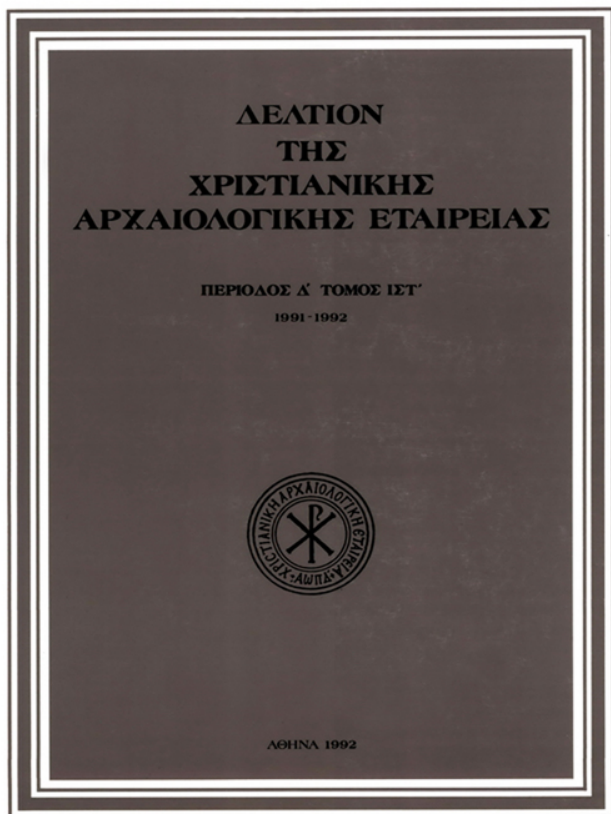


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 16 (1992)

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του André Grabar (1896-1990)



Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα. Ο ναός των Ταξιάρχων και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος

Ναυσικά ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1064](https://doi.org/10.12681/dchae.1064)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ Ν. (1992). Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα. Ο ναός των Ταξιάρχων και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 16, 155-166.

<https://doi.org/10.12681/dchae.1064>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα. Ο
ναός των Ταξιαρχών και ο Άγιος Ιωάννης ο
Θεολόγος

Ναυσικά ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
André Grabar (1896-1990) • Σελ. 155-166

ΑΘΗΝΑ 1992

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΓΟΛΙΔΑ
Ο ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΚΑΙ Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*

Στην περιοχή του Δαμαλά, κοντά στο Κρανίδι της Αργολίδας, εκτός από τη σημαντική εκκλησία της Αγίας Τριάδας του 1244¹, έχουν εντοπισθεί δύο ακόμη μνημεία του 13ου αιώνα: ο ναός των Ταξιαρχών και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος². Η Αργολίδα το 13ο αιώνα περιήλθε στην κατοχή των Φράγκων· ειδικότερα, το 1212 παραχωρήθηκε ως δώρο από τον Geoffroy I Villeharduin στην οικογένεια de la Roche για τη συμμετοχή του Δούκα των Αθηνών στην άλωση της Κορίνθου³. Η διοικητική εξάρτηση της περιοχής από το δουκάτο των Αθηνών εξηγεί, όπως θα δούμε, και τις καλλιτεχνικές της σχέσεις με την Αττική.

Α'. Ο ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ

Ο ναός ανήκει στον τύπο των σταυρεπίστεγων (Εικ. 1) και μάλιστα στην απλούστερη κατηγορία των μονόκλιτων σταυρεπίστεγων (τύπος Α), σύμφωνα με την κατάταξη που υιοθέτησε ο Αναστάσιος Ορλάνδος⁴. Ειδικότερα, αναπαράγει την παραλλαγή Α1 των σταυρεπίστεγων ναών γιατί οι πλάγιοι τοίχοι του συνεχίζονται αδιάσπαστοι σε όλο το μήκος τους. Έχει εξωτερικά μήκος 8,55 μ. (χωρίς την κόγχη), πλάτος 3,96 μ. και η εγκάρσια καμάρα έχει ύψος 3,98 μ. Η μοναδική κόγχη του είναι ημικυκλική με ένα άνοιγμα και η τοιχοποιία του απλή αργολιθοδομή με νεότερα επιχρίσματα. Οδοντωτή πλίνθινη ταινία περιτρέχει την πρόσοψη και την ανατολική πλευρά του ναΐσκου καθώς και τη βόρεια και νότια πλευρά της εγκάρσιας κεραίας. Παλαιότερα τέσσερα διακοσμητικά πινάκια κοσμούσαν την πρόσοψη του ναού.

