

ΠΑΝΑΓΙΑ «Η ΑΛΗΘΙΝΗ»
ΜΙΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ ΕΙΚΟΝΑ
ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΓΗΡΟΚΟΜΕΙΟΥ ΠΑΤΡΩΝ

ΥΠΟ
ΜΥΡΤΑΛΗΣ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Στὰ ἐργαστήρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν συντηρήθηκε τὸ 1988 μίᾱ ἀγνωστὴ παλαιολόγεια εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου Πατρῶν¹. Ἡ μεγάλη εἰκόνα, ἀπὸ τὶς λίγες βυζαντινὲς ποὺ σώζονται στὴν Πελοπόννησο, εἶναι ἀμφίγραφη (εἰκ. 1-6)². Τὴν κύρια ὄψη τῆς κοσμεῖ ἡ Παναγία μὲ τὸ παιδί, τὴν πίσω φυλλοφόρος σταυρὸς μὲ

1. Βλ. Μ. Αcheimastou - Potamianou, «The Virgin Ἡ Ἀληθινή: A Palaiologan Icon from the Gerokomeiou Monastery in Patras» εἰς *Byzantine East, Latin West, Art - Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University, 1995, σ. 471-478. Ἐδῶ δημοσιεύεται τὸ ἑλληνικὸ κείμενο. Ἡ εἰκόνα δὲν ἀναφέρεται στὰ ἱστορικὰ τῆς σπουδαίας στὴν περιοχὴ τῶν Πατρῶν μονῆς τῆς Θεοτόκου τοῦ Γηροκομείου, ἡ ὁποία ἀνήκε στὴν ἀρχικὴ μορφή τῆς σὲ πολὺ προηγούμενους τοῦ 1200 χρόνους (Κ. Ν. Τριανταφύλλου, *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς μονῆς Γηροκομείου τῶν Πατρῶν*, Πάτραι 1954, μὲ προηγούμενη βιβλιογραφία). Τὴν πληροφορία, ἀπὸ παλιά, γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς εἰκόνας ὀφείλω στὸν Ἀκαδημαϊκὸ κ. Μ. Χατζηδάκη. Εὐχαριστῶ τὴν Ἰ. Μονὴ καὶ τὴν φίλη συνάδελφο κ. Μ. Γεωργοπούλου, Προϊσταμένη τῆς Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Πατρῶν, ποὺ πρόθυμα μοῦ ἐπέτρεψαν τὴ δημοσίευσή τῆς. Τὴ συντήρηση ἀνέλαβε ἡ κ. Θ. Παπαγεωργίου μὲ τεχνικὴ ἐπίβλεψη τοῦ κ. Στ. Μπαλτογιάννη. Οἱ φωτογραφίες εἶναι τοῦ κ. Μ. Σκιαδαρέση.

2. Ἐχει διαστάσεις 113,5X79,5X2,8 ἐκ. Εἶναι ζωγραφισμένη σὲ τρεῖς ἄνισες σὲ πλάτος σανίδες ποὺ συνδέονται μὲ ξύλινους συνδέσμους καὶ μὲ δύο ἐγκάρσια ξύλινα στηρίγματα πίσω. Ἡ προετοιμασία τῆς εἶναι μὲ πυκνοῦφρασμένο καλῆς ποιότητος ὑφασμα καὶ μᾶλλον παχὺ στρώμα γύψου στὴν κύρια, καὶ στὴ σύγχρονη πίσω πλευρὰ μὲ ἐπίστρωση γύψου. Ἡ κύρια ὄψη κοσμεῖται μὲ πρόσθετο, λοξότμητο πλαίσιο, πλάτους καὶ πάχους 4 ἐκ., ἀντίστοιχα, χρυσομένο σὲ συνέχεια τοῦ κάμπου τῆς εἰκόνας καὶ μὲ κόκκινη ταινία στὴν ἄκρη τῆς κάτω πλευρᾶς, ποὺ θὰ ὑπῆρχε καὶ στὴν ἐπάνω πλευρὰ του. Σὲ τελευταία ἐπέμβαση πλανίστηκε λίγο ἡ ἄκρη τοῦ πλαισίου δεξιὰ καὶ κόπηκε λοξὰ τὸ καταστραμμένο προφανῶς τμήμα τῆς εἰκόνας δεξιὰ κάτω, ποὺ ἀντικαταστάθηκε μὲ καινούριο ξύλο. Πολλὰ καρφάκια σκόρπια στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια τῆς Παναγίας, μερικὰ μὲ ἴχνη ἀσημοῦ, ἀνήκαν πιθανῶς σὲ μεταλλικὴ ἐπένδυσή τῆς. Οἱ φθορὲς εἶναι σχετικὰ περιορισμένες. Μικρὰ δείγματα ἀπὸ τὴν πρὸ τοῦ καθαρισμοῦ κατάσταση διατηροῦνται στὸ μανίκι δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, στὸ μαφόριό τῆς Παναγίας καὶ στὸν κάμπο.

μονογράμματα. Τὸ μέγεθος τῆς εἰκόνας καὶ οἱ παραστάσεις τῶν δύο πλευρῶν δείχνουν πῶς πιθανότατα ἦταν δεσποτική στὸ τέμπλο σημαντικῆς ἐκκλησίας.

Στὴν κύρια ὄψη (εἰκ. 1-5), εἰκονίζεται σὲ χρυσὸ κάμπο ἡ Παναγία ὡς τῆ μέση κρατώντας τὸ παιδί μὲ τὰ δύο χέρια ἀριστερὰ στὴν ἀγκαλιά της. Σὲ ἀμοιβαία πρὸς αὐτὸ στάση καὶ μὲ τρυφερὴ κλίση τῆς κεφαλῆς, γυρίζει ἐλαφρὰ καὶ ἀτενίζει τὸν θεατῆ. Ὁ μικρὸς Χριστὸς κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι του κλειστὸ εἰλητάριο, στηριγμένο ὄρθιο στὸ μηρό, καὶ ἐλαφρὰ κλίνοντας πρὸς τὰ πίσω ὑψώνει σὲ εὐλογία ἢ λόγο τὸ δεξιὸ χέρι του καὶ τὸ βλέμμα στὴν μητέρα. Ψηλὰ στὶς γωνίες προσκλίνουν, μικρογραφημένοι σὲ προτομή, οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, μὲ τὰ χέρια μὲ σεβασμὸ σκεπασμένα μὲ τὸ ἱμάτιο, ἐγγραφόμενοι σὲ ἀδιόρατο, χαραγμένο μὲ ὄξυ ὄργανο, κύκλο. Χαραγμένοι μὲ διπλὴ γραμμὴ στὸ χρυσὸ τοῦ κάμπου εἶναι καὶ οἱ φωτοστέφανοι, ὁ ἔνσταυρος τοῦ Χριστοῦ μὲ ἴχνη κόκκινου χρώματος στὶς γραμμὲς τῶν κεραιῶν του. Μὲ κόκκινο χρῶμα γράφονται οἱ σωζόμενες ἐπιγραφές τῶν ὀνομάτων: ἐπάνω ἀπὸ τὴν Παναγία τὸ συμπλήρωμα ΜΗ(ΤΗ)Ρ - Θ(ΕΟ)Υ καὶ ἀριστερὰ τῆς κεφαλῆς της ἡ ἐπωνυμία Η ΑΛΗΘΙ/ΝΗ³ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν ἀρχαγγέλων Ο ΑΡΧ(ΩΝ) ΜΙΧΑ/ΗΛ, [Ο ΑΡΧ ΓΑΒΡΙ]ΗΛ.

