το πυργοειδές κτίριο στο δεξιό άκρο είναι διώροφο και αποδοσμένο στους ίδιους γαιώδεις τόνους, όπως και τα άλλα δύο αρχιτεκτονήματα. Σε αυτό προσαρτάται ένα πολύ χαμηλότερο δωμάτιο με τετράγωνο παράθυρο στην πρόσοψη και μια είσοδο στην πλάγια όψη, η οροφή του οποίου στηρίζει υπερώο. Στα πλάγια και στην πρόσοψη του πύργου υπάρχει ένα ημικυκλικό και ένα μικρότερο τετράγωνο παράθυρο, ενώ στην πρόσοψη του δεύτερου ορόφου παρατηρείται τετράγωνο άνοιγμα, σε μεγάλο βαθμό καλυμμένο από εξώστη. Ακριβώς από πάνω διακρίνεται ένα μικρό ημικυκλικό παράθυρο, εκατέρωθεν του οποίου υπάρχουν εντοιχισμένοι ημικιονίσκοι. Από αυτά τα διακοσμητικά αρχιτεκτονικά μέλη ξεπηδούν στυλιζαρισμένες κεραίες με ελικοειδείς απολήξεις. Ακόμα ένα ορθογώνιο άνοιγμα ανοίγεται στην πλάγια όψη του πύργου. Η οροφή του περιβάλλεται από ξύλινα

κιγκλιδώματα με μια ιδιόμορφη και -πιθανώς ημιτελή- κατασκευή στο κέντρο. Πρόκειται για έναν πεσσό ο οποίος φέρει πεσσόκρανο με εχίνο και άβακα, αλλά και μέρος επιστυλίου. Η γαιώδης μονοχρωμία σπάει από το εντυπωσιακό σκούρο κυανό χρώμα του εχίνου, ο οποίος πιθανώς διακοσμείται με ανάγλυφο.

Η εικόνα με την Ψηλάφηση του Θωμά ανακαλύφθηκε στο σκευοφυλάκιο της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων, κατά τη διάρκεια εργασιών συντήρησης που έλαβαν χώρα στις αρχές τις δεκαετίας του 1960. Δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1965 από τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο.⁶⁰ Συμμετείχε στην έκθεση *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, η οποία έλαβε χώρα το 2004, στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης.

⁶⁰ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σσ. 53-54.

Κεφάλαιο Β'.

Τα πρόσωπα

*For heaven's sake, let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings,
How some have been deposed, some slain in war,
Some haunted by the ghosts they have deposed,
Some poisoned by their wives, some sleeping killed,
All murdered.*

William Shakespeare, *Henry II*

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι η αναζήτηση και ανάδειξη της προσωπικότητας των ιστορικών προσώπων που πρωταγωνιστούν στα τρία έργα που περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ποιες ήταν οι ιστορικές και πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκαν και διαμορφώθηκαν; Μπορούμε, με βάση τα στοιχεία που διαθέτουμε, να μιλήσουμε για την χορηγική τους δραστηριότητα; Για ποιο λόγο κυριαρχεί μια γυναικεία μορφή της *βασίλισσας*, ενώ η μοναδική απεικόνιση της ανδρικής είναι κατεστραμμένη;

ΒΙ. Θωμάς Preljubović και Μαρία Παλαιολογίνα

Τα πρώτα βήματα ⁶¹

Η γυναίκα που απεικονίζεται και στις τρεις εικόνες είναι η Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα.⁶² Πρώτος της σύζυγος υπήρξε ο Σέρβος στρατιωτικός Θωμάς Preljubović.⁶³ Ο πατέρας της Μαρίας, Συμεών Ούρεσης Παλαιολόγος⁶⁴, ήταν ετεροθαλής αδελφός του Στεφάνου Δουσάν⁶⁵ και διοικητής της Ηπείρου μεταξύ των ετών 1350-1355. Η μητέρα της ονομαζόταν Θωμαΐδα Orsini και ήταν αδελφή του Νικηφόρου Β' της Ηπείρου. Το 1355, ο Νικηφόρος ανάγκασε τον Συμεών να καταφύγει στην Καστοριά μαζί με τη σύζυγό του. Η εξορία τους έλαβε τέλος μετά τον ξαφνικό θάνατο του *δεσπότη* Νικηφόρου το 1358, σε μάχη κατά των Αλβανών στη περιοχή του Αχελώου. Μέσα σε ένα περίπου χρόνο, ο Συμεών κατόρθωσε να ανακαταλάβει όχι μόνο την Ήπειρο, αλλά και τη Θεσσαλία.⁶⁶

Η κατάκτηση της Θεσσαλίας εισάγει στην αφήγηση το δεύτερο πρόσωπο που θα μας απασχολήσει σε αυτό το κεφάλαιο. Η περιοχή είχε παραχωρηθεί από το Στέφανο Δουσάν στο σύζυγο της κόρης του Ειρήνης και ικανό στρατιωτικό, Γρηγόριο Preljubović. Μετά το θάνατο του *καίσαρα* της Θεσσαλίας το 1354, φοβούμενη την επικείμενη άφιξη του Νικηφόρου, η Ειρήνη Preljubović εγκατέλειψε τον Ελλαδικό χώρο και εγκαταστάθηκε στη Σερβία μαζί με τα παιδιά της, Θωμά και Ελένη.⁶⁷ Ο γιος της επέστρεψε στην Ελλάδα λίγο αργότερα, μαζί με τον πατριό του Ροδοσλάβο Χλάπενο. Ο Σέρβος ευγενής σκόπευε να ανακαταλάβει τη Θεσσαλία για λογαριασμό της νέας του συζύγου Ειρήνης.⁶⁸

Η σύγκρουση αποφεύχθηκε μέσω ενός γάμου. Ο Θωμάς Preljubović, μνηστεύθηκε τη δεκάχρονη κόρη του Συμεών, Μαρία, μεταξύ των ετών 1359/1360. Η τελετή έλαβε χώρα στα Τρίκαλα, πρωτοστατούντος του μητροπολίτη Λαρίσης, αλλά

⁶¹ Όπου *Χρονικό* βλ. Βρανούσης 1962β, σσ. 74-101.

⁶² *PLP*, τ. 9, αρ. 21393.

⁶³ *PLP* τ. 10, αρ. 23721.

⁶⁴ *PLP* τ. 9, αρ. 21185.

⁶⁵ *PLP*, τ. 9, αρ. 21182.

⁶⁶ *Χρονικό* § 3-5. Nicol 1991, σσ. 188-189, 201-202. Osswald 2011, σσ. 168-169, 180-181. Για τη Σερβική παρουσία στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία, βλ. Soulis 1984, σσ. 119-134.

⁶⁷ Nicol 1991, σσ. 189, 192. Osswald 2011, σσ. 168, 171.

⁶⁸ *Χρονικό*, § 6 και § 7, στ. 12- 27. Nicol 1991, σσ. 201-202. Osswald 2011, σσ. 180-181. Για τον Ροδοσλάβο Χλάπενο, βλ. *PLP*, τ. 12, αρ. 30848.

ο γάμος πραγματοποιήθηκε δύο χρόνια αργότερα, όταν η νύφη έγινε δώδεκα ετών.⁶⁹ Η ένωσή τους εκφράζει μια κατευναστική πολιτική, η οποία στηρίζεται σε δεσμούς συγγένειας ανάμεσα σε δυνάμεις που θα μπορούσαν να απειλήσουν η μια την άλλη. Το ζευγάρι εγκαταστάθηκε στα Βοδενά για περίπου επτά χρόνια.⁷⁰ Το 1367, με πρωτοβουλία του βασιλιά Συμεών, οι κάτοικοι των Ιωαννίνων ζήτησαν από το Θωμά Preljubović να αναλάβει τη διοίκηση της πόλης τους. Την ίδια χρονιά, ο Θωμάς και η Μαρία εισήρθαν στα Ιωάννινα και έγιναν δεκτοί με εορτασμούς και επευφημίες.⁷¹

Για να ακολουθήσουμε την μετέπειτα πορεία του ζεύγους και να κατανοήσουμε τις επιλογές τους θα πρέπει να στραφούμε στο *Χρονικό των Ιωαννίνων*. Πρόκειται για μια πολύτιμη γραπτή πηγή, στις σελίδες της οποίας καταγράφονται σημαντικές πτυχές της ιστορικής πραγματικότητας της Ηπείρου κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.⁷² Ο Θωμάς Preljubović τοποθετείται από την αρχή στο στόχαστρο του ανώνυμου συγγραφέα: χαρακτηρίζεται ως *κάκκιστον γέννημα*, το μέλλον του οποίου μοιάζει προδιαγεγραμμένο.⁷³ Η σύζυγός του, *βασίλισσα* Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα, παρουσιάζεται ως μια ενάρετη και συνετή γυναίκα.⁷⁴ Για τον συντάκτη του *Χρονικού*, ο Θωμάς ήταν απλά ο διοικητής των Ιωαννίνων: σπάνια του αποδίδεται ο τίτλος του *δεσπότη*. Από την άλλη πλευρά, η *χρυσή* Μαρία Αγγελίνα ονομάζεται *φυσική κυρία* των Ιωαννίνων και αντιμετωπίζεται ως η πραγματική κληρονόμος του πατέρα της. Η εξουσία του Θωμά νομιμοποιήθηκε μέσω του γάμου του με τη Μαρία και όχι το αντίθετο.

⁶⁹ *Χρονικό* § 7, στ. 25-40. Στο κείμενο του *Χρονικού* συναντώνται δύο όροι: *μνηστεία* και *γάμος*. Λόγω της ασάφειας στο συγκεκριμένο απόσπασμα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η τελετή που έλαβε χώρα στα Τρίκαλα ήταν ο γάμος του ζεύγους. Αν δεχθούμε ότι η Μαρία γεννήθηκε μεταξύ των ετών 1349/1350, είναι πιθανότερο να παντρεύτηκε στην αρχή της εφηβείας. Εξάλλου, ο συγγραφέας αναφέρει ότι μετά την τελετή ο Θωμάς ακολουθήσε τον πατριό του, *συνεπαγόμενος ύστερον και την ιδίαν γαμετήν*. Βλ. Nicol 1991, σ. 202 και Osswald 2011, σ. 181, σημ. 677. Η ηλικία των δώδεκα ετών ήταν το κατώτερο όριο για το νόμιμο γάμο μιας γυναίκας. Βλ. Herrin 2013, σ. 33, σημ. 18, 85.

⁷⁰ Nicol 1991, σ. 202. *Χρονικό*, § 7.

⁷¹ *Χρονικό* § 9, στ. 19-24.

⁷² Screiner 1992, σ. 47.

⁷³ *Χρονικό* § 7, στ. 20.

⁷⁴ *PLP*, τ. 9, αρ. 21393.

B2. Τα Ιωάννινα πριν το 1364: κοινωνική διαστρωμάτωση και προνόμια

Προτού εξετάσουμε το ίδιο το *Χρονικό*, -το μεγαλύτερο μέρος του οποίου είναι αφιερωμένο στην εξιστόρηση της διακυβέρνησης του Θωμά- είναι απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στις συνθήκες που επικρατούσαν στα Ιωάννινα όταν ανέλαβε την εξουσία ο Preljubović. Την εποχή που μας ενδιαφέρει, τα Ιωάννινα δεν ήταν σε θέση να συντηρήσουν ένα αυτόνομο σύστημα διακυβέρνησης και άμυνας. Παρά ταύτα, η πόλη ήταν σε θέση να διεκδικήσει προνόμια και αμυντική στήριξη από την εκάστοτε εξουσία.⁷⁵ Είναι ενδεικτικό ότι η επισκοπή Ιωαννίνων αναδείχτηκε σε μητρόπολη κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ανδρόνικου Β'.⁷⁶ Η μεγάλη περιουσία και τα δικαιώματα της τοπικής εκκλησίας επιβεβαιώθηκαν και επικαιροποιήθηκαν με δύο αυτοκρατορικά χρυσόβουλα, τα οποία εκδόθηκαν το 1319 και το 1321 αντίστοιχα.⁷⁷ Η ανίχνευση της κοινωνικής διαστρωμάτωσης των Ιωαννίνων κατά τον Ύστερο Μεσαίωνα δεν είναι σε καμία περίπτωση μια απλή υπόθεση. Στο χρυσόβουλο του 1319 εντοπίζονται έξι όροι για τους κατοίκους της πόλης, αλλά η ακριβής σύσταση της κάθε κοινωνικής ομάδας, καθώς και οι σχέσεις της με τις υπόλοιπες παραμένουν ασαφείς.⁷⁸

Στη κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας, ακριβώς κάτω από τον *δεσπότη*, βρισκόταν οι *άρχοντες*. Ορισμένοι από αυτούς θα πρέπει να ήταν απόγονοι των εξόριστων ευγενών της Κωνσταντινούπολης που κατέφυγαν στα Ιωάννινα μετά το 1204 με πρωτοβουλία του Μιχαήλ Α' της Ηπείρου, ο οποίος παρουσίαζε τον εαυτό του σαν ιδρυτή της πόλης.⁷⁹ Δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα για αυτούς τους ανέστιους αριστοκράτες παρά μόνο ότι ήταν ορθόδοξοι χριστιανοί. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η υποδοχή που τους επεφύλασσαν οι γηγενείς κάτοικοι δεν ήταν πάντοτε θερμή: το 1230 προσπάθησαν ανεπιτυχώς να απομακρύνουν τους πρόσφυγες από το κάστρο.⁸⁰ Πρόσφυγες ευγενικής καταγωγής κατέφυγαν στην πόλη από περιοχές δυτικά των Ιωαννίνων κατά τη διάρκεια της Αλβανικής εξάπλωσης.⁸¹ Στην τάξη των αριστοκρατών θα μπορούσαν να ενταχθούν και αξιωματούχοι που

⁷⁵ Matanov 1992, σ. 67.

⁷⁶ Miklosich και Müller 1860, σσ. 93-95.

⁷⁷ Μουστοξύδης 1845, σσ. 470-472. Αραβαντινός 1857, σσ. 307-311.

⁷⁸ Shea 2010, σσ. 110-112.

⁷⁹ Βρανούσης 1968, σ. 13.

⁸⁰ Osswald 2006, σ. 98.

⁸¹ Shea 2010, σ. 122.

ανήκαν στην ακολουθία των ξένων ηγεμόνων της πόλης, άνθρωποι που βρισκόταν κοντά στον *δεσπότη* και συμμετείχαν ενεργά στην λήψη πολιτικών αποφάσεων. Το συμβούλιο των ευγενών διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην διαχείριση των κρίσεων που προέκυψαν κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα.⁸²

Οι *καστηρηνοί* εμφανίζονται πολλές φορές στο συγκεκριμένο έγγραφο, χωρίς να ορίζεται ακριβώς η κοινωνική θέση και προέλευσή τους. Ο Βρανούσης κάνει λόγο για μια αριστοκρατική τάξη Ιωαννιτών και προσφύγων με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη, ενώ οι Κυρίτζης και Shea μιλούν για εμπόρους και αστούς.⁸³ Ο Nicol θεωρεί ο όρος είναι ταυτόσημος με τον όρο *ἔποικος* και αναφέρεται στον κάτοικο των Ιωαννίνων.⁸⁴ Για τον Brendan Osswald, οι *καστηρηνοί* ήταν γηγενείς αριστοκράτες που διέθεταν περιουσία μέσα στο κάστρο και χρησιμοποιούσαν το συγκεκριμένο επίθετο ως δηλωτικό κύρους.⁸⁵ Την ερμηνεία αυτή απορρίπτει ο Shea, ο οποίος αναφέρεται σε δύο ομάδες *καστηρηνών*: στους *άρχοντες καστηρηνούς* (γγενείς με έγγεια περιουσία στα περίχωρα της πόλης) και στους *άρχοντες τοπικούς* (με καταγωγή από την ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου ή της Βυζαντινής αυτοκρατορίας).⁸⁶

Το 1319, αυτή η -σχετικά εκτεταμένη κοινωνική τάξη- εξασφάλισε σημαντικά προνόμια, τα οποία σεβάστηκαν οι περισσότεροι από τους κατακτητές των Ιωαννίνων. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι κανένας κάτοικος του κάστρου -ανεξαρτήτως κοινωνικής θέσης- δεν μπορούσε να εκδιωχθεί από την πόλη εκτός εάν ήταν ταραχοποιός. Για οποιαδήποτε ποινή δεν ενέπιπτε στην δικαιοδοσία της εκκλησίας, απαιτούνταν η σύμφωνη γνώμη ενός συμβουλίου *καλῶν ἀνδρῶν*.⁸⁷ Οι *καστηρηνοί* δεν υποχρεούνταν σε στρατιωτική υπηρεσία εκτός της πόλης τους, το κάστρο της οποίας έπρεπε να επισκευάζουν και να συντηρούν με δικά τους έξοδα. Ακόμα και η τήρηση σκοπιάς επιβάλλεται μόνο σε περίπτωση έκτακτης ανάγκης.⁸⁸ Τα σπίτια και τα κτήματά των *καστηρηνών* δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την στέγαση ή την προσωρινή διαμονή στρατιωτικών σωμάτων χωρίς την έγκριση του ιδιοκτήτη.⁸⁹ Η

⁸² Osswald 2006, σ. 101.

⁸³ Βρανούσης 1962α, σ. 65. Βρανούσης 1968, σ. 16. Kyritzes 1999, σσ. 243. Shea 2010, σ. 114.

⁸⁴ Nicol 1991, σσ. 122-124.

⁸⁵ Osswald 2006, σ. 101.

⁸⁶ Shea 2010, σσ. 117-119. Ο διαχωρισμός ανάμεσα σε γηγενείς και μη ίσως να μην ίσχυε το 1319, μετά από δεκαετίες καθημερινής συνύπαρξης και επιγαμιών.

⁸⁷ Μουστοξύδης 1845β, σσ. 474-476. Shea 2010, σ. 113. Τα μέλη του συμβουλίου αυτού εκλεγόταν από τους *ἐποίκους*.

⁸⁸ Μουστοξύδης 1845β, σσ. 476, 480, 486. Shea 2010, σ. 113.

⁸⁹ Μουστοξύδης 1845β, σ. 477. Βρανούσης 1962α, σσ. 16-17. Shea 2010, σ. 213.

μεταβίβαση της ακίνητης περιουσίας ενός *καστηρηνού* έπρεπε υποχρεωτικά να αφορά έναν άλλο κάτοικο του κάστρου.⁹⁰ Επιπρόσθετα, το χρυσόβουλο κατοχύρωνε μια σειρά ευνοϊκών ρυθμίσεων σε σχέση με το εμπόριο. Καμία φορολογική επιβάρυνση δεν βάρυνε τις εμπορικές συναλλαγές των κατοίκων των Ιωαννίνων μέσα στην βυζαντινή επικράτεια.⁹¹ Τα προϊόντα επικερδών δραστηριοτήτων όπως το ψάρεμα ή η μελισσοκομία μπορούσαν να διακινούνται ελεύθερα.⁹²

⁹⁰ Μουστοξύδης 1845β, σ. 480. Βρανούσης 1962α, σσ. 16-17.

⁹¹ Μουστοξύδης 1845β, σσ. 475-476.

⁹² Μουστοξύδης 1845β, σσ. 483-485.

B3. A reign of terror?

Ο δεσπότης Θωμάς Preljubović μέσα από το Χρονικό των Ιωαννίνων (1364-1382)

Ο ανώνυμος συντάκτης του *Χρονικού* υποστηρίζει με κάθε μέσο ότι για δεκαεπτά χρόνια τα Ιωάννινα βρίσκονταν στο έλεος ενός αχρείου άρχοντα, μιας βλάσφημης δύναμης που έσπερνε την καταστροφή και τον θάνατο. Χαρακτηριστική είναι η φράση που επαναλαμβάνεται συνεχώς μέσα στο κείμενο, σαν επωδή: *μικρά γὰρ πᾶσα κακία πρὸς κακίαν τοῦ Θωμᾶ*. Ως πρώτος στόχος του εμφανίζεται η εκκλησία της πόλης.⁹³ Κατηγορείται ότι απέπεμψε τον μητροπολίτη Σεβαστιανό από την έδρα του και διένειμε τις γαίες της μητρόπολης στους έμπιστούς του Σέρβους. Το μεγαλύτερο του σφάλμα –σύμφωνα πάντα με τον συγγραφέα του *Χρονικού*– ήταν η οικειοποίηση του εκκλησιαστικού πλούτου μέσω της απομάκρυνσης πολύτιμων σκευών και φορητών αντικείμενων από τους ναούς της πόλης. Οι πράξεις αυτές κατέστησαν την εκκλησία της πόλης *σκοτοδυτούσα*.⁹⁴ Το 1380 καθαίρεσε τον ηγούμενο του Μετσόβου Ησαΐα και τον τύφλωσε, αφού πρώτα έλαβε τα χρήματα που είχαν συγκεντρωθεί για την ασφαλή απελευθέρωσή του.⁹⁵

Μετά τον κλήρο, ο Θωμάς κατηγορείται ότι έστρεψε την προσοχή του στους *εὐγενέστατους ἄρχοντες* των Ιωαννίνων. Ήδη από το 1364 πολλοί από τους επιφανέστερους πολίτες εξορίστηκαν, φυλακίστηκαν και βασανίστηκαν. Το *Χρονικό* αναφέρει ότι κάποιοι αριστοκράτες επέλεξαν να απομακρυνθούν αυτοβούλως από την πόλη ή ακόμη και να αψηφήσουν την εξουσία του νέου *δεσπότη*, αρνούμενοι να του παραδώσουν τα κάστρα που βρισκόταν υπό την δικαιοδοσία τους.⁹⁶ Οι συγκρούσεις ανάμεσα στον Θωμά και τους ευγενείς θα διαρκέσουν –όπως θα δούμε παρακάτω– μέχρι το τέλος της ζωής του.

Ο συγγραφέας του *Χρονικού των Ιωαννίνων* κάνει ιδιαίτερη αναφορά στην περίπτωση του Ηλία Κλαυσή, ο οποίος επιθυμούσε να καταστήσει τον Preljubović

⁹³ *Χρονικό*, § 10, στ. 6-21. Nicol 1991 σ. 207. Osswald 2011, σ. 186.

⁹⁴ *Χρονικό* § 10, στ. 11-12. Τα χρήματα που συγκεντρώθηκαν είναι πιθανόν να χρησιμοποιήθηκαν για την κτητορική δραστηριότητα του Preljubović, στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω.

⁹⁵ *Χρονικό* § 23, στ. 20-37.

⁹⁶ Για τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επέτρεψαν μια τέτοια πράξη αντίστασης, βλ. Shea 2010, σσ. 127-128.

ανάδοχο του παιδιού του.⁹⁷ Πληροφορούμαστε επίσης ότι ήταν *καστηρηνός* με μεγάλη κινητή και ακίνητη περιουσία, την οποία επιβουλεύτηκε ο *φιλόχρυσος* δεσπότης. Τα φρικτά βασανιστήρια που υπέστη περιγράφονται με κάθε λεπτομέρεια. Παρά τις διαβεβαιώσεις του συντάκτη, δεν γνωρίζουμε τους λόγους που οδήγησαν στην συγκεκριμένη δίωξη. Η οικονομική ευρωστία και το αξίωμα που διέθετε ο Κλαυσής μπορούν να δικαιολογήσουν την επιθυμία του να συνάψει σχέσεις *συντεκνίας* με τον ισχυρότερο άνδρα της πόλης. Από την παραπάνω υπόθεση προκύπτει ένα βασικό ερώτημα: ήταν η απώλεια της *δεσποτικής* εύνοιας τόσο ξαφνική; Για ποιο λόγο άλλαξε ριζικά η αντιμετώπιση του Θωμά απέναντι σε έναν από τους αξιωματούχους του; Οι παραπάνω προβληματισμοί θα πρέπει αναγκαστικά να μείνουν αναπάντητοι, καθώς απουσιάζει από τις γραπτές πηγές της εποχής οποιαδήποτε περαιτέρω αναφορά στον Ηλία Κλαυσή.

Ο ανώνυμος συγγραφέας επιφυλάσσει σκαιότατους χαρακτηρισμούς για τους κατοίκους των Ιωαννίνων που προσαρμόστηκαν στο νέο καθεστώς και κέρδισαν την εμπιστοσύνη του *δεσπότη*. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Μιχαήλ Αψαράς, *πρωτοβεστιάριος* και στενότερος σύμβουλος του Θωμά, ο οποίος κατηγορείται ότι εκμεταλλεύτηκε την θέση του για να απομακρύνει τους εχθρούς του.⁹⁸ Αντιμετωπίζεται ως ο κατέχοχην συνεργός του Θωμά, ως το πρόσωπο πίσω από το θρόνο. Παρά ταύτα, πληροφορούμαστε ότι όλα τα μέλη της ακολουθίας του Θωμά δεν απολάμβαναν τα ίδια προνόμια: πληροφορούμαστε ότι πολλοί από τους οικιακούς υπηρέτες του τον εγκατέλειψαν.⁹⁹

Ο λοιμός του 1368 ερμηνεύθηκε ως ξεκάθαρη ένδειξη της θεϊκής οργής απέναντι στον νεαρό κυβερνήτη, ο οποίος κατηγορήθηκε ότι εκμεταλλεύτηκε το δυσάρεστο αυτό γεγονός για να εδραιώσει την εξουσία του. Επιθυμώντας να ενισχύσει τη Σερβική παρουσία στην πόλη, κατέστησε υποχρεωτική τη σύναψη γάμων ανάμεσα στους Σέρβους της ακολουθίας του και τις χήρες των νεκρών την πανώλης: οι όποια περιουσία των γυναικών αυτών πέρασε στον νέο τους σύζυγο.¹⁰⁰ Λόγω του υποκειμενικού χαρακτήρα του κειμένου δεν μπορούμε να ξέρουμε κατά πόσο ο συγγραφέας υπερβάλλει. Ίσως ο Θωμάς επέτρεψε ή ενθάρρυνε τις επιγαμίες

⁹⁷ PLP, τ. 5, αρ. 11776 *Χρονικό* §11, στ. 3-15. Σύμφωνα με την λαϊκή εκδοχή, ο Κλαυσής έφερε το αξίωμα του *μπουλούκμπαση*, χαμηλόβαθμου στρατιωτικού με αρμοδιότητες που σχετιζόταν με την αστυνόμευση δημόσιων χώρων. Osswald 2011, σ. 186.

⁹⁸ *Χρονικό* §11, στ. 22-42. Για τον Μιχαήλ Αψαρά, βλ. PLP τ. 1, αρ. 1723. Για το αξίωμα του *πρωτοβεστιάριου* βλ. ODB, τ. 3, σ. 1749 (A. Kazhdan).

⁹⁹ *Χρονικό* §10, στ. 40-46.

¹⁰⁰ *Χρονικό*, §12, στ. 1-17. Osswald 2011, σ. 188.

για πολιτικούς λόγους. Μια τέτοια πρακτική διαφέρει από τον εξαναγκασμό. Εδώ εμφανίζεται για πρώτη φορά ένα πολύ έντονο δίπολο που θα αποτελέσει μια ακόμη «επωδή» για τον συγγραφέα: οι *τοπικοί* και οι *ξένοι*.¹⁰¹

Ο Θωμάς δέχτηκε οξύτατη κριτική από τον ανώνυμο συντάκτη του *Χρονικού* και για την οικονομική πολιτική που ακολούθησε. Μαθαίνουμε ότι τα καθιερωμένα προνόμια καταργήθηκαν και επιβλήθηκαν δασμοί και μονοπώλια σε βασικά αγαθά όπως το λάδι, το κρασί και τα οπωροκηπευτικά. Βαρεία φορολογία επιβλήθηκε στους τεχνίτες και στους ανειδίκευτους εργάτες.¹⁰² Για τον συγγραφέα, τα έσοδα καρπώνονταν ο κυβερνήτης και οι έμπιστοί του, αλλά η ασταθής πραγματικότητα της εποχής καθιστά πολύ πιο πιθανή μια διαφορετική εξήγηση: στόχος της συγκεκριμένης πολιτικής ήταν η συγκέντρωση πόρων για μια ισχυρότερη στρατιωτική δύναμη και πιο αποτελεσματική άμυνα. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Preljubović κλήθηκε να προστατεύσει τα Ιωάννινα από τους Αλβανούς, την επιθετικότητα των οποίων προσπάθησε να αντιμετωπίσει με ποικίλους τρόπους.

