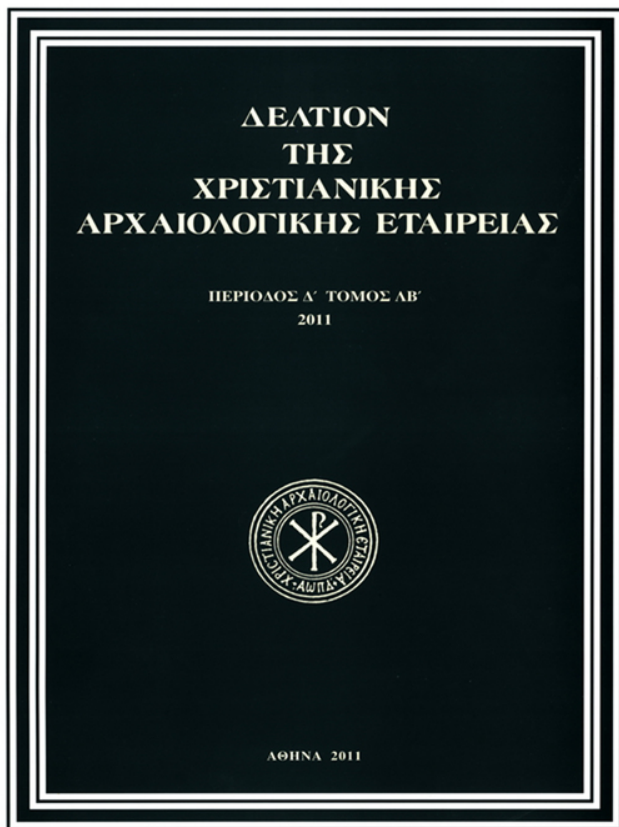


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 32 (2011)

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011), Περίοδος Δ'



Ο ναΐσκος του Ευαγγελισμού στο Κακοδίκι Σελίνου. Οι τοιχογραφίες και η κτητορική επιγραφή

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.684](https://doi.org/10.12681/dchae.684)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΑΝΘΑΚΗ Θ. (2014). Ο ναΐσκος του Ευαγγελισμού στο Κακοδίκι Σελίνου. Οι τοιχογραφίες και η κτητορική επιγραφή. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 32, 65–84. <https://doi.org/10.12681/dchae.684>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο ναΐσκος του Ευαγγελισμού στο Κακοδίκι Σελίνου.
Οι τοιχογραφίες και η κτητορική επιγραφή

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011) • Σελ. 65-84

ΑΘΗΝΑ 2011

Θ. Ξανθάκη

Ο ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΚΑΚΟΔΙΚΙ ΣΕΛΙΝΟΥ. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Οι τοιχογραφίες του ναού του Ευαγγελισμού, ενυπόγραφο και χρονολογημένο (1331/2) έργο του Ιωάννη Παγωμένου, υποδεικνύουν τον κοιμητηριακό χαρακτήρα του ναού και περιλαμβάνουν σημαντικό αριθμό δυτικών ή δυτικότροπων εικονογραφικών στοιχείων, τα οποία μορφοποιούνται στους Αγίους Τόπους και την Κύπρο και από εκεί «εισάγονται» στις λατινοκρατούμενες περιοχές, Κρήτη, Κύθηρα, Εύβοια και νοτιότερη ηπειρωτική Ελλάδα.

The wall paintings of the church of the Annunciation, a signed and dated (1331/2) work of Ioannis Pagomenos, reflect the funerary character of the church and include a significant number of western or western-styled iconographic elements, which are shaped in the Holy Land and in Cyprus, from where they are "imported" into the Latin-ruled regions, Crete, Kythera, Euboeia and southern mainland Greece.

Οι τοιχογραφίες του ναΐσκου του Ευαγγελισμού της Παναγίας, λίγο έξω από το μικρό χωριό Κακοδίκι της Κανδάνου, στην επαρχία Σελίνου του νομού Χανίων, είναι το τελευταίο γνωστό, χρονολογημένο και ενυπόγραφο έργο του περιώνυμου κρητικού ζωγράφου του 14ου αιώνα Ιωάννη Παγωμένου, ο οποίος δραστηριοποιείται στη δυτική Κρήτη¹. Η συνολική παρουσίαση των τοιχογραφιών του ναυδρίου θα διευρύνει τη γνώση μας για τη ζωγραφική του, η οποία, εκτός από συνεργάτες σε αυτή, βρήκε συνεχιστές και μιμητές, ώστε σχεδόν να αποκτήσει στη νήσο το εύρος και το κύρος «σχολής».

Ο ναός, απλός εξωτερικά, θα μπορούσε να προσμετρηθεί στα πολυάριθμα, άσημα ως κτίσματα, παρόμοια μνημεία της περιοχής, αν δεν διατηρούσε δύο σπαράγματα με γραπτό γεωμετρικό κόσμημα στη νότια πλευρά, ψηλά, κοντά στη δυτική γωνία, και χαμηλότερα, δίπλα στο μεταγενέστερα ανοιγμένο παράθυρο: ταινίες ώχρας πλέκονται σε συνεχόμενους κύκλους, οι οποίοι περικλείουν εναλλάξ αστερόσχημο και σταυρόμορφο κόσμημα σε φωτεινό μπλε χρώμα. Το ίδιο θέμα χρησιμοποιεί ο Παγωμένος σε διακοσμητικές ταινίες στο εσωτερικό εκκλησιών, όπως στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323) και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλα-

Λέξεις κλειδιά

14ος αιώνας.
Κρήτη, Σέλινο.
Ζωγραφική.
Τοιχογραφίες - Εικονογραφία.

Keywords

14th century.
Crete, Selino.
Painting.
Wall paintings - Iconography.

¹ Στο μνημείο έχουν διεξοδικά αναφερθεί οι G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, τ. II, Βενετία 1908, 308, 330-331, εικ. 381 και τ. IV, Βενετία 1932, 462-463. Κ. Δ. Καλοκύρης, «Ιωάννης Παγωμένος, ο βυζαντινός ζωγράφος του ΙΔ' αιώνα», *Κρητ.Χρ* 12 (1958), 351, 354-355. Μ. Borboudakis - Κ. Gallas - Κ. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, 105-106. Σ. Ν. Μαδεράκης, «Η προσωπογραφία των δωρητών στις εκκλησίες της Κρήτης», *Ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων, Χανιά* 1988, 44, 45, εικ. 5. Μ. Bissinger,

Kreta, Byzantinische Wandmalerei, Μόναχο 1995, 99. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 82-84, εικ. 72, 73. Ευχαριστώ θερμά τον Μιχάλη Ανδριανάκη, προϊστάμενο της 28ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, για την ουσιαστική συμβολή του στη μελέτη και δημοσίευση των τοιχογραφιών του ναού.

² Α. Lymberopoulou, *The Church of the Archangel Michael in Kavalariana*, Λονδίνο 2006, εικ. 94 (Ανύδροι), εικ. 34, 35 και έγχρ. πίν. 30 (Καβαλαριανά) (στο εξής: *Kavalariana*).

ριανά (1327/8)². Στον ελλαδικό χώρο, ο εξωραϊσμός της εξωτερικής όψης ναών με εικονιστικές τοιχογραφίες, μάλιστα της δυτικής, είναι γνωστός από υστεροβυζαντινά μνημεία της Καστοριάς³. όμως, παράδειγμα ανεικονικού γεωμετρικού διακόσμου, αντίστοιχο με του ναΐσκου του Ευαγγελισμού, δεν έχω υπόψη μου, τουλάχιστον από την Κρήτη.

Το μικρότερο από 20 τ.μ. εσωτερικό του καμαροσκέπαστου ναού διατηρεί τμήμα μόνο του ζωγραφικού του διακόσμου, και αυτό σε κακή κατάσταση, με εκτεταμένες φθορές, έντονες ρωγμές και απολεπίσεις. Ο υπόλοιπος διάκοσμος καταστράφηκε από την ανακατασκευή της αρχικής καμάρας στα μέσα του περασμένου αιώνα και από τη σχετικά πρόσφατη διάνοιξη παραθύρου στον νότιο τοίχο.

Οι σωζόμενες τοιχογραφίες του ιερού, στην αψίδα και στη χαμηλότερη ζώνη των τοίχων, διατάσσονται σύμφωνα με το παραδοσιακό για τον χώρο εικονογραφικό πρόγραμμα: η Βλαχερνίτισσα σε προτομή, που επιγράφεται *[Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ* κοσμεί το τεταρτοσφαίριο της αψίδας, και οι ιεράρχες Βασίλειος και Χρυσόστομος, συλλειτουργούντες, πλαισιώνουν τον Μελισμό στον ημκύλινδρο. Στους τοίχους του βήματος χαμηλά εικονίζονται μετωπικοί, στον βόρειο τοίχο οι άγιοι Νικόλαος, Αντώνιος και αταύτιστος ιεράρχης, αριστερά της αψίδας οι άγιοι *ΕΛΕΥΘΕΡΙΟ[Σ]* και *ΣΤΕΦΑΝΟΣ*, δεξιά οι *ΡΟΜΑΝΟΣ* και αδιάγνωστος διάκονος, και στον νότιο τοίχο οι *ΓΡΙΓΩΡΙΟΣ*, *ΑΘΑΝ[ΑΣΙΟΣ]* και αταύτιστος ιεράρχης. Την επιφάνεια του θριαμβικού τόξου καταλαμβάνει, κατά τα συνήθη, ο Ευαγγελισμός.

Στον κυρίως ναό έχει διασωθεί η χαμηλότερη ζώνη των τοιχογραφιών, τμήμα της Κοίμησης στην επόμενη ζώνη του βόρειου τοίχου, *[Η ΑΓΙΑ] ΣΟΦΗΑ* στην αντίστοιχη ζώνη του δυτικού και σπαράγματα από τον διάκοσμο του τυμπάνου του ίδιου τοίχου, από τα οποία συνάγεται ότι εκεί εικονιζόταν η Σταύρωση.

Στην κάτω ζώνη, δίπλα στο ιερό, κυριαρχούν δύο αναθηματικές συνθέσεις, εμβληματικές του διακόσμου, με την ένθρονη Βρεφοκρατούσα και δύο μικρογραφημέ-

νους αφιερωτές στον βόρειο τοίχο και τον ένθρονο Παντοκράτορα, μικρογραφημένο αφιερωτή και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο απέναντί της, στον νότιο. Σε αυτές μοιάζει να καταλήγει παράταξη οκτώ μετωπικών, με εξαίρεση τον άγιο Γεώργιο, αγίων μορφών, εκ των οποίων πέντε γυναίκες, την οποία ολοκληρώνει η παράσταση δύο εμβόλιμων μικρογραφημένων δωρητριών. Έτσι, στον βόρειο τοίχο εικονίζονται *[Ο ΑΓΙΟΣ] ΔΗ[ΜΗΤΡΗΣ]* και *Ο ΑΓΙ[Ο]Σ ΓΕ[ΩΡΓΙΟΣ]*, στον νότιο *Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ*, *[Ο] Α[ΡΧΑΓΓΕΛΟΣ] ΜΙΧ[ΑΗΛ]* και ανώνυμη δεομένη, και στον δυτικό, αριστερά της εισόδου, *[Η ΑΓΙΑ] ΜΑΡΗΝ[Α]* και *Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΚΕΒΗ*, με δωρήτρια ανάμεσά τους, και δεξιά, *Η ΑΓΙΑ Η[Ρ]ΕΙΝΗ* και *[Η ΑΓΙΑ] ΚΥΡΗΑΚΥ*.

Η εικονογραφία στο ιερό και στον κυρίως ναό, καθιερωμένη στη γενική της διατύπωση, περιλαμβάνει επιμέρους ενδιαφέροντα ή και ιδιόμορφα στοιχεία, κυριότερα από τα οποία είναι τα ακόλουθα:

Στο ιερό, η επιγραφή που προσδιορίζει τη Βλαχερνίτισσα ως «Η Οδηγήτρια», αποτελεί επωνυμία σπάνια για τον συγκεκριμένο τύπο της Θεομήτορος, αλλά όχι μοναδική. Η ίδια επιγραφή συνοδεύει, για παράδειγμα, τη Βλαχερνίτισσα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας στον ναό της Παναγίας Οδηγήτριας στη Χάλκη (1367)⁴, πιθανότατα επειδή εκεί ο ναός είναι με επιγραφή αφιερωμένος στην Οδηγήτρια. Ιδιομορφία παρουσιάζει η έντονη, ανοδική και προς το κέντρο, ανάπτυξη των πολυσταύριων φαιλονίων και των ειλητών των συλλειτουργούντων Βασιλείου και Χρυσόστομου, η οποία, ακολουθώντας την προς τα άνω κίνηση του χεριού, σχηματίζει είδος διπλού, ανοικτού βήλου πάνω από τον Μελισμό⁵ (Εικ. 1), υπογραμμίζοντας και έτσι τη σημασία του στη λειτουργία και το δόγμα. Παρόμοια, αλλά λιγότερο εντυπωσιακά, διευθετούνται φαιλόνια και ειλητά στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακήνα (α' μισό 14ου αι.) και στην Παναγία στο Κάδρος (β' μισό 14ου αι.)⁶. Χαρακτηριστική είναι και η εμφαντική, καμπυλωτή πτύχωση του στιχαρίου των διακόνων, η οποία αποδίδει τους μυσ του

³ Όπως η Παναγία Μαυριώτισσα, Τ. Παπαμαστοράκης, «Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *ΔΧΑΕ* ΙΕ' (1989-1990), 221-238. Για την εξωτερική διακόσμηση των βυζαντινών ναών βλ. L. Hadermann-Misguish, «Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises», *Zograf* 7 (1976), 5-10.

