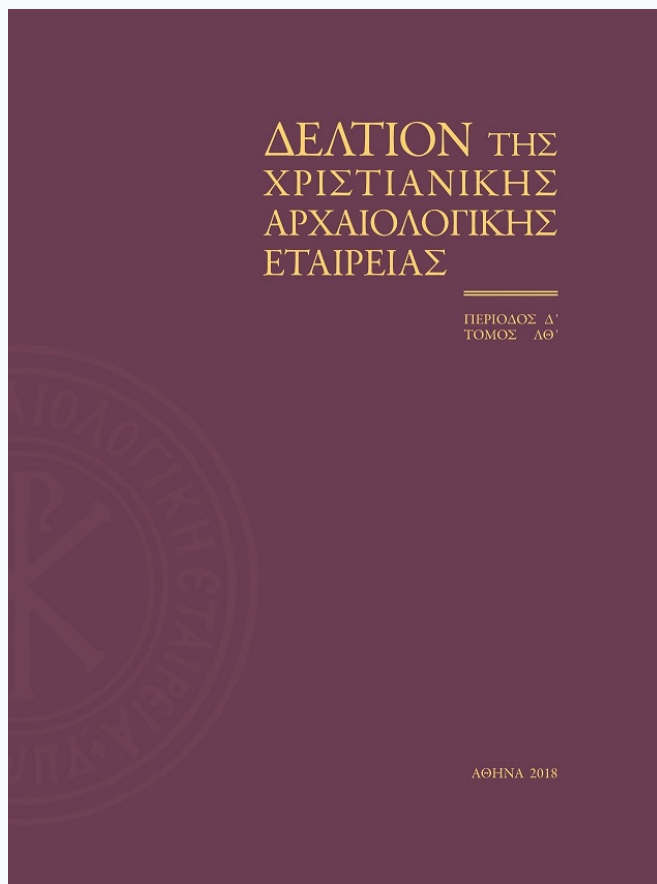


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 39 (2018)

Δελτίον ΧΑΕ 39 (2018), Περίοδος Δ'. Αφιέρωμα στη μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα



Ο Παλαιολόγειος ναός της Παναγίας
Αγρελωπούσaiνας στη Χίο: η μνημειακή
ζωγραφική

Όλγα ΒΑΣΣΗ (Olga VASSI)

doi: [10.12681/dchae.18565](https://doi.org/10.12681/dchae.18565)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΑΣΣΗ (Olga VASSI) Ό. (2018). Ο Παλαιολόγειος ναός της Παναγίας Αγρελωπούσaiνας στη Χίο: η μνημειακή ζωγραφική. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 39, 311–328.
<https://doi.org/10.12681/dchae.18565>

Όλγα Βάσση

Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΓΡΕΛΩΠΟΥΣΑΙΝΑΣ ΣΤΗ ΧΙΟ: Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Στην ύπαιθρο της Χίου ιδρύθηκε στην εκπονή του 13ου ή στην αρχή του 14ου αιώνα ένας ναός που αφιερώθηκε στην Παναγία. Η μελέτη της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής του ήταν η πρώτη επιστημονική δημοσίευση του Χαράλαμπου Μπούρα, το 1960. Εδώ παρουσιάζεται το εικονογραφικό πρόγραμμα των τοιχογραφιών που τότε δεν ήταν ορατές στο σύνολό τους, σχολιάζεται η εικονογραφία πολλών παραστάσεων, εντοπίζονται οι σχέσεις της μνημειακής ζωγραφικής του ναού με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της παλαιολόγιας εποχής και προτείνεται η χρονολόγηση της ζωγραφικής λίγο πριν από το έτος 1317.

Λέξεις κλειδιά

Παλαιολόγια περίοδος, μνημειακή ζωγραφική, εικονογραφία, δωρητής Νικόλαος Παντεύγενος, δωρήτρια Ειρήνη Μετόνη, ναός της Παναγίας της Αγρελωπούσαινας, Χίος.

Όταν ο Χαράλαμπος Μπούρας ήταν ακόμη σπουδαστής στο Πολυτεχνείο, ο ιερέας της Καλαμωτής στη νοτιοανατολική Χίο του έδειξε μια παλιά εκκλησία έξω από το χωριό, την Παναγία στη θέση Αγρελωπός. Το μνημείο δημοσιεύτηκε στον τρίτο τόμο του περιοδικού *Νέον Ἀθήναιον* το έτος 1960, με τον τίτλο «Μία βυζαντινή βασιλική ἐν Χίῳ» και η μελέτη αυτή έμελλε να είναι η πρώτη από μια πολύ μακρά σειρά δημοσιεύσεων που έλαβε τέλος το 2016, με τον θάνατο του Χαράλαμπου Μπούρα. Αφιερωμένη στη μνήμη του, ως ελάχιστος φόρος τιμής για την ανεκτίμητη συνεισφορά του στη διάσωση, την ανάδειξη και τον πλουτισμό των γνώσεών μας για τα βυζαντινά μνημεία της Χίου, είναι η μελέτη που ακολουθεί.

* Δρ Αρχαιολογίας, Εφορεία Αρχαιοτήτων Χίου, ovassi@culture.gr

A church dedicated to the Virgin was founded in the turn of the thirteenth to the fourteenth century in the countryside of Chios. The study of its architecture and monumental painting was Charalambos Bouras' first publication in 1960. The iconographical program of the murals, whose majority was not visible at that time, is presented in the following paper, with a commentary on the iconography of many scenes, whereas the relations with the artistic trends of the Palaiologan period are also pointed out. Their dating is estimated shortly before 1317.

Keywords

Palaiologan period; monumental painting; iconography; donor Nikolaos Pantevgenos; donor Irini Mendoni; church of Panagia Agrelopoussena; Chios.

Ο ναός της Παναγίας Αγρελωπούσαινας, μήκ. 11,73 μ. (χωρίς την αψίδα) και πλ. 5,15 μ., αποτελείται από τον κυρίως ναό και τον νάρθηκα στα δυτικά¹ (Εικ. 1). Ο κυρίως ναός είναι μονόχωρος, καμαροσκέπαστος και στα ανατολικά του προεξέχει τρίπλευρη αψίδα ιερού. Τυφλά αψιδώματα διασπούν τις επιφάνειες των μακρών πλευρών, τόσο στο εσωτερικό του κυρίως ναού όσο και στις εξωτερικές του όψεις. Ο νάρθηκας είναι σχεδόν τετράγωνος σε κάτοψη και καλύπτεται με τυφλό ημισφαιρικό θόλο, ο οποίος φέρεται, μέσω σφαιρικών τριγώνων, από τέσσερα τόξα που στηρίζονται σε γωνιακές παραστάδες. Εξωτερικά, οι τρεις πλευρές του διαπλάθονται με τυφλά αψιδώματα, όπως του κυρίως ναού.

¹ Χ. Μπούρας, «Μία βυζαντινή βασιλική ἐν Χίῳ», *Νέον Ἀθήναιον* 3 (1958-1960), 143-144.



Εικ. 1. Χίος, Καλαμιωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελοπούσαινας από τα βορειοδυτικά.

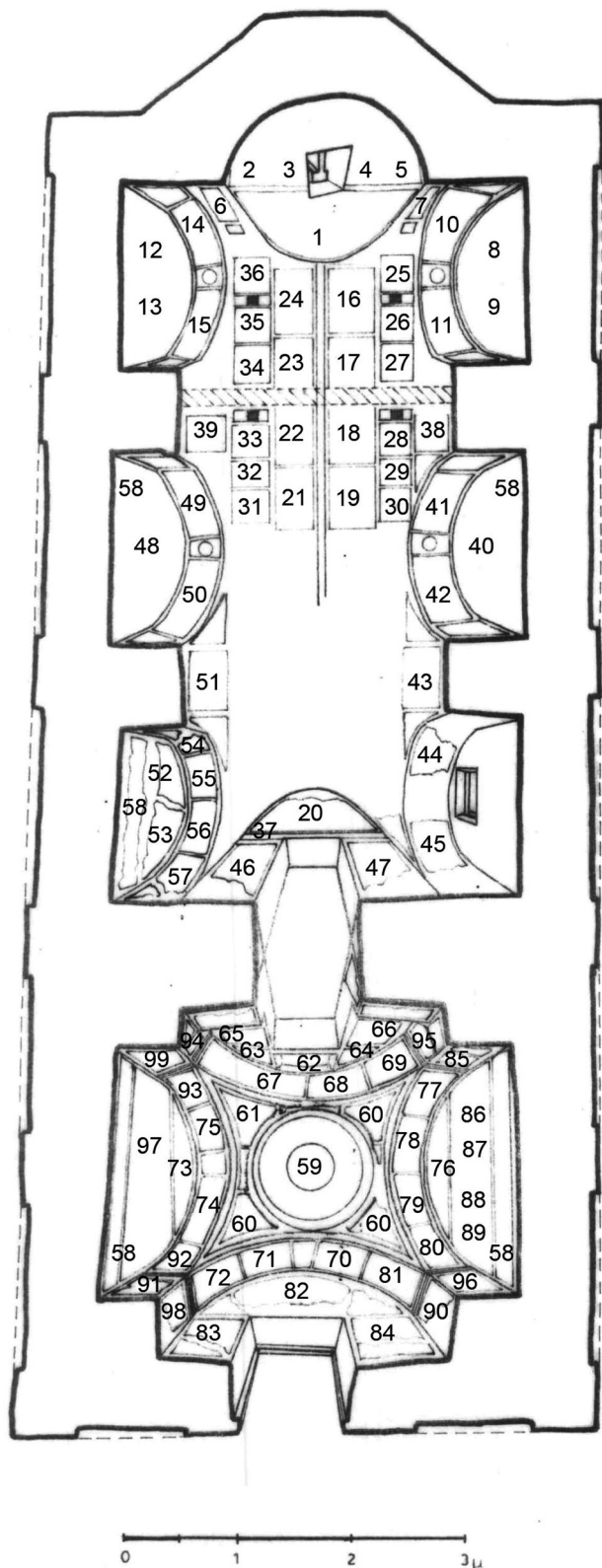
Η σημερινή μορφή του ναού είναι προϊόν δύο ευδιάκριτων οικοδομικών φάσεων, από τις οποίες στην πρώτη ανήκει ο κυρίως ναός και οι περιμετρικοί τοίχοι του νάρθηκα με τη χαρακτηριστική τους μορφολογία, και στη δεύτερη η κατασκευή των γωνιακών παραστάδων στον νάρθηκα και η ακόλουθη κάλυψη του τετράγωνου χώρου με τον τυφλό ημισφαιρικό θόλο².