Αρχικά επέλεξε τον δρόμο της διπλωματίας, αρραβωνιάζοντας την κόρη του Ειρήνη με τον Ιωάννη Λιώσα, μνηστεία που σταμάτησε τις εχθροπραξίες για πέντε χρόνια.¹⁰³ Η συνθήκη έληξε με τον ξαφνικό θάνατο της Ειρήνης στο δεύτερο κύμα της επιδημίας πανώλης που έπληξε τα Ιωάννινα το 1375.¹⁰⁴ Σύμφωνα με τον συγγραφέα του *Χρονικού των Ιωαννίνων*, ο Θωμάς είχε ήδη παραβιάσει τη συνθήκη λαμβάνοντας παιδιά Αλβανών ως ομήρους και τιμωρώντας τα με φυλάκιση και βασανιστήρια.¹⁰⁵ Ένας ακόμη δυναστικός γάμος οργανώθηκε για να αμβλύνει την επιθετικότητα του νέου κυβερνήτη της Άρτας, Gjini Bua Spata: σύζυγός του θα γινόταν η Ελένη Preljubović, αδελφή του Θωμά.¹⁰⁶ Την ίδια στιγμή, ο *δεσπότης* άρχισε να συγκεντρώνει μισθοφορικό στρατό, τον οποίο ο συγγραφέας του *Χρονικού* αντιμετωπίζει ως ένα συνονθύλευμα άτακτων ανδρών.¹⁰⁷ Η αντιπάθεια απέναντι στο

¹⁰¹ *Χρονικό* §12, στ. 14-15. Για τη θέση των *ξένων* στα Ιωάννινα, βλ. Osswald 2006, σσ. 98-100. Η εχθρότητα των γηγενών ίσως αποτελούσε πρόβλημα για τους νεοφερμένους, αλλά η ενσωμάτωση δεν ήταν αδύνατη.

¹⁰² *Χρονικό* §12, στ. 20-40. Nicol 1991, σ. 208.

¹⁰³ *PLP* τ. 10, αρ. 23717. Για το ζήτημα της γενεαλογίας της Ειρήνης (δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα εάν ήταν νόθο ή νόμιμο τέκνο), βλ. Osswald 2011, σ. 188, σημ. 706. Για τον Ιωάννη Λιώσα, βλ. *PLP*, τ. 6, αρ. 14982.

¹⁰⁴ *Χρονικό*, παρ. 13. Nicol 1991, σσ. 207-208. Osswald 2011, σ. 188. Για τον Πέτρο Λιώσα, βλ. *PLP*, τ. 6, αρ. 14983.

¹⁰⁵ *Χρονικό*, παρ. 14, στ. 1-10.

¹⁰⁶ *PLP*, τ. 11, αρ. 26523. Το *Χρονικό* (§15, στ. 6-10) κάνει λόγο για έναν άντρα δυναμικό και ικανό σε λόγο και έργο, προικισμένο και με φυσικό κάλλος. Για την Ελένη Preljubović, βλ. *PLP* τ. 10, αρ. 23719. *Χρονικό*, §16, στ. 7-15.

¹⁰⁷ *Χρονικό* §16, στ. 15-20.

Θωμά είναι τόσο έντονη, ώστε ψέγονται ακόμα και οι προσπάθειες θωράκισης των Ιωαννίνων.

Η κατάσταση στο εσωτερικό της πόλης παρουσιάζεται εξίσου –αν όχι περισσότερο– επισφαλής. Ο έμπιστος σύμβουλος και *πρωτοβεστιάριος* του Θωμά, Μιχαήλ Αψαράς, κατηγορείται ότι διέβαλλε την Μαρία Παλαιολογίνα με τον χειρότερο τρόπο, με αποτέλεσμα την οριστική ρήξη στις σχέσεις του ζεύγους.¹⁰⁸ Οι κατηγορίες του Αψαρά αντιμετωπίζονται από τον συγγραφέα ως αποκυήματα ενός μοχθηρού μυαλού, ενός ανθρώπου που επιθυμούσε την απόλυτη εξουσία. Αν στραφούμε στο αντίστοιχο απόσπασμα της λεγόμενης «λαϊκής» εκδοχής του *Χρονικού* θα εντοπίσουμε περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις φημολογούμενες δραστηριότητες της *βασίλισσας*.¹⁰⁹ Ο Αψαράς την κατηγόρησε για μυστική αλληλογραφία με τη Κωνσταντινούπολη και τη Βενετία εις βάρος του Θωμά. Σύμφωνα με τον Maksimović, οι πληροφορίες για αυτή την επικοινωνία μπορεί να είναι σχεδόν σύγχρονες με τη «λόγια» εκδοχή του κειμένου.¹¹⁰ Παρά ταύτα, δεν είμαστε σε θέση να επιβεβαιώσουμε ή να απορρίψουμε τις κατηγορίες αυτές. Μπορούμε μόνο να σημειώσουμε ότι οι σχέσεις της Μαρίας με τη Βενετία τεκμηριώνονται λόγω της καταγωγής της αλλά και με σειρά άλλων στοιχείων, τα οποία θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Το σίγουρο είναι ότι –για τον ανώνυμο συντάκτη– ο Αψαράς εμφανίζεται ως ο μοναδικός υπαίτιος για το μίσος που έτρεφε ο *δεσπότης* για τη σύζυγο του.

Η στιγμή αυτή παρουσιάζεται ως η αρχή του τέλους για τον Θωμά, ο οποίος ξεπέρασε κάθε όριο ηθικής και ευσέβειας με τη συμπεριφορά του. Ο συγγραφέας του *Χρονικού* αναφέρει ότι ο Preljubović σύνηψε ομοφυλοφιλικές σχέσεις και αφοσιώθηκε στην τρυφή ζωή, χάνοντας κάθε ελπίδα για τη σωτηρία της ψυχής του. Αυτοί οι χαρακτηρισμοί δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσουν, ακριβώς επειδή ο συγγραφέας είναι βαθιά προκατειλημμένος: οι τριγμοί στη σχέση του Θωμά με την Μαρία αποδίδονται στην έμφυτη ηθική του φαυλότητα, η οποία εκδηλώνεται με κάθε μέσο. Η κατευναστική επιρροή της Μαρίας εξασθένησε, και τα Ιωάννινα οδηγήθηκαν στην καταστροφή. Είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι το συμβάν αυτό ήταν ο μοναδικός παράγοντας τριβής ανάμεσά τους: ακόμα και αν τα λεγόμενα του Αψαρά δεν είχαν βάση στην πραγματικότητα, ο Θωμάς μπορεί να αισθάνθηκε

¹⁰⁸ *Χρονικό* §16, στ. 21-27.

¹⁰⁹ *Χρονικό (δημ. επιτομή)*, §16, στ. 18.

¹¹⁰ Maksimović 1992, σ. 55.

απειλούμενος από τις πρωτοβουλίες της συζύγου του. Πιθανότατα γνώριζε καλά ότι οι επιλογές του τον είχαν καταστήσει ιδιαίτερα αντιδημοφιλή σε μια μερίδα του πληθυσμού, η οποία ήταν φιλικά προσκείμενη προς τη σύζυγό του.

Η εξωτερική πολιτική του Θωμά υπήρξε περισσότερο επιτυχής, καθώς ανταμείφθηκαν οι προσπάθειές του για την στρατιωτική ενίσχυση των Ιωαννίνων. Τον Σεπτέμβριο του 1377 σημειώθηκε η πρώτη νίκη κατά των Αλβανών: ο ηγέτης τους, Γκίνης Φράτης, συνελήφθη και φυλακίστηκε.¹¹¹ Στις 26 Φεβρουαρίου 1379 οι διακόσιοι ικανότεροι Αλβανοί πολεμιστές κατέλαβαν τον *ἐπάνω γουλάν* του κάστρου των Ιωαννίνων. Λίγο αργότερα η μάχη ξέσπασε και από την πλευρά της λίμνης. Οι συγκρούσεις διήρκησαν τρεις ημέρες και έληξαν με σαρωτική νίκη των υπερασπιστών της πόλης, η οποία αποδίδεται από τον ανώνυμο συντάκτη στον Αρχάγγελο Μιχαήλ, προστάτη και πολιούχο της. Για ακόμα μια φορά, η συμβολή του Θωμά στην αποσόβηση του κινδύνου αποσιωπάται πλήρως: το βάρος πέφτει στην περιγραφή της μεταχείρισης που επεφύλασσε στους επιζώντες. Οι επιφανέστεροι από αυτούς φυλακίστηκαν, ενώ οι υπόλοιποι διαμοιράστηκαν στον λαό και τους άρχοντες και πουλήθηκαν ως σκλάβοι. Όσοι είχαν Βουλγαρική και Βλάχικη καταγωγή ακρωτηριάστηκαν.¹¹² Λίγους μήνες αργότερα, την άνοιξη του 1379, ο Σπάτας αναγκάστηκε να υποχωρήσει ξανά: ο *δεσπότης* των Ιωαννίνων επέλεξε να τον απομακρύνει απαγχονίζοντας και ακρωτηριάζοντας Αλβανούς, τα κομμένα μέλη των οποίων έστελνε στον εχθρό ως μακάβρια δώρα. Ο συγγραφέας του *Χρονικού* σημειώνει ότι ο *Preljubonici Albanitoktonos* *ἐπεθύμει γενέσθαι καὶ ὀνομάζεσθαι* και αναφέρεται με σχεδόν ευνοϊκούς όρους στους ηττημένους εχθρούς της πόλης.¹¹³ Οι Αλβανοί παρουσιάζονται όχι ως εχθροί αλλά ως θύματα. Η ετερότητα, ο ξένος, η πραγματική απειλή βρίσκεται εντός των τειχών.¹¹⁴

Στους μήνες που ακολούθησαν, ο *δεσπότης* στράφηκε για ακόμη μια φορά ενάντια στους *άρχοντες* των Ιωαννίνων, πολλοί από τους οποίους φυλακιστήκαν,

¹¹¹ *Χρονικό* §17. Nicol 1991, σ. 209. Osswald 2011, σσ. 196-197. Για τον Γκίνη Φράτη, βλ. *PLP* τ. 12, αρ.30179.

¹¹² *Χρονικό* §18-20. Επρόκειτο πιθανότατα για την βορειοδυτική ακρόπολη, στην οποία βρισκόταν ένας πύργος ως τελευταία γραμμή άμυνας αλλά και τα ανάκτορα του *δεσπότη*. Για την επίθεση του 1379 αλλά και την τοπογραφία του *ἐπάνω γουλά*, βλ. Βρανούσης 1962α, σσ. 17-25. Nicol 1991, σσ. 209-210. Osswald 2011, σσ. 196-197. Για τον Νικηφόρο Περάτη, κάτοικο των Ιωαννίνων που διευκόλυνε την πρόσβαση των Αλβανών στην ακρόπολη, βλ. βλ. *PLP* τ. 10, αρ. 22408.

¹¹³ *Χρονικό* §20, στ. 19-20. Βρανούσης 1968, σσ. 64-69. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια αποσπασματικά σωζόμενη κτητορική επιγραφή, η οποία πιθανότατα αναφερόταν στο Θωμά με το συγκεκριμένο επίθετο. Η σημερινή της κατάσταση ίσως είναι αποτέλεσμα σκόπιμης απολάξευσης ως μια μορφή *damnatio memoriae*.

¹¹⁴ *Χρονικό* §21, στ. 1-12. Osswald 2006, σ. 100. Στην πραγματικότητα οι Αλβανοί δεν ενσωματώθηκαν ποτέ στην κοινωνία των Ιωαννίνων: ήταν αιχμάλωτοι ή σκλάβοι των πολιτών.

τυφλώθηκαν και τιμωρήθηκαν με ποικίλους τρόπους. Κάποιοι αποφάσισαν να αυτοεξοριστούν.¹¹⁵ Η φυλάκιση με αντάλλαγμα μεγάλα χρηματικά ποσά και η εξορία χρησιμοποιούνται για να απομακρύνουν πιθανές απειλές στο ολοένα και πιο ασταθές καθεστώς. Σύμφωνα με τον ανώνυμο συγγραφέα, ο Θωμάς ερήμωσε τα Ιωάννινα.¹¹⁶ Δεν είναι η πρώτη φορά που το κείμενο μετατρέπεται σε ένα χρονικό τρόμου, βασανιστηρίων και άδικων διώξεων. Ο βαθιά προκατειλημμένος συντάκτης του *Χρονικού* παραλείπει ο,τιδήποτε θα μπορούσε να εξηγήσει ή να δικαιολογήσει τις πράξεις του Preljubonιί. Φαίνεται όμως ότι οι εσωτερικές συγκρούσεις αυξάνονται σε περιόδους κρίσεων. Θα μπορούσαν να συνδεθούν με μια αποτυχημένη προσπάθεια ανατροπής του Θωμά;

Επιπρόσθετα, οι υψηλοί δασμοί και φόροι αυξήθηκαν. Ο συντάκτης του *Χρονικού* βρίσκει την ευκαιρία να τονίσει για πολλοστή φορά την αντίθεση ανάμεσα στους *ιδίους* που χάνουν τις περιουσίες τους και τους *ξένους* που τις καρπώνονται. Η εντατικοποίηση της οικονομικής πολιτικής παρουσιάζεται ως ένα ξέσπασμα εκδικητικότητας, αλλά είναι πιθανότερο να οφείλονταν σε ακόμα μια προσπάθεια συγκέντρωσης χρημάτων. Τα έσοδα θα συντηρούσαν το μισθοφορικό στρατό και θα έδιναν στην απομονωμένη και αδύναμη πόλη της Ηπείρου περισσότερες πιθανότητες επιβίωσης.¹¹⁷ Η ανάγκη ενίσχυσης του θησαυροφυλακίου ίσως δικαιολογεί και την απόφαση του Θωμά να ζητήσει λύτρα για την απελευθέρωση των απεσταλμένων των Σερβίων.

Η συμμαχία του Preljubonιί με τους Οθωμανούς καταγράφεται στο *Χρονικό* ως η χείριστη επιλογή του: στην πραγματικότητα δεν ήταν κάτι ανήκουστο για την εποχή.¹¹⁸ Η συμφωνία επισφραγίστηκε το καλοκαίρι του 1380 και του έδωσε τη δυνατότητα να ανακαταλάβει μια σειρά κάστρων. Με τη βοήθεια των Οθωμανών κατάφερε να απωθήσει τα Αλβανικά φύλα με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία για τα επόμενα δυο χρόνια.¹¹⁹ Το 1382 ο Preljubonιί έλαβε με κάθε επισημότητα τον τίτλο και τα διάσημα του *δεσπότη* από τον αυτοκράτορα Μανουήλ Β' Παλαιολόγο.¹²⁰ Στην τελετή πρωτοστάτησε ο νέος μητροπολίτης Ιωαννίνων και Ναυπάκτου Ματθαίος, ο οποίος λίγο αργότερα εξορίστηκε.¹²¹ Ο συντάκτης του *Χρονικού*

¹¹⁵ *Χρονικό* §21, στ. 12-25.

¹¹⁶ *Χρονικό* §22. Nicol 1991, σσ. 212-213. Osswald 2011, σσ. 197-198.

¹¹⁷ *Χρονικό* §21, στ. 25-35.

¹¹⁸ Matanov 1992, σσ. 67-68.

¹¹⁹ *Χρονικό* §23, στ. 1-19, §24, στ. 1-4, § 25, στ. 1-5. Osswald 2011, σσ. 199-200.

¹²⁰ *Χρονικό* §25, στ. 19-25, §26, στ. 5-11.

¹²¹ *Χρονικό* §26, στ. 1-5, 11-23.

χρησιμοποιεί ένα έξυπνο λογοτεχνικό τέχνασμα για να αναδείξει το αρνητικό κλίμα απέναντι στο Θωμά, το οποίο φαίνεται ότι οξυνόταν διαρκώς. Εισάγει στο κείμενο το φορτισμένο ξέσπασμα ενός ανώνυμου *σοφού άνδρα*, ο οποίος κατακεραυνώνει τον Θωμά και τον παρουσιάζει ως όργανο του διαβόλου, επαναλαμβάνοντας τις κατηγορίες αυτές ενώπιον του. Ένας ηγέτης που κατηγορείται ότι έκανε τα πάντα για να διατηρήσει τον έλεγχο στην πόλη του, θα απαντούσε σε μια τέτοια ανοικτή επίθεση με μια σκληρή τιμωρία, την οποία ο συγγραφέας δεν θα παρέλειπε να αναφέρει.¹²²

Το τέλος της βασιλείας του αποδεικνύεται ιδιαίτερα δραματικό: δεκαεπτά χρόνια μετά την είσοδο του στα Ιωάννινα, στις πέντε το ξημέρωμα, ο Θωμάς δολοφονήθηκε. Ο συγγραφέας καταγράφει την ημερομηνία (23 Δεκεμβρίου 1384) αλλά και τα ονόματα των τεσσάρων σωματοφυλάκων που συμμετείχαν στον φόνο. Ο τρόπος με τον οποίο πέθανε ο *δεσπότης* δεν αναφέρεται με ακρίβεια στη «λόγια» εκδοχή: χρησιμοποιείται το ρήμα *έσφαγη*.¹²³ Στην δημόδη επιτομή οι λεπτομέρειες είναι περισσότερες και αποτελούν, σύμφωνα με τον Maksimović, άλλο ένα παράδειγμα μιας (σχεδόν) σύγχρονης προσθήκης. Μαθαίνουμε ότι ο Θωμάς αποσύρθηκε στα διαμερίσματά του και δολοφονήθηκε με την ίδια του τη ζώνη.¹²⁴

¹²² *Χρονικό* §25, στ. 6-17.

¹²³ *Χρονικό* §28, στ. 1-7. Nicol 1991, σ. 217. Osswald 2011, σ. 202.

¹²⁴ *Χρονικό (δημ. επιτομή)*, §28, στ. 5-11. Maksimović 1992, σ. 55

B4. Μετά την καταιγίδα

Μαρία Παλαιολογίνα και Esau Buondelmonti στο Χρονικό των Ιωαννίνων (1383-1394)

Η δολοφονία του Θωμά Preljubović δεν προκάλεσε κενό εξουσίας στα Ιωάννινα: Η Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα ανακηρύχτηκε ομόφωνα *βασίλισσα* των Ιωαννίνων από τους άρχοντες της πόλης, οι οποίοι συγκεντρώθηκαν –αμέσως μετά το φόνο- στο μητροπολιτικό ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Οργάνωσε για τον *μισόχριστο* Θωμά μια αξιοπρεπή κηδεία και ξεκίνησε τη μετάκληση όσων είχαν εξοριστεί στο παρελθόν.

Μαζί με τους εξόριστους έφτασε στα Ιωάννινα και ο αδελφός της, Ιωασάφ, κατά κόσμον Ιωάννης.¹²⁵ Ο γιός του βασιλιά Συμεών διαδέχθηκε τον πατέρα του σε νεαρή ηλικία αλλά εγκατέλειψε τα εγκόσμια για να καρεί μοναχός. Υπήρξε ο δεύτερος ηγούμενος της Μονής της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος των Μετεώρων, την οποία και ανακαίνισε μεταξύ των ετών 1387-1388.¹²⁶ Αν και είχε αποποιηθεί κάθε κοσμικό αξίωμα, ο Ιωασάφ ονομάζεται *βασιλεύς* από τον συγγραφέα του *Χρονικού*. Η εμπειρία σε θέματα διακυβέρνησης και οι καλές σχέσεις που φαίνεται ότι διατηρούσε με την αδελφή του συνετέλεσαν στο να γίνει ένας από τους στενότερους συμβούλους της. Η επιστροφή των εξόριστων παρουσιάζεται ως πράξη αγαθοεργίας. Στην πραγματικότητα, οι ευεργετιθέντες και φιλικά προσκείμενοι προς τη *βασίλισσα* θα μπορούσαν να τη βοηθήσουν να ενισχύσει και να επιβεβαιώσει την εξουσία της.

Ο βαθμός συμμετοχής της Μαρίας στα σχέδια δολοφονίας του συζύγου της δεν αποκαλύπτεται μέσα από το *Χρονικό των Ιωαννίνων*: στο κείμενο αναφέρονται μόνο τα ονόματα των σωματοφυλάκων του *δεσπότη*. Το γεγονός ότι η ταυτότητα των δολοφόνων ενός τόσο σημαντικού προσώπου είναι γνωστή μας προσφέρει δύο σημαντικές ενδείξεις. Οι άνδρες αυτοί αντιμετωπίζονται –τουλάχιστον από τον άγνωστο συγγραφέα του *Χρονικού*- ως σωτήρες που απάλλαξαν την πόλη από έναν κακό κυβερνήτη. Επιπλέον, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να υποθέσουμε ότι δεν

¹²⁵ *Χρονικό* §28, στ. 8-19. Nicol 1991, σ. 216. Ο τάφος του Θωμά ανακαλύφθηκε και καταστράφηκε κατά τη διάρκεια εργασιών θεμελίωσης για τα ανάκτορα του Αλή Πασά το 1795. Βρανούσης 1968, σσ. 49-60.

¹²⁶ Χατζηδάκης και Σοφινός 1962, σσ. 24-25.

θα αποφάσιζαν να σκοτώσουν εν ψυχρώ τον αφέντη τους αν φοβόταν πως θα αντιμετωπίσουν τις συνέπειες της πράξης τους. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποιος όπλισε το χέρι τους αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι ανήκε στο στενότατο κύκλο του *δεσπότη* και μπορούσε να επωφεληθεί άμεσα από το θάνατό του.

Τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας επιτρέπουν τη διατύπωση κάποιων ερωτημάτων. Εάν η Μαρία δεν γνώριζε τίποτα για το φόνο του συζύγου της, θα ήταν η άνοδος της στην απόλυτη εξουσία τόσο απρόσκοπτη και γρήγορη; Η αριστοκρατία των Ιωαννίνων, η οποία αντιστάθηκε στο Θωμά και επεδίωκε να διατηρήσει με κάθε τίμημα τα καθιερωμένα προνόμιά της, δεν προσπάθησε να εκμεταλλευτεί το κενό εξουσίας που προέκυψε μετά το θάνατό του. Η νέα *κεφαλή* της πόλης απέφυγε τις αναταραχές και τον ανταγωνισμό που θα προέκυπτε από ένα τέτοιο γεγονός: πιθανότατα είχε καταφέρει να εδραιώσει την επιρροή της πριν το φόνο. Από τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ένα ακόμα ερώτημα. Εάν η εξουσία της ήταν ασταθής θα επέλεγε να θέσει σε κίνδυνο τον αδελφό της και τους εξόριστους που επέλεξε να μετακαλέσει στα Ιωάννινα;¹²⁷

Το *Χρονικό*, σκόπιμα κατά τη γνώμη μου, δεν αναφέρει σχεδόν τίποτα για την αντιμετώπιση που επεφύλασσε το νέο καθεστώς σε όσους είχαν ωφεληθεί από την εύνοια του Θωμά, είτε ήταν Σέρβοι είτε ανήκαν στον εντόπιο πληθυσμό. Μόνο η περίπτωση του Μιχαήλ Αψαρά, του ανθρώπου που διέβαλλε την *βασίλισσα* και απολάμβανε αξιώματα και κύρος, περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια και με μεγάλη δόση χαιρεκακίας. Ο πρώην *πρωτοβεστιάριος* τυφλώθηκε και εξορίστηκε μαζί με τα παιδιά του: αν κρίνουμε από την δική του τιμωρία, το μέλλον των συνεργατών του *δεσπότη* υπήρξε δυσοίωνο.¹²⁸

Τα σημαντικότερα προβλήματα δεν προέκυψαν από το εσωτερικό αλλά από τους Αλβανούς, οι οποίοι εκμεταλλεύτηκαν τον θάνατο του στρατιωτικά ικανού Θωμά και πολιορκήσαν την πόλη.¹²⁹ Η *βασίλισσα*, ο αδελφός της και οι ορισμένοι επιφανείς αριστοκράτες αποφάσισαν ότι ένας δεύτερος γάμος είναι αναγκαίος ώστε να κυβερνηθεί σωστά η κοινότητα και να αποσοβηθεί ο άμεσος κίνδυνος. Επιλέχθηκε ο νεαρός Esau Buondelmonti, αδελφός της χήρας του κόμη της Κεφαλονιάς. Καταγόταν από δύο ισχυρές οικογένειες της Φλωρεντίας και είχε αποδείξει τις στρατιωτικές του ικανότητες υπερασπίζοντας την επικράτεια της Μαγδαληνής Tocco.

¹²⁷ *Χρονικό* §28, στ. 19-23.

¹²⁸ *Χρονικό* §29, στ. 11-19.

¹²⁹ *Χρονικό* §29, στ. 1-3.

Επιπρόσθετα, γνωρίζουμε ότι ο μετέπειτα δεσπότης των Ιωαννίνων υπήρξε ο στενότερος συνεργάτης της αδελφής του κατά τη διάρκεια της αντιβασιλείας της.¹³⁰ Έφτασε στην Ήπειρο σε λιγότερο από σαράντα ημέρες από τον θάνατο του Preljubonίς και παντρεύτηκε την χήρα του στις 31 Ιανουαρίου 1385. Ο γάμος τους εορτάστηκε με κάθε επισημότητα και έγινε αντιληπτός –τουλάχιστον από τον συγγραφέα του *Χρονικού*– ως η αρχή μιας νέας εποχής.¹³¹

Η βιασύνη με την οποία ολοκληρώθηκαν οι διαπραγματεύσεις αποδίδεται στην ιδιαίτερα επισφαλή θέση των Ιωαννίνων, εξήγηση που φαίνεται κάπως αδύναμη, δεδομένων των συνθηκών. Ένας γάμος ανάμεσα σε ευγενείς με σημαντική δύναμη απαιτούσε προσεκτική οργάνωση και χρονοβόρες διαπραγματεύσεις. Ήταν αποτέλεσμα στρατηγικών επιλογών και όχι συναισθηματικής εγγύτητας. Σε αυτό το πλαίσιο, ο συντονισμός των κινήσεων του συμβουλίου εκπλήσσει τον αναγνώστη. Σε κάθε περίπτωση, ο νέος *δεσπότης* σκιαγραφείται ως η απόλυτη αντίθεση του προκάτοχου. Ο *φιλόχριστος* Esau επιστρέφει στη μητρόπολη των Ιωαννίνων όλη την κινητή και ακίνητη περιουσία της, την οποία είχε σφετεριστεί ο *μισόχριστος* Θωμάς. Επιπρόσθετα, επανέφερε τον μητροπολίτη Ματθαίο στο αξίωμά του και του επέτρεψε να επιστρέψει από την εξορία και να συμμετάσχει ξανά στην πολιτική ζωή. Μαζί με τον προκαθήμενο των Ιωαννίνων επιστρέφουν στην πόλη και όλοι οι εξόριστοι.¹³² Η εξουσία βρισκόταν πλέον στα χέρια του ευσεβούς βασιλικού ζεύγους και του ηγουμένου Ιωασάφ, γεγονός που ανέτρεψε πλήρως την προγενέστερη κατάσταση. Ο συγγραφέας του *Χρονικού* παρουσιάζει μια ειδυλλιακή εικόνα: οι φυλακές ερήμωσαν, οι κατασχεμένες περιουσίες επεστράφησαν στους νόμιμους δικαιούχους τους και καταργήθηκαν όλες οι δυσμενείς οικονομικές πρακτικές και επιβαρύνσεις του παρελθόντος. Οι αποφάσεις αυτές έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό από τους κατοίκους της πόλης, οι οποίοι εμφανίζονται να αποκαλούν τον Esau *παννυηλότατο* και *εκλαμπρότατο*.¹³³

Ο Φλωρεντίνος ευγενής έλαβε τα διάσημα του αξιώματός του το 1386, από τον αυτοκράτορα Μανουήλ Β' Παλαιολόγο. Παρά τα προβλήματα, φαίνεται ότι ο Esau προσπάθησε να αποφύγει οποιαδήποτε νέα σύγκρουση με τους Αλβανούς.¹³⁴ Ανανέωσε ήδη από το 1386 την συμμαχία που είχε εδραιώσει ο Θωμάς με τους

¹³⁰Kissling 1972, [http://www.treccani.it/enciclopedia/esau-buondelmonti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/esau-buondelmonti_(Dizionario-Biografico)/) Osswald 2011, σ. 204.

¹³¹*Χρονικό* §30.

¹³²*Χρονικό* §31, στ. 1-11.

¹³³*Χρονικό* §31, στ. 12-26.

¹³⁴*Χρονικό* §33, στ. 30-33 και §34, στ. 10-23. Osswald 2011, σ. 219.