⁴ Μ. Σιγάλα, «Η Παναγία η Οδηγήτρια ή Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη της Δωδεκανήσου (1367)», *ΑΔ55* (2000), Μελέτες, 335, εικ. 5.

⁵ Η παράσταση του Μελισμού στο μνημείο κατατάσσεται από τη Χ. Κωνσταντινίδη στον τύπο Β (*Ο Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008, 88.8, 192).

⁶ Κ. Λασιθιωτάκης, «'Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», *Κρητ-Χρ ΚΒ'* (1970), εικ. 174.



Εικ. 1. Ο Μελισμός και τμήμα από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες.

στήθους (Εικ. 2), όπως ήδη σε ψηφιδωτό από τη μονή του Αγίου Μιχαήλ στο Κίεβο (1108-1113 περίπου)⁷, σε τοιχογραφίες στην Ευαγγελίστρια και στον Άγιο Νικόλαο στο Γεράκι Λακωνίας (τέλη 12ου και τελευταία 20ετία 13ου αι., αντίστοιχα)⁸ και σε έργα του Παγωμένου⁹.

Ο Ευαγγελισμός έχει καταστραφεί στο ανώτερο και στο δεξιό τμήμα του (Εικ. 3 και 4). Αξίζει να σημειωθούν η κίνηση και η στάση των μορφών και κυρίως η προσπάθεια του ζωγράφου να αποτυπώσει την τοπογραφία του δρώμενου, ίσως επειδή ο ναός τιμάται στο όνομα του

Ευαγγελισμού. Το σύνθετο, αλλά ισόρροπα διαταγμένο, αρχιτεκτονικό σκηνικό, ιδιαίτερα πλούσιο για επαρχιακό μνημείο της εποχής, διαχωρίζει και οριοθετεί επιδέξια, με το περίτεχνο τείχισμα στα αριστερά, τον εξωτερικό χώρο, την πόλη, από τον εσωτερικό, τον οίκο της Θεοτόκου.

Έτσι, στην πόλη ανήκει το ευρύ κιβώριο που υψώνεται πίσω από το τείχισμα, γνωστός συμβολισμός του ναού στη Ναζαρέτ, ενώ στον οίκο της Παναγίας προσγράφονται το ορθογώνιο κτήριο στο κέντρο, με ύφασμα στη στέγη, και η προέκτασή του δεξιά, το δικιόνιο προστώο με τον ορατό κίονα από «αμυγδαλάτο» μάρμαρο.

⁷ Σήμερα εκτίθεται στον χώρο Διατήρησης της Εθνικής Αρχιτεκτονικής «Αγία Σοφία Κιέβου», βλ. *The Glory of Byzantium*, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 1997, 289-292, εικ. 195B.

⁸ Ν. Κ. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης. *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, πίν. 62. (στο εξής: *Γεράκι*).

Αιμ. Γιασούρη, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου κοντά στο Γεράκι», *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται, πίν. 34α.

⁹ Όπως στον Άγιο Νικόλαο στη Μάζα (1325/6), Lymberopoulou, *Kavalariana*, εικ. 108.



Εικ. 2. Ο Ρωμανός και αταύτιστος διάκονος. Λεπτομέρεια.

Το αρχιτεκτονικό βάθος στο σύνολό του, πολύ περισσότερο εμπλουτισμένο, αλλά ανάλογο στα κύρια, δομικά του συστατικά, ζωγραφίζεται αργότερα στον Ευαγγελισμό στην Παντάνασσα του Μυστρά (περ. 1428)¹⁰. Μπροστά στο κιβώριο, μόλις έχει φθάσει ο Γαβριήλ, αν κρύνουμε από το ελαφρά μετέωρο αριστερό του πόδι με το κεκαμμένο γόνατο και από το, ακόμη σε κίνηση, «σπηλαιόμορφο» απόπτρυγμα¹¹ του πολύπτυχου ιματίου του. Στην είσοδο του προστώου η Παναγία κάθεται σε ευρύ ημικυκλικό θρόνο¹², με κιονίσκους στην πρόσοψη και ταινία πολύτιμων λίθων στο πάχος της απόληξης της πλάτης. Το σχήμα του θρόνου, η έντονη αντικίνηση της ευαγγελιζομένης και η στάση των χεριών της, με το δεξιό

χέρι μπροστά στο σώμα να κρατεί, πιθανότατα, αδρά-
χτι¹³ και με το αριστερό να ακουμπά στο αντίστοιχο
επίμηλο του κιονίσκου του θρόνου, χειρονομία μάλλον
ασυνήθιστη, παραπέμπουν σε τοιχογραφία στη Μητρό-
πολης του Μυστρά¹⁴. Το προστώο, μπροστά από το
οποίο τοποθετείται η Παναγία, αρχιτεκτονικό στοιχείο
ιδιαίτερα αγαπητό στην παράσταση του επεισοδίου,
εικονίζεται συχνά σε βυζαντινά και δυτικά έργα του
14ου αιώνα, όπως σε εικόνα στην Περιβλεπτο της
Αχρίδας (αρχές 14ου αι.)¹⁵, αλλά και σε πίνακα του
Paolo Veneziano, που κοσμεί την αγία τράπεζα στον San
Pantaleon της Βενετίας (14ος αι.)¹⁶.

Το «αμυγδαλάτο» μάρμαρο αποδίδεται ανάλογα σε

¹⁰ Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη - Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, εικ. 92. Ανάλυση και σχολιασμό του «εξωπραγματικού» αρχιτεκτονικού βάθους του Ευαγγελισμού στην Παντάνασσα, βλ. στο ίδιο, 94-95.

¹¹ Όπως ήδη στο ιμάτιο του Χριστού στην Προδοσία στη Mileševa (1222-1228), S. Radojčić, *Mileševa*, Βελιγράδι 1963, πίν. XXXVI.

¹² Όπως στον Χριστό της Βέροιας, Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, πίν. 11.

¹³ Όπως στη Mileševa, βλ. πρόχειρα, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, εικ. 79.

¹⁴ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra, Album*, Παρίσι 1910, πίν. 65.2. Και με τα δύο χέρια στα επίμηλα του θρόνου, η Παναγία εικονίζεται στο Staro Nagoričino (1318), G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, τ. III, Παρίσι 1962, πίν. 79.4.

¹⁵ V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, κατάλογος έκθεσης, Βελιγράδι 1961, αριθ. 14, πίν. XIX-XXI. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, εικ. 76.

¹⁶ Η. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Βενετία 2007, εικ. 18.



Εικ. 3. Ο Ευαγγελισμός της Παναγίας.

έργα του 13ου και του πρώιμου 14ου αιώνα, όπως στο κιβώριο του Μελισμού στο βόρειο παρεκκλήσιο του ναού της Παναγίας στη Studenica (περ. 1235) και της Μνηστειάς στην Κοίμηση στον Οξύλιθο Ευβοίας (περ. 1300)¹⁷, στο νεκρικό βάθρο του Θρήνου στον Σωτήρα στο Πυργί Ευβοίας (τέλη 13ου αι.) και στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (1295-1304)¹⁸.

Στον κυρίως ναό, η Κοίμηση, παρά την αποσπασματική της διατήρηση, είναι ενδιαφέρουσα για τη βαρύτιμη κόσμηση της ενδυτής στην κλίνη της νεκρής δέσποινας (Εικ. 4), η οποία ανακαλεί χυμευτό διάκοσμο σε έργα μικροτεχνίας και επαναλαμβάνεται από αγιογράφους του

κύκλου του Παγωμένου, όπως στο βημόθυρο των Εισοδίων και στα αροτόφωρα-προσφορές των αφιερωτών στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι (1352)¹⁹. Ασυνήθιστη για την εποχή, ανάλογη πολυτελής, κατάκοσμη ενδυτή, που προσδίδει μεγαλοπρέπεια και επισημότητα στο γεγονός, απαντά σε πρωιμότερα εκλεκτά έργα, ιδίως της περιφέρειας, όπως στην Παναγία Ασίνου (1105/6)²⁰ και στην Παναγία Αμασγού στην Κύπρο (α' τέταρτο 13ου αι.)²¹, στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας²², στη Μαυριώτισσα Καστοριάς (πρώτες δεκαετίες 13ου αι.)²³ και στην Κοίμηση στον Οξύλιθο²⁴. Αξιοπρόσεκτη είναι και η ρεαλιστική απόδοση του προσώπου της Παναγίας, με πολλαπλές

¹⁷ S. Ćirković - V. Korać - G. Babić, *Studenica Monastery*, Βελιγράδι 1986, εικ. 71. Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρονχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας*, Αθήνα 1991, πίν. 56, αντίστοιχα (στο εξής: *Άγιος Δημήτριος*).

¹⁸ Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες του τέλους του 13ου αιώνα στην Εύβοια. Ο Σωτήρας στο Πυργί και η Αγία Θέκλα», *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται, πίν. 7α. Ε. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, τ. II, Αθήνα 1992, πίν. 42, αντίστοιχα.

¹⁹ Θ. Ξανθάκη, «Ο ναός της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου. Ο κύκλος της αγίας, οι αφιερωτές, η κτητορική επιγραφή, η

χρονολόγηση», *ΔΧΑΕ ΛΑ'* (2010), 82, εικ. 7 (Εισόδια) και 11, 12, 14 (αροτόφωρα).

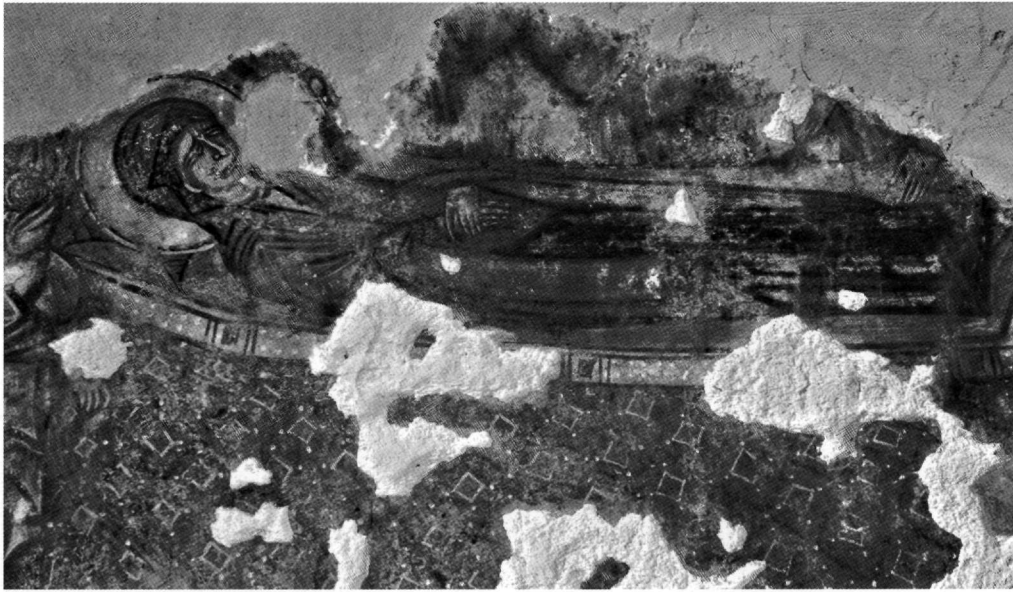
²⁰ Μ. Sacropoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Βρυξέλλες 1966, πίν. Χα-b. Έγχρωμη φωτογραφία της τοιχογραφίας βλ. στο Αχειμάστου-Ποταμάνου, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 27.

²¹ S. Boyd, «The Church of the Panaghia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings», *DOP* 28 (1974), εικ. 41.

²² Constantinides, *Olympiotissa* (υποσημ. 18), έγχρ. πίν. 49.

²³ Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, εικ. 12 (στο εξής: *Καστοριά*).