Ο ναός της Παναγίας εσωτερικά ήταν κατάγραφος με τοιχογραφίες. Η κατάσταση διατήρησής τους στον κυρίως ναό είναι κακή, καθώς έχουν υποστεί αρκετή

φθορά από τα κτυπήματα που δέχθηκαν για την καλύτερη πρόσφυση των επιχρισμάτων που τις κάλυψαν, ενώ πολλές είναι εκείνες που κατέπεσαν, εξαιτίας της εισροής των ομβρίων στο εσωτερικό του ναού πριν από την ανάληψη των αναστηλωτικών εργασιών στη δεκαετία του 1970. Αυτά είχαν ως αποτέλεσμα να σώξει σήμερα ο χώρος του κυρίως ναού το ένα τρίτο περίπου από την αρχική έκταση των τοιχογραφιών. Αντίθετα, στον νάρθηκα, ο ζωγραφικός διάκοσμος διατηρείται στο σύνολό του και σε γενικές γραμμές σε αρκετά καλύτερη κατάσταση. Βλάβες και φθορές που έχουν υποστεί οι επιφάνειες, οφείλονται σε χαράγματα πλοίων –που είναι άφθονα– και σε εγχάρακτες ενθυμήσεις. Παρά τις απώλειες στον κυρίως ναό, το εικονογραφικό πρόγραμμα μπορεί να αποκατασταθεί στο σύνολό του (Εικ. 2).

² O. Vassi, «A special kind of dome in Late Byzantine Chios: Type and building Techniques, Tradition and Innovation», *Against Gravity*, επιμ. R. Ousterhout, Philadelphia 2015, πρακτικά διαθέσιμα μόνο σε ηλεκτρονική μορφή www.sas.upenn.edu/ancient/masons/abstracts/Agudo/O-Vassi.html.

ΥΠΟΜΝΗΜΑ Εικ. 2.



Ιερό και κυρίως ναός (1-58): 1. Παναγία Πανάχραντος. 2. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. 3. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος. 4. Άγιος Βασίλειος. 5. Άγιος Νικόλαος. 6. Ο στυλίτης Συμεών ο πρεσβύτερος. 7. Ο στυλίτης Δανιήλ. 8. Άγιος Αθανάσιος. 9. Άγιος Γρηγόριος Νύσσης. 10. Ο διάκονος Ρωμανός ο Μελωδός. 11. Άγιος Βλάσιος. 12. Ιεράρχης. 13. Ιεράρχης. 14. Διάκονος. 15. Άγιος Ελευθέριος. 16. Ευαγγελισμός. 17. Γέννηση. 18. Υπαπαντή. 19. Βάπτιση. 20. Κοίμιση. 21. Αποκαθήλωση. 22. Επιτάφιος Θρήνος. 23. Εισ Άδου κάθοδος. 24. Ανάληψη. 25. Προφήτης Σολομών. 26. Προφήτης Δαυίδ. 27. Ιεράρχης. 28. Άγιος Βικέντιος. 29. Άγιος Μηνάς. 30. Άγιος Βίκτωρ. 31. Άγιος Αντώνιος. 32. Άγιος Σάββας. 33. Άγιος Αρσένιος. 34. Άγιος Γρηγόριος ο Θαυματουργός. 35. Ιεράρχης. 36. Άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας. 37. Κτητορική επιγραφή. 38. Χριστός Σωτήρ. 39. Παναγία Οδηγήτρια. 40. Αρχάγγελος Μιχαήλ. 41. Αγία Μαρίνα. 42. Αγία Βαρβάρα. 43. Άγιος Νικήτας ή Αρτέμιος. 44. Άγιος Κοσμάς (:). 45. Άγιος Δαμιανός (:). 46. Άγιος Εφραίμ ο Σύρος. 47. Άγιος Ευθύμιος. 48. Άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος. 49. Αγία Παρασκευή. 50. Αγία Αναστασία. 51. Στρατιωτικός άγιος. 52. Άγιος Θεόδωρος ο Τήρων. 53. Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης. 54. Αδιάγνωστη αγία. 55. Αδιάγνωστη αγία. 56. Αδιάγνωστη αγία. 57. Αδιάγνωστη αγία. 58. Γραπτή απομίμηση ορθομαρμάρωσης.

Νάρθηκας (59-99): 59. Πεντηκοστή. 60. Σεραφεΐμ. 61. Τετράμορφο και ζεύγη τροχών. 62. Αναπεσών. 63. Παναγία δεομένη. 64. Πέτρος (;) δεόμενος. 65. Παναγία Παράκληση. 66. Χριστός Σωτήρ. 67. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ με την κλειστή πύλη. 68. Ο προφήτης Μωυσής με τη στάμνο του μάννα. 69. Ο προφήτης Γεδεών με τον πόκο. 70. Ο Ευαγγελισμός της Άννας. 71. Ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ. 72. Ο Ασπασμός Ιωακείμ και Άννας. 73. Το Γενέσιο της Θεοτόκου. 74. Η Επταβηματίζουσα. 75. Η Ευλόγησις των ιερέων. 76. Εισόδια. 77. Ευαγγελισμός παρά το φρέαρ. 78. Η Παναγία διατρεφομένη υπό του αγγέλου. 79. Η Μνηστεία. 80. Το Ύδωρ της Ελέγξεως. 81. Η Επίσκεψη της Ελισάβετ. 82. Η Φιλοξενία του Αβραάμ. 83. Οσία Μαρία η Αιγυπτία. 84. Αββάς Ζωσιμάς. 85. Αγία Αικατερίνη. 86. Άγιος Κωνσταντίνος. 87. Αγία Ελένη. 88. Άγιος αδιάγνωστος. 89. Άγιος Ονούφριος. 90. Άγιος αδιάγνωστος. 91. Άγιος μοναχός. 92. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. 93. Αγία Θέκλα. 94. Άγιος Πολύκαρπος. 95. Άγιος Αντίπας. 96. Μοναχός χωρίς φωτοστέφανο. 97. Κτητορική παράσταση. 98. Δωρήτρια δεομένη. 99. Μοναχή χωρίς φωτοστέφανο.

Εικ. 2. Χίος, Καλαμωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελωπούσαινας. Προοπτικό με τη διάταξη των τοιχογραφιών.

Ιερό και κυρίως ναός

Στην αψίδα εικονίζεται η Παναγία ένθρονη να κρατεί τον Χριστό μετωπικό στην αγκαλιά της, στον τύπο της Παναχράντου³, ανάμεσα σε δύο αγγέλους που δέονται και κρατούν τελετουργικές ράβδους. Στον ημικύλινδρο τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες από τη σύνθεση του Μελισμού στρέφονται προς την παράσταση της αγίας τράπεζας, που δεν σώζεται πλέον⁴. Στα κατώτερα μέρη του μετώπου της αψίδας, όπου ο χώρος είναι περιορισμένος, στέκουν πάνω σε σχηματοποιημένους κίονες δύο στυλίτες. Τους χώρους της πρόθεσης (Εικ. 3) και του διακονικού καλύπτει η πομπή οκτώ επιπλέον ιεραρχών που κρατούν ειλητά, και δύο διακόνων στα εσωράχια των τόξων.

Στους πλάγιους τοίχους ο διάκοσμος αναπτύσσεται κατά το καθιερωμένο σύστημα, σε τέσσερις επάλληλες ζώνες. Στην ανώτερη, που καταλάμβανε την καμάρα, αποτυπώνονταν οι Δώδεκα Μεγάλες Εορτές. Οι χριστολογικές σκηνές ξεκινούσαν από το ιερό, όπου διακρίνονται ίχνη από τον Ευαγγελισμό και τη Γέννηση, ακολουθούν σπαράγματα της Υπαπαντής και της Βάπτισης και στη συνέχεια απομένει χώρος για δύο σκηνές που έχουν πια καταπέσει. Στα δυτικά, το τύμπανο καταλαμβάνει η Κοίμηση της Θεοτόκου, που σώζεται ακέραιη. Στη νότια πλευρά της καμάρας οι δύο πρώτες σκηνές δεν διατηρούνται, ενώ έπεται η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος σε σπαράγματα και ο κύκλος ολοκληρώνεται στο ιερό, όπου υπάρχουν ίχνη της εις Άδου Καθόδου και της Ανάληψης.

Στη μεσαία ζώνη εικονίζονται στηθαίοι προφήτες, ιεράρχες, μάρτυρες και μοναχοί μέσα σε ορθογώνιους πίνακες που έχουν πλαίσιο στο χρώμα του χρυσού, καρφί και κρίκο ανάρτησης στην επάνω πλευρά, εναλλάξ βαθυκύανο ή κόκκινο κάμπο και παραπέμπουν σε

³ Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Μ. Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, 67. Μ. Tatić-Djurić, «L'icône de Kyriotissa», *Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines*, IIB, Αθήνα 1981, 770. Χ. Κωνσταντινίδη, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στους Μολάους της Έπιδαύρου Λιμηράς», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 62.

⁴ Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οί συλλειτουργούντες ιεράρχες και οί άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην άγια τράπεζα με τὰ Τίμια Δώρα η̄ τὸν εὐχαριστιακὸ Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, 49 (για τα κύρια συστατικά θέματα της σύνθεσης).