Από τον τοιχογραφικό του διάκοσμο διατηρούνται μερικά δείγματα σε μέτρια κατάσταση, στο ανατολικό τμήμα και στην εγκάρσια κεραία: στο τεταρτοσφαίριο της αφίδας η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας· στον ημικύλινδρο ίχνη από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες που ταυτίζονται με επιγραφές: ΓΡΙΓΩΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΗΣΟΣΤΟΜΟΣ δεξιά από το παράθυρο της κόγχης σώζεται μόνο η επιγραφή Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΒΑΣΙΛΕ(ΙΟΣ). Στο μέτωπο της αφίδας διακρίνονται ίχνη μορφών αγίων σε μέταλλα. Στο νότιο τοίχο του Ιερού Βήματος ξεχωρίζουν οι με-

τωπικές και μνημειακές μορφές του αγίου Βλασίου, του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (Εικ. 3) και ενός αρχαγγέλου· το μεγαλύτερο τμήμα της τελευταίας μορφής έχει καλυφθεί από νεότερο χτιστό τέμπλο καθώς επίσης και μέρος της μορφής ενός δεύτερου αρχαγγέλου που εικονίζεται απέναντι, στο βόρειο τοίχο. Οι δύο αρχάγγελοι είναι οι Ταξιάρχες, στους οποίους ήταν προφανώς αφιερωμένος ο ναΐσκος, που βρίσκεται μάλιστα στο χώρο παλαιού κοιμητηρίου⁵.

Την ανατολική καμάρα του ναού κοσμούν οι παραστά-

* Το θέμα ανακοινώθηκε αρχικά στο Ενδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, το Μάιο του 1991, με τίτλο: Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα - Παρατηρήσεις πάνω στη μνημειακή ζωγραφική του 13ου αιώνα στην Ελλάδα (βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, σ. 74-75).

Ευχαριστώ θερμά τον επίτιμο Έφορο Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Παύλο Λαζαρίδη (†1992), που μου επέτρεψε παλαιότερα να μελετήσω αυτές τις τοιχογραφίες. Θερμές ευχαριστίες απευθύνω και στο Διοικητικό Συμβούλιο της Χ.Α.Ε. που περιέλαβε αυτό το άρθρο στο ΙΣΤ' τόμο του ΔΧΑΕ (Αφιέρωμα στον André Grabar) και μου έδωσε την ευκαιρία να τιμήσω τη μνήμη του δασκάλου μου. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον Ακαδημαϊκό Μανόλη Χατζηδάκη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του πάνω στο κείμενό μου. Οι φωτογραφίες που συνοδεύουν τη μελέτη έγιναν από τον κ. Λάζαρο Χατζατουριάν, τον οποίο επίσης ευχαριστώ.

1. S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244), München 1975.

2. Ο Μανόλης Χατζηδάκης, που φρόντισε για την αποκάλυψη των τοιχογραφιών των δύο ναών, αναφέρει το πρώτο μνημείο σωστά, ως ναό των Ταξιαρχών: ΑΔ 22 (1967), Χρονικά, σ. 23, πίν. 28-29 α, γ, δ. Από τους κατοίκους της περιοχής ονομάζεται Άγιος Ανδρέας και με το όνομα αυτό αναφέρεται από τη S. Kalopissi-Verti, ό.π., σ. 10 και τον V. J. Djurić, La peinture murale byzantine, XIIe et XIIIe siècles, Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, Athènes 1976, I, 1979, σ. 225. Για τον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο βλ. Μ. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 23, πίν. 30 α, β, 31 α, β.

3. Για την ιστορία της περιοχής βλ. Kalopissi-Verti, ό.π., σ. 4-19 και η ίδια, Tendenze stilistiche della pittura monumentali in Grecia durante il XIII secolo, CorsiRav XXXI (1984), σ. 230, σημ. 23.

4. Α. Όρλάνδος, Οί σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος, ΑΒΜΕ Α' (1935), σ. 42 και Μ. Δωρής, Πρόταση για την τυπολογία των σταυρεπίστεγων ναών, Αθήνα 1991.

5. Τα δύο αυτά στοιχεία συνηγορούν υπέρ της άποψης του Μ. Χατζηδάκη ότι η ονομασία Ταξιάρχες είναι η σωστή (βλ. υποσημ. 1).



Εικ. 1. Ο ναός των Ταξιαρχών. Εξωτερική άποψη από ΝΔ.

Εικ. 2. Ναός Ταξιαρχών. Παναγία η Βλαχερνίτισσα στην κόγχη του Ιερού Βήματος.

σεις της Γέννησης (Εικ. 4 και 5) και της Μεταμόρφωσης (Εικ. 6). Στην καμάρα της εγκάρσιας κεραίας σώζονται σπαράγματα της παράστασης της Πεντηκοστής· στις τριγωνικές επιφάνειες που δημιουργούνται στο σημείο διασταύρωσης της εγκάρσιας με τις κατά μήκος καμάρες εικονίζονται τα σύμβολα των ευαγγελιστών· στο νότιο τύμπανο, εξίτηλο τμήμα της παράστασης των Εισοδίων της Θεοτόκου και ελάχιστα ίχνη που ταυτίζουμε με το Γενεσίό της, και στο βόρειο τύμπανο, μέρος της Κοίμησης της Παναγίας.

Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Η Πλατυτέρα ή Παναγία Βλαχερνίτισσα (Εικ. 2), το κατ' εξοχήν σύμβολο της Ενσάρκωσης του Χριστού, απαντά στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εκκλησιών κυρίως του 12ου αιώνα και μάλιστα μέχρι το τελευταίο τρίτο του αιώνα, οπότε αντικαθίσταται από τον τύπο της ένθρονης Παναγίας με τους δύο σεβίζοντες αγγέλους⁶.



