

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 40 (2019)

Δελτίον ΧΑΕ 40 (2019), Περίοδος Δ'



Οι πρώτες φάσεις διακόσμησης του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο Ναυπακτίας (αρχές του 14ου αιώνα και π. 1500)

Ιωάννης Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ (Ioannis P. CHOULIARAS)

doi: [10.12681/dchae.21833](https://doi.org/10.12681/dchae.21833)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ (Ioannis P. CHOULIARAS) Ι. Π. (2019). Οι πρώτες φάσεις διακόσμησης του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο Ναυπακτίας (αρχές του 14ου αιώνα και π. 1500). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 40, 223–270. <https://doi.org/10.12681/dchae.21833>

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΦΑΣΕΙΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ
ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΣΤΟ ΧΡΥΣΟΒΟ
ΝΑΥΠΑΚΤΙΑΣ (ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ Π. 1500)

Η αρχική διακόσμηση του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο, από την οποία σώζεται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, τοποθετείται πιθανώς στις αρχές του 14ου αιώνα. Η δεύτερη και πιο εκτεταμένη φάση, η οποία χρονολογείται γύρω στο 1500, είναι έργο ενός αξιόλογου ζωγράφου εικόνων, γνήσιου εκφραστή της κρητικής τέχνης του 15ου αιώνα, με τους επώνυμους καλλιτέχνες της οποίας συγκρίνεται επάξια. Η ζωγραφική του θα μπορούσε να θεωρηθεί ο συνεκτικός κρίκος μεταξύ του Ξένου Διγενή και του Θεοφάνη του Κρητός.

The original decoration of the church of the Transfiguration of the Savior in Chryssovo, from which St. John the Baptist is preserved, is dated probably in the early 14th c. The second and more extensive layer, dating around 1500, is the work of a remarkable icon painter, a genuine representative of the 15th-century Cretan art, comparable to the well-known artists of that period. His work could be considered the link between Xenos Digenis and Theophanes the Cretan.

Λέξεις κλειδιά

Μνημειακή ζωγραφική, 14ος αιώνας, κρητική τέχνη, π. 1500, ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος, ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος, ζωγράφος Ανδρέας Παβία, ζωγράφος Ξένος Διγενής, ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς, Κρητική Σχολή, Κρήτη, Κύπρος, Ναύπακτος, Χρύσοβο.

Keywords

Wall Painting; 14th c.; Cretan Art; c. 1500; painter Angelos Akotantos; painter Andreas Ritzos; painter Andrea Pavia; painter Xenos Digenis; painter Theophanes Strelitzas Bathas; Cretan School; Crete; Cyprus; Nafpaktos; Chryssovo.

Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο της ορεινής Ναυπακτίας είναι μονόχωρος, ξυλόστεγος, με νεότερο νάρθηκα και, σύμφωνα με παλαιότερες δημοσιεύσεις, αποτελούσε καθολικό μονής¹ (Εικ. 1).

Η οικοδόμησή του ανάγεται στα τέλη του 13ου αιώνα² και σώζει τουλάχιστον πέντε φάσεις ζωγραφικής³ (Εικ. 2). Η πρώτη πιθανώς ακολουθεί μετά την ανέγερσή του,

* Δρ Αρχαιολόγος, Εφορεία Αρχαιοτήτων Θεσπρωτίας, iohouliaras@gmail.com

** Το θέμα παρουσιάστηκε στο 36ο Συμπόσιο της ΧΑΕ. Ι. Π. Χουλιαράς, «Οι πρώτες φάσεις διακόσμησης του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο Ναυπακτίας (13ος-15ος αι.)», Αθήνα 20-22 Μαΐου 2016, Αθήνα 2016, 120-121. Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από τη θέση αυτή τους φίλους και συναδέλφους Andrea Babuin, Βιργινία Μαυρίκα, Ηλία Νέσσερη και Αγγελική Σταυροπούλου, για την ουσιαστική συμβολή τους στην παρούσα μελέτη, και ιδιαίτερα τον Γιώργο Φουστέρη τόσο για το προοπτικό ανάπτυγμα των τοιχογραφιών του ναού όσο και για τη διάθεση του φωτογραφικού του αρχείου.

¹ Π. Λαζαρίδης, «Χρύσοβον, ναός Σωτήρος», ΑΔ 21 (1966), Χρονικά, 269-272. Ε. Καραγιάννη-Χαραλαμποπούλου, «Η Σωτήρω

το μοναστήρι του Χρυσόβου», *Ναυπακτικά Γ'* (1986-87), 327-340. Τζ. Παπαϊωάννου, «Η Ιερά Μονή Μεταμορφώσεως Σωτήρος Χρυσόβου Ναυπακτίας», *Πρακτικά Α' Αρχαιολογικού και Ιστορικού Συνεδρίου Αιτωλοακαρνανίας, Αργίνο, 21-23 Οκτωβρίου 1988*, Αργίνο 1991, 367-371. Άρχιμ. Σ. Τσιρώνης, *Τό Χρύσοβο και τό Μοναστήρι του «ή Σωτήρω»*, Ναύπακτος 2004, 12-21.

² Ο Λαζαρίδης, ό.π. (υποσημ. 1), 271, αναφέρει ότι στην εξωτερική πλευρά της αψίδας με κεραμίδια αναγραφόταν η χρονολογία ϞΨΟΗ (=1270), η οποία δεν διακρίνεται σήμερα. Ν. Χ. Καπώνης, *Η ναοδομική αρχιτεκτονική του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204-1318)* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Α'-Β', Αργίνο 2005, 56-57, εικ. 1-5. Βr. Osswald, *L'Épire du treizième au quinzième siècle: autonomie et hétérogénéité d'une région balkanique* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), 3, Τουλούζη 2011, 762-763.

³ Σύμφωνα με τον Λαζαρίδη, ο ναός φέρει τέσσερις φάσεις



Εικ. 1. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Αποψη του ναού από βορειοανατολικά.

και η στρωματογραφία δείχνει ότι από αυτή διατηρείται σήμερα, σε πολύ κακή κατάσταση, η μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον δυτικό τοίχο. Το δεύτερο στρώμα ζωγραφικής καλύπτει το σύνολο σχεδόν του ιερού, καθώς και τα μεγαλύτερα τμήματα του νότιου, του δυτικού και του βόρειου τοίχου του κυρίως ναού. Την ίδια περίοδο φιλοτεχνήθηκαν οι παραστάσεις του λιθόκτιστου τέμπλου και ο επιζωγραφισμένος Χριστός ο Σωτήρ, σε αψίδωμα στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα. Με τα δυο αυτά στρώματα θα ασχοληθούμε διεξοδικά στην παρούσα μελέτη. Ο υπόλοιπος τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού χρονολογείται στον 17ο αιώνα, ενώ υπάρχουν και αρκετές μεταγενέστερες επιζωγραφίσεις⁴.

ζωγραφικής, με τελευταία αυτή του 1628/9, ό.π. (υποσημ. 1), 270. Ωστόσο, πρόσφατα καταδείχθηκαν τουλάχιστον πέντε ζωγραφικές φάσεις, εκ των οποίων οι τρεις τελευταίες τον 17ο αιώνα. Βλ. Ι. Π. Χουλιάρας, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 17ου αιώνα στον ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο Ναυπακτίας», *Ναυπακτικά ΙΗ'* (2014-2015), 135-151.

⁴ Χουλιάρας, ό.π. (υποσημ. 3), 138. Επιζωγραφίσεις είναι ορατές

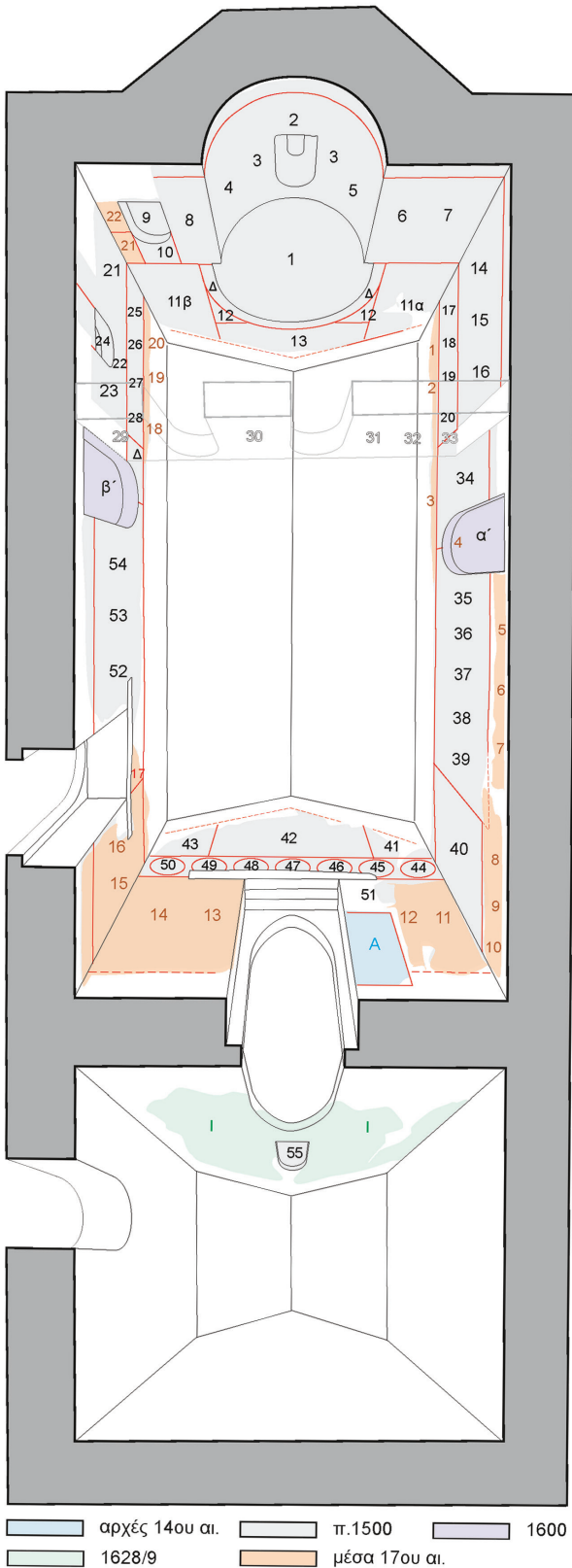
Α. Η πρώτη φάση τοιχογράφησης

Ο άγιος Ιωάννης ο Προδρόμος (Εικ. 3), στο νότιο τμήμα του δυτικού τοίχου, δεν σώζεται επαρκώς. Εικονίζεται μετωπικός, φορώντας τη μηλωτή και έχοντας το δεξί χέρι μπροστά στο σώμα και το αριστερό υψωμένο⁵. Ο άγιος παριστάνεται σε μικρότερο μέγεθος από όλους τους ολόσωμους αγίους των μεταγενέστερων φάσεων και μόνο από τη στρωματογραφία μπορούμε να υποθέσουμε ότι ανήκει στην αρχική φάση, καθώς βρισκόταν κάτω από αποτοιχισμένο άγγελο της

τόσο στον Προδρόμο της πρώτης φάσης όσο και σε πολλές παραστάσεις της δεύτερης.

⁵ Για την εικονογραφία του, βλ. Τζ. Παπαγεωργίου, «Η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο κάστρο Γερακίου Λακωνίας: η εξέλιξη της εικονογραφίας της μορφής στην παλαιολόγεια και πρόιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική», *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*, Αθήνα 2010, 319-339, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

Κατάλογος παραστάσεων Εικ. 2



Α΄ Φάση (αρχές 14ου αιώνα)

Α. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

Β΄ Φάση (π. 1500)

1. Πλατυτέρα των Ουρανών
2. Τράπεζα (από παράσταση Μελισμού [:])
3. Άγγελος-διάκονος
4. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος
5. Άγιος Βασίλειος
6. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος
7. Αδιάγνωστος διάκονος
8. Άγιος Στέφανος
9. Άκρα Ταπείνωση
10. Αρχάγγελος Μιχαήλ
11. α) Παναγία Ευαγγελισμού
β) Άγγελος Ευαγγελισμού
12. Εξαπτέρυγα
13. Άγιο Μανδήλιο
14. Αδιάγνωστος ιεράρχης
15. Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος
16. Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας
17. Άγιος Γρηγόριος Νύσσης
18. Άγιος Ιγνάτιος
19. Άγιος Κυπριανός
20. Άγιος Γρηγόριος (ο Θαυματουργός [:])
21. Άγιος Σίβεστρος
22. Εξαπτέρυγο
23. Άγιος Εύπλος
24. Σταυρός
25. Αδιάγνωστος ιεράρχης
26. Άγιος Γρηγόριος Μεγάλης Αρμενίας
27. Άγιος Ιωάννης Ελεήμων ή Γρηγόριος
28. Άγιος Ρούφος
29. Άγιος Νικόλαος
30. Παναγία «Ελπής των Απελπισμένων»
31. Παναγία Δέησης
32. Χριστός Δέησης
33. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος Δέησης
34. Προφήτης Ηλίας
35. Άγιος Αντώνιος

36. Άγιος Λουκάς ο Στειριώτης
 37. Άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης
 38. Άγιος Στέφανος ο Νέος
 39. Αδιάγνωστος όσιος
 40. Βάπτιση
 41. Προφήτης Δαυίδ
 42. Σταύρωση
 43. Αδιάγνωστος προφήτης
 44. Άγιος Σαμωνάς
 45. Άγιος Ελεάζαρ
 46. Άγιος Πέτρος
 47. Χριστός η Άμπελος
 48. Άγιος Παύλος
 49. Άγιος Αρσένιος ο Διδάσκαλος
 50. Αδιάγνωστος άγιος
 51. Άγγελος (αποτοιχισμένος)
 52. Άγιος Δημήτριος (:)
 53. Άγιος Γεώργιος
 54. Άγιος Θεόδωρος Τήρων
 55. Χριστός ο Σωτήρ
- Δ. Διακοσμητικά θέματα

Γ΄ Φάση (1600)

- α΄. Χριστός ο Σωτήρ
β΄. Παναγία «Ελπής των Απελπισμένων»

Δ΄ Φάση (1628/9)

Ι. Δευτέρα Παρουσία

Ε΄ Φάση (μέσα 17ου αιώνα)

- 1-3. Στηθάκια αγίων
4. Μεταμόρφωση (αποτοιχισμένη)
- 5-7. Ολόσωμοι στρατιωτικοί άγιοι (αποτοιχισμένοι)
- 8-10. Ολόσωμοι άγιοι (αποτοιχισμένοι)
11. Αγία Βαρβάρα
12. Αγία Παρασκευή (αποτοιχισμένη)
13. Άγιος Κωνσταντίνος
14. Αγία Ελένη
15. Άγιος Χριστόφορος
16. Άγιος Μερκούριος
17. Κτητορική επιγραφή
18. Μελχισεδέκ
19. Άννα (:)
20. Ιωακείμ (:)
21. Διακοσμητικό
22. Δίπτυχα

Εικ. 2. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Προοπτικό σχέδιο τοιχογραφιών.



Εικ. 3. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού. Ο άγιος Ιωάννης Πρόδρομος (α΄ φάση). (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Α΄Α).

δεύτερης φάσης (βλ. πιο κάτω, Εικ. 29) και ο άγγελος κάτω από την αποτοιχιωμένη επίσης αγία Παρασκευή, η οποία ανήκει σε φάση των μέσων του 17ου αιώνα⁶. Πολύ σπάνια είναι η ύψωση του αριστερού του χεριού, με το οποίο πιθανώς να κρατούσε σταυρό, όπως σε εικόνα από τον ναό της Αγίας Αικατερίνης στην

⁶ Λαζαρίδης, ό.π. (υποσημ. 1), 271. Χουλιάρης, ό.π. (υποσημ. 3), 146.

Κέρκυρα (αρχές 14ου αιώνα)⁷ και σε μια ακόμη από τη συλλογή Menil (τέλη 14ου αιώνα)⁸. Ο τύπος παραμένει σπάνιος και στα πρώιμα μεταβυζαντινά χρόνια, όπως βλέπουμε σε εικόνα της συλλογής Τσακύρογλου (τέλη 15ου αιώνα)⁹ και σε μετάλλιο στη λιτή της μονής Ξενοφώντος (1564)¹⁰. Όσον αφορά στη χρονολόγηση της παράστασης, η κατάσταση της δεν βοηθά ώστε να ενταχθεί σε κάποιο χρονολογικό πλαίσιο, αλλά, αν η ανέγερση του ναού πραγματοποιήθηκε στα τέλη του 13ου αιώνα, τότε θα πρέπει να την ανάγουμε στην ίδια εποχή ή το πιθανότερο στις αρχές του 14ου αιώνα.

Β. Η δεύτερη φάση τοιχογράφησης

Β.1. Εικονογραφικό πρόγραμμα

Στις παραστάσεις της δεύτερης φάσης ζωγραφικής στο ιερό ανήκουν: στην αψίδα η Παναγία Βλαχερνίτισσα, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας και στον ημικύλινδρο δύο ολόσωμοι άγγελοι-διάκονοι, εκατέρωθεν αγίας τράπεζας, πιθανώς από παράσταση Μελισμιού, και οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος, αριστερά, και Βασίλειος, δεξιά. Στην ανατολική αετωματική απόληξη το άγιο Μανδήλιο, το οποίο συγκρατούν δυο άγγελοι, και χαμηλότερα, εκατέρωθεν του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας, ο Ευαγγελισμός. Στην κόγχη της πρόθεσης η Άκρα Ταπείνωση, από πάνω ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ανάμεσα στην κόγχη και στον ημικύλινδρο της αψίδας ο άγιος Στέφανος. Δεξιά του ημικυλίνδρου της αψίδας ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος και πίσω του ένας διάκονος. Στον νότιο τοίχο, στην κάτω ζώνη, τρεις ολόσωμοι ιεράρχες, οι άγιοι Κύριλλος, Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, και ένας αδιάγνωστος, και στην επάνω στενή τέσσερις ημίσωμοι, από ανατολικά: Γρηγόριος Νύσσης, Ιγνάτιος, Κυπριανός και Γρηγόριος (ο Θαυματουργός). Στον βόρειο τοίχο, στην κάτω ζώνη από

⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, αριθ. κατ. 1 σ. 1-3, εικ. 1, 3, 68, 69.

⁸ A. Weyl Carr, *Imprinting the Divine. Byzantine and Russian Icons from the Menil Collection*, Χιούστον 2011, αριθ. κατ. 9, 52-53, με επιπλέον παραδείγματα από τον 14ο αιώνα.

⁹ Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980, αριθ. 11 (1), εικ. σ. 24.

¹⁰ Ν. Τουτός – Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Άγιου Όρους, 10ος-17ος αιώνας*, Αθήνα 2010, 403-404, σχέδ. 15.2.1 αριθ. 24.

δυτικά, ο άγιος Εύπλος, ένα εξαπτέρυγο (ΕΞΑΠΤ[Ε]-Ρ[ΥΓΟΝ]) επάνω από κόγχη με σταυρό, και ο άγιος Σίλβεστρος συλλειτουργών, και στη δεύτερη στενή, από δυτικά προς ανατολικά, ημίσωμοι, οι άγιοι Ρούφος, Ιωάννης ο Ελεήμων¹¹, Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας και ένας αδιάγνωστος ιεράρχης. Στο λιθόκτιστο τέμπλο εικονίζονται αριστερά της Ωραίας Πύλης ολόσωμη η Παναγία Βρεφοκρατούσα, δεξιά η Δέηση και στο βόρειο τμήμα, επίσης ολόσωμος, ο άγιος Νικόλαος.

Στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού ιστορούνται από ανατολικά προς τα δυτικά ο προφήτης Ηλίας, πέντε ολόσωμοι όσιοι, οι Αντώνιος, Λουκάς ο Στειριώτης, Ιωάννης ο Καλυβίτης και Στέφανος ο Νέος, και επιπλέον ένας αδιάγνωστος και η Βάπτιση. Στον δυτικό τοίχο, στη δεύτερη φάση διακόσμησης, ανήκουν έξι άγιοι σε μετάλλια, ανά τρεις εκατέρωθεν του Χριστού-Αμπέλου, που εικονίζεται στο κέντρο. Αριστερά οι άγιοι Σαμωνάς, Ελεάζαρ και Πέτρος, και δεξιά οι άγιοι Παύλος, Αρσένιος ο Διδάσκαλος¹² και ένας αδιάγνωστος. Στη δυτική αετωματική απόληξη παριστάνεται η Σταύρωση. Στον βόρειο τοίχο τρεις στρατιωτικοί άγιοι, οι Θεόδωρος Τήρων, Γεώργιος και Δημήτριος (:), ολοκληρώνουν τον διάκοσμο της δεύτερης φάσης.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού παρουσιάζει κενά λόγω των καταστροφών και των αλλεπάλληλων ζωγραφικών φάσεων. Δεν σώζονται πολλές σκηνές Δωδεκαόρτου, γιατί έχουν καταστραφεί οι ανώτερες ζώνες των μακρών τοίχων, όπου κατά πάσα πιθανότητα θα ιστορούνταν. Η θέση της Σταύρωσης στο δυτικό τύμπανο είναι η καθιερωμένη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια¹³. Ενδιαφέρουσα είναι η τοποθέτηση της Βάπτισης στο δυτικό άκρο της κάτω ζώνης του νότιου τοίχου, κατ' αναλογία ίσως με την ιστόρησή της σε λιτές καθολικών, όπου τελείται το μυστήριο και ο Αγιασμός¹⁴.

¹¹ Ο άγιος δεν μπορεί να ταυτιστεί με ασφάλεια, γιατί το όνομα Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο Ε/ΛΕΗΜΩ(Ν) έχει γραφεί επάνω από το όνομα [ΓΡΗΓ]ΟΡΙΟΣ.

¹² Βλ. Χουλιάρης, ό.π. (υποσημ. 3), 137, όπου λανθασμένα ταυτίζεται με τον Ιωάννη Δαμασκηνό.

¹³ S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malerei*, Μόναχο 1975, 33-34. Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακροχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Όξυλιθο της Εύβοιας*, Αθήνα 1991, 168-169.

¹⁴ Sv. Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe-première moitié du XIIIe s.)»,

Επιμέρους λεπτομέρειες του εικονογραφικού προγράμματος αποδεικνύουν το θεολογικό υπόβαθρο του κήτορα ή του ζωγράφου. Χαρακτηριστική είναι η παρουσία αγγέλων-διακόνων στον ημικύλινδρο της αψίδας, οι οποίοι προηγούνται των συλλειτουργούντων ιεραρχών. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται ότι η επίγεια λατρεία είναι αντανάκλαση της επουράνιας και κατά την τέλεσή της οι ουράνιοι λειτουργοί ενώνονται με τους επίγειους¹⁵. Με την απεικόνιση του αγίου Μανδηλίου επάνω από την αψίδα να το κρατούν αρχάγγελοι, τονίζεται η θεία φύση του Ιησού και παράλληλα συμβολίζεται το Πάθος του¹⁶. Σπάνια είναι η τοποθέτηση του αρχαγγέλου Μιχαήλ επάνω από την κόγχη της πρόθεσης. Καθίσταται με αυτόν τον τρόπο φύλακας του ιερού βήματος, και συγκεκριμένα του χώρου της πρόθεσης, και αναδεικνύεται η εξέχουσα θέση που έχει στις μερίδες του ευχαριστιακού «Αμνού», μετά την Παναγία¹⁷. Η εμφάνιση μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου, στον νότιο τοίχο του ιερού, και μάλιστα με την προσωνομία «ο πρώτος ιεράρχης», επιβεβαιώνει τον οικουμενικό χαρακτήρα της χριστιανικής Εκκλησίας¹⁸. Η παρουσία του αγίου Σίλβεστρου, πάπα Ρώμης, στον βόρειο τοίχο του ιερού¹⁹, δίπλα στην πρόθεση, όπου τελείται ο

Byzantion 58 (1988), 145-146. Σ. Φωτεινάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα και οι χρήσεις του μεσοβυζαντινού νάρθηκα: Ερμηνευτική προσέγγιση με βάση τις γραπτές πηγές* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Αθήνα 2011, 43-44, 47-48.