φορητές εικόνες (Εικ. 3). Στον δυτικό τοίχο παρεμβάλλεται η δίστιχη γραπτή επιγραφή που παραδίδει ότι ο ναός της Παναγίας κτίστηκε με δαπάνες του αναγνώστη και νομικού Νικόλαου Παντεύγενου και της συζύγου του, Ειρήνης Μεντόνη, στα χρόνια της βασιλείας του Ανδρονίκου Β΄ και της Ειρήνης, και ειδικότερα την περίοδο 1295-1317⁵, μεταξύ του έτους που στέφθηκε συμβασιλεύς ο Μιχαήλ Θ΄ και εκείνου που πέθανε η Ειρήνη.

Στην τρίτη ζώνη, πρώτες πλάι στο τέμπλο, στέκουν οι ολόσωμες μορφές του Χριστού Σωτήρος (Εικ. 4) και της Παναγίας Γλυκοφιλούσας –που επιγράφεται ως Οδηγήτρια– και ακολουθούν στρατιωτικοί άγιοι ή ιαματικοί που συνοδεύονται από αγίες γυναίκες στα εσωράχια των τόξων. Εκατέρωθεν της θύρας εισόδου εικονογραφούνται σε μεγάλο μέγεθος σημαντικοί εκπρόσωποι του μοναστικού βίου. Ομοιομορφία παρατηρείται στην ένταξη των επιμέρους παραστάσεων στο πρόγραμμα, καθώς όλες πλαισιώνονται από κόκκινες διαχωριστικές ταινίες.

Στην τέταρτη και κατώτερη ζώνη υπάρχουν γραπτές απομμήσεις ορθομαρμάρωσης.

Η διάταξη που ακολουθούν οι ζώνες, με τη γραπτή ποδέα χαμηλά, τις ολόσωμες μορφές στο επίπεδο των πιστών, τη ζώνη με τους στηθαίους αγίους στη γένεση του ημικυλινδρικού θόλου και τις ευαγγελικές σκηνές στην καμάρα, είναι σχεδόν τυπική και εξαιρετικά διαδεδομένη στους ναούς του 14ου αιώνα, ιδιαίτερα σε ναούς μικρών διαστάσεων⁶.

Δύο θεματολογικοί κύκλοι αναπτύσσονται με σαφήνεια στους χώρους του κυρίως ναού: ένας χριστολογικός στην καμάρα και ένας ευχαριστιακός-λειτουργικός στο ιερό. Ο πρώτος είναι ο γνωστός που αφορά στην πλήρωση της θείας οικονομίας με την Ενσάρκωση και τη Θυσία. Ο δεύτερος κύκλος αναπτύσσεται στο

⁵ Ό. Βάσση, «Η κτητορική επιγραφή της Παναγίας “Αγρελωπούσαινας” στη Χίο», *ΔΧΑΕ ΚΖ΄* (2006), 463-470. Η ίδια, *Μια ομάδα ναών της Χίου και η θέση τους στην υστεροβυζαντινή αρχιτεκτονική: μονόχωροι ναοί με τετράγωνο νάρθηκα και τυφλό σφαιρικό θόλο*, Αθήνα 2012, www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28141, 57-62, εικ. 8, 9.

⁶ Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Οί τοιχογραφίες του ύστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Άγριακόννα», *Πρακτικά Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αρχαδικών Σπουδών (Τεγέα – Τρίπολις, 11-14 Νοεμβρίου 1988)*, *Τιμητικός τόμος εις Γεώργιον Μερικάν*, Αθήνα 1990, 547.



Εικ. 3. Χίος, Καλαμιωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελοπούσαινας. Ο βόρειος τοίχος του ιερού (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 12-15, 34-36).



Εικ. 4. Χίος, Καλαμωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελωπούσαιννας, νότιος τοίχος του κυρίου ναού. Ο Χριστός Σωτήρ, λεπτομέρεια (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 38).

επίπεδο όπου τελείται το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας και, όπως συνάγεται από τις ευχές που αναγράφονται στα ειλητά των συλλειτουργούντων ιεραρχών, στο ιερό της Αγρελωπούσαιννας αποδίδεται εικαστικά η αρχή της θείας Λειτουργίας⁷. Η πομπή των ιεραρχών κλείνει στον νότιο τοίχο, όπου εικονίζονται στο τύμπανο του τυφλού αφιδώματος ο Γρηγόριος Νύσσης και ο Αθανάσιος μετωπικοί, να ευλογούν και να κρατούν κλειστούς κώδικες. Οι ιεράρχες δεν φορούν όλοι

⁷ Αδιάγνωστος ιεράρχης στην πρόθεση αναγράφει στο ειλητό την ευχή της προθέσεως, ο Γρηγόριος ο Θεολόγος στον ημικύλινδρο, την ευχή του αντιφώνου Α' και ο Νικόλαος, επίσης στον ημικύλινδρο, την ευχή του αντιφώνου Β'. Βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 4), 125-143 (για την πομπή των ιεραρχών), 149-158 (για ευχές ειλητών και χρονική αντίληψη θείας λειτουργίας), ιδιαίτερος 148.

την καθιερωμένη ενδυμασία των επισκόπων, δηλαδή πολυσαύρια φαιλόνια αλλά μονόχρωμα (ο Νικόλαος στην αφίδα, δύο αδιάγνωστοι στην πρόθεση, ο Ελευθέριος, ο Γρηγόριος Νύσσης, ο Βλάσιος), φαινόμενο που παρατηρείται σε αρκετούς ναούς του 14ου αιώνα⁸. Οι πολυπληθείς, αναλογικά με το μέγεθος του μνημείου, ιεράρχες που κατανέμονται σε πομπή στους πλάγιους τοίχους, συναντώνται και σε άλλα μνημεία του ύστερου 13ου – πρώιμου 14ου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη και τη Μακεδονία⁹. Ως κατεξοχήν εκπρόσωποι της Εκκλησίας, που εικονίζονται στο ιερό, προτιμήθηκαν οι πατέρες των πρώτων χριστιανικών χρόνων που προέρχονται από διάφορες χώρες, αποδεικνύοντας την οικουμενικότητα του δόγματος: ο Αθανάσιος και ο Πέτρος από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, ο Βλάσιος από τη Μικρά Ασία, ο Γρηγόριος Νύσσης από την Καπαδοκία, ο Γρηγόριος ο Θαυματουργός από τον Πόντο, ο Ελευθέριος από το Ιλλυρικό. Η ίδια έμφαση στη μακραίωνη ιστορία της Ανατολικής Εκκλησίας με την απεικόνιση μεγάλου αριθμού πατέρων παρατηρείται την ίδια εποχή στην Παμιακάριστο και στον ναό του Κράλη στη Studenica¹⁰.

Η περιορισμένων διαστάσεων επιφάνεια που απέμενε για εικονογράφηση στα κατώτερα μέρη των τοίχων της κόγχης, υπήρξε δεσμευτική για τον υπεύθυνο της διατύπωσης του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Ιδανικοί για τη θέση αυτή ήταν οι δύο στυλίτες, Συμεών πρεσβύτερος και Δανιήλ, οι οποίοι, άλλωστε, στα περισσότερα βυζαντινά μνημεία εικονίζονται όπου και όταν ο χώρος το επιτρέπει, χωρίς να έχουν συγκεκριμένες θέσεις στα εικονογραφικά προγράμματα¹¹.

Στον νότιο τοίχο οι προφητάνακτες Δαβίδ και

⁸ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 4), 130. Το ίδιο διαπιστώνεται, ενδεικτικά, στον Άγιο Βλάσιο Βέροιας, στον Άγιο Νικόλαο στο Μπρίκι της Μάνης και σε τρεις ναούς της Αχρίδας.

⁹ Στο παρεκκλήσιο της μονής Παμιακάριστου στην Κωνσταντινούπολη, στην Παναγία Περίβλεπτο Αχρίδας, στον Άγιο Νικόλαο Όρφανό Θεσσαλονίκης, στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino ή στον ναό των Ιωακείμ και Άννης στη Studenica. Βλ. Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Όρφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 68.

¹⁰ H. Belting – C. Mango – D. Mouriki, *The Mosaics of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) in Istanbul*, Washington, D. C. 1978, 61. S. Ćircović – V. Korać – G. Babić, *Studenica*, Βελιγράδι 1986, 112.

¹¹ E. Constantinides, *The wall paintings of the Panaghia Olympiotissa at Ellasson in northern Thessaly*, Αθήνα 1992, 208.

Σολομών συνδέονται με την Ενσάρκωση και στον βόρειο, πάνω από την πρόθεση, ο Πέτρος Αλεξανδρείας με τη Θυσία. Οι προφήτες προαναγγέλλουν τον Ευαγγελισμό με το κείμενο των ειλητών τους και τη στροφή των κεφαλών τους προς την αντίστοιχη παράσταση στην καμάρα. Η απεικόνιση προφητών με ανοιχτά ειλητά κοντά σε ευαγγελικές σκηνές τις οποίες σχολιάζουν, αντανακλά παλαιοχριστιανική παράδοση, ενώ όμοιος συνδυασμός στηθαίων προφητών και ευαγγελικών σκηνών παρατηρείται στον Χριστό Βερούας¹². Η θέση του επισκόπου Αλεξανδρείας είναι η συνήθης στους παλαιολόγειους χρόνους¹³, εφόσον το Όραμα του συνδέθηκε εννοιολογικά με τη θεία Ευχαριστία και τα Τίμια Δώρα που προπαρασκευάζονται στην πρόθεση (Εικ. 3). Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα της παράστασης του Οράματος στην πρόθεση υπάρχει στον ναό της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα, ενώ στηθαίος και στην ίδια ακριβώς θέση με την Αγρελωπούσaina συναντάται στο ιερό του Αγίου Νικολάου Ορφανού¹⁴.