Οθωμανούς, αλλά δεν κατακρίθηκε για αυτή του την επιλογή από τον ανώνυμο συγγραφέα του *Χρονικού*.¹³⁵

Η περίοδος μεταξύ των ετών 1390-1394 χαρακτηρίζεται από την αγαστή συνεργασία μεταξύ του μητροπολίτη, του συμβουλίου των αρχόντων και του δεσπότη.¹³⁶ Η βασίλισσα Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα πέθανε στις 28 Δεκεμβρίου 1394, σε ηλικία σαράντα πέντε ετών. Ο θάνατός της βύθισε στο πένθος την πόλη των Ιωαννίνων.¹³⁷ Η αντίθεση ανάμεσα στην Μαρία Παλαιολογίνα και τον Θωμά Preljubonίε κορυφώνεται στον τρόπο με τον οποίο ο ανώνυμος συγγραφέας αποτυπώνει την λαϊκή αντίδραση στον θάνατό τους. Στην περίπτωση του Θωμά αρκούσε μια σεβάσμια εξόδιος ακολουθία: η δολοφονία του έφερε ανακούφιση. Ο θάνατος της Μαρίας εκλαμβάνεται ως συμφορά και προκαλεί τον θρήνο. Ο Esau Buondelmonti παντρεύτηκε άλλες δύο φορές και πέθανε το 1411, δεκαεπτά χρόνια μετά την Μαρία.¹³⁸

Το *Χρονικό των Ιωαννίνων* στηρίζεται στην αντίθεση ανάμεσα στο καλό και το κακό, δυνάμεις που ενσαρκώνονται από την Μαρία Παλαιολογίνα και τον Θωμά Preljubonίε αντίστοιχα. Λειτουργεί όπως ακριβώς και οι εικόνες που είδαμε παραπάνω, αλλά με βάση τον γραπτό λόγο και όχι τα οπτικά μέσα. Αποτελεί ένα αφήγημα βαθιά υποκειμενικό, το οποίο έχει ως στόχο να εξυψώσει τη μορφή της βασίλισσας. Η Μαρία Παλαιολογίνα πρωταγωνιστεί στο κείμενο χωρίς να βρίσκεται στο κέντρο του: οι πρώτες δράσεις της καταγράφονται μετά το θάνατο του Θωμά. Το *Χρονικό* θα πρέπει να συντάχθηκε από κύκλους φιλικά προσκείμενους στην Παλαιολογίνα ή ακόμη και σύμφωνα με την επιθυμία της. Η σημαντική αυτή πηγή δεν είναι η μοναδική διαθέσιμη: ψήγματα της προσωπικότητας των δυο πρωταγωνιστών μπορούν να ανιχνευτούν σε ελάχιστες γραπτές πηγές και αντικείμενα της εποχής, τα οποία θα εξετάσουμε αμέσως μετά.

¹³⁵ *Χρονικό* §33, στ. 21-24. Για τις πολιτικές εξελίξεις στην Ήπειρο μεταξύ των ετών 1386-1389, βλ. Osswald 2011, σσ. 213-215.

¹³⁶ *Χρονικό* §35, στ. 25-35. Osswald 2011, σσ. 218-219.

¹³⁷ *Χρονικό* §36.

¹³⁸ Osswald 2011, σσ. 228, 249.

Ακόμα και ο βαθιά προκατειλημμένος συγγραφέας του *Χρονικού* αναγνωρίζει απρόθυμα τη κτητορική δραστηριότητα του Preljubović: *τάχα κτίζει καὶ ἐκκλησίας καὶ ἐορτάζει καὶ ψυχικὰ ποεῖ*.¹³⁹ Σύμφωνα με τη λογοτεχνία της εποχής, η γενναιοδωρία αποτελούσε εγγενές χαρακτηριστικό της αριστοκρατίας, το οποίο διαφοροποιούσε τους ευγενείς από όλους τους υπόλοιπους ανθρώπους.¹⁴⁰ Ένα επίσημο έγγραφο λειτουργεί ως κατεξοχήν απόδειξη του εύρους αυτής της δραστηριότητας. Το Μάιο του 1375, ο δεσπότης Θωμάς Κομνηνός ο Πρελούμπος και η σύζυγός του Μαρία βασίλισσα Αγγελίνα Δούκαινα η Παλαιολογίνα, αποφασίζουν να κάνουν μια σημαντική δωρεά στη Μονή της Μεγίστης Λαύρας, τον ηγούμενο της οποίας ονομάζουν *πατέρα της βασιλείας* τους.¹⁴¹ Ήδη από την αρχή διαπιστώνουμε ότι ο Θωμάς χρησιμοποιεί το αξίωμα του δεσπότη πολύ πριν το 1382. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, η Μαρία Παλαιολογίνα φέρει τον τίτλο της *βασίλισσας*.

Επιπρόσθετα, τόσο η ίδια η πράξη της δωρεάς όσο και ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο προσφωνείται ο επικεφαλής της μονής, αποδεικνύουν ότι οι σχέσεις του Θωμά με τον ανώτατο κλήρο δεν ανταποκρινόταν πάντα στην εικόνα που σκιαγραφεί το *Χρονικό των Ιωαννίνων*. Ως κίνητρό τους παρουσιάζεται η επιθυμία συγχώρεσης των αμαρτιών τους αλλά και ο φόβος του ξαφνικού θανάτου: μια τέτοια αιτιολογία μοιάζει αρκετά φορμαλιστική. Ίσως σχετίζεται εν μέρει με την επιδημία πανώλης που έπληξε την Άρτα και τα Ιωάννινα το 1374 και το 1375 και προκάλεσε πολλούς θανάτους, μεταξύ της οποίων και της μικρής Ειρήνης Preljubović. Σημαντικός παράγοντας υπήρξε και η πολιτική αβεβαιότητα που επικρατούσε στα Βοδενά μετά το 1371.¹⁴² Παραχωρούν το ναό που ανήγειραν εκ βάθρων στα Βοδενά, ο οποίος θα πρέπει να είχε τοιχογραφηθεί και ολοκληρωθεί το 1375. Βρισκόταν μέσα στην πόλη, πιθανότατα μέσα στο *κάστρο*, σε κτήμα που ανήκε στον Ανδρόνικο Παλαιολόγο.¹⁴³ Παρά ταύτα, η ακριβής τοποθεσία του ναού παραμένει άγνωστη.¹⁴⁴ Μαζί με την

¹³⁹ *Χρονικό* §14, στ. 22-24.

¹⁴⁰ Drpić 2016, σ. 284.

¹⁴¹ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 146, σ. 102.

¹⁴² Loverdou-Tsigaridas 1997, σ. 82.

¹⁴³ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 146, σ. 103.

¹⁴⁴ Για μια σύνοψη των βασικών απόψεων για τη θέση του ναού και τη βασική βιβλιογραφία βλ. Loverdou-Tsigaridas 1997, σ. 83.

εκκλησία- η οποία πιθανώς αποτελούσε καθολικό μονής, δωρίζεται όλη η ακίνητη περιουσία που συνδέεται με αυτή: κτήματα, χωριά, σπίτια, εργαστήρια, περιβόλια, αμπέλια, μύλοι, χωράφια, ακόμα και ένα μικρότερο μοναστήρι και ένα χωριό στη Σερβία.¹⁴⁵

Όλα τα κινητά αντικείμενα που περνούν στη κατοχή της Μεγίστης Λαύρας καταγράφονται σε έγγραφο που συνοδεύει τη δωρητήρια πράξη.¹⁴⁶ Εντοπίζονται έντεκα φορητές εικόνες: έξι με τη Θεοτόκο, μια με τον άγιο Γεώργιο, μια με τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο, μια με τον άγιο Κωνσταντίνο, μια του αγίου Δημητρίου και μια εικόνα του Χριστού.¹⁴⁷ Η τελευταία, η οποία καταγράφεται δεύτερη στον κατάλογο και θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα σημαντική, ταυτίστηκε από την Κάτια Λοβέρδου Τσιγαρίδα με μια εικόνα του Παντοκράτορα που βρίσκεται στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα και φέρει ίχνη επένδυσης από ασήμι.¹⁴⁸ Αξίζει να σημειώσουμε ότι μόνο μια από τις έντεκα εικόνες δεν ήταν κοσμημένη με αργυρή επένδυση. Κάποιες από αυτές εστάλησαν στα Βοδενά από τα Ιωάννινα με πρωτοβουλία του Θωμά, ο οποίος εμπιστεύθηκε τη μεταφορά τους στον ηγούμενο Μελέτιο αλλά και σε κάποιον πατέρα Σάββα, πιθανότατα μέλος της μοναστικής κοινότητας της Γαβαλιώτισσας. Αυτό που έδινε αξία σε μια εικόνα ήταν ο *κόσμος* της. Σε επίσημα έγγραφα, όπως σε αυτό από τη Γαβαλιώτισσα, είναι πιθανόν να καταγράφονται μόνο οι εικόνες που έφεραν επένδυση: οι υπόλοιπες θεωρούνταν ανάξιες λόγου.¹⁴⁹ Η ακόσμητη εικόνα που περιλαμβάνεται στον κατάλογο ήταν δώρο ενός σημαντικού εκκλησιαστικού αξιωματούχου, για αυτό και καταγράφηκε.

Μαζί με τις εικόνες μετέφεραν και ορισμένα υφάσματα λειτουργικού χαρακτήρα: ενδεικτικά αναφέρουμε χρυσοκέντητα καλύμματα, κόκκινα ή πορφυρά, μεταξωτά ή βελούδινα. Η μονή της Γαβαλιώτισσας διέθετε μεγάλη ποικιλία από εντυπωσιακές ποδέες, κάποιες από τις οποίες έφεραν παραστάσεις, ένα κάλυμμα αγίας τράπεζας από βλατί και αρκετές *σκέπες*.¹⁵⁰ Μια από αυτές ήταν βενετική, δώρο της *καισάρισσας*. Πιθανότητα επρόκειτο για τη μητέρα του Θωμά, Ειρήνη Preljubović.¹⁵¹ Πολλά ήταν και τα άμφια που φυλασσόταν στο ναό: επιτραχήλια και

¹⁴⁵ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 146, σ. 104.

¹⁴⁶ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 147, σ. 103

¹⁴⁷ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 147, σσ. 106-107.

¹⁴⁸ Loverdou-Tsigaridas 1997, σ. 84

¹⁴⁹ Drpić 2016, σ.136.

¹⁵⁰ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 147, σ. 107.

¹⁵¹ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 147, σ. 106, στ. 14.

επιμανίκια χρυσοκέντητα ή με ανάγλυφα κεντήματα, καθώς και φελόνια και στιχάρια από μετάξι και βλατί.¹⁵² Ξεχωρίζουν τα πολύτιμα καλύμματα ευαγγελίων, η επένδυση ενός εκ των οποίων είχε κλαπεί, αλλά και η εντυπωσιακή βιβλιοθήκη του μοναστηριού. Περιελάμβανε πέντε κώδικες με αγιολογικά κείμενα, οκτώ με πατερικά και τριάντα τέσσερα λειτουργικά βιβλία, τα περισσότερα από τα οποία προήλθαν από τα Ιωάννινα.¹⁵³ Μέσα από τον σπάνιο αυτόν κατάλογο πληροφορούμαστε και για κάποια μοναδικά αντικείμενα που είχαν δωριθεί στη Γαβαλιώτισσα: η κάρα του αγίου Μαρτινιανού, ένας σταυρός κατασκευασμένος από σπάνιο αρωματικό ξύλο (ξυλαλόη) και επενδεδυμένος με ασημί, τέσσερα αυγά στρουθοκαμήλου, ένα φλάμπουρο με το σκήπτρο.¹⁵⁴

Το ασημένιο δισκοπότηρο με αστερίσκο και χωρίς λαβίδα, το οποίο συναντάμε στο δωρητήριο έγγραφο του 1375, παρουσιάζει πιθανότατα το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη μελέτη. Η Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα υποστηρίζει ότι δυο από τα σκεύη αυτά βρίσκονται σήμερα στη Μονή Μεγίστης Λαύρας (εικ. 54-55). Η τεχνική διακόσμησης του ασημένιου δίσκου της Λαύρας μιμείται το επιπεδόγλυφο σμάλτο και συναντά ευρεία διάδοση στα εργαστήρια της Δύσης και ιδιαίτερα της Βενετίας. Στο κεντρικό μετάλλιο της εσωτερικής όψης εικονίζεται ο Χριστός Άκρα Ταπείνωση, ένα θέμα ιδιαίτερα δημοφιλές τόσο στην Βυζαντινή όσο και στη Δυτική τέχνη.¹⁵⁵ Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν δύο μεγαλογράμματες επιγραφές με το όνομα και το αξίωμα του *δεσπότη* Θωμά. Ο Preljubonici παρουσιάζει τον εαυτό του ως πρότυπο ευσέβειας και την ίδια στιγμή επιβεβαιώνει την εξουσία του: η διπλή επιγραφή δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας για την ταυτότητα του δωρητή.

Ένα παρόμοιο δίσκο, πολύ μεγαλύτερο σε διαστάσεις, προσέφερε ο Preljubonici στη Μονή Βατοπεδίου (εικ. 56).¹⁵⁶ Ο δίσκος αυτός φέρει αντίστοιχη διακόσμηση, με παράσταση Επιτάφιου Θρήνου στο κεντρικό μετάλλιο της οπίσθιας όψης. Η Λοβέρδου-Τσιγαρίδα έκανε λόγο για αντικείμενα που χρονολογούνται μεταξύ 1360 και 1367, τα οποία κατασκευάστηκαν από ένα εργαστήριο που συνδύαζε τη βυζαντινή εικονογραφία με τη βενετική τεχνοτροπία και τεχνογνωσία. Μια παραγγελία σε εργαστήριο της Βενετίας δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει: αρκεί να

¹⁵² *Actes de Lavra* 1979, αρ. 147, σ. 107.

¹⁵³ Subotic 1992, σ. 70.

¹⁵⁴ *Actes de Lavra* 1979, αρ. 147, σ. 107

¹⁵⁵ Loverdou-Tsigaridas 1997, σ. 84. Balian 2004, σ. 119.

¹⁵⁶ Loverdou-Tsigaridas 1997, σ. 83.

θυμηθούμε τη βενετική σκέπη, δώρο της *καισάρισσας* Ειρήνης.¹⁵⁷ Με τα δώρα του Θωμά στη Γαβαλιώτισσα συνδέεται και ενεπίγραφος *αστερίσκος* που επιστέφεται από περιστέρι (εικ. 56).¹⁵⁸ Το μοναστήρι που τόσο πλουσιοπάροχα κόσμησαν ο τότε επικεφαλής των Βοδενών δεν υπάρχει πια: πιθανότατα καταστράφηκε από την πλημμύρα που ακολούθησε το μεγάλο σεισμό του 1395 στην περιοχή.¹⁵⁹ Τα αντικείμενα που εξετάσαμε δεν προερχόταν μόνο από δωρεές του ζεύγους, αλλά και από προσφορές εκκλησιαστικών αξιωματούχων. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η προσκόμιση των δώρων του Θωμά από τα Ιωάννινα στα Βοδενά γινόταν με τη βοήθεια ανδρών που ασκούσαν σημαντική κοσμική και εκκλησιαστική εξουσία και απολάμβαναν της εμπιστοσύνης του.

Την άνοιξη του 1386, η Μαρία *βασίλισσα* Δούκαινα η Παλαιολογίνα, ζήτησε από τον *γλυκύτατο αφέντη και γνήσιο αδελφό* της Ιωασάφ, κατά κόσμον Ιωάννη Δούκα, να τις επιστρέψει κάποια πολύτιμα αντικείμενα που είχε εμπιστευθεί για φύλαξη στη Μονή Μεταμορφώσεως. Η μεταφορά αυτή είχε συμβεί λίγο μετά το θάνατο του Θωμά Preljubović, όταν η πόλη των Ιωαννίνων βρισκόταν σε άμεσο κίνδυνο.¹⁶⁰ Αξίζει να σταθούμε σε ορισμένα σημεία του πρώτου μέρους αυτής της επιστολής: ο κοσμικός τίτλος προηγείται του μοναστικού, πράγμα που επιβεβαιώνει ότι η επιρροή που ασκούσε ο πρώην βασιλιάς δεν περιοριζόταν μέσα στα όρια του μοναστηριού του. Οι όροι που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τη σχέση ανάμεσα στα δυο αδέρφια μοιάζουν αρκετά φορμαλιστικοί, αλλά ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Ας μην ξεχνούμε ότι ο Ιωασάφ συμμετείχε στη διακυβέρνηση των Ιωαννίνων κατά την πολύ σύντομη περίοδο χηρείας της αδελφής του. Ο πρώτος της σύζυγος ονομάζεται απλώς *δεσπότης*, ενώ ο Esau Buondelmonti *γλυκός σύζυγος* και *υψηλότατος δεσπότης*.¹⁶¹

Ορισμένα από αυτά τα αντικείμενα, θα παραμείνουν στο μοναστήρι ως δώρα: ένας σταυρός που άνηκε στον Νικηφόρο Β' της Ηπείρου, *κληρονομία* του Ιωασάφ και κάποια πολύτιμα σκεύη.¹⁶² Η Άννα Μπαλιάν υποστηρίζει ότι η Μονή Βατοπεδίου φιλοξενεί -μεταξύ άλλων- ένα εντυπωσιακό ποτήριο (εικ. 57). Το σχήμα του τελευταίου απηχεί Ιταλικά πρότυπα, όπως και η επιλογή απεικόνισης των δώδεκα αποστόλων στο μίσχο. Η χρήση μαργαριταριών για την πλαισίωση μεταλλίων ή

¹⁵⁷ Loverdou-Tsigaridas 1997, σ. 84

¹⁵⁸ Balian 2004, σ. 120,

¹⁵⁹ Loverdou-Tsigaridas 1997, σ. 83.

¹⁶⁰ Βέης 1911β, αρ. 5, σσ. 20-21.

¹⁶¹ Βέης 1911β, αρ. 5, σσ. 22.

¹⁶² Βέης 1911β, αρ. 5, σσ. 20-23.

άλλων πλαισίων συνηθιζόταν την περίοδο εκείνη στη Βενετία. Ακόμα πιο εντυπωσιακό είναι το κάλυμμα του ποτηριού, το οποίο επιστέφεται από μικρογραφικό αγαλματίδιο του ένθρονου Χριστού που ευλογεί και με τα δύο χέρια. Πρόκειται για το μοναδικό αντίστοιχο παράδειγμα στη βυζαντινή μικροτεχνία. Η Μπαλιάν το χρονολογεί πριν το 1382 και το αποδίδει σε εργαστήριο της Βενετίας. Ο Ιωασάφ, και όχι ο Preljubonίς, ήταν αυτός που είχε σχέσεις με τη Μονή Βατοπεδίου: γνωρίζουμε ότι έζησε εκεί από το 1494 μέχρι το 1401. Θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιήσει τα δώρα της αδελφής του Μαρίας σαν ένα είδος ενέχυρου, το οποίο σκόπευε να πάρει πίσω;¹⁶³ Τα αντικείμενα αυτά ίσως είχαν δωριθεί από τον Preljubonίς σε μονή των Ιωαννίνων πριν περάσουν στην κατοχή της χήρας του. Στο αποδεικτικό γράμμα του 1386 καταγράφεται και ένας *δίσκος αναφοράς*, πιθανώς για το αντίδωρο, η θέση του οποίου παραμένει άγνωστη.¹⁶⁴ Με το Θωμά Preljubonίς έχει εμμέσως συνδεθεί μια εικόνα μικρού μεγέθους με τον απόστολο Θωμά και έναν ώριμο άνδρα ενδεδυμένο με δεσποτικά ενδύματα, η οποία βρίσκεται στη Μονή Χιλανδαρίου του Αγίου Όρους και χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα (εικ. 58).¹⁶⁵ Η ταύτιση αυτή μοιάζει ιδιαίτερα επισφαλής, καθώς απουσιάζει επιγραφή ή άλλο στοιχείο που θα μπορούσε να οδηγήσει σε ένα τέτοιο συμπέρασμα.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, αξίζει να σταθούμε σε μια γραπτή πηγή, η οποία παρουσιάζει μια τελείως διαφορετική εικόνα για τις σχέσεις ανάμεσα στη Μαρία Παλαιολογίνα, το Θωμά Preljubonίς και τον Esau Buondelmonti. Ο Λαόνικος Χαλκοκονδύλης, στο έργο του με τίτλο *Αποδείξεις Ιστοριών*, μεταμορφώνει τη *συγκακοπαθούσα* σύζυγο του ανώνυμου *Χρονικού* σε ακόλαστη μοιχαλίδα. Σύμφωνα με τον Χαλκοκονδύλη, η Μαρία Παλαιολογίνα διήγε έκλυτη ζωή πριν ακόμη γνωρίσει και ερωτευτεί τον Esau, ο οποίος κρατούνταν όμηρος από τον σύζυγό της. Η δολοφονία του Θωμά παρουσιάζεται σαν αποτέλεσμα οργανωμένου σχεδίου που είχε ως στόχο την ανάληψη της εξουσίας από τη Μαρία και τον εραστή της.¹⁶⁶

¹⁶³ Balian 2004, σσ. 119-120.

¹⁶⁴ Balian 2004, σ. 120.

¹⁶⁵ Petković 1997, σ. 102.

¹⁶⁶ Darkó 1922, σ. 119.

Κεφάλαιο Γ'.

Η Μαρία μετά τη Μαρία: η Ψηλάφηση του Θωμά και η βασίλισσα των Ιωαννίνων στη μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστούν ορισμένες μεταβυζαντινές παραστάσεις με θέμα την *Ψηλάφηση του Θωμά* στις οποίες εντάσσεται η μορφή της Μαρίας Παλαιολογίνας. Πρόκειται για τοιχογραφίες που χρονολογούνται από τον 16ο έως τον 18ο αιώνα και κοσμούν ναούς των Ιωαννίνων, της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας.

Το παλαιότερο παράδειγμα προέρχεται από το ναό του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπινών στο νησί των Ιωαννίνων. Η αντικατάσταση της στέγης με καμάρα και η δεύτερη φάση της τοιχογράφησης του ναού έλαβαν χώρα το 1542, με πρωτοβουλία του Ιωασάφ Φιλανθρωπινού.¹⁶⁷ Σύμφωνα με τη Μυρτάλη Αχειμάστου Ποταμιάνου, οι τοιχογραφίες του 1542 είναι πιθανό να φιλοτεχνήθηκαν από το εργαστήριο του Φράγκου Κατελάνου.¹⁶⁸ Η παράσταση που μας ενδιαφέρει έχει ως θέμα την *Ψηλάφηση του Θωμά* και κοσμεί το δυτικό τοίχο του καθολικού (εικ. 59). Ο Χριστός τοποθετείται μπροστά στην κλειστή θύρα θολοσκεπούς κτιρίου, ανάμεσα σε δυο ομάδες μαθητών, πατώντας πάνω στην ανώτατη βαθμίδα που οδηγεί σε αυτό. Με το αριστερό χέρι τραβά το χιτώνα αποκαλύπτοντας την πληγή και τεντώνει προς τα επάνω το ελαφρά λυγισμένο δεξί χέρι. Στον αριστερό όμιλο των αποστόλων, πίσω ακριβώς από τον Θωμά, εικονίζεται η *βασίλισσα* Μαρία ενδεδυμένη με λευκά και πολυποίκιλτα βασιλικά ενδύματα. Η νεαρή γυναίκα εντάσσεται στη σύνθεση ως απλός παρατηρητής: ο Χριστός δεν την ευλογεί με το άγγιγμά του ούτε στρέφει το βλέμμα του προς το μέρος της.

Στη Μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων, η τοιχογραφία της *Ψηλάφησης του Θωμά* βρίσκεται πάνω από τη νότια είσοδο του καθολικού (εικ. 60). Η τοιχογράφηση του ναού αποδίδεται στον Φράγκο Κατελάνο και μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια στο 1548.¹⁶⁹ Ο Χριστός αποδίδεται όρθιος μπροστά από την κλειστή είσοδο του κεντρικού κτίσματος ανάμεσα σε δύο ομίλους μαθητών. Με το αριστερό χέρι

¹⁶⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995, σσ. 21-22. Για την κτητορική επιγραφή βλ. Παπαδοπούλου 2004, σ. 29.

¹⁶⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995, σ. 173. Gargova 2013, σ. 327, εικ. 5. Agoritsas 2014, σ. 176.

¹⁶⁹ Gargova 2013, σσ. 377- 378, εικ. 6. Agoritsas 2014, σ. 176.

αποκαλύπτει την πληγή και με το δεξί ευλογεί τη Μαρία Παλαιολογίνα, η οποία φορά χρυσοποίκιλτο ερυθρό χιτώνα.

Ο όσιος Νικάνορας έκτισε το ομώνυμο μοναστήρι στη Ζάβορδα το 1528 ή το 1543/1544. Σύμφωνα με επιγραφή στη βάση του τρούλου οι τοιχογραφίες φιλοτεχνήθηκαν το 1595/1596. Η τεχνοτροπική ανάλυση του διακόσμου τις τοποθετεί χρονικά στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και τις αποδίδει στο εργαστήριο του Κατελάνου.¹⁷⁰ Η παράσταση με θέμα την *Ψηλάφηση του Θωμά* τοποθετείται στο νότιο τοίχο του διακονικού (εικ. 61). Ο Χριστός παρουσιάζεται όρθιος μπροστά από την κλειστή θύρα θολοσκέπαστου κτιρίου να πατεί πάνω σε πλατιά βαθμίδα. Με το αριστερό χέρι τραβά το βαθυκύανο χιτώνα του, ενώ το δεξί τεντώνεται προς τα επάνω, όπως στην τοιχογραφία της Μονής του Αγίου Νικολάου Φιλανθρωπηνών. Η *φυσική κυρία* των Ιωαννίνων παρακολουθεί τα τεκταινόμενα χωρίς να δέχεται την ευλογία του Ιησού. Από την άλλη πλευρά, η διάταξη των δύο ομάδων στο χώρο και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται το αρχιτεκτονικό βάθος πλησιάζουν περισσότερο την τοιχογραφία της Μονής Βαρλαάμ.¹⁷¹ Ο Δημήτριος Αγορίτσας υποστηρίζει ότι ο ζωγράφος του Αγίου Νικάνορα συνδύασε στοιχεία από τις δύο προγενέστερες παραστάσεις με την ιδιαίτερη απόδοση της *Ψηλάφησης του Θωμά* έτσι ώστε να δημιουργήσει μια νέα σύνθεση.¹⁷² Ο συσχετισμός των τριών πρωιμότερων παραστάσεων με το εργαστήριο και την καλλιτεχνική παραγωγή του Θηβαίου ζωγράφου Φράγκου Κατελάνου παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και χρήζει περαιτέρω διερεύνησης.

Η παρουσία μιας γυναίκας ενδεδυμένης με δεσποτικά ενδύματα στη συγκεκριμένη ευαγγελική σκηνή απαντά σε τρία Θεσσαλικά μνημεία του 17ου αιώνα.¹⁷³ Στη Μονή Γενέσεως του Χριστού στο Πέτριλο Αγράφων, η τοιχογράφηση της οποίας χρονολογείται μετά το 1662, ο ανώνυμος ζωγράφος απεικονίζει το Χριστό με το δεξί χέρι υψωμένο, όπως στη Μονή των Φιλανθρωπηνών (εικ. 62). Η Μαρία στέκεται στον αριστερό όμιλο των μαθητών, πίσω από τον απόστολο Θωμά χωρίς να τραβά την προσοχή του Ιησού.¹⁷⁴ Στο 1692 χρονολογείται η *Ψηλάφηση του Θωμά* στη Μονή Αγίας Τριάδας στα Μετέωρα, η οποία κοσμεί τον ανατολικό τοίχο

¹⁷⁰ Agoritsas 2014, σ. 176, σημ. 21.

¹⁷¹ Gargova 2013, σσ. 379-380, εικ. 8.

¹⁷² Agoritsas 2014, σ. 176.

¹⁷³ Agoritsas 2014, σ. 176.

¹⁷⁴ Σδρόλια 2012, σσ. 208-209. Agoritsas 2014, σσ. 176-177.