²⁴ Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος*, πίν. 57.



Εικ. 4. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια.

ρουτίδες προβεβηκυίας ηλικίας και με έντονη σύσπαση ματιών και φρυδιών, που εκφράζει θλίψη και οδύνη, ίσως απηχώντας έτσι τα γενικευμένα συναισθήματα των παρισταμένων στην επικείμενη ώρα.

Η αγία Σοφία, ημίσωμη και δεομένη, απεικονίζεται μάλλον σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική²⁵. Ωστόσο, φαίνεται να είναι ιδιαίτερα προσφιλής στον Παγωμένο, καθώς παριστάνεται, επίσης ημίσωμη και δεομένη, στον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες (1313/4)²⁶ και, ολόσωμη και δεομένη, στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323)²⁷ και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά²⁸, πάντοτε στο δυτικό ήμισυ του ναού, στον παραδοσιακό χώρο για το γυναικείο εκκλησίασμα.

Τα σπαράγματα στο τύμπανο του δυτικού τείχους, πολυάριθμες παρυφές ενδυμάτων χαμηλά, αριστερά και δεξιά, καθώς και τμήμα από στρογγυλή ενεπίγραφη ασπίδα στο μέσον δεξιά, προδίδουν την παράσταση πολυπρόσωπης, επιβλητικής Σταύρωσης. Η σχεδόν κα-

τεστραμμένη επιγραφή στην ασπίδα του Λογγίνου, από την οποία με δυσκολία διαβάζεται [*Λογγίνος ὁ ἑκατόνταρχος ἰδὼν τὸν σεισμόν*] κὲ τὰ γινόμενα// [Ἔ]φη ἄλη/[θὼς υἱὸς θεοῦ ἦν οὗτο]σ, παραπέμπει στο ευαγγελικό κείμενο του Ματθαίου (κζ', 54) και του Μάρκου (ιε', 39), υπογραμμίζοντας το θεολογικό περιεχόμενο της σκηνής. Παρόμοιο το ευαγγελικό απόσπασμα αναγράφεται στην ασπίδα του Λογγίνου σε μια σειρά περιφερειακών μνημείων του 13ου και του 14ου αιώνα, όπως στην Παναγία στο Ροδοβάνι και στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα Σελίνου, στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνεσι Κισσάμου (όλα από τα τέλη του 13ου αι.)²⁹, στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρουχώρι Ευβοίας (περ. 1300)³⁰, στον νότιο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Πούρκο Κυθήρων (αρχές 14ου αι.)³¹ και στην Παναγία στο Προδρόμο Σελίνου (1347)³². Η ενεπίγραφη ασπίδα φαίνεται να καθιερώνεται αργότερα ως αναπόσπαστο χαρακτηριστικό στοιχείο του Λογγίνου, όπως αποδει-

²⁵ Στον ενημερωμένο μακρύ κατάλογο της Gerstel με παραστάσεις αγίων γυναικών εμφανίζεται μόνο δύο φορές σε τοιχογραφίες από τον 11ο έως τον 14ο αιώνα, βλ. Sh. Gerstel, «Painted Sources for Female Piety», *DOP* 52 (1998), Appendix, 104-111.

²⁶ Lymberopoulou, *Kavaliariona*, εικ. 61.

²⁷ Κ. Λασιθιωτάκης, «Άγιος Γεώργιος ο Ανυδριώτης», *ΚρητΧρ* Π' (1959), πίν. ΛΑ'.

²⁸ Lymberopoulou, *Kavaliariona*, εικ. 31.

²⁹ Στ. Ν. Μαδεράκης, «Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο

Ανισαράκι (Κάντανος) Σελίνου Χανίων», *Υδωρ εκ Πέτρας* ΚΒ'-ΚΗ' (2001-2007), 46.

³⁰ Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος*, πίν. 16.

³¹ Μ. Χατζηδάκης - Ι. Μπίθα, *Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος. Κύθηρα*, Αθήνα 1997, 174-175, εικ. 19.

³² Μ. Μαραγκουδάκη, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Σκαφιδιανής (1347) στο Προδρόμο Σελίνου και ο ζωγράφος Ιωακείμ* (αδημ.σ. μεταπτυχ. διπλωμ. εργασία), Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2005, 50, εικ. 29.

κνύει η παράστασή του, όχι πλέον στο πλαίσιο της Σταύρωσης αλλά αυτόνομα³³ και μάλιστα δίπλα σε αγίους στρατιωτικούς, στην Παλαιοπαναγιά στη Στενή Ευβοίας (16ος αι.)³⁴.

Στον βόρειο τοίχο, στα δυτικά, πρώτος [Ο ΑΓΙΟΣ] ΔΗΜΗΤΡΗΣ στέκει ψηλόκορμος και μετωπικός, με αδρό πρόσωπο και αποφασιστικό βλέμμα (Εικ. 5). Η παράστασή του προσωποποιεί άριστα τον νέο αποτροπαικό, φυλακτικό ρόλο που του προσδόθηκε κατά την περίοδο της λατινοκρατίας³⁵, και η μορφή του παραπέμπει σε



Εικ. 5. Ο άγιος Δημήτριος. Λεπτομέρεια.

τοιχογραφία στη μονή της Χώρας³⁶ και σε ψηφιδωτή εικόνα στο Museo Civico του Sassoferato (τέλη 14ου αι.)³⁷. Ο άγιος φορεί τη χαρακτηριστική λευκάζουσα χλαμύδα, γνωστή ήδη από μεσοβυζαντινά έργα³⁸, η οποία, καθώς αναδιπλώνεται πολύπτυχη, καλύπτοντας τον δεξιό ώμο και τα χέρια, και πέφτει πίσω, πλαισιώνει και αναδεικνύει τη μορφή του. Με το δεξί του χέρι κρατεί σταυρό μάρτυρα, με το άλλο ισορροπεί δίπλα του όρθιο, στο θηκάρι, το αντιπροσωπευτικό του όπλο, το ξίφος³⁹, το οποίο και του προσέδωσε την επωνυμία «ξιφιφόρος»⁴⁰. Με τα ίδια σύμβολα, ντυμένος όμως ως λαϊκός με αρχοντική φορεσιά, εικονίζεται ο άγιος σε τοιχογραφία στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού στην Καστοριά (1385)⁴¹.

Δίπλα στον Δημήτριο καλπάζει τροπαιούχος δεξιά Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ δρακοντοκτόνος (Εικ. 6). Παράσταση βυζαντινή σε ύφος, εξωραϊζεται με λεπταίσθητη κόσμηση από μαργαριτάρια στη στολή του αγίου και στη σαγή του αλόγου, όπως και στο ρομβόσχημο μοτίβο που καλύπτει την ασπίδα και το κολπούμενο, «σπηλαιόμορφο», απόπτυγμα του μανδύα. Στοιχεία του διακόσμου αυτού, η «δαντελωτή» απόληξη του θώρακα με μαργαριτάρια στην παρυφή της και το ρομβόσχημο θέμα της ασπίδας και του μανδύα, εντοπίζονται σε δυτικότερες τοιχογραφίες των πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα στο Σέλινο, στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους η πρώτη⁴² και στον Χριστό στα Τεμένια το δεύτερο⁴³.

Ίδιος διάκοσμος με μαργαριτάρια, σε δίστιγμα διάταξη, κυλά και από την κορυφή της μακριάς φονικής λόγχης

³³ Ενδιάμεσο στάδιο της αυτόνομης απεικόνισης στα μεταβυζαντινά χρόνια αποτελεί η εικόνα-λυπηρό στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Ζακύνθου, του πρώτου μισού του 16ου αιώνα, βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 90, 92, εικ. στη σ. 91.

³⁴ Αρχιμανδρής Ιερώνυμος Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήνα 1971, πίν. 134β.

³⁵ Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, 284.

³⁶ P. A. Underwood (επιμ.), *The Kariye Djami, 3: The Frescoes*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 253.

³⁷ *Propyläen Kunstgeschichte*, III, 1968, έγχρ. πίν. XIII. Για τη χρονολόγηση της εικόνας βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα», *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), 155.

³⁸ Όπως στον Όσιο Λουκά (Ε. Diez - Ο. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass. 1931, πίν. VII) και στους Αγίους Αναργύρους στην Καστοριά (τέλη 12ου αι.), Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 12. Για την ένδυση του αγίου βλ. Walter, ό.π., 77.

³⁹ Ξίφος κρατεί, όταν δεν απεικονίζεται έφπιπος, όπως σε τοιχο-

γραφία του εξωτερικού της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά (1259-1264) (Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 81. Παπαμαστοράκης, ό.π. (υποσημ. 3), εικ. 2) ή όπως σε εικόνα του αγίου στη μονή Βατοπεδίου (γύρω στο 1300) (Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* τ. Β', Ι. Μ. Μ. Βατοπαιδίου 1996, εικ. 315).

⁴⁰ Ν. Θεοτοκάς, «Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Δημητρίου, στρατιωτικού και εφίππου, και οι σχετικές παραδόσεις των θαυμάτων», *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, τ. Α', Αθήνα 1955, 483.

⁴¹ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, εικ. 142.

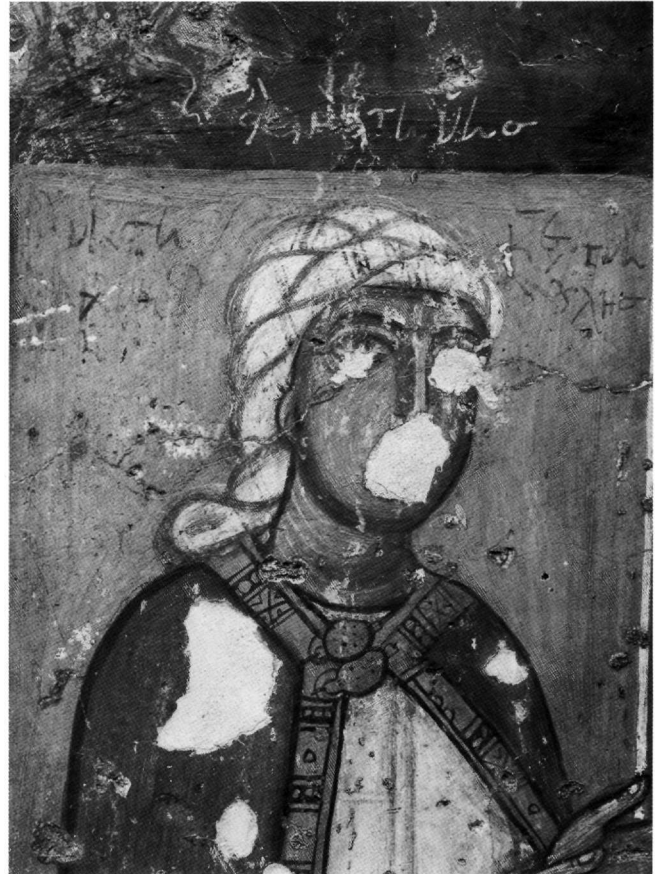
⁴² Στο τεταρτοκύκλιο του ουρανού, από όπου το θεϊκό χέρι ευλογεί τον έφπιπο Σέργιο (;). Βλ. Στ. Παπαδάκη-Oekland, «Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μας αμφίδρομης σχέσης», *Ενφρόσινον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, πίν. ΛΕ'.

⁴³ Στην ασπίδα του αγίου. Βλ. Στ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινή τέχνη της Κρήτης. Θέματα προς συζήτηση, μελέτη και ερμηνεία», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 27 (2008), εικ. 26.



Εικ. 6. Ο δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος και η αφιερώτρια Σταματινή.

και, πυκνότερος, διατρέχει το οφιοειδές σώμα του δράκοντα, πολλαπλά ελισσόμενο στα πόδια του αλόγου, το οποίο, με εύστοχο χρωματικό συνδυασμό, αποδίδεται τρισδιάστατο. Ιδιαίτερα εντυπωσιακό, ορμητικό σε κίνηση, το άτι έχει σχεδόν φυσιοκρατικά παρασταθεί ως ζωγραφική σπουδή δυτικού καλλιτέχνη. Έμφαση δίδεται στον δυνατό λαϊμό, στην πλούσια καλλιγραφημένη χαιτή, στο μισάνοιχτο στόμα που αποκαλύπτει τα δόντια στο χρεμέτισμά του, όπως σε πίνακα με την Προσκύνηση των Μάγων του Bartolo di Fredi στην Εθνική Πινακοθήκη της Σιένας (1385-1388)⁴⁴ και ύστερα σε εικόνα ιδιωτικής



Εικ. 7. Η Σταματινή. Λεπτομέρεια.