Η σειρά με τους στηθαίους μάρτυρες και μοναχούς, που συνεχίζεται στον κυρίως ναό και βρίσκεται μεταξύ του κύκλου των μεγάλων λειτουργικών εορτών του εκκλησιαστικού έτους και των μεμονωμένων μορφών της κατώτερης ζώνης, αντανακλά μια εικονογραφική διάταξη γνωστή από την ελληνιστική τέχνη, την οποία διατήρησε η Καππαδοκία τον 10ο και 11ο αιώνα, και την επανέφεραν οι καλλιτέχνες του 14ου αιώνα¹⁵. Η μονοτονία και η επανάληψη στην απεικόνιση των αγίων αποφεύγονται με τη διαφοροποίηση των μορφών στα ατομικά χαρακτηριστικά, στη στάση, στα χρώματα των ενδυμάτων και στην εναλλαγή του χρώματος του κάμπου των πινάκων. Στη ζώνη αυτή εντάσσονται άγιοι των πρώτων χριστιανικών χρόνων, διαφόρων κατηγοριών και ποικίλης καταγωγής: μάρτυρες από την

Ισπανία (Βικέντιος), την Ιταλία (Βίκτωρ) και την Αίγυπτο (Μηνάς), μοναχοί από την Παλαιστίνη (Σάββας) και μεγάλες μορφές του αναχωρητισμού από την Αίγυπτο (Αντώνιος και Αρσένιος). Ζώνες με στηθαίους αγίους σε μετάλλια με εναλλασσόμενο βάθος πεδίου υπάρχουν σε πολλά παλαιολόγια μνημεία, αλλά στην Αγρελωπούσaina παρατηρείται η ιδιαιτερότητα της απεικόνισης σε πίνακες που έχουν τη μορφή φορητών εικόνων. Πίνακες αυτού του τύπου απαντούν από τον ύστερο 12ο αιώνα στη μνημειακή ζωγραφική και στις μικρογραφίες χειρογράφων¹⁶. Στο νησί της Χίου σώζονται ανάλογες απεικονίσεις στηθαίων επισκόπων σε γραπτές φορητές εικόνες που διαθέτουν κρίκο και καρφί ανάρτησης στον ναό της Παναγίας Κρήνας¹⁷. Η ρυθμική εναλλαγή του χρώματος του κάμπου από βαθυκύανο σε κόκκινο έχει να παρουσιάσει παλαιότερα παραδείγματα και κατατάσσεται στις αισθητικές αντιλήψεις της κομνήνειας περιόδου¹⁸.

Οι παραστάσεις του Χριστού Σωτήρα και της Παναγίας Οδηγήτριας στα άκρα του τέμπλου ακολουθούν παλαιότερες πρακτικές που συναντώνται από τον 11ο αιώνα¹⁹.

Οι μορφές που εικονίζονται στους πλάγιους τοίχους στην κατώτερη ζώνη, εκπροσωπούν την τάξη των στρατιωτικών αγίων και των ιαματικών, ενώ οι άγιες γυναίκες που συναπεικονίζονται με αυτούς στα εσωράχια των τόξων των αφιδωμάτων, είναι ιαματικές άγιες και μάρτυρες. Οι μεγαλόσχημοι του μοναστικού

¹² Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, Όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 16, 74-81.

¹³ Constantinides, *Wall paintings*, ό.π. (υποσημ. 11), 184. Έτσι, άλλωστε, ορίζει και ο Διονύσιος εκ Φουρνά στην «Ερμηνεία», βλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμείς, Αγία Πετρούπολη 1909, 168.

¹⁴ Τσιτουρίδου, *Ζωγραφικός διάκοσμος*, ό.π. (υποσημ. 9), πίν. 4, 5.

¹⁵ Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης», *Δίπτυχα* 5 (1991-1992), 206.

¹⁶ Α. Ευγγόπουλος, *Τά μνημεία των Σερβίων*, Αθήνα 1957, 55. Α. Grabar, «Les représentations d'icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines», *ZLU* 15 (1979), 22, 24, 25. Ch. Pennas, «An unusual Deesis in the narthex of Panaghia "Krena", Chios», *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-1994), 198.

¹⁷ Τοιχογραφίες λίγο πριν από το 1191. βλ. Pennas, «An unusual Deesis», ό.π. (υποσημ. 16), 198. Ο ίδιος, «Some aristocratic founders: the foundation of Panaghia Krena on Chios», *Les femmes et le monachisme byzantine / Women and Byzantine monasticism, Proceedings of the Athens Symposium, 28-29 March 1988*, επιμ. J. Y. Perreault (Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens, 1), Αθήνα 1991, 61-66. Ο ίδιος, *The Byzantine church Panagia Krena in Chios. History, architecture, sculpture, painting (late 12th century)*, Leiden 2016.

¹⁸ Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978, 51-52.

¹⁹ J. Lafontaine-Dosogne, «L'évolution du programme décoratif des églises», *Actes du XV Congrès international d'Etudes Byzantines, III. Art et Archéologie*, Αθήνα 1976, 134.



Εικ. 5. Χίος, Καλαμωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγγελωπούσσινας, δυτικός τοίχος του κυρίως ναού. Ο άγιος Ευθύμιος, λεπτομέρεια. (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 47).

βίου Ευθύμιος (Εικ. 5) και Εφραίμ, με τις φυσικού μεγέθους απεικονίσεις τους, κατέχουν εξέχουσα θέση στη ζώνη που είναι στο ύψος του πιστού, φαινόμενο που παρατηρείται και στην Παμμακάριστο²⁰. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ως φύλακας με στρατιωτική στολή και υψωμένη ρομφαία, τοποθετείται συνήθως στις εισόδους των εκκλησιών ή στον νάρθηκα ή σε κάποια από τις πλάγιες πύλες, ως φρουρός του ναού²¹. Εδώ, βρίσκεται σε μια θέση που καταλαμβάνει λιγότερο συχνά, κοντά στο βήμα να προστατεύει το κατεξοχήν ιερό τμήμα του ναού.

²⁰ Belting – Mango – Mouriki, *Mosaics*, ό.π. (υποσημ. 10), 61.

²¹ Α. Ευγγόπουλος, «Αρχάγγελος Μιχαήλ ὁ φύλαξ», *ΠΧΑΕ* 1 (1932), 18. Μ. Σωτηρίου, «Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναυδρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης», *ΔΧΑΕΓ'* (1962-1963), 177.

Καταλήγοντας, το εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού δεν εμφανίζει ιδιαιτερότητες ή καινοτομίες, αλλά ακολουθεί τα καθιερωμένα από αιώνες και συμφωνεί με τρόπους δόκιμους στην εποχή των πρώτων Παλαιολόγων. Φανερώνει γνώση του συμβολικού νοήματος του κάθε μέρους του ναού και χαρακτηρίζεται από ισορροπία, καθώς εκπροσωπούνται σε αυτό αναλογικά όλες οι τάξεις των αγίων: προφήτες, ιεράρχες, διάκονοι, στυλίτες, μοναχοί, μάρτυρες, στρατιωτικοί άγιοι, ιαματικές αγίες.

Τεχνοτροπικά, οι μορφές αποδίδονται με σωστές αναλογίες, ο όγκος των σωμάτων τους είναι περιορισμένος και διαγράφεται με σαφήνεια κάτω από τα ενδύματα. Τα πρόσωπα αποδίδονται με τον τονικό τρόπο, με την παράθεση τόνων του ίδιου χρώματος και με διάχυτο φωτισμό, τεχνική που έχει ως αποτέλεσμα να φαίνονται λεία και να λείπουν οι ζωηρές φωτοσκιάσεις. Οι σκιές είναι λίγες, οπότε τα φωτεινά μέρη υπερτερούν των σκιασμένων και η αναλογία που παρατηρείται μεταξύ σκιάς και φωτός, εντάσσει το πλάσμιο στην τεχνοτροπία της δεκαετίας 1310-1320, που συναντάται τόσο στη μνημειακή ζωγραφική όσο και στις φορητές εικόνες²². Στα ενδύματα η πτυχολογία είναι σκληρή, χωρίς όμως να καταλήγει σχηματοποιημένη ή γραμμική. Τα πρόσωπα δεν έχουν ζωηρή έκφραση, αλλά αποπνέουν σοβαρότητα και ηρεμία. Ορισμένα αποτελούν πραγματικά ψυχογραφικά πορτραίτα, όπως ο Ευθύμιος που εκφράζει αυστηρότητα και μοναστικό ήθος (Εικ. 5).

Νάρθηκας

Αντίθετα από τον κυρίως ναό, ο νάρθηκας εμφανίζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς το εικονογραφικό του πρόγραμμα σώζεται στο ακέραιο και επιπλέον εμφανίζει συνθετότητα στην ανάπτυξή του (Εικ. 2).

Το ημισφαίριο του τυφλού θόλου καταλαμβάνεται από την Πεντηκοστή (Εικ. 6). Στα τρία σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται σεραφείμ και στο τέταρτο το τετράμορφο με δύο ζεύγη τροχών. Στον ανατολικό

²² Τσιτουριδου, *Ζωγραφικός διάκοσμος*, ό.π. (υποσημ. 9), 240 σημ. 68. Η συγγραφέας βασίστηκε σε ανακοίνωση του V. Djugić, ο οποίος παρατήρησε ότι η αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στη σκιά και στο φως στο πλάσμιο των προσώπων (σχεδόν 1:3), αποτελεί ιδίωμα της δεκαετίας 1310-1320.



Εικ. 6. Χίος, Καλαμιωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελωπούσαινας, νάρθηκας, ο τρούλλος. Η Πεντηκοστή (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 59).



Εικ. 7. Χίος, Καλαμιωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγγελωπούσσαινας, νάρθηκας. Όψη προς τα ανατολικά (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 62-69, 93-95).

τοίχο κυριαρχεί ο Αναπεσών, συνοδευόμενος από δύο στηθαίες δεόμενες μορφές, την Παναγία και τον Πέτρο (:), ενώ στο κατώτερο μέρος του ίδιου τοίχου στέκουν επιβλητικές οι ολόσωμες μορφές της Παναγίας Παράκλησης και του Χριστού Σωτήρος (Εικ. 7). Το εσωράχιο του ανατολικού τόξου μοιράζονται ο προφήτης Ιεζεκιήλ με την κλειστή πύλη, ο προφήτης Μουσής με τη στάμνο του μάννα (Εικ. 9) και ο προφήτης Γεδεών με τον πόκο των ερίων.