¹⁵ Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, 117-124, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

¹⁶ Στ. Παπαδάκη-Οεκλαντ, «Το Άγιο Μανδηλίω ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα», *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-1988), 286. Μ. Εμμανουήλ, «Η Αγία Σοφία του Μυστρά, παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες και στο εικονογραφικό πρόγραμμα», Α. Παλιούρας – Α. Σταυροπούλου (επιμ.), *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996), Αφιέρωμα*, Α', Ιωάννινα 2003, 170.

¹⁷ Α. Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001, 87. Ν. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009, 31.

¹⁸ Ντ. Μουρίκη, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο. Τό εικονογραφικό πρόγραμμα, ή άρχική άφιέρωση του παρεκκλησίου και ό χορηγός», *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-1988), 209-210 σημ. 10.

¹⁹ Εικονίζεται στη θέση όπου συνήθως τοποθετείται το Όραμα

«μελισμός» του ένζυμου άρτου, καταδεικνύει ότι η πρώτη Εκκλησία της Ρώμης ήταν υπέρμαχη του ορθόδοξου δόγματος και τονίζει επίσης μια βασική λειτουργική διαφορά μεταξύ ορθοδόξων και καθολικών, που είναι η μη χρήση ένζυμου άρτου από τους Λατίνους²⁰. Η ομαδική απεικόνιση τουλάχιστον τεσσάρων αγίων με το όνομα Γρηγόριος (Θεολόγος, Θαυματουργός, Μεγάλης Αρμενίας και Νύσσης) επιλέγεται χάρη στη δύναμη του κοινού τους ονόματος²¹. Η χορεία των οσίων στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού υπογραμμίζει τη σημασία τους στη στερέωση της πίστης και της Εκκλησίας²². Τέλος, το θέμα της Αμπέλου προβληματίζει ως προς τη θεολογική του υπόσταση, καθώς έχει συνδεθεί τόσο με τις συζητήσεις για την ένωση των Εκκλησιών όσο και με τον συμβολισμό της ίδιας της Εκκλησίας και του πληρώματός της, η τοποθέτησή του ωστόσο στον δυτικό τοίχο συνηγορεί υπέρ της δεύτερης άποψης²³.

Β.2. Εικονογραφική ανάλυση

Β.2.1. Παραστάσεις του ιεροού

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας, η Πλατυτέρα, *M(H-T)HP Θ(ΕΟ)Υ / Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ*, αποδίδεται στον τύπο της Βλαχερνίτισσας²⁴ (Εικ. 4).

του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, καθώς η τελευταία παράσταση απουσιάζει από το εικονογραφικό πρόγραμμα.

²⁰ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), 60-63. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, ό.π. (υποσημ. 17), 25-26.

²¹ S. Koukiaris, «La puissance du nom et l'art chrétienne», *Κληρονομία* 32 (2000), 205. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), 137.

²² Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, ό.π. (υποσημ. 17), 47. Για τη θέση που καταλαμβάνουν οι όσιοι στους ναούς και τη σύνδεση της απεικόνισής τους με τον λειτουργικό-ευχαριστιακό κύκλο ή τα Πάθη και ιδιαίτερα με τον Νιπτήρα, βλ. Sv. Tomekonić, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, επιμ. L. Handermann-Misguich – C. Jolivet-Lévy, Παρίσι 2011, 199-225, ιδιαίτερα 217-225.

²³ A. G. Mantas, «The Iconographic Subject "Christ the Vine" in Byzantine and Post-Byzantine Art», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 347-360. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στα Ακούμια Ρεθύμνης: Εικονογραφία και νοήματα», *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Η Επαρχία Αγίου Βασιλείου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Β. Βυζαντινοί χρόνοι – Βενετοκρατία, Ρέθυμνο 2014, 91-92.

²⁴ Για τον τύπο, βλ. M. Tatić-Djurić, «La Porte du Verbe. Type et

Χαρακτηριστικά είναι το ανοιχτό μαφόριο στο στήθος της, ο Χριστός, *IC XC / Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗ[Λ]*, με την κόμη πίσω από τα αυτιά και οι ημίσωμοι αρχάγγελοι, *Ο ΑΡΧ(ΩΝ) Μ(ΙΧΑΗΛ)* και *Ο ΑΡΧ(ΩΝ) Γ(ΑΒΡΗΗΛ)*, με καλυμμένα τα χέρια. Ο Χριστός με την ίδια κόμη απαντά σε υστεροβυζαντινά μνημεία²⁵, στον Άγιο Νικόλαο Βεύης (1460)²⁶ και αργότερα σε έργα της Κρητικής Σχολής και σπανιότερα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας²⁷, τον ίδιο τύπο δε έχει και στην παράσταση του λίθινου τέμπλου (Εικ. 15). Οι ημίσωμοι αρχάγγελοι εικονίζονται παρόμοια στη μονή Μυρτιάς (1491)²⁸, όπου η παράσταση φέρει επίσης την επιγραφή «Η Πλατυτέρα των ουρανών», αλλά και σε εικόνες όπως αυτή της συλλογής Βελιμέζη (αρχές 16ου αιώνα)²⁹. Ο τρόπος με τον οποίο είναι ανοιχτό μπροστά

signification de la Vierge des Blachernes», *ZLU* 8 (1972), 86-88. Η ίδια, «L'icone de la Vierge du signe», *ZLU* 13 (1977), 3-26. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιεροού*, ό.π. (υποσημ. 17), 70-83.

²⁵ Ενδεικτικά, βλ. Kl. Gallas – Kl. Wessel – M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, εικ. 119, 163. Μ. Χατζηδάκης – Ι. Μπίθα, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος. Κύθηρα*, Αθήνα 1997, εικ. 15 σ. 83, εικ. 12 σ. 120. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Καστοριά, κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων (1360-1450)*, Θεσσαλονίκη 2016, 165, εικ. 98, 101, 104.

²⁶ G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι 1980, σχέδ. 68.

²⁷ G. Millet, *Monuments de l'Athos, Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 169.2. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, εικ. 205. Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 2001, εικ. 2α. Δ. Ζ. Σοφιανός – Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Άναπανσα Μετεώρων. Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, εικ. σ. 169. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, εικ. 75. Δ. Κ. Αγορίτσας, «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τριφάλων (1568)», *Τρικαλινά* 25 (2005), εικ. 3. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου, έργο του ζωγράφου Αντωνίου*, Άγιον Όρος 2014, εικ. 38, 39.

²⁸ Μ. Αργέβη, *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491). Η επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο ενός Πελοποννήσιου ζωγράφου*, Λιψία 2010, 69-76, πίν. I-III. εικ. 1-3, πίν. Χ.εικ. 26.

²⁹ Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη. Επιστημονικός κατάλογος*, Αθήνα 1998, 122-129, αριθ. κατ. 11, εικ. 52.



Εικ. 4. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Ανατολικός τοίχος ιερού. Η Βλαχερνίτισσα, οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Στέφανος, το άγιο Μανδήλιο, ο Εναγγελισμός (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.1-6, 8, 11, 13).

το μαφόριο της Θεοτόκου είναι δυτικής έμπνευσης³⁰. Το σύνολο της σκηνής είναι παρόμοιο με την Απόδραση στη Λευκάδα (1449/50)³¹.

Οι άγιοι Βασίλειος, Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ, και Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΥ(ΣΟΣΤΟ)/ΜΟΣ, κρατούν ειλητάρια με αποσπάσματα από τη λειτουργία του δεύτερου (Εικ. 4, 5). Ο Βασίλειος με την αρχή της ευχής του Χερουβικού σε πέντε σειρές: ΟΥΔΕΙΣ Α/ΕΙΟΣ ΤΩΝ / ΣΗΝΔΕ/ ΔΕΜΕΝΟΝ / ΤΑΙΣ ΣΑΡ(ΚΙΚΑΙΣ) και ο Ιωάννης με

την αρχή της ευχής της προθέσεως σε επτά σειρές: Ο Θ(ΕΟ)Σ Ο / Θ(ΕΟ)Σ ΗΜΩΝ / Ο ΤΟΝ ΟΥ/ΡΑΝ[Ι]ΟΝ / ΑΡΤΟΝ [ΤΗΝ] / ΤΡΟΦΗΝ / ΤΟΥ ΠΑΝ(ΤΟΣ)³². Οι στάσεις τους και το σύνολο της σύνθεσης, με την παρουσία αγγέλων-διακόνων σε μικρότερο μέγεθος και με ανασηκωμένο το ένα τους φτερό³³, έχουν κοινές λεπτομέρειες με ναούς του 14ου και 15ου αιώνα στην Κρήτη, όπως η Αγία Τριάδα στον ομώνυμο οικισμό του Ρεθύμνου (π. 1400)³⁴ –όπου είναι όμοια η στάση

³⁰ Βλ. ενδεικτικά, M. Falla-Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Μιλάνο 1991, εικ. 125, 218, 220. L. Safran, *The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy*, Φιλαδέλφεια 2014, 257.28D, 261.28V, 312.113.sc.2, 318.118.st.2, πίν. 5, 7.

³¹ Π. Α. Βοκοτόπουλος – Π. Δημητρακοπούλου – Δ. Ρηγάνου – Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος – Ι. Π. Χουλιαράς, *Έρετήριο των Βυζαντινών Τοιχογραφιών τής Ελλάδος. Ίονια Νησιά*, Αθήνα 2018, 145-146, εικ. 9, 10.

³² Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αί τρεις λειτουργίες κατά τούς έν Αθήναις κώδικας*, Αθήναι 1935, 71-72 και 17-18, αντίστοιχα.

³³ Επάνω και από τους δύο αναγράφεται: ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ. Σχετικά με την παρουσία τους στη σύνθεση, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), 117-124.

³⁴ Ι. Σπαθαράκης, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν. Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές του», *Αντίφωνο. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 284-286, εικ. 3.



Εικ. 5. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Αψίδα. Ο άγιος Βασίλειος, άγγελος-διάκονος (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.3, 5).

του αγίου Βασιλείου, αλλά απουσιάζουν οι άγγελοι–, η Αγία Παρασκευή στον Αργουλέ Σφακιών (αρχές 14ου αιώνα)³⁵, η Παναγία στον Κάντανο (Ανισαράκι)

(π. 1380)³⁶, ο Άγιος Στέφανος στο Καστρί (Κούκουμος) Μυλοποτάμου (1391)³⁷ και ο Άγιος Νικόλαος στη Ζήρο Σητείας (β΄ μισό 15ου αιώνα)³⁸, όπου οι άγγελοι

³⁵ Π. Βαρθαλίτου, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Παρασκευής στον Αργουλέ Σφακιών. Παρατηρήσεις στο έργο του κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Βενέρη», ΔΧΑΕΔΓ' (2012), 162, εικ. 2.

³⁶ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), εικ. 219.

³⁷ I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete, II: Mylopotamos Province*, Leiden 2010, 194, εικ. 291, 292.

³⁸ G. Gerola, *Τοπογραφικός κατάλογος τών τοιχογραφημένων*



Εικ. 6. Ζήρος Σητείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Ασιίδα. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και άγγελος-διάκονος (β΄ μισό 15ου αιώνα).

σηκώνουν το ένα τους φτερό επίσης και πιθανώς ο αριστερός κρατά λιβανοθήκη (Εικ. 6). Ο ίδιος τύπος απαντά και σε άλλες περιοχές, αλλά τις περισσότερες φορές εμφανώς παραλλαγμένος³⁹. Σπάνια λεπτομέρεια είναι η λιβανωτίδα, που κρατά ο δεξιός άγγελος, καθώς σχεδόν πάντα αυτοί κρατούν ριπίδια και ελάχιστες φορές και θυμιατά⁴⁰. Πανομοιότυπα εικονίζονται άγγελοι-διάκονοι στην Εγκλειστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο (1196)⁴¹ και παρόμοια στο Λειτουργικό ειλητό 2759 της Εθνικής Βιβλιοθήκης Αθηνών (μέσα

12ου αιώνα)⁴². Μετωπικοί άγγελοι, με θυμιατά και λιβανοθήκες, απαντούν στα εσωρράχια των θυρών προς την πρόθεση και το διακονικό στην Παναγία Ljeviška στην Prizren (1309/1313)⁴³.

Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, *Ο ΑΓΙΟΣ [ΓΡ]ΗΓΟ[ΡΙΟΣ] / Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*, δεν διαφέρει από την περιγραφή της Ερμηνείας⁴⁴ (Εικ. 4, 7). Την επιγραφή στο ειλητάριό του σε εννέα σειρές: *ΠΑΛΗΝ / ΚΑΙ ΠΟ[Λ]ΛΑ-ΚΙΣ [ΣΟΙ] / ΠΡΟΣΠ[Ι]ΠΤΟ[ΜΕΝ] / ΚΑΙ ΣΟΥ / ΔΕΟΜΕΘΑ / ΑΓΑΘΕ ΚΑΙ / ΦΙΛ[ΑΝΘΡΩΠΕ]*⁴⁵ διαβάζουμε

έκκλησιών της Κρήτης, μτφρ. Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, Ηράκλειο 1961, 107 αριθ. 808, όπου αναφέρεται χάραγμα του 1492.

³⁹ Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), ειχ. 14, 29, 44, 52, 62, 63, 66, 90, 110, 195, 222, 238, 240, 281, XIX, XXV, XXVI, LVI, LIX, LXXXI.

⁴⁰ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), 118.

⁴¹ C. Mango – E. J. W. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings», *DOP* 20 (1966), 158, ειχ. 34, 45.

⁴² I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Creek Manuscripts to the Year 1453*, Leiden 1981, 78, ειχ. 564, 565.

⁴³ D. Panić – G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Βελιγράδι 1975, 116-117, σχέδ. 1.

⁴⁴ Διονυσίου του ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρούπολει 1909, 154.

⁴⁵ Από την ευχή των πιστών της λειτουργίας του Ιωάννη του Χρυσόστομου. Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, ό.π. (υποσημ. 32), 68-69.



Εικ. 7. Χρυσόβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Ανατολικός τοίχος ιερού. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (λεπτομέρεια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β.6).

κυρίως σε υστεροβυζαντινούς ναούς της Κρήτης⁴⁶ και της Αχρίδας⁴⁷. Ο άγιος Σίλβεστρος, Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΛΒΕΣΤΡΟΣ / ΠΑΠΑΡΩΜΗΣ (Εικ. 8), παριστάνεται από τις κνήμες και πάνω, φορά μίτρα που μοιάζει με στέμμα, και κρατά ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή σε οκτώ σειρές: Ε[ΤΙ] Π[Α]/ΡΑΚΑΛΟΥ/MEN ΣΕ / ΜΝΗΣΘΗ/ΤΙ Κ(ΥΡΙ)Ε ΠΑ/ΣΙΣ ΕΠΙ/ΣΚΟΠΙΣ / ΟΡ-ΘΟΔ(ΟΞΩΝ)⁴⁸. Ο άγιος σε ναούς της παλαιολόγειας

περιόδου συνήθως φέρει παπική τιάρα ή σκούφια⁴⁹, που μετατρέπεται σε στέμμα τους πρώτους μεταβυζαντινούς

⁴⁶ Στην Παναγία Κερά στην Κριτσά [π. 1320, Μ. Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά. Βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά*, Αθήνα 1982, εικ. 33] και στην Παναγία στο Κάδρος Σελίνου [1338/9, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), εικ. 177].

⁴⁷ G. Babić – Ch. Walter, «The Inscription upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *REB* 34 (1976), αριθ. 10b σ. 271, αριθ. 28 σ. 276, αριθ. 37 σ. 277. Βλ. επίσης, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), 222-223, αριθ. 13.

⁴⁸ Παραλλαγμένο απόσπασμα από τη λειτουργία του Ιωάννη

του Χρυσοστόμου. Βλ. Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, ό.π. (υποσημ. 32), 120. Για τον άγιο, βλ. J. Traeger, «Silvester I», *LChrI* 8 (1976), στ. 353-358.

⁴⁹ Βλ. Α. Tsitouridou, «Les fresques du XIIIe siècle dans l'église de la Porta-Panaghia en Thessalie», *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines*, II. *Art et archéologie, Communications B*, Αθήνα 1981, 868, εικ. 3, 5. Β. Ζίνκονιέ, *Sopocani*, Βελιγράδι 1984, 30, σχέδ. X-mur méridional αριθ. 4. Α. Τσιτουρίδου, *Ό ζωγραφικός διάκοσμος του Άγίου Νικολάου Όρφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 69, πίν. 6. J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska: Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreas*, Βιέννη 1997, εικ. 29, πίν. VI. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, εικ.



Εικ. 8. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Βόρειος τοίχος ιερού. Ο άγιος Σίλβεστρος πάπας Ρώμης (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.21).

αιώνες⁵⁰. Το σχήμα του στέμματος έχει δυτικές καταβολές⁵¹ και θυμίζει αντίστοιχα στην Αγία Αικατερίνη Καρουσάδων στην Κέρκυρα (τέλη 15ου αιώνα)⁵². Ο άγιος Ιάκωβος, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ / Ο

75, 76. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), εικ. 267. Να αναφέρουμε επίσης την παράσταση στην Αγία Τριάδα Δίβρης στην Ηλεία (β΄ μισό 14ου αιώνα).

⁵⁰ Βλ. ενδεικτικά, Γ. Γ. Γούναρης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι.)», *ΑΕ* 136 (1997), εν Αθήναις 1999, 37, πίν. 20β, 21, 42α, 117β, 118β.

⁵¹ Βλ. ενδεικτικά, Falla-Castelfranchi, *Puglia*, ό.π. (υποσημ. 30), εικ. 212. L. Safran, «The Art of Veneration: Saints and Villages in the Salento and the Mani», J. Lefort – C. Morrisson – J.-P. Sodini (επιμ.), *Les Villages dans l'Empire byzantin (IVe- XVe siècle)*, Παρίσι 2005, εικ. 5.

⁵² D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendlän-*

ΔΕΛΦΟΘ(ΕΟ)Σ / Κ(ΑΙ) ΠΡΩΤΟΣ ΙΕΡΑΡΧ(ΗΣ) (Εικ. 9), κρατά ειλητάριο με την επιγραφή σε οκτώ στίχους: [ΚΑΙ] ΕΣΤΑΙ / [ΤΑ] ΕΛΕΗ / ΤΟΥ ΜΕ/ΓΑΛΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ ΚΑΙ / Σ(Ω)Τ(ΗΡΟ)Σ ΗΜΩΝ / Ι(ΗΣΟΥ)Υ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΜΕ/ΤΑ ΠΑΝΤ(ΩΝ)⁵³. Απεικονίζεται μεσήλικας και όχι, όπως συνήθως, με λευκά μαλλιά και γένια⁵⁴. Με τον ίδιο τρόπο ιστορείται χωρίτερα στον ναό της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμιου (π. 1300)⁵⁵. Χαρακτηριστική είναι η προσθήκη, μετά το αγωνύμιο, της φράσης «πρώτος ιεράρχης»,

discher Kunst (15-18 Jahrhundert), Μόναχο 1985, εικ. 8, 16.

⁵³ Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, ό.π. (υποσημ. 32), 124-125. Για τον άγιο, βλ. Μουρίκη, «Τοιχογραφίες παρεκκλησίου», ό.π. (υποσημ. 18), 209-210. *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Ε. Ν. Τσιγαρίδας (επιμ.), Άγιον Όρος 2011, 399-400, αριθ. κατ. 120.

⁵⁴ Έρμηνεία, ό.π. (υποσημ. 44), 151, 154.

⁵⁵ Spatharakis, *Mylopotamos*, ό.π. (υποσημ. 37), 20, εικ. 14.



Εικ. 9. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Νότιος τοίχος ιερού. Οι άγιοι Κύριλλος Αλεξανδρείας, Ιάκωβος ο Αδελφόθεος (ολόσωμοι), Γρηγόριος ο Θαυματουργός (:), Κυπριανός, Ιγνατίος, Γρηγόριος Νύσσης (σε στηθάρια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β.14-20).

καθώς υπήρξε ο πρώτος επίσκοπος Ιεροσολύμων⁵⁶. Η ίδια φράση απαντά αργότερα και στη μονή Αγίου Παντελεήμονος στην Ανατολή Λάρισας (1640/1)⁵⁷. Ο αδιάγνωστος ιεράρχης, που προηγείται του Ιακώβου, φέρει ειλητάριο με την επιγραφή σε έξι σειρές: [ΣΟ]Ι ΠΑΡΑ/ΚΑΤΑΤΙ/ΜΕΘΑ ΤΗΝ / [Ζ]ΩΗΝ Η/ΜΩΝ ΑΠΑ/ΣΑΝ ΚΑΙ⁵⁸, ενώ σε αυτό του αγίου Κυρίλλου, Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΛΟΣ, διαβάζουμε σε οκτώ σειρές:

ΕΞΑΙΡΕ/ΤΟΣ ΤΗΣ / ΠΑΝΑΓΙ/ΑΣ ΑΧΡΑΝ/ΤΟΥ ΥΠ(Ε)Ρ/ΕΥΛΟΓΗ/ΜΕΝΗΣ / ΔΕ(Σ)ΠΟΙΝΗ(Σ)⁵⁹.

Οι ημίσωμοι ιεράρχες στους πλάγιους τοίχους του ιερού κρατούν κλειστούς κώδικες και διατάσσονται σύμφωνα με παλαιότερα εικονογραφικά προγράμματα⁶⁰, τα οποία ακολουθούν αργότερα κυρίως οι εκπρόσωποι της Κρητικής Σχολής⁶¹. Ανάμεσα σε αυτούς πρέπει να προσεχθεί η παρουσία ενός βοιωτού αγίου

⁵⁶ H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Acta Sanctorum e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, Βρυξέλλες 1902. Ανατύπωση: Louvain 1954, στ. 155-157.

⁵⁷ Ε. Τσιμπίδα, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Βόλος 2011, 276 σημ. 68.

⁵⁸ Από την προετοιμασία της Θείας Κοινωνίας της λειτουργίας του Ιωάννη Χρυσοστόμου. Βλ. Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, ό.π. (υποσημ. 32), 125-126. Το χωρίο δεν είναι συνηθισμένο, βλ. Babic – Walter, «The Inscription», ό.π. (υποσημ. 47), αριθ. 25 σ. 272, 277-278. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), αριθ. 32 σ. 226.

⁵⁹ Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, ό.π. (υποσημ. 32), 116.

⁶⁰ Σύμφωνα με αυτά, οι ιεράρχες παριστάνονται ημίσωμοι και συνήθως σε συνεχή αφήγηση σε στενές ζώνες του ιερού. Ενδεικτικά, βλ. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970, σχ. VII, εικ. 62, 64. Εμμ. Μπορμπούδακης, «Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης», ΑΔ 28 (1973), Β2 Χρονικά, πίν. 570. Ο ίδιος, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 378, πίν. 188α.

⁶¹ Βλ. ενδεικτικά, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 40, 43-44, 50-55, 75, 77. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, ό.π. (υποσημ. 17), εικ. 81.



Εικ. 10. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Βόρειος τοίχος ιερού. Οι άγιοι Ρούφος, Ιωάννης ο Ελεήμων (ή Γρηγόριος), Εύπλος, εξαπτέρυγο, σταυρός εντός κόγχης (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.22-24, 27-28).