συλλογής στη Βενετία (α' μισό 15ου αι.)⁴⁵. Με επιμέλεια έχει ακόμη παρασταθεί και το, σαν φολιδωτό, γλανκώ τρίχωμα του αλόγου, όπως όμοια στο ψηφιδωτό *tondo* με τον έφιππο άγιο στο Λούβρο (αρχές 14ου αι.)⁴⁶. Αυτή η απόδοση του τριχώματος του ζώου με στρογγυλές φολίδες πιθανότατα αποτελεί μανιέρα δυτική, κυρίως ιταλική, καθώς απαντά πρώιμα σε τοιχογραφία του έφιππου Μεγάλου Κωνσταντίνου στο Βαπτιστήριο του Poitiers (τέλη 11ου αι.)⁴⁷ και ύστερα σε μια σειρά παραδειγμάτων, όπως σε τοιχογραφία του Ambrogio Lorenzetti στο Palazzo Pubblico της Σιένας (1338-1339)⁴⁸ και σε εικόνα με τον άγιο δρα-

⁴⁴ G. Chelazzi Dini - A. Angelini - B. Sani, *Les peintres de Sienne*, Arles 2006, εικ. στη σ. 193.

⁴⁵ Από τον *Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Ν. Χατζηδάκη), Αθήνα 1993, πίν. 4 και 4α.

⁴⁶ *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, εικ. 137.

⁴⁷ O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Μόναχο 1968, πίν. XLV.

⁴⁸ Chelazzi Dini κ.ά., ό.π., εικ. στη σ. 163.

κοντοκτόνο του Nicollo da Voltri στη Santa Maria della Catena στο Παλέρνο (αρχές 15ου αι.)⁴⁹. Ίδιο φιλοτεχνείται το τρίγωνο του αλόγου σε υβριδικά έργα, όπως σε σταυροφορική εικόνα με τρεις έφιππους αγίους στο Σινά (β' μισό 13ου αι.)⁵⁰ και σε τοιχογραφία με τον δρακοντοκτόνο άγιο στον San Lorenzo της Γένοβας (γύρω στο 1310)⁵¹.

Όμοια αποδίδεται, εξάλλου, και σε μνημειακά έργα της λατινοκρατούμενης ελληνικής περιφέρειας, όπως στον Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι της Ρόδου (14ος αι.)⁵², στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στο Γεράκι (γύρω στο 1300)⁵³, στον άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι Ευβοίας (1302/3)⁵⁴, στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους⁵⁵, στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους, στον Άγιο Ιωάννη στον Τραχινιάκο Σελίνου (1328/9)⁵⁶, καθώς και στην Παναγία Οδηγήτρια στη Χάλκη⁵⁷.

Στην αναθηματική παράσταση του βόρειου τοίχου ανήκει η νεαρή γυναίκα που εικονίζεται σε αυτόνομο πίνακα, ένθετο κάτω δεξιά στον χώρο της Δρακοντοκτονίας, να προσέρχεται ικέτις στην ένθρονη Παναγία με το παιδί που απεικονίζεται μπροστά της (Εικ. 6 και 7). Φορεί πλούμστο στην παρυφή επίσημο μαντύ, που κλείνει ψηλά με δικέφαλη πόρπη, και πολύστροφα τυλιγμένο κεφαλόδεσμο, και έχει τα χέρια σε σχήμα δέησης. Η επίκλησή της, *μησι[τι] Κ(ύρι)Ε τνη [ψυ]χνή [της] δούλησ σου*, γράφεται αριστερά και δεξιά στο ύψος της κεφαλής (Εικ. 7) και συμπληρώνεται από το όνομά της, *τη(ς) στάματηνης*, που επιστέφει τη μορφή της. Έτσι, γνωστοποιεί την παράκλησή της αλλά και την ταυτότητά της στη Βρεφοκρατούσα, όπως και στον πιστό, τον οποίο και ατενίζει.

Μεγαλόπρεπη, με αναλογίες αρμονικές, η *[Μ(ΗΤΗ)Ρ] Θ(Ε)ΟΥ [Η] ΕΛ[Ξ]Ε[Ι]ΟΥΣΑ*⁵⁸ (Εικ. 8) κάθεται σε θρόνο με λυρόσχημη πλάτη που απολήγει στα άκρα σε ημιανθέμιο και κοσμείται, όπως η ασπίδα και ο μανδύας του Γεωργίου, με διπλή σειρά μαργαριτάρια στην περιφέρεια και με ρομβόσχημο μοτίβο που περικλείει σταυρόσχημο



Εικ. 8. Η ένθρονη Βρεφοκρατούσα και ο Νικηφόρος ιερέας ο πρωτοπαπάς.

άνθος στον κάμπο. Ανάλογο σε σχήμα και διάκοσμο είναι το ρεισινώτο του θρόνου της Βρεφοκρατούσας σε

⁴⁹ *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, τ. I-II, Μιλάνο 2003, τ. II, εικ. 791.

⁵⁰ K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *DOP* 20 (1966), εικ. 63.

⁵¹ R. S. Nelson, «A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at S. Lorenzo», *ArtB* 67/IV (1985), εικ. 4. *La pittura in Italia* (υποσημ. 49), τ. I, εικ. 35.

⁵² Μ. Αχεμάστου-Ποταμάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ*, Αθήνα 2006, πίν. 44α.

⁵³ Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, πίν. 14.

⁵⁴ Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος*, πίν. 31.

⁵⁵ Παπαδάκη-Oekland, ό.π. (υποσημ. 42), πίν. 274β.

⁵⁶ Για την παράσταση στους Ανύδρους βλ. Λασιθιωτάκης, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. ΚΖ'. Για τον Τραχινιάκο η παρατήρηση είναι προσωπική.

⁵⁷ Σιγάλα, ό.π. (υποσημ. 4), 366, εικ. 25.

⁵⁸ Όμοια και με την ίδια επωνυμία εικονίζεται η Παναγία και στον σπηλαιώδη ναό του Προδρόμου, κοντά στα Χρύσαφα της Λακωνίας (τελευταίο τέταρτο 13ου αι.), Ν. Β. Δρανδάκης, «Ο σπηλαιώδης ναός του Προδρόμου κοντά στα Χρύσαφα της Λακεδαίμονος», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), 187-188, εικ. 17, όπως και στον ναό της Κοίμησης στον Λογκανίκο της Λακωνίας (λίγο μετά το 1400), OI. Chassura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Αθήνα 2002, 240, εικ. 20.

τοιχογραφία στη Santa Giusta στο Bazzano της Aquila (τέλη 12ου-αρχές 13ου αι.)⁵⁹.

Ντυμένη με μαφόρι που αγκαλιάζεται πολλαπλά με σταυρόσχημο ευμέγεθες κόσμημα, στο μέτωπο, τους ώμους, τους αγκώνες και στις ακμές των πτυχώσεων χαμηλότερα, η Παναγία συγκρατεί ανάλαφρα μπροστά της τον Χριστό και έχει φευγάτο το βλέμμα, απροσδιόριστα και –ασυνήθιστα– αριστερά. Το παιδί, με ένσταυρο φωτοστέφανο στολισμένο στις κεραίες με μαργαριτάρια και ρόδακα, απενίξει τον θεατή και ευλογεί και με τα δύο χέρια τους δεομένους, αριστερά και δεξιά του θρόνου. Φορεί χιτώνα με διπλό μαργαριτοκόσμητο σήμα και ιμάτιο πλατιά ζωσμένο στη μέση, δυτικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν κυπριακές εικόνες Βρεφοκρατούσας, όπως αυτή στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (αρχές 13ου αι.)⁶⁰.

Η απόδοση του ιματίου, πολύπτυχου και κατάγραφου με κενόσχημη απομίμηση χρυσογραφίας, ανακαλεί τοιχογραφία στην εκκλησία του κράλη στη Studenica⁶¹. Το ανήσυχο, μα συγκρατημένο, πρόσωπο της μάνας με τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά συναρμονίζεται με τη σοβαρή, όλο περίσκεψη, έκφραση του παιδιού με τα ανασηκωμένα φρύδια που ρυτιδώνουν το μέτωπο. Ο φυσιολογικός τύπος του Ιησού και η πλαστική διάρθρωση του προσώπου, ιδιαίτερα δε η απόδοση των χαρακτηριστικών, η πολλαπλή ρυτίδωση του μετώπου και το κόσμημα στις κεραίες του ένσταυρου φωτοστέφανου παραπέμπουν στη μορφή του στηθαίου Εμμανουήλ στην Παναγία Μαυριώτισσα και στον Άγιο Στέφανο (1337/8) της Καστοριάς⁶². Χαρακτηριστική είναι εξάλλου η πτύχωση της παρυφής του μαφορίου

στο κεφάλι της Παναγίας, που κυλά λυρόσχημη από το ύψος των παρειών και κάτω και, πολύπτυχη, πλαισιώνει αρμονικά το πρόσωπο και τον λαιμό. Παρόμοια πτυχώνεται σε ιταλικές και σταυροφορικές εικόνες, όπως στην όρθια Βρεφοκρατούσα του Enrico di Tedice (α' μισό 13ου αι.) στην Prepositura di San Verano στο Peccioli⁶³, στη Βρεφοκρατούσα στο Σινά (δεκαετία 1250)⁶⁴, στην ένθρονη Βρεφοκρατούσα του Meliore (γ' τέταρτο 13ου αι.) στο Pieve di San Leolino στο Panzano⁶⁵, και σχεδόν εξεζητημένα σε τοιχογραφία στον ναό της Παναγίας στο Κάδρος και στο Προδρόμο Σελίνου⁶⁶. Τέλος, δύο πολυτελή σε υφή και διάκοσμο μαξιλάρια στο κάθισμα και υποπόδιο με τοξωτό μέτωπο⁶⁷, όπως σε τοιχογραφία του Παγωμένου στην Παναγία στον Αλίκαμπο Αποκορώνου (1315/6)⁶⁸, συμπληρώνουν τον δομημένο με ορθογώνια στοιχεία θρόνο. Δεξιά της Βρεφοκρατούσας, σε θέση πάριση της Σταματινής, εικονίζεται κληρικός, στραμμένος προς την Παναγία, που φορεί απέριπτο φαιλόνιο και επιτραχήλιο κοσμημένο ίδια με τη ράχη του θρόνου της. Με το δεξί του χέρι θυματίζει, με το άλλο αγκαλιάζει διάλιθο ευαγγέλιο και συγχρόνως δέεται, στρέφοντας προς τον θεατή το πρόσωπο, με τα δυνατά, καθαρογραμμένα χαρακτηριστικά, και το έντονο βλέμμα. Αντίστοιχη της επίκλησης της Σταματινής, η *δέησις του δούλου του Θεοῦ νηκηφόρου ηερέου του προτοπαπα* αναγράφεται πάνω από τη μορφή του. Ο Νικηφόρος, ο ένας από τους τρεις γνωστούς πρωτοπαπάδες Σελίνου κατά τον 14ο αιώνα⁶⁹, θα μπορούσε ίσως να ταυτιστεί με τον πρωτόπαπα της καστελλανίας Σελίνου⁷⁰.

⁵⁹ *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Μιλάνο 1991, εικ. 343.

⁶⁰ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 24, εικ. στη σ. 25. Ν. Χατζηδάκη, «Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής εικόνων από λατινοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών», *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τετάρτη Σταυροφορία. Η Τετάρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, Διεθνές Συνέδριο, Αθήνα 2007, 123-124, πίν. 12 (όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία).

⁶¹ Millet - Frolov, ό.π. (υποσημ. 14), πίν. 69.1. Β. Todić, *Serbian Medieval Painting*, Βελιγράδι 1999, εικ. 104.

⁶² Ν. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria. Étude des différentes phases du decor peint (Xe-XIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005, εικ. 65. Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία. 1. Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 68α, αντίστοιχα.

⁶³ *Cimabue a Pisa*, κατάλογος έκθεσης, Πίζα 2005, πίν. στη σ. 149.

⁶⁴ *Holy Image, Hollowed Ground, Icons from Sinai*, κατάλογος έκθεσης, Los Angeles 2007³, πίν. 9.

⁶⁵ Μ. Ciatti, «The Typology, Meaning and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento», *Italian Panel Painting of the Duecento*

and the Trecento (επιμ. V. M. Schmidt), Washington, DC 2002, εικ. 2.

⁶⁶ Λασιθιώτακης, ό.π. (υποσημ. 6), εικ. 232-233 και 326, αντίστοιχα.

⁶⁷ Όπως πρώιμα σε ελεφαντοστό με την ένθρονη Βρεφοκρατούσα και αγγέλου στο Deutsches Museum του Βερολίνου (11ος αι.), A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1979², πίν. IX.29α.

⁶⁸ Lymberopoulou, *Kavalariana*, εικ. 77.