Στους υπόλοιπους τοίχους του νάρθηκα αναπτύσσεται ο βίος της Παναγίας που είναι εμπνευσμένος από το απόκρυφο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβ²³ και περιλαμβάνει 12 επεισόδια: την *ΑΝΑ ΠΡΟΣΕΥΧΟΜΕΝΗ* (Εικ. 8), τον *ΔΙΚΑΙΟΝ ΙΩΑΚΕΙΜ ΠΡΟΣΕΥΧΟΜΕΝΟΝ ΕΝ ΤΩ ΟΡΕΙ*, τον *ΑΣΠΑΣΜΟΝ ΤΩΝ ΔΙΚΑΙΩΝ ΙΩΑΚΕΙΜ ΚΑΙ ΑΝΗΣ*, το Γενέσιο της Θεοτόκου,

την Επταβηματίζουσα, την *ΕΥΛΟΓΗΣΙΝ ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ*, τα Εισόδια, την Παναγία δεχομένη τον άρτον παρά του αγγέλου, τη Μνηστεία, τον Ευαγγελισμό παρά το φρέαρ, τον *ΑΣΠΑΣΜΟΝ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ* και, τέλος, το Ύδωρ της Ελέγξεως.

Στον δυτικό τοίχο κυριαρχεί η παράσταση της Φιλοξενίας και τις δύο πλευρές της θύρας εισόδου καταλαμβάνουν οι ολόσωμες μορφές του αββά Ζωσιμά και της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Τα τύμπανα των λοιπών δύο αφιδωμάτων καλύπτονται στα κατώτερα μέρη από ολόσωμες μορφές σε φυσικό μέγεθος στο νότιο απεικονίζονται οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, ένας αδιάγνωστος άγιος, με ενδύματα κρατικού αξιωματούχου, και ο ερημίτης Ονούφριος, ενώ στο βόρειο οι κτήτορες του ναού (Εικ. 10). Τις υπόλοιπες επιφάνειες των περιμετρικών τοίχων, πλην του ανατολικού, γεμίζουν μορφές αγίων ανδρών και γυναικών, ιεραρχών και μοναχών, μέσα σε ορθογώνιους πίνακες με γραπτό κείμενο και καρφί

²³ C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Λειψία 1853, 1-30.



Εικ. 8. Χίος, Καλαμωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελωπούσαινας, νάρθηκας. Ο Ευαγγελισμός της Άννας (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 70).

ανάρτησης στην επάνω πλευρά, που απομιμούνται φορητές εικόνες και αποδίδονται κατά τον ίδιο τρόπο με εκείνους που συναντώνται στον κυρίως ναό. Σε επιλεγμένες θέσεις στα χαμηλά μέρη των τοίχων εικονίζονται δωρητές με την περιβολή μοναχών και δωρήτριες, επίσης με μοναστικά ενδύματα. Οι μορφές των δωρητών και των δωρητριών ξεχωρίζουν, καθώς μέσα σε ένα περιβάλλον πολλών αγίων αυτές μόνο δεν φέρουν φωτοστέφανο.

Η Πεντηκοστή ακολουθεί την εικονογραφία που είχε καθιερωθεί από τον 9ο αιώνα²⁴ και είχε σχεδιαστεί

για να καταλαμβάνει τρουλλαίες επιφάνειες²⁵ (Εικ. 6). Στο κέντρο του τυφλού ημισφαιρικού θόλου που συμβολίζει τον επουράνιο χώρο, μέσα σε τρίχρωμη ίριδα, κυριαρχεί η Ετοιμασία του Θρόνου με την περιστέρα πάνω σε χαμηλή τράπεζα που καλύπτεται από μαργαριτοποίκιλη ενδυτή. Οι απόστολοι κάθονται σε ενιαίο χαμηλό κάθισμα με ερεισίνωτο και επικεφαλής

1985, 206-208. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Μονή Παντάνασσας*, ό.π. (υποσημ. 3), 144.

²⁵ E. Diez – O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge 1931, 72.

²⁴ Ντ. Μουρίκη, *Τά ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα

των δύο ομάδων, προς τις οποίες εκπορεύονται ακτίνες φωτός, είναι ο Πέτρος και ο Παύλος. Αν και παράσταση Δωδεκαόρου, η Πεντηκοστή εικονίζεται στον νάρθηκα της Αγρελωπούσαινας και όχι στον κυρίως ναό, όπως παρατηρείται το ίδιο νωρίτερα στα ψηφιδωτά της Νέας Μονής²⁶ και στον σύγχρονο με τον ναό της Καλαμωτής Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη²⁷. Η Πεντηκοστή, όπως συνδυάζεται με το τετράμορφο και τα δύο ζεύγη των πύρινων, πολυόμματων τροχών που καταλαμβάνουν το βορειοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο, αποκτά εσχατολογική σημασία²⁸, η οποία ερμηνεύεται από τη χρήση του χώρου του νάρθηκα για νεκρικές ακολουθίες και τις σχετικές δεήσεις²⁹.

Στην αβαθή εσοχή που σχηματίζεται πάνω από τη θύρα εισόδου στον κυρίως ναό, η σύνθεση του ανατολικού τοίχου κορυφώνεται στον Αναπεσόντα, που αποτελεί μέρος ιδιότυπης Δέησης με την Παναγία και μια ανδρική μορφή, η οποία δεν ταυτίζεται από επιγραφή, αλλά με κριτήριο τα φυσιογνωμικά της χαρακτηριστικά θα μπορούσε να αποδοθεί στον απόστολο Πέτρο³⁰ (Εικ. 7). Ο Αναπεσών έχει την παιδική μορφή του Εμμανουήλ και σε ανακεκλιμένη στάση ακουμπά στο λυγισμένο χέρι το κεφάλι, ακολουθώντας το σχήμα του Ύπνου-Θανάτου της ύστερης αρχαιότητας³¹. Το θέμα δεν παρουσιάζει ένα ορισμένο εικονογραφικό σχήμα ούτε έχει μια αυστηρά καθορισμένη θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών³². Η εικο-

νογραφία του διαμορφώθηκε στους παλαιολόγειους χρόνους και εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική στα τέλη του 13ου και στις αρχές του 14ου αιώνα στο Πρωτάτο, στο Βατοπέδι, στο Χιλανδάρι, στον Άγιο Νικήτα στο Ξύδι, ως σύμβολο της Ενσάρκωσης και της Θουσίας³³. Πάνω από τη δυτική θύρα έχει τοποθετηθεί στο Πρωτάτο και αργότερα στον νάρθηκα του καθολικού της μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Lespovo. Σε συνδυασμό με την Πεντηκοστή, όπως και στο χιακό μνημείο, το θέμα εμφανίζεται στον αρχικό εξωνάρθηκα («Ενάτη») της μονής Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες, στο στρώμα των τοιχογραφιών που χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα³⁴.

Οι όρθιες μορφές του Χριστού Σωτήρα και της Παναγίας Παράκλησης³⁵ κυριαρχούν στον ανατολικό τοίχο με το μέγεθός τους (Εικ. 7). Η Παναγία κρατεί ειλητό με απόδοση της γνωστής στιχομυθίας σε δύο χρώματα, κόκκινο και μαύρο, σύμφωνα με εικονογραφική ιδιορρυθμία που συναντάται για πρώτη φορά στα τέλη του 12ου αιώνα³⁶. Ο τύπος της Παράκλησης σε συνδυασμό με τον Σωτήρα συνιστούν εικονογραφικό σχήμα που συναντάται πολύ συχνά σε ναούς των πρώτων Παλαιολόγων, όπως π.χ. στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στην Ολυμπιώτισσα και σε πολλά μνημεία της Σερβίας, όπου η σύνθεση απαντά με ιδιαίτερη συχνότητα³⁷. Η ευρεία διάδοση του θέματος οφείλεται σε μια πολύ καλά διαμορφωμένη λατρεία της Παναγίας ως μεσίτριας, που αναπτύχθηκε κατά τον ύστερο 12ο και πρώιμο 13ο αιώνα³⁸. Στα χρόνια της βασιλείας του Ανδρονίκου Β΄ υπήρξε έξαρση της λατρείας και περί το 1297 ο αυτοκράτορας όρισε ολόκληρος ο μήνας

²⁶ Μουρίζη, *Τά ψηφιδωτά της Νέας Μονής*, ό.π. (υποσημ. 24), 224.

²⁷ Α. Ευγγούπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Άγιου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, 15.

²⁸ Ν. Πανσελήνου, «Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 84.

²⁹ S. Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques, (XIe – première moitié du XIIe s.)», *Byzantion* 58 (1988), 140-141. Η ίδια, «Le Jugement dernier inédit de l'église d'Agètria (Magne), *JÖB* 32/5 (1982), 473-474. Ν. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του καθολικού της μονής του Όσίου Λουκά», *ΕΕΒΣ ΝΓ'* (2007-2009), 141.

³⁰ Για τις παραλλαγές του εικονογραφικού θέματος της «Δέησης», βλ. Α. Cutler, «Under the sign of the Deesis: on the question of representativeness in Medieval Art and Literature», *DOP* 41 (1987), 145-154. Pennas, «Deesis», ό.π. (υποσημ. 16), 193-198.

³¹ Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το ανακλινόμενον βρέφος», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), 230.

³² D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Μόναχο 1965, 181.

³³ S. Dufrenne, «Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XI^e siècle», *L'art byzantin au début du XI^e siècle. Symposium de Gračanica 1973*, επιμ. Sr. Petković, Βελιγράδι 1978, 32.

³⁴ Αγγ. Στρατή, *Το Καθολικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, Αθήνα 1989, πίν. 9.

³⁵ Για τον τύπο, βλ. S. Kalopissi-Verti, «The murals of the narthex. The paintings of the late thirteenth and fourteenth centuries», Α. Weyl Carr – Α. Nicolaidis (επιμ.), *Asinou across time. Studies in the architecture and murals of the Panaghia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington, D. C. 2012, 155-157.