Ἡ χρωματικὴ κλίμακα εἶναι περιορισμένη καὶ σοβαρῆ, ὅπως πρέπει σὲ εἰκόνες τοῦ εἶδους, μὲ ἀρμονικοὺς συσχετισμοὺς τῶν χρωμάτων. Στὸ χρυσὸ τοῦ κάμπου τονίζονται τὰ σκοτεινόχρωμα φορέματα τῆς Παναγίας, στὸ βαθύτονο μαφόριό της προβάλλονται ἀντίστοιχα τὰ ἀνοιχτόχρωμα φορέματα τοῦ παιδιοῦ. Τὸ χρυσοπερίκλειστο μαφόριο τῆς Θεοτόκου ἔχει βαθυπόρφυρο, σὲ καστανὸ πρὸς βυσσινί, χρῶμα, τὸ φόνεμα ποὺ φαίνεται στὴν ἄκρη τοῦ χεριοῦ καὶ ὁ ριγωτὸς κεφαλόδεσμος κυανοπράσινο. Ὁ ζωστὸς, ἀμφίσημος χιτώνας τοῦ Χριστοῦ εἶναι λευκὸς μὲ ἀχνὲς ἀποχρώσεις κυανοπράσινου, μὲ χρυσὰ σὲ καστανὸ κεντίδια καὶ πλατιὲς κυανοπράσινες, χρυσογραμμένες ταινίες, καὶ χρυσὸ τὸ ἱμάτιο, σὲ χρῶμα ἤπιας ὠχρας μὲ καστανωπὲς πτυχὲς καὶ μὲ πολλὲς χρυσοκοντηλιῆς ποὺ δὲν διατηροῦνται καλά. Λεπτὴ χρυσὴ γραμμὴ φωτίζει τὸ περίγραμμα τοῦ ἱματίου, ἀποχωρίζοντάς το ἀπὸ τὸ σκοτεινόχρωμο βάθος τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας, καὶ διαγράφει τὰ σανδάλια. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ φορεῖ μπλε χιτώνα καὶ καστανὸ ἱμάτιο, ὁ Γαβριήλ κυανοπράσινο χιτώνα καὶ καστανοκόκκινο ἱμάτιο μὲ λαδοπράσινα περάσματα. Οἱ χρυσογραμμένες φτεροῦγες τους εἶναι

3. Ἡ ἐπιγραφή εἶναι μισοσβησμένη ἀλλὰ εὐανάγνωστη, γιατί ὅπου δὲ σώζεται τὸ κόκκινο μένουν καθαρὰ τὰ ἀποτυπώματα τῶν γραμμάτων στὸ χρυσὸ.

λαδοκάστανες, με μπλε και άσπρο στα φτερά του Μιχαήλ, λαδι και άσπρο στοῦ Γαβριήλ.

Στα πρόσωπα και τα άλλα γυμνά μέρη, ο λαδοπράσινος προπλασμός στις σκιές ξανοίγει στις φωτισμένες επιφάνειες με ρόδινο χρώμα, θερμότερο στις εξάρσεις των όγκων που φωτίζονται με λευκές πινελιές. Τα μάτια είναι καστανά, κόκκινο το στόμα και το περιγράμμα στην άκρη της μύτης, καστανά τα φρύδια και τα περιγράμματα· τα μαλλιά καστανά με λίγο λαδι στις άκρες, φωτισμένα με πινελιές ώχρας, που πυκνότερες στην κόμη των αρχαγγέλων της δίνουν καστανόξανθο χρώμα.

Στην πίσω πλευρά (είκ. 6), το κεντρικό μεγάλο πεδίο ανάμεσα στα εγκάρσια στηρίγματα κοσμεῖ, με καστανοκόκκινο χρώμα στο υπόλευκο επίχρισμα, διανθισμένος σταυρός της Σταύρωσης και της Ἀνάστασης, που εκτείνεται έως τις άκρες και άκουμπά στο στηρίγμα κάτω, διαγώνια πλατυνόμενος σε μικρή βάση. Οι μικρές οριζόντιες κεραιές επαναλαμβάνουν σε ύψος το σχήμα του σταυρού και συμμετρος τρίτος σταυρός διαμορφώνεται στο κέντρο του μεγάλου, τονισμένος ως εγκόλπιο με κομβία που ορίζουν τις άκρες του. Ἀπό τη βάση εκφύονται σχηματοποιημένοι βλαστοὶ με φυλλαράκια και ἄνθη, που ανέλίσσονται συμμετρικά με έλικοειδείς αναδιπλώσεις, άγκαλιάζοντας το σταυρό. Πολλά, στο ίδιο καστανοκόκκινο χρώμα, κρυπτογραφήματα πληροῦν τὸν υπόλοιπο χώρο επάνω και τις στενότερες επιφάνειες έξω από τα εγκάρσια στηρίγματα, με οριζόντια και κάθετη διάταξη:

Φ Χ Φ Π Φώς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσι

IC XC

NI KA Ἰησοῦς Χριστὸς Νικᾷ

T T

Δ Φ Τετμημένον Τρόπαιον Δαιμόνων Φρίκη

T K Π Γ Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονεν

- X X - Πιθανῶς: Χριστὸς Χριστιανοῖς Χαρίζεται Χάριν ἢ Ἀρχὴ Χριστοῦ Χριστιανικῆς Πίστεως⁴.

Ὁ διανθισμένος σταυρὸς με τα πολλά κρυπτογράμματα στην πίσω

4. Βλ. πρόχειρα: G. Babić, «Les Croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles», *Byzance et les Slaves*, Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, σ. 3, 7, 11. M. Capuani, *Monte Athos*, Novara 1988, σ. 89.

πλευρά, ὅπως συνηθίζεται κυρίως τὸ 14ο αἰ. σὲ εἰκόνες⁵ καὶ τοιχογραφίες⁶, συνοδεύει, ἂν καὶ ὄχι συχνά, τὶς δεσποτικὲς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ σπανιότερα τῆς Βρεφοκρατούσας Παναγίας. Ἡ δεύτερη ὄψη, διακοσμημένη ὅπως ἀρμόζει στίς σπουδαιότερες αὐτὲς εἰκόνες τοῦ τέμπλου, βλέπει στὸ Ἱερὸ ὅπου ὁ φυλλοφόρος σταυρὸς μὲ τὰ κρυπτογράμματα κοσμεῖ συχνὰ ἐπιφάνειές του, λειτουργικὰ ἐντασσόμενη μὲ τὸ θέμα τῆς στὰ τελούμενα ποῦ ἀναφέρονται στὸ πάθος καὶ στὴ λύτρωση. Ἀλλά, κατὰ κύριο λόγο, ὁ σταυρὸς τῆς δεύτερης πλευρᾶς συνδέεται νοηματικὰ μὲ τὴν κύρια ὄψη τῆς εἰκόνας, προεκτείνοντας καὶ συμπληρώνοντας τὸ θεολογικὸ περιεχόμενό της.

Στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου, τὰ κρυπτογράμματα ἐπάνω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ σημειώνουν τὸ θριαμβικὸ, φυλακτήριο καὶ ἀποτροπαϊκὸ χαρακτῆρα τοῦ ἱεροῦ συμβόλου, ἐνῶ τὰ ἀκραία καὶ τὸ μεσαῖο, μὲ πιὸ μεγάλα γράμματα, συνοψίζουν τὴν οὐσία τοῦ χριστιανικοῦ δόγματος, τὴν ἀποκαλυπτικὴ καὶ ζωποιοῦ ἐνέργεια τοῦ θεοῦ φωτὸς καὶ τὸ σωτηριολογικὸ νόημα τοῦ ἐπὶ τοῦ σταυροῦ πάθους τοῦ Θεανθρώπου. Ἡ σύνδεση μὲ τὴν παράσταση στὴν κύρια ὄψη εἶναι εὐκολονόητη, ἀκριβῶς ὅπως στίς σύγχρονες δεσποτικὲς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ ποῦ τὶς κοσμεῖ ἀνάλογος μὲ κρυπτογράμματα σταυρὸς. Ἡ Θεοτόκος, διὰ τῆς ὁποίας προσφέρθηκε μὲ τὴ θεία χάρη ὁ Χριστὸς στὸν κόσμον, τὸν κρατεῖ παιδί στὴν ἀγκαλιά της, σὲ παράσταση ποῦ διατυπώνει τὸ δόγμα τῆς Ἐνσάρκωσης καὶ σύγκαιρα προοιωνίζει τὸ πάθος καὶ τὴ λύτρωση, ποῦ μὲ ἀπὸ τρόπο, σὲ συνοπτικὴ ἀναφορὰ τῆς Σταύρωσης, συμβολίζει ὁ διανθισμένος σταυρὸς πίσω.

Τὸ δογματικὸ περιεχόμενον τῆς εἰκόνας ὑπογραμμίζει ἡ μοναδική,

5. Ὅπως σὲ πέντε εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (Θ. Χατζηδάκη, «Οἱ δύο ὄψεις τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων», *Πρῶτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, Περιλήψεις ἀνακοινώσεων*, Ἀθήνα 1981, σ. 88.

6. Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1964, σ. 24, εἰκ. 152-153. Α. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στὴ Θεσσαλονίκη, Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατὰ τὸν πρῶτον 14ο αἰῶνα*, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 108, 117-119. Babić, *ὁ.π.*, σ. 5 κ.έ., εἰκ. 5-8. G. Subotić, «Les débuts de vie monastique aux Météores et l' église du monastère d' Hyrapantè», *Zbornik za Likovne Umetnosti* (= *Recherches sur l' art*), 2 (1966), σ. 180, σχ. I καὶ III. Ὁ βλαστὸς στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου, μὲ ἄλλη στὴ φορά του ἀνέλιξη, παρουσιάζει ἐνδιαφέρουσα ὁμοιότητα μὲ ἀνάλογα σχηματοποιημένους βλαστοὺς φυλλοφόρων σταυρῶν στίς τοιχογραφίες τῆς Dečani (Babić, *ὁ.π.*, εἰκ. 5 καὶ 8) καὶ στὴν πίσω πλευρὰ μιᾶς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ στὸ Βυζαντινὸ Μοσεῖο (T. 188), τῶν χρόνων γύρω στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ.

ὅσο γνωρίζω, σὲ παράσταση τῆς Παναγίας ἐπωνυμία τῆς «Ἡ Ἀληθινή».

Μὲ θεμελιώδη δογματικὴ ἀξία στὴ χριστολογία, στὴν ὁποία ἐνέχεται ἡ περὶ Θεοτόκου διδασκαλία, οἱ ἔννοιες «ἀλήθεια», «ἀληθής», «ἀληθινός» ἀνήκουν πρωτίστως στὸν Χριστό, «*φῶς ἐκ φωτός, Θεὸν ἀληθινὸν ἐκ Θεοῦ ἀληθινοῦ*»⁷ καὶ συναποδίδονται στὴν Θεοτόκο καὶ «*Μητέρα τοῦ Φωτός*» ὡς ἀπόρροια τῆς θέσης τῆς σὸ μυστήριό τῆς θείας οἰκονομίας⁸. Ἀπαντῶνται ἀρκετὰ συχνὰ στὰ πατερικὰ κείμενα, ἰδίως τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ, καὶ στὴν ὑμνογραφία, ὀρισμένες δὲ ὑμνολογικὲς ἀναφορὲς ἔχουν παράλληλη ἀξία σὲ ζωγραφικὲς ἀπεικονίσεις τῆς Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, ὅπως «*Θεοτόκε, σὺ εἶ ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή, ἡ βλαστήσασα τὸν καρπὸν τῆς ζωῆς*»⁹, «*Ἡ Παρθένος ἔτεκε καὶ τεκοῦσα, ἔμεινεν ἀγνή, ἐν χερσὶ τὸν φέροντα τὰ σύμπαντα, ὡς ἀληθῶς Παρθένος Μήτηρ βασιτάσασα*»¹⁰.

Ἀπὸ πατερικὰ ἢ ὑμνολογικὰ κείμενα ἐμπνευσμένη ἢ σπάνια αὐτὴ στὴν τέχνη ἐπωνυμία τῆς Παναγίας τῆς Ἀληθινῆς, ἡ ὁποία προσγράφεται στὰ δογματικῶν χαρακτῆρα ἐπίθετα τῆς Θεοτόκου, εἶναι πιθανὸ ὅτι στὴν ὄψιμη μὲ τὰ γνωστὰ ἐμφάνισή τῆς, στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου, ἀντανακλᾶ σύγχρονες ἀπόψεις, ποὺ ἴσως συνδέονται μὲ τὸν κύκλο τῶν Ἰουχασιῶν. Τὸ δόγμα τῆς Ἐνσάρκωσης ἔχει βαρύνουσα θέση στὴ διδασκαλία τοῦ Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, πνευματικοῦ ἡγέτη τῶν Ἰουχασιῶν, καὶ συγκεκριμένες σὲ ὁμιλίες ἀναφορὲς τοῦ στὴν Θεοτόκο ὡς τὴν «*ἐκ γῆς ἀλήθεια*» ὑποδηλώνουν τὸ ἐπίκαιρο αὐτῆς τῆς ἐπωνυμίας¹¹, ποὺ ἴσως προῆλθε καὶ βρῆκε ἀνταπόκριση σὲ ἓνα λόγιο μοναστικὸ περιβάλλον. Σὲ μοναστικὸ περιβάλλον θὰ ταίριαζε ἐπίσης, σὲ