εκ των Εβδομήκοντα Αποστόλων, που σπάνια εικονογραφείται πρόκειται για τον άγιο Ρούφο⁶², Ο ΑΓΙΟΣ ΡΟΥΦΟΣ (Εικ. 10). Πιθανώς παλαιότερη απεικόνισή του μεταξύ των Εβδομήκοντα στην Οδηγήτρια (π. 1315) ή την Παντάνασσα του Μυστρά (π. 1428) να αποτελεί σημείο αναφοράς του ζωγράφου⁶³. Παραστάσεις

⁶² Υπήρξε επίσκοπος Θηβών. Βλ. Delehaye, *Synaxarium*, ό.π. (υποσημ. 56), στ. 591-592.

⁶³ Για τους ναούς, όπου συναντάμε παραστάσεις τους, βλ. Αρχιμ.

των Εβδομήκοντα απαντούν μεταγενέστερα κυρίως σε μονές του Αγίου Όρους, όπως στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1602/3)⁶⁴, στο παρεκκλήσιο του Γενεσίου

Σ. Κουκιάρης, «Η Σύναξη τών Ο' Αποστόλων στή βυζαντινή καί μεταβυζαντινή εικονογραφία», *Κληρονομία* 18, Β' (1986), 289-304. Στον ναό του Αγίου Ηρακλειδίου στη μονή Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στην Κύπρο (π. 1400) στους Εβδομήκοντα περιλαμβάνεται ο άγιος Ρουφίνος και όχι ο Ρούφος.

⁶⁴ Ό.π., 294-296.

του Προδρόμου (1683/4) και στη σκήτη της Αγίας Τριάδας της μονής Χιλανδαρίου (1682-1685)⁶⁵, ενώ δεν είναι γνωστή ομαδική τους απεικόνιση στη Σχολή των Θηβών. Πιο συχνή, αν και όχι ιδιαίτερα διαδεδομένη, είναι η εμφάνιση του αγίου Κυπριανού, *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΠΡΙ[ΑΝ]/ΟΣ*, επισκόπου Καρχηδόνας⁶⁶ (Εικ. 9). Ο άγιος έχει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ανάλογων παραστάσεων του σε ναούς της Κρήτης, όπως στην Παναγία στον Μέρωνα Αμαρίου (1390-1400)⁶⁷ και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Κάτω Βαλσαμόνερο Ρεθύμνου (π. 1400)⁶⁸. Με τον ίδιο τρόπο τον ιστορεί και ο Θεοφάνης στο καθολικό της μονής Λαύρας (1534/5)⁶⁹. Ενδιαφέρουσα είναι η παρουσία του αγίου Γρηγορίου Νύσσης, *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟ[Ρ]ΙΟΣ / [ΝΥΣ]ΣΗΣ* (Εικ. 9), ο οποίος είναι μεσήλικας, με πυκνά καστανά μαλλιά και οξύληκτη γενειάδα⁷⁰. Πρόκειται για την πιο συνηθισμένη απόδοση του αγίου⁷¹, αλλά ο φυσιογνωμικός του τύπος και η στάση του έλκουν την καταγωγή τους από παλαιότερες απεικονίσεις του στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στην Επισκοπή Κισάμου (τέλη 12ου αιώνα)⁷² και στην Παμμακάριστο στην Κωνσταντινούπολη (π. 1310)⁷³. Ο Θεοφάνης

αναπαράγει την ίδια φυσιογνωμία στο καθολικό της μονής Λαύρας (1534/5)⁷⁴. Στον τύπο της Παμμακαρίστου⁷⁵ εικονίζεται και ο άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας, *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ / ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΡ/ΜΕΝΙΑΣ*, ο οποίος έχει πλούσια λευκά μαλλιά και γένια, και κρατάει με τα δυο του χέρια το ευαγγέλιο⁷⁶.

Ο άγιος Στέφανος⁷⁷, *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ / Ο ΠΡΟΤΟΜΑΡΤΥΣ Κ(ΑΙ) ΑΡΧΗΔΥΑ/ΚΟΝΟΣ* (Εικ. 11), αγένειος, με σγουρά μαλλιά πίσω από τα αυτιά και επικουρίδα, φέρει τα διακριτικά του διακόνου και κρατά μπροστά στο σώμα του με το αριστερό χέρι κωνική λιβανωτίδα και με το δεξί θυμιατό⁷⁸. Η ίδια επιγραφή τον συνοδεύει στον Άγιο Νικόλαο στον Πρασέ (Σκιδία) Κυδωνίας (μέσα 15ου αιώνα)⁷⁹ και στο καθολικό της μονής Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο (αρχές 16ου αιώνα)⁸⁰, όπου ιστορείται παρόμοια, ενώ ανάλογη λιβανοθήκη κρατά στους Αγίους Αποστόλους στο

⁶⁵ Τουτός – Φουστέρης, *Εύρετήριον*, ό.π. (υποσημ. 10), 213-214, σχέδ. 5.9.1 και 222-223, σχέδ. 5.12.1, αντίστοιχα.

⁶⁶ Delehay, *Synaxarium*, ό.π. (υποσημ. 56), στ. 97-100.

⁶⁷ I. Spatharakis – T. Van Essenber, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, III: *Amari Province*, Leiden 2012, εικ. 366. Για τη χρονολόγηση, βλ. Χρ. Ρανουτσάκη, «Η εντοχία ζωγραφική στην Κρήτη κατά τον 14ο και 15ο αιώνα», *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου, Κατάλογος*, επιμ. Β. Συθιακάκη, Ηράκλειο 2014, 56.

⁶⁸ I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, I: *Rethymnon Province*, Λονδίνο 1999, 125-126, εικ. 134.

⁶⁹ Αδημοσίευτη παράσταση.

⁷⁰ Για τον άγιο, βλ. Delehay, *Synaxarium*, ό.π. (υποσημ. 56), στ. 381-383. Γ. Αντουράκης, *Ο Άγιος Γρηγόριος Νύσσης και οι εικονιζόμενοι ιεράρχες της αφίδος των βυζαντινών ναών, αγιογραφική και λειτουργική συμβολή*, Αθήνα 1997.

⁷¹ Ν. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου Μουζιάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος)* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Α΄ Θεσσαλονίκη 2013, 65.

⁷² https://proskynitis.blogspot.gr/2015/03/blog-post_22.html, 6η εικόνα από την αρχή της σελίδας, επίσκεψη 14/3/2018.

⁷³ H. Belting – C. Mango – D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies* 15, *Dumbarton Oaks* 1978, εικ. 72, 73.

⁷⁴ Αδημοσίευτη παράσταση.

⁷⁵ Belting – Mango – Mouriki, *Pammakaristos*, ό.π. (υποσημ. 73), εικ. 54, 55.

⁷⁶ Σχετικά με τον άγιο, βλ. N. Moutsopoulos – G. Dimitrokallis, «Le culte de saint Grégoire l'illuminateur en Grèce», *Βυζαντινά* 16 (1991), 143-166, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁷⁷ Για τον διάκονο, βλ. A. Nicolaidès, «L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192», *DOP* 50 (1996), 18-20. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Η λατρευτική εικόνα του πρωτομάρτυρα Στεφάνου στη μονή του Σινά», *ΔΧΑΕ ΛΘ΄* (2018), 347-356, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Για τη θέση των διακόνων στον ναό, βλ. Arch. S. Koukiaris, «The Depiction of the Acts' Passage 6, 1-6», *Zograf* 32 (2008), 23-28. Σχετικά με την προσωνυμία «πρωτομάρτυς και αρχιδιάκονος», βλ. Γ. Δημητροκάλλης, *Ὁ Άγιος Νικόλαος Ἰστιάας Εἰθβοίας*, Αθήνα 1986, 34 σημ. 4, εικ. 13, αλλά να επισημάνουμε ότι πρόκειται για σπάνιο τύπο μέχρι και τον 16ο αιώνα.

⁷⁸ Για τα διακριτικά των διακόνων, βλ. G. de Jerphanion, «L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient», *La Voix des Monuments. Nouvelle série*, Ρώμη – Παρίσι 1938, 283-296.

⁷⁹ Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης. Β. Ἐπαρχία Κυδωνίας», *ΚρητΧρον* 21 (1969), 462, πίν. ΟΕ΄ εικ. 107.

⁸⁰ I. Α. Ηλιάδης, «Η συμβολή της Ιεράς Μονής Αγίου Νεοφύτου στην ανάπτυξη της Κυπροαναγεννησιακής ζωγραφικής. Τοιχογραφίες στο Καθολικό και την Εγκλειστρα», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Άγιος Νεόφυτος ο Έγκλειστος. Ιστορία – Θεολογία – Πολιτισμός, Εγκλειστωίτικα Ανάλεκτα*, 1, Πάφος 2010, εικ. 27 (κάτω αριστερά).



Εικ. 11. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Η Πρόθεση. Η Ακρα Ταπείνωση, ο διάκονος Στέφανος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.8-10).

Καβούσι Λασιθίου (αρχές 15ου αιώνα)⁸¹. Ο ίδιος τύπος υιοθετείται από τον Θεοφάνη στη μονή Αναπαυσά (1527)⁸². Ο άγιος Εύπλος, Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΠΛΟΣ, έχει ίδια ενδυμασία με τον Στέφανο και είναι αρχιγέννης⁸³ (Εικ. 10). Κρατά με το δεξί του χέρι μπροστά στο σώμα λιβανωτίδα σε σχήμα ορθογώνιου κιβωτιδίου και με

το αριστερό θυμιατό. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά επαναλαμβάνει ο Θεοφάνης στη μονή Αναπαυσά (1527)⁸⁴. Ο αδιάγνωστος διάκονος πίσω από τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο κρατά ανοιχτό βιβλίο με κείμενο από την έναρξη της λειτουργίας του Ιωάννη του Χρυσοστόμου: ΕΝ ΕΙ[ΡΗ]/ΝΗ ΤΟΥ / Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΔΕ/ΗΘΩΜΕΝ / ΥΠΕΡ ΤΗΣ - ΑΝΩΘΕΝ / ΕΙΡΗΝΗΣ / ΚΑΙ ΤΗΣ / Σ(Ω)Τ(Η)ΡΙΑΣ ΤΩΝ / ΨΥΧΩΝ⁸⁵.

Το άγιο Μανδήλιο κρατούν άγγελοι, που το αφήνουν να πέφτει ελεύθερα, σαν παραπέτασμα, κατά τον λεγόμενο δυτικό τύπο⁸⁶ (Εικ. 4), όπως σε παλαιολόγειες

⁸¹ Αδημοσίευτη παράσταση. Για τον ναό, βλ. Gallas – Wessel – Bouboukakis, *Kreta*, ό.π. (υποσημ. 25), 470-471.

⁸² Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 187 (αριστερά).

⁸³ Βλ. για την εικονογραφία του, Α. Τριφοнова, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2010, 79-83.

⁸⁴ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 187 (δεξιά).

⁸⁵ Τρεμπέλας, *Λειτουργίαι*, ό.π. (υποσημ. 32), 23.

⁸⁶ Για την εικονογραφία του αγίου Μανδηλίου, βλ. Α. Grabar,

παραστάσεις, με πιο κοντινή αυτή της Παντάνασσας στον Μυστρά (π. 1428)⁸⁷, όπου οι άγγελοι δεν κρατούν μεν το Μανδήλιο, αλλά εικονίζονται σε πανομοιότυπη στάση εκατέρωθεν αυτού. Τον ίδιο τύπο επιλέγουν οι εκπρόσωποι της Κρητικής Σχολής και σπανιότερα αυτοί της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας⁸⁸.

Στην Άκρα Ταπεινώση⁸⁹, *Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝ[ΟΣ]*, παριστάνεται μόνο ο Χριστός έως την οσφύ. Προβάλλει από σαρκοφάγο έχοντας τα χέρια χαμηλά, επάνω από το περιζώμα⁹⁰, ενώ από τον σταυρό διακρίνεται μόνο η οριζόντια κεραία (Εικ. 11). Η απουσία

*La Sainte Face de Laon, Le Mandylion dans l'art orthodoxe, Seminarium Kondakovianum, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΙΙΙ, Πράγα 1931, 5-40. Παπαδάκη-Οεκλαντ, «Άγιο Μανδήλιο», ό.π. (υποσημ. 16), 283-294. Sv. Pajić, «Mandilion (Veronica) in Post-Byzantine Art», *ZMSLU* 34-35 (2003), 73-94. J. Prolović, *Mandylion. Das wahre Bild Christi und seine Darstellung in der byzantinischen Kunst*, Βιέννη 2006, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.*

⁸⁷ Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Μ. Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, 149-151, εικ. 44, 63, με παραδείγματα.

⁸⁸ Όπως βλέπουμε στην Τράπεζα της μονής Σταυρονικήτα [π. 1545/6, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 201], στη μονή Δοχειαρίου [1567/8, Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 245.2], στην Τράπεζα της μονής Φιλοθέου [1561-1574, Ι. Ε. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 1997, 80, φωτ. 46], στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα [1573, Φ. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 16ου αιώνα στον ιερό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Α΄-Β΄, Ιωάννινα 2017, 60-62, εικ. 22], στους Αγίους Αναργύρους Τριζάλων [1574/5, Ι. Π. Χουλιαράς, «Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 16ου αιώνα στη Θεσσαλία», *ΑΕΘΣΕ* 3, 1, Βόλος 2012, 548, εικ. 9] και στη μονή Βαρλαάμ [1548, Ε. Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, 78-79, με μεταγενέστερα παραδείγματα].

⁸⁹ Για την εικονογραφία της σκηνης, βλ. D. Simic-Lazar, «Sur le thème du Christ de pitié en Serbie à la fin du moyen age et dans les Balkans à l'époque post-byzantine», *Μίλτος Γαρίδης*, ό.π. (υποσημ. 16), Β΄, 689-728. M. Constantoudaki-Kitromilides, «The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete: Some Observations on Iconography and Function», C. R. Puglisi – W. L. Barcham (επιμ.), *New Perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2013, 147-190, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁹⁰ Πρόκειται για χαρακτηριστικό της Κρητικής Σχολής, βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 47.

κάθε άλλης λεπτομέρειας, η τοποθέτηση των χεριών του Χριστού, ο τρόπος που τα σταυρώνει, με το δεξί χέρι επάνω από το αριστερό, και η μίμηση σανιδώματος στον σταυρό ανταποκρίνονται σε παρόμοιες παραστάσεις της Κρήτης και της Κύπρου του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα⁹¹, όπως στον Άγιο Αθανάσιο στον συνοικισμό Μπαϊρακταριανά (Βουκολιές) Κισάμου (15ος αιώνας)⁹², στον Άγιο Μάμα Λουβαρά (1495)⁹³, στον Άγιο Νικόλαο Γαλαταριάς Πάφου (β΄ δεκαετία 16ου αιώνα)⁹⁴, στην Παναγία Χρυσοκουρδαλιώτισσα στο Κούρδαλι (αρχές 16ου αιώνα)⁹⁵, στους δυο τελευταίους ναούς, μάλιστα, αποδίδονται και οι ρόζοι του ξύλου, αλλά στον μεν πρώτο προστίθενται και τα όργανα του μαρτυρίου, στον δε δεύτερο ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι του Χριστού. Οι κεραίες του σταυρού μιμούνται πραγματικό ξύλο και σε φορητές εικόνες, όπως ενδεικτικά σε αυτή από το Μουσείο Κανελλοπούλου (τέλη 15ου αιώνα)⁹⁶.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, *Ο ΑΡ(ΧΩΝ) MIX(AHΛ)*, εικονίζεται ημισώμος κρατώντας μπροστά στο σώμα του με το αριστερό χέρι σφαίρα με χριστόγραμμα και με το δεξί σκήπτρο (Εικ. 11). Φορά λώρο ζωσμένο χιαστί επάνω από τον ερυθρό χιτώνα⁹⁷. Η παρουσία αγγέλων επάνω από την πρόθεση και όχι εντός της δεν

⁹¹ Η επιλογή της μοναχικής απεικόνισης του Χριστού είναι η πλέον διαδεδομένη στην κρητική τέχνη, βλ. Constantoudaki-Kitromilides, «The Man of Sorrows», ό.π. (υποσημ. 89), 170-174.

⁹² Η παράσταση είναι σχεδόν κατεστραμμένη σήμερα. Για τον ναό, βλ. Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης. Α. Έπαρχία Κισάμου», *ΚρητΧρον* 21 (1969), 231.

⁹³ Αδημοσίευτη παράσταση. Βλ. επίσης, Α. και J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art*, Λονδίνο 1985, 254.

⁹⁴ Αδημοσίευτη παράσταση. Βλ. επίσης ό.π., 405.

⁹⁵ Ι. Α. Ηλιάδης, *Η Μονή της Παναγίας Χρυσοκουρδαλιώτισσας στο Κούρδαλι*, Λευκωσία 2012, 35-36.

⁹⁶ Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, 393-394, αριθ. κατ. και εικ. 69, πίν. 141.

⁹⁷ Για τη βασιλική ενδυμασία των αγγέλων, την επικράτησή της από την πρόωμη βυζαντινή περίοδο και τα αντικείμενα που κρατούν, βλ. Ε. Α. Χρυσάφη, *Οι άγγελοι ως μέλη της ουράνιας αυλής στην τέχνη της πρώιμης και μέσης βυζαντινής περιόδου* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2014, 134-154, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Για τον λώρο που περιβάλλει χιαστί το στήθος, βλ. Δημητροκάλλης, *Τσιταία*, ό.π. (υποσημ. 77), 163-166.

είναι συνηθισμένη⁹⁸. Η εικονογραφία, ωστόσο, του αρχαγγέλου Μιχαήλ με αυτοκρατορικό λώρο, σκήπτρο και σφαίρα έχει διαμορφωθεί σε όλες τις λεπτομέρειες από την βυζαντινή περίοδο⁹⁹, με αρκετά παραδείγματα στην Κρήτη¹⁰⁰. Στις αρχές του 16ου αιώνα συνηθίζεται σε ναούς της Κύπρου¹⁰¹ και επαναλαμβάνεται σε έργα της Κρητικής Σχολής¹⁰².

Ο Ευαγγελισμός, Ο [ΕΥΑΓΓΕΛΙΣ]ΜΟΣ, ιστορείται εκατέρωθεν της αψίδας¹⁰³ (Εικ. 4, 12). Η Θεοτόκος,

⁹⁸ Σχετικά με την παρουσία αγγέλων γενικά στον χώρο του ιερού, την εικονογραφία και τον συμβολισμό τους, βλ. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού*, ό.π. (υποσημ. 17), 83-88.

⁹⁹ Βλ. σχετικά Χρυσάφη, *Άγγελοι*, ό.π. (υποσημ. 97), 163-166.

¹⁰⁰ Ενδεικτικά, βλ. τον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας [τέλη 13ου-αρχές 14ου αιώνα, Ε. Θεοχαροπούλου, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας», *Κρητική Εστία* 9 (2002), 100-102, εικ. 20-21], την Αγία Παρασκευή στον Αργουλέ Σφακιών [αρχές 14ου αιώνα, Βαρθαλίτου, «Αγία Παρασκευή», ό.π. (υποσημ. 35), 168, εικ. 7, 8β], την Παναγία στον Αλίκαμπο Αποκορώνου [1315/6, Κ. Δ. Καλοκύρης, «Ιωάννης Παγωμένος, ό βυζαντινός ζωγράφος του ΙΔ' αιώνας», *ΚρητΧρον* 12 (1958), πίν. ΚΣΤ'], τον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά [1327/8, Α. Lymberopoulou, *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana. Art and Society on Fourteenth-Century Venetian-Dominated Crete*, Λονδίνο 2006, 102-105, εικ. 29], τον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο [1329, Κ. Λασσιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης. Δ. Ἐπαρχία Σελίνου», *ΚρητΧρον* 22 (1970), 203, πίν. ΞΘ' εικ. 286-287] και την Αγία Παρασκευή στον Τραχιανάκο [1362, V. Tsamakda, «Die Fresken der Heiligen Paraskeve-Kirche in Trachiniakos, Kreta», *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 5 (2007), 125, εικ. 19]. Βλ. επίσης, Στ. Μαδεράκης, «Ο Άγιος Νικόλαος στην Αργυρούπολη Ρεθύμνης», *Πεπραγμένα Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 1995, Β'2, 483.

¹⁰¹ Βλ. Μ. Π. Λοϊζίδης, *Ζωγράφοι του 16ου και 17ου αιώνα στην Κύπρο* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2000, πίν. 47β, 52β. Ι. Α. Ηλιάδης, «Η περίοδος της Ενετοκρατίας και η ανάπτυξη της Κυπροαναγεννησιακής εντοχίας ζωγραφικής στη μητροπολιτική περιφέρεια Ταμασού και Ορεινής», Κ. Κοκκινόφτας (επιμ.), *Ἐρὰ Μητρόπολις Ταμασού και Ορεινῆς. Ἱστορία – Μνημεία – Τέχνη*, Λευκωσία 2012, 294, 302-303, εικ. 8, 12.

¹⁰² Βλ. ενδεικτικά, Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ἱστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990, εικ. 167. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσᾶ*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 242. *Ἐρὰ Μονή Αγίου Διονυσίου. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ, Ἁγιον Ὄρος* 2003, εικ. 21, 22.

¹⁰³ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Η. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe*

δεξιά, κάθεται σε ξύλινο θρόνο με καμπύλο ερεισίνωτο. Έχει το αριστερό χέρι με τον πόκο ακουμπισμένο στο αριστερό γόνατο. Δεξιά της, επάνω σε πυργίσκο, εικονίζεται ανθοδοχείο και πάνω από αυτό αναγράφονται τα γράμματα ΚΧΡΤΜΟΚΜΤC, από τη συντετηγμένη επιγραφή Κ(ε)Χ(α)Ρ(ι)Τ(ω)Μ(ένη) Ο Κ(ύριος) Μ(ε)Τ(ὰ) C(οῦ). Ο αρχάγγελος Γαβριήλ, αριστερά, κινείται γοργά προς το μέρος της ακουμπώντας ράβδο στον αριστερό του ώμο και έχοντας προτεταμένο το δεξί του χέρι, με το οποίο ευλογεί (Εικ. 12). Πίσω τους αναπτύσσεται σε απαλούς τόνους εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος. Το σύνολο της σύνθεσης αναπαράγει κρητικά πρότυπα, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις στάσεις των μορφών, τον θρόνο της Θεοτόκου και το σκηναίο βάθος¹⁰⁴. Τα βασικά αυτά στοιχεία αλλά και επιμέρους λεπτομέρειες εμφανίζονται στην πολύ πιο πλούσια σύνθεση της Παντάνασσας στον Μυστρά (π. 1428)¹⁰⁵. Ο ξύλινος θρόνος και η στάση του αρχαγγέλου είναι παρόμοια στην Κοίμηση Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (τέλη 15ου αιώνα), έργο του Ξένου Διγενή¹⁰⁶, ο οποίος σε όλες τις αντίστοιχες παραστάσεις χρησιμοποιεί φωνηεντοελλειπείς συντετηγμένες επιγραφές¹⁰⁷. Ομοιότητες παρουσιάζει ο θρόνος και η στάση της Θεοτόκου στην εξωτερική όψη του νάρθηκα της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο (αρχές 16ου αιώνα)¹⁰⁸, όπου όμως προστίθεται και θεραπεινίδα πίσω της. Αξίζει να παρατηρηθεί

au XVe siècle. L'Annonciation, Βενετία 2007, και για τη θέση που καταλαμβάνει, Ι. Δ. Βαράλης, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), 201-219.

¹⁰⁴ Για παραδείγματα, βλ. Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 96-98, εικ. 27α, β.

¹⁰⁵ Χαρακτηριστικός είναι ο πυργίσκος με τα ανοίγματα, στον οποίο ακουμπά το ανθοδοχείο, το οποίο στην Παντάνασσα εικονίζεται πίσω από τον αρχάγγελο. Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, ό.π. (υποσημ. 87), 91-95, εικ. 39.

¹⁰⁶ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», *ΔΧΑΕ ΛΕ'* (2014), 158-159, εικ. 13.