³⁶ N. Ševčenko, «The metrical inscription in the murals of the Panaghia Phorbiotissa», *Asinou*, ό.π. (υποσημ. 35), 87.

³⁷ Τσιτουρίδου, *Ζωγραφικός διάκοσμος*, ό.π. (υποσημ. 9), 78.

³⁸ Ό.π., 77.

Αύγουστος να είναι αφιερωμένος στη Θεοτόκο, πρακτική που διατηρήθηκε μέχρι την Άλωση³⁹.

Ο ανατολικός τοίχος του νάρθηκα επέχει τη θέση του τέμπλου στον κυρίως ναό, οπότε σε αυτόν αναπαράγεται το εικονογραφικό σύστημα του τέμπλου, στα άκρα του οποίου συναντώνται από τον 11ο αιώνα οι παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας⁴⁰. Στον ναό της Χίου προτιμήθηκε το σχήμα του Χριστού με την Παναγία Παράκληση, που έχει εσχολογικό νόημα λόγω της μεσιτείας της για τη σωτηρία των ανθρώπων. Οι ίδιες παραστάσεις στην ίδια θέση συναντώνται στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης, όπου όμως ο Χριστός συνδυάζεται με τη Βρεφοκρατούσα, και αργότερα στη Dečani και στο Lespovo⁴¹. Η εσχολογική σημασία της παράστασης υπογραμμίζεται από την περικοπή στο ευαγγέλιο του Χριστού που τονίζει τη σωτηριολογική σημασία της θύρας ως εισόδου στην Εκκλησία⁴², μέσω της οποίας είναι δυνατή η σωτηρία για την οποία ικετεύει η Παναγία.

Τρεις θεοφάνειες από την Παλαιά Διαθήκη, που θεωρήθηκαν από τα εξηγητικά κείμενα και την εκκλησιαστική υμνογραφία ως αλληγορίες του μυστηρίου της Ενσάρκωσης και προεικονίσεις του ρόλου της Παναγίας, εικονογραφούνται στο εσωράχιο του ανατολικού τοίχου. Τρεις προφήτες κρατούν αντικείμενα που συνδέονται με τις θεοφάνειες των οποίων υπήρξαν μάρτυρες: ο Ιεζεκιήλ την κλειστή πύλη, ο Μωυσής τη χρυσή στάμνο του μάννα (Εικ. 9) και ο Γεδεών τον πόκο των ερίων⁴³. Οι δύο από τις τρεις παραστάσεις είναι συνήθεις σε κύκλους προεικονίσεων, ενώ η προτύπωση της Θεοτόκου με τη στάμνο, όπου συνέλεξε ο Ααρών το μάννα ακολουθώντας οδηγία του Μωυσή, σπάνια αποτελεί ξεχωριστή σκηνή στους τυπολογικούς



Εικ. 9. Χίος, Καλαμιωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελωπούσαινας, νάρθηκας. Ο προφήτης Μωυσής με τη στάμνο του μάννα, λεπτομέρεια (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 68).

κύκλους των βιβλικών προεικονίσεων της Παναγίας⁴⁴, όπως συμβαίνει στον ναό της Καλαμιωτής.

Στους υπόλοιπους τρεις τοίχους του τετράγωνου νάρθηκα αναπτύσσεται εκτενής, με 12 σκηνές, ο κύκλος του βίου της Παναγίας, που αρχίζει από τον δυτικό τοίχο, προχωρεί στον βόρειο, συνεχίζεται και κλείνει στον νότιο, αφού προηγουμένως έχει παρακάμψει τον ανατολικό τοίχο. Η λατρεία της Παναγίας, που γνώρισε το απόγειό της στην εποχή των Παλαιολόγων, συνέβαλε στη διαμόρφωση του θεομητορικού εικονογραφικού κύκλου που πηγάζει από απόκρυφη διήγηση και στην καθιέρωσή του στο εικονογραφικό πρόγραμμα των παλαιολόγειων μνημείων, στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα⁴⁵. Η απεικόνιση θεμάτων από τη νεανική ηλικία της Παναγίας στον νάρθηκα των εκκλησιών ήταν λύση που προτιμήθηκε κατεξοχήν από την πρωτεύουσα και υπάρχει σε σύγχρονα κορυφαία μνημεία, όπως στη Μονή της Χώρας ή σε μνημεία που σχετίζονται με το περιβάλλον της πρωτεύουσας, όπως οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης⁴⁶. Η τοποθέτηση των 12 σκηνών

³⁹ V. Grumel, «Le mois de Marie des Byzantins», *EO* 31 (1932), 257-269. L. Fundić, «Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση της ζωγραφικής του ναού του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια», *ΔΧΑΕ ΛΣΤ'* (2015), 70.

⁴⁰ A. Xyngopoulos, «Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique», *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Βενετία 1971, 87.

⁴¹ Τοιτουρίδου, *Ζωγραφικός διάκοσμος*, ό.π. (υποσημ. 9), 78 σημ. 78.

⁴² Ν. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική*, π. 300-726, Αθήνα 2007, 35.

⁴³ Ντ. Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις Περίβλεπτον Μυστρά», *ΑΔ* 25 (1970), Α' – Μελέται, Αθήνα 1971, 217, 218, 225-226.

⁴⁴ Ό.π., 225.

⁴⁵ Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Τοιχογραφίες Μεσοχωρίτισσας», ό.π. (υποσημ. 15), 213. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Τὰ ψηφιδωτὰ καὶ οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες», *Τερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαίδου*, Α', Άγιον Όρος 1996, 246, 251.

⁴⁶ J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Βρυξέλλες 1964, 207.

του μαριολογικού κύκλου στον χώρο έγινε με βάση την αφηγηματική συνέχεια στο απόκρυφο κείμενο, ενώ εξέχουσα θέση και μεγαλύτερη ανάπτυξη έχουν λάβει στα ημικυκλικά τύμπανα το Γενέσιο και τα Εισόδια, λόγω της σημασίας αυτών ως μεγάλων εορτών της Εκκλησίας. Ακριβώς για τον ίδιο λόγο, δηλαδή τη σημασία του στο λειτουργικό τυπικό, ο ζωγράφος επέλεξε να περιλάβει τον Ασπασμό Ιωακείμ και Άννας στον κύκλο ως αυτόνομη παράσταση και όχι ως συμπληρωματικό επεισόδιο του Γενεσίου, επειδή η Σύλληψη της Θεοτόκου εορταζόταν, ήδη από τον 10ο αιώνα, ως ξεχωριστή εορτή στις 9 Δεκεμβρίου⁴⁷.

Ο θεομητορικός κύκλος ακολουθεί σε γενικές γραμμές τους τύπους της «παλαιολόγειας κοινής», αλλά δεν είναι πανομοιότυπος με κανένα ανάλογο σωζόμενο σε μνημείο της ίδιας εποχής. Απουσιάζουν οι εισαγωγικές σκηνές, οι σχετικές με την επιστροφή των δώρων, που δεν λείπουν από κανένα μεγάλο αφηγηματικό κύκλο της παλαιολόγειας εποχής⁴⁸, και, αντίθετα, έχουν ενσωματωθεί σκηνές, όπως της Επταβηματίζουσας, που σε παλαιότερες εποχές υπήρχαν μόνο σε μνημεία των τότε ανατολικών επαρχιών της αυτοκρατορίας και απουσιάζουν από τα σύγχρονα με την Αγρελωπούσσινα μνημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας και των υπόλοιπων νησιών. Αντίστροφα, συναντώνται θέματα που ήταν από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους αγαπητά στον ελλαδικό χώρο, ενώ, αντίθετα, δεν εμφανίζονταν σε κύκλους των τότε ανατολικών επαρχιών, όπως η Ευλόγησις των ιερών⁴⁹.

Οι σκηνές χωρίζονται σε δύο θεματολογικές ενότητες: στη μία, που καταλαμβάνει τον βόρειο τοίχο, αναπτύσσονται οι σκηνές που εκτυλίσσονται στο σπίτι της Άννας και του Ιωακείμ, και στην άλλη, που καταλαμβάνει τον νότιο τοίχο, εκείνες που διαδραματίζονται στον Ναό. Η διατάραξη της χρονικής σειράς στα τέσσερα επεισόδια που απεικονίζονται μετά τα Εισόδια, στα οποία η φορά του κύκλου που εξαρχής προχωρεί

από τα αριστερά προς τα δεξιά τροποποιείται, προδίδει τη μείωση του αφηγηματικού τους χαρακτήρα. Αυτά τα επεισόδια αποσκοπούν στην απόδειξη της άσπορης σύλληψης και της αγνότητας της Παναγίας, που αποτελούσε απαραίτητη προϋπόθεση για την Ενσάρκωση, οπότε το βάρος δίδεται στο θεολογικό περιεχόμενο των σκηνών. Πρόθεση του ζωγράφου ή άλλου, υπεύθυνου για το εικονογραφικό πρόγραμμα, ήταν η ομαδική απεικόνιση των σκηνών που διαδραματίστηκαν στον Ναό, εικονογραφική ιδιοτυπία που παρατηρείται την ίδια εποχή, δηλαδή στη δεύτερη δεκαετία του 14ου αιώνα, μόνο στον εσωνάρθηκα του καθολικού της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, όπου επίσης η χρονολογική σειρά της αφήγησης παραβιάζεται και τα Εισόδια περιστοιχίζονται από σκηνές που αφορούν όλες στον Ναό⁵⁰. Η ιδιαιτερότητα αυτή δεν είναι άσχετη με τη διπλή απεικόνιση του θέματος της Παναγίας στα άγια των αγίων, πρώτα ως συμπληρωματική σκηνή των Εισοδίων και σε άλλη θέση, ως αυτόνομη σκηνή με το επεισόδιο διατροφής από τον άγγελο, ιδιοτυπία που συναντάται και πάλι την ίδια εποχή στα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας⁵¹. Οι λόγοι, θεολογικοί ή λειτουργικοί, που οδήγησαν τον ζωγράφο του μνημείου της Κωνσταντινούπολης να προβεί στις παραπάνω ιδιοτυπίες, δεν έχουν εξακριβωθεί⁵².