του νάρθηκα (εικ. 63).¹⁷⁵ Ο Χριστός τοποθετείται μπροστά από το κεντρικό κτίριο και πατεί σε βαθμίδα, αποκαλύπτοντας την πληγή του με το αριστερό χέρι. Το δεξί χέρι του Ιησού σχεδόν ακουμπά την Παλαιολογίνα, η οποία παρακολουθεί τη σκηνή. Η νεαρή γυναίκα φορά χρυσό διάδημα και χρυσοποίκιλτο λευκό χιτώνα. Η κίνηση ευλογίας του Χριστού και το αρχιτεκτονικό βάθος που καλύπτεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από ένα χαρακτηριστικό θολωτό κτίριο, απαντώνται και στην παράσταση της Μονής Βαρλαάμ. Ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται στο χώρο οι δύο ομάδες μαθητών αλλά και τα υπόλευκα ενδύματα της γυναικείας μορφής παραπέμπουν στην τοιχογραφία με το ίδιο θέμα που βρίσκεται στον άγιο Νικόλαο των Φιλανθρωπινών.

Το παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου της Μονής Κανάλων διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες μεταξύ των ετών 1689-1696. Στην παράσταση με θέμα την *Ψηλάφηση* συνδυάζονται στοιχεία από τις αντίστοιχες τοιχογραφίες των Μετεώρων, ειδικότερα από τη Μονή Βαρλαάμ και τη Μονή Αγίας Τριάδας.¹⁷⁶

Στα τέλη του 17ου ή στις αρχές του 18ου αιώνα μπορεί να χρονολογηθεί η παράσταση με το ίδιο θέμα στην Αγία Θεοδόρα της Άρτας (εικ. 64).¹⁷⁷ Η αποσπασματικά σωζόμενη τοιχογραφία τοποθετείται στο κέντρο του βορείου τοίχου του νάρθηκα. Οι ομοιότητες με την αντίστοιχη σκηνή στον Άγιο Νικόλαο των Φιλανθρωπινών είναι έντονες: αρκεί να προσέξουμε την κίνηση του δεξιού χεριού του Χριστού.¹⁷⁸ Η Fani Gargova εντοπίζει ομοιότητες με τον Άγιο Νικάνορα όσον αφορά στη διάρθρωση των μορφών, οι οποίες πιθανότατα οφείλονται στο χώρο που είχε στη διάθεση του ο ζωγράφος.¹⁷⁹ Ο Χριστός δεν στρέφεται προς τη Μαρία Παλαιολογίνα ούτε την ακουμπά: η βασίλισσα στέκεται πίσω από τον Θωμά και φορά διάδημα, λώρο και λευκό χιτώνα κοσμημένο με ερυθρό φυτικό μοτίβο. Η παράσταση της *Ψηλάφησης του Θωμά* στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας φιλοτεχνήθηκε μετά το 1725 (εικ. 65). Η τοποθέτηση των μορφών στο χώρο, το αρχιτεκτονικό βάθος αλλά και η χαρακτηριστική κίνηση ευλογίας του Χριστού προς την Παλαιολογίνα ομοιάζουν με την αντίστοιχη τοιχογραφία της Μονής Βαρλαάμ.¹⁸⁰ Το νεότερο παράδειγμα αυτής της ιδιαίτερης σύνθεσης κοσμεί το βόρειο τοίχο της δυτικής

¹⁷⁵ Νικονάνος 1987, σ. 280. Gargova 2013, σ. 379, εικ. 7. Agoritsas 2014, σ. 177.

¹⁷⁶ Agoritsas 2014, σσ. 176-177.

¹⁷⁷ Agoritsas 2014, σ. 177.

¹⁷⁸ Παπαδοπούλου και Τσιάρα 2008, σ. 220. Υποστηρίζουν ότι πρόκειται για αντιγραφή της συγκεκριμένης παράστασης. Βλ. και Agoritsas 2014, σ. 177.

¹⁷⁹ Gargova 2013, σσ. 380-381, εικ. 10.

¹⁸⁰ Agoritsas 2014, σ. 177.

κεραίας του σταυρού στη Μονή Τσούκα των Ιωαννίνων και μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια στο έτος 1779 (εικ. 66). Το βάθος της παράστασης, η απόδοση των δύο ομίλων γύρω από τον Χριστό αλλά και το υψωμένο δεξί του χέρι μπορούν να παραλληλιστούν με την τοιχογραφία του 1542 από τον Άγιο Νικόλαο Φιλανθρωπηνών.¹⁸¹

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητη η συνοπτική εξέταση των παραγόντων που οδήγησαν στη γέννηση και στην εξάπλωση αυτού του σπάνιου εικονογραφικού τύπου. Η Μυρτάλη Αχειμάστου Ποταμιάνου διατύπωσε δύο υποθέσεις για το συγκεκριμένο ζήτημα: σύμφωνα με την πρώτη, ο ζωγράφος της Μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών θα μπορούσε να είχε δει από κοντά τη φορητή εικόνα της *Ψηλάφησης του Θωμά* στα Μετέωρα.¹⁸² Την ερμηνεία αυτή αποδέχονται οι Παπαδοπούλου και Τσιάρα αλλά και η Gargova, τουλάχιστον για την παράσταση της *Ψηλάφησης* στη Μονή Βαρλαάμ.¹⁸³ Η δεύτερη εκδοχή που προτάθηκε από την Ποταμιάνου συνοψίζεται ως εξής: ο ζωγράφος της δεύτερης φάσης της Μονής Φιλανθρωπηνών συμβουλευτήκε μια –χαμένη σήμερα– εικόνα ή τοιχογραφία με το ίδιο θέμα, η οποία βρισκόταν στην πόλη των Ιωαννίνων.¹⁸⁴ Με αφορμή αυτή την υπόθεση, ο Δημήτριος Αγορίτσας προσπάθησε να συγκεκριμενοποιήσει τα μνημεία από τα οποία θα μπορούσε να προέρχεται αυτό το άγνωστο πρότυπο. Υποστήριξε ότι η πρωτότυπη σύνθεση στο κέντρο της οποίας βρισκόταν η *βασίλισσα* Μαρία, εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε ναό των Ιωαννίνων που συνδεόταν άμεσα με το βασιλικό ζεύγος. Προτείνει μια σειρά μνημείων που θα μπορούσαν να έχουν κοσμηθεί με μια τέτοια παράσταση. Ο μητροπολιτικός ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ ιδρύθηκε από τον Μιχαήλ Α' Κομνηνό Δούκα και βρισκόταν ακόμη σε λειτουργία τον 16ο αιώνα. Το καθολικό της Μονής του Χριστού Παντοκράτορος κτίστηκε ή ανακαινίστηκε από το Θωμά Preljubonίς, ο οποίος ετάφη εκεί.¹⁸⁵ Λιγότερο πιθανή κρίνεται η ύπαρξη της μνημειακής παράστασης στο Αρχιμανδρείον, απ' όπου εστάλη το 1382 ο ηγούμενος Γαβριήλ για να λάβει τα αξιώματα του *δεσπότη*.¹⁸⁶

Αν θελήσουμε να εξηγήσουμε τους λόγους για τους οποίους μια τόσο ιδιαίτερη σύνθεση επανεμφανίστηκε τον 16ο αιώνα, θα πρέπει να στραφούμε στους

¹⁸¹ Gargova 2013, σσ. 379-381, εικ. 9. Agoritsas 2014, σ. 177

¹⁸² Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995, σσ. 174-175.

¹⁸³ Παπαδοπούλου και Τσιάρα 2008, σ. 393, σημ. 13. Gargova 2013, σ. 378.

¹⁸⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995, σ. 188, σημ. 36

¹⁸⁵ Agoritsas 2014, σ. 178.

¹⁸⁶ Agoritsas 2014, σσ. 178-179.

κτήτορες των δύο πρωιμότερων μνημείων. Οι Φιλανθρωπηνοί κατέφυγαν στην Ήπειρο μετά το 1204 και υπήρξαν από τότε επιφανή μέλη της τοπικής αριστοκρατίας, διατηρώντας στενές σχέσεις με τους *δεσπότες* της πόλης. Ίδρυσαν τη Μονή του Αγίου Νικολάου στο νησί των Ιωαννίνων, στην οποία φυλασσόταν μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα ο λεγόμενος *Κουβαράς*. Σε αυτό το σύγγραμμα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, περιλαμβάνονταν και το γνωστό *Χρονικό*.¹⁸⁷ Η ένταξη της *βασιλίσσας* Μαρίας στο εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου είχε ως στόχο να τονίσει την παλαιότητα και το κύρος του οικογενειακού ονόματος των Φιλανθρωπηνών, με το οποίο συνδέθηκαν σημαίνουσες προσωπικότητες του βυζαντινού παρελθόντος. Αντίστοιχα κίνητρα θα πρέπει να αναζητηθούν πίσω από την αντίστοιχη παράσταση της Μονής Βαρλαάμ: οι μοναχοί και ιδρυτές της ανήκαν στην οικογένεια των Αψαράδων. Στον οίκο αυτό ανήκε ο *πρωτοβεστιάριος* του Θωμά αλλά και ένας από τους στενότερους συμβούλους της συζύγου του. Επιπρόσθετα, γνωρίζουμε ότι οι κτήτορες της Μονής Βαρλαάμ, Θεοφάνης και Νεκτάριος, έζησαν για αρκετό καιρό στο νησί των Ιωαννίνων, κοντά στη Μονή Φιλανθρωπηνών. Η επιλογή τους αυτή πιθανότατα σχετίζεται και με την ανάγκη διατήρησης δεσμών με των τόπο καταγωγής τους.¹⁸⁸ Η Μυρτάλη Αχειμάστου Ποταμιάνου, εξετάζοντας τις δύο πρώτες παραστάσεις, κάνει λόγο για μια συντονισμένη προσπάθεια «εξαγιασμού» της δημόσιας εικόνας της Παλαιολογίνας.¹⁸⁹ Σημειώνει επίσης ότι σε μνημεία που συνδέονται με τους Φιλανθρωπηνούς η απεικόνιση σημαντικών κοσμικών προσώπων αποτελεί μια συνήθη πρακτική.¹⁹⁰

Όποιοι και να είναι οι ακριβείς λόγοι πίσω από τη γέννηση και την εξάπλωσή της, το σίγουρο είναι ότι η μορφή της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας λειτούργησε αρχικά ως φορέας μνήμης και ως απόδειξη ιστορικών δεσμών ανάμεσα στο βυζαντινό παρελθόν και το παρόν του 16ου αιώνα. Ας μην ξεχνάμε ότι τα Ιωάννινα πέρασαν στην κατοχή των Οθωμανών ήδη από το 1430. Η επιβίωσή της σε ναούς του 17ου και 18ου αιώνα οφείλεται σε αντιγραφή προτύπων και προσεγγίζει περισσότερο το μύθο: δεν ξέρουμε με βεβαιότητα αν οι ζωγράφοι γνώριζαν την ταυτότητα της νεαρής γυναίκας που απεικόνιζαν στην παράσταση της *Ψηλάφησης*.

¹⁸⁷ Agoritsas 2014, σ. 179.

¹⁸⁸ Agoritsas 2014, σ. 180.

¹⁸⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995, σ.175.

¹⁹⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995, σ. 188, σημ. 38.

Κεφάλαιο Δ'.

Ζητήματα εικονογραφίας, τεχνοτροπίας και χρονολόγησης

Δ1. Το δίπτυχο της Cuenca και η εικόνα με τη Βρεφοκρατούσα Παναγία και δεκατέσσερις αγίους στο πλαίσιο

Δ1α. Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Το αριστερό φύλλο του δίπτυχου της Cuenca και η εικόνα με τη Βρεφοκρατούσα Παναγία των Μετεώρων παρουσιάζουν πρωτοφανείς ομοιότητες στο εικονογραφικό σχήμα. Στο κεντρικό διάχωρο και των δύο έργων, δεσπόζει η μορφή της όρθιας, ολόσωμης Βρεφοκρατούσας Παναγίας με τη Μαρία Παλαιολογίνα στα πόδια της, σε στάση δέησης και με πλήρη αυτοκρατορική περιβολή. Η διάταξη των αγίων στο πλαίσιο είναι επίσης πανομοιότυπη: η θέση και η εικονογραφική απόδοση των δεκατεσσάρων μορφών ταυτίζεται απόλυτα στις δύο εικόνες.

Τα κοινά στοιχεία των δυο έργων οδήγησαν σε μια σειρά υποθέσεων. Ο Estopañán υποστήριξε ότι η εικόνα της Μονής Μεταμορφώσεως από τα Μετέωρα υπήρξε αριστερό φύλλο ενός δίπτυχου-λειψανοθήκης, άποψη που έτυχε ευρείας αποδοχής. Υπέθεσε ότι η λειψανοθήκη της Cuenca δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια πολυτελής εκδοχή του διπτύχου των Μετεώρων, από την οποία σώθηκε μόνο το αριστερό φύλλο.¹⁹¹ Επίσης υπέθεσε ότι το δίπτυχο των Μετεώρων είναι παλαιότερο εκείνου της Cuenca, και ότι τα λείψανα των αγίων αφαιρέθηκαν από το δίπτυχο των Μετεώρων για να τοποθετηθούν σε εκείνο της Cuenca. Η Μαρία Βασιλάκη υποστηρίζει ότι εφόσον δεν υπάρχουν ίχνη από αρμούς ενώσεως στο έργο των Μετεώρων, δεν θα μπορούσε να αποτελεί φύλλο διπτύχου, αλλά αυτόνομη εικόνα.¹⁹² Είναι σημαντικό να αναζητήσουμε εικονογραφικά παράλληλα για τα δυο έργα, τα οποία θα μας επιτρέψουμε τον τόπο ή τους τόπους παραγωγής τους.

Ο εικονογραφικός τύπος της όρθιας, ολόσωμης βρεφοκρατούσας Παναγίας δεν συναντάται συχνά στη μνημειακή ζωγραφική και στις φορητές εικόνες των Παλαιολόγειων χρόνων.¹⁹³ Το παλαιότερο παράδειγμα από τη μνημειακή τέχνη

¹⁹¹ Cirac Estopañán 1943, σσ. 24-25.

¹⁹² Vassilaki 2012, σσ. 223-225.

¹⁹³ *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* 2006, σσ. 103-104.

εντοπίζεται στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315/1316-1321)¹⁹⁴. Πρόκειται για τη ψηφιδωτή παράσταση της όρθιας Παναγίας Οδηγήτριας, η οποία βρίσκεται στα δεξιά του ιερού βήματος (εικ. 67).¹⁹⁵ Διαπιστώνονται κάποια κοινά χαρακτηριστικά: ο γενικός εικονογραφικός τύπος, η στάση του σώματος και η θέση των χεριών, τόσο της Θεοτόκου όσο και του Χριστού. Όμως παράλληλα διαπιστώνονται και ορισμένες διαφορές. Στο δίπτυχο της Cuenca και στην εικόνα των Μετεώρων, τα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού κοιτούν κατάματα τον θεατή και τα βλέμματα τους δεν συναντιούνται. Η Παναγία της Μονής της Χώρας κρατά το γιο της στο δεξί και όχι στο αριστερό της χέρι όπως συμβαίνει στο δίπτυχο της Cuenca και την εικόνα των Μετεώρων.

Η εικόνα της ολόσωμης Παναγίας Οδηγήτριας (εικ. 68),¹⁹⁶ που χρονολογείται στα τέλη του 13ου-αρχές 14ου αιώνα και φυλάσσεται στο σκευοφυλάκιο της Μονής Βατοπεδίου του Αγίου Όρους, προσφέρεται επίσης για εικονογραφικές συγκρίσεις. Η Θεοτόκος εικονίζεται όρθια και ολόσωμη, να κρατά στο αριστερό της χέρι το βρέφος Ιησού. Το δεξί της χέρι είναι στραμμένο προς τα μέσα σε χειρονομία δέησης. Φορά σκούρο κυανό ιμάτιο με χρυσή ταινία στις παρυφές και χρυσά επιμανίκια, καθώς και σκούρο κόκκινο μαφόριο με χρυσή απόληξη. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και βαστά κλειστό ειλητάριο με το αριστερό. Είναι ενδεδυμένος με ιμάτιο και χιτώνα χρυσού χρώματος. Επιπρόσθετα, εντοπίζονται κοινά στοιχεία και στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των μορφών. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και τα σπαθωτά φρύδια της Παναγίας. Η μύτη της είναι μακριά και λεπτή, το στόμα της μικρό και τονισμένο και το πηγούνι της στρογγυλό. Το πρόσωπο του Χριστού είναι γεμάτο και χαρακτηρίζεται από ψηλό μέτωπο, πάνω στο οποίο πέφτουν τα καστανά μαλλιά του. Η μόνη αξιοπρόσεκτη εικονογραφική διαφοροποίηση έγκειται στην εντονότερη στροφή της κεφαλής του Ιησού, ο οποίος δεν κοιτά τον θεατή αλλά τη μητέρα του.

Η εικόνα με την όρθια βρεφοκρατούσα Παναγία που χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα και βρίσκεται στη Μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους (εικ. 69)¹⁹⁷, παρουσιάζει επίσης κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τα δύο έργα. Η Παναγία κρατά τον Ιησού στην αγκαλιά της με το αριστερό της χέρι, ενώ στρέφει την παλάμη του δεξιού χεριού προς τα μέσα. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί και κρατά κλειστό

¹⁹⁴ Ousterhout 2002, σ. 12.

¹⁹⁵ Ousterhout 2002, σ. 21.

¹⁹⁶ *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* 2006, αρ. 15, σσ. 101-107, εικ. 71-73.

¹⁹⁷ *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* 2006, αρ. 16, σσ. 107-109, 111, εικ. 74-75.

ειλητάριο με το αριστερό. Το βλέμμα του είναι στραμμένο προς τη Θεοτόκο. Όπως φαίνεται, ακολουθεί το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας της Μονής Βατοπαιδίου που αναφέρθηκε παραπάνω.

Στη Μονή της Dečani στη Σερβία φυλάσσεται εικόνα με την όρθια βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, η οποία χρονολογείται στον 14ο αιώνα (εικ. 70).¹⁹⁸ Η Παναγία, ενδεδυμένη με μπλε χιτώνα και κόκκινο μαφόριο κρατά στο αριστερό της χέρι τον Ιησού και κοιτά τον θεατή. Ο Χριστός φορά γαλαζωπό χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο. Ακουμπά τα χείλη του στο αριστερό μάγουλο της μητέρας του, τυλίγοντας τα χέρια του γύρω από τον λαιμό της. Παρά τις επιμέρους διαφορές, η ραδινή μορφή της Θεοτόκου παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με την Παναγία της Cuenca.

Στη συνέχεια θα αναζητήσουμε συγγενή παραδείγματα σε εικόνες και τοιχογραφίες που ακολουθούν τον εικονογραφικό τύπο της ημίσωμης Παναγίας Οδηγήτριας, ο οποίος γνώρισε ευρεία διάδοση κατά την Παλαιολόγεια περίοδο.

Η αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια (εικ. 71) και τον Ευαγγελισμό (εικ. 72), που βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο του Βελιγραδίου και χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα ¹⁹⁹, παρουσιάζει επίσης κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τα δύο έργα. Η Θεοτόκος φορά σκούρο μπλε ιμάτιο και σκούρο ερυθρό μαφόριο με χρυσή παρυφή. Βαστά το γιο της με το αριστερό χέρι και δέεται με το δεξί, έχοντας την παλάμη στραμμένη προς τα μέσα. Ο Χριστός φέρει γαλάζιο χιτώνα και ιμάτιο στο χρώμα της ώχρας. Ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Οι δύο μορφές αποδίδονται μετωπικά και φαίνεται να υπάγονται σε εικονογραφικό πρότυπο που βρίσκεται πολύ κοντά στη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο της Cuenca και των Μετεώρων.

Στην αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια (εικ. 73) στην κύρια και τον άγιο Νικόλαο στην πίσω όψη (εικ. 74), η οποία χρονολογείται μεταξύ των ετών 1350-1375 και βρίσκεται στη Ρόδο, η Θεοτόκος και ο Χριστός αποδίδονται μετωπικά.²⁰⁰ Η Παναγία δέεται με το δεξί της χέρι, βαστώντας το γιο της με το αριστερό. Το βρέφος κρατά στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητάριο και με το δεξί ευλογεί. Οι κινήσεις του σώματος, οι χειρονομίες αλλά και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της Παναγίας και του Ιησού παραπέμπουν στον εικονογραφικό τύπο της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου που μας απασχολεί.

¹⁹⁸ <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b5/42/28/b542285bebef7d23ec1c976a44120d52.jpg>.

¹⁹⁹ *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 61, σσ. 402-405 (Aleksandra Nitić).

²⁰⁰ *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 66, σσ. 418-421 (Αγγελική Κατσιώτη).

Ακολουθεί η αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο (εικ. 75) και την Ετοιμασία του Θρόνου (εικ. 76) η οποία βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.²⁰¹ Και οι δυο μορφές κοιτούν τον θεατή. Η Παναγία φορά σκούρο κόκκινο μαφόριο και γαλάζιο ιμάτιο με χρυσά επιμανίκια: δέεται με το δεξί της χέρι και με το αριστερό κρατά τον Χριστό. Ο Ιησούς φορά ιμάτιο και χιτώνα σε αποχρώσεις της ώχρας και ευλογεί με το δεξί χέρι. Με το αριστερό βαστά κλειστό ειλητάριο, το οποίο στηρίζει στο γόνατό του. Η λεπτομέρεια αυτή αποτελεί και το βασική εικονογραφική διαφοροποίηση ανάμεσα στα τρία έργα.

Η κύρια όψη αμφιπρόσωπης εικόνας που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας και χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα κοσμείται με την Θεοτόκο Οδηγήτρια (εικ. 77). Η Παναγία εικονίζεται μετωπική, να κρατά στο αριστερό της χέρι το γιο της. Φορά σκούρο κόκκινο μαφόριο με χρυσή ταινία στις παρυφές, καθώς και γαλαζωπό ιμάτιο και κεκρύφαλο. Το δεξί της χέρι είναι στραμμένο προς τα μέσα, σε χειρονομία δέησης. Ο Χριστός, ενδεδυμένος με πορτοκαλόχρομο χιτώνα και ιμάτιο, ευλογεί με το δεξί χέρι. Στο αριστερό βαστά κλειστό ειλητάριο, το οποίο και ακουμπά στο γόνατό του. Όπως και στα έργα που μας ενδιαφέρουν έτσι και εδώ, τα μάτια της Παναγίας είναι μεγάλα και αμυγδαλωτά, η μύτη της μακριά και λεπτή και τα χείλη της μικρά. Ξεχωρίζει επίσης και το ψηλό μέτωπο του Χριστού. Στην πίσω όψη της εικόνας αυτής εικονίζεται και πάλι η Παναγία Οδηγήτρια, παράσταση που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα (εικ. 78).²⁰²

Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει στην επιγραφή που κοσμεί το δεξιό μανίκι του μαφορίου της Παναγίας της Cuenca, η οποία όμως απουσιάζει από το μαφόριο της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου των Μετεώρων. Συγκεκριμένα, το απόσπασμα (*έν κροσσωτοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη, πεποικιλμένη*) αποδίδεται κεντημένο με χρυσή κλωστή μεταξύ του ώμου και του βραχίονα της Θεοτόκου. Οι στίχοι αυτοί προέρχονται από τον 44ο ψαλμό του Δαβίδ (ψαλμός 44, στίχοι 13-14) και συναντώνται σε τοιχογραφίες και εικόνες από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και εξής. Τα περισσότερα παραδείγματα προέρχονται από την ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας. Σύμφωνα με τη Gordana Babić, ο ρόλος της Θεσσαλονίκης υπήρξε

²⁰¹ *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 64, σσ. 410-413 (Μυρτάλη Αχειμάστου Ποταμιάνου).

²⁰² *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 65, σσ. 414-417 (Ευθύμιος Τσιγαρίδας).

ιδιαίτερα σημαντικός στη διαδικασία διάχυσης αυτής της σπάνιας εικονογραφικής λεπτομέρειας.²⁰³

Σε εικόνα που φυλάσσεται στη Μονή Βλατάδων και τοποθετείται χρονικά στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα, η Παναγία εικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας, ημίσωμη και μετωπική, να βαστά τον Χριστό στο αριστερό της χέρι (εικ. 79). Στο δεξιό βραχίονα της Παναγίας, κεντημένη με χρυσή κλωστή πάνω στο κόκκινο μαφόριο, διακρίνεται η επιγραφή: EN KPOCΩTOIC XPICOIC. Το απόσπασμα αυτό, το οποίο είχε πιθανότατα σημαντική θέση στην υμνολογία της Θεοτόκου, μοιάζει κατάλληλο για να στολίζει ένα ένδυμα που απολήγει σε χρυσά κρόσσια. Για την Babić, η επιλογή των συγκεκριμένων στίχων αλλά και η υψηλή ποιότητα του έργου μαρτυρούν την κατάρτιση του ζωγράφου, ο οποίος ήταν σε θέση να γνωρίζει τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Κωνσταντινούπολη.²⁰⁴ Το συγκεκριμένο παράδειγμα παρουσιάζει σημαντικές εικονογραφικές ομοιότητες με τη Βρεφοκρατούσα της Cuenca, οι οποίες δεν εξαντλούνται στην παρουσία της επιγραφής. Αρκεί να παρατηρήσουμε τη στάση και τις χειρονομίες των ιερών προσώπων, τη μετωπικότητα που τις χαρακτηρίζει καθώς και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τους.

Τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας της Cuenca ακολουθεί η τοιχογραφία που κοσμεί τον βόρειο τοίχο του Αγίου Νικολάου του Zrze (1375-1400). Η Παναγία κρατά το γιο της με το αριστερό χέρι και δέεται με το δεξί. Φέρει στο μαφόριο της τμήμα των στίχων του Ψαλμού 44: EN KPOCΩTHC XPH[COIC (εικ. 80). Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Η κυριότερη διαφοροποίηση σε επίπεδο εικονογραφίας έγκειται στην παρουσία των σεβιζόντων Αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι οποίοι εικονίζονται εκατέρωθεν της βρεφοκρατούσας Παναγίας. Η Babić συνδέει την τοιχογραφία αυτή με την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας με σκηνές Δωδεκαόρτου του Βυζαντινού Μουσείου που εξετάσαμε παραπάνω.²⁰⁵

Η Παναγία Δημοσιάνα (εικ. 81), εικόνα που βρίσκεται στην Κέρκυρα και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα, παρουσιάζεται στον εικονογραφικό τύπο της Οδηγήτριας με απόσπασμα του 44ου Ψαλμού στο μαφόριο, όπως και η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος της Cuenca. Πιο συγκεκριμένα, στον δεξιό ώμο της Παναγίας διαβάζουμε: E(N) KPOCΩ(TOIC...). Σε εικόνα με την Παναγία

²⁰³ Babić 1991, σ. 57.

²⁰⁴ Babić 1991, σσ. 57-58.

²⁰⁵ Babić 1991, σσ. 59-60.

Οδηγήτρια από τη Μονή Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη (1360-1370) (εικ. 82), η επιγραφή βρίσκεται κάτω από τον δεξί της ώμο: ΠΑΣΗ Η ΕΝ ΚΡΟΣΣΩΤΟΙΣ ΧΡΥΣΟΙΣ.²⁰⁶ Τα παραπάνω παραδείγματα αποδεικνύουν ότι η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος της Cuenca υιοθετεί ένα σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο, το οποίο θα εξακολουθήσει να χρησιμοποιείται μέχρι και τον 16ο αιώνα.

Αν στρέψουμε την προσοχή μας στον εικονογραφικό τύπο του όρθιου, ολόσωμου Παντοκράτορα, ο οποίος κοσμεί το κεντρικό διάχωρο του δεξιού φύλου του δίπτυχου της Cuenca, θα διαπιστώσουμε ότι συγγενεύει με τρία παραδείγματα που έχουν υιοθετήσει παρόμοιο εικονογραφικό πρότυπο. Πρώτη θα εξεταστεί μια εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα από τη Μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους η οποία χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα (εικ. 83).²⁰⁷ Ο Χριστός φορά ερυθρό χιτώνα και γαλαζωπό ιμάτιο. Ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο. Αξίζει να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο πτυχώνεται το ιμάτιο του Χριστού γύρω από το δεξί του χέρι, σαν να ξεπροβάλλει μέσα από το ένδυμα: με παρόμοιο τρόπο πτυχώνεται το ιμάτιο του Χριστού στο δίπτυχο της Cuenca.²⁰⁸ Η λεπτομέρεια αυτή δεν γνώρισε ευρεία διάδοση και απαντάται σε ελάχιστα παραδείγματα που χρονολογούνται από τον 12ο μέχρι τον 14ο αιώνα.²⁰⁹ Στο ίδιο μοναστήρι φυλάσσεται μια ακόμη εικόνα με το ίδιο εικονογραφικό θέμα, η οποία τοποθετείται χρονολογικά στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα (εικ. 84).²¹⁰ Ο Ιησούς κράτα με το αριστερό χέρι κλειστό ευαγγέλιο μπροστά στο στήθος του και τείνει το δεξί σε χειρονομία ευλογίας.