7. Καθὼς ὀρίζεται σὸ Σῦμβολο τῆς Πίστεως. Βλ. ἐπίσης σχετικὰ Α. Schmolter, *Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament*, Stuttgart 1960, σ. 25 κ.έ. *A Patristic Greek Lexicon*, ed. G.W.H. Lampe, Oxford 1972 (ἀνατύπωση), σ. 70 κ.έ. E. Hatch - H. A. Redpath, *Concordance to the Septuagint*, Graz - Austria 1954, I, σ. 53 κ.έ. Ἐς σημειωθεῖ ἡ ὀνομασία σὲ πατριαρχικὰ ἐγγράφα τοῦ ἔτους 1314 τῆς μονῆς τοῦ Σωτήρος Ἀληθινοῦ Θεοῦ στὴ Βέργοια (Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565-1453*, München - Berlin 1924-1965, IV (1960), σ. 61, ἀριθ. 2351, 2352. Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, ὅλης Θεπάλιας ἄριστος ζωγράφος*, Ἀθήναι 1973, σ. 12, ὑποσημ. 3).

8. *A Patristic Greek Lexicon*, σ. 641.

9. *Μηναῖον Φεβρουαρίου*, ἔκδ. Ἐκκλησιαστικῆ Βιβλιοθήκη «ΦΩΣ», Ἀθήναι 1972, σ. 233 (24 Φεβρ.).

10. *Ὀκτώηχος*, ἔκδ. Μ. Ι. Σαλιβέρου, Ἀθήνα, χ.χ., σ. 126.

11. *Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, 10 ὁμιλίες*, ὑπὸ Π. Κ. Χρήστου, *ΕΠΕ* 76, Πατερικὰ καὶ ἐκδόσεις «Γρηγόριος Παλαμᾶς», 10, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 438, 458, 586, 588. Βλ. ἐπίσης J. Meyendorff, *Le dogme eucharistique dans les controverses théologiques*

συνάφεια με τὴν ἐπωνυμία, ὁ «κόσμος» τῆς εἰκόνας πίσω με τὸ σταυρὸ καὶ τὰ πολλὰ κρυπτογράμματα ποὺ καθιερώθηκαν τότε ἀπὸ τοὺς Ἱουχαστὲς ὡς διακριτικὰ ἀξιώματος τῶν μεγαλόσχημων μοναχῶν.

Ὡστόσο, δὲν ἀποκλείεται ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ὀνόματος τῆς Παναγίας τῆς Ἀληθινῆς καὶ σὲ προηγούμενους τοῦ 14ου αἰ. χρόνους, ὅπως ὑπαινίσσεται τὸ τοπωνύμιο «Alithini» στὴν Κρήτη, ἀναφερόμενο σὲ ἔγγραφο τοῦ ἔτους 1248¹². Ἐχει διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι τὸ τοπωνύμιο πρέπει νὰ ταυτιστεῖ με τὴ γνωστὴ ἀπὸ μεταβυζαντινοὺς χρόνους μονὴ τῆς Κυρίας Ἀληθινῆς στὸ Σκαλάνι Πεδιάδος τῆς Κρήτης¹³.

Ὅπωςδήποτε, ὅπως συνέβη καὶ με ἄλλα λόγια ἐπίθετα, ἡ προσωνυμία τῆς Ἀληθινῆς με τὸ θεολογικὸ καὶ δογματικὸ χαρακτῆρα της δὲν εὐδοκίμησε, καθὼς φαίνεται, στὶς εἰκόνες τῆς Θεοτόκου, ἐπειδὴ προφανῶς δὲν βρῆκε εὐρύτερη ἀπτήχηση στὴ λαϊκὴ λατρεία, τὴ γαλουχούμενη με ἄλλες ἐπωνυμίες τῆς Παναγίας, πλὴ καταληπτὲς ἀπὸ τὰ πλατιὰ στρώματα καὶ με ἀμεσότερης ἀντίληψης ἀντίκρισμα στὴν ἀνάγκη τῶν πιστῶν γιὰ βοήθεια καὶ ψυχικὴ σωτηρία. Ἀξίζει ὅμως νὰ σημειωθεῖ ὅτι δὲν ἔμεινε καὶ δίχως συνέχεια, ἀφοῦ στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ ἡ ἐπωνυμία τῆς «Παναγίας τῆς Ἀληθινῆς», τῆς «Κυρίας Ἀληθινῆς» δὲν εἶναι ἄγνωστὴ σὲ ναοὺς καὶ μονῆς τῆς Ἑλλάδας, στὴν Κρήτη, στὴ Σύμη τῆς Δωδεκανήσου καὶ ἴσως στὸ Ναύπλιο¹⁴, πράγμα ποὺ ὑπονοεῖ τὴν ὑπαρξὴ κάποιας σπουδαίας εἰκόνας καὶ ἐνός, περιορισμένου ἔστω, κύκλου λατρείας της.

du XIV^e siècle, εἰς J. Meyendorff, *Byzantine Hesychasm*, Variorum Reprints, London 1974, XIII, σ. 98 κ.έ.

12. Ζ. Ν. Τσιρπανλῆς, *Κατάστιχο ἐκκλησιῶν καὶ μοναστηριῶν τοῦ Κοινοῦ (1248-1548). Συμβολὴ στὴ μελέτη τῶν σχέσεων Πολιτείας καὶ Ἐκκλησίας στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Ἰωάννινα 1985, σ. 149.

13. Βλ. Θ. Δετοράκης εἰς *Ἑλληνικά* 39 (1988), Βιβλιοκρισίες, σ. 206 κ.έ. (τὴν ὑπόδειξη χρωστῶ στὸν κ. Γ. Δημητροκάλλη).

14. Δετοράκης, ὁ.π., Κ. Φαρμακίδης - Α. Καρακατσάνη, *Σύμη*, Ὁδηγός, Ἀθήνα 1975, σ. 61. Τὸ μεταβυζαντινὸ ἐξωκκλήσι τῆς Παναγίας τῆς Ἀληθινῆς δὲ βρῖσκεται στὸ Νύμο (ἐκεῖ εἶναι ἡ Παναγία ἢ Ὑπακοή), ὅπως ἀπὸ παραδρομὴ σημειώθηκε στὸν Ὁδηγό, ἀλλὰ στὸ δρόμο ἀπὸ τὸ Χωριὸ πρὸς τὸ Πέδι (ἀπὸ παλιὲς σημειώσεις μου. Εὐχαριστῶ τὸν κ. Κ. Φαρμακίδη γιὰ τὴν ἐπιβεβαίωση καὶ τὸν κ. Γ. Δημητροκάλλη γιὰ τὴν ὑπόμνηση). J. Dargouzes, «Obits et colorphons», *Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὁρλάνδον*, τ. Α', Ἀθήνα 1965, σ. 301 καὶ 307. Σὲ κώδικα ἐξάλλου τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ. (ἀριθ. 275 τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Καΐρου) περιέχεται κατὰλογος ἐκκλησιῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τοῦ Γαλατᾶ, ὅπου σημειώνεται «ψωμαθεῖα ἅγιος γεώργιος ἢ χρυσαληθινή...» Βλ. Σπ. Λάμπρος, *NE Γ'* (1906), *Σύμμικτα*, σ. 485 (εὐχαριστῶ γιὰ τὴν πληροφορία τὸν ἡγούμενο τῆς μονῆς Γηροκομείου, Ἀρχιμανδρίτη κ. Συμεῶν Χατζῆ).