Η παράσταση της Γέννησης του Χριστού (Εικ. 4 και 5), εν μέρει κατεστραμμένη, είναι ολιγοπρόσωπη. Περιλαμβάνει την Παναγία με το θείο βρέφος, το λουτρό του νεογέννητου, τρεις βοσκούς — ο ένας κάθεται με τα πόδια σταυρωμένα — τρεις αγγέλους που συνοδεύονται από την επιγραφή ΠΑΥΣΑΚΤΕ ΑΓΡΑΒΛΟΥΤΕC, και τον Ιωσήφ, ο οποίος διαγράφεται αχνά στο αριστερό μέρος της σκηνής, στραμμένος επίσης αριστερά. Η στάση της καθισμένης και απαθούς Παναγίας ακολουθεί κάποιο παλαιότερο πρότυπο, γιατί από το 12ο αιώνα σπάνια η Παναγία δεν είναι ξαπλωμένη στη στρωμή της⁷. Αξίζει να σημειώσουμε και τη γεμάτη οικειότητα χειρονομία του νεαρού ποιμένα που αγκαλιάζει το γηραιό συνάδελφό του, στοιχείο ρεαλιστικό, που βρίσκουμε και στην Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά της Κύπρου, το 1192⁸.

Η Μεταμόρφωση (Εικ. 6), με την υπερβολικά επιμήκη δόξα που περιβάλλει το Χριστό και τα ψηλά βουνά που υψώνονται πίσω από τις μορφές των προφητών, σχετίζεται εικονογραφικά με μνημεία του 13ου και του 14ου αιώνα⁹.

Η Πεντηκοστή στην καμάρα της εγκάρσιας κεραίας υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα που απαντά συχνά σε εκκλησίες του 12ου αιώνα: οι απόστολοι, σε δύο ημιχόρια, κάθονται σε οριζόντια εξέδρα και ο Θρόνος της Ετοιμασίας με το Άγιον Πνεύμα καταλαμβάνουν, στο κέντρο, το κλειδί της καμάρας (σώζονται ίχνη τους)¹⁰. Στο ανατολικό τμήμα της καμάρας ταυτίζονται με επιγραφές οι απόστολοι Παύλος, Ματθαίος και Ιωάννης ο Θεολόγος, και στο δυτικό τμήμα διακρίνεται ένας αδιάγνωστος απόστολος.

Στις τριγωνικές επιφάνειες κάτω από την εγκάρσια καμάρα εικονίζονται τα σύμβολα των ευαγγελιστών¹¹ που ταυτίζονται με επιγραφές. Επιπλέον πλάι σε κάθε ένα από αυτά και αρχίζοντας από τον άγγελο-σύμβολο του ευαγγελιστή Ματθαίου (Εικ. 8), στο βορειοανατολικό τρίγωνο, διαβάζουμε ΑΔΟΝΤΑ, ΒΩΝΤΑ, πλάι στο λιοντάρι του Μάρκου, ΚΑΙΚΡΑΓΩΤΑ, πλάι στο βόδι του Λουκά. Η τέταρτη λέξη, πλάι στον αετό του Ιωάννη του Θεολόγου, είναι κατεστραμμένη. Συμπληρώνουμε: Τὸν ἐπινίκιον ὕμνον ᾄδοντα βοῶντα κεκραγότα καὶ λέγοντα. Τούτο εκφωνείται σε καίρια στιγμή του καθαγιασμού των Τιμίων Δώρων στη διάρκεια της θείας λειτουργίας¹². Έτσι, το εικονογραφικό πρόγραμμα της εγκάρσιας καμάρας σχετίζεται με τη λειτουργία που ψάλλεται στο Ιερό, γιατί και η σκηνή της Πεντηκοστής συνδέεται με αυτή: ο ιερέας, κατά την τέλεσή της, ζητεί με την ευχή της επίκλησης να κατέλθει το Άγιον Πνεύμα για να μετουσιώσει τον άρτο και τον οίνο σε σώμα και αίμα του Χριστού¹³. Γι' αυτό το λόγο και η σκηνή της Πεντηκοστής συχνά εικονίζεται στο Ιερό Βήμα, όπως στον Όσιο Λουκά, στη



Εικ. 3. Ναός Ταξιαρχών. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

6. L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, Bruxelles 1975, σ. 60-62.

7. Ό.π., σ. 112-113.