¹⁰⁷ Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Άπανω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β': Βυζαντινοί και Μέσοι χρόνοι*, Αθήνα 1981, 560, πίν. 146. Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 94-95, πίν. XXI εικ. 27α, β. Βοκοτόπουλος, «Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 106), 159.

¹⁰⁸ Ηλιάδης, «Μονή Αγίου Νεοφύτου», ό.π. (υποσημ. 80), 398, εικ. 13.



Εικ. 12. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Ανατολικός τοίχος ιερού. Ο Ευαγγελισμός (αρχάγγελος Γαβριήλ) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.11β).

επίσης η πανομοιότυπη στάση του αρχαγγέλου και το ίδιο αρχιτεκτονικό βάθος σε βημόθυρο από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (15ος αιώνας)¹⁰⁹. Παρόμοια εικονίζεται ο άγγελος και σε ένα άλλο βημόθυρο από τον Άγιο Γεώργιο Απορθιανών στη Χώρα Πάτιμου, που αποδίδεται στον Ανδρέα Ρίτζο (β΄ μισό 15ου

αιώνα)¹¹⁰. Το ίδιο κτήριο πίσω από τον αρχάγγελο, όπως και το αγγείο με τα άνθη, αριστερά της Παναγίας¹¹¹,

¹⁰⁹ *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII sec.), Palazzo Strozzi, 16 Settembre-16 Novembre 1986*, Αθήνα 1986, 136-138, αριθ. κατ. και εικ. 87.

¹¹⁰ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτιμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995, 61-62, αριθ. κατ. 11, πίν. 80, 81β.

¹¹¹ Για τη λεπτομέρεια αυτή, βλ. Η. Παπαstavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», *ΔΧΑΕ ΙΕ΄* (1989-1990), 145-146. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, ό.π. (υποσημ. 87), 94.

απαντούν σε κρητικά έργα του 15ου και 16ου αιώνα¹¹², και σε ναούς του πρώιμου 16ου αιώνα στην Κύπρο¹¹³. Τις περισσότερες από αυτές τις λεπτομέρειες επαναλαμβάνει ο Θεοφάνης στη μονή Αναπαυσά (1527)¹¹⁴.

Ο σταυρός στην κόγχη του βόρειου τοίχου συμβολίζει το θείο Πάθος, αλλά κατά βάση έχει αποτροπαϊκό-προστατευτικό χαρακτήρα¹¹⁵ (Εικ. 10). Είναι ακόσμητος, με πεπλατυσμένες απολήξεις των κεραιών και εξόγκωμα στο κέντρο τους¹¹⁶. Στα τεταρτημόρια του σταυρού αναγράφεται το *IC XC / N(I) K(A)* και κρυπτογράμματα, όπως *ΦΧ ΦΠ, ΧΧ ΧΧ* και *ΡΡ ΡΡ: Φ(ΩΣ) Χ(ΡΙΣΤΟΥ) / Φ(ΑΙΝΕΙ) Π(ΑΣΙ) – Χ(ΡΙΣΤΟΣ) Χ(ΑΡΙΝ) Χ(ΡΙΣΤΙΑΝΟΙΣ) Χ(ΑΡΙΖΕΙ) / Ρ(ΗΤΩΣ) Ρ(ΗΤΟΡΕΣ) Ρ(ΗΤΟΡΕΥΟΥΣΙ) Ρ(ΗΜΑ)*¹¹⁷. Το θέμα

έχει παλαιοχριστιανική καταγωγή, αλλά γενικεύεται από τον 13ο αιώνα και συναντάται στις παρειές των εισόδων, σε κόγχες του ιερού και σε άλλα σημεία των ναών¹¹⁸. Σε κόγχη του βόρειου τοίχου του ιερού τοποθετείται σταυρός και ο Θεοφάνης στη μονή Αναπαυσά (1527)¹¹⁹.

B.2.2. Παραστάσεις του κτιστού τέμπλου

Η Παναγία βρεφοκρατούσα εικονίζεται όρθια να κρατά αριστερά της και με τα δυο της χέρια τον Χριστό, ο οποίος κρατά, επίσης με τα δυο του χέρια, κλειστό ειλητό (Εικ. 13, 15). Μέσα σε κόκκινο δίσκο σώζεται επάνω δεξιά το συμπλήμμα *ΘΥ*¹²⁰. Χαρακτηριστική είναι η επωνυμία *Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΝ Α/ΠΕΛΠΙΣΜΕΝΩΝ*, η οποία είναι αρκετά σπάνια και με προέλευση από την Κωνσταντινούπολη¹²¹. Αυτό το προσωνύμιο φέρει η Θεοτόκος κατά τα πρώιμα μεταβυζαντινά χρόνια, σχεδόν αποκλειστικά σε εικόνες, όπως της μονής Μυρτιάς (1491), η οποία αποδίδεται στον Ξένο Διγενή¹²², ενώ σε τοιχογραφίες η μόνη γνωστή μέχρι σήμερα παράσταση ήταν αυτή της μοναχής Ευπραξίας στον Άγιο Νικόλαο στην Καστοριά (1485/6)¹²³. Ο ζωγράφος της τρίτης ζωγραφικής φάσης του Χρυσόβου (1600) επαναλαμβάνει την ίδια επωνυμία¹²⁴. Η παραλλαγή «ελπίς των πιστών» απαντά σε μνημεία της Κρητικής

¹¹² Βλ. ενδεικτικά, *Affreschi e icone*, ό.π. (υποσημ. 109), 136, 138, εικ. 87. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 96), 136-138, αριθ. κατ. 22, πίν. 43. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ* (2005), 210-211, εικ. 1, όπου και πολλά παραδείγματα.

¹¹³ Βλ. ενδεικτικά την Παναγία ή Αρχάγγελο στη Γαλιτά [1514, Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, εικ. 228], την Αγία Χριστίνα στον Ασκά [1518, Ηλιάδης, ό.π. (υποσημ. 101), 293, εικ. 7], τον Τίμιο Σταυρό στην Κυπερούντα [1521, Λοϊζίδης, ό.π. (υποσημ. 101), 81, πίν. 53α], τον Άγιο Νικόλαο στη Γαλαταριά [β' δεκαετία 16ου αιώνα, Ι. Α. Ηλιάδης, *Η Κυπροαναγεννησιακή ζωγραφική: Το λατινικό παρεκκλήσιο της μονής του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστού στον Καλοπαναγιώτη και τα παρεμφερή μνημεία* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Κύπρου 2008, πίν. 414] και την Παναγία Χρυσοκουρδαλιώτισσα στο Κούρδαλι [αρχές 16ου αιώνα, Ch. G. Chotzakoglou, «Unveiling the Venetian Art-image: Remarks on the Painting and its Religious Background of Cyprus during the Period of the Venetian Rule (1489-1571)», *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, επιμ. Chr. Maltezos – A. Tzavara – D. Vlassi, Βενετία 2009, 438, εικ. 9].

¹¹⁴ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 194.

¹¹⁵ Α. Β. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική: Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Θεσσαλονίκη 2010, 109-123, 137-142.

¹¹⁶ Σχετικά με τον τύπο του σταυρού, βλ. ό.π., 145-152.

¹¹⁷ Για τα κρυπτογράμματα, βλ. G. Babić, «Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles», *Byzance et les slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Du-jčev*, Παρίσι 1979, 1-13. Ch. Walter, «IC XC NIKA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross», *REB* 55 (1997), 193-220, ιδιαίτερα 211-213, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. I. Bentshev,

«Monogramme und Akronyme als Ikonenschriften», *Zeitschrift für ostkirchliche Kunst* 3-4 (2002), 57-64.

¹¹⁸ Walter, ό.π., 206-211.

¹¹⁹ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 190.

¹²⁰ Σχετικά με τα συμπλήματα εντός κύκλων, βλ. Ν. Κ. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οί έκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, 93-97, με πολλά παραδείγματα.

¹²¹ Βλ. σχετικά, Ε. Kousoula – Α. Trifonova, «A Paleologean Icon of Virgin “H Ελπίς των Απελπισμένων” from Thessaloniki», *Nis and Byzantium VII* (2008), 307-316, ιδιαίτερα 310-311, όπου και περισσότερα παραδείγματα.

¹²² Α. Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αργίνο 2004, 150-153, εικ. 157.

¹²³ Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά Ι. Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 181α. Kousoula – Trifonova, «A Paleologean Icon», ό.π. (υποσημ. 121), 313.

¹²⁴ Χουλιάρης, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 17ου αιώνα», ό.π. (υποσημ. 3), 138-139, εικ. 3.



Εικ. 13. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Γενική άποψη του τέμπλου (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.29-33).

Σχολής¹²⁵. Ο τύπος της όρθιας Θεοτόκου να κρατά αριστερά της τον Χριστό, είναι ασυνήθιστος στα πρώιμα μεταβυζαντινά χρόνια αλλά συχνός σε παλαιότερα μνημεία, ιδιαίτερα της Λακωνίας¹²⁶.

¹²⁵ Βλ. ενδεικτικά, Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 236.1. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 266.

¹²⁶ Ενδεικτικά, με τον ίδιο τρόπο κρατά τον Χριστό η Θεοτόκος στο ασκηταριό του Παλιομοναστηριού των Αγίων Τεσσαράκοντα [δ΄ τέταρτο 13ου αιώνα, Ν. Β. Δρανδάκης, «Το παλιομοναστηριό των Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονα και το ασκηταριό του», ΔΧΑΕ ΙΣΤ΄ (1991-1992), 134-135], στο Παλιομοναστηριό του Βρονταμά [τέλη 13ου αιώνα, Ν. Β. Δρανδάκης, «Το Παλιομοναστηριό του Βρονταμά», ΑΔ 43 (1988), Α΄, πίν. 86α], στην Παναγία Βρεσθενίτισσα (τέλη 13ου αιώνα) και στον Άγιο Νικόλαο στα Βέροια (1293/4). Για τους δυο τελευταίους ναούς, βλ. Γ. Φουστέρης – Ι. Π. Χουλιάρας, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στα Βέροια Λακωνίας», *Πελοποννησιακά* (υπό έκδοση). Βλ. επίσης τον ναό του Κράλη στη Studenica [1318-1319, Βr. Todić, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*, Βελιγράδι 1999, εικ. 104].

Στη Δέηση ο Χριστός, IC XC Ο ΣΩΤΗΡ, κάθεται σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο (Εικ. 13, 14). Πατά σε υποπόδιο, κρατά με το αριστερό χέρι ανοιχτό ευαγγέλιο, το οποίο στηρίζεται στον αριστερό του μηρό, και ευλογεί με το δεξί. Στο βιβλίο διαβάζουμε: ΕΓΩ ΕΙ/ΜΙ Η Ο/ΔΟΣ ΚΑΙ / Η ΑΛΗ/ΘΕΙΑ Κ(ΑΙ) – Η ΖΩΗ / ΟΥΔΕΙΣ / ΕΡΧΕΤΑΙ / ΠΡΟΣ ΤΟΝ / Π(ΑΤΕ)ΡΑ ΕΙ (Ιωάν. ιδ΄, 6)¹²⁷. Εκατέρωθεν δέονται με προτεταμένα τα χέρια η Θεοτόκος, Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ, αριστερά, και με διασταύρωση των χεριών του ο Ιωάννης Πρόδρομος, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝ)ΗΣ Ο (ΠΡΟ)ΔΡ(Ο)ΜΟΣ, δεξιά. Η εικονογραφία της σύνθεσης έχει ήδη διαμορφωθεί από τη βυζαντινή περίοδο, στα περισσότερα από τα επιμέρους χαρακτηριστικά της¹²⁸, αλλά ανάλογες

¹²⁷ Σχετικά με τη συχνή χρήση του χωρίου αυτού, κυρίως στη νησιωτική Ελλάδα και τη Λακωνία, βλ. Μ. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2008, 184-187.

¹²⁸ Ό.π., 179-230.



Εικ. 14. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Τέμπλο. Η Δείση (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.31-33).

στάσεις των μορφών –θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και ένα μαξιλάρι, επάνω στο οποίο κάθεται ο Χριστός– βλέπουμε στην παλαιολόγια εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών με τη Δείση και σκηνές Δωδεκαόρτου (τέλη 14ου αιώνα)¹²⁹. Μεγαλύτερες ομοιότητες, όσον αφορά στο υποπόδιο, το ένα

μαξιλάρι, στο οποίο κάθεται ο Χριστός, και το ανοιχτό βιβλίο, υπάρχουν με την εικόνα του Αγγέλου από τη μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά (μέσα 15ου αιώνα)¹³⁰. Οι στάσεις, ωστόσο, των τριών μορφών και το κάτω τμήμα του θρόνου είναι κοινά στοιχεία πολυάριθμων κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα¹³¹, οι οποίες

¹²⁹ Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 96), 61-62, αριθ. 9, πίν. 17, 18.

¹³⁰ Σινά. *Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, γεν. εποπτ. Κ. Ν. Μανάφης, Αθήνα 1990, 127, εικ. 77.

¹³¹ Βλ. ενδεικτικά Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου



Εικ. 15. Χρυσόβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Τέμπλο. Βρεφοκρατούσα «Ἡ Ἐλπίς τῶν Ἀπελλιισμένων» (λεπτομέρεια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β.30).

βασίζονται σε κάποιο παλαιότερο πρότυπο¹³². Σε τοιχογραφίες, η πιο κοντινή παράσταση, ως προς τις στάσεις των μορφών και τον θρόνο χωρίς ερεισίνωτο, αλλά με τον Χριστό να κρατά κλειστό βιβλίο, είναι αυτή στην Αγία Φωτεινή έξω από τη μονή Πρέβελη (αρχές 15ου αιώνα)¹³³. Μεμονωμένα ο Χριστός παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με τον ένθρονο Χριστό του κτιστού τέμπλου του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στη θέση «Κορακόρριζα» Σελίνου (αρχές 15ου αιώνα)¹³⁴.

Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 112), 209-210, εικ. 1. Ν. Χατζηδάκη, «Ἡ Δέηση του Ἀγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του ανθιδόλου της κατά το 15ο αιώνα», ΔΧΑΕΚΖ' (2006), εικ. 1, 6-9, 12, 13.

¹³² Χατζηδάκη, ό.π., 283-296, ιδιαίτερα 291-293.

¹³³ Κ. Γιαπισσόγλου, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Φωτεινής στην περιοχή Πρέβελη», *Ἡ Ἐπαρχία Ἁγίου Βασιλείου*, ό.π. (υποσημ. 23), 323, εικ. 21.

¹³⁴ Α. Μαΐλης, «Τα χριστά τέμπλα της Κρήτης (14ος-15ος αιώνας),

Ο μεταγενέστερος ζωγράφος του Χρυσόβου (1600) προσπαθεί να μιμηθεί, για τον Χριστό του αβαθούς τυφλού αφιδώματος του νότιου τοίχου του κυρίως ναού, τον τύπο της Δέησης¹³⁵. Η επωνυμία του Χριστού «Σωτήρ» είναι συχνή κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα κυρίως σε εικόνες αλλά και στη μνημειακή ζωγραφική¹³⁶.

επαρχιακή λύση ή ομολογία πίστεως», ΔΧΑΕ ΔΣΤ' (2015), 134-136, εικ. 25.

¹³⁵ Ο Χριστός επίσης ονομάζεται *Σωτήρ*. Βλ. Χουλιάρας, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 17ου αιώνα», ό.π. (υποσημ. 3), 139, εικ. 4.

¹³⁶ Για τον συμφυρισμό από τα μεσοβυζαντινά χρόνια του τύπου του Χριστού-Σωτήρα με αυτόν του Χριστού-Παντοκράτορα και τις ιδιαιτερότητες αυτών των δυο τύπων, βλ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 96), 11-28. Για περισσότερα παραδείγματα χρήσης της επωνυμίας «Σωτήρ» κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, βλ. Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 123.



Εικ. 16. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Τέμπλο. Ο άγιος Νικόλαος (λεπτομέρεια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.29).

Ο άγιος Νικόλαος τοποθετείται αριστερά στο τέμπλο¹³⁷, γεγονός που σχετίζεται ίσως με την αρχική αφιέρωση του ναού στο όνομά του¹³⁸ (Εικ. 13, 16). Ιστορείται

¹³⁷ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. τον συλλογικό τόμο *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, επιμ. Μ. Bacci, Μιλάνο 2006. Γενικά για τον βίο του αγίου, βλ. Ν. Ρ. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο 1983.

¹³⁸ Η αλλαγή αυτή τοποθετείται μάλλον στον 17ο αιώνα. Βλ. Παπαϊωάννου, «Η Ιερά Μονή Μεταμορφώσεως Σωτήρος Χρυσόβου Ναυπακτίας», ό.π. (υποσημ. 1), 369. Τσιρώνης, *Χρύσοβο*, ό.π. (υποσημ. 1), 22-27. Χουλιάρας, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 17ου αιώνα», ό.π. (υποσημ. 3), 150. Πρέπει να επισημάνουμε, ωστόσο, ότι η προσωνυμία «Σωτήρ», η οποία συνοδεύει όλες τις παραστάσεις του Χριστού στον ναό, σχετίζεται με ναούς αφιερωμένους στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος, βλ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 96), 44-45. Ίσως σε παλαιότερη φάση ο ναός ετιμάτο τόσο στο όνομα του αγίου Νικολάου όσο και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Για τη θέση του επώνυμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. Αρχμ. Σ. Κουκιάρης,

ολόσωμος κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο με το αριστερό του χέρι και ευλογώντας με το δεξί μπροστά στο σώμα. Από το αγωνύμιο σώζονται λίγα γράμματα, αλλά διακρίνεται η φράση «ὁ ἐν Μύροις». Φορά φαιόχρωμο στιχάριο με λιθοκόσμητα επιμανίκια, κόκκινο φελόνιο, επιγονάτιο και λευκό ωμοφόριο με μεγάλους μαύρους σταυρούς, του οποίου η άκρη διπλώνεται κάτω από το βιβλίο. Η στάση του και ο τρόπος που κρατά τον κώδικα, με καλυμμένο το αριστερό του χέρι με την άκρη του ωμοφορίου, είναι συνηθισμένες λεπτομέρειες σε ναούς του 15ου αιώνα στην Κρήτη¹³⁹. Ο ίδιος

«Η θέση τοῦ ἐπωνύμου Ἁγίου στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ (Γενικές ἀρχές)», *Κληρονομία* 22 (1990), 105-123.

¹³⁹ Βλ. ενδεικτικά, Εμμ. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ἀπάνω Σύμης Βιάννου», *Πεπραγμένα τοῦ Γ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Β': Βυζαντινοί καί Μέσοι χρόνοι*, Αθήνα 1974, πίν. 49α. Στ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινή

τύπος είναι επίσης ιδιαίτερα διαδεδομένος κατά τον 15ο και 16ο αιώνα σε κρητικές εικόνες¹⁴⁰ και σε ναούς και εικόνες της Κύπρου¹⁴¹. Πανομοιότυπα σχεδόν, ακόμη και στις χρωματικές επιλογές, όπως και στην προσθήκη της φράσης «ὁ ἐν Μύροις» απεικονίζεται στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου (1470)¹⁴², έργο του Ξένου Διγενή, ο οποίος λίγα χρόνια αργότερα, στη μονή Μυρτιάς (1491)¹⁴³, διαφοροποιεί τη στάση του αγίου και τον παριστάνει να ευλογεί με το δεξί χέρι σε έκταση, αλλά επαναλαμβάνει τον τόπο καταγωγής του, «ὁ ἐν Μύροις».

B.2.3. Παραστάσεις του κυρίως ναού

B.2.3.1. Δωδεκάορτο

Στον κυρίως ναό σώζονται μόνο δύο σκηνές από το Δωδεκάορτο, η Βάπτιση, στην κάτω ζώνη του νότιου τοίχου, και η Σταύρωση, στην αετωματική απόληξη του δυτικού τοίχου. Η Βάπτιση περιλαμβάνει τα απαραίτητα μόνο πρόσωπα και έναν προφήτη¹⁴⁴ (Εικ. 17, 18). Στο κέντρο ο μετωπικός Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι ελαφρώς ανασηκωμένο από τον αγκώνα.

ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», *Πεπραγμένα του ΣΤ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β΄ Τμήμα Μεσαιωνικό-Βυζαντινό, Χανιά 1991, 296, πίν. 102β.

¹⁴⁰ Ενδεικτικά, βλ. Α. Μπούρα, «Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη. Προσφορά ανώνυμου δωρητή», *Ευφρόσυνον*, ό.π. (υποσημ. 60), 2, Αθήνα 1992, 402, πίν. ΚΖ΄α, 209α. Μ. Vassiláki, «San Nicola nella pittura di icone postbizantina», *San Nicola*, ό.π. (υποσημ. 137), 75, εικ. 2, 7.

¹⁴¹ Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 117, εικ. 74. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου – Δ. Μυριανθεύς, *Οι ναοί της Παναγίας Ποδύθου και της Θεοτόκου (ή του Αρχαγγέλου) στη Γαλάτα*, Λευκωσία 2005, 66. Ηλιάδης, «Η περίοδος της Ενετοκρατίας», ό.π. (υποσημ. 101), 296, εικ. 8.

¹⁴² Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής καὶ ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Πατέρων», ό.π. (υποσημ. 107), 566 σχ. 4. Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 115-116.

¹⁴³ Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 114-118, 121-124, εικ. 28, 29. Ο τύπος της Μυρτιάς επαναλαμβάνεται και στην Κοίμηση Κάτω Μερόπης. Βλ. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», ό.π. (υποσημ. 106), 176, εικ. 28.

¹⁴⁴ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Μ. Tatić-Djurić, «Le Baptême de Jésus Christ», *Zbornik Narodnog Muzeja* 4 (1964), 267-279. G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965. Ch. Walter, «Baptism in Byzantine Iconography», *Sobornost incorporating Eastern Churches Review* 2.2 (1980), 8-25.

Εκατέρωθεν του Χριστού κολυμπούν από τρία ψάρια. Στη δεξιά όχθη διατάσσονται κατά μήκος της οκτώ άγγελιοι, αλλά από τους τρεις τελευταίους διακρίνονται μόνο οι φωτοστέφανοι. Στην αριστερή όχθη παριστάνονται ο Ιωάννης Πρόδρομος, *Ο / ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) / Ο [Π]Ρ(Ο)ΔΡ(Ο)ΜΟΣ*, χωρίς μηλωτή, το δέντρο με την αξίνα, και επάνω αριστερά, πίσω από τον ορεινό όγκο, ημίσωμος ο προφήτης Δαβίδ, ο οποίος κρατά ειλητό στο αριστερό του χέρι με την επιγραφή σε τέσσερις σειρές: *ΠΡΟΣΕΛ/ΘΕΤΑΙ / (ΠΡΟΣ) ΑΥΤΟΝ / ΚΑΙ ΦΩΤΙ(ΣΘΗΤΕ)* (Ψαλμ. λγ΄, 6) και δείχνει σε αυτό με το δεξί. Επάνω στο κέντρο από φωτεινή πηγή εκπέμπεται ακτίνα προς την κεφαλή του Χριστού. Ο τύπος χωρίς τον Ιορδάνη, τη Θάλασσα και την πλάκα που πατά ο Χριστός, έχει παλαιότερες καταβολές¹⁴⁵ –απαντά σε ναούς του 14ου και 15ου αιώνα στην Κρήτη¹⁴⁶–, αλλά το παρεκκλήσι της Παναγίας στη γειτονική μονή Προυσού (τέλη 13ου αιώνα)¹⁴⁷ φαίνεται να παρέχει τα πρότυπα για τη λιτή απεικόνιση, τις στάσεις του Χριστού και του Προδρόμου, και την προσθήκη του προφήτη Δαβίδ, μαζί με τον Ησαΐα όμως, επάνω αριστερά. Συνοπτικά αποδίδεται η αντίστοιχη σκηνή και στη μονή Μυρτιάς (1491), από όπου επίσης απουσιάζουν όλες οι επιμέρους λεπτομέρειες, η καταστροφή της δε στο επάνω τμήμα δεν μας επιτρέπει να πούμε με

¹⁴⁵ Βλ. ενδεικτικά, G. Millet – A. Frolov, *La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, II, Παρίσι 1957, πίν. 73.2. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 2¹⁹⁶⁰, εικ. 122-123, 125, 133.