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ ἐξετασθεῖ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἂν ἡ ἀπόδοση τῆς προσωνυμίας τῆς Ἀληθινῆς στὴν Παναγία τῆς μονῆς Γηροκομείου συνδέεται μὲ εἰδικὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικά. Ἡ ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα δὲν εἶναι εὐκόλη, καθὼς δὲν εἶναι γνωστὲς ἄλλες παραστάσεις τῆς πού θὰ ἐπέτρεπαν τὴν ἀσφαλέστερη, ἀπὸ τὴ σύγκριση, συναγωγή στοιχείων. Ἀλλὰ ὀρισμένες ἰδιομορφίες προσδίδουν πράγματι στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου τὸ χαρακτήρα σπανιότητας, μάλιστα αὐτοτέλειας μᾶς εἰκονογραφικῆς παραλλαγῆς, συναρμοσμένης ἀπὸ στοιχεῖα πού ἀπαντῶνται σὲ διάφορους τύπους τῆς Βρεφοκρατούσας Παναγίας. Αὐτὴ δὲ ἡ διαπίστωση εὐνοεῖ μᾶλλον τὴν ὑπόθεση, ὅτι γιὰ τὴν Παναγία τὴν Ἀληθινὴ ἐπιζητήθηκε ἡ δημιουργία εἰκονογραφικῆς σύνθεσης μὲ προσφυῆς τῆς ἐπωνυμίας τῆς περιεχόμενο.

Ἡ παράσταση τῆς Θεοτόκου ὡς τῆ μέση μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά, σὲ ἀμοιβαία πρὸς τὸ παιδί στάση καὶ μὲ τὸ βλέμμα σ' αὐτὸ ἢ στὸν θεατὴ, ἀντιστοιχεῖ σὲ εἰκονογραφικὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, ὅπου ἀντὶ γιὰ τὴν αὐστηρὴ κατὰ μέτωπο στάση τῶν προσώπων δημιουργεῖται μὲ ἀμοιβαῖες στροφῆς καὶ κλίσεις δεσμὸς τρυφερῆς οἰκειότητος πού ἀναδεικνύει τὸ μητρικὸ σύμπλεγμα¹⁵. Ἡ τυπικὴ χειρονομία τῆς Ὁδηγήτριας δὲν ὑπάρχει σὲ ἄλλες παραστάσεις. Ἡ Παναγία χαμηλώνει τὸ δεξιὸ χέρι τῆς καὶ ἀγγίζει μὲ τ' ἀκροδάχτυλα στοργικὰ τὸ δεξιὸ πόδι τοῦ παιδιοῦ¹⁶ ἢ σπανιότερα τὸ φέρνει ἐπάνω στὰ πόδια του, μὲ τρόπο πού τὰ χέρια τῆς σμίγουν σχεδὸν στὸ ἀγκάλιασμά του¹⁷. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα εἶναι μίᾳ ἀμφιπρόσωπῃ εἰκόνα τῆς Ρόδου πού

15. Βλ., γιὰ παράδειγμα, K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien und München 1965, K. Weitzmann, *Sinai*, σ. XVII, πίν. 36. Sv. Radojčić, *Jugoslawien*, σὸ ἴδιο, σ. LXV, πίν. 159 καὶ 171. *ΑΔ* 31 (1976), *Χρονικά*, σ. 288, πίν. 233β (Ε. Τσιγαρίδας). D. Bogdanović, V. J. Djurić, D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade 1978, εἰκ. 71. Ἐσ σημειωθεῖ ἡ ὁμοιότητα στὰ φορέματα τοῦ παιδιοῦ τῆς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου μὲ τῆς μονῆς Γηροκομείου.

16. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, N. Y., 1966, 2, *The Mosaics*, πίν. 329-330. M. Rajković, *Die Königskirche in Studenica*, Beograd 1964, εἰκ. 36. S. Cirković. V. Korać. G. Babić, *Studenica Monastery*, Belgrade 1986, σ. 140 κ.έ., εἰκ. 112. *ΑΔ* 28 (1973), *Χρονικά*, σ. 554 κ.έ., πίν. 522α (Ν. Ζιάς). Ἄ. Βασιλάκη - Καρακατσάνη, «Σημειώσεις σὲ μιὰ εἰκόνα Βρεφοκρατούσας τῆς Μονῆς Βατοπεδίου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' - τ. Ε' (1966-1969), σ. 200 κ.έ., πίν. 82 καὶ 83.

17. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, Ἀθήνα 1986, Κατάλογος ἐκθεσης, ἀριθ. 82 (Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου). *Affreschi e Icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Atene 1986, Κατάλογος ἐκθεσης, ἀριθ. 34. W. Felicetti - Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten und Lausanne 1956, σ. 77 κ.έ., πίν. 89B.

χρονολογείται γύρω στα μέσα του 14ου αι.¹⁸ Ἡ εὐρεία, μνημειακὴ μορφή καὶ ἡ στάση τῆς Παναγίας σὲ αὐτὴ, καθὼς καὶ ἡ ὁμοιότητα στὸ εἶδος καὶ τὴ διευθέτηση τῶν φορεμάτων τοῦ Χριστοῦ, ἀποτελοῦν ἐντυπωσιακὰ σημεῖα συγγένειας μὲ τὴ διαφορετικὸ ὕφους εἰκόνα τῆς μονῆς τοῦ Γηροκομείου.