8. A. Papageorghiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Nicosia 1965, πίν. XXVI.

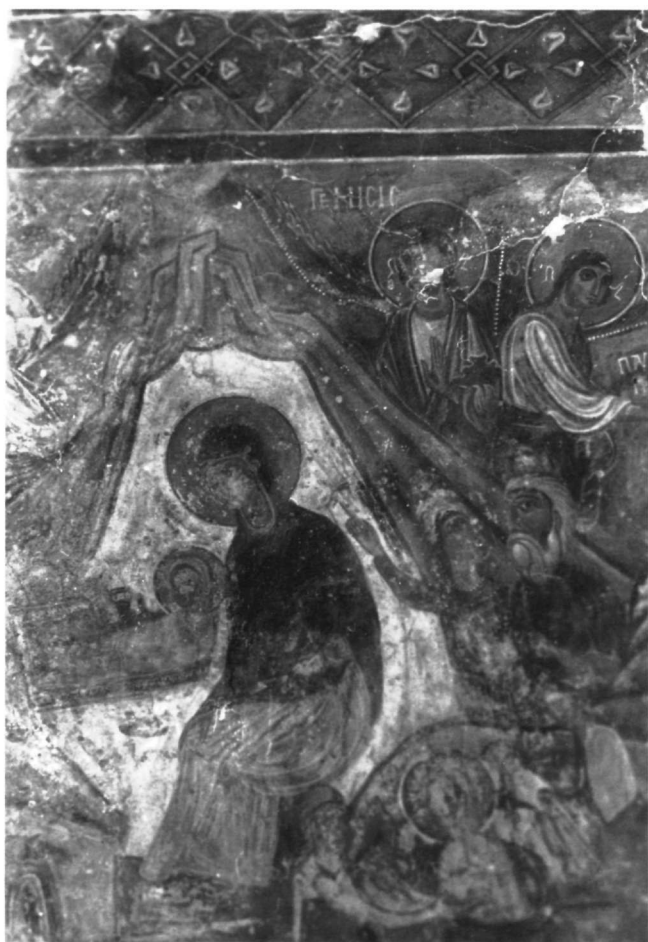
9. Βλ. παραδείγματα Ν. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 77, 142.

10. Η. Grigoriadou-Cabagnols, Le décor peint de l'église de Samari en Messénie, CahArch XX (1970), σ. 188. Kalopissi-Verti, Hagia Triada, ό.π., σ. 37 κ.ε., 116 κ.ε. Hadermann-Misguich, ό.π., σ. 177.

11. Την ίδια θέση καταλαμβάνουν τα σύμβολα των ευαγγελιστών κάτω από την εγκάρσια καμάρα, που κοσμείται από την Πεντηκοστή, στο σταυρεπίστεγο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στο Πυργί Ευβοίας του 1296: Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, Τοιχογραφίες του τέλους του 13ου αιώνα στην Εύβοια: Ο Σωτήρας στο Πυργί και η Αγία Θέκλα, ΑΔ 32 (1977), Μελέται, σ. 15-17.

12. Βλ. Π. Ν. Τρεμπέλας, Αί τρείς λειτουργίες κατά τούς έν Άθηναις κώδικας, Άθήναι 1935, 1982², σ. 105.

13. F. E. Brightman, Liturgies Eastern and Western, I. Eastern Liturgies, Oxford 1896, 329, 386, 406, και Ά. Ξυγγόπουλος, Ή προμετωπίς τών κωδίκων Βατικανού καί Παρισιοῦ 1208, ΕΕΒΣ 13 (1937), σ. 174-175.



Εικ. 4-5. Ναός Ταξιάρχων. Η Γέννηση του Χριστού, λεπτομέρειες.

Σοποτσάνη, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου της Θεσσαλονίκης κ.α.¹⁴.

Στην Κοίμηση της Παναγίας από ό,τι σώζεται μπορούμε να πούμε ότι έχουμε τον απλό συνθετικό τύπο του ΙΙου αιώνα, όπου οι απόστολοι μοιράζονται σε δύο ημιχόρια και συνωστίζονται στα πλάγια, για να αναδειχθεί το κύριο, κεντρικό θέμα της Παναγίας με το Χριστό. Πίσω από τους αποστόλους διακρίνεται απλό οικοδόμημα με σαμαροειδή στέγη, πλάγια τοποθετημένο, για να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή προς τους πρωταγωνιστές της σκηνής.

Τεχνοτροπία

Οι τοιχογραφίες του ναού των Ταξιάρχων χαρακτηρίζονται από έντονη γραμμικότητα και απλοικότητα.

Είναι φανερή η αδυναμία του τεχνίτη να οργανώσει αρμονικά τη σύνθεσή του, όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε στον τρόπο που εντάσσει τους αποστόλους Πέτρο και Ιωάννη στη σύνθεση της Μεταμόρφωσης ή τη σκηνή του λουτρού του νεογέννητου και τους δύο βοσκούς στη σύνθεση της Γέννησης (Εικ. 4). Στην τελευταία μάλιστα παράσταση το κεφάλι του γέροντα βοσκού, που αποδίδεται σε κατατομή, είναι δυσανάλογα μεγάλο, ώστε να προσδίδει στη ζωγραφική του μνημείου λαϊκό χαρακτήρα¹⁵ (Εικ. 5).

Στοιχειώδες είναι το πλάσιμο των προσώπων: η σάρκα δηλώνεται με καστανό χρώμα που απλώνεται πάνω στον κίτρινο προπλασμό και τα φώτα προκύπτουν από αυτό τον προπλασμό που αφήνεται ακάλυπτος, ώστε να αναδεικνύεται μια φόρμα επίπεδη. Άλλοτε όμως οι φόρμες είναι ογκηρότερες, όπως στην περίπτωση του Χριστού στο στήθος της Βλαχερνίτισσας (Εικ. 2), του αγγέλου-συμβόλου του ευαγγελιστή Ματθαίου (Εικ. 8) και του αγγέλου που ευαγγελίζεται τους ποιμένες (Εικ.