⁶⁹ Οι άλλοι δύο είναι ο Νέστορας, που αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323), και ο Νικόλαος, που μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή στην Παναγία Σκαφιδιανή στο Προδρόμο (1347), βλ. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, τ. IV, Βενετία 1932, 443-444 και 447-448, αντίστοιχα. Ο Τομαδάκης φαίνεται να μην είχε υπόψη του τον Νικόλαο της Σκαφιδιανής, βλ. Ν. Τομαδάκης, «Όφφικίων διάκρισις. Περί πρωτοπαπάδων, χωροεπισκόπων καί τών συναφών αὐτοῖς», *Ἀθηνά* 76 (1976-1977), 53.

⁷⁰ Την υπόδειξη οφείλω στον δρ. Ιωάννη Χατζάκη, ιστορικό του Δικαίου στο Κέντρο Ερευνας της Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου της Ακαδημίας Αθηνών, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.

Στον νότιο τοίχο, δυτικά, πρώτη Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ εικονίζεται στον καθιερωμένο τύπο της μάρτυρος, με σταυρό στο δεξί της χέρι και σεβίζουσα με το αριστερό, με την παλάμη προς τα έξω. Με ένδυση πολυτελή, όπως σε εικόνα κυπριακού εργαστηρίου στο Σινά (γύρω στο 1280)⁷¹, σε τοιχογραφία στον Μουτουλλά (1280)⁷² και στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στο Γεράκι (γύρω στο 1300)⁷³, μοιάζει να παραμερίζει διακριτικά για τον αρχάγγελο που εικονίζεται δίπλα της⁷⁴ (Εικ. 9).

Με λευκωπή καλύπτρα στο κεφάλι, διανοσμένη με έγχρωμους στιγμωτούς ρόδακες, η αγία φορεί βαρύτιμο μανδύα, κοσμημένο με διάσπαρτο χαρακτηριστικό μοτίβο που δημιουργεί την εντύπωση πολύτιμων λίθων: λευκόστιγμη στεφάνη περιβάλλει λευκό κύκλο, με χρωματικά εναλλασσόμενο, έντονο κόκκινο ή πράσινο, εσωτερικό. Το διακοσμητικό αυτό θέμα φαίνεται να χρησιμοποιείται ευρύτατα στη μνημειακή ζωγραφική της νοτιότερης Ιταλίας κατά τον 13ο και τον 14ο αιώνα, όπως στο φαιλόνιο του αγίου Βασιλείου στην κρύπτη του San Vito Vecchio στην Gravina⁷⁵, στον μανδύα ανώνυμης αγίας στη Santa Maria d'Elia στη Foggia⁷⁶ ή στο ένδυμα του Κωνσταντίνου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Σιλβέστρου στους Santi Quattro Coronati στη Ρώμη⁷⁷. Σε ανάλογη κοσμητική χρήση απαντά στο δεύτερο μισό του 13ου και στον 14ο αιώνα σε τοιχογραφίες της λατινοκρατούμενης Μάνης και της νησιωτικής Ελλάδας, όπως στους κώδικες που κρατούν οι απόστολοι Παύλος, Ιωάννης και Μάρκος στην Ανάληψη της Αγίτριας στη Μάνη (β' μισό 13ου αι.)⁷⁸, στον χιτώνα της αγίας Ειρήνης στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι⁷⁹, σπειρόμορφο εκεί, στην ποδέα της νεκρικής κλίνης στην Κοίμηση στον Άγιο Δημήτριο στο Πούρκο (τέλη 13ου αι.) και στον σάκκο του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Άγιο Νικόλαο στον Βύθουλα των Κυθήρων (13ος-14ος αι.)⁸⁰. Όμοιο εντοπίζεται εξάλλου σε τοιχογραφίες ζωγράφων του κύκλου του Παγωμένου, όπως στην Παναγία στο Προδρόμι και στον Άγιο Ιωάννη στον



Εικ. 9. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, η αγία Βαρβάρα και ανώνυμη αφιερώτρια.

Ασφεντιλέ Σελίνου⁸¹, καθώς και σε σκηνές με έντονο δυτικό ύφος στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους και στον Χριστό στα Τεμένια⁸². Σε πανομοιότυπη στάση, τέλος, με ίδιο σε κόσμηση βαρύτιμο μανδύα έχει ήδη απεικονίσει ο Παγωμένος την αγία Βαρβάρα στον Άγιο Νικόλαο στη Μάζα (1327)⁸³, ενώ με συγγενή αμφίεση

⁷¹ D. Mouriki, «Thirteen-Century Icon Painting in Cyprus», *The Griffon* N.S. 1-2 (1985-1986), 71. Weitzmann, ό.π. (υποσημ. 50), εικ. 46.

⁷² Γ. Σωτηρίου, *Τά βυζαντινά μνημεία της Κύπρου*, Αθήνα 1935, πίν. 87. D. Mouriki, «The Wall Paintings in the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus», *Byzanz und der Westen*, Βιέννη 1984, εικ. 25.

⁷³ Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εικ. 30.

⁷⁴ Όπως και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1384/5), Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 8.

⁷⁵ Weitzmann, «Icon Painting», ό.π. (υποσημ. 50), εικ. 45.

⁷⁶ *La pittura in Italia*, τ. II (υποσημ. 49), εικ. 689.

⁷⁷ Στο ίδιο, εικ. 637. Βλ. και Παπαδάκη-Oekland, ό.π. (υποσημ. 42), 511.

⁷⁸ Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, πίν. 56.

⁷⁹ Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος*, πίν. 34.

⁸⁰ Χατζηδάκης - Μπίθα, ό.π. (υποσημ. 31), 183, εικ. 29 και 245, εικ. 1, αντίστοιχα.

⁸¹ Μαραγκουδάκη, ό.π. (υποσημ. 32), εικ. 36-38 και 86, αντίστοιχα.

⁸² Παπαδάκη-Oekland, ό.π. (υποσημ. 42), πίν. ΛΔ' και 261α, 262α-β, αντίστοιχα.

⁸³ Κ. Λαοσηθιώτακης, «Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης», *ΚρητΧρ ΚΑ'* (1969), εικ. 147.

απαντά αργότερα σε τοιχογραφία στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά (1474)⁸⁴.

Ντυμένος αυτοκρατορικά, [Ο] Α[ΡΧΑΓΓΕΛΟΣ] ΜΙΧ[ΑΗΛ] (Εικ. 9) κρατεί τα διάσημα της θεικής εξουσίας, σφαίρα με γραπτό φυλλοφόρο σταυρό στο αριστερό του χέρι, ενώ στο δεξί, που δεν σώζεται, θα έφερε σκήπτρο, όπως σε τοιχογραφία του Παγωμένου στην Παναγία στον Αλίκαμπο⁸⁵.

Ο αρχάγγελος στρέφει αδιόρατα το όμορφο, νεανικό πρόσωπο με τα ευγενικά χαρακτηριστικά και το βαθύ βλέμμα αριστερά, όπου ο ένθρονος Χριστός. Αριστερά, στα πόδια του, ανώνυμη δωρήτρια, ντυμένη όπως η Σταματινή απέναντι, φέρνει παρακλητικά το ένα χέρι στο στήθος και με το άλλο απευθύνει ικεσία στον ψυχοσώστη αρχάγγελο.

Δίπλα από την αφιερώτρια ο Προδρόμος (Εικ. 10), μορφή επιβλητική, αν και κατεστραμμένη στο επάνω μέρος, φορεί ένδυμα αρχαιοπρεπές, όπως στη Δέηση σε ψηφιδωτό στο Βατοπέδι (11ος-12ος αι.) και σε τοιχογραφία στους Αγίους Αποστόλους στο Ρεέ (13ος αι.)⁸⁶. Με βαθυγάλανο χιτώνα και πρασινωπό ιμάτιο με κόκκινες τις ράχες των πτυχώσεων, στρέφεται αριστερά δεόμενος στον ένθρονο Χριστό και μεσιτεύει για τον συνονόματό του κληρικό εμπρός του, όπως ανάλογα ο άγιος Γεώργιος για τον ομώνυμό του σέρβο άρχοντα Ostouša Ρεέπαλ σε επιτύμβια τοιχογραφία στην Dečani (1346-1347)⁸⁷. Η δ[έησις] του δούλου του θεοῦ ἠω(άννου) ειρεόσ [του ν]ουμηκ[ού], σύμφωνα με την επιγραφή, αναγράφεται αριστερά, πάνω από το ύψος της κεφαλής του ιερωμένου. Ο αφιερωτής, στραμμένος προς τον Χριστό, αποδίδεται σε πανόμοια στάση, κίνηση και αμφίεση με τον πρωτοπαπά απέναντί του, διαφοροποιημένος μόνο ως προς το κοντό γένι, καστανόμαυρο και διχλωτό στον Νικηφόρο, καστανοκόκκινο και συμπαγές στον Ιωάννη, και την κατεύθυνση του βλέμματος, προς τον πιστό του πρωτοπαπά, προς τον Θεάνθρωπο του ιερέα.

Η απεικόνιση του ένθρονου Χριστού διατυπώνεται με το καθιερωμένο βυζαντινό ιδίωμα. Αν και βαριά τραυματισμένη από τη νεότερη διάνοιξη παραθύρου, η παράσταση είναι εντυπωσιακή για το εύρος της μορφής του Χριστού, που στρέφεται μόλις δεξιά και ευλογεί τους δεομένους, για τον πλατύ, ημικυκλικό θρόνο που την αγκαλιάζει, για το κομψά καλλιγραφημένο κείμενο στο ανοικτό ευαγγέλιο, λοξά στηριγμένο στο γόνατο. Τα δευτερεύοντα, δυτικότροπα διακοσμητικά στοιχεία που εντοπίζονται προσθέτουν αίγλη στην απεικόνισή του: Το βαρύτιμο σήμα, με μαργαριτάρια στην παρυφή και διάλιθους ρόδακες στον κάμπο, όμοιο με του μανδύα της αγίας Βαρβάρας, το οποίο εξωραΐζει τον λευκορόδινο χιτώνα που ανακαλεί χρωματικά το ένδυμα του, επίσης ένθρονου, Χριστού στο τεταρτοσφαίριο της αφίδας της Αγίας Σοφίας στον Μυστρά (δεκαετία 1350)⁸⁸.

Η παρόμοια, πολυτελής κόσμηση του χιτώνα, γνωστή ήδη από τοιχογραφίες στην Καμπανία, όπως η παράσταση του ένθρονου Χριστού στον Sant' Angelo in Formis, κοντά στην Capua (1072-1087)⁸⁹ και του στηθαίου Παντοκράτορα στη Santissima Annunciata στο Minuto (γύρω στο 1200)⁹⁰, δεν είναι σπάνια σε επαρχιακά μνημεία του 13ου και του 14ου αιώνα στην Ελλάδα⁹¹. Ο ευρύς, ημικυκλικός, ξύλινος θρόνος, με πλαστικά επίμηλα στους κιονίσκους της πρόσοψης και με πρασινωπό, ρομβόσχημο και μαργαριτοποικίλο πλέγμα στη ράχη, κόσμημα πιθανώς δυτικής έμπνευσης⁹², θα υιοθετηθεί από μεταγενέστερους κρητικούς ζωγράφους, όπως αποδεικνύει η εικόνα με τον Χριστό Ζωοδότη στη μονή Χρυσοπηγής Αποκορώνου (τέλη 14ου-αρχές 15ου αι.)⁹³. Εξάλλου, η διάταξη και η κίνηση των δακτύλων στο χέρι που ευλογεί, καθώς και η αναδίπλωση του χιτώνα κάτω από το ευαγγέλιο θα επαναληφθούν τον επόμενο αιώνα σε εικόνες, όπως στον ένθρονο Χριστό στη μονή Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (β' μισό 15ου αι.), έργο του Ανδρέα Ρίτζου⁹⁴, και στη Δέηση

⁸⁴ A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Λονδίνο 1964, εικ. 55.

⁸⁵ Λασσιθιωτάκης, ό.π. (υποσημ. 83), εικ. 152. Lymberopoulou, *Kavalariana*, εικ. 76.

⁸⁶ Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 39), τ. Α', εικ. 184. V. J. Djurić - S. Ćirković - V. Korać, *Pecka Patrijarsija*, Βελιγράδι 1990, πίν. 9, αντίστοιχα.

⁸⁷ Τ. Παπαμαστοράκης, «Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), εικ. 9.

⁸⁸ Έγχρωμη απεικόνιση βλ. πρόχειρα στο Μ. Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Μυστράς. Ιστορικός και αρχαιολογικός οδηγός*, Αθήνα 2003, εικ. 52.

⁸⁹ Demus, ό.π. (υποσημ. 47), έγχρ. πίν. IV.

⁹⁰ R. P. Bergmann, «The Frescoes of Santissima Annunciata in Minuto

(Amalfi)», *DOP* 41 (1987), εικ. 3.