Η εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα που βρίσκεται στο Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό Μουσείο της Μυτιλήνης χρονολογείται μεταξύ των ετών 1370-1380 και παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τον Παντοκράτορα της Cuenca (εικ. 85).²¹¹ Ο Χριστός εμφανίζεται όρθιος και μετωπικός, ενδεδυμένος με σκουρόχρωμο χιτώνα και μπλε ιμάτιο, να κρατεί με το αριστερό του χέρι κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο και με το δεξί να ευλογεί.

²⁰⁶ *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 81, σσ. 162-163 (Anastasia Tourta).

²⁰⁷ *Θησαυροί του Αγίου Όρους* 1997, αρ. 2, 21, σσ. 83-84 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας). *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* 2006, σσ. 126-128, εικ. 95.

²⁰⁸ *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* 2006, σσ. 150-153, εικ. 113.

²⁰⁹ *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* 2006, σ. 150.

²¹⁰ *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου* 2006, σσ. 126-128, εικ. 95.

²¹¹ *Βυζάντιο (330-1453)* 2009, αρ. 241, σ. 271.

Κάθε περιγραφή του δίπτυχου της Cuenca θα ήταν ατελής χωρίς μια –έστω σύντομη- αναφορά στον πλουσιότατο *κόσμο* του. Ως *κόσμος* ορίζεται -με την ευρεία έννοια του όρου- ο,τιδήποτε προστίθεται σε ένα αντικείμενο χωρίς να σχετίζεται άμεσα με τη χρησιμότητά του. Μπορεί να αναφέρεται σε πολύτιμα μέταλλα και λίθους, σμάλτο και σταχώσεις βιβλίων.²¹² Το έργο τέχνης και η κόσμησή του θεωρούνταν ένα ενιαίο, αναπόσπαστο σύνολο. Το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο: ο *κόσμος* ολοκληρώνει μια εικόνα.²¹³ Η παρουσία του ιερού προσώπου μεταμορφώνει το πολύτιμο μέταλλο σε μια ανώτερη μορφή υλικότητας, μέσα στην οποία εγκιβωτίζεται η δύναμη του αγίου.²¹⁴ Επιπρόσθετα, η πολύτιμη επένδυση λειτουργεί και σαν ενδιάμεσος χώρος, ο οποίος επιτρέπει αλλά και οργανώνει την πρόσβαση σ'αυτόν. Επιβεβαιώνει την ιερότητά του αλλά και το καθιστά ιερό.²¹⁵ Ένας τέτοιος συνδυασμός μοιάζει ο κατάλληλος για μιαν εικόνα που λειτουργούσε ταυτόχρονα και ως λειψανοθήκη.

Πέρα από την πολύτιμη επένδυσή του, το δίπτυχο της Cuenca χαρακτηρίζεται και από την πολύ υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του εκτέλεσης. Οι μορφές που κοσμούν τα κεντρικά διάχωρα αλλά και οι εικοσιοκτώ άγιοι στο πλαίσιο έχουν σχεδόν μικρογραφικές διαστάσεις: το γεγονός αυτό φαίνεται να ενισχύει και όχι να περιορίζει τον δυναμισμό τους. Τα πρόσωπα πλάθονται με τρόπο ζωγραφικό, χωρίς έντονα περιγράμματα. Ο καστανός προπλασμός φωτίζεται από λεπτές, λευκές πινελιές στο μέτωπο, τις παρειές, το πηγούνι και τη μύτη. Οι μεταβάσεις ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα της σάρκας είναι ομαλές και προσδίδουν στα πρόσωπα πλαστικότητα και όγκο. Τα μάγουλα, τα λεπτοφτιαγμένα χείλη, καθώς και η άκρη της μύτης τονίζονται με κόκκινο χρώμα. Τα μάτια αποδίδονται με μια κοφτή, λευκή κουκίδα για τον βολβό και μια μαύρη στιγμή για την ίριδα: μια ανεπαίσθητη κόκκινη γραμμή διατρέχει το άνω και το κάτω βλέφαρο. Λεπτές γραμμές ορίζουν τα φρύδια και τις γενειάδες των ανδρικών μορφών: για τους νεότερους χρησιμοποιείται το μαύρο και το καστανό χρώμα, ενώ οι φωτοσκιάσεις στις γενειάδες των ηλικιωμένων αγίων αποδίδονται με λευκές και γκριζες πινελιές. Η ίσια κόμη αποδίδεται με λεπτές πινελιές που δίνουν την αίσθηση της στιλπνότητας, ενώ οι κινημένοι βόστρυχοι

²¹² Drpić 2016, σσ. 125,129.

²¹³ Drpić 2016, σ. 121, 143-144.

²¹⁴ Drpić 2016, σσ. 155-156.

²¹⁵ Drpić 2016, σσ. 160-161, 167.

μοιάζουν αρκετά φυσιοκρατικοί. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ζωγράφος αποδίδει τα αυτιά των μορφών: ο λοβός καταλήγει σε οξυκόρυφη απόληξη. Η πτυχολογία των ενδυμάτων αποδίδεται με λευκές πινελιές και είναι μαλακή, χωρίς απότομες μεταβάσεις: το ύφασμα αγκαλιάζει το σώμα και ακολουθεί τις κινήσεις του. Εντυπωσιακή είναι η λεπτομερής και πλούσια διακόσμηση των ενδυμάτων με χρυσές ταινίες, μαργαριτάρια, πολύτιμους λίθους, ακόμη και με κεντήματα που μιμούνται γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου. Η ποικιλία αυτή είναι ακόμη πιο εμφανής στα ιερατικά ενδύματα. Κυριαρχούν τα έντονα χρώματα όπως το κόκκινο, το μπλε και το πράσινο. Η υψηλή ποιότητα της εκτέλεσης, σε συνδυασμό με την πλούσια μεταλλική επένδυση, δημιουργούν ένα σύνολο που δηλώνει με κάθε τρόπο το κύρος των ανθρώπων που αποτέλεσαν την αιτία της κατασκευής του.

Όπως είδαμε παραπάνω, το δίπτυχο της Cuenca και η εικόνα της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου με τους δεκατέσσερις αγίους στο πλαίσιο μοιράζονται ένα κοινό εικονογραφικό πρότυπο: η εικόνα των Μετεώρων πιθανότατα υπήρξε αντίγραφο του πολυτελούς διπτύχου. Όμως αντίθετα, από την εικονογραφική τους συγγένεια τα δύο έργα δεν έχουν καμία τεχνοτροπική σχέση. Τα πρόσωπα πλάθονται με βάση σκούρο προπλασμό, ο οποίος φωτίζεται με λευκές, πλατιές πινελιές στο μέτωπο, τα μάγουλα, τη μύτη και το πηγούνι. Οι μεταβάσεις ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα της σάρκας ορίζονται με αρκετή σαφήνεια, χωρίς να διαταράσσουν τη γεωμετρία του προσώπου. Τα μάτια αποδίδονται με μια κοφτή, λευκή πινελιά για τον βολβό και μια μαύρη κουκίδα για την ίριδα. Τα φρύδια αποδίδονται με μια αρκετά πλατιά γραμμή, ενώ τα χείλη είναι σαρκώδη και ελάχιστα τονισμένα με ρόδινο χρώμα. Οι γενειάδες των ανδρών μέσης ηλικίας μοιάζουν συμπαγείς, ενώ οι γενειάδες των ηλικιωμένων ανδρών αποδίδονται με μακριές λευκές και γκρίζες πινελιές. Οι πλόκαμοι και οι βόστρυχοι της κόμης αποδίδονται αρκετά στυλιζαρισμένοι. Η πτυχολογία είναι περιορισμένη και σκληρή: καλύπτουν το σώμα χωρίς να το ακολουθούν. Κοσμούνται με χρυσές ταινίες, πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια: τα χρώματα των υφασμάτων είναι έντονα και συχνά αντιθετικά μεταξύ τους.

Η περιγραφή των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών των δύο έργων θα μας επιτρέψει να προχωρήσουμε σε μια σύντομη σύγκριση. Θα πρέπει να ξεκινήσουμε από την παραδοχή ότι τα δύο έργα είναι προϊόντα διαφορετικού καλλιτέχνη και εργαστηρίου αλλά και τόπου παραγωγής. Ο ζωγράφος της Cuenca επιτυγχάνει ένα μεγαλύτερο επίπεδο φυσικότητας και ρεαλισμού: οι μορφές είναι αποδοσμένες με

λεπτότητα, ευαισθησία και μεγάλη προσοχή στη λεπτομέρεια. Ο ζωγράφος της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου των Μετεώρων δημιουργεί μορφές σκληρές και λιγότερο εκλεπτυσμένες, σχεδόν άκαμπτες. Οι λεπτομέρειες των ενδυμάτων αποδίδονται σχεδόν σχηματικά και απουσιάζει η αίσθηση ζωντάνιας που διατρέχει το δίπτυχο της Cuenca. Είναι πολύ σημαντικό να σημειωθεί ότι η εικόνα της Μονής Μεταμορφώσεως στερείται μεταλλικής επένδυσης και έκτυπου διακόσμου. Πρόκειται επομένως για έργα που κατασκευάστηκαν από διαφορετικούς καλλιτέχνες, για πολύ διαφορετικούς λόγους και υπηρετούσαν διαφορετικούς σκοπούς, παρά το γεγονός ότι και τα δύο λειτουργούσαν ως λειψανοθήκες. Το δίπτυχο της Cuenca φιλοτεχνήθηκε ως μια απτή απόδειξη της ευσέβειας και του κύρους των δωρητών του, ως ένα κινητό «μνημείο θριάμβου». Από την άλλη πλευρά, η εικόνα με τη Βρεφοκρατούσα Παναγία και τους δεκατέσσερις αγίους στο πλαίσιο φαίνεται να φιλοτεχνήθηκε ακριβώς για να φιλοξενήσει τα λείψανα των ιερών προσώπων, αποτυπώνοντας τη μορφή τους αλλά και τη μορφή της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας.

Αν αναζητήσουμε τεχνοτροπικά παράλληλα για το δίπτυχο της Cuenca θα πρέπει να σταθούμε στη γνωστή εικόνα με θέμα το *Θρίαμβο της Ορθοδοξίας*, η οποία φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα (εικ. 86, 87).²¹⁶ Οι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα είναι περισσότερο εμφανείς αν επικεντρωθούμε στις μορφές των ηλικιωμένων αγίων: ας συγκρίνουμε ενδεικτικά την τρίτη και την τέταρτη μορφή από τα αριστερά στο κάτω διάχωρο της εικόνας της Ορθοδοξίας, με τον άγιο Αντύπα του δίπτυχου της Cuenca (εικ. 30). Ο σκούρος προπλασμός της σάρκας φωτίζεται με παρόμοιο τρόπο, στα ίδια σημεία του προσώπου, και αποφεύγονται οι έντονες μεταβάσεις. Η μύτη είναι και στις δύο περιπτώσεις οστεώδης, μακριά και λεπτή ενώ τα μικρά χείλη τονίζονται ελάχιστα με κόκκινο χρώμα. Ένα από τα σημαντικότερα σημεία σύγκλισης, κατά τη γνώμη μου, μπορούν να εντοπιστούν στην περιοχή του ματιού: η ίδια μαύρη κουκίδα επιστρατεύεται για να δηλωθεί η ίριδα. Εξίσου εντυπωσιακή είναι και η ομοιότητα στον τρόπο απόδοσης του μουστακιού και της γενειάδας, με λεπτές λευκές και γκρίζες γραμμές. Αντιστοιχίες υπάρχουν και στην μαλακή πτυχολογία των ενδυμάτων, η οποία δηλώνεται με ελάχιστα φώτα.

Η εικόνα με τον άγιο Θεοδόσιο τον Κοινοβιάρχη, που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα και φυλάσσεται στη Μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους (εικ. 88)

²¹⁶ Για την βασικότερη βιβλιογραφία, βλ. *Χειρ Αγγέλων* 2010, αρ.4, σσ.76-77 (Robin Cormack).

θυμίζει σε αρκετά σημεία τις μορφές των ηλικιωμένων αγίων του δίπτυχου.²¹⁷ Διαφωτιστική μπορεί να αποδειχθεί η σύγκριση της εικόνας με τον Άγιο Σπυρίδωνα της Cuenca (εικ. 28). Πάνω στην καστανή σάρκα, στο μέτωπο, τα μάγουλα, τα αυτιά και τη μύτη, απλώνονται κοφτές και λεπτές πινελιές. Ο διακριτικός φωτισμός δίνει στην αυστηρή μορφή του ηλικιωμένου άνδρα μια αίσθηση όγκου και πλαστικότητας, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Σπυρίδωνα. Ταγωνιώδη ζυγωματικά και η λεπτή μύτη αποτελούν ακόμα ένα σημείο σύγκλισης, το οποίο ενισχύεται από τον παρόμοιο με τον οποίο διαμορφώνεται η γενειάδα των δύο ανδρών: στην περίπτωση του αγίου Θεοδοσίου, οι βόστρυχοι μοιάζουν πιο κινημένοι. Αντιστοιχία παρατηρείται και στα οστεώδη δάκτυλα τους, τα οποία είναι μακριά και λεπτά, φωτισμένα με κοφτές, λευκές πινελιές στις αρθρώσεις. Σε αυτό το σημείο θα αναζητήσουμε τεχνοτροπικά παράλληλα για τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο του διptyχου της Cuenca. Η αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Θεοτόκο Καταφυγή με τον άγιο Ιωάννη (εικ. 89) και το Όραμα του Ιεζεκιήλ (εικ. 90) χρονολογείται μεταξύ των ετών 1370-1380 και είναι πιθανό να κατασκευάστηκε σε εργαστήριο της Θεσσαλονίκης.²¹⁸ Η μορφή της Παναγίας είναι ψηλή και ραδινή: ξεχωρίζει το σκούρο κυανό μαφόριο που φορά, το οποίο απολήγει σε χρυσά κρόσσια. Αυτά είναι και τα στοιχεία που τη συνδέουν με τη Θεοτόκο της Cuenca. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η Παναγία στην αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια και την Σταύρωση, του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (εικ. 91, 92, 93) (πρώτο ήμισυ 14ου αιώνα): φορά σκούρο μπλε μαφόριο με χρυσή ταινία και χρυσά κρόσσια στις παρυφές.

Η μορφή της είναι ψηλή και αποδοσμένη με αρκετή πλαστικότητα. Η αποσπασματική διατήρηση του προσώπου της Παναγίας δεν μας επιτρέπει να αντλήσουμε συγκριτικό υλικό για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται τα προσωπογραφικά της χαρακτηριστικά. Θα πρέπει να αρκεστούμε στα μακριά και λεπτά δάκτυλά της, τα οποία φωτίζονται διακριτικά στις αρθρώσεις, όπως και στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει.

Όσον αφορά τον Χριστό Παντοκράτορα από το δεξί φύλο του διptyχου της Cuenca, αξίζει να επιστρέψουμε στην εικόνα με το ίδιο θέμα από τη Μονή Βατοπεδίου, η οποία χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα (εικ. 84). Στα κοινά σημεία εντάσσεται ο διακριτικός φωτισμός της καστανής σάρκας, η λεπτή μύτη

²¹⁷ *Θησαυροί του Αγίου Όρους* 1997, αρ. 2.20 Β, σσ. 82-83 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας). *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* 2006, αρ. 41, σσ. 180-184, εικ. 137-138.

²¹⁸ *Byzantium: Faith and Power*, αρ. 117, σσ. 198-199 (Maria Vassilaki).

και τα χείλη, καθώς και τα βαριά βλέφαρα. Παρά τις επιμέρους ομοιότητες, ο Παντοκράτορας του Βατοπεδίου μοιάζει αρκετά απομακρυσμένος από το παράδειγμα που μας ενδιαφέρει: οι μεταβάσεις της σάρκας και τα έντονα περιγράμματα δημιουργούν μια αυστηρότερη σύνθεση. Η μικρογραφική παράσταση με θέμα τη Μεταμόρφωση του Χριστού, η οποία εντάσσεται στον κώδικα με τα Θεολογικά Έργα του Ιωάννη Καντακουζηνού και χρονολογείται μεταξύ των ετών 1370 και 1375 παρουσιάζει ορισμένες τεχνοτροπικές ομοιότητες την παράσταση του Παντοκράτορα (εικ. 94).²¹⁹ Εδώ θα επικεντρωθούμε –για προφανείς λόγους– στη μορφή του Χριστού. Ο προπλασμός είναι σκούρου χρώματος, με ελάχιστα φώτα και μαλακές μεταβάσεις ανάμεσα στα διαφορετικά επίπεδα του προσώπου. Ομοιότητες μπορούν να εντοπιστούν στην περιοχή των ματιών αλλά και στη μύτη του Ιησού. Η ψηλή και ραδινή μορφή του (αν και δεν ανήκει στον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα) είναι ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα που μπορούν να λειτουργήσουν ως συγκριτικό υλικό, εξαιτίας της μικρογραφικής του κλίμακας αλλά και της χρονολογικής και τεχνοτροπικής συνάφειας με το παράδειγμα που μας ενδιαφέρει.

Το μοναδικό παράδειγμα που έχω εντοπίσει, το οποίο μπορεί να λειτουργήσει ως συγκριτικό υλικό για την εικόνα με Μετεώρων είναι μια εικόνα με τους πέντε πενταυγείς μάρτυρες, Μαρδάριο, Ευγένιο, Ευστράτιο, Ορέστη και Αυξέντιο που βρίσκεται στη Μονή Χιλανδαρίου και χρονολογείται γύρω στο 1400 (εικ. 95).²²⁰ Ο σκούρος προπλασμός φωτίζεται ελάχιστα, στο πηγούνι, το μέτωπο και κάτω από τα μάτια, ενώ οι βόστρυχοι της κόμης αποδίδονται αρκετά στιλιζαρισμένοι, χωρίς ζωντάνια. Το κυριότερο σημείο σύγκλισης εντοπίζεται στη βαριά πτυχολογία των ενδυμάτων, κάτω από τα οποία δύσκολα διακρίνονται οι κινήσεις του ανθρώπινου σώματος, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται η πλούσια διακόσμησή τους. Αρκεί να παρατηρήσουμε τις χρυσές ταινίες, τα χρυσοκεντήματα και τα μαργαριτάρια για να διαπιστώσουμε τη συγγένεια αυτής της τεχνοτροπικής λεπτομέρειας με τα κατάκοσμα ενδύματα των αγίων στην εικόνα των Μετεώρων.

²¹⁹ *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 171, σσ. 286-287.

²²⁰ Petković 1997, σ. 106.

Ο Sebastian Cirac Estopañán χρονολόγησε το δίπτυχο της Cuenca μεταξύ των ετών 1367 και 1384, χρονολόγηση που υιοθετήθηκε και στο λήμμα της μεγάλης έκθεσης *Βυζαντινή Τέχνη. Τέχνη Ευρωπαϊκή* που πραγματοποιήθηκε το 1964 στην Αθήνα.²²¹ Την άποψη αυτή επανέλαβε ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος το 1965 και οι Κ. Ματζανά και Κ. Τσόδουλος σε πρόσφατη ανακοίνωση τους στο Α' Πανεπιστημιακό Συνέδριο, που δημοσιεύθηκε στα πρακτικά του.²²² Η Annemarie Weyl Carr, υποστήριξε ότι το δίπτυχο κατασκευάστηκε μεταξύ των ετών 1382- 1384.²²³ Με τη χρονολόγηση αυτή συμφωνεί και η Μαρία Βασιλάκη, η οποία σημειώνει ότι το δίπτυχο είναι πιθανό να παραγγέλθηκε με αφορμή την επίσημη αναγόρευση του Θωμά ως *δεσπότη* από τον Μανουήλ Β' Παλαιολόγο, το 1382.²²⁴

Σύμφωνα με τον Estopañán, ο ζωγράφος της λειψανοθήκης της Cuenca ήταν μοναχός που εργαζόταν σε ζωγραφικό εργαστήριο των Μετεώρων.²²⁵ Ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος υποστήριξε ότι το δίπτυχο της Cuenca κατασκευάστηκε στα Ιωάννινα και δωρίθηκε σε κάποιο μοναστήρι της πόλης, όπου και παρέμεινε μέχρι το 1430.²²⁶ Ο Δεριζιώτης προτείνει ως τόπο κατασκευής τα Ιωάννινα, τα Μετέωρα, την Κωνσταντινούπολη ή το Άγιον Όρος.²²⁷ Την Κωνσταντινούπολη προτείνει και η Annemarie Weyl Carr.²²⁸ Οι Ματζανά και Τσόδουλος υποστηρίζουν ότι το δίπτυχο της Cuenca φιλοτεχνήθηκε σε εργαστήριο της Θεσσαλονίκης ή του Αγίου Όρους.²²⁹

Το δίπτυχο της Cuenca, κοσμημένο με χρυσό, ασήμι και εκατοντάδες πολύτιμους και ημιπολύτιμους λίθους, φιλοξενούσε τα λείψανα δεκατεσσάρων αγίων. Τα ιερά πρόσωπα προσέφεραν την προστασία τους στο ηγεμονικό ζεύγος των Ιωαννίνων και επικύρωναν με τον πιο εμβληματικό τρόπο την εξουσία τους. Μόνο ένα μεγάλο κέντρο του Ύστερου Βυζαντίου μπορούσε να συνδυάσει τη υψηλής ποιότητας μεταλλουργική εργασία με την καλλιτεχνική αρτιότητα και την πρόσβαση σε έναν τόσο μεγάλο αριθμό ιερών λειψάνων. Με βάση τα τεχνοτροπικά και

²²¹ Cirac Estopañán 1943, σ. 49. Αθήνα 1964, αρ. 212, σσ. 218-219. (Ανδρέας Ξυγγόπουλος).

²²² Ξυγγόπουλος 1964-1965, σ. 64. Ματζανά και Τσόδουλος 2015, σ. 467.

²²³ *Byzantium: Faith and Power*, αρ. 24C, σ. 53 (Annemarie Weil Carr).

²²⁴ Vassilaki 2012, σ. 224.

²²⁵ Cirac Estopañán 1943, σ. 49.

²²⁶ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σ. 64.

²²⁷ *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 30, σσ. 320-321 (Λάζαρος Δεριζιώτης).

²²⁸ *Byzantium: Faith and Power*, αρ. 24C, σ. 53 (Annemarie Weil Carr).

²²⁹ Ματζανά και Τσόδουλος 2015, σ. 469.

εικονογραφικά παράλληλα που εξετάσαμε παραπάνω, η Κωνσταντινούπολη μοιάζει να αποτελεί μια ασφαλής υπόθεση σχετικά με τον τόπο παραγωγής του δίπτυχου.

Αφορμή για την κατασκευή του, σύμφωνα με τη Μαρία Βασιλάκη, υπήρξε η επίσημη αναγόρευση του Θωμά ως *δεσπότη*, το 1382. Επομένως πρόκειται για ένα έργο θριαμβικού χαρακτήρα, το οποίο προοριζόταν εξ αρχής για προσωπική χρήση του ζεύγους. Η μορφή του Θωμά φαίνεται πως αποξέστηκε μετά το γάμο της Μαρίας Παλαιολογίνας με τον δεύτερο σύζυγό της, Esau Buondelmonti.²³⁰ Η κίνηση αυτή στόχευε στην εξάλειψη κάθε ίχνους που θα μπορούσε να θυμίζει την προηγούμενη κατάσταση, σε μια *damnatio memoriae* με ιδιωτικό, και άρα πολύ πιο προσωπικό χαρακτήρα. Ο Preljubović «απομακρύνθηκε» από ένα έργο τέχνης που συμβόλιζε με τον πιο άμεσο και μεγαλόπρεπο τρόπο τη σημαντικότερη στιγμή της ζωής του, αλλά και το απόγειο της κοινής πορείας του ζεύγους. Αυτή η βίαιη απόξεση της οπτικοποιημένης μνήμης σηματοδοτεί το αμετάκλητο τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας νέας. Με τρόπο συμβολικό, ο νεκρός *δεσπότης* αποστερείται τα αξιώματά του, τα οποία περνούν στα χέρια ενός διαδόχου που δεν επέλεξε ο ίδιος.

Η πρώτη χρονολόγηση για την εικόνα με τη βρεφοκρατούσα και τους στηθαίους αγίους στο πλαίσιο προτάθηκε από τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο και ήταν η περίοδος 1367-1384. Η χρονολόγηση αυτή συμπεριλήφθηκε στον κατάλογο της έκθεσης *Βυζαντινή Τέχνη: Τέχνη Ευρωπαϊκή* αλλά και σε άρθρο του Ανδρέα Ξυγγόπουλου στο *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*.²³¹ Η Μαρία Βασιλάκη τη χρονολογεί μετά τον θάνατο του Preljubović, μεταξύ 1384 και 1386.²³² Σε πρόσφατη ανακοίνωση τους στο Α' Πανεπιστημιακό Συνέδριο, η Κρυσταλλία Ματζανά και ο Κωνσταντίνος Τσόδουλος το τοποθετούν μετά το 1384.²³³ Ο Νικόλαος Βέης, υποστήριξε ότι το έργο δωρίθηκε από τη Μαρία Παλαιολογίνα στη Μονή Μεταμορφώσεως μαζί με άλλα αντικείμενα που περιήλθαν στην κατοχή της ως κληρονομιά από τον Θωμά Preljubović.²³⁴ Ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος θεώρησε ότι η εικόνα κατασκευάστηκε στα Ιωάννινα, στο ίδιο εργαστήριο που φιλοτέχνησε το δίπτυχο της Cuenca, αλλά από διαφορετικό καλλιτέχνη.²³⁵ Ο Subotic πιστεύει ότι οι ζωγράφοι ταξίδεψαν από τα Ιωάννινα στα Μετέωρα και εργάστηκαν επί τόπου.²³⁶ Ο

²³⁰ Vassilaki 2012, σ. 224.

²³¹ Αθήνα 1964, αρ. 211, σσ. 116-117 (Ανδρέας Ξυγγόπουλος). Ξυγγόπουλος 1964-1965, σσ. 61,64.

²³² Vassilaki 2012, σσ. 223-225.

²³³ Ματζανά και Τσόδουλος 2015, σσ. 467-469.

²³⁴ Βέης 1911β, σσ. 184-185.

²³⁵ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σσ. 61,64.

²³⁶ Subotic 1996, σ.175.

Λάζαρος Δεριζιώτης κάνει λόγο για εργαστήριο που λειτουργούσε στα Ιωάννινα ή τα Μετέωρα.²³⁷ Τα Ιωάννινα προτείνουν ως τόπο παραγωγής της εικόνας η Κρυσταλλία Ματζανά και ο Κωνσταντίνος Τσόδουλος.²³⁸

Με βάση τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, μπορούμε να διατυπώσουμε την παρακάτω υπόθεση: η εικόνα με τη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο και τους στηθαίους αγίους στο πλαίσιο αποτελεί αντίγραφο, και όχι πρότυπο, του δίπτυχου της Cuenca. Ο ηγούμενος Ιώασαφ είναι πολύ πιθανό να είδε το πολυτελές δίπτυχο όταν μετέβη στα Ιωάννινα για να συμπαρασταθεί και να συμβουλευτεί την αδελφή του και τον νέο της σύζυγο. Η παραγγελία -στην οποία συμπεριελήφθη μόνο το πορτρέτο της Μαρίας Παλαιολογίνας, -ίσως εκτελέσθηκε σε εργαστήριο των Ιωαννίνων. Οι καλλιτέχνες ανέλαβαν τη φιλοτέχνηση ενός *άκόσμου* έργου, αντιγράφοντας το αριστερό φύλο του δίπτυχου της Cuenca. Κάτω από κάθε μορφή αγίου, ορθογώνια ανοίγματα φιλοξενούσαν τμήματα οστού: δεν γνωρίζουμε την ακριβή διαδικασία απότμησης και μεταφοράς τους. Το σίγουρο είναι ότι η εικόνα με τη βρεφοκρατούσα Παναγία της Μονής Μεταμορφώσεως εξασφάλιζε την προστασία των ιερών προσώπων αλλά και της κοσμικής εξουσίας. Η μορφή της *βασίλισσας* Μαρίας υπενθύμιζε σε κάθε ενδιαφερόμενο τις σχέσεις του μοναστηριού με τα ισχυρά πρόσωπα της εποχής και την ίδια στιγμή εξασφάλιζε τη διατήρηση της μνήμης τους.