Εικ. 6. Ναός Ταξιαρχών. Η Μεταμόρφωση του Χριστού, λεπτομέρεια.



Εικ. 7. Κηπούλα Μάνης, ναός Αγίων Αναργύρων. Η εις Άδου Κάθοδος, λεπτομέρεια.

5). Η τελευταία μορφή μοιάζει φυσιογνωμικά με άγγελο στον Άι-Στράτηγο Μπουλαριών στη Μάνη, του τέλους του 12ου αιώνα¹⁶, όπου όμως το πλάσιμο είναι πιο σφιχτό.

Η πτυχολογία, γραμμική και κατακερματισμένη, θυμί-

14. E. Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas, Cambridge Mass. 1931, Πίν. V, εικ. 7. V. J. Djurić, Soročani, Beograd 1963, σχέδ. σ. 126-127. Γ. και Μ. Σωτηρίου, 'Η βασιλική του Άγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, 'Αθήναι 1952, σ. 215, πίν. 88β.

15. Την ίδια αντίληψη αποπνέει και η μορφή Ιουδαίου στη Βαϊοφόρο του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι: Ντ. Μουρίκη, Οί τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι τής Μεγαρίδος, 'Αθήναι 1978, πίν. 27.

16. Ν. Β. Δρανδάκης, Βυζαντινά τοιχογραφία της Μέσα Μάνης, 'Αθήναι 1964, πίν. 29.



Εικ. 8. Ναός Ταξιαρχών. Το σύμβολο του ευαγγελιστή Ματθαίου.



Εικ. 9. Ναός Ταξιαρχών. Η αγία Άννα με την Παναγία.



Εικ. 10. Ναός Ταξιαρχών. Η αγία Άννα, λεπτομέρεια.

ζει άλλοτε τις τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων της Κηπούλας στη Μάνη (1265)¹⁷ (Εικ. 7), λ.χ. το ένδυμα του Χριστού στη Μεταμόρφωση (Εικ. 6) και της Παναγίας στη Γέννηση (Εικ. 4), και άλλοτε μερικές τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι (1260-1280)¹⁸, όπου όμως υπάρχει εντονότερη πλαστικότητα.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί στο ναό των Ταξιαρχών και η γραμμικότητα του τοπίου, όπως αυτό διαμορφώνεται στη Γέννηση (Εικ. 4) και στη Μεταμόρφωση του Χριστού (Εικ. 6), και ανακαλεί στη μνήμη το τοπίο τοιχογραφιών της Κηπούλας, όπου όμως οι γραμμές αποδίδονται με μεγαλύτερη πλαστικότητα¹⁹ (Εικ. 7).

Η χρωματική κλίμακα είναι φτωχή και παίζει κυρίως με τις αποχρώσεις του ερυθρού και του κυανού· γενικά όμως τα χρώματα είναι έντονα και οι τόνοι βαθείς.

Οι τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών θα πρέπει μάλλον να χρονολογηθούν στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, γιατί έχουν γενικά τα χαρακτηριστικά των επαρχιακών έργων της εποχής αυτής: δηλαδή συνδέονται τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά με την παλαιότερη κοινή παράδοση και έχουν ιερα-

τικό χαρακτήρα. Κάποιες τεχνοτροπικές σχέσεις που σημειώσαμε ανάμεσα σ' αυτές και σε μνημεία του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, όπως οι Άγιοι Ανάργυροι Κηπούλας και ο ναός του Σωτήρα στη Μεγαρίδα, δεν φαίνονται ουσιαστικές. Θα τοποθετούσα μάλλον τις τοιχογραφίες των Ταξιαρχών γύρω στα μέσα του 13ου αιώνα, γιατί δεν έχουν τίποτα από τη μνημειακότητα και την ογκηρότητα των έργων του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα. Ωστόσο όμως πρέπει να σημειώσουμε ότι τα χρονολογικά όρια στην επαρχιακή τέχνη του 13ου αιώνα είναι πολύ ελαστικά, γιατί στο δεύτερο μισό αυτού του αιώνα, και μάλιστα στο τέλος του, πολλά μνημεία του ελλαδικού χώρου, κυρίως στη Μάνη και σε νησιά του Αιγαίου, ακολουθούν την κοινή παράδοση χωρίς να έχουν καθόλου επηρεασθεί από την πρωτοποριακή τέχνη της εποχής²⁰.

Γενικά η τέχνη των τοιχογραφιών του ναού του Κρανιδίου είναι πολύ συντηρητική και μέτρια ποιοτικά²¹. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει μόνο η ωραία μορφή του αγγέλου-συμβόλου του ευαγγελιστή Ματθαίου, η οποία οφείλεται μάλλον σε κάποιο καλό πρότυπο που θα χρησιμοποίησε ο τεχνίτης του Κρανιδίου.