⁹¹ D. Mouriki, «An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St George near Kouvaras in Attica», *ΔΧΑΕ Η'* (1975-1976), 167.

⁹² Όμοιο κοσμή, για παράδειγμα, τον θρόνο του Παντοκράτορα στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή (β' τρίτο 13ου αι.) στο Saint Plancard της νοτιοδυτικής Γαλλίας, Demus, ό.π. (υποσημ. 47), 138, πίν. 95.

⁹³ *Εικόνες τής κρητικής τέχνης. Από τόν Χάνδακα ως τήν Μόσχα καί τήν Άγία Πετρούπολη*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Μ. Μπομπουδάκης), Ηράκλειο 1993, 486-487, πίν. 130.

⁹⁴ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τής Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, πίν. 13.



Εικ. 10. Ο ένθρονος Χριστός, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο Ιωάννης ιερέας ο νομικός.

στην Αγία μονή Βιάννου (15ος αι.), έργο του Αγγέλου⁹⁵. Στον δυτικό τοίχο και αριστερά της εισόδου, σε θέση συνήθη, ως φύλακές της⁹⁶, Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΗ[ΝΑ] και Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ (Εικ. 11), εικονίζονται ολόσωμες και μετωπικές, με σταυρό στο δεξί χέρι και σεβίζουσες με το αριστερό, με την παλάμη προς τα έξω, χειρονομία που επίσης συμβολίζει αγνότητα και παρθενία⁹⁷. Ανάμεσά τους, σε ιδιαίτερο πίνακα με φόντο φωτεινό, ανώνυμη αφιερώτρια προστρέχει ικέτις στην, πιθανότατα

συνονοματή της, αγία Μαρίνα, η λατρεία της οποίας απέβη ιδιαίτερα δημοφιλής κατά την εποχή των σταυροφόρων⁹⁸. Η νεαρή γυναίκα, ντυμένη με απλά, βαθύχρωμα ρούχα και κεφαλόδεσμο, έχει τα χέρια σε σχήμα παράκλησης, στην οποία προσάδει η επίκληση *μνήστητη κ(ύρι)ε τη ψηχνή τ(η)σ δούλ(η)σ [σου]*, που γράφεται πάνω από τον πίνακα. Η λιτή απεικόνιση και η απείριτη ένδυση της Μαρίας και της Παρασκευής⁹⁹, έρχεται σε ισχυρή αντίθεση με τη μεγαλοπρεπή παρουσία και το βαρύτιμο ένδυ-

⁹⁵ *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 512, πίν. 157.

⁹⁶ Όπως στην Παναγία Οδηγήτρια στη Χάλκη και στον Άγιο Γεώργιο στον Λογανίκο (1374/5), Σιγάλα, ό.π. (υποσημ. 4), 366, εικ. 26.27. Chassura, *Longanikos* (υποσημ. 58), 194-195, εικ. 47, αντίστοιχα.

⁹⁷ Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 200.

⁹⁸ Μουρική, ό.π. (υποσημ. 72), 197.

⁹⁹ Με την ίδια στάση, κίνηση και ενδυμασία αποδίδεται η αγία Παρασκευή στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (Λασιθιωτάκης, ό.π. (υποσημ. 27), πίν. Λ') και στον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο στο Γεράκι (γύρω στο 1300) (Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, πίν. 21): η στάση, η πτυχολογία και η διακριτική κόσμησή της αυστηρής αμφίεσης της αγίας Μαρίας, με λεπτογραμμένο κεφαλόδεσμο και μαργαριτοκόσμητα επιμάνικα, απεικονίζονται



Εικ. 11. Οι αγίες Μαρίνα και Παρασκευή και ανώνυμη αφιερώτρια.

μα, με τα οποία έχουν απεικονιστεί οι δύο επόμενες αγίες. Η ΑΓΙΑ Η[Ρ]ΕΙΝΗ και [Η ΑΓΙΑ] ΚΥΡΗΑΚΥ (Εικ. 12), μορφές εντυπωσιακές, παριστάνονται ολόσωμες και μετωπικές, με την πρώτη ελάχιστα να προτάσσεται της δεύτερης. Η Ειρήνη κρατεί σταυρό μάργουρα στο δεξί της χέρι

και σεβίζει με το αριστερό, με την παλάμη προς τα έξω. Η αυτοκρατορική της αμφίεση, που συμπληρώνεται από διάλιθο λώρο¹⁰⁰, θα παρέτεμπε σε μεσοβυζαντινά πρότυπα, όπως σε ψηφιδωτό στον Όσιο Λουκά¹⁰¹, αν έλειπαν το δυτικότερο στέμμα και τα, παρανοημένα στην απόδοσή τους, πολλαπλά πρεπενδούλια, τα οποία σχηματίζουν είδος πέπλου δίπλα και πίσω από το κεφάλι. Ανάλογα κοσμούν, παρερμηνευμένα, το στέμμα της αγίας, στο πλαίσιο σταυροφορικής εικόνας με Σταύρωση, Δέηση και αγίους στο Σινά (δεκαετία 1250 περίπου), έργο πιθανότατα του εργαστηρίου του Αγίου Ιωάννη της Άκρας¹⁰², και αργότερα, απλουστευμένα, συνοδεύουν το στέμμα της αγίας Αγάθης, στην πίσω όψη λιτανευτικής εικόνας του Jacopo del Casentino στο Museo dell'Opera del Duomo της Φλωρεντίας (α' τέταρτο 14ου αι.)¹⁰³.

Με πολυτελή εσθήτα, η Κυριακή δέεται εμφαντικά ως μεσίτρια και με τις δύο παλάμες μπροστά στο στήθος, όπως όμοια στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (1232)¹⁰⁴ και στον ναό του Προδρόμου στα Ανώγεια Ρεθύμνου (αρχές 14ου αι.)¹⁰⁵.

Η αμφίεσή της απαρτίζεται από λιθοκόσμητο λώρο επάνω σε βαθύχρωμο χιτώνα, πολυτελή μανδύα, κατάγραφο με το δυτικότερο μοτίβο του μανδύα της Βαρβάρας (Εικ. 9), και λευκωπή καλύπτρα στο κεφάλι, εξωραϊσμένη με σταυρόσχημο κέντημα. Δυτική επίδραση προδίδει και ο αλλότριος του βυζαντινού φυσιογνωμικός τύπος της, γήινος και χυμώδης εδώ, με στρογγυλεμένα μάγουλα, σαρκωμένα χείλη και καμαρωτά φρύδια που τονίζουν τα μεγάλα μάτια με το βαθύ βλέμμα, ο οποίος ανακαλεί την απεικόνιση της αγίας Καλλιόπης στον Σωτήρα στο Πυργί της Εύβοιας¹⁰⁶.

Η επιλεγμένη παράσταση τόσων πολλών αγίων δεομένων γυναικών, τρεις από τις οποίες μάλιστα φέρουν τα συμβολικά ονόματα Παρασκευή (Μεγάλη Παρασκευή, θάνατος Χριστού)¹⁰⁷, Κυριακή (Κυριακή Πάσχα, ανάσταση

όμοια στον Χριστό στα Τεμένια, Στ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινά μνημεία του Νομού Χανίων: Ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά Σελίνου και οι τοιχογραφίες του», *Χανιά* 1987, εικ. 22.

¹⁰⁰ Όπως όμοια στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι Ευβοίας (Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος*, πίν. 32).

¹⁰¹ Gerstel, ό.π. (υποσημ. 25), εικ. 1.

¹⁰² *Holy Image, Hallowed Ground* (υποσημ. 64), 157, πίν. 15 (R.W. Corrie).

¹⁰³ Ciatti, ό.π. (υποσημ. 65), εικ. 11.

¹⁰⁴ N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge*, Θεσσαλονίκη 1967, εικ. 22.

¹⁰⁵ I. Σπαθαράκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, Ρέθυμνο 1999, εικ. 77.

¹⁰⁶ Γεωργοπούλου, ό.π. (υποσημ. 18), πίν. 14β.

¹⁰⁷ Η ταύτιση της αγίας με τη Μεγάλη Παρασκευή και τον θάνατο του Χριστού κατά τη βυζαντινή περίοδο, προφανής στις απεικονίσεις της στην Κύπρο, στην Παναγία Φορβιώτισσα στην Ασίνου και στον Τίμο Σταυρό στο Πελέντρι, όπου η αγία Παρασκευή παριστάνεται κρατώντας εικόνα της Άκρας Ταπεινώσης μπροστά στο στήθος (C. L. Connor, «Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountain in Cyprus», *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, New Jersey 1999, εικ. 9 και 12, αντίστοιχα), επιβιώνει και στα μεταβυζαντινά χρόνια, όπως αποδεικνύει η τοιχογραφία στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά (1474, στο ίδιο, εικ. 15). Για τον συμφυρμό του ονόματος της αγίας με τη Μεγάλη Παρα-

Χριστού) και Ειρήνη, καθώς και η υπεράριθμη των ανδρών παρουσία γυναικών δωρητριών-ικέτιδων, που όλες διατυπώνουν την παράκλησή τους με την επίκληση «μνήστητι Κύριε την ψυχή της δούλης σου», αναμφίβολα αναβαθμίζουν και προτάσσουν τη θέση της γυναίκας στην απομακρυσμένη αυτή επαρχία της Κρήτης του 14ου αιώνα. Συνάμα, και το σημαντικότερο, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ναΐσκος του Ευαγγελισμού, της εναρκτήριας πράξης της σωτηρίας και της αιώνιας ζωής, πρέπει να ήταν κοιμητηριακός¹⁰⁸. Στο συμπέρασμα αυτό συνάδουν και οι αναθηματικές παραστάσεις, στις οποίες και οι δύο κληρικοί ενεπίγραφα δέονται –στην ένθρονη Βρεφοκρατούσα ο Νικηφόρος πρωτοπαπάς, στον ένθρονο Χριστό ο Ιωάννης νομικός–, με την καθοριστική μεσιτεία του Προδρόμου, καθώς και η παρουσία του αρχαγγέλου Μιχαήλ, ψυχοπομπού εδώ, και όχι φύλακα της εισόδου του ναού, μεταξύ των ελαχίστων εικονιζόμενων αγίων ανδρών.

Δύο τύποι γραπτού κοσμήματος διατηρούνται, που συμπληρώνουν τις τοιχογραφίες του μνημείου. Ο ένας, αποσπασματικά σωζόμενος, περιτρέχει ως ταινία τη βάση των τοίχων του κυρίως ναού, ενώ ο άλλος διανθίζει την ποδέα της αγίας τράπεζας στην παράσταση του Μελισμού (Εικ. 1), και, σε σπαράγματα, την ίδια την αγία τράπεζα στο ιερό. Ο πρώτος, γνωστός και από τον Άγιο Νικόλαο στη Μάζα¹⁰⁹, επαναλαμβάνει πιο ελεύθερα, αλλά και συνοπτικά, το θέμα που κοσμεί τη βάση εικόνας με τη Θεοτόκο Ελεούσα στη μονή του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο (τέλη 12ου αι.)¹¹⁰ και συντίθεται από χρωματικά εναλλασσόμενα όρθια και ανεστραμμένα ανθέμια που εγγράφονται σε τρίγωνα. Ο δεύτερος απαρτίζεται από πλέγμα ρόμβων με μικρά τετράφυλλα στο κέντρο, μοτίβο αρκετά διαδεδομένο, το οποίο κοσμεί, μεταξύ άλλων, ενισχυτικό τόξο στον Άγιο Κοσμά στα Φριλιγιάνικα των Κυθήρων (13ος αι.)¹¹¹, το άγιο Μανδήλιο στο νότιο παρεκκλήσιο του ναού της Παναγίας στη Studenica (περ. 1235) και το μαξιλάρι της Άννας στο Γενέσιον του ναού του κράλη στην ίδια μονή (1313-1314)¹¹², και αποτελεί το θέμα διακοσμητικής ταινίας στον βόρειο τοίχο του Αγίου Νικολάου στη Μάζα¹¹³.



Εικ. 12. Οι αγίες Ειρήνη και η Κυριακή. Λεπτομέρεια.