¹⁴⁶ Όπως βλέπουμε ενδεικτικά στον Άγιο Ιωάννη στον ομώνυμο οικισμό των Σφακιών [14ος αιώνα, Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης. Ε. Ἐπαρχία Σφακιών», *Κρητ-Χρον* 23 (1971), 98, πίν. ΚΑ΄ εικ. 397], στην Παναγία στο Κάδρο Σελίνου [1338/9, V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzenkelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Βιέννη 2012, εικ. 146], στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους Χανίων (1323), στην Αγία Παρασκευή στον Κίτιρο Σελίνου [1372, Λασιθιωτάκης, «Ἐπαρχία Σελίνου», ό.π. (υποσημ. 100), 167-168, πίν. ΛΑ΄ εικ. 202], στον Σωτήρα στη θέση Παντέλι του Χανδρά Σητείας [αρχές 15ου αιώνα, *Άτλας των χριστιανικών μνημείων του Αιγαίου. Από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους ως την Αλωση*, επιμ. Ν. Γκιολές – Γ. Πάλλης, Αθήνα 2014, 289, εικ. 513].

¹⁴⁷ Ε. Πιπερίγκου-Κυριαζή, *Παναγία Προσιώτισσα. Ιερά Μονή Προυσού Ευρυτανίας*, Αθήνα 2001, 268, εικ. 16.



Εικ. 17. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Νότιος τοίχος κυρίως ναού. Η Βάπτιση (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.40).

ασφάλεια τι απεικονιζόταν εκεί¹⁴⁸. Η λιτότητα αυτή επαναλαμβάνεται σε λίγους ναούς της Κύπρου¹⁴⁹, στη

μονή Αναπαυσά (1527)¹⁵⁰, στο παρεκκλήσι του Αγίου Βλασίου στη μονή Λαύρας (1528/9)¹⁵¹ και στη μονή

¹⁴⁸ Αგრέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 185-190, εικ. 19, όπου επισημαίνεται η κακή κατάσταση διατήρησης της σκηνής.

¹⁴⁹ Ενδεικτικά, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά [1474, Stylianos, *Cyprus*, ό.π. (υποσημ. 93), 335, εικ. 199], στην Αγία Μαύρα στο Κοιλάνι [τέλη 15ου αιώνα, για τον ναό, βλ. Stylianos, *Cyprus*, ό.π. (υποσημ. 93), 236-237] και στον Άγιο Νικόλαο στο Κλωνάρι [16ος αιώνας, για τον ναό, βλ. Α. Παπαγεωργίου, *Οι ξυλόστεγοι ναοί της Κύπρου*, Λευκωσία 1975, 162-165].

¹⁵⁰ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Θεοφάνης ο Κρης, κορυφαίος ζωγράφος του 16ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2016, εικ. 7.

¹⁵¹ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Βλασίου της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος», *Μακεδονικά* 31 (1997-98), 100-101, εικ. 5, με χρονολόγηση στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Για τη χρονολόγηση στα 1528/9, βλ. Τουτός – Φουστέρης, *Εύρετήριο*, ό.π. (υποσημ. 10), 105.



Εικ. 18. Χρυσόβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Νότιος τοίχος κυρίως ναού. Βάπτιση (λεπτομέρεια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.40).

Σταυρονικήτα (1545/6)¹⁵², αλλά στους παραπάνω ναούς διαφέρουν οι στάσεις των μορφών και δεν ει-
κονίζεται προφήτης. Σπάνια λεπτομέρεια είναι η πα-
ρουσία του Δαβίδ, ο οποίος παριστάνεται μόνος του
ή μαζί με τον Ησαΐα ή μόνο ο τελευταίος¹⁵³, σε λίγα
υστεροβυζαντινά μνημεία, όπως η Παναγία Βρεσθε-
νίτισσα (τέλη 13ου αιώνα)¹⁵⁴, όπου υπάρχει η ίδια
επιγραφή στο ειλητάριό του, το Παλιομονάστηρο
του Βρονταμά (τέλη 13ου αιώνα)¹⁵⁵, ο Χριστός στα

Πλεμενιανά Σελίνου (π. 1300)¹⁵⁶, ο Άγιος Κωνσταντί-
νος στα Βελανίδια Επιδαύρου Λιμηράς Λακωνίας (π.
1400)¹⁵⁷, και οι Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη Αχρί-
δας (π. 1400)¹⁵⁸. Τον 16ο αιώνα η παρουσία προφη-
τών επιλέγεται κυρίως από τη Σχολή των Θηβών¹⁵⁹,
αλλά η μετωπική στάση του Χριστού, με τα πόδια
ενωμένα και τα χέρια σε απόσταση από το σώμα,

(αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2013, 165.

¹⁵⁶ Όπου εικονίζεται ο προφήτης Ησαΐας. Στ. Ν. Μαδεράκης, «Μία ἐκκλησία στην ἐπαρχία Σελίνου: Ὁ Χριστός στά Πλεμενιανά», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β΄, Ηράκλειο 1985, 271-272, πίν. ΟΣΤ'-16β, ΟΖ'-17α.

¹⁵⁷ Όπου εικονίζεται ο προφήτης Ησαΐας. Υ. Nagatsuka, *Les églises byzantines en Laconie et dans ses environs. Recherches sur leur architectures et leur fresques*, 2, Παρίσι 1994, πίν. 27 αριθ. 7.

¹⁵⁸ G. Subotić, *L'église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Βελιγράδι 1971, σχέδ. 2.

¹⁵⁹ Βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, ό.π. (υποσημ. 90), 174 σημ. 14. Για περισσότερα παραδείγματα από τον 16ο αιώνα, βλ. Ι. Π. Χουλιαράς, «Η μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική στο λεκανοπέδιο των Ιωαννίνων (16ος-17ος αι.)», *Πρακτικά Α' Πανεπιστημιακού Συνεδρίου «Ιστορία - Λογισύνη: Η Ήπειρος και τα Ιωάννινα από το 1430 έως το 1913»*, επιμ. Γ. Παπαγεωργίου - Κ. Θ. Πέτσιος, Β΄, Ιωάννινα 2015, 1148 σημ. 20.

¹⁵² Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 7.

¹⁵³ Κατά την *Ερμηνεία*, ό.π. (υποσημ. 44), 275, στη σκηνή εμφανίζονται οι προφίτες Ναούμ, Ησαΐας και Δαβίδ.

¹⁵⁴ Για τον ναό, βλ. Ν. Δρανδάκης, «Παναγία Βρεσθενίτισσα», *ΛακΣπουδ* 4 (1979), 160-185, ο οποίος τοποθετεί τις τοιχογραφίες γύρω στο 1400. Για τη χρονολόγηση στα τέλη του 13ου αιώνα, βλ. G. Foustieris, «New Data on an "Official" Painter in Mystras», *Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies, Thematic Sessions of Free Communications: The Artists of the Byzantine World and Stylistic Trends in Monumental and Icon Painting*, Βελιγράδι 2016, 83-84.

¹⁵⁵ Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμά», ό.π. (υποσημ. 126), 182, πίν. 93α-β, 94α. Για τη χρονολόγηση, βλ. L. Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204-1318)*



Εικ. 19. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού. Η Σταύρωση, ο Χριστός η Αμπελος, ο άγιος Ελεάζαρ (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β.42, 45-48).

βρίσκει μεγαλύτερη απήχηση στην Κρητική Σχολή¹⁶⁰.

Η Σταύρωση¹⁶¹ έχει υποστεί φθορές, αλλά διακρίνεται στο κέντρο το κάτω τμήμα του σταυρού, ο φρουρός που λογχίζει από αριστερά τον Χριστό, ο όμιλος τεσσάρων γυναικών αριστερά, με προεξάρχουσα τη Θεοτόκο, και ο Ιωάννης δεξιά, ακολουθούμενος από τρεις στρατιώτες με επικεφαλής τον Λογγίνο, του οποίου η αμυγδαλόσχημη ασπίδα φέρει επιγραφή (Εικ. 19, 20). Υπολείμματα μορφής αριστερά από τον Χριστό πιθανώς να ανήκουν σε άγγελο που ίπταται ή συλλέγει

το αίμα από την πλευρά Του. Τις άκρες της παράστασης κλείνουν οι δύο ληστές, εκ των οποίων ο δίκαιος, αριστερά, φέρει φωτοστέφανο. Εκατέρωθεν της σκηνής ιστορούνται, σε ξεχωριστά διάχωρα, δυο προφήτες, αλλά αναγνωρίζεται μόνο ο Δαβίδ αριστερά¹⁶², ο οποίος φέρει βασιλική ενδυμασία και κρατά ενεπίγραφο ειλητάριο, με το αριστερό χέρι, με την επιγραφή σε επτά σειρές: ΕΔΟ[ΚΑΝ] / ΕΙ[Σ ΤΟ] / ΒΡΟ[ΜΑ] / Μ[ΟΥ ΧΟ] / Λ[ΗΝ ΚΑΙ] / ΕΙΣ[ΤΗΝ] / ΔΙΨ[ΑΝ ΜΟΥ] (Ψαλμ. Ξη', 22). Η σύνθεση ανήκει σε έναν διαδεδομένο από τα μέσα του 15ου αιώνα κρητικό τύπο, με προέλευση πιθανώς από την Κωνσταντινούπολη¹⁶³,

¹⁶⁰ Ενδεικτικά, βλ. Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 123.2, 172.3, 198.2, 225.1. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, ό.π. (υποσημ. 102), εικ. 161.

¹⁶¹ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. P. Thoby, *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente*, Nantes 1959. K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Ikonographia Ecclesiae Orientalis, Recklinghausen 1966. A. Stavropoulou-Makri, «La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans», *Ελληνικές Ανακοινώσεις στο Ε' Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης, Βελιγράδι 11-14 Σεπτεμβρίου 1984*, Αθήνα 1985, 241-257. A. D. Kartsonis, «The Emancipation of the Crucifixion», A. Guillou – J. Durand (επιμ.), *Byzance et les images*, Παρίσι 1994, 151-187, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁶² Στη Σταύρωση παριστάνονται συνήθως προφήτες που προτυπώνουν το Πάθος, όπως οι Δαβίδ, Ησαΐας, Μωυσής, Συμεών ο Θεοδόχος και σπανιότερα άλλοι. Βλ. Ι. Π. Χουλιαράς, *Η εντοχία θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 2009, 82-84, σημ. 534-535.

¹⁶³ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 7), 11-12. Ο ίδιος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 112), 217-218. Βλ. επίσης, R. Cormack. «Η ζωγραφική εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400», Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Χειρ Αγγέλου, ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Αθήνα 2010, 48-57, εικ. 10.



Εικ. 20. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.42).

αλλά με την προσθήκη των ληστών και του στρατιώτη με τη λόγχη. Οι τελευταίες λεπτομέρειες προστίθενται και στην παρόμοια σκηνή στην Παναγία στον Κάντανο (Ανισαράκι) (π. 1380)¹⁶⁴, ενώ επιμέρους ομοιότητες στις στάσεις και στις θέσεις των μορφών παρατηρούνται με το παρεκκλήσι της μονής Προυσού (τέλη 13ου αιώνα)¹⁶⁵, το Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (τέλη 13ου αιώνα)¹⁶⁶ και την Αγία Τριάδα στον ομώνυμο οικισμό του Ρεθύμνου (π. 1400)¹⁶⁷. Το τείχος στο βάθος με τα τοξωτά ανοίγματα, ο ίδιος αριθμός γυναικών και παρόμοιες στάσεις επιλέγονται και από τον Ξένο Διγενή στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια

Σελίνου (1470)¹⁶⁸ και, με μικρές διαφοροποιήσεις, στην Κοίμηση στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (τέλη 15ου αιώνα)¹⁶⁹. Με τον Ξένο Διγενή συνδέει τον ζωγράφο μας και μια ακόμη σημαντική λεπτομέρεια, η επιγραφή που φέρει η ασπίδα του Λογγίνου, όπου διακρίνεται η αρχή του χωρίου: ΑΛΗΘΩΣ / Θ(ΕΟ)Υ ΥΙΟΣ (...) (Ματθ. κζ', 54). Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια, σχετικά συχνή στην παλαιολόγεια παράδοση της νησιωτικής Ελλάδας και της Πελοποννήσου¹⁷⁰, εμφανίζεται σε

¹⁶⁴ Λασσιθιωτάκης, «Έπαρχία Σελίνου», ό.π. (υποσημ. 100), 194, σχέδ. 68β.

¹⁶⁵ Α. Παλιούρας, *Το μοναστήρι της Παναγίας στον Προυσό*, Αθήνα 1997, εικ. 61.

¹⁶⁶ Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμά», ό.π. (υποσημ. 126), πίν. 92α.

¹⁶⁷ Tsamakda, *Kakodiki*, ό.π. (υποσημ. 146), εικ. 248.

¹⁶⁸ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων», ό.π. (υποσημ. 107), 562-564, πίν. 150-153. Στη σκηνή προστίθεται και ο σπογγοφόρος δεξιά από τον Χριστό και δεν υπάρχει άγγελος.

¹⁶⁹ Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», ό.π. (υποσημ. 106), 170-171, εικ. 23. Στη σύνθεση δεν υπάρχουν μορφές που λογχίζουν τον Χριστό, αλλά εμφανίζονται πιθανώς άγγελοι.

¹⁷⁰ Για παραδείγματα, βλ. Μουτσόπουλος – Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, ό.π. (υποσημ. 120), 133-135. Εμμανουήλ, *Μακρονχώρι*, ό.π. (υποσημ. 13), 68-69. Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 152-153 σημ. 80.

ενεπίγραφο ειλητάριο που κρατά ο Λογγίνος στη μονή Μυρτιάς (1491)¹⁷¹, αλλά είναι εξαιρετικά σπάνια μετά τον 15ο αιώνα¹⁷². Η ολόσωμη πανοπλία της μορφής που λογχίζει τον Χριστό, έχει δυτική καταγωγή¹⁷³ και θυμίζει ανάλογες σε ιταλοκρητικές εικόνες, όπως αυτή του Ανδρέα Παβία με τη Σταύρωση στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών (β' μισό 15ου αιώνα)¹⁷⁴ και του Νικολάου Τζαφούρη με τον Χριστό Ελκόμενο στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης (τέλη 15ου αιώνα)¹⁷⁵. Στην εντοίχια ζωγραφική πανομοιότυπα αποδίδεται στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα Ρόδου (1490-1510)¹⁷⁶. Τον 15ο αιώνα ένας φρουρός αριστερά, που λογχίζει τον Χριστό, εικονίζεται σε ναούς της Κρήτης, όπως βλέπουμε στον Σωτήρα στη Μύρθιο Ρεθύμνου (π. 1400)¹⁷⁷ και στην Αγία Παρασκευή Χόνδρου Σελίνου (αρχές 15ου αιώνα)¹⁷⁸. Η παρουσία του Δαυίδ και ενός ακόμη προφήτη, εκατέρωθεν της σύνθεσης, αναπαράγει

την αντίστοιχη τοποθέτηση των προφητών Δαυίδ και Σολομώντα στο βορειοανατολικό παρεκκλήσι της Αγίας Σοφίας Μυστρά (μέσα 14ου αιώνα)¹⁷⁹. Στο σύνολό του ο τύπος ακολουθείται σε όλα σχεδόν τα έργα της Κρητικής Σχολής¹⁸⁰, σε αντίθεση με τη Σχολή των Θηβών, που εμπλουτίζει τη σκηνή με πλήθος λεπτομέρειες, συμπεριλαμβανομένων και προφητών¹⁸¹.

B.2.3.2. Ολόσωμες μορφές

Ο προφήτης Ηλίας, *Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΗΛΙΑΣ*, εικονίζεται μετωπικός, με ανάκατα μαλλιά και φοράει μηλωτή που δένεται με κόμπο κάτω από τον λαμίο¹⁸² (Εικ. 21, 22). Κρατάει με το αριστερό χέρι ειλητάριο, όπου αναγράφεται σε έξι στίχους: *ZH K(YPIO)Σ / KAI ZH / Y ΨYX/H MOY / OY BPEΞ(EI) / YETOS EΠI THN ΓHN*¹⁸³ και ευλογεί με το δεξί μπροστά στο σώμα. Η ήρεμη στάση του προφήτη, με τα χέρια μπροστά στο σώμα, συνηθίζεται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο¹⁸⁴. Με παρόμοιο τρόπο ιστορείται σε υστεροβυζαντινούς ναούς κυρίως της Πελοποννήσου και της Κρήτης, όπως βλέπουμε ενδεικτικά στους Αγίους Θεοδώρους κοντά στην Καφιόνα (1263-1270)¹⁸⁵, στην Παναγία στο Κουστογέρακο Σελίνου (α' μισό 14ου αιώνα)¹⁸⁶ και στην

¹⁷¹ Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 147-156, εικ. 31, 32.

¹⁷² Ανάλογη λεπτομέρεια βλέπουμε στη μονή Αγίου Γεωργίου Αρμά Εύβοιας [1637, Μουτσόπουλος – Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, ό.π. (υποσημ. 120), 134, σημ. 147-148] και στην Παλαιοπαναγία στη Στενή Εύβοιας, όπου επιγραφή φέρει η ασπίδα του αγίου Λογγίνου, ο οποίος εικονίζεται στη ζώνη των ολόσωμων αγίων (τέλη 15ου – αρχές 16ου αιώνα, Αρχιμ. Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας*, Αθήνα 1971, πίν. 134β). Για παραδείγματα από εικόνες, βλ. Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 153.

¹⁷³ Μ. Βασιλάκη, «Καθημερινή ζωή και πραγματικότητα στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη: Η μαρτυρία των τοιχογραφημένων εκκλησιών», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, 65-66 σημ. 21, εικ. 11, 12. Μ. Kazanaki-Lappa, «Influssi occidentali sull'iconografia della Natività e della Passione (XV-XVII sec.)», Chr. Maltezou – G. Galavaris (επιμ.), *Christo nell'Arte Bizantina e Postbizantina*, Βενετία 2002, 82. Μ. Α. Bianchi, «Artisti cretesi della diaspora tra Creta e Bisancio (sec. XV-XVI)», *Πορφύρα XXIII* (2015), 10, 12-13, εικ. 15, 22.

¹⁷⁴ Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 96), αριθ. κατ. 61 σ. 353-357, εικ. 124, 127.

¹⁷⁵ Μ. Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδου*, Βενετία 1974, 169-211, 187 πίν. ΙΘ'. Χειρ. Αγγέλου, ό.π. (υποσημ. 163), 218-219, αριθ. 57.

¹⁷⁶ Η. Ε. Κόλλιας, *Η μνημειακή εκκλησιακή ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2000, εικ. 18, 19.

¹⁷⁷ I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete, IV: Agios Basileios Province*, Leiden 2015, εικ. 421.

¹⁷⁸ Λασιθιωτάκης, «Επαρχία Σελίνου», ό.π. (υποσημ. 100), πίν. ΙΖ' εικ. 168.

¹⁷⁹ Ν. Β. Δρανδάκης, «Οί τοιχογραφίες του ΒΑ παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας Μυστρά», *ΕΕΦΣΠΑ* 28 (1979-85), 475, εικ. 7, 10.

¹⁸⁰ Ενδεικτικά, βλ. Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 129.2. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 98. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 216.

¹⁸¹ Stavropoulou-Makri, «La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion», ό.π. (υποσημ. 161), 241-257.

¹⁸² Για την εικονογραφία του προφήτη, βλ. E. Voordeckers, «Elie dans l'art byzantine», G. F. Willems (επιμ.), *Elie Prophète: Bible, Tradition, Iconographie*, Βρυξέλλες – Louvain 1985, 155-195. Η. Κοντούλης, *Η εξέλιξη της εικονογραφίας του Προφήτη Ηλία* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2003.

¹⁸³ Για το χωρίο και τις παραλλαγές του, βλ. Α.-Μ. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches, a Catalogue*, Κοπεγχάγη 1979, 34-35. Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001, 200.

¹⁸⁴ Βλ. Κοντούλης, *Προφήτης Ηλίας*, ό.π. (υποσημ. 182), Β', εικ. 290, 292-294, 301-302.

¹⁸⁵ Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, 78, σχ. 11.

¹⁸⁶ Tsamakda, *Kakodiki*, ό.π. (υποσημ. 146), εικ. 94.



Εικ. 21. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Νότιος τοίχος κυρίως ναού. Ο προφήτης Ηλίας, ο άγιος Αντώνιος (β' φάση), ο Χριστός Σωτήρ (γ' φάση), πόδια στρατιωτικού αγίου και μετάλλια αγίων (ε' φάση) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.34, 35, Γ'.Α και Ε'.3, 5).



Εικ. 22. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Νότιος τοίχος κυρίως ναού. Ο προφήτης Ηλίας (λεπτομέρεια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.34).

Παναγία Βιγλιώτισσα στη Βουλισμένη Μεραμπέλλου (α΄ μισό 14ου αιώνα)¹⁸⁷. Μάλιστα, στους δυο τελευταίους ναούς αναγράφεται, με μικρές παραλλαγές, η ίδια επιγραφή στο ειλητάριό του. Παρόμοια εικονίζεται στον Άγιο Γεώργιο στην περιοχή Ορειές Πάφου (β΄ μισό 15ου αιώνα)¹⁸⁸ και στην Αγία Αναστασία στα Πολεμίδα Λεμεσού (αρχές 16ου αιώνα)¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Για τον ναό, βλ. Γ. Π. Φουστέρης, *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυροπέριστεγους ναούς* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2006, 176-178, σχέδ. 76 αριθ. 22.

¹⁸⁸ Για τον ναό, βλ. Α. Παπαγεωργίου, *Ιερά Μητρόπολις Πάφου. Ιστορία και τέχνη*, Λευκωσία 1996, 94.

¹⁸⁹ Ηλιάδης, *Λατινικό παρεκκλήσιο*, ό.π. (υποσημ. 113), 234-235, πίν. 219.

Οι όσιοι του νότιου τοίχου φορούν μοναστική αμφίεση και επιπλέον οι άγιοι Αντώνιος και Λουκάς ο Στειριώτης καλύπτονται με κουκούλιο. Ο άγιος Αντώνιος, Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ, στηρίζεται σε βακτηρία (Εικ. 21, 23), φέρει μικρό σταυρό στο στήθος του και κρατά ειλητάριο με χαμηλωμένο το αριστερό χέρι, με εξίτηλη επιγραφή, όπου σε δέκα σειρές αναπτύσσεται σε παραλλαγή ο λόγος του: ΕΙΔΟΝ ΕΓΩ / ΤΑΣ ΠΑΓΙΔΑΣ ΤΟΥ / ΔΙΑΒΟΛΟΥ (...) / (...) ΕΝ ΤΗ ΓΗ Κ(ΑΙ) / (...) ΤΙΣ ΔΥΝΑΤΑΙ / ΦΥΓΗΝ (...) / ΤΑΥΤΑΣ ΦΩΝ[Η] / [ΑΝ] ΩΘΕΝ ΛΕΓΟΥ[ΣΑ] / Μ[ΟΙ] ΑΝΤΩΝΙΕ [Η ΤΑ] ΠΕΙΝΟΦΡΟΣΥΝΗ¹⁹⁰. Στα περισσότερα βυζαντινά παραδείγματα ο άγιος κρατά ειλητάριο αλλά όχι βακτηρία¹⁹¹, με εξαίρεση κάποιους ναούς της Κρήτης¹⁹² και της Κάτω Ιταλίας¹⁹³, που φαίνεται να αποτελούν τα πρότυπα των κρητικών ζωγράφων του 15ου και 16ου αιώνα, καθώς ο σπάνιος αυτός τύπος προσιδιάζει σε κρητικά έργα αυτών των αιώνων¹⁹⁴. Αξιοσημείωτη ομοιότητα υπάρχει με εικόνα του Ανδρέα Παβία (β΄ μισό 15ου αιώνα)¹⁹⁵, όπου ο άγιος επίσης φέρει σταυρό στο στήθος, και με τρίπτυχο

¹⁹⁰ Βλ. *Apophthegmata Patrum*, PG 65, 77B αριθ. 7. Tomekonίς, *Saints ermites*, ό.π. (υποσημ. 22), 69-70 σημ. 304.