Β'. Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ

Ο δεύτερος ναΐσκος που εξετάζουμε είναι αφιερωμένος στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο, όπως μαρτυρεί η μορφή του αγίου που είναι ζωγραφισμένη μέσα στη μικρή κόγχη, πάνω από τη θύρα της εισόδου, στη δυτική πλευρά του ναού. Είναι και αυτός σταυρεπίστεγος ναός με τα γενικά χαρακτηριστικά που σημειώσαμε στο ναό των Ταξιαρχών. Έχει μήκος εξωτερικά 6,76 μ. (χωρίς την κόγχη) και πλάτος 4,16 μ. η εγκάρσια καμάρα έχει ύψος 4,15 μ. Η μοναδική αψίδα είναι ημικυκλική και η τοιχοποιία του ναού καλύπτεται σήμερα από νεότερο λευκό επίχρισμα. Και οι εσωτερικοί τοίχοι καλύπτονται από μεταγενέστερο επίχρισμα. Ύστερα από δοκιμαστικό καθαρισμό που έγινε στο βόρειο τοίχο αποκαλύφθηκαν τοιχογραφίες που φέρουν πολλά σημάδια φθοράς²².

Στην κάτω ζώνη εικονίζεται κοντά στο Ιερό, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς αυτό, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Κρατεί ευαγγέλιο και φορεί ρόδινο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο. Στο πρόσωπό του ο κίτρινος προπλασμός «γλυκαίνεται» με θερμή όχρα, πάνω στην οποία οι σκιές δηλώνονται με σκούρο καστανό χρώμα και τα φώτα με λευκές γραμμές. Η γκριζόλευκη κόμη και η γενειάδα αποδίδονται με πολλές λευκές γραμμές πάνω σε γκριζό τόνο. Μετά τον Ιωάννη το Θεολόγο εικονίζονται μετωπικοί και ταυτίζονται με επιγραφές ο άγιος Ιωακείμ (Εικ. 11), η αγία Άννα με την Παναγία (Εικ. 9 και 10) και οι άγιοι Μηνάς (Εικ. 12), Ευστάθιος και Γεώργιος. Από πάνω, σε δεύτερη ζώνη, παριστάνεται σε κάμπο με σχηματικά καλλιγραφημένα φυτικά θέματα, σειρά στηθαρίων αγίων μέσα σε συμπλεκόμενα μετάλλια, των οποίων το πλαίσιο μιμείται διάκοσμο από σμάλτα (Εικ. 14). Ταυτίζεται με επιγραφή ο προφήτης Ηλίας (Εικ. 15) και οι δύο άλλες μορφές εικονίζουν μάλλον επίσης προφήτες (Εικ. 13, 16).

Η μορφή του Ιωακείμ (Ο ΑΓΙΟΣ ΗΘΑΚΙΜ) (Εικ. 11) είναι κατεστραμμένη στο μεγαλύτερο μέρος της. Φορεί γκριζωπό χιτώνα και μελιτζανί ιμάτιο. Το πρόσωπο πλάθεται με όχρα.

Η αγία Άννα (Εικ. 9 και 10) κλίνει ελαφρά το κεφάλι προς τα αριστερά. Το φόρεμά της είναι κατάκοσμο (κακά διατηρημένο) και το μαφόριο κόκκινο. Πάνω στον κίτρινο προπλασμό του προσώπου οι σκιές δηλώνονται με καστανό και πράσινο χρώμα και τα φώτα με λεπτές λευκές γραμμές. Κρατάει σχεδόν ξαπλωμένη στην αγκαλιά της τη μικρή Παναγία. Η αγία Άννα με την Παναγία απαντάται στη βυζαντινή τέχνη υπό δύο εικονογραφικούς τύπος: είτε κρατώντας απλώς την Παναγία στην αγκαλιά της είτε θηλάζοντάς την²³. Στην πρώτη περίπτωση, μέχρι και το 13ο αιώνα, εντοπίζονται παραδείγματα όπου η Παναγία, ντυμένη με χιτώ-



Εικ. 11. Ναός Ταξιαρχών. Ο άγιος Ιωακείμ.

17. Ν. Β. Δρανδάκης, Οί τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Αναργύρων Κηπούλας (1265), ΑΕ 1980, πίν. 26β, 27β-γ, 33α, 34α-β.

18. Συγκρίνουμε την πτυχολογία των αποστόλων της Πεντηκοστής και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου με τις πτυχές του ενδύματος αποστόλων της Ανάληψης στο Σωτήρα: Μουρίκη, ό.π., πίν. 40, 41.

19. Δρανδάκης, ό.π. (υποσημ. 17) πίν. 27α, 30α, 31.

20. Βλ. δείγματα τέτοιων μνημείων Kalopissi-Verti, Tendenze stilistiche, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 240-241 244, 250-251.

21. Σχετικά με την τέχνη αυτών των τοιχογραφιών βλ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 23: «Ἡ τέχνη τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν εἶναι περίπου σύγχρονος ἀλλὰ τελείως διάφορος ἐκείνων τῆς Ἁγίας Τριάδος. Πρόκειται περί τεχνοτροπίας λαϊκωτέρας μέ ἐκφραστικὰς ἀπλοποιήσεις καί γραμμικὰς τάσεις, ἡ ὁποία ἀποκαλεῖται συνήθως ἠμοναστική», και Djuric, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 225: «Complètement à l'écart de toute qualité se trouvent les incapables, à l'esprit strictement conservateur tel que, par exemple, le maître de la petite église de Saint-André (Milindras) au pied de Kranidi, qui dépend aussi de la peinture de l'Attique».