Σὲ ἄλλη παραλλαγή, πλησιέστερη στὴν προηγούμενη, ἀνήκει ἡ εἰκόνα τῆς Ἀληθινῆς (εἰκ. 1). Διακριτικὸ τῆς γνώρισμα εἶναι ὁ τρόπος πού ἡ Παναγία ὑποβαστάζει τὸ παιδί μὲ τὰ δύο χέρια ἐπίσης ἐνωμένα σχεδὸν σὲ εὐθεία, ἀλλὰ ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι τῆς κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του. Ὁ Χριστὸς ἀκουμπάει τὰ κλειστὰ σὲ παράλληλη θέση πόδια στὸ χέρι τῆς μητέρας, ἰσοροπώντας στὴν ἐλαφρὰ ἐδῶ πρὸς τὰ πίσω κλίση του. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀναπέμπουν σὲ διαφορετικοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους ὅπου βρίσκονται σὲ χρῆση, τῆς Γλυκοφιλοῦσας¹⁹ καὶ τῆς Παναγίας μὲ τὸν Χριστὸ πού εἶναι ξαπλωμένος στα χέρια τῆς ὡς ὁ Ἀναπεσών²⁰, ἰδιαίτερα ἐκείνης τοῦ Πάθους στὴν τοιχογραφία τῆς Ἀρακιώτισσας τοῦ 12ου αι. στὸ ναὸ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακα στὴν Κύπρο²¹. Ἀνάλογα στοιχεῖα παρουσιάζουν τὸ 14ο αι. μία εἰκόνα τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν²² καὶ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα ἡ μεγάλη εἰκόνα τῆς Ψυχοσωστρίας πού ἦταν στὸ τέμπλο τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα²³, μὲ τὴν ὁποία ἡ παράσταση τῆς μονῆς Γηροκομείου ἔχει μεγαλύτερη συγγένεια ὡς πρὸς τὴ στάση καὶ τὶς χειρονομίες τῆς Παναγίας. Ἀλλὰ

18. Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη, ὁ.π. *Affreschi e Icone*, ὁ.π.

19. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Α'-Β', Ἀθῆνα 1956, 1958, σ. 119 κ.έ., εἰκ. 135. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 528 καὶ 571. Βλ. ἐπίσης Underwood, *The Kariye Djami*, 3, The Frescoes, πίν. 249. K. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' - τ. Δ' (1964-1965), σ. 22, εἰκ. 15α.

20. Ν. Ρ. Kondakov, *Bogomateri*, II, St. Petersburg 1915, σ. 258, πίν. XIII καὶ εἰκ. 140. Γ. Α. Σωτηρίου, «Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου», *ΑΕ* 1953-1954, *Εἰς μνήμην Γ. Π. Οἰκονόμου*, Α', σ. 87 κ.έ., πίν. 1. H. Belting, «An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 10, εἰκ. 16. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, σ. 199, εἰκ. 227. *Trésors d' art médiéval bulgare, VIF-XVI siècle*, Genève 1988, Κατάλογος ἐκθεσης, ἀριθ. 151. *Σινᾶ, Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης*, Ἀθῆνα 1990, σ. 112, εἰκ. 54-55 (Ντ. Μουρζίκη).

21. Σωτηρίου, «Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα», ὁ.π. Belting, ὁ.π.

22. Μ. Chatzidakis, «Griechenland», εἰς *Frühe Ikonen*, σ. XXX κ.έ., πίν. 58. Μ. Chatzidakis e G. Babić, «Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (1)», εἰς Weitzmann καὶ ἄλλοι, *Le Icone*, Milano 1981, εἰκ. σ. 179.

23. V. J. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade 1961, Κατάλογος ἐκθεσης, σ. 26 κ.έ. καὶ ἀριθ. 17. Chatzidakis e Babić, ὁ.π., εἰκ. σ. 186.

στην εἰκόνα τῆς Ἀχρίδας τὸ παιδί ἔχει διαφορετική, ζωηρὴ στὴν κίνηση καὶ τὶς χειρονομίες του, εἰκονογραφικὴ διατύπωση.

Ὅπως τελικὰ διαμορφώνεται σὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου, ποὺ δὲ βρῖσκεται ἀπαράλλαχτος σὲ ἄλλη παράσταση, προσφέρεται σὲ ἐρμηνεία ποὺ εὐνοεῖ τὴν ἰδέα, ὅτι ἡ ἐπιλογή τῶν στοιχείων του προσδιορίστηκε, ὡς ἓνα σημεῖο τουλάχιστον, ἀπὸ τὴ σημασία τῆς ἐπωνυμίας τῆς Θεοτόκου ὡς Ἀληθινῆς. Τὸ δογματικὸ νόημά της ὑποδεικνύουν ἡ σοβαρὴ καὶ συγκρατημένη, κυρίαρχη στὸ χῶρο τῆς εἰκόνας, παρουσία τῆς «ἐξ ἧς Θεὸς ἐσαρκώθη» ὁ τρόπος ποὺ κρατεῖ, μὲ κάποια ἱερατικὴ ἐπισημότητα, τὸν Χριστὸ στὰ χέρια της καὶ τὸν προτείνει ἀπενίζοντας τὸν πιστὸ ὡς σὲ μαρτυρία καὶ φανέρωση τῆς ἐνανθρώπησης τοῦ Λόγου καὶ σὲ προσφορὰ θυσίας γιὰ τὴ σωτηρία τῶν ψυχῶν· ὁ ἰδιότυπος τρόπος ποὺ ὁ Χριστὸς ὑψώνει τὸ χέρι καὶ βλέπει τὴν μητέρα, προβάλλοντας μὲ τὸ ἄλλο ὄρθιο τὸ εἰλητὸ ποὺ περιέχει τὸ θεῖο λόγο, ὡσὰν σὲ ὁμολογία καὶ ὑπόδειξη τῆς ἀλήθειας τῆς Θεοτόκου, ποὺ ἔτεκε τὸν ἐνανθρωπήσαντα ἀληθινὸ Θεό· μὲ μέγεθος καὶ ἔμφαση μορφῆς ὄχι συνηθισμένη, ἔχοντας στάση ἐλαφρὰ ἀφημμένη πρὸς τὰ πίσω καὶ θυμίζοντας μὲ τὰ φορέματα ἐπίσης τὸν Ἀναπεσόντα, ἀλλὰ ἀνορθώνοντας τὸ πανωκόρι σὲ θέση ποὺ προσδίδει ἐπισημότητα στὴν ἐμφάνισή του. Ἡ παρουσία τῶν συνοδῶν ἀρχαγγέλων, ποὺ κλίνουν ἀπὸ τὰ ὕψη τῆς εἰκόνας σὲ στάση σεβασμοῦ, ἐπικυρώνει τὴ θεία ὑπόσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴ δόξα τῆς Θεοτόκου τῆς Ἀληθινῆς. Στὴ δροσερὴ καὶ σοβαρὴ ὄψη της «ἡχεῖ» τὸ Θεοτοκίο: «Ἡ Παρθένος ἔτεκε καὶ τεκοῦσα, ἔμεινε ἀγνή, ἐν χερσὶ τὸν φέροντα τὰ σύμπαντα, ὡς ἀληθῶς Παρθένος Μήτηρ βαστάσασα».

Γιὰ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῆς εἰκόνας στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰ., καὶ μᾶλλον πρὸς τὰ τέλη του, συνηγοροῦν οἱ προηγούμενες ἐκτιμήσεις καὶ τὰ στοιχεῖα τεχνοτροπίας τοῦ ἔργου.