Η Φιλοξενία του Αβραάμ, σύμβολο της Θείας Ευχαριστίας και προεικόνιση της αγίας Τριάδας, εικονίζεται αντίκρου στον Αναπεσόντα που συμβολίζει το Πάθος και τη Θυσία και επάνω από τη θύρα εισόδου στον ναό. Ακολουθεί λιτή εικονογραφία με τους τρεις αγγέλους καθισμένους σε κυκλική τράπεζα και στα άκρα της σκηνής, τον Αβραάμ γονατιστό και τη Σάρα δεόμενη. Η διατύπωση του θέματος ακολουθεί παλαιότερους εικονογραφικούς τύπους που είχαν διαμορφωθεί πριν από τον 14ο αιώνα⁵³.

Το θέμα της μετάληψης της οσίας Μαρίας από τον

⁴⁷ Ο.π., 30-32.

⁴⁸ Οι πρώτες σκηνές υπάρχουν σε όλους τους εκτενείς κύκλους της πρωτεύουσας, της Μακεδονίας και της Σερβίας, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the cycle of the Life of the Virgin», *The Kariye Djami*, 4. *Studies in the art of Kariye Djami and its intellectual background*, Λονδίνο 1975, 169.

⁴⁹ Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, ό.π. (υποσημ. 46), 128-131. Η ίδια, «Iconography», ό.π. (υποσημ. 48), 191-192.

⁵⁰ Lafontaine-Dosogne, «Iconography», ό.π. (υποσημ. 48), 179.

⁵¹ J. Meyendorff, «Spiritual trends in Byzantium in the late thirteenth and early fourteenth centuries», *The Kariye Djami*, 4, ό.π. (υποσημ. 48), 102.

⁵² Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, ό.π. (υποσημ. 46), 200.

⁵³ Ντ. Μουρίκη, «Η παράσταση της Φιλοξενίας του Άβραάμ σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ Γ'* (1962-1963), 91-97. Δεληγιάννη-Δωρή, «Τοιχογραφίες Άγριακόνας», ό.π. (υποσημ. 6), 560-563.



Εικ. 10. Χίος, Καλαμιωτή. Ο ναός της Παναγίας Αγρελωπούσαινας, νάρθηκας. Όψη προς τα βόρεια (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. 73-75, 91-93, 97).

αββά Ζωσιμά ακολουθεί τον καθιερωμένο από τη μεσοβυζαντινή περίοδο τύπο που παρουσιάζει τις δύο μορφές ολόσωμες, σε στάση τριών τετάρτων, στραμμένες η μία προς την άλλη. Η απεικόνιση του θέματος πλάι στη θύρα εισόδου στον νάρθηκα ή στον κυρίως ναό ήταν πολύ διαδεδομένη στην Πελοπόννησο και την Κύπρο μετά τον 12ο αιώνα⁵⁴.

Μεγάλος αριθμός αγίων ανδρών και γυναικών καλύπτει τα μεσαία και τα κατώτερα μέρη των τοίχων. Μεταξύ των στηθαίων αγίων που παριστάνονται ως σε φορητή εικόνα, διακρίνεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος που ταυτίζεται με την ιδιαίζουσα επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ*

ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΤΡΑ. Η παρουσία τόσων αγίων στον νάρθηκα μπορεί να εκληφθεί ως εικαστική απόδοση του νεκρώσιμου θεοτοκίου, στο οποίο γίνεται επίκληση *τῶν πρεσβειῶν τῆς Θεοτόκου, τοῦ Προδρόμου, τῶν Ἀποστόλων, τῶν Προφητῶν, τῶν ἱεραρχῶν, τῶν ὁσίων καὶ δικαίων καὶ ἀπάντων τῶν ἁγίων* για την αιώνια ανάπαυση των κτητόρων που εικονίζονταν στον ίδιο χώρο⁵⁵.

Η παράσταση των μετωπικών κτητόρων καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του τυμπάνου του τυφλού αψιδώματος στον βόρειο τοίχο του νάρθηκα

⁵⁴ Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης*, Αθήνα 1975, 33.

⁵⁵ Belting – Mango – Mouriki, *Mosaics*, ὁ.π. (υποσημ. 10), 71-72. Γκιολές, «Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα», ὁ.π. (υποσημ. 29), 143.

(Εικ. 10)⁵⁶. Αριστερά στέκει μια γυναίκα που θα μπορούσε να είναι η Ειρήνη Μεντόνη της κτητορικής επιγραφής⁵⁷, στη μέση δέεται ένας νεαρός σχετικά άνδρας, γενειοφόρος, ντυμένος με επίσημα ενδύματα, και δεξιά κρατεί το ομοίωμα της εκκλησίας και το προσφέρει στον Χριστό ένας ηλικιωμένος άνδρας με μελανό ένδυμα κληρικού που μπορεί να ταυτιστεί με τον αναγνώστη και νομικό Νικόλαο Παντεύγενο. Αιγιματική παραμένει η παρουσία του μεσαίου άνδρα στην κτητορική παράσταση, εφόσον στην επιγραφή μνημονεύονται μόνον δύο κτήτορες, το ζεύγος Νικολάου και Ειρήνης. Ίσως ο νεαρός άνδρας αποτελούσε μέλος της οικογένειας των δύο κτητόρων, όπως είναι σύνηθες στις παραστάσεις δωρητών τον 14ο αιώνα να περιλαμβάνονται σε αυτές τα παιδιά τους είτε κοντινός τους συγγενής ή πρόγονός τους. Η εικονογραφία πάντως κινείται στο πλαίσιο της παράδοσης του 14ου αιώνα, σύμφωνα με την οποία οι δωρητές σε φυσικό μέγεθος, ή και ακόμη μεγαλύτερο, καταλαμβάνουν όλο το πεδίο αφήνοντας πολύ μικρό χώρο για τον Χριστό ευλογούντα και δεν στρέφονται προς το ιερό πρόσωπο στο οποίο αφιερώνουν την εκκλησία, αλλά κοιτούν κατά μέτωπο τον θεατή⁵⁸.

Όπως προκύπτει από όσα προηγήθηκαν, στον περιορισμένο χώρο του νάρθηκα συμπυκνώθηκαν πολλά θεολογικά μηνύματα, καθώς αναπτύσσονται σε αυτόν πολλοί θεματολογικοί κύκλοι, όπως οι δύο θεομητορικοί, εκ των οποίων ο ένας είναι αφηγηματικός με σκηνές από τον βίο της Παναγίας και ο άλλος τυπολογικός με προεικονίσεις της από την Παλαιά Διαθήκη, θέματα με σωτηριολογικό-εσχατολογικό περιεχόμενο, καθώς και σκηνές συμβολικού χαρακτήρα. Το παλαιότερο σωζόμενο παράδειγμα συνύπαρξης βιογραφικού και συμβολικού κύκλου της Παναγίας συναντάται στον ναό της Παναγίας Περιβλέπτου (Άγιος Κλήμης) στην Αχρίδα⁵⁹, η δε ταυτόχρονη ανάπτυξη διαφόρων θεματολογικών ενοτήτων ήταν προσφιλής στη διατύπωση

του εικονογραφικού προγράμματος των εκκλησιών του ύστερου 13ου – πρώιμου 14ου αιώνα⁶⁰. Κοινούς κύκλους έχει η Αγρελωπούσαινα με την Περίβλεπτο της Αχρίδας, το Χιλανδάρι, τη Μονή της Χώρας και τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης, όσον αφορά στα περίπου σύγχρονά της μνημεία.

Η εικονογραφία περιορίζεται στα κύρια και απολύτως απαραίτητα πρόσωπα με συνοπτική απόδοση του τοπίου. Οι μορφές στέκουν στον χώρο με ηρεμία και ισορροπία, χωρίς ιδιαίτερη μνημειακότητα. Τα ενδύματά τους είναι θαμπά, χωρίς γυαλισμάτα και με περιορισμένη χρωματική κλίμακα. Τα πρόσωπα πλάθονται με τη βοήθεια πράσινων σκιών στις παρειές ή στις άκρες του προσώπου. Οι λευκές ακτίνες των φώτων είναι λίγες και λεπτές, και εμφανίζονται στο μέτωπο, κάτω από τα μάτια, πλάι στη μύτη και στο σαγόρι.

Ο ζωγράφος γνωρίζει την εικονογραφία και τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής του, αλλά μένει προσκολλημένος σε πρότυπα παλαιότερα. Φαίνεται να γνωρίζει τα θεολογικά ζητήματα και όσα απασχολούν το δόγμα στην εποχή του. Πρόκειται εν τέλει για έναν καλό καλλιτέχνη, όχι πρωτοποριακό ή τολμηρό, που κινείται με άνεση στην παλαιολογία τέχνη, χωρίς να εμφανίζει επαρχιακά χαρακτηριστικά στην πραγμάτευση της τέχνης του⁶¹.

Ένας διπλός φυλλοφόρος κόκκινος σταυρός με κρυπτογραφικά στοιχεία⁶², που αποκαλύφθηκε κάτω από την παράσταση της Παναγίας Παράκλησης στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, πλάι στη θύρα εισόδου στον κυρίως ναό⁶³, συνέβαλε αποφασιστικά στην αποκωδικοποίηση της ιστορίας του ναού της Παναγίας Αγρελωπούσαινας. Ο σταυρός έχει αποκρυβεί εν μέρει από τη βορειοανατολική παραστάδα, γεγονός που καταδεικνύει ότι αυτός προϋπήρχε και η κατασκευή της παραστάδας ακολούθησε χρονικά. Στην αρχική φάση του ναού, ο οποίος εξαρχής απαρτιζόταν από δύο μέρη,

⁵⁶ Μπούρας, «Βυζαντινή βασιλική», ό.π. (υποσημ. 1), 141-142. Για εκτενή περιγραφή της παράστασης, βλ. Βάσση, *Ομάδα ναών*, ό.π. (υποσημ. 5), 63-68.