22. Οι εργασίες καθαρισμοῦ αὐτῶν των τοιχογραφιῶν πραγματοποιήθηκαν το 1967 ἀπό συνεργεῖο συντηρητῶν του Αναστασίου Μαργαριτῶφ (αρχισ. Στ. Περράκης): Χατζηδάκης, ό.π., σ. 23-24.

23. Βλ. J. Lafontaine-Dosogne, L'iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident, Bruxelles 1964-1965, σ. 133-135.

να και μαφόριο, κάθεται στο αριστερό χέρι της μητέρας της²⁴, έτσι ώστε η ξαπλωμένη Παναγία στην εκκλησία του Κρανιδίου να αποτελεί μian εξαίρεση.

Ο άγιος Μηνάς (Εικ. 12) έχει τα συνηθισμένα χαρακτηριστικά της βυζαντινής εικονογραφίας: άσπρα κοντά, σγουρά μαλλιά και άσπρο κοντό, σγουρό γένι. Φορεί μακρύ λευκό χιτώνα και ολοκόσμητη χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος. Στο ταβλίο εικονίζεται στηθάριο του Χριστού μέσα σε μετάλλιο. Με το δεξί χέρι ο άγιος κρατεί μεγάλο σταυρό. Ο συσχετισμός του αγίου με το Χριστό φαίνεται να προέκυψε από γεγονότα της ζωής του πρώτου: τη συμπαράσταση που ο Χριστός προσέφερε στον άγιο, όταν βασανιζόταν στη φυλακή, και το κήρυγμα του αγίου για το Χριστό στους ειδωλολάτρες. Στη βυζαντινή εικονογραφία τα δύο αυτά πρόσωπα αρχίζουν να συνδυάζονται τον 11ο αιώνα. Ο Χριστός μέσα σε μετάλλιο εικονίζεται πάνω στο σταυρό που κρατεί ο μάρτυρας στο βορειοδυτικό

παρεκκλήσιο του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα και αργότερα προβάλλεται, με διάφορες παραλλαγές, στο στήθος του αγίου²⁵. Το 13ο αιώνα στη Σοποτσάνη, η μορφή του Χριστού σε ημίτομο, χωρίς όμως το μετάλλιο, κοσμεί το ταβλίο του αγίου Μηνά, όπως στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο του Κρανιδίου²⁶.

24. Βλ. λ.χ. Αγίους Αναργύρους Καστοριάς, 12ος αι., και Άγιο Στέφανο, 13ος αι.: Στ. Πελεκανίδης, Καστορία, I. Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 38β, 101α.

25. Βλ. διεξοδική μελέτη για το θέμα, την εξέλιξη του και τις διάφορες ερμηνείες για το συσχετισμό του αγίου Μηνά με το Χριστό: Th. Chatzidakis, Particularités iconographiques des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide, CahArch XXII (1972), σ. 89-92 και Th. Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales, Athènes 1982, σ. 70-74.

26. G. Millet - A. Frolov, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Fasc. II, Paris 1957, πίν. 35.1.

Εικ. 12. Ναός Ταξιαρχών. Ο άγιος Μηνάς, λεπτομέρεια.



Εικ. 13. Ναός Ταξιαρχών. Αδιάγνωστος προφήτης.





Εικ. 14. Ναός Ταξιαρχών. Προφήτες.

Εικ. 15. Ναός Ταξιαρχών. Ο προφήτης Ηλίας.



Εικ. 16. Ναός Ταξιαρχών. Αδιάγνωστος προφήτης.





Εικ. 17. Άγιος Γεώργιος κοντά στον Κουβαρά Αττικής. Η Δευτέρα Παρουσία, λεπτομέρεια.

Ο άγιος Ευστάθιος — το πρόσωπό του είναι τελείως κατεστραμμένο — φορεί κατάκοσμη στρατιωτική στολή. Η τριγωνική του ασπίδα μαρτυρεί δυτική επίδραση²⁷ και οι ιμάντες της, που θα χρησίμευαν για την ανάρτησή της, προδίδουν κάποια ρεαλιστική διάθεση του βυζαντινού τεχνίτη.

Ακολουθεί η ωραία μορφή του αγίου Γεωργίου (επίσης κακά διατηρημένη). Ο άγιος, όρθιος, ανασύρει με το δεξί χέρι το ξίφος από τη θήκη, που κρατεί με το αριστερό του χέρι. Στην πλάτη φέρει μεγάλη κατάκοσμη ασπίδα²⁸.