Ἐργαστηριακὴ παράδοση ὄχι τυχαία, ποὺ πιθανῶς καλύπτει τὴ γνώση τῶν ἔργων τῆς Πρωτεύουσας, καὶ ὀπωσδήποτε τὴν ὑπαρξὴ καλοῦ προτύπου δείχνει ἡ ἀξιοσημείωτη ὁμοιότητα τῆς Ἀληθινῆς μὲ τὴν Παναγία τῆς Δέησης στὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῆς μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη ὡς πρὸς τὸν τρόπο ποὺ τυλίγεται καὶ πτυχώνεται τὸ μαφόριό της καὶ κλείνει στὸ λαιμό, μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς χρυσῆς παρυφῆς ποὺ προεκτείνεται στὸν ὤμο²⁴. Ἴδια εἶναι ἐπίσης στὸ σχέδιο τὰ σταυρικὰ κοσμήματα καὶ ἀνάλογης

24. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, εἰκ. 36 καὶ 38.

αντίληψης τὰ λεπτὰ χρυσὰ κρόσσια πού πέφτουν στο χέρι, οί γραμμικὲς καὶ βαθιὲς σὰν χαραγμένες πτυχὲς πού φωτίζονται στὶς ἄκρες μὲ ἀνοιχτότερη ἀπόχρωση καὶ οί περιορισμένες φωτεινὲς ἐπιφάνειες πού δίνουν στο μαφόριο τὴν ὑψηλὴν τοῦ μεταξωτοῦ. Μὲ πανομοιότυπα γυρίσματα ἢ χρυσὴ παρυφή στο κεφάλι πλαισιώνει τὸ πρόσωπο καὶ ὅμοια, κλείνοντας μὲ ἀνεπαίσθητο τσάκισμα μπροστὰ στο λαιμό, συνεχίζει φτάνοντας ὡς τὴν ἄκρη τοῦ μαφορίου σὲ μία ἐκλεπτυσμένη τέχνης εἰκόνα τῆς Παναγίας στὴ μονὴ Βατοπεδίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους, πού ἀνήκει μᾶλλον στο δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰ.²⁵ Ἡ ἐναλλαγὴ ἐξάλλου χρυσογραμμμένης ταινίας καὶ λεπτότατης χρυσῆς γραμμῆς στὴν περιέκλειση τοῦ μαφορίου, πού δείχνει τὴ φροντίδα τῆς λεπτομέρειας, παρουσιάζει στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου ἀσυνήθιστο συνδυασμὸ στο χέρι, καθὼς τὰ κρόσσια ξομπλιάζονται στὴ γραμμὴ τῆς παρυφῆς καὶ ἀκολουθεῖ πὺδ μέσα ἢ ταινία. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ καὶ τὰ ἴδια σταυρικά κοσμήματα βρίσκονται σὲ δύο εἰκόνες πού χρονολογοῦνται στο τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰ., συγκεκριμένα στὴν Παναγία τοῦ γνωστοῦ διπτύχου τῆς Ἴσρας Ταπείνωσης στὴ μονὴ τοῦ Μεγάλου Μετέωρου²⁶ καὶ τοῦ ἀντίστοιχου τῶν Μετέωρων φύλλου διπτύχου τῆς Μαρίας τῆς Παλαιολογίνας στὴν Cuenca τῆς Ἰσπανίας²⁷. Χαρακτηριστικὴ εἶναι, τέλος, ἡ πλοκὴ τῶν πτυχῶν στο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, πού μαζεύεται γύρω στὴ μέση μὲ πολλὰ στριφογυρίσματα πού θυμίζουν ἀνάλογα στο μανιερισμὸ τους στοιχεῖα τῆς ὑστεροκομνήνειας τέχνης, καὶ ἀναδιπλώνεται πέφτοντας ἀνάμεσα στα πόδια, ἐνῶ στο μέρος του κάτω πού συγκρατεῖται στα χέρια τῆς Παναγίας ξεφεύγει διαγώνια ὀξυλῆκτο ἀπόπτυγμα, σὲ παράλληλη μὲ τὶς πτυχὲς στο μαφόριό της κατεύθυνση. Μὲ παρόμοιους σχηματισμοὺς τὸ ἱμάτιο «πετάει» ἀνάλαφρο στὴν τοιχογραφία τῆς Γλυκοφιλούσας στο παρεκκλήσιο τῆς μονῆς τῆς Χώρας²⁸ καὶ τυπικότερο, στατικότερο, ὅπως ἐδῶ, μορφώνεται σὲ μία εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας στὴ

25. Βασιλάκη - Καρακατσάνη, *Σημειώσεις...*, σ. 200 κ.έ., πίν. 82. Ἡ προέκταση τῆς παρυφῆς, πού δείχνει ὅτι τὸ μαφόριο συνεχίζεται πέφτοντας πίσω καὶ στο χέρι, σημειώνεται σὲ δύο ἀκόμη εἰκόνες, τοῦ Σινᾶ, (Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, σ. 174 κ.έ., εἰκ. 192) καὶ τῆς Ψυχασώστριας στὴν Ἀχρίδα (Radović, εἰς *Frühe Ikonen* σ. LXV, πίν. 159).

26. Chatzidakis, *ὄ.π.*, σ. XXXII κ.έ., πίν. 62. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τὸ Μεγάλον Μετέωρον, Ἱστορία καὶ Τέχνη*, Ἀθήνα 1990, σ. 34, εἰκ. σ. 65.

27. Ἄ. Ξυγγόπουλος, «Νεῖα προσωπογραφία τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καὶ τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' - τ. Δ' (1964-1965), σ. 53, 63 κ.έ., πίν. 24. Radović, *ὄ.π.*, σ. LXVIII, πίν. 196.

28. Underwood, *ὄ.π.*, ὑπόσημ. 19.

μονή Βλατάδων τῆς Θεσσαλονίκης, χρονολογημένη στὸ 1360/80²⁹.

Μὲ τὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Βλατάδων, σὲ πολλὰ σημεῖα καὶ μὲ τὴν προηγούμενη τῆς Περιβλέπτου³⁰, εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ τυπολογικὴ καὶ φυσιογνωμικὴ ὁμοιότητα τοῦ Χριστοῦ, ποὺ μπορεῖ νὰ ἀναζητηθεῖ ἐν μέρει καὶ σὲ τοιχογραφίες τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ., ὅπως τῆς Γλυκοφιλούσας στὴ μονὴ τῆς Χώρας καὶ τῆς Ὁδηγήτριας στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ τῆς Θεσσαλονίκης³¹.