Η δεκαεξάστιχη κτητορική επιγραφή στον δυτικό τοίχο, πάνω από τις αγίες Μαρίνα και Παρασκευή, ιδιαίτερα δυσανάγνωστη σήμερα, καθώς έχει απολέσει ικανό τμήμα της στα δεξιά και έχει υποστεί απολεπίσεις και πολλαπλές φθορές, δημοσιεύθηκε και μεταγράφηκε πριν από εβδομήντα οκτώ περίπου χρόνια από τον Gerola¹¹⁴ ως εξής:

+ Ανακενίστν ο θειος κε πάνσεπτος ναός της υπεραγία(ς) Θε(οτόκου) / κε αυπαρθένου Μαρήας, δει' εξόδου κε σει[ν]δρομης Νεικηφόρου (ιερέως) / τον προτοπαπα κε της σιβήου αυτου - Ιωάννου ειερέως του νομεικου κε (της συμβί)ου α(υ)του κε τον τέκνο αυτου - Νηγήτα του Καλαμάρη κε της [συ]βήου αυτου - Νηκολ(άου του) / Αμαγερ(ε)ππου κε της σηβήου αυτου - Σκορδήλη του Μουσογηάνη - (Π)ατζος ο Γηράρδου - / Νηκολάου του Παρτζάλη - Γηράρδου ο Καλήνηκος κε τον τέκνο αυτου - Μιχαήλ ο Ράππς ... / πουλος κε υ αδε(λφ)η (;) του - Νηκόλας ο (Ο)χτοκέφαλος - Γεώργη ο Σο(τ)ουνομάρης - / Γεωργήου του Κοπετου κε της ετερήας του - Στεφάνου Κηπρέ(ο)ν - Μαρήνου του Βαπτακα ... / κη ... όπουλον - Αχλάδη του Καλογήρου - η Σγουρογχανου με την ετερήα της κε με τα πεδήα τ(ης) / ... κ ... κει με την ετερήα του - η Στεφανάδες ολη με την ετερή(αν) τον - Εξελουρήκη ολη

σκευή βλ. Θ. Α. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)*, Ρόδος-Αθήνα 2010, 162.

¹⁰⁸ Όπως και στην Αγία Αικατερίνη στην πόλη της Ρόδου, όπου η παράσταση της αγίας Παρασκευής κοντά στην είσοδο του βόρειου κλίτους του ναού αποτελεί ένα από τα στοιχεία που υποδεικνύουν τον κοιμητηριακό χαρακτήρα του κλίτους αυτού, Αρχοντόπουλος, ό.π., 161-162.

¹⁰⁹ Lymberopoulou, *Kavalariana*, εικ. 115.

¹¹⁰ Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, εικ. 9. Π. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1999, εικ. 43.

¹¹¹ Χατζηδάκης - Μπίθα, ό.π. (υποσημ. 31), 56, εικ. 6.

¹¹² Čirković - Korać - Babić, ό.π. (υποσημ. 17), εικ. 72 και 107, αντίστοιχα.

¹¹³ Lymberopoulou, *Kavalariana*, εικ. 118.

¹¹⁴ Gerola, ό.π. (υποσημ. 69), 462-463.

με ε(ταιρία) / τον κε με (τα) πεδή(α) τον - ο Σγουρός - Ιω(άννης) ο Σγουρογιάννης - / Μηχαηλ ο Λαφράγκης - Ιωά(σ)αβ - Μηχαηλ ο Καλαμάρης - Νηκόλαος ο Παπαδόπουλος / - Ανδρέας ο Σαληβαράς - Ιωάννης ο Ραπ(τ)όπουλος - Γεώργιος ο ... πλν ... (με την γηνεκαν ... / Γεώργιος ο Θερηανος με ... / Ετελειόθει η παρουνσα εκλεισειά δεια χειρος αμαρτο)λου Ιωάννου τάχα κε ζουγράφου του Παγωμένου. / επι ετους ,ςΩΜ', ημέρα παρασκεβή.

Με κεφαλαία γράφονται οι περίπου τρεισήμισι πρώτοι στίχοι, στους οποίους αναφέρονται τιμητικά και επώνυμα οι δύο κληρικοί, ο Νικηφόρος πρωτοπαπάς και ο Ιωάννης νομικός, και ανώνυμα οι συμβίβες και τα τέκνα τους, καθώς και ο καταληκτικός στίχος που μνημονεύει το όνομα και την ιδιότητα του ζωγράφου· με πεζά γράφονται οι ενδιάμεσοι, υπόλοιποι, στίχοι, με τα ονόματα των λαϊκών δωρητών και τη χρονολογία εκτέλεσης των τοιχογραφιών. Στη χρονολογία προσδιορίζεται το έτος, ,ςΩΜ' από κτίσεως κόσμου ή 1331/2 από Χριστού γεννήσεως, και η ημέρα, Παρασκευή, αλλά παραλείπεται η ινδικτιώνα και ο μήνας. Η κτητορική επιγραφή είναι η πλέον πολυπρόσωπη από τα έως τώρα γνωστά ενυπόγραφα έργα του ζωγράφου. Σε αυτή μνημονεύονται επώνυμα εικοσιοκτώ κτήτορες· χορηγοί, εικοσιεπτά άνδρες, από τους οποίους δύο κοινωνικά επιφανείς κληρικοί και εικοσιπέντε λαϊκοί, επικεφαλής οικογενειών οι περισσότεροι, και μία γυναίκα, προφανώς λόγω χηρείας αρχηγός οικογένειας, η οποία αποκαλείται «η σγουρογιαννού»¹¹⁵. Της Σγουρογιανούς μάλιστα, εκτός από «τα πεδηα τ[ης]», αναφέρεται, και έτσι απαθανατίζεται, και η «ετερήα της», όρος πρωτόγνωρος, που συνοδεύει τα ονόματα τεσσάρων ακόμη ανδρών αφιερωτών.

Ο πρωτοφανής για την εποχή όρος «εταιρεία» απαιτεί διερεύνηση της σημασίας και της χρήσης του στην επιγραφή. Προς το παρόν, λαμβάνοντας υπόψη το όλο πνεύμα που διέπει την επιγραφή και το γεγονός ότι, όπου ο όρος χρησιμοποιείται, προτάσσεται των τέκνων των

κτητόρων, περιοριζόμαστε στην υπόθεση ότι πιθανότατα δηλώνει την αδελφική κοινωνία (fratema societas)¹¹⁶.

Σύμφωνα με τον ιδιαίτερο αυτό θεσμό του βενετικού δικαίου, ενεργού και διαδεδομένου και στις κτήσεις της Γαληνοτάτης, μετά τον θάνατο του πατέρα, η περιουσία μπορούσε να κληρονομηθεί αδιαίρετη από τα άρρενα κυρίως τέκνα, αν και στην πράξη φαίνεται να συμμετείχαν στο νομικό αυτό σχήμα και οι θυγατέρες¹¹⁷.

Ως αποτέλεσμα, στις αγροτικές κοινωνίες εξασφαλιζόταν η ακεραιότητα της κληρονομημένης οικογενειακής περιουσίας και συνενώνονταν οι δυνάμεις περισσότερων μελών για την αποδοτικότερη καλλιέργεια της γης. Έτσι, οι παραγόμενες πρόσοδοι, που συνιστούσαν κοινό ταμείο, προσπόριζαν στους κληρονόμους τα απαραίτητα για την επιβίωσή τους και, όταν πλεόναζαν, όχι μόνο συνέβαλλαν στην απομική τους ευμάρεια, αλλά διετίθεντο και σε κοινωφελείς σκοπούς. Απόδειξη, η αρχοντική αμφίεση της Σταματινής και της πάρισης ανώνυμης ικέτιδος στον νότιο τοίχο, η διακριτική πολυτέλεια στο ένδυμα των δύο ιερωμένων και, το σημαντικότερο, η ιστόρηση του ίδιου του ναού. Όπου, λοιπόν, στην επιγραφή απαντά ο όρος «εταιρεία», θα πρέπει να υπονοεί συλλογικά και τις οικογένειες όλων των αδελφών του δωρητή, ο οποίος μνημονεύεται επώνυμα σε αυτή, συλλογισμός τον οποίο μάλιστα ισχυροποιεί η παράθεση της λέξης «όλου» σε δύο περιπτώσεις, η *Στεφανάδες όλη και [η] Εξελουρήκη όλη*. Τέλος, η αναγραφή του ελληνικού όρου «εταιρεία», αντί του δόκιμου στα κρητικά έγγραφα societas ή του εξελληνισμένου «κομπανία», ίσως οφείλεται στην επιθυμία των χορηγών να «εξελληνίσουν» τους όρους, μετά από πιθανή σχετική εισήγηση των δύο εγγράμματων κληρικών, για να δηλώσουν την ελληνική-βυζαντινή καταγωγή τους και ταυτότητα.

Το ίδιο κίνητρο μπορεί πιθανότατα να αποδοθεί και στον ιερέα Ιωάννη, ο οποίος, επιθυμώντας να καταγραφεί στην επιγραφή και η κοσμική του ιδιότητα¹¹⁸, επιλέγει τον ελληνοπρεπέστατο όρο «νομικός», αντί για τον

¹¹⁵ Η ανάληψη της δαπάνης εξωραϊσμού του ναού από εγγράμματους και προβεβλημένους κληρικούς και μάλλον χαμηλής κοινωνικής τάξης λαϊκούς επιβεβαιώνει τη διεύρυνση των κοινωνικών ομάδων που συμμετέχουν σε χορηγίες στις λατινοκρατούμενες περιοχές κατά την περίοδο των Παλαιολόγων, S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches*, Veröffentlich. αρ. 5, Βιέννη 1992, 45, 46.

¹¹⁶ Ι. Χ. Χατζάκης, «Έννομες σχέσεις μεταξύ αδελφών στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», *Πρακτικά της Η' Συνάντησης Ιστορικών του Δικαίου, Κομοτηνή, Νοέμβριος 2005* (υπό έκδοση). Νιώθω βαθιά

υποχρεωμένη στον Ιωάννη Χατζάκη, όχι μόνο επειδή επέστησε την προσοχή μου στην ύπαρξη και την έννοια της «αδελφικής κοινωνίας», αλλά και για την εξαιρετικά γόνιμη και χρήσιμη ανταλλαγή απόψεων που είχαμε για το όλο πνεύμα που διέπει την επιγραφή.

¹¹⁷ Όπως η περίπτωση της Thomasina σε πράξη του Pietro Piezolo, νοταρίου στο Ηράκλειο, με χρονολογία 8/3/1300, Χατζάκης, ό.π.

¹¹⁸ Ιερωμένοι που ασκούσαν συγχρόνως και το κοσμικό επάγγελμα του ταβουλλαρίου καταγράφονται ήδη από τα μέσα του 12ου αιώνα σε βυζαντινά σιγίλλια, βλ. Β. Νεράντζη-Βαρμάζη, «Οι βυζαντινοί ταβουλλάριοι», *Ελληνικά* 35 (1984), 268.



Εικ. 13. Ο άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια.

δόκιμο στην εποχή βυζαντινό μεν, λατινογενή δε, όρο «ταβουλλάριος» ή και «νοτάριος»¹¹⁹.

Η κτητορική επιγραφή στον ναΐσκο του Ευαγγελισμού μπορεί επίσης να θεωρηθεί ιδιαίτερα σημαντική ως ενδεικτική της επιτυχούς επαγγελματικής εξέλιξης του Παγωμένου. Διότι, ενώ στην αρχή της καλλιτεχνικής του πορείας και στο πρώτο επιγραφικά βεβαιωμένο έργο του, τον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες Σφακιών (1313/4), αρκείται να υπογράψει «διά χειρός Ίωάννου τού Παγωμένου» και σε επόμενα έργα του προσθέτει τον αυτοχαρακτηρισμό «άμαρτωλός», δηλαδή «διά χειρός άμαρτωλού Ίωάννου τού Παγωμένου», στο Κακοδίκι δηλώνει το επάγγελμά του, όπως τέσσερα χρόνια νωρίτερα στον κοντινό Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά, δηλαδή «διά χειρός άμαρτωλού Ίωάννου τάχα καί ζωγράφου τού Παγωμένου». Στα δεκαοκτώ χρόνια που μεσολάβησαν από τη διακόσμηση του ναού στα Σφακιά, έχοντας εκτελέσει επώνυμα και χρονολογημένα οκτώ ζωγραφικά σύνολα σε ισάριθμες εκκλησίες και αναδειχθεί σε αδιαμφισβήτητο μαΐστορα της ευρύτερης περιοχής, αναγράφει, αν και σεμνυνόμενος, την ιδιότητά του, αυτή του ζωγράφου, προτάσσοντας όμως με ταπεινότητα, προσάδουσα σε μοναχούς και ιερωμένους, τη λέξη «τάχα».