¹⁹¹ Tomekonίς, *Saints ermites*, ό.π. (υποσημ. 22), 24-25, 230-231, εικ. 10-14, 101, 107.

¹⁹² Ενδεικτικά, βλ. τον Σωτήρα Χριστό στον Βλιθιά [1358/9, I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, εικ. 94] και τον νάρθηκα του Σωτήρα στα Ακούμια [1389, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος», ό.π. (υποσημ. 23), 81, εικ. 55, 59].

¹⁹³ Βλ. ενδεικτικά, V. Pace, «Eremiti in scena nell'Italia meridionale Medievale (e altrove)», *San Bruno di Colonia: un eremita tra Oriente e Occidente*, *Secondo Convegno Internazionale*, επιμ. P. De Leo, *Soveria Mannelli* 2004, 259, πίν. 19 εικ. 27. Safran, *Medieval Salento*, ό.π. (υποσημ. 30), 334-335, 157. K-L. http://www.restaurolibrario.unisalento.it/database_testo.asp?cat_selezionata=22&id_doc=511#, εικ. 026 (Cripta SS. Stefani – Vaste), πρόσβαση: 20/2/2018.

¹⁹⁴ Ν. Β. Δρανδάκης, «Συμπληρωματικά εις τόν Έμμανουήλ Τζάνε. Δύο άγνωστοι εικόνες του», *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 66-67 σημ. 145. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, ό.π. (υποσημ. 7), αριθ. κατ. 24 σ. 47-48, εικ. 124. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 227-228. Να σημειώσουμε ότι στο Dragalevci [1475/6, Subotić, *L'école d'Ohrid*, ό.π. (υποσημ. 26), σχέδ. 100] ο άγιος κρατά ράβδο αλλά όχι ειλητάριο.

¹⁹⁵ Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής. 15ος-16ος αιώνας*, Αθήνα 1983, 30-31, αριθ. 19. Στο ειλητάριό του υπάρχει η ίδια επιγραφή.



Εικ. 23. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Νότιος τοίχος κυρίως ναού. Οι άγιοι Αντώνιος, Λουκάς ο Στειριώτης, Ιωάννης ο Καλυβίτης, Στέφανος ο Νέος και αδιάγνωστος όσιος (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.35-39).

του Μουσείου Μπενάκη (β' μισό 15ου αιώνα)¹⁹⁶. Στην εντοίχια ζωγραφική του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα παρόμοια παριστάνεται στην Αγία Παρασκευή Χόνδρου Σελίνου (αρχές 15ου αιώνα)¹⁹⁷, στον Άγιο Αντώνιο στο Καβούσι Λασιθίου (μέσα 15ου αιώνα)¹⁹⁸, στην Αγία Αικατερίνη στους Καρουσάδες Κέρκυρας (τέλη 15ου αιώνα)¹⁹⁹, στην Παναγία ή Αρχάγγελο στη Γαλάτα (1514)²⁰⁰ και στη Μεταμόρφωση στο Παλαιχώρι Κύπρου (β' δεκαετία 16ου αιώνα)²⁰¹. Ο Θεοφάνης

χρησιμοποιεί τον ίδιο τύπο στη μονή Αναπαυσά (1527) (Εικ. 25) και στην τράπεζα της μονής Σταυρονικήτα (π. 1545/6)²⁰².

Ο άγιος Λουκάς ο Στειριώτης, *Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ / Ο ΣΤΕΙΡΙΟΤΗΣ*, ένας ακόμη βιωτός άγιος²⁰³, κρατά ειλητάριο με χαμηλωμένο το αριστερό του χέρι, του οποίου η επιγραφή έχει σβηστεί, και σταυρό με το δεξί (Εικ. 23). Στα πιο γνωστά βυζαντινά παραδείγματα ο άγιος εικονίζεται σε διαφορετικό τύπο, καθώς είτε έχει τα χέρια μπροστά στο σώμα με τις παλάμες προς τα έξω, είτε υψωμένα σε δέηση, όπως βλέπουμε σε ψηφιδωτό του

¹⁹⁶ Μπούρα, «Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής», ό.π. (υποσημ. 140), 403, πίν. ΚΖ', 209.

¹⁹⁷ Λασιθιωτάκης, «Έπαρχία Σελίνου», ό.π. (υποσημ. 100), πίν. ΙΕ' εικ. 164.

¹⁹⁸ Αδημοσίευτη παράσταση. Στον ναό υπάρχει χάραγμα του 1480. Βλ. Δ. Τσουγκαράκης – Ε. Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, *Σύνταγμα (Corpus) χαραγμάτων εκκλησιών και μονών της Κρήτης*, Αθήνα 2015, 220.

¹⁹⁹ Triantaphyllopoulos, *Kerkyra*, ό.π. (υποσημ. 52), 115, εικ. 18.

²⁰⁰ Θ. Παλιούρας, «Ο Κύπριος ζωγράφος Συμεών Αυξέντης και τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 16ου αιώνα», *Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, Β', Λευκωσία 1986, 600, πίν. 5β.

²⁰¹ Ι. Ηλιάδης, *Ναός Μεταμορφώσεως του Σωτήρος (Αγία*

Σωτήρα) Παλαιχωρίου. Ιστορία - Αρχιτεκτονική και Τέχνη, Λευκωσία 2009, 77-78, εικ. 55, αλλά η στάση του διαφέρει από τα προηγούμενα παραδείγματα, καθώς κρατά τη βακτηρία εκτός σώματος.

²⁰² Τσιγαρίδας, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 150), εικ. 33 και 103, αντίστοιχα.

²⁰³ Δ. Ζ. Σοφιανός, *Όσιος Λουκάς. Ό βίος του όσιου Λουκά του Στειριώτου*, Αγιολογική Βιβλιοθήκη 1, Αθήνα 1989. *Dumbarton Oaks Hagiography Database*, Washington, D.C. 1998, 64-65, με πλούσια βιβλιογραφία. Tomekonιό, *Saints ermites*, ό.π. (υποσημ. 22), 32, 239.



Εικ. 24. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Νότιος τοίχος κυρίως ναού. Ο άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης (λεπτομέρεια) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β'.37).

κυρίως ναού και στις τοιχογραφίες του βορειοδυτικού παρεκκλησίου και της κρύπτης της μονής του Οσίου Λουκά στο Στείρι (1011-1040)²⁰⁴, στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης (αρχές 12ου αιώνα)²⁰⁵ και στην Επισκοπή στο Σταυρί Μάνης (π. 1200)²⁰⁶. Ειλητάριο με τα δυο του χέρια κρατά στην επιζωγραφισμένη παράσταση της λιτής της μονής Χιλανδαρίου (1321/2)²⁰⁷. Μεγαλύτερες ομοιότητες παρουσιάζει η στάση του με αυτή στο παρεκκλήσι της Αγίας Τριάδας στη μονή Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη (π. 1100)²⁰⁸, όπου όμως το ειλητάριό του είναι κλειστό και δεν κρατά

σταυρό. Με παρόμοιο τρόπο ιστορείται κατά τον 16ο αιώνα στην Τράπεζα της μονής Λαύρας (β' τέταρτο 16ου αιώνα)²⁰⁹, στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (1565)²¹⁰ και στον νάρθηκα της μονής Γαλατάκη (1586)²¹¹, χωρίς επίσης να κρατά σταυρό, τον οποίο βλέπουμε σε ένα πολύ μεταγενέστερο μνημείο, στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς (1621-1623)²¹², όπου όμως εικονίζεται σε μέταλλο, αγένειος, χωρίς κουκούλιο και ειλητάριο.

Ο άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο / ΚΑ/ΛΗ/ΒΥ/ΤΗΣ, ιστορείται αγένειος, με αποστεωμένο πρόσωπο, κρατά κλειστό κώδικα με το

²⁰⁴ Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas, Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982, 82, 152, εικ. 1, 81. Ν. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, Αθήνα 1996, 38, 84, εικ. 36, 85, 91, 93.

²⁰⁵ Γ. Α. Σωτηρίου – Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1952, εικ. 80.

²⁰⁶ Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, ό.π. (υποσημ. 185), 156, σχ. 15.

²⁰⁷ Τουτός – Φουστέρης, *Εύρετήριο*, ό.π. (υποσημ. 10), 189, σχέδ. 5.1.5 αριθ. 198.

²⁰⁸ C. Mango – E. J. W. Hawkins – S. Boyd, «The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description», *DOP* 44 (1990), 91, εικ. 4, 155, 159.

²⁰⁹ Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 147.1.

²¹⁰ Γ. Μ. Χατζούλη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 1998, 102-103, πίν. 60, 61, 63. Για τη χρονολόγηση της λιτής, βλ. Γ. Βελένης, «Η γραφή των Κονταρήδων», *Τρικαλίνα* 28 (2008), 49, 60-63.

²¹¹ T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Αθήνα 2003, 135, πίν. 79b.

²¹² Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, ό.π. (υποσημ. 162), εικ. 272.



Εικ. 25. Μετέωρα. Μονή Αγίου Νικολάου Αναπανσά (1527). Καθολικό. Νότιος τοίχος νάρθηκα. Ο άγιος Αντώνιος (λεπτομέρεια).

αριστερό χέρι μπροστά στο σώμα και σταυρό με το δεξί (Εικ. 23, 24). Είναι η πιο συνηθισμένη απεικόνιση του αγίου²¹³, η οποία επικρατεί από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, όπως βλέπουμε στη μονή του Οσίου Λουκά στο Στείρι (1011-1030)²¹⁴ και στην Ευαγγελίστρια στο Γεράκι (τέλη 12ου αιώνα)²¹⁵. Τον ίδιο τύπο ακολουθεί και ο Θεοφάνης σε όλα του σχεδόν τα έργα²¹⁶.

Ο άγιος Στέφανος ο Νέος, Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ

²¹³ Για την εικονογραφία του και παραδείγματα, βλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, ό.π. (υποσημ. 210), 121-122, πίν. 97, 98. Tomekonί, *Saints ermites*, ό.π. (υποσημ. 22), 28, 238, εικ. 1, 52-54, 110a.

²¹⁴ Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, ό.π. (υποσημ. 204), εικ. 39.

²¹⁵ Μουτσόπουλος – Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, ό.π. (υποσημ. 120), εικ. 140.

²¹⁶ Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 147.1. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπανσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 317. Τσιγαρίδας, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 150), εικ. 85.

/ Ο ΝΕΟΣ, εικονίζεται μεσήλικας, με οξύ καστανό γένι²¹⁷ (Εικ. 23). Κρατάει με το χαμηλωμένο αριστερό χέρι ημικυκλική, στο επάνω τμήμα της, εικόνα με τον στηθαίο Παντοκράτορα, και με το δεξί ειλητάριο με την επιγραφή σε έξι σειρές: ΟΣΤΙΣ ΟΥ ΠΡΟΣ/ΚΥΝΗΤΟΝ / Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΗΜΩΝ Ι(ΗΣΟΥ)Ν / Χ(ΡΙΣΤΟ)Ν ΕΝ ΕΙΚΟ/ΝΗ ΠΕΡΙΓΡΑ/ΠΤΩ ΑΝΑΘΕΜΑ ΕΣΤΩ²¹⁸. Ο τύπος με την εικόνα του Χριστού απαντά στα περισσότερα υστεροβυζαντινά και πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα²¹⁹, ενώ αρκετά είναι και αυτά, στα

²¹⁷ Για τον άγιο, βλ. *Hagiography Database*, ό.π. (υποσημ. 203), 94-95, με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία. Tomekonί, *Saints ermites*, ό.π. (υποσημ. 22), 29-31, 235.

²¹⁸ Βλ. Αθ. Δ. Παλιούρας, «Εικονογραφία αγίου Στεφάνου του Νέου», *Δωδώνη* 16 (1987), Α', 493.

²¹⁹ Όπως βλέπουμε στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλια [1230-1236, για τον ναό, βλ. Μ. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια Αποκορώνου», *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β2. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος*, Χανιά 2011, 273-316], στην Περιβλεπτο Αχρίδας [1294/5, Tomekonί, *Saints ermites*, ό.π. (υποσημ. 22), εικ. 35], στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης [1302/3, Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3)*, έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 2008, εικ. 40], στο Staro Nagoričino [1317/8, Br. Todić, *Staro Nagoričino*, Βελιγράδι 1993, 84], στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Gračanica [1319-1321, B. Živković, *Gračanica*, Βελιγράδι 1989, 75, σχέδ. VIII-côté méridional, αριθ. 9], στον Άγιο Νικήτα στο Čučer [β' δεκαετία 14ου αιώνα, Tomekonί, ό.π. (υποσημ. 22), εικ. 36], στη Μεταμόρφωση στο Kučevište [π. 1330, I. D. Djordjević, «Wandmalerei aus dem XIV. Jahrhundert in der Erlöser-Kirche im Dorfe Kučevište», *ZLU* 17 (1981), 99], στη Dečani [1347-48, Vl. Petković – Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Βελιγράδι 1941, πίν. XCVIII.1], στο παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου στο Peć [π. 1345, V. J. Djurić – S. Čirković – V. Korać, *Pecka Patrijarsija*, Βελιγράδι 1990, 198], στον όροφο του νάρθηκα της Αγίας Σοφίας Αχρίδας [πριν το 1350, Cv. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Αχρίδα 1980, 80-81, σχέδ. 20], στο παρεκκλήσι της μονής Βλατάδων [π. 1361, Γ. Α. Στογιόγλου, «Η έν Θεσσαλονίκη Πατριαρχική Μονή των Βλατάδων», *Ανάλεκτα Βλατάδων* 12, Θεσσαλονίκη 1971, εικ. 43], στην Psača [1365-1371, Vl. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, II, Βελιγράδι 1934, πίν. CLXXIIIb], στο παρεκκλήσι των Αγίων Αποστόλων στο Peć (π. 1356), στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα κοντά στις Ποταμιές Ηρακλείου [1360/70, M. Vassilakis-Mavtrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Β', Λονδίνο 1986, εικ. 181], στην Παναγία στα Καπετανιανά [1401, Chr. Ranoutsaki, *Die Kunst der späten Palaiologenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld*

οποία ο άγιος κρατά δίπτυχο²²⁰ ή εικόνα με την Θεοτόκο²²¹ και, πιο σπάνια, με την Άκρα Ταπείνωση²²². Σε μεσοβυζαντινά μνημεία συνήθως παριστάνεται με σταυρό μάρτυρα και όχι εικόνα²²³. Τον τύπο με τον Χριστό, αλλά με την τοποθέτηση της εικόνας αριστερά, επαναλαμβάνουν οι εκπρόσωποι της Κρητικής Σχολής κατά τον 16ο αιώνα²²⁴.

Οι τρεις άγιοι του βόρειου τοίχου (Εικ. 26) ιστορούνται με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση και κρατούν

zwischen Konstantinopel und Venedig, Leiden 2011, εικ. 216], στη μονή Gornjak [τέλη 15ου αιώνα, G. Subotić, «La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak», *Zograf* 26 (1997), 109, 113] και στο Roganovo [1500, B. Živković, *Roganovo*, Βελιγράδι 1986, 24, σχέδ. VI, αριθ. 10].

²²⁰ Ενδεικτικά, στον ναό της Παναγίας στη Studenica [1208/9, *Studenica*, επιμ. M. Maletić, Βελιγράδι 1968, 78], στη Mileševa [π. 1230, Sv. Radojčić, *Mileševa*, Βελιγράδι 1971, 80, σχέδ. 12], στην πρόθεση της Sopoćani [1263-1268, Živković, *Sopoćani*, ό.π. (υποσημ. 49), 31, σχέδ. X-mur occidental, αριθ. 2], στον Άγιο Νικόλαο στο Manastir [1271, D. Koco – P. Mijlkovic-Peppek, *Manastir*, Σκόπια 1958, 67, εικ. 73], στη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Prilep (1270-1280), στη Donja Kamenica [1323-1330, B. Živković, *Donja Kamenica*, Βελιγράδι 1987, 25, σχέδ. VIII-mur occidental, αριθ. 8], στο Mateic [1356-1360, E. Dimitrova, *Manastir Matejče*, Σκόπια 2002, 198, 260] και στο Dragalevci [1475/6, Subotić, *L'école d'Ohrid*, ό.π. (υποσημ. 26), σχέδ. 100]. Βλ. επίσης, Spatharakis, *Dated Manuscripts*, II, ό.π. (υποσημ. 42), εικ. 118.

²²¹ Ενδεικτικά, βλ. την Εγκλειστρα του Αγίου Νεοφύτου [1196 (ε), Stylianos, *Cyprus*, ό.π. (υποσημ. 93), εικ. 218], τον Άγιο Μάμα στη θέση Γουρνί στον Σταυρό (Καπίστρι) Λασιθίου [14ος αιώνας, για τον ναό, βλ. M. Μαρή – N. Μαργέλλου, «Αποκατάσταση ιερού ναού Αγίου Μάμαντος στον Σταυρό-Καπίστρι Ιεράπετρας», *ΑΕΚ* 3, επιμ. Π. Καρανασάση – Α. Τζιγκουνάκη – Χρ. Τσιγωνάκη, Β', Ρέθυμνο 2015, 635-648], τον Άγιο Ανδρέα Treska [1388-89, Prolović, *Treska*, ό.π. (υποσημ. 49), 170, εικ. 68] και τη Matka [1496/7, Subotić, *L'école d'Ohrid*, ό.π. (υποσημ. 26), 154, σχέδ. 113].

²²² Στον Άγιο Νικόλαο Ορφάνο [1314-1317, Τσιτουρίδου, *Όρφάνος*, ό.π. (υποσημ. 49), 202, όπου όμως μπορεί να είναι και δίπτυχο] και στην Όμορφη Εκκλησιά στο Γαλάτσι [1300-1325(ε), Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, 31, πίν. 35].

²²³ Βλ. ενδεικτικά τη Μονή Οσίου Λουκά στο Στείρι [1011-1030, Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, ό.π. (υποσημ. 204), 47, εικ. 40] και τη Νέα Μονή Χίου [1042-1056, Ντ. Μουρίκη, *Τά ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, 171-173, πίν. 74, 224].

²²⁴ Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, ό.π. (υποσημ. 17), 153, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα της Κρητικής Σχολής. Βλ. επίσης, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, ό.π. (υποσημ. 162), 230, όπου και παραδείγματα, ανάλογα με τη θέση της εικόνας.

όλοι δόρυ με το ένα χέρι και κυκλική ασπίδα, η οποία ακουμπά στο έδαφος, με το άλλο²²⁵. Οι δυο που σώζονται ακέραιοι, οι άγιοι Θεόδωρος Τήρων, *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ / Ο ΤΗΡΩΝ*, και Γεώργιος²²⁶, [*Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*], έχουν τα κράνη τους κρεμασμένα σε μιάντα περασμένο γύρω από τον λαϊμό, ενώ ο τρίτος, πιθανώς ο άγιος Δημήτριος, έχει διάδημα στο κεφάλι. Η ασπίδα του αγίου Γεωργίου φέρει ως ομφαλό ανθρωπόμορφο προσωπίο²²⁷. Η εμφάνιση στρατιωτικών αγίων με αυτού του είδους την περιβολή ανάγεται σε παλαιότερα πρότυπα²²⁸, αλλά το κρεμασμένο πίσω από τον ώμο κράνος εντοπίζεται σε λίγους ναούς του 14ου και 15ου αιώνα, όπως στη Dečani (1335-1348)²²⁹, στη μονή Βλατάδων (π. 1361)²³⁰, στον

²²⁵ Σχετικά με την περιβολή και τον εξοπλισμό των στρατιωτικών αγίων, βλ. M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th centuries)*, Leiden – Βοστώνη 2003, 149-158. P. L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints, Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden – Βοστώνη 2010, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Για τους τύπους των όπλων που κρατούν οι άγιοι, και ιδιαίτερα για τα δόρατα, βλ. A. Babuin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο (1204-1453)* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Α', Ιωάννινα 2009, 112-119.

²²⁶ Για την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου, βλ. J. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, Νέα Υόρκη 1977, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Για την εικονογραφία των αγίων Θεοδώρων, βλ. N. Oikonomides, «Le Dédoulement de Saint Théodore et les villes d'Euchaita et d'Euchaneia», *AnBoll* 104 (1986), 327-355. Ch. Walter, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint», *REB* 57 (1999), 163-210. Ο ίδιος, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington 2003, 44-66. N. Μαστροχορήστος, «Ο ναός του Άι Θώρη στο Απέρι Καρπάθου και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (μετά το 1399)», *Βυζαντινά* 31 (2011), 153-158, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

²²⁷ Σχετικά με την εμφάνιση της λεπτομέρειας αυτής σε παλαιολόγειους ναούς της Κωνσταντινούπολης και του Μυστρά, βλ. D. Mouriki, «The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting», *ΔΧΑΕΓ* (1980-1981), 324, εικ. 92c.

²²⁸ Ενδεικτικά, βλ. Walter, *Warrior Saints*, ό.π. (υποσημ. 226), εικ. 2, 4, 5-9, 36-39, 44-48.

²²⁹ M. Marković, «On the Iconography of the Military Saints in Eastern Christian Art and the Representations of Holy Warriors in the Monastery of Dečani», V. J. Djurić (επιμ.), *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*, Βελιγράδι 1995, 621, εικ. 4.

²³⁰ Babuin, *Τα επιθετικά όπλα*, ό.π. (υποσημ. 225), Β', εικ. 826.



Εικ. 26. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Βόρειος τοίχος κρυφώς ναού. Οι άγιοι Θεόδωρος Τήρων, Γεώργιος, Δημήτριος (;) (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β' 52-54).

Άγιο Γεώργιο Rečani (π. 1370)²³¹, στην Περιβλεπτο του Μυστρά (1370-1380)²³², στη Ravanica (π. 1387)²³³, στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Κελλί του Αγίου Προκοπίου (β' τέταρτο 15ου αιώνα)²³⁴, στον Άγιο Νικόλαο στους Λαμπιώτες Αμαρίου (π. 1450)²³⁵,

Για τη χρονολόγηση, βλ. Γ. Φουστέρης, «Καθολικό της μονής Βλατάδων: λανθάνοντα ιστορικά στοιχεία στο εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου», *Κτίτωρ. Αφιέρωμα στον δάσκαλο Γεώργιο Βελένη*, Θεσσαλονίκη 2017, 452.

²³¹ V. Djurić, «Monuments inconnus de la peinture serbe médiévale à Metohija (I)», *Starine Kosova I Metohije* II-III (1963), εικ. 24.

²³² Babuin, *Τα επιθετικά όπλα*, ό.π. (υποσημ. 225), Β', εικ. 770, 779.

²³³ Β. Ζίνκονιέ, *Ravanica*, Βελιγράδι 1990, 30, σχέδ. V, αριθ. 6.4.

²³⁴ Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, ό.π. (υποσημ. 49), 104-105, εικ. 53, 57β, 59.

²³⁵ Ο άγιος Γεώργιος, εκτός από το κρεμασμένο κράνος, κρατάει

καθώς και σε εικόνες του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα²³⁶. Ο Θεοφάνης επαναλαμβάνει όλες τις επιμέρους λεπτομέρειες στην απεικόνιση του αγίου Γεωργίου στις μονές Αναπαυσά (1527)²³⁷, Λαύρας (1534/5)²³⁸ και

δόρυ, ασπίδα και φέρει τόξο και φαρέτρα. Spatharakis – Van Essenberg, *Amari*, ό.π. (υποσημ. 67), εικ. 345.