Εὐσωμο καὶ βαρὺ τὸ σγουρόμαλλο παιδί στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Γηροκομείου (εἰκ. 1 καὶ 3), μὲ τὸ γεμάτο, σχεδὸν τετράγωνο πρόσωπο, μὲ πολὺ ψηλὸ μέτωπο, ἔντονα καὶ κάπως χοντρὰ χαρακτηριστικά, παχουλά μάγουλα καὶ μεγάλα στρογγυλά μάτια, ποὺ τὰ τονίζουν τὰ φρύδια καὶ οἱ καμπύλες κάτω, δὲν ἔχει τὴ σφιχτὴ καὶ χυμώδη πλαστικότητα ποὺ χαρακτηρίζει τίς πρωτογενεῖς μορφές τοῦ τύπου του. Φυσιογνωμικὰ ἐγγύτερο στὸ παιδί τῆς Ὁδηγήτριας τοῦ Ὁρφانوῦ καὶ τῆς μονῆς Βλατάδων, μὲ ἀρκετὰ χαλαρωμένη δομὴ, μὲ ἀδυναμίες στὸ σχέδιο καὶ δυσανάλογη ἔμφαση τῶν ζωνηρῶν στοιχείων στὸ πρόσωπο, δείχνει περισσότερο ἴσως αὐτὸ τὴν προχωρημένη ἐποχὴ τοῦ ἔργου. Οἱ χρόνοι κοντὰ στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ. εἶναι ἐπίσης αἰσθητοὶ στὴ γλυκιὰ μὰ κάπως ἄτονη ὄψη τῆς Παναγίας καὶ στὴν ἀκομμη γραμμὴ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ της μὲ τὰ ρεαλιστικὰ συσπασμένα δάχτυλα.

Τὸ πλάσιμο στὰ γυμνὰ μέρη (εἰκ. 1-4), μὲ τρόπο ποὺ συνηθίζεται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰ., μὲ πυκνὲς καὶ στρωτὲς πινελιές, δίχως βαριὲς τονικὲς ἀντιθέσεις στὴ μετάβαση τῶν χρωμάτων καὶ μὲ λευκὲς πινελιὲς στὶς ἐξάρσεις τῶν ὀγκων, ἀραιὲς ἢ πυκνότερες στὴν παράλληλη φορὰ τους καὶ στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας λεπτότερες (εἰκ. 2), δίνει ἡρεμὲς καὶ λαμπερὲς ἐπιφάνειες, μ' ἓνα χαρακτήρα «μυστικῆς» διαφάνειας ποὺ δημιουργοῦν ὁ σκιοφωτισμὸς, τὰ «γυαλίσματα» τῶν φώτων καὶ τὸ βύθισμα τῶν ματιῶν στὴ σκιά. Τὰ φορέματα, μὲ τὴ λεπτὴ στὴ γενικὴ ἐντύπωση ἀλλὰ ὀργανικὴ διαγραφὴ τῶν γραμμικῶν πτυχῶν, ἔχουν στὴν τυποποίησιν τῶν σχηματισμῶν τους κάποια ἐπιπεδότητα, μὰ καὶ κομψότητα γραμμῆς, ποὺ τὴν ἀναδεικνύουν οἱ λεπτογραμμένες μὲ χρυσὸ διακοσμητικὲς λεπτομέρειες.

29. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Athens 1987, Κατάλογος ἐκθέσεως, ἀριθ. 24 (Ch. Μανροπούλου - Τσιουμὶ). *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Athens 1988, Κατάλογος ἐκθέσεως, ἀριθ. 24.

30. Βλ. ὁ.π., ὑπόσημ. 23.

31. Ευγγύπουλος, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ*, σ. 22, εἰκ. 143-144. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ*, πίν. 103.

Ὁραῖοι οἱ μικρογραφημένοι ἀρχάγγελοι στήν κυκλική τροχιά τους ἐπάνω (εἰκ. 4-5), ἔχουν πηγαία πλαστική χάρη, ἀβρὴ καὶ σοβαρὴ ἔκφραση καὶ παρουσία ἀδρῆ, ποὺ τὴν ὑπογραμμίζουν οἱ φωτισμένες μὲ λευκὸ καμπύλες ἢ διαγώνιες καὶ γωνιώδεις, ἀπότομες πτυχές, ποὺ δὲν εἶναι πάντα ἀπαλλαγμένες ἀπὸ τὴ σκληρότητα τῆς σχηματοποίησης.

Ἡ σύγκριση τῆς Παναγίας τῆς Ἀληθινῆς μὲ τὶς εἰκόνες, γιὰ παράδειγμα, τοῦ ἁγίου Γεωργίου στὸ κοντινὸ τῆς Πάτρας Αἴγιο³² καί, ἀργότερα, τῆς ἀμφιπρόσωπης Παναγίας τῆς Δημοσιάνας στήν Κέρκυρα, ποὺ ἀποδίδεται σὲ ἐργαστήριο τῶν Ἰωαννίνων³³, τῆς Ὁδηγήτριας τῆς μονῆς Βλατάδων, τοῦ Χριστοῦ «Ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ» ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν³⁴, ἢ τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ μονὴ Ζιζε στὰ Σκόπια τῆς Γιουγκοσλαβίας, ἔργο τοῦ μητροπολίτη Ἰωάννη τοῦ ἔτους 1393/94³⁵, προσφέρει στοιχεῖα ἀναλογίας καὶ συναντίληψης γιὰ τὴ δομὴ, τὴν πλαστικὴ ὑπόσταση καὶ τὸ στήσιμο τῶν μορφῶν στὸ χῶρο τῆς ἐπιβλητικῆς εἰκόνας, τὸ πλάσιμο καὶ τὸ φωτισμό, τὴ μορφολογία τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὸν τόνο τῆς ἔκφρασης.

Στὸν κύκλο τῶν γνωστῶν εἰκόνων τοῦ ὕστερου 14ου αἰ. ἡ Παναγία ἢ Ἀληθινὴ κρατεῖ τὸ δικό της, ἰδιαίτερο χαρακτήρα. Πλατιά, μνημειακὴ μορφή, μὲ τὴν ἄχρονη νεότητα τοῦ προσώπου, μὲ ἓνα κρυφὸ καμάρι ποὺ σὰν νὰ παίζει στὰ μάτια καὶ μὲ τὴν αἴσθησι τοῦ ἀναπόφρευκτου στὸ σφιχτὸ στόμα, καλεῖ μὲ «ὀμιλητικὸ» βλέμμα τὸν πιστὸ σὲ μυσταγωγία λατρείας. Ἔργο καλοῦ ζωγράφου, ποὺ δείχνει ἀρκετὰ ἐνήμερος σὲ καλλιτεχνικὲς ἀπόψεις τοῦ κέντρου, δὲν ἀποκλείεται νὰ ζωγραφίστηκε στὴ Θεσσαλονίκη ἢ σὲ ἐργαστήριο ἄλλου τῆς βορειοελλαδικῆς περιοχῆς.

32. Chatzidakis, ὁ.π., *Frühe Ikonen*, σ. XXX, πίν. 74-75. *From Byzantium to El Greco*, ἀριθ. 19 (Μ. Georgopoulou).

33. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα 1990, ἀριθ. 3, εἰκ. 4, 5 καὶ 67.

34. *Holy Image, Holy Space*, ἀριθ. 30 (Ν. Chatzidakis).

35. Radojčić, ὁ.π., *Frühe Ikonen*, σ. LXIX, πίν. 189.



1. Μονὴ Γηροκομείου Πατρῶν. Παναγία «Ἡ Ἀληθινή».



2. Παναγία. Λεπτομέρεια.



3. Χριστός. Λεπτομέρεια.



4. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



5. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ.



6. Σταυρός στην πίσω πλευρά τῆς εικόνας.