Θεωρούμενες συνολικά οι τοιχογραφίες του Παγωμένου στο Κακοδίκι και συγκρινόμενες με πρώιμα έργα του, όπως η Παναγία στον Αλίκαμπο (1315/6), αποδεικνύουν ότι η τέχνη του ζωγράφου, έχοντας κερδίσει σε πλαστικότητα και αρμονία αναλογιών, εξελίσσεται και ωριμάζει σε μέσα και επιλογές. Έτσι, οι απεικονιζόμενες μορφές, ιδιαίτερα αυτές του κυρίως ναού, είναι επιβλητικές και αριστο-

κρατικές, εκφραστικές και δυναμικές, αποπνέουν αγιοσύνη και αναδίδουν παραμυθία, αναγκαία στον υπόδουλο πιστό. Από τα αξιόλογα τεχνοτροπικά στοιχεία του διακόσμου, η κίνηση αποδίδεται στον Ευαγγελισμό, τη μοναδική ακέραια σωζόμενη σκηνή, με ένταση στη στάση του αγγέλου και με έμφαση στην αντικίνηση της Παναγίας (Εικ. 3). Συγκρατημένη έως και αδιόρατη, αλλά σταθερά παρούσα, η κίνηση δηλώνεται στις περισσότερες μετωπικές άγιες μορφές, με τη διεύρυνση της μίας από τις δύο παρειές, που δηλοποιεί ελαφρά στροφή της κεφαλής (όπως στον αρχάγγελο Μιχαήλ και στην αγία Μαρίνα), τη διαφοροποιημένη ή και ασύμμετρη θέση των χεριών (όπως στις αγίες Βαρβάρα και Κυριακή), τα άνισα σχεδιασμένα μάτια (όπως στον άγιο Δημήτριο και τον μικρό Χριστό στην παράσταση της Βρεφοκρατούσας), την αμυδρά λοξή απόληξη της μύτης (όπως στη ένθρονη Παναγία και την αγία Μαρίνα). Τα, μόλις μεγαλύτερα του φυσικού, κεφάλια στηρίζονται σε ψηλό λαϊμό, φωτοσκιασμένο έντεχνα με καμπύλα, παράλληλα φώτα, όπως στον άγιο Γεώργιο ή στη Σταματινή (Εικ. 13 και 7). Τα χαρακτηριστικά, όπως αντιπροσωπευτικά στις καλύτερα διατηρημένες μορφές του Νικηφόρου πρωτοπαπά, του αρχαγγέλου Μιχαήλ, της Μαρίνας και της Κυριακής (Εικ. 8, 9, 11 και 12), σχεδιάζονται με σταθερή καφετιά και βαθυκόκκινη γραμμή στα εύμορφα πρόσωπα: τα μάτια, ιδιαίτερα εκφραστικά και μεγάλα, με επιμηκνυμένο το άνω βλέφαρο, υπογραμμίζονται από βαθιά καμπύλη ρυτίδα, ιδίως το δεξί, που ξεκινά από τον μυλό τους, και επιστέφονται από έντονα, τοξωτά φρύδια: τα μικρά, κόκκινα, εύχυμα χείλη αναδεικνύονται από το στρογγυλεμένο, αρμονικό, αναδίπλωμα του πηγουνιού. Η επιδερμίδα πλάθεται ζωγραφικά, με λεπτές καστανοκόκκινες διαβαθμίσεις και επιλεγμένους τόνους του πράσινου και ζωντανεύει με πολλαπλά, πυκνά, λεπτά, καμπυλόσχημα φώτα, που παρακολουθούν τις εξάρσεις των όγκων και τονίζουν την πλαστική τους διάρθρωση. Τα ενδύματα, χρωματισμένα με σαφή προτίμηση στο λαμπερό ή θαμπό κόκκινο και πράσινο, χωρίς να λείπουν το βαθυκύανο και το λευκωπό, εξωραΐζονται σταθερά με λεπτοφυή διακοσμητικά στοιχεία και συχνά με πληθωρική, βαρύτιμη κόσμηση, που επαυξάνει τη μεγαλοπρέπεια και ιερατικότητα των εικονιζόμενων αγίων μορφών. Η πτυχολογία στα κατάκοσμα ρούχα, σαν να βαραίνει από τον διάλιθο φόρτο, καλύπτει το σώμα συμβατικά με κάθετες, άκαμπτες πτυχώσεις και ακυρώνει την πλαστικότητά του,

¹¹⁹ Για τους ταβουλλαρίους, νοτάριους και νομικούς στο Βυζάντιο, βλ. Νεράντζη-Βαρμάζη, ό.π., 260-261.

ενώ στους απλούς, ακόσμητους μανδύες, τους χιτώνες και τα ιμάτια κατακερματίζεται σε ποικίλα σχήματα γεωμετρικά, με καμπύλες, γωνιώδεις και πολύθλαστες αναδιπλώσεις, που δηλώνουν τη λανθάνουσα κίνηση της μορφής ή επιτείνουν την προφανή.

Ο διαφοροποιημένος φυσιογνωμικός τύπος των προσώπων και κυρίως η απόδοσή τους προδίδουν πιθανότατα δύο ζωγράφους. Ο ένας, ο Παγωμένος, συνδυάζει γραμμική και ζωγραφική τεχνική και παραδίδει πρόσωπα αυστηρά, αρχοντικά, που πλάθονται με μεθοδικότητα και λεπτολόγο επεξεργασία σε βαθείς χρωματικούς τόνους, όπως οι πρωταγωνιστές του Ευαγγελισμού, οι άγιοι Βασίλειος και Αντώνιος, η ένθρονη Παναγία με το παιδί ή ο καβαλάρης άγιος Γεώργιος (Εικ. 13). Ο άλλος, προφανώς έμπειρος συνεργάτης και βοηθός του Παγωμένου, πιο ζωγραφικός στην τεχνική και με μεγαλύτερη ελευθερία στον χρωστήρα, φιλοτεχνεί πρόσωπα περισσότερο στρογγυλεμένα και προσθέτει ιδιαίτερους, ήπιους γλυκασμούς στην έκφραση, όπως στον Δημήτριο (Εικ. 5) και τον Μιχαήλ, στη Βαρβάρα και την Κυριακή (Εικ. 12).

Πάντως, παρά την εξέλιξη της τεχνικής και συνακόλουθα της τεχνοτροπίας του, ο Παγωμένος παραμένει κατά βά-

ση προσηλωμένος στη σύγχρονή του βυζαντινή εικονογραφία, όπως επισημάνθηκε στην επιμέρους διαπραγμάτευση των τοιχογραφιών. Σε αυτή επιλεκτικά εντάσσει ενδυματολογικές και κοσμητικές λεπτομέρειες, ήσσονος ίσως σημασίας, από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική¹²⁰, οι οποίες όμως της προσδίδουν εκλεκτικό και ιδιαίτερο ύφος. Και συγχρόνως την εμπλουτίζει με δευτερεύοντα αλλά χαρακτηριστικά στοιχεία υψηλής δημοφιλίας, κυρίως διακοσμητικά, όπως προκύπτει από τη διασπορά και την επανάληψή τους σε τοιχογραφίες του δεύτερου μισού του 13ου και του 14ου αιώνα στην Κρήτη, τα Κύθηρα, τη Μάνη και την Εύβοια¹²¹, τα οποία πιθανότατα αντλούνται από έργα δυτικά ή υβριδικά. Τα έργα αυτά, προϊόντα σταυροφορικών και κυπριακών εργασιών, αλλά και της ντόπιας παράδοσης της Κάτω Ιταλίας, φαίνεται να συναπαρτίζουν ένα ιδιαίτερο εικονογραφικό ιδίωμα, το οποίο, με βάση τα έως σήμερα γνωστά, θεωρούμε ότι μορφοποιείται στους Αγίους Τόπους και την Κύπρο και από εκεί «εισάγεται» στις λατινοκρατούμενες περιοχές του Αιγαίου, στην Κρήτη, τα Κύθηρα, την Εύβοια, καθώς και στη νοτιότερη ηπειρωτική Ελλάδα¹²².

¹²⁰ Όπως η κατάκοσμη ενδυτή της νεκρικής κλίνης στην Κοίμηση, η λευκή χλαμύδα του αγίου Δημητρίου, το αρχαιοπρεπές ένδυμα του Προδρόμου, το φόρεμα της αγίας Ειρήνης, ο τύπος των γραπτών διακοσμητικών ταινιών του ναού.

¹²¹ Για παράδειγμα, η απόδοση του τριχώματος του αλόγου του αγίου Γεωργίου, το ένδυμα του μικρού Χριστού στην παράσταση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας, το διακοσμητικό θέμα

του μανδύα της αγίας Βαρβάρας, το πολυτελές «σημείο» στον χιτώνα του ένθρονου Χριστού.

¹²² Παρόμοια άποψη διατυπώνεται και από τον Χατζηδάκη, ο οποίος όμως εντοπίζει αυτό το «κοινό ζωγραφικό ιδίωμα και θεματικό λεξιλόγιο» μόνο στα Κύθηρα και τη Μάνη, βλ. Χατζηδάκης - Μπίθα, ό.π. (υποσημ. 31), 41-42.

Thetis Xanthaki

THE CHAPEL OF THE ANNUNCIATION AT KAKODIKI, SELINO: THE WALL PAINTINGS AND THE DEDICATORY INSCRIPTION

The wall paintings in the chapel of the Annunciation of the Virgin just beyond the small village of Kakodiki of Kandanos in the province of Selino of the prefecture of Chania, are the last known, signed and dated work of the renowned Cretan painter of the 14th century, Ioannis Pagomenos.

The simple exterior of the monument is particularly interesting since it preserves two fragments with painted geometric decoration on its south facade. Pagomenos has already used similar decoration, in terms of color and theme, in ornamental bands on the interior of St George in Anydroi (1323) and of the Archangel Michael in Kavalariana (1327/8).

The less than twenty square meter interior of the monument, with a vaulted roof, preserves only a small part of the painted decoration in poor condition, with extensive wear, deep cracks and peeling due to the reconstruction of the original vault in the middle of the last century and the relatively recent opening of a window in the south wall.

The sanctuary displays the standard iconographic program of the time period, with the characteristic figure of the Virgin Vlachernitissa in the conch of the apse, which is of interest for its unusual appellation, “The Hodegitria”.

In the surviving lower register of the nave two dedicatory representations are prominent next to the sanctuary. On the north wall is the enthroned Virgin and Child, as well as the donor Stamatini and the *protopapas* Nicephoros, while facing her on the opposite wall is the similarly enthroned, semi-destroyed figure of Christ, as well as the priest Ioannis nomikos and John the Forerunner. A procession of eight saints, three men and five women, which is complemented by the representation of two anonymous, inserted miniature donors, terminates at the above two representations.

The greater number of representations of female saints, who are in fact praying, and three of whom bear the symbolic names Paraskeve, Kyriake and Eirene, as well as the presence of female donors-suppliants, enhances the status of women in this distant province of 14th-century Crete. At the same time, and more important, this leads to the conclusion that the chapel of the Annunciation must have been a funerary chapel. The sixteen-line dedicatory inscription on the west wall, which mentions the name and the vocation of the artist and the

date of execution of the wall paintings (1331/2), is the most multi-figured among the known signed works of Pagomenos. The inscription mentions twenty-seven male donors and one female, the so-called «η σγουρογηανού», as well as the «ετέρηα της», a novel term, which also accompanies four more male donors.

The term “etaireia” could possibly denote the *fraterna societas*, that is, the particular institution of Venetian justice, widespread in the dominion of La Serenissima, according to which property was inherited as a whole after the death of the parents, primarily by the male children. As a result, in agrarian societies the integrity of the family fortune and the more productive land cultivation were ensured. Thus, the produced resources provided the heir the necessities for their survival, and when they were in abundance, they were disposed toward projects for the benefit of the community, as in the decoration of the specific chapel.

The dedicatory inscription in the chapel of the Annunciation, furthermore, can be considered especially important for it indicates the successful professional course of Pagomenos. Whereas at the beginning of his artistic path in St. George at Komitades Sfakion (1313/4), he was content to sign “by the hand of Ioannis Pagomenos”, at Kakodiki he also reveals his profession, as in Archangel Michael at Kavalariana (1327/8) four years earlier, that is, “by the hand of the sinful Ioannis Pagomenos the supposed painter”. In the eighteen years that passed since the decoration of the church at Sfakia, having eponymously executed eight signed painted ensembles in the corresponding number of churches and having been distinguished as a master, he indicates his vocation as a painter, though humbly prefixing it with the word “supposed”.

Finally, as the detailed analysis of the thematic formulation of the wall paintings of the chapel shows, Pagomenos basically follows the iconography of his time, which he differentiates through secondary details related to clothing and decoration, drawing selectively from middle Byzantine painting repertoire. At the same time, he enriches this iconography with characteristic elements and mainly decorative, that are very popular, as evident from their dispersion and repetition in wall paintings of the second half of the 13th and the 14th century

on Crete, Kythera, in Mani and on Euboia, which most likely are drawn from western or western-styled works. These works, products of Crusader and Cypriote workshops, but also of the local tradition of Lower Italy, seem to constitute a particular iconographic idiom. Based on what is known to this

day, we believe that this idiom was formed in the Holy Land and Cyprus and was “imported” from there into the Latin-ruled regions of the Aegean, on Crete, Kythera, Euboia, as well as in southern Greece.