²³⁷ *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 24B, σσ. 51-52 (Lazaros Deriziotis).

²³⁸ Ματζανά και Τσόδουλος 2015, σσ. 467-469.

Δ2. Η Ψηλάφηση του Θωμά

Δ2α. Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Η παράσταση της Ψηλάφησης του Θωμά απαντάται συχνότατα κατά την Παλαιολόγια περίοδο στη μνημειακή ζωγραφική. Θα ξεκινήσουμε τη μελέτη της εικονογραφίας με την ομώνυμη τοιχογραφία που κοσμεί τη βόρεια κεραία της Παναγίας Περιβλέπτου στο Μυστρά (εικ. 96), και χρονολογείται μεταξύ των ετών 1360-1375.²³⁹ Ο Χριστός στέκεται μπροστά από την κλειστή είσοδο θολοσκεπούς κτιρίου. Υψώνει το δεξί του χέρι και με το αριστερό τραβά τον χιτώνα του για ν' αποκαλύψει την πληγή. Αριστερά και δεξιά του στέκονται οι μαθητές, χωρισμένοι σε δύο ομάδες. Παρατηρούνται σημαντικές ομοιότητες ανάμεσα στην παράσταση αυτή και την εικόνα με το ίδιο θέμα από τη Μονή Μεταμορφώσεως των Μετέωρων.

Η τοποθέτηση των δύο ομίλων στο χώρο ακολουθεί τους ίδιους κανόνες: αρκεί να παρατηρήσουμε τη μορφή του πρώτου αποστόλου στον δεξί όμιλο των μαθητών. Ο νεαρός άνδρας με την καστανή και βοστρυχωτή κόμη βρίσκεται στην ίδια ακριβώς θέση στην εικόνα που μας απασχολεί, κάνοντας την ίδια χειρονομία έκπληξης. Το ίδιο συμβαίνει με τα υπόλοιπα πρόσωπα της σύνθεσης. Οι μόνες μορφές που απουσιάζουν από την τοιχογραφία της Περιβλέπτου είναι ο δωδέκατος απόστολος και η βασίλισσα Μαρία Παλαιολογίνα. Το αρχιτεκτονικό βάθος των δυο παραστάσεων ακολουθεί τις ίδιες εικονογραφικές συμβάσεις. Το κεντρικό θολοσκεπές κτίριο, τα δύο πυργοειδή κτίσματα που ενώνονται συμβολικά με μια κόκκινη ταινία, τα και το χαμηλότερο παράπηγμα με την βαθμιδωτή στέγη αποτελούν τα κυριότερα σημεία σύγκλισης σε αυτό το επίπεδο. Θα μπορούσαν αυτές οι δύο παραστάσεις να ακολουθούν το ίδιο πρότυπο;

Στην εικόνα με έξι σκηνές από το Πάθος που φυλάσσεται στη Μονή Βλατάδων και χρονολογείται μεταξύ των ετών 1360-1370 (εικ. 97), θα σταθούμε στον Μυστικό Δείπνο. Στην παράσταση αυτή, το βάθος της σύνθεσης μοιάζει να είναι μια απλουστευμένη εκδοχή του πολύπλοκου αρχιτεκτονικού βάθους που συναντάμε στην Ψηλάφηση της Μονής Μεταμορφώσεως. Αρκεί να παρατηρήσουμε το κεντρικό θολοσκεπές κτίσμα και τα δυο πυργοειδή κτίρια που το περιβάλλουν, καθώς και την παρουσία της χαρακτηριστικής κόκκινης ταινίας.

²³⁹ Χατζηδάκης 1987, σ. 85, εικ. 53.

Περισσότερο απομακρυσμένη σε επίπεδο εικονογραφίας μοιάζει η αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση της Ψηλάφησης του Θωμά, η οποία κοσμεί τον ανατολικό τοίχο του κυρίως ναού στον Αι Γιαννάκη του Μυστρά (εικ. 98).²⁴⁰ Ο Χριστός εικονίζεται όρθιος, να πατεί πάνω σε βαθμίδες μπροστά από την κλειστή θύρα ενός κεντρικού κτιρίου. Ο Ιησούς έχει υψωμένο το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό αποκαλύπτει την πληγή του, την οποία ακουμπά ο Θωμάς. Εκατέρωθεν του κεντρικού κτιρίου παρουσιάζονται δέκα απόστολοι, χωρισμένοι σε δυο ομάδες των πέντε ατόμων ο καθένας. Η αποσπασματική διατήρηση της τοιχογραφίας δεν μας επιτρέπει να διακρίνουμε καθαρά όλες τις μορφές: ιδιαίτερα φτωχή είναι και η διατήρηση των επιγραφών που μαρτυρούσαν αρχικά την ταυτότητα του κάθε αποστόλου.²⁴¹ Το αρχιτεκτονικό βάθος στην τοιχογραφία της *Ψηλάφησης του Θωμά*, με τα δύο πυργοειδή κτίρια που οριοθετούν την σύνθεση και της προσδίδουν μια αίσθηση προοπτικής, αποτελεί το σημαντικότερο κοινό στοιχείο με την εικόνα της Ψηλάφησης των Μετεώρων.

Το μοναδικό παράδειγμα φορητής εικόνας με την *Ψηλάφηση του Θωμά* που έχω καταφέρει να εντοπίσω για την περίοδο που μας απασχολεί βρίσκεται στην Πινακοθήκη Εικόνων της Αχρίδας και χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα (εικ. 99).²⁴² Ο Χριστός στέκεται μπροστά στη κλειστή θύρα του κεντρικού κτιρίου που καταλαμβάνει όλο το βάθος της σύνθεσης. Υψώνει το δεξί του λυγισμένο χέρι και με το αριστερό τραβά τον χιτώνα του, αποκαλύπτοντας την πληγή. Αριστερά και δεξιά του Ιησού εικονίζονται οι απόστολοι, χωρισμένοι σε δύο ομάδες. Οι δύο εικόνες ακολουθούν το ίδιο βασικό εικονογραφικό σχήμα αλλά δεν μοιράζονται άλλες εικονογραφικές ομοιότητες.

Η εικόνα της *Ψηλάφησης του Θωμά* από τη Μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων διαπραγματεύεται ένα ήδη καθιερωμένο θέμα με μοναδικό τρόπο: δεν έχουν εντοπιστεί μέχρι στιγμής αντίστοιχα παραδείγματα στην καλλιτεχνική παραγωγή της Παλαιολόγειας περιόδου. Σ' αυτή τη σπάνια περίπτωση ένταξης δωρητή σε ευαγγελική σκηνή δεν πρωταγωνιστεί ένας αυτοκράτορας, αλλά μια γυναίκα που εξουσίαζε μια πολύ περιορισμένη επικράτεια και έπρεπε να αντιμετωπίσει μια σειρά από σημαντικές προκλήσεις. Δεν ασκούσε δικαιώματα αντιβασιλέα για λογαριασμό ενός αρσενικού διαδόχου αφού δεν απέκτησε ποτέ γιο.

²⁴⁰ Δρανδάκης 1989, σ. 66.

²⁴¹ Δρανδάκης 1989, σσ. 75-76.

²⁴² *Βυζάντιο (330-1453)* 2009, αρ. 235, σ. 266.

Η κόρη της Ειρήνη (αν υποθέσουμε ότι επρόκειτο για δικό της τέκνο) απεβίωσε σε πολύ μικρή ηλικία. Τοποθετεί τον εαυτό της μέσα σε μια ιδιαίτερα σημαντική στιγμή της Καινής Διαθήκης, δίπλα από τους αποστόλους. Δεν προσκυνά τον Ιησού και τα ιερά πρόσωπα που τον περιβάλλουν: στέκεται όρθια και ευθυτενής, με την μορφή της αποδοσμένη στην ίδια κλίμακα με τους αποστόλους. Τα χρυσοποίκιλτα ενδύματά της ξεχωρίζουν ανάμεσα στους απλούς χιτώνες και τα ιμάτια των ανδρών που την περιβάλλουν. Η παρουσία της επηρεάζει τον Χριστό, ο οποίος στρέφει τον κορμό του με μια εντυπωσιακή κίνηση και απλώνει το δεξί του χέρι για να ακουμπήσει το διάδημά της. Η αφύσικη και δυσανάλογη όψη του βραχίονα, η άρθρωση του οποίου θυμίζει τις κλειδώσεις ενός νευρόσπαστου, πιθανότατα επιλέχθηκε για να επιτευχθεί αυτή η επαφή ανάμεσα στον Χριστό και μια θνητή γυναίκα. Η εξουσία της Μαρίας Παλαιολογίνας λαμβάνει με αυτό τον τρόπο την ισχυρότερη οπτικοποιημένη νομιμοποίηση. Η επιλογή της σκηνής δεν έγινε τυχαία: ο απόστολος Θωμάς θεωρώ ότι λειτουργεί ως συμβολική απεικόνιση του Θωμά Preljubonίς, πρώτου συζύγου της Μαρίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο παραλληλισμός αυτός εντοπίζεται με έμμεσο τρόπο και στο *Χρονικό των Ιωαννίνων*: *Ὁ δέ Θωμάς, ἔχων ἀληθῶς τό ἐρμηνεύμενον αὐτοῦ ὄνομα ἐν ἑαυτῷ*.²⁴³ Η δική του απιστία και ασέβεια μπροστά στον Χριστό αντιπαραβάλλεται με την ευσέβεια και τη νομιμότητα της εξουσίας που ασκεί η Παλαιολογίνα. Η αντίθεση ανάμεσά τους εκφράζεται μέσω ισχυρών συμβόλων και επιτρέπει στη βασίλισσα να «εξουδετερώσει» οποιοδήποτε αμφιβολίες σχετικά με το δικαίωμά της στην εξουσία. Το *Χρονικό* δεν αναφέρεται σε αντίστοιχα προβλήματα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αυτά δεν υπήρξαν. Αν υποθέσουμε ότι η χήρα του Preljubonίς ενεπλάκη στη δολοφονία του, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τόσο την επιλογή του θέματος όσο και τη χειρονομία του Ιησού. Η απεικόνιση του αποστόλου Θωμά στην πιο αδύναμη στιγμή του συνδέεται με την ηθική φαυλότητα του *δεσπότη*, η εκθρόνιση και ο θάνατος του οποίου παρουσιάζονται ως ένα θεάρεστο έργο. Σε αντίθετη περίπτωση, ο Χριστός δεν θα επιβεβαίωνε με τόσο εμφανή τρόπο τη νέα κατάσταση.

Την κίνηση αυτή ερμηνεύει με διαφορετικό τρόπο η Fani Gargova. Σημειώνει ότι στην εικόνα της *Ψηλάφησης του Θωμά*, η Μαρία Παλαιολογίνα αντιπροσωπεύει την ίδια τη Θεοτόκο, η οποία στέφεται από τον Χριστό.²⁴⁴ Θεωρεί ότι πρόκειται για μια διαφοροποιημένη εκδοχή της *Στέψης της Θεοτόκου*, έτσι όπως

²⁴³ *Χρονικό* § 13 στ. 6-8.

²⁴⁴ Gargova 2013, σ. 374.

αυτή διαμορφώθηκε στη Δύση από τον 13ο αιώνα και εξής.²⁴⁵ Σύμφωνα με την συγκεκριμένη ανάγνωση, η *βασίλισσα* ταυτίζει τον εαυτό της με τη Θεοτόκο, στην οποία «χαρίζει» τα φυσιογνωμικά της χαρακτηριστικά.²⁴⁶ Θεωρώ ότι η συγκεκριμένη ερμηνεία δεν στηρίζεται επαρκώς με παραδείγματα: ορισμένα έργα τέχνης που μπορεί να απέχουν αιώνες το ένα από το άλλο ομαδοποιούνται άκριτα για να δικαιολογηθεί η επιλογή της συγγραφέως, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη το ιδιαίτερο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον και τις ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες κατασκευάστηκε η εικόνα που μας ενδιαφέρει. Η μοναδικότητα της συγκεκριμένης παράστασης έγκειται στο γεγονός ότι η Μαρία διατηρεί τη θνητή της υπόσταση και τα σύμβολα της κοσμικής της εξουσίας, την οποία και επιθυμεί να επιβεβαιώσει.

Δ2β. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Η εικόνα με την *Ψηλάφηση του Θωμά* αποτελεί έργο ενός καταρτισμένου ζωγράφου. Τα γυμνά μέρη και τα πρόσωπα των μορφών αποδίδονται με σκούρο καστανό προπλασμό και ανοικτότερο σάρκωμα στις παρειές. Η σάρκα φωτίζεται με κοφτές, προσεκτικές πινελιές γύρω και κάτω από τα μάτια, στις παρειές, το μέτωπο, τον λαιμό και την εξωτερική όψη των χεριών. Με τον τρόπο αυτό αποδίδονται με επιτυχία οι μεταβάσεις στα πρόσωπα των μορφών, δημιουργώντας ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Η μορφή της *βασίλισσας* των Ιωαννίνων ξεχωρίζει: αποδίδεται με ανοιχτόχρωμο προπλασμό και με διακριτικό ρόδινο σάρκωμα στις παρειές και τα χείλη. Τα μάτια αποδίδονται με μια κοφτή, λευκή κουκίδα για τον βολβό και μια μαύρη στιγμή για την ίριδα. Με τη βοήθεια της φωτοσκίασης δημιουργούνται πτυχές στο κάτω βλέφαρο, προσδίδοντας στα μάτια των μορφών μια πιο βαριά όψη. Πλατιές καστανές γραμμές ορίζουν τα φρύδια. Ο ζωγράφος μοιάζει να ακολουθεί πιστά ένα πρότυπο, το οποίο διαφοροποιείται ανάλογα με την ηλικία του εικονιζόμενου προσώπου. Η ώριμη ηλικία δηλώνεται μέσω της λεπτοδουλεμένης απόδοσης των ρυτίδων. Οι γενειάδες των νεαρότερων αποστόλων διαμορφώνονται με πολλές κοφτές πινελιές σκούρου καστανού χρώματος, ενώ στην περίπτωση των πιο ηλικιωμένων μαθητών χρησιμοποιείται το γκρίζο και το λευκό. Ανάλογη διαφοροποίηση παρατηρείται και στην κόμη: τα καστανά μαλλιά των νεαρών αποστόλων μοιάζουν συμπαγή, ενώ οι γκρίζοι βόστρυχοι των γερόντων εμφανίζονται περισσότερο κινημένοι. Τα ενδύματα

²⁴⁵ Gargova 2013, σ. 375.

²⁴⁶ Gargova 2013, σ. 375.

—κυρίως τα άρραφα ιμάτια των μαθητών— φωτίζονται με πλατιές λευκές πινελιές, οι οποίες τους προσδίδουν πλαστικότητα και ζωντάνια, ορίζοντας τις πτυχώσεις και την κίνηση του υφάσματος και του σώματος. Μέσα στον περιορισμένο χώρο της κεντρικής σκηνής, τα κύρια πρόσωπα βρίσκονται σε πολύ κοντινή απόσταση μεταξύ τους, χωρίς να υπάρχει η αίσθηση ενός ερμητικά κλειστού συνόλου. Οι μορφές αποδίδονται με δυναμισμό και αποφεύγεται η μονοτονία και η επανάληψη. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από χρωματική ισορροπία: κυριαρχούν οι γαιώδεις αποχρώσεις και αποφεύγονται οι έντονες αντιθέσεις.

Σε αυτό το σημείο είναι θεμιτό να εξετάσουμε δύο εικόνες που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως συγκριτικό υλικό για τα ζητήματα τεχνοτροπίας που αναλύσαμε παραπάνω. Η εικόνα με την Σύναξη των Αποστόλων από το Μουσείο Πούσκιν της Μόσχας χρονολογείται κατά το πρώτο ήμισυ του 14ου αιώνα (εικ. 100) ²⁴⁷. Παρά το γεγονός ότι τα γυμνά μέρη των μορφών διαμορφώνονται με σκούρο προπλασμό, όπως στην εικόνα των Μετεώρων, η σάρκα στην εικόνα της Μόσχας μοιάζει πιο σφικτή και οι αναλογίες του προσώπου περισσότερο αρμονικές και ρεαλιστικές. Ομοιότητες μπορούμε να εντοπίσουμε κυρίως στην πτυχολογία των ενδυμάτων, τα οποία φωτίζονται με πλατιές λευκές γραμμές, τυλίγονται γύρω από το σώμα και επιτρέπουν να διαγραφεί η κίνηση και η στάση της μορφής.

Η Αναστασία Τούρτα συσχέτισε την εικόνα με έξι σκηνές από το Πάθος που φυλάσσεται στη Μονή Βλατάδων (εικ. 97), με την *Ψηλάφηση του Θωμά* στην εικόνα των Μετεώρων. ²⁴⁸ Οι ομοιότητες είναι περισσότερο εμφανείς στον Μυστικό Δείπνο και τον Νιπτήρα. Οι μορφές των αποστόλων, αν και σε μικρογραφική κλίμακα, φέρουν ορισμένα κοινά στοιχεία: τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αποδίδονται πάνω σε σκούρο καστανό προπλασμό, φωτισμένο με κοφτές, λευκές πινελιές. Με παρόμοιο τρόπο φωτίζονται και τα ενδύματα, τα οποία ακολουθούν τις γραμμές του σώματος, προσδίδοντας πλαστικότητα στις μορφές. Εντυπωσιακή είναι η σύγκληση στον τρόπο απόδοσης της κόμης και των γενειάδων, ανάλογα με την ηλικία των εικονιζόμενων προσώπων.

²⁴⁷ *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 109, σσ.189-190.

²⁴⁸ *Heaven and Earth* 2013, αρ. 57, σσ. 137-138. (Anastasia Tourta).

Δ2γ. Ζητήματα χρονολόγησης και τόπος παραγωγής

Ως προς τη χρονολόγηση της *Ψηλάφησης του Θωμά*, ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος πρότείνει το χρονικό διάστημα μεταξύ των ετών 1367-1382 και πιο συγκεκριμένα την τοποθέτησε μετά τη μοναστική κουρά του Ιωάννη Ούρεση.²⁴⁹ Με την άποψη αυτή συμφωνούν οι Ματζανά και Τσόδουλος.²⁵⁰ Ο Λάζαρος Δεριζιώτης πρότείνει μια ευρύτερη χρονολόγηση, μεταξύ των ετών 1367-1384.²⁵¹ Η Μαρία Βασιλάκη χρονολογεί την *Ψηλάφηση του Θωμά* μετά το 1384.²⁵² Ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος υποστήριξε ότι η *Ψηλάφηση του Θωμά* κατασκευάστηκε σε εργαστήριο των Ιωαννίνων, τονίζοντας τις μεγάλες τεχνοτροπικές διαφορές της εικόνας σε σχέση με τα άλλα δύο έργα τέχνης που συνδέονται με τη Μαρία Παλαιολογίνα.²⁵³ Με τη υπόθεση αυτή συμφωνούν οι Ματζανά και Τσόδουλος.²⁵⁴ Με βάση τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, μπορούμε να αποδώσουμε την εικόνα της *Ψηλάφησης του Θωμά* σε ένα επαρχιακό εργαστήριο, το οποίο είναι πιθανό να βρισκόταν στα Ιωάννινα. Παρά ταύτα, οι μεγάλες διαφορές σε επίπεδο τεχνοτροπίας ανάμεσα στο έργο αυτό και στην εικόνα με τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο των Μετεώρων, μαρτυρούν την υψηλότερη καλλιτεχνική κατάρτιση του ζωγράφου της *Ψηλάφησης*.

²⁴⁹ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σ. 59.

²⁵⁰ Ματζανά και Τσόδουλος 2015, σσ. 471-474.

²⁵¹ *Byzantium, Faith and Power* 2004, αρ. 24Α, σ. 51 (Lazaros Deriziotis).

²⁵² Vassilaki 2012, σ. 225.

²⁵³ Ξυγγόπουλος 1964-1965, σ. 64.

²⁵⁴ Ματζανά και Τσόδουλος 2015, σσ. 471-474.

Συμπεράσματα

Η περίπτωση της Μαρίας Αγγελίνας Δούκαινας Παλαιολογίνας είναι αξιοπρόσεκτη. Οι πράξεις και οι επιλογές της δεν είναι εύκολο να συνοψισθούν μέσα στις λίγες γραμμές ενός λήμματος βιογραφικού χαρακτήρα. Η παραπάνω δήλωση δεν συνεπάγεται κάποια μυθιστορηματικού τύπου διαφοροποίησή της από την εποχή στην οποία έζησε και έδρασε. Με άλλα λόγια, δεν επρόκειτο για μια γυναίκα «μπροστά από την εποχή της» στην οποία μπορούμε να αποδώσουμε αναχρονιστικές επιδιώξεις και κίνητρα. Εκεί έγκειται και ένα από τα σημαντικότερα -και πιο εντυπωσιακά κατά τη γνώμη μου- χαρακτηριστικά του ζητήματος που μας ενδιαφέρει. Η Μαρία Παλαιολογίνα επεδίωξε να κατασκευάσει και να ενισχύσει μια συγκεκριμένη δημόσια εικόνα για τον εαυτό της, χωρίς ποτέ να ξεπεράσει τα όρια που έθεταν το φύλο και η κοινωνική της θέση. Διαχειρίστηκε με ευρηματικότητα τα δύο πιο αποτελεσματικά μέσα διαμόρφωσης της κοινής γνώμης στο Ύστερο Βυζάντιο: το γραπτό λόγο και την εικόνα. Το *Χρονικό των Ιωαννίνων* αποτελεί μια γραπτή πηγή η οποία στοχεύει σε μια προσπάθεια «αγιοποίησης» της Παλαιολογίνας: η συνεχής απαρίθμηση των σφαλμάτων και της ηθικής φαυλότητας του προκατόχου της βοηθά στο να δικαιολογηθούν οι δικές της επιλογές και να αναδειχθεί η δική της αγαστή διοίκηση.

Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να προσεγγίσει κανείς και την ένταξη της Μαρίας στις τρεις εντυπωσιακές εικόνες που είδαμε παραπάνω. Στο δίπτυχο της Cuenca η μορφή της είναι μικρογραφική και συνοδεύεται από αυτή του συζύγου της, το πορτραίτο του οποίου καταστρέφεται σκόπιμα σε δεύτερο χρόνο, πιθανότατα μετά τη δολοφονία του. Στην εικόνα με την Βρεφοκρατούσα Παναγία και δεκατέσσερις αγίους στο πλαίσιο, η Παλαιολογίνα επιλέγει να εικονίσει μόνο τον εαυτό της, σε στάση προσκύνησης, αναζητώντας τη νομιμοποίηση της νεοσύστατης εξουσίας της. Η εικόνα με την Ψηλάφηση του Θωμά ακολουθεί ένα μοναδικό εικονογραφικό σχήμα, το οποίο τοποθετεί τη βασίλισσα στο κέντρο της σύνθεσης: εμφανίζεται ισότιμη με τους αποστόλους, να απολαμβάνει τη θεϊκή εύνοια με τον πιο άμεσο τρόπο. Το *Χρονικό των Ιωαννίνων* και τα έργα τέχνης που συνδέονται με τη Μαρία Παλαιολογίνα μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως οι δυο όψεις του ίδιου νομίσματος, οι οποίες μαρτυρούν μέχρι και σήμερα την επιτυχία του εγχειρήματος της.

Παράρτημα

Το Χρονικό των Ιωαννίνων

Μια σύντομη παρουσίαση

Το *Χρονικό των Ιωαννίνων* είναι μια σημαντική γραπτή πηγή, στις σελίδες της οποίας καταγράφονται σημαντικές πτυχές της ιστορικής πραγματικότητας που επικρατούσε στην Ήπειρο κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. Σώζεται σε δύο εκδοχές, οι οποίες δεν κέντρισαν στον ίδιο βαθμό το ενδιαφέρον των ερευνητών.²⁵⁵ Αρχικά θα εξετάσουμε την λεγόμενη «λόγια» μορφή του *Χρονικού*, η οποία είναι και η παλαιότερη.²⁵⁶ Πρόκειται για ένα κείμενο που αντιγράφηκε πολλές φορές στη διάρκεια των αιώνων, γεγονός που εξηγεί τις διαφοροποιήσεις στις πολυάριθμες εκδόσεις του, οι οποίες θα εξεταστούν συνοπτικά παρακάτω.²⁵⁷ Η αξιοπιστία αυτής της εκδοχής αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ολόκληρα χωρία αντιγράφονται σχεδόν αυτούσια στην μεταγενέστερη μορφή του κειμένου, την λεγόμενη «λαϊκή επιτομή».²⁵⁸ Η «λαϊκή» εκδοχή του *Χρονικού* ενέχει συμπληρωματικό χαρακτήρα, καθώς περιλαμβάνει σημαντικά λάθη και παρανοήσεις.²⁵⁹

Η «λόγια εκδοχή»

Έντυπες εκδόσεις και χειρόγραφα

Η «λόγια» μορφή του *Χρονικού των Ιωαννίνων* έχει δημοσιευθεί πολλές φορές, ήδη από τα πρώτα έτη του 19ου αιώνα. Ο πρώτος μελετητής που εντόπισε το πολύτιμο αυτό κείμενο ήταν ο Γάλλος περιηγητής Francois Pouqueville, το 1821. Ο τίτλος του χειρογράφου που είχε ενώπιόν του ήταν ο εξής: *Ιστορία Πρελούμπου καί άλλων διαφόρων Δεσποτών των Ιωαννίνων από της άλώσεως αυτών παρά των Σέρβων έως της παραδόσεως εις τούς Τούρκους*.²⁶⁰ Ο πρέσβης της Γαλλίας στα Ιωάννινα αναφέρει ότι το αντίγραφο που απέκτησε προέρχεται από χειρόγραφο των Μετεώρων: γνωρίζουμε όμως ότι ο ίδιος δεν επισκέφτηκε ποτέ την φημισμένη

²⁵⁵ Screiner 1992, σ. 47.

²⁵⁶ Βρανούσης 1962β, σ. 58. Οι δύο εκδοχές δεν ανάγονται σε κάποιο –χαμένο σήμερα– κοινό πρότυπο.

²⁵⁷ Screiner 1992, σσ. 50-51.

²⁵⁸ Maksimović 1992, σ. 57.

²⁵⁹ Maksimović 1992, σ. 62.

²⁶⁰ Pouqueville 1821, τ. 5, σσ. 210-267. Εξαντλητική αναφορά στην πρώτη αυτή έκδοση συμπεριλαμβάνει ο Λέανδρος Βρανούσης στη διδακτορική του διατριβή. Βλ. Βρανούσης 1962α, σσ.16-30. Screiner 1992, σ. 48.