²³⁶ Βλ. ενδεικτικά, Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, εν Αθήναις 1936, αριθ. κατ. 5 σ. 10, πίν. 7β. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, αριθ. κατ. 5 σ. 59-61. Ζ. Α. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 2010, αριθ. κατ. 79 σ. 212-213. Για εντοίχια παραδείγματα από τον 16ο αιώνα, βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηγών*, ό.π. (υποσημ. 90), 97-98, πίν. 13, 14β, 59. Ηλιάδης, *Λατινικό παρεκκλήσιο*, ό.π. (υποσημ. 113), πίν. 442.

²³⁷ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 239.

²³⁸ Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 139.3.

Σταυρονηκίτα (1545/6)²³⁹, ενώ ο θώρακας του αγίου Δημητρίου στην τελευταία μονή κοσμείται παρόμοια με αυτόν του αγίου Θεοδώρου. Στα περισσότερα από τα πιο πάνω παραδείγματα, σε μνημεία του 15ου αιώνα²⁴⁰, αλλά και σε εικόνα της μονής Στροφάδων (β' τέταρτο 15ου αιώνα)²⁴¹, που αποδίδεται στον Άγγελο, σχεδιάζεται παρόμοια το περιλαίμιο του αγίου Θεοδώρου, με όρθια μεταλλικά ελάσματα. Αξίζει να επισημανθεί ότι και ο Ξένος Διγενής παριστάνει πάνοπλους τους στρατιώτες αγίους, μάλιστα η στάση του αγίου Γεωργίου μοιάζει με αυτή του αγίου Δημητρίου στη μονή Μυρτιάς (1491)²⁴², με τη διαφορά ότι εκεί ο τελευταίος έχει κρεμασμένη ασπίδα και όχι κράνος.

B.2.3.3. Μεμονωμένες σκηνές - στηθάγια - διακοσμητικά θέματα

Ο Χριστός σε μετάλλιο στο μέσον της στενής ζώνης του δυτικού τοίχου έχει ανοιχτό ευαγγέλιο στο στήθος του και ευλογεί με ανοιχτά τα χέρια (Εικ. 27). Φέρει ένα δυσσεμήνευτο όνομα, *IC XC / Ο ΠΥΛΟΑ-ΕΩΤΗΣ*, από το οποίο δεν αναγιγνώσκονται όλα τα γράμματα και σχετίζεται ίσως με θέση ή τοπωνύμιο της περιοχής²⁴³. Στο ανοιχτό βιβλίο διαβάζουμε: *ΕΓΩ ΕΙ/ΜΕΙ [Η] / (...)* - *ΤΑ ΚΛΗ/ΜΑΤΑ* (Ιωάν. ιε', 5). Εκατέρωθεν δέονται οι δυο κορυφαίοι απόστολοι, ο Πέτρος αριστερά και ο Παύλος δεξιά, οι οποίοι κρατούν ανοιχτά ειληθάρια με εξίτηλες επιγραφές. Η σύνθεση αποτελεί συνοπτικό τύπο του εικονογραφικού θέματος «Χριστός η Άμπελος»,

το οποίο είναι γνωστό από την παλαιοχριστιανική περίοδο, αλλά εμφανίζεται στην εντοιχία ζωγραφική της Κρήτης, στον ναό του Χριστού Σωτήρα στα Ακούμια Ρεθύμνης (1389)²⁴⁴, καθιερώνεται δε ως θέμα εικόνων το πρώτο μισό του 15ου αιώνα από τον ζωγράφο Άγγελο και γνωρίζεται διάδοση κατά τους επόμενους αιώνες²⁴⁵. Η συνοπτική απόδοση και η σχηματοποίηση της Αμπέλου στο Χρύσοβο ίσως να οφείλονται στην έλλειψη χώρου και σε μια από τις πρώτες, μετά τα Ακούμια, προσπάθειες ένταξης του θέματος σε εικονογραφικό πρόγραμμα ναού. Κατά τον 16ο αιώνα επιλέγεται στα μνημειακά σύνολα που ζωγραφίζονται οι εκπρόσωποι της Κρητικής Σχολής²⁴⁶.

Αριστερά, πίσω από τον Πέτρο, εικονίζονται πρώτος ο άγιος Ελεάζαρ²⁴⁷, *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΑΖΑΡ*, και ακολουθεί ο άγιος Σαμωνάς, *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΜΟΝΑΣ*, αλλά στρέφονται σε αντίθετη κατεύθυνση από αυτή του Πέτρου (Εικ. 28). Ιστορούνται και οι δυο νέοι, αγένειοι και κρατώντας κλειστό ειλητό²⁴⁸. Η απεικόνισή τους ως αγένειων και σε νεαρή ηλικία βοηθά στην ένταξή τους στην ομάδα των επτά Μακκαβαίων²⁴⁹. Δεξιά, μετά τον Παύλο, ακολουθούν δυο άγιοι, εκ των οποίων αναγνωρίζεται μόνο ο πρώτος, ο άγιος

²³⁹ Τσιγαρίδας, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 150), εικ. 93.

²⁴⁰ Ενδεικτικά στο Kremikovci [1493, A. Protitch, «Un modèle des maîtres bulgares du XVe et du XVIe siècle», *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Πράγα 1926, 104, εικ. 4] και στην Αγία Αικατερίνη στους Καρουσάδες Κέρκυρας [τέλη 15ου αιώνα, Triantaphyllopoulos, *Kerkyra*, ό.π. (υποσημ. 52), εικ. 20-21].

²⁴¹ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, ό.π. (υποσημ. 236), αριθ. κατ. 5 σ. 59-61.

²⁴² Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 129-132, εικ. 13.

²⁴³ Δυτικά του Χρυσόβου υπήρχε η ομηρική πόλη Πυλήνη, η οποία δεν έχει ταυτιστεί μέχρι σήμερα, και το ίδιο όνομα έφερε και ένας σύγχρονος δήμος της περιοχής. Βλ. Γ. Σταθόπουλος, «Τα μνημεία του παρελθόντος και η τοπική αυτοδιοίκηση. Φύση και μνημεία στο δήμο Πυλήνης», *Ναυπακτικά ΙΓ'* (2002-2003), 35, πίν. 1. Ίσως σε κοινή ρίζα να οφείλει και το προσωνύμιό του ο Χριστός.

²⁴⁴ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος», ό.π. (υποσημ. 23), 79, 91-92, εικ. 53, 54.

²⁴⁵ Mantas, «The Iconographic Subject "Christ the Vine"», ό.π. (υποσημ. 23), 347-360, με περισσότερα παραδείγματα.

²⁴⁶ Βλ. Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. 150-151.2, 241.1. Τρ. Δ. Παπαζήσης, «Πολιτιστικός Τουριστικός Οδηγός Επαρχίας Τριτάλων. Ιστορία - Αρχαιότητες - Μνημεία - Διαδρομές», *Τρικαλινό Ημερολόγιο* 17 (1996), Τρίκαλα 1996, 269, εικ. σ. 456 (επάνω αριστερά). Τουτός - Φουστέρης, *Εύρετήριον*, ό.π. (υποσημ. 10), 261 σχέδ. 6.6.1 αριθ. 31, 342 σχ. 10.1.4 αριθ. 251. Βλ. επίσης, Μ. C. Coman, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Sucevița. Αισθητική και ζωγραφική ανάγνωση*, Αθήνα 2016, 89. *Γερά Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Γηρομερίου. Ιστορία - Τέχνη*, επιμ. Ι. Π. Χουλιαράς, Ηγουμένισσα 2016, εικ. σ. 83, σχέδ. σ. 84 αριθ. 28.

²⁴⁷ Ανεξήγητη είναι η δίφθογγος με σταυρό *ΟΙ+* επάνω από το όνομά του. Πιθανώς ο ζωγράφος να ήθελε να δηλώσει την αρχή της απεικόνισης των επτά Μακκαβαίων: *ΟΙ (ΜΑΚΚΑΒΑΙΟΙ)+*. ²⁴⁸ *Ερμημεία*, ό.π. (υποσημ. 44), 161, 297.

²⁴⁹ Για τους επτά Μακκαβαίους δεν υπάρχει συμφωνία των πηγών, όσον αφορά στα ονόματά τους. Βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, ό.π. (υποσημ. 194), 260-261, με τη σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα. Βλ. επίσης, Μ. Lechner - C. Squarr, «Sieben Makka-bäer mit ihrer Mutter Solomone», *LChri* 8 (1976), 343-344.



Εικ. 27. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού. Χριστός η Αμπελος (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.47).

Αρσένιος ο Διδάσκαλος²⁵⁰, Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΣΕ/ΝΙΟΣ / Ο ΔΙΔΑΣΚΑ/ΛΟΣ / ο μ[έ]γ[α]ς, σε στροφή τριών τετάρτων προς το κεντρικό μέταλλιο με τον Χριστό, ενώ ο δεύτερος στρέφεται στην αντίθετη κατεύθυνση. Ο Αρσένιος ιστορείται με μικρή σγουρή τούφα μαλλιών στο κέντρο του μετώπου, κοντή γενειάδα και μάλλον κρατούσε ειλητάριο. Παρόμοια παριστάνεται στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακασέλια (1230-1236)²⁵¹, στη μονή Μυρτιάς (1539)²⁵², στη μονή Φιλανθρωπινών (1560)²⁵³ και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας

Θεολογίνας (1663)²⁵⁴. Η απεικόνιση του αγίου Αρσενίου, η οποία είναι διαδεδομένη στα μοναστικά κέντρα²⁵⁵, συνηθίζεται και στην ευρύτερη περιοχή του Χρυσόβου, καθώς τον βλέπουμε στις μονές Μυρτιάς, Φωτιμού (1589)²⁵⁶, Αγίου Νικολάου Αετού Ακαρνανίας (1692)²⁵⁷ και Αγίου Ιωάννη Βομβοκούς (αρχές 18ου αιώνα)²⁵⁸. Μάλιστα, στη μονή Βομβοκούς ιστορείται τόσο ο Αρσένιος ο Μέγας όσο και ο Αρσένιος ο Βερνικοβήτης, ο οποίος ίδρυσε τη μονή Βαρνάκοβας²⁵⁹. Κοντά στο Χρύσοβο,

²⁵⁰ Για την εικονογραφία του, βλ. Π. Δ. Δαμούλος, *Ο γραπτός διάκοσμος της Λιτής του Καθολικού της Μονής Διονυσίου (1546/1547) στο Άγιο Όρος* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2014, 248-251.

²⁵¹ Βλ. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», ό.π. (υποσημ. 219), 299.

²⁵² Α. Σέμογλου, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄ μισού του 16ου αι.», *Εγνατία 6* (2001-2002), εικ. 34.

²⁵³ Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, εικ. 315, 316.

²⁵⁴ Παϊσίδου, *Καστοριά*, ό.π. (υποσημ. 194), 236, πίν. 102β.

²⁵⁵ Δαμούλος, *Λιτή Μονής Διονυσίου*, ό.π. (υποσημ. 250), 251.

²⁵⁶ Μ. Π. Σκαβάρα, *Ίερά Μονή Φωτιμού Αιτωλίας. Ένα λησμονημένο μοναστήρι του 16ου αιώνα στην Τριχωνίδα*, Αργίνο 2009, 142, πίν. 92.

²⁵⁷ Β. Απ. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου Αετού (1692) και η μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα στην Αιτωλοακαρνανία* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Αθήνα 2017, 246.

²⁵⁸ Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, ό.π. (υποσημ. 122), 267.

²⁵⁹ Π. Π. Καλονάρος, *Ή Ίερά Μονή τής Ύπεραγίας Θεοτόκου ή έπιλεγόμενης Βαρνάκοβα. Ίστορία – Τέχνη – Έγγραφα*, Αμφισσα 1957, 92, 132.



Εικ. 28. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού. Ο άγιος Σαμωνάς (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.44).

άλλωστε, υπάρχει και η σκίτη του οσίου Αρσενίου του Βαρνακοβίτη²⁶⁰. Το κοινό όνομα των δυο αγίων φαίνεται ότι εξηγεί κατά κάποιο τρόπο αυτή την επιλογή.

Άξια προσοχής είναι η παράσταση του αποτοιχισμένου αγγέλου, που κάλυπτε τον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στον δυτικό τοίχο και σήμερα φυλάσσεται στον ενοριακό ναό του Χρυσόβου, τον Άγιο Γεώργιο (Εικ. 29). Ο άγγελος αποδίδεται ημίσιμος σε στάση τριών τετάρτων και με τα χέρια απλωμένα σε δέηση. Η παράσταση όμως φαίνεται να μην ολοκληρώθηκε, όπως δείχνει και το αποτυχημένο δεξί χέρι του αγγέλου. Ίσως ο ζωγράφος πειραματίστηκε με αυτόν τον τρόπο για μια σύνθεση, αλλά την άφησε ημιτελή. Βέβαια, όπως θα δούμε πιο κάτω, στην ανάλυση της τεχνοτροπίας, σε τμήματα του δυτικού τοίχου δουλεύει ένας βοηθός του βασικού ζωγράφου, στον οποίο ίσως οφείλουμε και αυτόν τον πειραματισμό, ο οποίος για

κάποιο λόγο εντάχθηκε στο εικονογραφικό πρόγραμμα και οριοθετήθηκε με πλαίσιο. Τέτοια σχέδια εξάσκησης δεν είναι άγνωστα στους κρητικούς ζωγράφους, όπως βλέπουμε ενδεικτικά στον ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Χουμέρι Μονοφατίου (β΄ μισό 15ου αιώνα)²⁶¹, ενώ παραστάσεις σε μονοχρωμία σχεδιάζει και ο Ξένος Διγενής²⁶². Σε παρόμοια στάση παριστάνονται μεμονωμένοι άγγελοι συνήθως σε εικόνες²⁶³

²⁶⁰ Β. Κατσαρός, «Γύρω από τή μοναστική ζωή τής περιοχής Ναυπάκτου στους βυζαντινούς χρόνους», *Ναυπακτιακά* 6 (1992-93), 134 σημ. 63, χάρτης 3, πίν. 13.

²⁶¹ Ειρ. Θεοχαροπούλου, «Οι τοιχογραφίες του ναού των Εισοδίων Θεοτόκου στο Χουμέρι Μονοφατίου», *Κρητική Εστία* 10 (2004), 160-163, εικ. 33, 35, 36, με παλαιότερη βιβλιογραφία και παραδείγματα. Γενικά για τα σχέδια των ζωγράφων εικόνων, βλ. Μ. Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Surrey – Burlington 2009, 317-332. Η ίδια, *Working Drawings of Icon Painters after the Fall of Constantinople. The Andreas Xyngopoulos Portfolio at the Benaki Museum*, Αθήνα 2015.

²⁶² Όπως βλέπουμε ενδεικτικά στην Κοίμηση Κάτω Μερόπης Πωγωνίου [τέλη 15ου αιώνα, Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», ό.π. (υποσημ. 106), 160-161, εικ. 15].

²⁶³ Βλ. ενδεικτικά, Παπαγεωργίου, *Εικόνες Κύπρου*, ό.π.(υποσημ. 141), εικ. 13, 46.



Εικ. 29. Χρύσοβο. Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού. Άγγελος (πρβλ. Εικ. 2 αριθ. Β΄.51).

αλλά και στην Παντάνασσα του Μυστρά (π. 1428)²⁶⁴.

Από τα διακοσμητικά σχέδια του ναού λίγα δεν επιζωγραφίστηκαν κατά τον 17ο αιώνα. Ένα από αυτά είναι η ταινία με ανθοφυτικό διάκοσμο στο μέτωπο της αψίδας με παραλλαγή ελικοειδούς βλαστού (Εικ. 4). Γύρω από ένα κεντρικό άνθος αναπτύσσονται περιπλεκόμενοι συμμετρικά φυλλοφόροι και ανθοφόροι κλάδοι, που καταλήγουν είτε σε μικρότερα άνθη είτε σε σπειροειδείς απολήξεις. Το θέμα, με τον τρόπο που διαμορφώνεται, απαντά σε παλαιολόγια μνημεία, αλλά πιο σχηματοποιημένο εμφανίζεται παλαιότερα, όπως βλέπουμε στον Άγιο Γεώργιο Κουρνά (τέλη 12ου – αρχές 13ου αιώνα)²⁶⁵. Ενδιαφέρουσες ομοιότητες υπάρχουν με ανάλογες διακοσμήσεις στην Κόκκινη Εκκλησιά στο Βουργαρέλι Άρτας (τέλη 13ου αιώνα)²⁶⁶, στον Άγιο Νικόλαο στις Μάλλες Ιεράπετρας (15ος αιώνας)²⁶⁷ και στην Παντάνασσα του Μυστρά (π. 1428)²⁶⁸. Το ίδιο θέμα παραλλάσσεται στη μονή Μυρτιάς (1491)²⁶⁹ και απλοποιείται αργότερα στα έργα της Κρητικής Σχολής²⁷⁰, αν και κατά τον 16ο αιώνα ο ανθοφυτικός διάκοσμος επιλέγεται κυρίως από τους εκπροσώπους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας²⁷¹. Ο τρόπος που περιβάλλουν τα μέταλλα κωνόσχημοι ή τετράπλευροι ανθοφόροι κλάδοι, θυμίζει τους Αγίους Αποστόλους στους Ανδρόμυλους

(Λιθίνες) Σητείας (1415)²⁷² και την Απόλπαινα στη Λευκάδα (1449/50)²⁷³, και επαναλαμβάνεται από τον ζωγράφο της πέμπτης φάσης ζωγραφικής του ναού, των μέσων του 17ου αιώνα²⁷⁴ (Εικ. 27, 28).

B.3. Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Η ζωγραφική του ναού στη γενική της εικόνα, στο ύφος και στη θεματολογία της εκφράζει την κρητική τέχνη του 15ου αιώνα, όπως αποτυπώνεται σε φορητές εικόνες του αιώνα αυτού και στη μνημειακή ζωγραφική της ίδιας εποχής στην Κρήτη. Ταυτόχρονα, δεν πρέπει να αγνοήσουμε και την προτίμηση που δείχνει ο ζωγράφος σε θέματα της κυπροαναγεννησιακής ζωγραφικής του τέλους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα, ιδιαίτερα της μονής Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο. Είναι αξιοσημείωτες οι ομοιότητες αρκετών σκηνών με την παραπάνω ζωγραφική, όπως βλέπουμε στον Επιτάφιο Θρήνο, στον προφήτη Ηλία και σε ορισμένες μορφές οσίων, ενώ παραστάσεις όπως ο Ευαγγελισμός και ο άγιος Στέφανος είναι σχεδόν πανομοιότυπες με τη μονή Αγίου Νεοφύτου, από την οποία αντιγράφονται και λεπτομέρειες παλαιότερων φάσεων, όπως οι άγγελοι-διάκονοι. Οι θεματικές επιλογές του ζωγράφου όμως δεν εξαντλούνται μόνο στα παραπάνω, αλλά η παλαιολόγια αναγέννηση, μέσω της Παντάνασσας του Μυστρά, η εικονογραφία μνημείων του 13ου και του 14ου αιώνα κυρίως της Κρήτης και της Λακωνίας, και λεπτομέρειες με κωνσταντινουπολίτικη προέλευση, αποτελούν αστείρευτες πηγές άμεσης ή έμμεσης έμπνευσής του. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε, βέβαια, και την πιθανότητα να χρησιμοποίησε ως πρότυπά του και κάποιες από τις παλαιότερες τοιχογραφίες του ναού, οι οποίες είτε δεν είναι ορατές σήμερα είτε καταστράφηκαν. Κάποια κοινά εικονογραφικά χαρακτηριστικά στη Βάπτιση και τη Σταύρωση με το παρεκκλήσι της γειτονικής μονής Προυσού, που πιθανώς τοιχογραφήθηκε την ίδια εποχή με την πρώτη φάση ζωγραφικής του Χρυσόβου, συνηγορούν σε αυτό.

²⁶⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, ό.π. (υποσημ. 87), 177-178, εικ. 75.

²⁶⁵ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 15), εικ. 13.

²⁶⁶ Δ. Γρ. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2010, εικ. 388.

²⁶⁷ Για τον ναό, βλ. Gallas – Wessel – Borboudakis, *Kreta*, ό.π. (υποσημ. 25), 439-440.

²⁶⁸ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, ό.π. (υποσημ. 87), 245, εικ. 99β, 100. Βλ. επίσης, Cl. Lepage, «L'ornementation végétale fantastique et la pseudo-réalisme dans la peinture byzantine», *CahArch* 19 (1969), 198, εικ. 19, 20.

²⁶⁹ Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 200-202, εικ. 22.

²⁷⁰ Ενδεικτικά, βλ. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 40, 110. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπανσά*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. σ. 321-323. Τσιγαρίδας, *Θεοφάνης*, ό.π. (υποσημ. 150), εικ. 43.

²⁷¹ Α. Σέμογλου, «Ο καλλιτεχνικός “δυϊσμός” στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 291-296, εικ. 5-8.

²⁷² Αδημοσίευτη παράσταση.

²⁷³ Βοκοτόπουλος κ.ά., *Ιόνια Νησιά*, ό.π. (υποσημ. 31), 150, εικ. 6, 7, 18, 19.

²⁷⁴ Χουλιάρης, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 17ου αιώνα», ό.π. (υποσημ. 3), 143, εικ. 4, 10.

Αξίζει όμως να επισημανθεί ότι, εικονογραφικά, πολλά θέματα προσεγγίζουν τις ανάλογες επιλογές που κάνει ο Ξένος Διγενής στα έργα που ζωγραφίζει. Όλες σχεδόν οι παραστάσεις του ναού συνδέονται, είτε στο σύνολό τους είτε σε επιμέρους λεπτομέρειες, με το έργο του Διγενή. Με συναφή τρόπο πραγματεύεται τις συνθέσεις του και τις μεμονωμένες μορφές και ο πρώτος εκπρόσωπος της Κρητικής Σχολής του 16ου αιώνα, Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς, αλλά και οι μεταγενέστεροι ζωγράφοι της ίδιας Σχολής. Πρέπει να επισημάνουμε τους παρόμοιους εικονογραφικούς και φυσιογνωμικούς τύπους των ημίσωμων ιεραρχών, των ολόσωμων αγίων του κυρίως ναού και πολλών λεπτομερειών στις λίγες συνθέσεις που σώζονται με όλα τα έργα της Κρητικής Σχολής και ιδιαίτερα με αυτά του Θεοφάνη.

Στα βασικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου πρέπει να συμπεριλάβουμε την καλή σχετικά ορθογραφία, σε όσα κείμενα σώζονται, αν και σε όλα τα ειλητάρια υπάρχει κατά μέσο όρο από ένα τουλάχιστον λάθος, τις συντημήσεις, τις οποίες προτιμά και ο Ξένος Διγενής, και την ποικιλία στα προσωπώμια των αγίων. Πρέπει να προσεχθεί, τέλος, η άριστη θεολογική του κατάρτιση, καθώς δεν διστάζει να συμπεριλάβει, σε μια τόσο απομακρυσμένη από την Κρήτη περιοχή, θέματα διφορούμενα δογματικά και με ιδεολογική βαρύτητα, προσδίδοντάς τους όμως ορθόδοξο περιεχόμενο, όπως είναι ο Χριστός η Άμπελος και ο άγιος Σίλβεστρος στη θέση του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.