⁵⁷ Βλ. στο παρόν άρθρο παραπάνω, υποσημ. 5.

⁵⁸ T. Velmans, «Le portrait dans l'art des Paléologues», *Art et Sociétés*, ό.π. (υποσημ. 40), 123.

⁵⁹ P. Miljković-Pepel, *L'oeuvre des peintres Michel et Eutyche*, Σκόπια 1965, 49. Constaninides, *Wall paintings*, ό.π. (υποσημ. 11), I, 182.

⁶⁰ Τσιτουρίδου, *Ζωγραφικός διάκοσμος*, ό.π. (υποσημ. 9), 54-57, όπου παραδίδονται 14 μνημεία και οι κύκλοι τους.

⁶¹ D. Mouriki, «Stylistic trends in monumental painting of Greece at the beginning of the 14th century», *L'art byzantin au début du XIVe siècle. Symposium de Gračanica 1973*, επιμ. Sr. Petković, Βελιγράδι 1978, 78, εικ. 50 (το Ύδωρ της Ελέγξεως), 51 (ο Ρωμανός ο Μελωδός).

⁶² Βλ. Βάσση, *Ομάδα ναών*, ό.π. (υποσημ. 5), 92, εικ. 74-76.

⁶³ Για όμοιου τύπου σταυρούς, βλ. Kalopissi-Verti, «Murals», ό.π. (υποσημ. 35), 190-192.

δηλαδή κυρίως ναό και νάρθηκα, υπήρχε ένας γραπτός σταυρός στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, που είχε απεικονιστεί στη θέση αυτή ως φυλακτικό, προστατευτικό σύμβολο. Αργότερα ο νάρθηκας άλλαξε κάλυψη και κατασκευάστηκαν οι ογκώδεις παραστάδες στις γωνίες, προκειμένου να υψωθεί ο τυφλός ημισφαιρικός θόλος. Τότε, μοιραία απεκρύβη ο σταυρός από τις νέες κατασκευές και ο ναός καλύφθηκε εξ ολοκλήρου με τοιχογραφίες. Ο ζωγραφικός διάκοσμος είναι έργο μίας φάσης, όπως είναι σαφές και από την τεχνοτροπία και από εικονογραφικές ομοιότητες μεταξύ των παραστάσεων, των κοσμημάτων κ.ά. Ίσως ο μεσαίος άνδρας της κτητορικής παράστασης ήταν ο δωρητής της αλλαγής της κάλυψης του νάρθηκα, στην οποία προέβη άγνωστο για ποιο λόγο, καθώς άδηλο παραμένει αν έγινε εξαιτίας κάποιας κατάρρευσης της αρχικής στέγασης από φυσική καταστροφή ή από επιθυμία του δωρητή να προσαρμόσει στον νάρθηκα εικονογραφικό πρόγραμμα που περιελάμβανε στη διατύπωσή του και τρούλλο. Στη συνέχεια ο ίδιος μερίμνησε για την αγιογράφηση του ναού αναθέτοντας την εργασία σε ένα συνεργείο καλού ζωγράφου, από κάποιο καλλιτεχνικό κέντρο που γνώριζε την τέχνη της πρωτεύουσας. Όλα αυτά φαίνεται πως συνέβησαν λίγο πριν από το έτος 1317, οπότε θα πρέπει να χρονολογηθούν και οι τοιχογραφίες, με συνδυασμό των πληροφοριών που παρέχει

η κτητορική επιγραφή και τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του ζωγραφικού διακόσμου.

Συγκεφαλαιώνοντας, φαίνεται πως η ιστορία του ναού της Παναγίας Αγρελωπούσσαινας έχει ως εξής: η εκκλησία κτίστηκε στην εκπνοή του 13ου ή στην αρχή του 14ου αιώνα. Λίγο αργότερα, σε απόσταση περίπου μιας δεκαετίας και πάντως πριν από το έτος 1317, ενόσω ακόμη ζούσε το ζεύγος των κτητόρων, άλλαξε ο τρόπος κάλυψης του νάρθηκα, προστέθηκε ο τυφλός ημισφαιρικός θόλος και ο ναός διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες. Εφαρμόστηκε τότε ένα καλά μελετημένο εικονογραφικό πρόγραμμα, ώστε να εκπροσωπούνται όλες οι θεολογικές και δογματικές αλήθειες, όλες οι κατηγορίες των αγίων, ανδρών και γυναικών, και αυτά διατυπώθηκαν με τέχνη όχι επαρχιακή. Στην κτητορική παράσταση αποδόθηκαν οι μορφές των κτητόρων της αρχικής εκκλησίας, του ζεύγους Παντεύγενου – Μεντόνη, μαζί με τον δωρητή, στον οποίο οφείλεται η τελική μορφή που έλαβε ο ναός, αφού αυτός είναι που άφησε το καθοριστικό αποτύπωμά του στο μνημείο.

Προέλευση εικόνων

Φωτογραφικό Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Χίου. Το προοπτικό σχέδιο (Εικ. 2) εκπονήθηκε από τη σχεδιάστρια κ. Μαρία Χριστέλη, το έτος 2017.

Olga Vassi

THE PALAIOLOGAN CHURCH OF PANAGIA AGRELOPOUSSENA ON CHIOS: ITS MONUMENTAL PAINTING

In the end of the 13th or the beginning of the 14th century a church dedicated to the Virgin Mary was founded in the countryside of Chios, near the village of Kalamoti. The church is currently known as Panagia Agrelopous-sena and consists of the main naos and a narthex in the west (Fig. 1). The study of its architecture, sculpture and painting was Charalambos Bouras' first publication, to whose memory this volume is dedicated. The revelation and conservation of the frescoes that took place in the

early '70s brought to light many scenes not visible until that time, especially the ones in the narthex (Fig. 2). In the apse, the Virgin Mary enthroned with the Child in the Panachrantos type, is depicted between two angels, while the semi-cylinder is occupied by four hierarchs who are a part of the composition of the Melissimos. The lateral surfaces are covered by the procession of eight additional hierarchs and two deacons (Fig. 3). In the main naos, the decoration is developed in four

alternating zones, according to the established iconography. The upper zone in the barrel vault bore the Twelve Feasts. Busts of prophets, hierarchs, martyrs and monks in rectangular panels with a golden frame, a nail and a hanging ring on the upper side, can be observed on the middle zone, indicating portable icons. The background of the pictures is characterized by a bluish or alternatively red color. The donor inscription written on the west wall informs us that the church of Panagia was built at the expense of the *anagnostes* and *nomikos* Nikolaos Pantevgenos and his wife Eirene Mendone during Andronikos' II and the Empress Eirene's reign, between the years 1295 and 1317. On the third zone, the full-bodied figures of Christ the Savior (Fig. 4) and the Virgin Hodegetria stand beside the iconostasis. Next to them are placed military saints or healers, who are in turn flanked by holy women in the intrados of the arches. In the latter zone, lines in various formations imitate marbling.

The layout of the zones, i.e. the imitation of marble panelling at the bottom, the full-bodied figures at the level of the faithful (Fig. 5), the busts of saints in the springing of the barrel vault and the Evangelical scenes at the top, is characteristic of and extremely widespread in churches of the 14th century. The iconographic program of the naos has no particularities or innovations and is rightly balanced.

In the narthex, the Pentecost is placed on the hemisphere of the blind dome, whereas in the three pendentives are depicted serapheims (Fig. 6). In the fourth, the tetramorph with two pairs of wheels can be seen. The eastern wall is dominated by the Anapeson, accompanied by two busts of praying figures, the Virgin and Peter (?), while in the lower part of the same wall stand the Virgin Paraklesis and Christ the Savior (Fig. 7). The intrados of the eastern arch is divided into three scenes; one with the prophet Ezekiel holding the closed door, another with the prophet Moses bearing the jar of the manna (Fig. 8) and the last one with the prophet Gideon and the fleece.

On the rest of the walls of the narthex the cycle of the Virgin Mary's life is developed in twelve episodes (Fig. 9). The west surface is dominated by the Hospitality of Abraham and the abbot Zosimas with Mary of Egypt, on both sides of the entrance. The lower parts of the lunettes in the other two blind arcades are covered by the founders' portraits in the north (Fig. 10) and by saints Constantine, Helen and Onouphrios in the south. Portraits

of saints, male and female, hierarchs and monks, in rectangular panels imitating portable icons, similar to those in the naos, fill the remaining space. In specific places, female and male donors are depicted in monastic garb.

The limited space of the narthex contains many theological messages. Various thematic cycles, such as two mariological cycles, which consist of one narrative and one typological from the Old Testament, subjects with eschatological content, and scenes of symbolic character unfold on it. The coexistence and simultaneous elaboration of different thematic units was very common in the iconographic programs of churches dating to the late 13th – early 14th century.

From the stylistic point of view, the figures are rendered in proper proportions, while the body volume is restricted. In the treatment of the garments, the drapery is rigid without, however, ending up schematic or linear. No vivid expression can be shown on their faces, although they exude seriousness and tranquility.

The painter was aware of the iconography and the artistic trends of his time, nevertheless remained attached to earlier prototypes. He seems to have been familiar with the theological issues and concerns of the dogma during his era. In conclusion, he was a good artist, not avant-garde neither bold, moving with ease within Palaiologan art, without showing any provincial characteristics in his art.

After the study of its monumental painting, the history of the church of Panagia Agrelopoussena could be written as follows: the church was built at the expiration of the 13th or the beginning of the 14th century. About a decade later, shortly before 1317, while the couple of the *ktetors* was still alive, the vaulting of the narthex changed, a blind hemispherical dome was constructed and consequently the church was decorated with frescoes. A well-designed iconographic program was then carried out in order to represent all theological and doctrinal truths and all saints, men and women. All of the above-mentioned features were expressed in a non-provincial art. The couple responsible for the original church, Pantevgenos – Mendone, and the donor responsible for the final form of the church, were portrayed in the narthex.

Dr. Archaeologist
Ephorate of Antiquities of Chios
ovassi@culture.gr