μοναστική κοινότητα. Ο Λ. Βρανούσης υποστηρίζει ότι ο Rouqueville θα πρέπει να αγόρασε το αντίγραφο στα Ιωάννινα: πιθανότατα παρανόησε όσα του είπε ο προμηθευτής, ή έπεσε θύμα απάτης.²⁶¹ Δέκα χρόνια μετά, το κείμενο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ἀθηνᾶ*, ἥτοι ἀνάλεκτα γεωγραφικά, φιλολογικά, ἱστορικά, οἰκονομικά καὶ περὶ ἐφευρέσεων, το οποίο τυπωνόταν στο Ναύπλιο με επιμέλεια του Γεωργίου Αινιάνος, ο οποίος έγραψε και τα περισσότερα άρθρα. Στο δεύτερο τεύχος, τον Φεβρουάριο του 1831, κυκλοφόρησε το *Ἱστορικὸν Κομνηνοῦ μοναχοῦ καὶ Πρόκλου μοναχοῦ. Περί διαφορῶν δεσποτῶν τῆς Ἡπείρου καὶ τοῦ τυρράνου Θωμᾶ τοῦ δεσπότη καὶ Κομνηνοῦ τοῦ Πρελούμπου*.²⁶² Με την έκδοση αυτή παγιώνεται η απόδοση του ανώνυμου χρονικού στους μοναχούς Κομνηνό και Πρόκλο, παρανόηση που οφείλεται σε εσφαλμένη ανάγνωση του πραγματικού τίτλου.²⁶³

Επιπρόσθετα, τεκμηριώνεται για πρώτη φορά η προέλευση του κειμένου που μας απασχολεί από τον λεγόμενο *Κουβαράς*.²⁶⁴ Με αυτή την ονομασία ήταν γνωστός κώδικας στον οποίο περιλαμβανόταν μια ομάδα χειρογράφων με θέμα την ιστορία των Ιωαννίνων. Γνωρίζουμε ότι το μοναδικό αυτό συμπίλημα κειμένων είχε τραβήξει την προσοχή μελετητῶν ἤδη από τις αρχές του 19ου αιώνα.²⁶⁵ Το εισαγωγικό σημείωμα του αντιγράφου που δημοσίευσε το περιοδικό *Ἀθηνᾶ* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μαθαίνουμε ότι ο *Κουβαράς* μεταφέρθηκε –άγνωστο πότε– στη σχολή Καπλάνη και καταστράφηκε στις 23 Αυγούστου 1820 από πυρκαγιά. Αυτό σημαίνει ότι κάθε –χαμένο σήμερα– αντίγραφο θα πρέπει να χρονολογηθεί πριν από την ημερομηνία αυτή.²⁶⁶

Η επομένη δημοσίευση του *Χρονικού* (1845) συμπεριλήφθη στο περιοδικό *Ἑλληνομνημῶν ἢ Σύμμικτα Ἑλληνικά*, την ὕλη του οποίου συνέτασσε ἡ εξέδιδε ο λόγιος και προσωπικός φίλος του Ιωάννη Καποδίστρια, Ανδρέας Μουστοξύδης.²⁶⁷ Ο συντάκτης βασίστηκε στις δυο παλαιότερες εκδόσεις του κειμένου, το οποίο χώρισε για πρώτη φορά σε παραγράφους, προσθέτοντας πληροφορίες για τους –ανύπαρκτους, όπως είδαμε– συγγραφείς, Κομνηνό και Πρόκλο.²⁶⁸ Λίγα χρόνια αργότερα, δημοσιεύτηκε με επιμέλεια του Ε. Bekker ο 46ος τόμος της μνημειώδους

²⁶¹ Rouqueville 1820, τ.1, σ. 108. Βρανούσης 1962α, σσ. 24-27.

²⁶² Βρανούσης 1962α, σσ. 36-38.

²⁶³ Βρανούσης 1962β, σ. 57, σημ. 1. Βρανούσης 1962γ, σσ. 23-29.

²⁶⁴ Βρανούσης 1962α, σσ. 41-42.

²⁶⁵ Βρανούσης 1962α, σσ. 13-15.

²⁶⁶ Βρανούσης 1962α, σσ. 37-38.

²⁶⁷ Μουστοξύδης 1845, σσ. 489-561. Βρανούσης 1962α, σσ. 47-49 και ειδικότερα σσ. 85-88.

²⁶⁸ Βρανούσης 1962α, σσ. 85-86, 88.

σειράς *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*. Σε αυτόν περιλαμβάνεται και το λεγόμενο *Χρονικό των Ιωαννίνων*, υπό τον τίτλο *Ιστορία Πρελούμπου καί άλλων διαφόρων Δεσποτών των Ιωαννίνων από της άλώσεως αυτών παρά των Σέρβων έως της παραδόσεως εις τους Τούρκους*.²⁶⁹ Με βάση την έκδοση Μουστοξύδη κυκλοφόρησε στην Αγία Πετρούπολη το πρωτότυπο κείμενο και η Ρωσική μετάφρασή του από τον Γαβριήλ Δαστούνη.²⁷⁰ Στις αρχές της δεκαετίας του 1860 το *Χρονικό* κυκλοφόρησε με μετάφραση και σχόλια στην Σερβική γλώσσα, την οποία ανέλαβε ο βυζαντινολόγος Jevta Anramonić.²⁷¹ Ο Κωνσταντίνος Σάθας δημοσίευσε στο περιοδικό *Πανδώρα* ένα ημιτελές χειρόγραφο, ο συγγραφέας του οποίου επιθυμούσε να συνθέσει σύγγραμμα σχετικό με την ιστορία της Ηπείρου, έχοντας συμβουλευτεί το *Χρονικό των Ιωαννίνων*.²⁷² Το 1896 η «λόγια» εκδοχή εκδίδεται εκ νέου από τον Ρώσο κληρικό Πορφύριο Ουσπένσκι, ο οποίος είχε βρεθεί στην περιοχή της Θεσσαλίας το 1859.²⁷³ Όσο βρισκόταν στο μοναστήρι του Αγίου Στεφάνου είχε την ευκαιρία να μελετήσει ένα χειρόγραφο με προέλευση από τη Μονή Βαρλαάμ, το οποίο είχε αντιγράψει ο μητροπολίτης Ράσκας Γεράσιμος μεταξύ των ετών 1776-1779. Γνωρίζουμε ότι όταν επέστρεψε στην Αγία Πετρούπολη έφερε μαζί έναν παλαιότερο κώδικα από τη Μονή Βαρλαάμ, χρονολογημένο γύρω στα 1650. Από το χειρόγραφο αυτό μπορεί να προέκυψε και το αντίγραφο του μητροπολίτη Γερασίμου.²⁷⁴ Ο κώδικας χάθηκε όταν ο Νικόλαος Βέης τον μετέφερε στο Βερολίνο ως δάνειο.²⁷⁵

Το 1943 ο Ισπανός Cirac Estopanan επεχείρησε μια νέα έκδοση και κριτική εξέταση του κειμένου, το οποίο μετέφρασε στα Ισπανικά.²⁷⁶ Βασίστηκε αποκλειστικά στις παλαιότερες, έντυπες εκδόσεις.²⁷⁷ Το 1962 ο Βρανούσης δημοσίευσε τη «λόγια» εκδοχή μαζί με την πρώτη έκδοση της «λαϊκής επιτομής».²⁷⁸ Με ανακοίνωσή του στις αρχές του 1990 ο Peter Schreiner παρουσίασε τον κώδικα Christ Church 49, στον οποίο περιλαμβάνεται το *Χρονικό των Ιωαννίνων* αλλά και

²⁶⁹ Bekker 1849, σσ. 209-239. Βρανούσης 1962α, σσ. 89-93. Η έκδοση αυτή δέχτηκε δριμεία κριτική επειδή αγνόησε την προγενέστερη βιβλιογραφία.

²⁷⁰ Βρανούσης 1962α, σσ. 94-95.

²⁷¹ Βρανούσης 1962α, σσ. 96-97.

²⁷² Σάθας 1864α, σσ. 261-266. Σάθας 1864β, σσ. 285-288. Βρανούσης 1962α, σσ. 98-102.

²⁷³ Βρανούσης 1962, σ.103.

²⁷⁴ Βρανούσης 1962, σ.105. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τα δύο αυτά χειρόγραφα, βλ. όπ.π. αα. 108-116,

²⁷⁵ Schreiner 1992, σ. 48.

²⁷⁶ Cirac Estopanan 1943, σσ. 61-161. Βρανούσης 1962α, σσ. 225-227.

²⁷⁷ Βρανούσης 1962α, σ. 227.

²⁷⁸ Βρανούσης 1962β, σσ. 57-115 και ειδικότερα σσ. 74-101. Για μια σύνοψη των έντυπων εκδόσεων βλ. Schreiner 1992, σ. 48.

άλλα κείμενα με χρονολόγηση που ξεκινά από τον 15ο και φτάνει ως τον 18ο αιώνα. Πιθανώς προέρχεται από την Ήπειρο. Το χειρόγραφο αυτό διασώζει την παλαιότερη γνωστή εκδοχή του *Χρονικού*, η οποία μπορεί να χρονολογηθεί μεταξύ 1418 και 1430.²⁷⁹ Η ακριβής χρονολόγηση προκύπτει από τις δεκατρείς σημειώσεις που ακολουθούν το κείμενο της «λόγιας» παραλλαγής. Οι προσθήκες είναι σχεδόν σύγχρονες με το κυρίως σώμα του κειμένου και θα μπορούσαν να έχουν γραφτεί από το ίδιο πρόσωπο. Μνημονεύουν γεγονότα τοπικού ενδιαφέροντος αλλά και εξελίξεις που σχετίζονται με την Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Ο ανώνυμος αντιγραφέας θα πρέπει να πέθανε πριν το 1430. έτος παράδοσης των Ιωαννίνων στους Τούρκους.²⁸⁰

Η «λαϊκή» εκδοχή Ομοιότητες και διαφορές

«Λαϊκή» καλείται η απλοποιημένη και συντομευμένη εκδοχή του *Χρονικού των Ιωαννίνων*, η οποία συχνά παραγνωρίζεται ή και αγνοείται από τους μελετητές. Ο Ηπειρώτης λόγιος Παναγιώτης Αραβαντινός (1809-1870) στο δίτομο έργο του *Χρονογραφία της Ηπείρου* παραθέτει μια σύνοψη της λόγιας εκδοχής, την οποία και σχολιάζει επισταμένως. Τα σχόλια αυτά μαρτυρούν ότι είχε στην κατοχή του ένα άγνωστο ως τότε κείμενο, μια «επιτομή» της εκτενέστερης μορφής του *Χρονικού*. Η ύπαρξη της «λαϊκής» εκδοχής παρέμεινε άγνωστη μέχρις ότου το αντίγραφο της συλλογής του Αραβαντινού βρέθηκε στα χέρια του Λέανδρου Βρανούση, το 1958.²⁸¹ Ο Αραβαντινός αναφέρεται στο χειρόγραφο από το οποίο προέκυψε το αντίγραφο του ως *Χρονικὸν τῆς Πωγωνιανῆς*, επειδή είχε αντιγραφεί στα τέλη του 18ου αιώνα από τον Κωνσταντίνo Παπαρούση, πρόκριτο της περιοχής.²⁸² Ανέθεσε την αντιγραφή του κειμένου από το παλαιότερο χειρόγραφο σε ένα σύγχρονό του τετράδιο, στο οποίο προσέθεσε σημειώσεις και διορθώσεις.²⁸³ Ο Αραβαντινός είχε την χειρότερη άποψη για την ακρίβεια και την αξιοπιστία του συγγραφέα, τον οποίο χαρακτηρίζει

²⁷⁹ Ο Λέανδρος Βρανούσης είναι ο πρώτος μελετητής που ανέφερε τον Cod. Christ 49. Βλ., Βρανούσης 1962β, σ. 58. Βρανούσης 1968, σ. 25, σημ.1. Screiner 1992, σσ. 47-49.

²⁸⁰ Screiner 1992, σσ. 50-51.

²⁸¹ Βρανούσης 1962β, σ. 62, σημ. 1.

²⁸² Βρανούσης 1962β, σ. 97.

²⁸³ Βρανούσης 1962β, σσ. 63-64. Βλ. επίσης Βρανούσης 1962α, σσ. 163-172.

επίμονα *άθλιο επιτομέα*.²⁸⁴ Μόνο υποθέσεις μπορούν να διατυπωθούν σχετικά με την ταυτότητά του: ο Αραβαντινός θεωρεί ότι έζησε τον 18ο αιώνα, ενώ ο Βρανούσης τον τοποθετεί μεταξύ 17ου και 18ου αιώνα και υποστηρίζει ότι καταγόταν από την Ήπειρο.²⁸⁵ Υποστηρίζει επίσης ότι η «δημώδης» εκδοχή είναι συντομότερη επειδή ο συγγραφέας είχε υπ' όψιν του κείμενο ημιτελές. Την ερμηνεία αυτή συμμερίζεται και ο Αραβαντινός.²⁸⁶ Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε μια δεύτερη ερμηνεία: ο συντάκτης μπορεί να ενδιαφερόταν κυρίως για την βασιλεία του Θωμά Preljubović, την ωμότητα της οποίας τονίζει ποικιλοτρόπως.

Οι διαφορές ανάμεσα στις δυο εκδοχές απασχόλησαν αρκετά όλους όσοι ασχολήθηκαν με το *Χρονικό των Ιωαννίνων*. Οι Αραβαντινός και Βρανούσης αποδίδουν τις προσθήκες, τις παραλήψεις και τις διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται στη «λαϊκή» εκδοχή στην φαντασιοπληξία του συντάκτη της. Πιο συγκεκριμένα, ο Αραβαντινός υποθέτει ότι ο συγγραφέας της επιτομής ήταν ιερέας ή μοναχός με περιορισμένες γνώσεις και αμβλεία αντίληψη.²⁸⁷ Μια εναλλακτική ερμηνεία προτάθηκε από τον Maksimović, ο οποίος έκανε λόγο για σταδιακές αλλαγές που ανάγονται σε δύο χρονολογικά επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο αφορά συμπληρώσεις που χρονολογούνται λίγο μετά την ολοκλήρωση της αρχικής μορφής του *Χρονικού*: ο αντιγραφέας κατέγραψε γεγονότα και δεδομένα της εποχής του. Η περιγραφή της εισόδου του Θωμά Preljubović στα Ιωάννινα αλλά και η αναφορά στην καταγωγή δύο εκ των δολοφόνων του αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.²⁸⁸ Το δεύτερο επίπεδο θα πρέπει να περιλαμβάνει προσθήκες πολύ μεταγενέστερες, στις οποίες καθρεπτίζεται η κοινωνική πραγματικότητα της Τουρκοκρατίας. Οι μεταγενέστερες αυτές αλλαγές αφορούν κυρίως θέματα ορολογίας: για παράδειγμα, οι Σέρβοι έμπιστοι του Θωμά καταγράφονται ως Βούλγαροι. Ο αντιγραφέας που προσέθεσε αυτά τα δεδομένα έζησε – σύμφωνα με τον Maksimović- κατά τον 17ο ή ακόμα και κατά τον 18ο αιώνα.²⁸⁹

²⁸⁴ Βρανούσης 1962β, σσ. 59-62.

²⁸⁵ Βρανούσης 1962β, σ. 68.

²⁸⁶ Βρανούσης 1962β, σ. 69.

²⁸⁷ Βρανούσης 1962β, σ. 64. Για μια λεπτομερή καταγραφή των «αδυναμιών» της δημώδους εκδοχής βλ. Βρανούσης 1962β, σσ. 70-73.

²⁸⁸ Maksimović 1992, σσ. 53-55.

²⁸⁹ Maksimović 1992, σσ. 55-56.

Βιβλιογραφία και συντομογραφίες

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

ΑΕ: Αρχαιολογική Εφημερίς

Αθήνα 1964: *Βυζαντινή Τέχνη, Τέχνη Ευρωπαϊκή*, κατ.εκθ., Ζάππειον Μέγαρο, Αθήνα, 1964.

Αραβαντινός 1857: Π. Αραβαντινός, *Χρονογραφία της Ηπείρου : των τε ομόρων ελληνικών και ιλλυρικών χωρών διατρέχουσα κατά σειράν τα εν αυταίς συμβάντα από του σωτηρίου έτους μέχρι του 1854*, Αθήνα 1857.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998: Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995: *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995.

Βυζάντιο (330-1453) 2009: Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Βυζάντιο 330-1453*, κατ. εκθ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 2009.

Βέης 1911α: Ν. Α. Βέης, Μετεώρου πίναξ αφιερωθείς υπό της βασιλίσσης Παλαιολογίνης, *ΑΕ* 3-4 (1911), σσ. 177-183.

Βέης 1911β: Ν. Βέης, Σερβικά και Βυζαντιακά γράμματα Μετεώρου, *Βυζαντίς* τ. Β' (1911-1912), σσ. 1-100.

Bekker 1849: I. Bekker, *Historia Politica et Patriarchica Constantinopoleos: Epirotica, Corpus scriptorum historiae byzantinae*, τ. 28, Βόννη 1849.

Βρανούσης 1962α: Λ.Ι Βρανούσης, *Χρονικά της Μεσαιωνικής και Τουρκοκρατούμενης Ηπείρου. Εκδόσεις και Χειρόγραφα*, Αθήνα 1962.

Βρανούσης 1962β: Λ.Ι Βρανούσης, Το χρονικό των Ιωαννίνων κατ' ανέκδοτον δημόδη επιτομήν, *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 12 (1962), σσ. 57-115.

Βρανούσης 1968: Λ. Ι. Βρανούσης, *Ιστορικά και τοπογραφικά του μεσαιωνικού Κάστρου των Ιωαννίνων*, Αθήνα 1968.

Darkó 1922: E. Darkó (επ.), *Laonici Chalcocondylae Historiarum demonstrations*, τ. 1, Βουδαπέστη 1922.

ΔΧΑΕ: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.

Δρανδάκης 1989: Ν. Δρανδάκης, Ο Αι-Γιαννάκης του Μυστρά, *ΔΧΑΕ* 14 (1989), σσ. 61-82.

Ερμηνεία 2007: Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Έρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Άγιον Όρος 2007.

Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997: Α. Καρακατσάνης (επ.), *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατ. εκθ., Άγιον Όρος 1997.

Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου 2006: Ε.Ν. Τσιγαρίδας, Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου: βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Άγιον Όρος 2006.

Maksimonić 1992: L. Maksimonić, Το Χρονικό των Ιωαννίνων ως ιστορική πηγή, στο Χρυσός (επ.) *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27-31 Μάιου 1990)*, Άρτα, 1992, σσ. 53-62.

Μήτηρ Θεού 2000: Μ. Βασιλάκη (επ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, κατ.εκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα-Μιλάνο, 2000.

Miklosich και Müller 1860: F. Miklosich και J. Müller (επ.) *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, τ. 1, Βιέννη 1860.

Ματζανά και Τσόδουλος 2015: Κ. Ματζανά, Κ. Τσόδουλος, Η παρουσία μιας βυζαντινής δέσποινας της Ηπείρου στη Μονή του Μεγάλου Μετεώρου, στο *Πρακτικά Α' Πανεπιστημιακού Συνεδρίου: Ιστορία – Λογισύνη: Η Ήπειρος και τα Ιωάννινα από το 1430 έως το 1913*, τ. 2, Ιωάννινα 2015, σσ. 451-480.

Μουστοξύδης 1845α: Γ. Μουστοξύδης, Ιστορικών Κομνηνού Μοναχού και Πρόκλου Μοναχού, *Ελληνομνήμων ή Σύμμεικτα Ελληνικά*, σσ. 489-561.

Μουστοξύδης 1845β: Χρυσόβουλον Α', *Ελληνομνήμων ή Σύμμεικτα Ελληνικά*, σσ. 465-490.

Νικονάνος 1987: Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα : τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1987.

Ξυγγόπουλος 1964-1965: Ξυγγόπουλος Α., Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, *ΔΧΑΕ* 4 (1964-1965), σσ. 53-70.

Παπαδοπούλου 2004: Παπαδοπούλου Β, *Τα μοναστήρια του Νησιού των Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2004.

Παπαδοπούλου και Τσιάρα 2008: Β. Παπαδοπούλου, Α. Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας: η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους Βυζαντινούς και Μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008.

Petković 1997: S. Petković, *Εικόνες ιεράς μονής Χιλανδαρίου*, Άγιον Όρος 1997.

Σάθας 1864α: Χρονικόν ανέκδοτον Ηπείρου, *Πανδώρα* 15 (1864), σσ. 34-35.

Σάθας 1864β: Χρονικόν ανέκδοτον Ηπείρου, *Πανδώρα* 16 (1864), σσ. 262-266.

Σδρόλια 2012: Στ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα*, Βόλος 2012.

Schreiner 1992: P. Schreiner, Το αρχαιότερο χειρόγραφο του Χρονικού των Ιωαννίνων, στο Χρυσός (επ.) *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990)*, Άρτα, 1992, σσ. 47-52.

Subotic 1992: G. Subotic, Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας, στα Ε. Χρυσός (επ.) *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990)*, Άρτα, 1992, σσ. 69-86.

Synaxarium CP 1902: Delehaye, (επ.), *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, Βρυξέλλες 1902.

Χατζηδάκης και Σοφιανός 1990: Μ. Χατζηδάκης και Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα, 1990.

Χατζηδάκης 1987: Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα, 1990.

Χειρ Αγγέλου 2010: Μ. Βασιλάκη (επ.), *Χειρ Αγγέλου Ένας ζωγράφος εικόνων στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, κατ.εκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Actes de Lavra 1979: P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachryssanthou (επ.), *Actes de Lavra III (de 1329 à 1500)*, Παρίσι 1979.

Agoritsas 2014: D. C. Agoritsas, Maria Angelna Doukaina Palaiologina and her Depictions in Post Byzantine Mural Paintings, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* LI (2014), σσ. 171-185.

Babić 1991: G. Babić, *Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIVe siècle*, στο *Εύφρόσυνον. 'Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Ε. Κυπραίτου (επ.), τ.1, σσ. 57-64.

Balian 2004: A. Balian, *Liturgical Implements*, στο *Byzantium, Faith and Power* 2004, σσ. 117-124.

Byzantium, Faith and Power 2004: H.C. Evans (επ.), *Byzantium: Faith και Power (1261-1557)*, κατ.εκθ., The Metropolitan Museum of Art, Ν. Υόρκη (Μάρτιος-Ιούλιος 2004), New Haven-Λονδίνο 2004.

Cirac Estopanan 1943: S. Cirac Estopanan, *Bizancio y Espana : el legado de la basilissa Maria y de los despotas Thomas y Esau de Joannina*, Βαρκελώνη 1943.

Drpić 2016: I. Drpić, *Epigram, Art and Devotion in Later Byzantium*, Κέιμπριτζ 2016.

Gargova 2013: F. Gargova, *The Meteora Icon of the Incredulity of Thomas Reconsidered*, L. Theis κά. (επ.), *Female Founders in Byzantium and Beyond*, Βιέννη, Κολωνία, Βαϊμάρη 2013, σσ. 369-381.

Heaven and Earth 2013: A. Drandaki, D. Papanikola- Bakirtzi, A. Tourta (επ.), *Heaven and Earth - Art of Byzantium from Greek Collections*, κατ. εκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013.

Herrin 2013: Herrin J., *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium*, Πρίνστον 2013.

Holy Image, Holy Space 1988: M. Acheimastou-Potamianou (επ.), *Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece*, κατ. εκθ., Αθήνα 1988.

Loverdou-Tsigaridas 1997: K. Loverdou- Tsigaridas, *Objets précieux de l'église de la Vierge Gavalotissa au monastère de Lavra (Mont Athos)*, *Zograf* 26 (1997), σσ. 81-86.

Kissling 1972: H. J. Kissling, Buondelmonti Esaù, *Dizionario Biografico degli Italiani* 15 (1972), σσ. . [http://www.treccani.it/enciclopedia/esau-buondelmonti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/esau-buondelmonti_(Dizionario-Biografico)/)

Kyritzes 1999: D. Kyritzes, The “Common Chrysobulls” of Cities and the Notion of Property in Late Byzantium, *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 13 (1999), σσ. 229-245.

Matanov 1992: C. Matanov, The Phenomenon Thomas Preljubovic, στα Ε. Χρυσός (επ.) *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990)*, Άρτα 1992, σσ. 63-68.

Nicol 1991: M. D. Nicol, *Το Δεσποτάτο της Ηπείρου : μια συνεισφορά στην ιστορία της Ελλάδας κατά τον μεσαίωνα*, Αθήνα 1991.

ODB: *Oxford Dictionary of Byzantium*, τ. I-III, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη 1991.

Ostrogorsky και Schweinfurth 1931: Ostrogorsky G., Schweinfurth Ph., *Das Reliquiar der Despoten von Epirus*, *Seminarium Kondakovianum* 4 (1931), σσ. 165-172.

Osswald 2006: Br. Osswald, *Citizenship in Medieval Ioannina*, στο S. G. Ellis κά (επ.) *Citizenship in Historical Perspective*, Πίζα 2006.

Osswald 2011: Br. Osswald, *L'Épire du treizième au quinzième siècle : autonomie et hétérogénéité d'une région balkanique*, διδακτορική διατριβή, Τουλούζη 2011.

Ousterhout 2002: R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, Λονδίνο 2002.

PLP: E. Trapp (επ.), *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, τ.1-12, Βιέννη 1976-1996.

Pouqueville 1820: F.C.H.L Pouqueville, *Voyage dans la Grèce*, τ.1, Παρίσι 1820.

Pouqueville 1821: F.C.H.L Pouqueville, *Voyage dans la Grèce*, τ.5, Παρίσι 1821.

Shea 2010: J. Shea, *The Late Byzantine City: Social, Economic and Institutional Profile*, διδακτορική διατριβή, Birmingham 2010.

Soulis 1984: G. C Soulis, *The Serbs and Byzantium During the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331-1355) and his Successors*, Ουάσινγκτον, 1984.

Vassilaki 2012: M. Vassilaki, Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukaina Palaiologina of Ioannina and Helena Uglješa of Serres, στο *Donation et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l'Université de Fribourg* (13-15 mars 2008), Παρίσι, 2012, σσ. 221-234.

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1. *Δίπτυχο με τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, τον Χριστό και αγίους στο πλαίσιο* (κύρια όψη), εικόνα, 1382. Ισπανία, σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού της Cuenca (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 2. *Δίπτυχο με τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, τον Χριστό και αγίους στο πλαίσιο* (πίσω όψη), εικόνα, 1382. Ισπανία, σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού της Cuenca (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 3. *Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 4. *Η βασίλισσα Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 5. *Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 6. *Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 7. *Η αγία Άννα*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 8. *Ο άγιος Προκόπιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 9. *Η αγία Πελαγία*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 10. *Ο άγιος Κοσμάς*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 11. *Ο άγιος Δαμιανός*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 12. *Ο άγιος Παντελεήμων*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 13. *Ο άγιος Αρτέμιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 14. *Ο άγιος Ευστράτιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 15. *Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος* (λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 16. *Ο άγιος Γουρίας ο Ομολογητής* (λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 17. *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 18. *Ο δεσπότης Θωμάς Preljubović*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 19. *Ο άγιος Ανδρέας*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 20. *Ο άγιος Λουκάς*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 21. *Ο άγιος Θωμάς*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 22. *Ο άγιος Βαρθολομαίος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 23. *Ο άγιος Λαυρέντιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 24. *Ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 25. *Ο άγιος Στέφανος ο Νέος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 26. *Ο άγιος Θεόδωρος ο Σικεώτης*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 27. *Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 28. *Ο άγιος Σπυρίδων*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 29. *Ο άγιος Βλάσιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 30. *Ο άγιος Αντύπας*, λεπτομέρεια της εικόνας 1 (πηγή: Μαρία Βασιλάκη).

Εικόνα 31. *Εικόνα με την Βρεφοκρατούσα Παναγία και δεκατέσσερις αγίους στο πλαίσιο*, εικόνα, 1384-1386. Μετέωρα, σκευοφυλάκιο Μονής Μεταμορφώσεως (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 32. *Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 33. *Η βασίλισσα Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 34. *Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 35. *Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 36. *Η αγία Άννα*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 37. *Ο άγιος Προκόπιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 38. *Η αγία Πελαγία*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 39. *Ο άγιος Κοσμάς*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 40. *Ο άγιος Δαμιανός*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 41. *Ο άγιος Παντελεήμων*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 42. *Ο άγιος Αρτέμιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 43. *Ο άγιος Ευστράτιος*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 44. *Η αγία Βαρβάρα*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 45. *Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 46. *Ο άγιος Γουρίας ο Ομολογητής*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 47. *Ο άγιος Σαμωνάς*, λεπτομέρεια της εικόνας 31 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 48. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, εικόνα, μετά το 1382. Μετέωρα, σκευοφυλάκιο Μονής Μεταμορφώσεως (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 49. *Ο Χριστός*, λεπτομέρεια της εικόνας 48 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 50. *Η Μαρία Παλαιολογίνα*, λεπτομέρεια της εικόνας 48 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 51. *Ο αριστερός όμιλος των αποστόλων*, λεπτομέρεια της εικόνας 48 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 52. *Ο δεξιός όμιλος των αποστόλων*, λεπτομέρεια της εικόνας 48 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 53. *Το αρχιτεκτονικό βάθος*, λεπτομέρεια της εικόνας 48 (πηγή: Ελένη Τσιμπίδα).

Εικόνα 54. *Ενεπίγραφος ασημένιος δίσκος*, Α. Εξωτερική όψη, 1360-1367. Άθως, Μονή Μεγίστης Λαύρας (πηγή: Loverdou-Tsigaridas 1997, αρ. 1, σ. 82).

Εικόνα 55. *Ενεπίγραφος ασημένιος δίσκος*, Β. Εσωτερική όψη, 1360-1367. Άθως, Μονή Μεγίστης Λαύρας (πηγή: Loverdou-Tsigaridas 1997, αρ. 2, σ. 82).

Εικόνα 56. *Ποτήριο, δίσκος και αστερίσκος*, 1366/7-1384. Άθως, Μονή Βατοπεδίου (πηγή: *Heaven and Earth* 2013, αρ. 70, σ. 151).