B.4. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Οι παραστάσεις της δεύτερης φάσης τοιχογράφησης του ναού δεν παρουσιάζουν σημαντικές τεχνοτροπικές διαφορές μεταξύ τους, αλλά σε κάποια σημεία οι επιζωγραφίσεις έχουν αλλοιώσει το πρωτότυπο ύφος τους, ενώ παρατηρείται και σχετική ποικιλία στους τύπους των γραμμάτων. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος αυτής της φάσης είναι έργο ενός ζωγράφου και κάποιου βοηθού του, φορέων αξιόλογης ζωγραφικής παιδείας. Ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας των συνθέσεων, τα ραδινά σώματα με τα μικρά κεφάλια, τα λεπτοδουλεμένα με πολλές λεπτομέρειες και με ποικίλα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά πρόσωπα, τα μεταξένια υφάσματα

και οι λαμπερές πανοπλίες, η πλούσια χρωματική παλέτα, οι έντονες δυτικές επιδράσεις σε λεπτομέρειες σκηνών και στο αρχιτεκτονικό βάθος, που μεταφέρονται αυτούσιες σχεδόν από την ιταλοκρητική ζωγραφική, προσγράφονται στο καλλιτεχνικό ιδίωμα του κύριου ζωγράφου του ναού. Αξιοσημείωτη είναι η εκφραστικότητα των μορφών με το διερευνητικό βλέμμα και την προσπάθεια απόδοσης συναισθήματος (Εικ. 20). Τα πρόσωπα, ανάλογα με την ηλικία τους, φωτίζονται περισσότερο όταν είναι νεανικά και λιγότερο σε περασμένες ηλικίες (Εικ. 7, 18, 24). Όλα, ωστόσο, περιγράφονται με λαδοκάστανες ή καστανοκόκκινες σκιάσεις, οι οποίες σχεδιάζονται ημικυκλικές ή σπανιότερα τριγωνικές κάτω από τα μάτια (Εικ. 24). Με προσμείξεις του κόκκινου pláθονται τα μήλα των παρειών, των οποίων οι όγκοι ορίζονται με έντονες καμπύλες στις ηλικιωμένες μορφές (Εικ. 7, 22). Δυο ανοιχτόχρωμες γραμμές, κάποιες φορές σε ρόδινη απόχρωση, διαγράφονται στο επάνω βλέφαρο (Εικ. 15). Λευκές ψιμυθίες επιλέγονται ενίοτε για να περιγράψουν τον δακρυϊκό ασκό (Εικ. 10) και τις ρυτίδες στον λαϊμό και γύρω από τη μύτη, το στόμα και τα υπερόφρουα τόξα, τα οποία αποδίδονται επίσης με έντονες καμπύλες στις ηλικιωμένες μορφές. Η αέρινη –σχεδόν διάφανη– πτυχολογία είναι επίσης ένα επίτευγμα του ζωγράφου. Το παιχνίδισμα των χρωμάτων με τις φωτεινές πινελιές στις πτυχές των υφασμάτων προσδίδει τη μεταξένια τους αίσθηση, όπως ακριβώς συμβαίνει σε φορητές εικόνες (Εικ. 12, 20). Παράλληλα, δεν αποφεύγονται οι πλατιές και δύσκαμπτες πτυχές, που καταλήγουν σε διχαλωτές απολήξεις (Εικ. 5). Οι χρωματικές επιλογές εντυπωσιάζουν, καθώς οι αποχρώσεις του λευκού, του κόκκινου, του πράσινου, του μπλε και του κίτρινου αναμειγνύονται με ιδανικό τρόπο, για να δώσουν ποικιλία τόνων του γαλάζιου, του πορτοκαλί, του μωβ, του βυσσινί, του γκριζου, του ροζ και του πράσινου του χαλκού στα ενδύματα και σε λεπτομέρειες των σκηνών. Τα γήινα χρώματα και οι ώχρες τονίζουν το φυσικό και το αρχιτεκτονικό βάθος, αντίστοιχα.

Πιο αδρά χαρακτηριστικά παρουσιάζουν ορισμένες μορφές σε μετάλλια στον δυτικό τοίχο, στον οποίο δουλεύει ο δεύτερος ζωγράφος του ναού, όπως ο Χριστός η Άμπελος και οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος, καθώς το pláσμο γίνεται σκληρότερο και χρησιμοποιούνται πολλές παράλληλες ψιμυθίες στα γυμνά μέρη (Εικ. 27). Μικρές διαφοροποιήσεις ως προς τον

σκουρότερο προπλασμό και τα πιο έντονα χαρακτηριστικά εμφανίζουν τα πρόσωπα των αγίων Εύπλου και Ρούφου στον βόρειο τοίχο του ιερού και αυτό του προφήτη Ηλία στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού, αντίστοιχα, ενώ με περισσή δεξιότητα και λεπτολόγο διάθεση δουλεύονται οι μορφές των αγίων Γρηγορίου του Θεολόγου και Σίλβεστρου, πιστεύουμε όμως ότι ο σχεδιασμός τους δεν οφείλεται σε άλλον (τρίτο) ζωγράφο αλλά είτε στην ιδιαίτερη προσοχή που δίνει ο βασικός ζωγράφος γενικότερα στις μεμονωμένες μορφές είτε σε κοινή εργασία με τον βοηθό του.

Οι σωστές μεταβάσεις από τις σκιάσεις στα φωτεινά μέρη του προσώπου, η διαμόρφωση με καμπύλες των όγκων των γυμνών μερών και η άψογη χρωματική επεξεργασία των πτυχών των ενδυμάτων ανακαλούν την τέχνη επώνυμων κρητικών ζωγράφων εικόνων του 15ου αιώνα, όπως του Ανδρέα Παβία στην εικόνα με τον άγιο Αντώνιο από την Κεφαλονιά (β' μισό 15ου αιώνα)²⁷⁵, και την πιο εκλεπτυσμένη τεχνική του Ανδρέα Ρίτζου στην εικόνα με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Μουσείο Μπενάκη (β' μισό 15ου αιώνα)²⁷⁶. Τα λεπτοδουλεμένα ενδύματα του αρχαγγέλου Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό, με αντιγραφή σχεδόν της διάταξης των πτυχών, των όγκων και των χρωματικών διαβαθμίσεων, σε συνδυασμό με την παρόμοια διαμόρφωση του σκηνοικού βάθους, θυμίζουν το βημόθυρο από το Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (15ος αιώνας)²⁷⁷ και ένα ακόμη από τον Άγιο Γεώργιο Απορθιανών στη Χώρα Πάτιμου, του Ανδρέα Ρίτζου (β' μισό 15ου αιώνα)²⁷⁸. Στον απόηχο της τέχνης του Αγγέλου²⁷⁹ και της ιδιαίτερης εικονογραφικής και τεχνικής τελειοποίησης συγκεκριμένων θεμάτων, όπως η Δέηση, η Άμπελος και οι στρατιωτικοί άγιοι, κινούνται οι αντίστοιχες παραστάσεις στο Χρυσόβο. Η διακριτική χρήση του κόκκινου χρώματος στις παρειές, στη μύτη και επάνω από τα φρύδια, οι ψιμυθίες που αναπτύσσονται με παρόμοιο τρόπο στις

παρυφές των αναγλύφων του προσώπου και η ημικυκλική σκιά κάτω από τα μάτια είναι λεπτομέρειες που συναντάμε σε εικόνα με τον άγιο Αντώνιο στο Μουσείο της Ζακύνθου (π. 1500), έργο του ιερέα Δημητρίου²⁸⁰. Βέβαια, δεν γνωρίζουμε ή δεν σώζονται εντοίχια έργα των παραπάνω κρητικών ζωγράφων, τα οποία θα μας οδηγούσαν πιθανώς σε περαιτέρω συγκρίσεις και πολύ πιο χρήσιμα συμπεράσματα.

Μεγαλύτερη συνάφεια όμως παρουσιάζει το έργο του ζωγράφου μας με δυο σχεδόν σύγχρονους ομότεχνους του, με τους οποίους φαίνεται να τον συνδέει κάτι παραπάνω από αντιγραφή κοινών προτύπων. Με τον Ξένο Διγενή παρεμφερείς είναι, εκτός από τις εικονογραφικές, και πολλές τεχνοτροπικές λεπτομέρειες. Συγκεκριμένα, οι κόκκινες κηλίδες που ζωντανεύουν τις παρειές, οι δυο ρόδινες πινελιές επάνω από τα βλέφαρα, οι λαδοκάστανες και καστανοκόκκινες σκιάσεις, η εντοπισμένη σε συγκεκριμένα σημεία τοποθέτηση λευκών ψιμυθιών, οι καμπύλες που ριζίζουν τις παρειές, τα υπερόφρανα τόξα και τις πτυχώσεις του μετώπου, παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες με την τεχνική του Διγενή, ιδιαίτερα στα τελευταία του έργα²⁸¹, αν και οι μορφές του ζωγράφου μας είναι πιο γλαφυρές και ευγενικές και αποφεύγονται οι αδρές γραμμές που χαράσσουν το πρόσωπο, όπως για παράδειγμα το ανεπαίσθητο τρίγωνο που σχηματίζουν αυτές οι γραμμές στους κροτάφους (Εικ. 30) ή οι πολλές παράλληλες ψιμυθίες και τα άτεχνα φώτα που τονίζουν τους όγκους (Εικ. 31)²⁸². Τα κοινά χαρακτηριστικά όμως είναι τόσα πολλά, που κατά πάσα πιθανότητα το έργο του ζωγράφου του Χρυσόβου προϋποθέτει την άμεση γνώση της τέχνης του Διγενή ή και τη στενή παρακολούθησή της μέσα ίσως στα ίδια συνεργεία. Ισχυροί, αλλά όχι στον ίδιο βαθμό σε σύγκριση με τον Διγενή, είναι οι δεσμοί του και με τον Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά, ως προς τη φωτεινότητα των προσώπων, τη διαύγεια των χρωματικών τόνων, το ήθος και το πνευματικό κάλλος των μορφών. Το

²⁷⁵ Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, ό.π. (υποσημ. 195), 30-31, αριθ. 19.

²⁷⁶ *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1997, εικ. 452, 453.

²⁷⁷ *Affreschi e icone*, ό.π. (υποσημ. 109), αριθ. κατ. 87 σ. 136-138, εικ. 87.

²⁷⁸ Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτιμου*, ό.π. (υποσημ. 110), 61-62, αριθ. 11, πίν. 80, 81β.

²⁷⁹ Για τον ζωγράφο και την εποχή του, βλ. τον συλλογικό τόμο *Χειρ Αγγέλου*, ό.π. (υποσημ. 163).

²⁸⁰ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, ό.π. (υποσημ. 236), 80-82, αριθ. 13.

²⁸¹ Βλ. σχετικά, Αργέβη, *Μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 28), 205 κ.ε. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», ό.π. (υποσημ. 106), 177-180.

²⁸² Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», ό.π. (υποσημ. 106), 180, εικ. 11, 12, 33.



Εικ. 30. Αιτωλία. Μονή Μυρτιάς (1491). Αψίδα. Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας (λεπτομέρεια).

πλάσσιμο του Θεοφάνη, ωστόσο, γίνεται πιο απαλό και άτονο ορισμένες φορές, με μαλακές μεταβάσεις και χωρίς έντονες γραμμές που ορίζουν τους όγκους των προσώπων (Εικ. 25).

Β.5. Συμπεράσματα - χρονολόγηση

Το ιδιαίτερο ύφος της ζωγραφικής του ναού, σε συνδυασμό με επιλεγμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, μας οδηγούν στην αναζήτηση ενός αξιόλογου ζωγράφου εικόνων, βαθύ γνώστη της κρητικής ζωγραφικής παράδοσης και των σημαντικών ρευμάτων της εποχής του. Ο βασικός ζωγράφος καθίσταται άμεσος συνεχιστής των μεγάλων δασκάλων της κρητικής τέχνης του 15ου αιώνα. Παράλληλα, η ζωγραφική του έχει κοινές καταβολές με ναούς του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα στην Κρήτη, στην Κύπρο και στα νησιά του Ιονίου, αλλά κυρίως με το σύνολο του έργου του Ξένου

Διγενή, με τον οποίο κοινός τόπος, εκτός των άλλων, είναι ο επιτυχής συνδυασμός της κρητικής με την κωνσταντινουπολίτικη παράδοση. Μεγάλη συνάφεια, ως προς τους τρόπους έκφρασης και τη χρήση παρόμοιων φυσιογνωμικών τύπων, παρατηρείται και με τα μνημεία που διακοσμεί ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς.

Η σπουδαιότητα του ναού του Χρυσόβου είναι διττή: πρώτον, η απaráμιλλη ποιότητα της ζωγραφικής του αποτελεί τον συνεκτικό κρίκο μεταξύ του Ξένου Διγενή και του Θεοφάνη, και δεύτερον, πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα σύνολα στην ηπειρωτική Ελλάδα, αν εξαιρέσουμε τους ναούς που αγιογράφησε ο Ξένος Διγενής, όπου αποτυπώνονται στη μνημειακή ζωγραφική, και όχι σε φορητές εικόνες, τα πρότυπα της Κρητικής Σχολής του 16ου αιώνα. Παρόμοιες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές λύσεις απαντούν λίγο αργότερα στα πρώιμα έργα αυτής της Σχολής, στις μονές Αναπαυσά (1527) και Μεγίστης Λαύρας (1534/5), τα οποία υπογράφει ο πρώτος γνωστός εκπρόσωπός



Εικ. 31. Κάτω Μερόπη Πωγωνίου. Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου (τέλη 15ου αιώνα). Ιερό. Αδιάγνωστος διάκονος.

της, ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς²⁸³. Επιπλέον, η πρόσφατη καταγραφή της παρουσίας του Θεοφάνη στη μονή του Αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο, στις αρχές του 16ου αιώνα²⁸⁴, και η αδιαμφισβήτητη σχέση του ζωγράφου μας με την κυπριακή εικονογραφία, και ιδιαίτερα με την παραπάνω μονή, μας οδηγεί στη σκέψη ότι ο Θεοφάνης υπήρξε γνώστης του έργου του ζωγράφου του Χρυσόβου. Σε κάθε περίπτωση δεν πρέπει να παραβλέψουμε τις σημαντικές ομοιότητες ύφους και εικονογραφίας μεταξύ του Χρυσόβου και των πρώτων έργων του Θεοφάνη.

Η κρητική καταγωγή του ζωγράφου είναι μια ελκυστική υπόθεση, καθώς δείχνει να γνωρίζει με άμεσο και ουσιαστικό τρόπο την τέχνη της βενετοκρατούμενης Κρήτης του 14ου και 15ου αιώνα. Ωστόσο, επιλεγμένες εικονογραφικές αναφορές του σε παλαιολόγειους ναούς της Λακωνίας, με σημαντικότερη τη μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά, ίσως φανερώνουν και μια άλλη πτυχή του βίου του, που τον κατατάσσει στην ίδια καλλιτεχνική πορεία με αυτή του Ξένου Διγενή. Ταυτόχρονα, ο ζωγράφος ή, το πιο πιθανό, ο χορηγός του διακόσμου της δεύτερης φάσης πρέπει να έχει κάποια πνευματική ή άλλη σχέση με τη Βοιωτία, καθώς επιλέγει συγκεκριμένους αγίους από αυτή την περιοχή, όπως οι άγιοι Ρούφος, επίσκοπος Θηβών και Λουκάς ο Στειριώτης, ιδρυτής της μονής Οσίου Λουκά στο Στείρι. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι η Ναύπακτος, στην ευρύτερη περιοχή της οποίας βρίσκεται το Χρυσόβο, συνδέεται ιστορικά με τη Βοιωτία και ιδιαίτερα με τη Θήβα, τουλάχιστον από τον 11ο αιώνα,

²⁸³ Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1997, 381-397.

²⁸⁴ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *ό.π.*, 387-388. Γ. Πέτρου, «Ο ζωγράφος Θεοφάνης ο Κρης στην Κύπρο: ενδείξεις ή πραγματικότητα;», *22ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 2002)*, 92. Τσιγαρίδας, *Θεοφάνης*, *ό.π.* (υποσημ. 150), 30-31. Πρβλ. και <http://churchof-cyprus.org.cy/6475>, πρόσβαση: 12/11/2018.

όταν και δημιουργήθηκε στη Θήβα η Αδελφότητα της Παναγίας της Ναυπακτιώτισσας²⁸⁵. Η λειτουργία αυτής της Αδελφότητας συνεχίστηκε τουλάχιστον μέχρι τον 14ο αιώνα και μάλιστα απέκτησε και ιδιαίτερη σχέση με τη μονή Οσίου Λουκά²⁸⁶.

Η δεύτερη φάση διακόσμησης του ναού μπορεί να τοποθετηθεί, σύμφωνα και με τις παραπάνω εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις, ανάμεσα στα τελευταία έργα του Ξένου Διγενή και στο πρώτο

του Θεοφάνη²⁸⁷. Ωστόσο, οι ισχυρές επιδράσεις του ζωγράφου από την κρητική τέχνη του 15ου αιώνα, την οποία φαίνεται να γνωρίζει με άμεσο τρόπο και να αφομοιώνει αβίαστα, καθώς και η επανάληψη σε όλες σχεδόν τις παραστάσεις του λεπτομερειών της ζωγραφικής του Διγενή, μας οδηγεί στο να τοποθετήσουμε το έργο του πλησιέστερα στον Διγενή και να το χρονολογήσουμε στα τέλη του 15ου με αρχές του 16ου αιώνα, πιθανότατα γύρω στο 1500.

²⁸⁵ Α. Παλιούρας, «Η Αδελφότητα της Παναγίας Ναυπακτιώτισσης και η σχέση της με την περιοχή των Θηβών κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο: απόψεις και προβλήματα», *ΕΕΒοιωτΜ* 1 (1988), 613-622.

²⁸⁶ Αρχμ. Ειρ. Κουτσογιάννης, «Παναγία η Ναυπακτιώτισσα. Μια θρησκευτική Αδελφότητα των βυζαντινών χρόνων και το καταστατικό της», *Ναυπακτικά* 4 (1988-1989), 7 κ.ε. και ιδιαίτερα 9. Ν. Χ. Καπώνης, «Η μεσοβυζαντινή Αδελφότητα της Παναγίας “Ναυπακτιώτισσης”. Συμβολή στη μελέτη της ιδιωτικής λατρείας των μέσων χρόνων στη Θήβα», *ΕΕΒοιωτΜ* 4B (2008), 169 κ.ε. και ιδιαίτερα 176-178, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁸⁷ Σύμφωνα και με νεότερες μελέτες, ο Θεοφάνης δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μονή Αναπαυσά το 1527, αλλά θα πρέπει να αναζητήσουμε τις απαρχές του καλλιτεχνικού του βίου αρκετά νωρίτερα στην Κύπρο, πιθανώς στη μονή Αγίου Νεοφύτου. Βλ. πιο πάνω, υποσημ. 284.

Προέλευση εικόνων

Οι εικόνες 1, 3-5, 7-24 και 26-31 προέρχονται από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα. Οι εικόνες 2, 6 και 25 προέρχονται από το αρχείο του Γιώργου Φουστέτη.

Ioannis P. Chouliaras

THE FIRST LAYERS OF THE WALL DECORATION IN THE CHURCH OF THE TRANSFIGURATION OF THE SAVIOR AT CHRYSOVO, NAFPAKTOS (EARLY 14TH CENTURY AND c. 1500)

The initial phase of the construction of the church of the Transfiguration of the Savior in Chrysovo of Nafaktos dates back to the end of the 13th century. The church preserves at least five layers of wall paintings in the sanctuary, the nave and the narthex. From the first phase is visible on the western wall, in a very poor condition, the figure of St. John the Baptist. This figure does not help in its exact dating, but we could date it in the early 14th century. The second layer of painting covers most of the church. Three more layers are also visible and are dated to the 17th century.

The style of the second phase of the church's fresco decoration does not show significant stylistic differences, but there is a relative variation in the types of letters. In some parts the re-painting of the frescoes has altered its original form. The mural painting of this phase is probably the work of one painter and his assistant, who worked at least on some roundels of the western wall. They are both characterized by a remarkable painting training.

The style and iconography of the second phase represent the Cretan art of the 15th century, as it is known from portable icons of this century and in the monumental painting of the same period in Crete. At the same time, it has common themes with churches of the 15th and early 16th centuries in Cyprus and the Ionian Islands, but mainly with the whole work of Xenos Dighenis, with whom it shares another common element, among other things, the successful combination of the Cretan with the Constantinopolitan tradition. Similar relationships, in terms of expressions and the use of similar iconographical types, are observed with the monuments decorated by Theophanes Strelitzas Bathas.

The correct transitions from the shadows to the bright parts of the faces, the contouring of the volumes of the naked parts and the impeccable color treatment of the folds of the clothes recall the art of famous Cretan icon painters of the 15th century such as Andreas Pavias

and Andreas Ritzos. The similar layout of the scenery and the elaborate garments of Archangel Gabriel in the Annunciation, by copying the arrangement of the folds, the body volumes and the color gradations, recall a royal door of the 15th century in the Byzantine Museum of Athens and one more by Andreas Ritzos in Patmos. The correspondig scenes in Chrysovo are the continuation of the art of Angelos Akotantos and the special pictorial and technical refinement of certain subjects such as the Deesis, Christ the Vine and the military saints. The same details in the modelling of the faces are also found in an icon with St. Antony at the Museum of Zakynthos, a work of the priest Demetrius.

However, the work of the painter of Chrysovo shares more affinities with two almost contemporary colleagues, with whom he seems to be linked in more than just copying common patterns. Apart from the iconographic details many stylistic details are common in Xenos Dighenis art. In particular, the red spots on the cheeks, the two pink touches above the eyelids, the triangular shadow beneath the eyes, the brownish-green and the brownish-red shades, the white spots, the curves that define the cheeks, the arches above the eyebrows and the folds of the forehead show remarkable similarities with the technique of Dighenis, especially in his latest works in the Monastery of Myrtia and the Dormition of the Virgin in Kato Meropi of Pogoni, although our painter's style is more vivid and polite and avoids the intense lines that define the faces, such as the triangle that form these lines in the temples, and the unskilled lights that highlight some parts of the faces. The development of Dighenis' art is visible in Chrysovo, which implies direct knowledge and/or close observation. The painter's ties with Theophanes are also strong with regard to the brightness of the faces, the clarity of the colors, the nobleness and the spiritual beauty of the figures. However, Theophanes' shaping of the faces becomes somewhat smoother and clumsy sometimes,

with soft transitions and no intense lines that define the faces.

The Cretan origin of the painter is an attractive hypothesis, as he assimilates in a direct and substantial way the art of the Venetian-occupied Crete of the 14th and 15th centuries. However, selected pictorial references by the painter to the Palaeologean tradition of Lakonia, most notably to the monastery of Pantanassa in Mystras, may reveal another aspect of his life, which places him on the same artistic path as Xenos Dighenis.

At the same time, the painter or, most likely, the sponsor of the second layer of the decoration must have had a spiritual or other kind of relationship with Boeotia, as he selected specific saints from this area, such as Saints Rufus, bishop of Thebes and Loukas Steiriotes, the founder of the monastery of Hosios Loukas in Steiri.

The importance of the wall painting of Chryssovo lies in the facts that a) is the link between Xenos Dighenis and Theophanes and b) we are dealing with one of the very few decorated churches of mainland Greece, if

we exclude the works of Xenos Dighenis, in which are depicted in frescoes, and not in portable icons, the patterns of the Cretan School of the 16th century, as similar iconographic and stylistic solutions are found a little later in the early works of this School.

The second phase of the decoration of the church gives us safer dating criteria as it can be placed, according to the above iconographic and stylistic observations, among the last works of Xenos Dighenis and the first ones of Theophanes. However, the painter's strong influences from the Cretan art of the 15th century, which he seems to have been familiar with in a direct way and which he assimilated effortlessly, as well as the repetition of details of Dighenis painting, lead us to place his work closer to Dighenis and to date it in the late 15th to the early 16th century, probably around 1500.

*Dr Archaeologist
Ephorate of Antiquities of Thesprotia
iohouliaras@gmail.com*