Εικόνα 57. *Ποτήριο*, 1366/7-1384. Άθως, Μονή Βατοπεδίου (πηγή: Gargona 2012, σ. 376, εικ. 4).

Εικόνα 58. *Απόστολος Θωμάς και Θωμάς Preljubović* (;), τελευταία δεκαετία 14ου αιώνα, Άθως, Μονή Χιλανδαρίου (πηγή: *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου* 1997, σ. 102).

Εικόνα 59. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1542. Ιωάννινα, Μονή Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών (πηγή: Gargona 2012, σ. 377, εικ. 5).

Εικόνα 60. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1548. Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ. (πηγή: Gargona 2012, σ. 378, εικ. 6).

Εικόνα 61. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1592. Ζάβορδα, Μονή Αγίου Νικάνορα (πηγή: Gargona 2012, σ. 380, εικ. 8).

Εικόνα 62. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, μετά το 1662. Άγραφα, Μονή Γενέσεως του Χριστού (πηγή: Agoritsas 2014, σ. 380, εικ. 5).

Εικόνα 63. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1692. Μετέωρα, Μονή Αγίας Τριάδας (πηγή: Gargona 2012, σ. 379, εικ. 7).

Εικόνα 64. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1692. Μετέωρα, Μονή Αγίας Τριάδας (πηγή: Gargona 2012, σ. 379, εικ. 7).

Εικόνα 65. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, μετά το 1725. Ρεντίνα, Άγιος Νικόλαος (πηγή: Agoritsas 2014, εικ. 8).

Εικόνα 66. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1779. Ιωάννινα, Μονή Τσούκα (πηγή: Gargona 2012, σ. 379, εικ. 9).

Εικόνα 67. *Όρθια Παναγία Οδηγήτρια*, ψηφιδωτό, 1315-1321. Κωνσταντινούπολη, Μονή της Χώρας (πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_Hodegetria_in_the_Theotokos_Mosaic_at_Chora_Church.jpg).

Εικόνα 68. *Όρθια Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, τέλη 13ου-αρχές 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου (πηγή: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου* 2006, αρ. 15, εικ. 72.)

Εικόνα 69. *Όρθια Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, αρχές 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου (πηγή: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου* 2006, αρ. 16, εικ. 74.)

Εικόνα 70. *Όρθια βρεφοκρατούσα Παναγία*, εικόνα, 14ος αιώνας, Dečani, Μονή San Salvatore (πηγή: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b5/42/28/b542285bebef7d23ec1c976a44120d52.jpg>)

Εικόνα 71. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. *Η Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, γ' τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα. Βελιγράδι, Εθνικό Μουσείο. (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 61, σ. 403).

Εικόνα 72. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. *Ο Ευαγγελισμός*, εικόνα, γ' τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα. Βελιγράδι, Εθνικό Μουσείο (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 61, σσ. 402-405)

Εικόνα 73. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. *Η Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Ρόδος, Καστέλλο (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 66, σ. 419).

Εικόνα 74. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. *Ο άγιος Νικόλαος*, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Ρόδος, Καστέλλο (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 66, σ. 421).

Εικόνα 75. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. *Η Παναγία Οδηγήτρια με σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο*, εικόνα, β' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 64, σ. 411).

Εικόνα 76. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. *Η Ετοιμασία του Θρόνου*, εικόνα, β' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 64, σ. 413).

Εικόνα 77. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. *Η Παναγία Οδηγήτρια*, αρχές 14ου αιώνα. Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 65, σ. 415).

Εικόνα 78. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. *Η Παναγία Οδηγήτρια*, β' μισό 16ου αιώνα. Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο (πηγή: *Μήτηρ Θεού* 2000, αρ. 65, σ. 417).

Εικόνα 79. *Η Θεοτόκος Οδηγήτρια*, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, Μονή Βλατάδων (πηγή: *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 24, σ. 102).

Εικόνα 80. *Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα με τους Αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ*, τοιχογραφία, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Σκόπια, Μονή Αγίου Νικολάου (πηγή: Babić 1991, πιν. 1).

Εικόνα 81. *Η Παναγία Δημοσιάνα*, εικόνα, β' μισό 14ου αιώνα. Κέρκυρα (πηγή: Babić 1991, πιν. 14).

Εικόνα 82. *Η Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, 1360-1370. Θεσσαλονίκη, Μονή Βλατάδων (πηγή: *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 81, σ. 162).

Εικόνα 83. *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου (πηγή: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου* 2006, αρ.113, σσ. 150-153).

Εικόνα 84. *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, εικόνα, β ' μισό 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου (πηγή: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου* 2006, αρ. 95, σσ. 126-127).

Εικόνα 85. *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, εικόνα, 1370-1380. Μυτιλήνη, Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό Μουσείο (πηγή: *Βυζάντιο(330-1453)* 2004, αρ. 241, σ. 271).

Εικόνα 86. *Ο θρίαμβος της Ορθοδοξίας*, εικόνα, αρχές 14ου αιώνα. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο (πηγή: Robin Cormack).

Εικόνα 87. *Άγιοι*, λεπτομέρεια της εικόνας 84 (πηγή: Robin Cormack).

Εικόνα 88. *Ο άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης*, εικόνα, τέλη 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου (πηγή: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου* 2006, αρ. 41, εικ. 137).

Εικόνα 89. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. *Η Θεοτόκος Καταφυγή και ο άγιος Ιωάννης*, εικόνα, 1371-1393. Σόφια, Ινστιτούτο Αρχαιολογίας και Μουσείο της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών (πηγή: *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 117, σ. 198).

Εικόνα 90. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. *Το Όραμα του Ιεζεκιήλ*, εικόνα, 1371-1393. Σόφια, Ινστιτούτο Αρχαιολογίας και Μουσείο της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών (πηγή: *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 117, σ. 198).

Εικόνα 91. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. *Η Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, α' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (πηγή: *Heaven and Earth* 2013, αρ. 56, σσ. 136-137).

Εικόνα 92. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. *Η Σταύρωση*, εικόνα, α' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (πηγή: *Heaven and Earth* 2013, αρ. 56, σσ. 136-137).

Εικόνα 93. *Η Παναγία*, λεπτομέρεια της εικόνας 92 (πηγή: Αχειμάστου Ποταμιάνου 1998, αρ. 10, σ. 45).

Εικόνα 94. *Η Μεταμόρφωση*, f. 92v (Θεολογικά Έργα του Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού), 1370-1375 (πηγή: <http://allphoto.ru/icon/index.en.html?img=28394&big=o>)

Εικόνα 95. *Οι άγιοι πενταγείς μάρτυρες: Μαρδάριος, Ευγένιος, Ευστράτιος, Ορέστης και Αυξέντιος*, εικόνα, περ. 1400. Άθως, Μονή Χιλανδαρίου (πηγή: Petković 1997, σ. 106).

Εικόνα 96. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 14ος αιώνας. Μυστράς, Μονή Παναγίας Περιβλέπτου (πηγή: <http://farlang.com/byzantine-gem-cheapside-hoard>).

Εικόνα 97. *Εικόνα με έξι σκηνές από το Πάθος*, εικόνα, 1370. Σκευοφυλάκιο Μονής Βλατάδων, Θεσσαλονίκη (πηγή: *Heaven and Earth* 2013, αρ. 57, σσ. 137-138).

Εικόνα 98. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 14ος αιώνας. Μυστράς, Άγιος Ιωάννης (πηγή: Δρανδάκης 1989, σ. 74, εικ. 20]]

Εικόνα 99. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, 14ος αιώνας. Οχρίδα, Μονή Παναγίας Περιβλέπτου (πηγή: <http://farlang.com/byzantine-gem-cheapside-hoard>).

Εικόνα 100. *Η Σύναξις των Δώδεκα Αποστόλων*, εικόνα, α' μισό 14ου αιώνα. Μόσχα, Μουσείο

Πούσκιν (πηγή: http://www.artsmuseum.ru/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/12_apostles/index.php?sea_val=synaxis&lang=en)

Εικόνες



Εικόνα 1. Δίπτυχο με τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, τον Χριστό και αγίους στο πλαίσιο (κύρια όψη), εικόνα, 1382. Ισπανία, σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού της Cuenca.



Εικόνα 2. Δίπτυχο με τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, τον Χριστό και αγίους στο πλαίσιο (πίσω όψη), εικόνα, 1382. Ισπανία, σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού της Cuenca.



Εικόνα 3. Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 4. Η βασίλισσα Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 5. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 6. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 7. Η αγία Άννα, λεπτομέρεια της εικόνας 1



Εικόνα 8. Ο άγιος Προκόπιος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 9. Η αγία Πελαγία, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 10. Ο άγιος Κοσμάς, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 11. Ο άγιος Δαμιανός, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 12. Ο άγιος Παντελεήμων, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 13. Ο άγιος Αρτέμιος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 14. Ο άγιος Ευστράτιος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 15. Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος (λεπτομέρεια της εικόνας 1).



Εικόνα 16. Ο άγιος Γουρίας ο Ομολογητής (λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 17. Ο Χριστός Παντοκράτορας, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 18. Ο δεσπότης Θωμάς *Preljuboníć*, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 19. Ο άγιος *Ανδρέας*, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 20. Ο άγιος Λουκάς, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 21. Ο άγιος Θωμάς, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 22. Ο άγιος Βαρθολομαίος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 23. Ο άγιος Λαυρέντιος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 24. Ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 25. Ο άγιος Στέφανος ο Νέος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 26. Ο άγιος Θεόδωρος ο Σικεώτης, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 27. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 28. Ο άγιος Σπυρίδων, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 29. Ο άγιος Βλάσιος, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 30. Ο άγιος Αντύπας, λεπτομέρεια της εικόνας 1.



Εικόνα 31. Εικόνα με την Βρεφοκρατούσα Παναγία και δεκατέσσερις αγίους στο πλαίσιο, εικόνα, 1384-1386. Μετέωρα, σκευοφυλάκιο Μονής Μεταμορφώσεως.



Εικόνα 32. Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 33. Η βασίλισσα Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 34. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 35. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 36. Η αγία Άννα, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 37. Ο άγιος Προκόπιος, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 38. Η αγία Πελαγία, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 39. Ο άγιος Κοσμάς, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 40. Ο άγιος Δαμιανός, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 41. Ο άγιος Παντελεήμων, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 42. Ο άγιος Αρτέμιος, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 43. Ο άγιος Ευστράτιος, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 44. Η αγία Βαρβάρα, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 45. Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 46. Ο άγιος Γουρίας ο Ομολογητής, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 47. Ο άγιος Σαμωνάς, λεπτομέρεια της εικόνας 31.



Εικόνα 48. Η Ψηλάφηση του Θωμά, εικόνα, μετά το 1382. Μετέωρα, σκευοφυλάκιο Μονής Μεταμορφώσεως.



Εικόνα 49. Ο Χριστός και ο απόστολος Θωμάς, λεπτομέρεια της εικόνας 48.



Εικόνα 50. Η Μαρία Παλαιολογίνα, λεπτομέρεια της εικόνας 48.



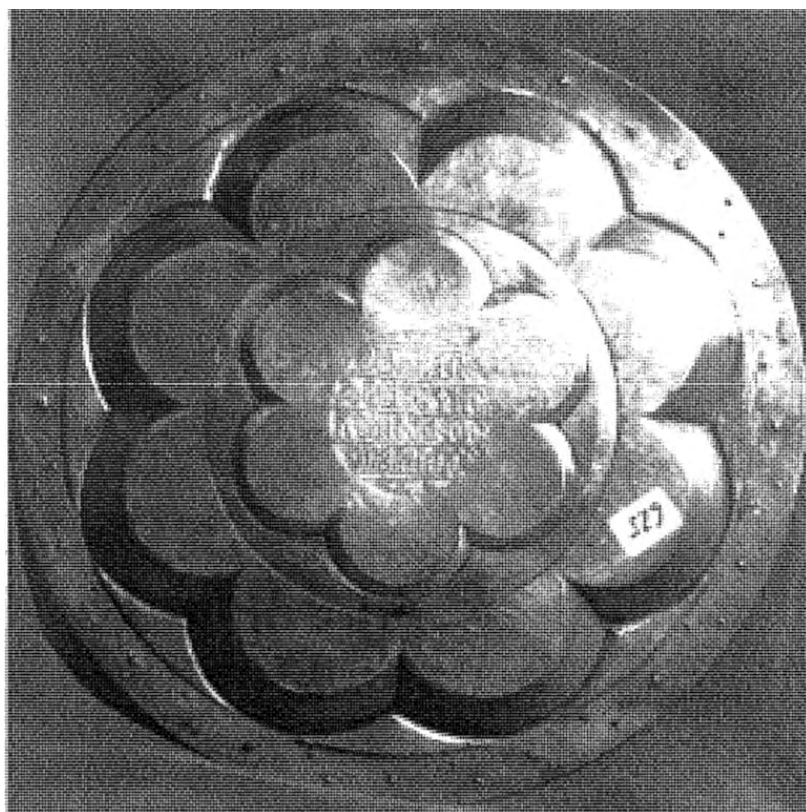
Εικόνα 51. Ο αριστερός όμιλος των αποστόλων, λεπτομέρεια της εικόνας 48.



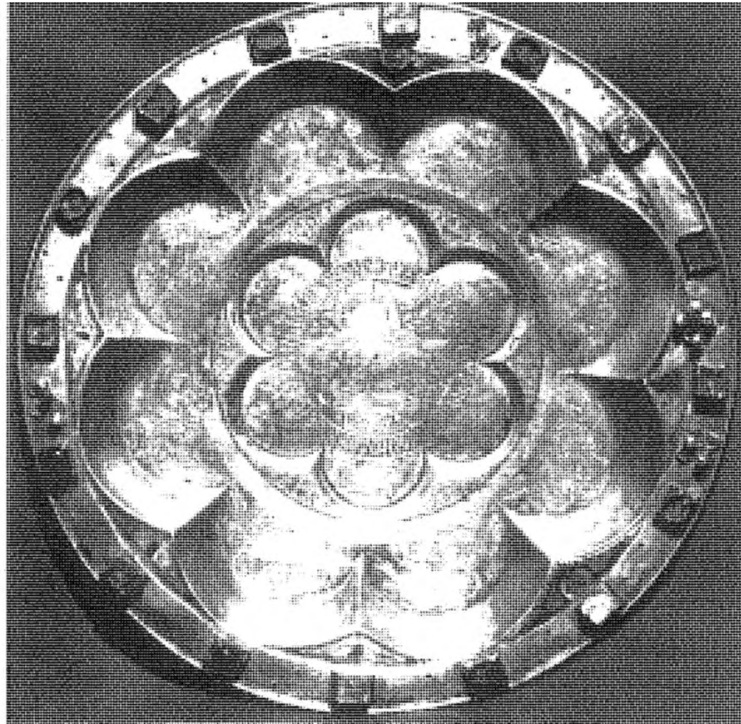
Εικόνα 52. Ο δεξιός όμιλος των αποστόλων, λεπτομέρεια της εικόνας 48.



Εικόνα 53. Το αρχιτεκτονικό βάθος, λεπτομέρεια της εικόνας 48.



Εικόνα 54. Ενεπίγραφος ασημένιος δίσκος, Α. Εξωτερική όψη, 1360-1367. Αθως, Μονή Μεγίστης Λαύρας.



Εικόνα 55. Ενεπίγραφος ασημένιος δίσκος, Β. Εσωτερική όψη, 1360-1367. Άθως, Μονή Μεγίστης Λαύρας.



Εικόνα 56. Ποτήριο, δίσκος και αστερίσκος, 1366/7-1384. Άθως, Μονή Βατοπεδίου.



Εικόνα 57. Ποτήριο, 1366/7-1384. Άθως, Μονή Βατοπεδίου.



Εικόνα 58. Απόστολος Θωμάς και Θωμάς Preljubović (;), τελευταία δεκαετία 14ου αιώνα, Άθως, Μονή Χιλανδαρίου.



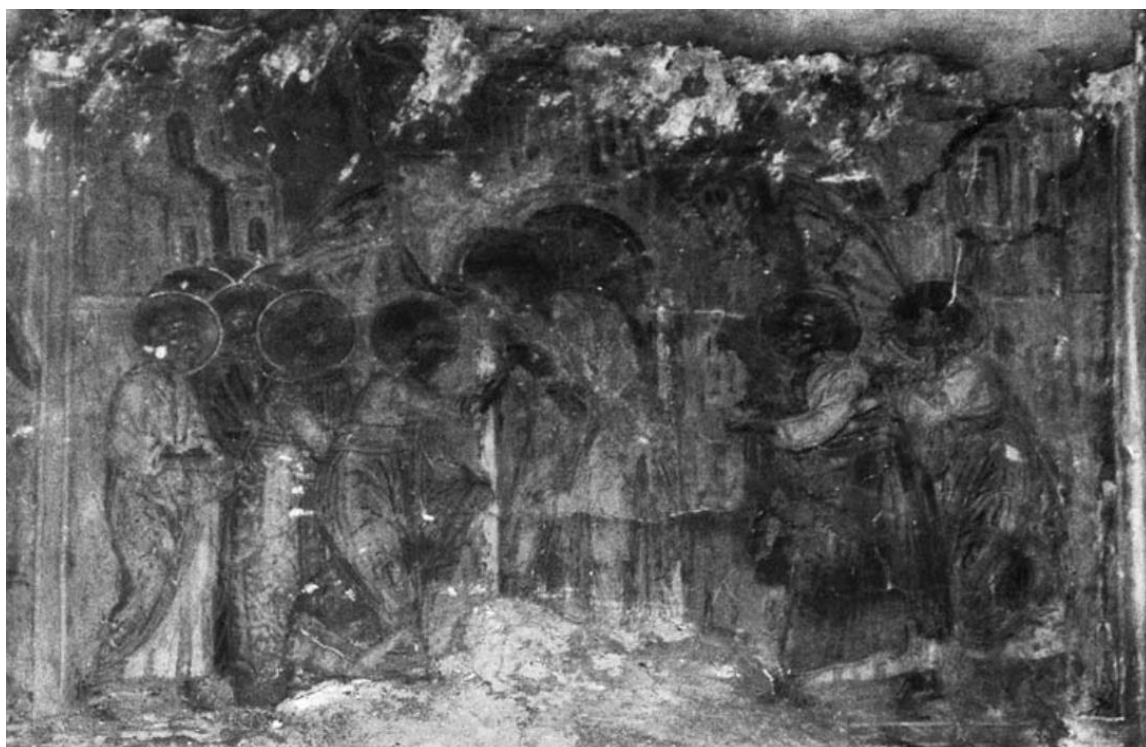
Εικόνα 59. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1542. Ιωάννινα, Μονή Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηγών.



Εικόνα 60. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1548. Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ.



Εικόνα 61. Η Ψηλάφηση του Θωμά, τοιχογραφία, 1592. Ζάβορδα, Μονή Αγίου Νικάνορα.



Εικόνα 62. Η Ψηλάφηση του Θωμά, τοιχογραφία, μετά το 1662. Άγραφα, Μονή Γενέσεως του Χριστού.



Εικόνα 63. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1692. Μετέωρα, Μονή Αγίας Τριάδας.



Εικόνα 64. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, τέλη 17ου αρχές 18ου αιώνα, Μονή Αγίας Θεοδώρας.



Εικόνα 65. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, μετά το 1725. Ρεντίνα, Άγιος Νικόλαος.



Εικόνα 66. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 1779. Ιωάννινα, Μονή Τσούκα.



Εικόνα 67. *Όρθια Παναγία Οδηγήτρια*, ψηφιδωτό, 1315-1321. Κωνσταντινούπολη, Μονή της Χώρας.



Εικόνα 68. *Όρθια Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, τέλη 13ου-αρχές 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου.



Εικόνα 69. *Όρθια Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, αρχές 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου.



Εικόνα 70. *Ορθια βρεφοκρατούσα Παναγία*, εικόνα, 14ος αιώνας, Δεσάνι, Σερβία.



Εικόνα 71. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. Η Παναγία Οδηγήτρια, εικόνα, γ' τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Βελιγράδι, Εθνικό Μουσείο.



Εικόνα 72. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. Ο *Ευαγγελισμός*, εικόνα, γ' τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα. Βελιγράδι, Εθνικό Μουσείο.



Εικόνα 73. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. Η Παναγία Οδηγήτρια, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Ρόδος, Καστέλλο.



Εικόνα 74. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. Ο άγιος Νικόλαος, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Ρόδος, Καστέλλο.



Εικόνα 75. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. *Η Παναγία Οδηγήτρια με σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο*, εικόνα, β' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.



Εικόνα 76. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. *Η Ετοιμασία του Θρόνου*, εικόνα, β' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.



Εικόνα 77. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. Η Παναγία Οδηγήτρια, αρχές 14ου αιώνα. Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 78. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. Η Παναγία Οδηγήτρια, β' μισό 16ου αιώνα . Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 79. Η Θεοτόκος Οδηγήτρια, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, Μονή Βλατάδων.



Εικόνα 80. Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα με τους σεβίζοντες Αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, τοιχογραφία, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Σκόπια, Μονή Αγίου Νικολάου.



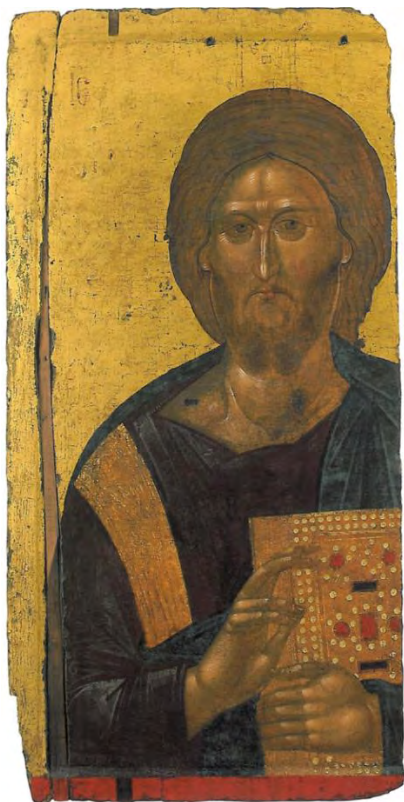
Εικόνα 81. *Η Παναγία Δημοσιάνα*, εικόνα, β' μισό 14ου αιώνα. Κέρκυρα.



Εικόνα 82. *Η Παναγία Οδηγήτρια*, εικόνα, 1360-1370. Θεσσαλονίκη, Μονή Βλατάδων.



Εικόνα 83. Ο Χριστός Παντοκράτορας, εικόνα, γ' τέταρτο 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου.



Εικόνα 84. Ο Χριστός Παντοκράτορας, εικόνα, β' μισό 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου.



Εικόνα 85. *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, εικόνα, 1370-1380. Μυτιλήνη, Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό Μουσείο.



Εικόνα 86. Ο θρόνος της Ορθοδοξίας, εικόνα, αρχές 14ου αιώνα. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνα 87. Λεπτομέρεια της εικόνας 84.



Εικόνα 88. Ο άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, εικόνα, τέλη 14ου αιώνα. Άθως, Μονή Βατοπεδίου.



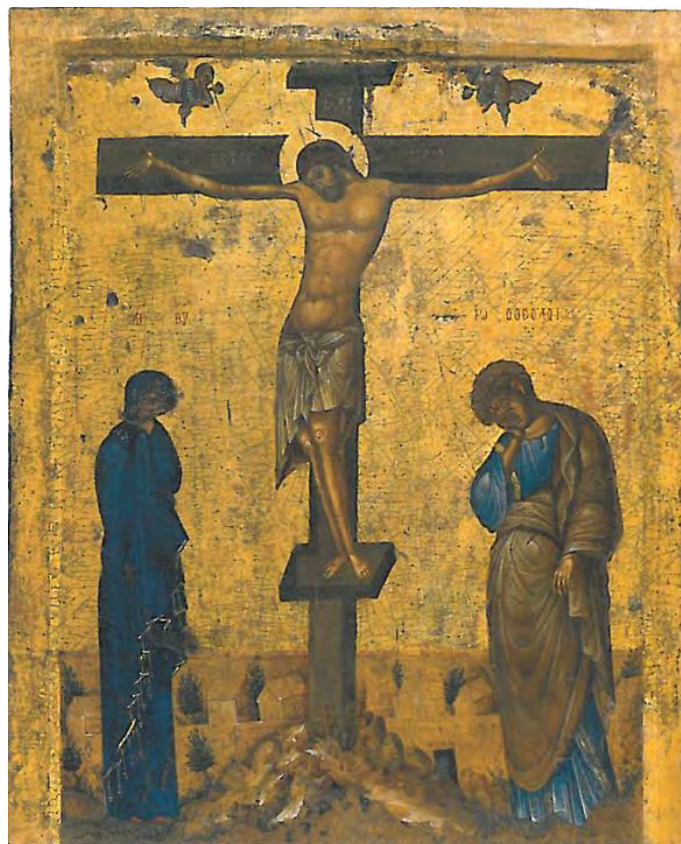
Εικόνα 89. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. Η Θεοτόκος Καταφυγή και ο άγιος Ιωάννης, εικόνα, 1371-1393. Σόφια, Ινστιτούτο Αρχαιολογίας και Μουσείο της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών.



Εικόνα 90. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. Το Όραμα του Ιεζεκιήλ, εικόνα, 1371-1393. Σόφια, Ινστιτούτο Αρχαιολογίας και Μουσείο της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών.



Εικόνα 91. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Α. Η Παναγία Οδηγήτρια, εικόνα, α' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.



Εικόνα 92. Αμφιπρόσωπη εικόνα: Β. Η Σταύρωση, εικόνα, α' μισό 14ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο



Εικόνα 93. *Η Παναγία*, λεπτομέρεια της εικόνας 92.



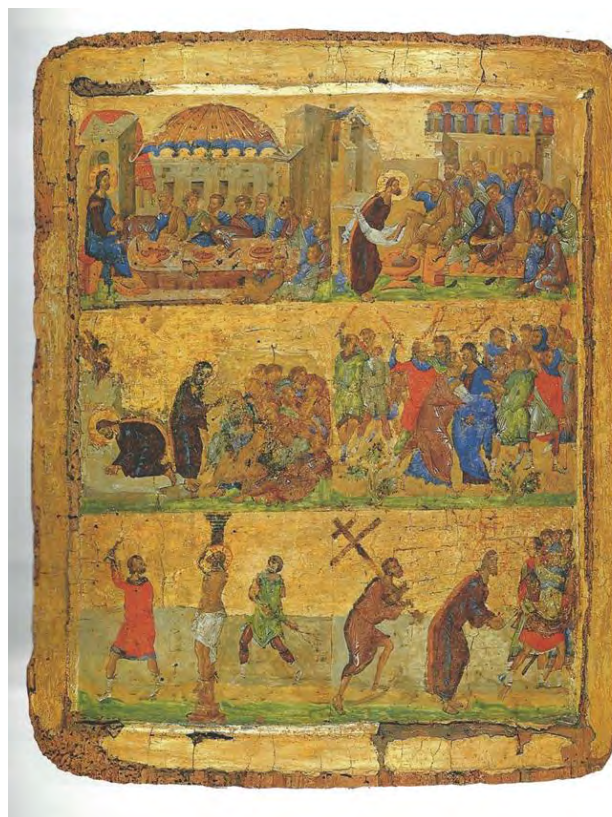
Εικόνα 94. *Η Μεταμόρφωση*, f. 92v (Θεολογικά Έργα του Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού), 1370-1375.



Εικόνα 95. Οι άγιοι πενταυγείς μάρτυρες: Μαρδάριος, Ευγένιος, Ευστράτιος, Ορέστης και Αυξέντιος, εικόνα, περ. 1400. Άθως, Μονή Χιλανδαρίου.



Εικόνα 96. Η Ψηλάφηση του Θωμά, τοιχογραφία, 14ος αιώνας. Μυστράς, Μονή Παναγίας



Εικόνα 97. Εικόνα με έξι σκηνές από το Πάθος, εικόνα, 1370. Σκευοφυλάκιο Μονής Βλατάδων, Θεσσαλονίκη.



Εικόνα 98. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, τοιχογραφία, 14ος αιώνας. Μυστράς, Άγιος Ιωάννης.
Περιβλέπτου.



Εικόνα 99. *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, 14ος αιώνας. Οχρίδα, Μονή Παναγίας Περιβλέπτου.



Εικόνα 100. Η σύναξις των Δώδεκα αποστόλων, εικόνα, α' μισό 14ου αιώνα. Μόσχα, Μουσείο Πούσκιν.