Τεχνοτροπία και χρονολόγηση των τοιχογραφιών

Δεν θα ήταν θεμιτό να επιχειρήσουμε να χρονολογήσουμε το μνημείο με βάση τα λίγα αυτά δείγματα τοιχογραφιών που ήλθαν στο φως. Θα μπορούσαμε όμως να αποτιμήσουμε την τέχνη των συγκεκριμένων τοιχογραφιών. Το γεγονός ότι εννοικούν ένα μνημείο του

οποίου ο αρχιτεκτονικός τύπος, σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα, δεν θα μπορούσε να τοποθετηθεί πριν από το 13ο αιώνα²⁹, μας δίνει ένα *terminus post quem*. Εξάλλου, ο γραμμικός τρόπος με τον οποίο αποδίδεται η τριχοφυΐα των μορφών μας θυμίζει ανάλογους τρόπους στον Άγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρά Αττικής (1232)³⁰ και η επίσης γραμμική αλλά με αρκετή ελευθερία αποδοσμένη πτυχολογία των προφητών του Αγίου Ιωάννη Κρανιδίου μοιάζει με την πτυχολογία (που είναι όμως πιο σχηματοποιημένη) μορφών της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας στο τέμπλο του Αγίου Γεωργίου, κοντά στον Κουβαρά Αττικής, που χρονολογείται στην τέταρτη δεκαετία του 13ου αιώνα ή λίγο αργότερα και ακολουθεί τεχνοτροπικά την κομνηνεία παράδοση³¹ (Εικ. 17). Σε ανάλογη μάλλον εποχή ή λίγο αργότερα πρέπει να τοποθετηθούν και οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε ότι η καλλιτεχνική προσέγγιση των μνημείων της Αργολίδας με μνημεία της Αττικής ερμηνεύεται και ιστορικά, αφού, όπως ήδη αναφέ-

ραμε, η Αργολίδα από το 1212 ανήκε διοικητικά στο δουκάτο των Αθηνών· είναι άλλωστε γνωστός και ο ζωγράφος «Ιωάννης εξ Αθηνών», που κόσμησε με περισσή τέχνη την εκκλησία της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι, το 1244³².

Στις τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου θα είχαμε να παρατηρήσουμε γενικότερα ότι η λεπτότητα της τέχνης των μορφών, η επιπεδότητά τους, η γραμμική απόδοση της τριχοφυΐας τους, η ζεστή ώχρα με την οποία pláθονται τα πρόσωπα και, επιπλέον, η υπερβολική αγάπη για το κόσμημα, που βρίσκουμε σε αφθονία στις στολές και στις ασπίδες των στρατιωτικών αγίων, συνδέονται άμεσα με την κομνηνεια παράδοση, η οποία όμως επιβιώνει και στην επαρχιακή ζωγραφική του 13ου αιώνα. Και μάλιστα οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου ακολουθούν καλά πρότυπα της τέχνης των Κομνηνών³³.

Σύμφωνα με νεότερα δεδομένα για την τέχνη του ελλαδικού χώρου το 13ο αιώνα, θα είχαμε να παρατηρήσουμε συνοπτικά ότι η υποδούλωση στους Λατίνους του μεγαλύτερου μέρους αυτής της περιοχής μετά την τέταρτη Σταυροφορία, το 1204, και η αποκοπή του από το κέντρο (την Κωνσταντινούπολη) καθόρισαν το χαρακτήρα και την ποιότητα της τέχνης του το 13ο αιώνα. Η εξουδετέρωση τοπικών αρχόντων και η αποστέρηση των επισκοπών από ανώτερους μορφωμένους κληρικούς³⁴ έφεραν στο προσκήνιο νέες δυνάμεις που προέρχονταν από κατώτερα και φτωχότερα κοινωνικά στρώματα. Το πλήθος των τοιχογραφιών του ελλαδικού χώρου, που έχουν αποκαλυφθεί και μελετηθεί μέχρι σήμερα και που χρονολογούνται με επιγραφές ή μπορούν να αποδοθούν στο 13ο αιώνα, δείχνει έντονη καλλιτεχνική παραγωγή³⁵, η οποία θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ενίσχυση του θρησκευτικού αισθήματος και ως αντίδραση απέναντι στον αλλόδοξο κατακτητή, ο οποίος όμως, παρόλο που αποστέρησε τις θρησκευτικές κοινότητες από τους πνευματικούς τους ηγέτες, επέδειξε αρκετή ανεξιθρησκεία³⁶.

Όπως φαίνεται από κτητορικές επιγραφές, την πρωτοβουλία σ' αυτές τις δημιουργίες ανέλαβαν κυρίως τοπικοί ιερείς και μοναχοί αλλά και απλοί γεωργοί³⁷. Η ταπεινή καταγωγή των δωρητών και η διάθεση περιορισμένων οικονομικών πόρων είχαν βεβαίως ως συνέπεια την πτώση της καλλιτεχνικής στάθμης των έργων και το συντηρητικό και επαρχιακό χαρακτήρα της τέχνης τους, η οποία πολλές φορές ενσωματώνει και τελειώς λαϊκά στοιχεία.

Ειδικότερα, στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα παρατηρείται μια ομοιογένεια στην τέχνη των κατεχόμενων περιοχών, η οποία οφείλεται στην ισχυρή εξάρτηση αυτής της τέχνης από την κομνηνεια παράδοση, που είχε κυριαρχήσει ως κοινή έκφραση σε όλη την αυτο-

κρατορία την εποχή της δυναστείας των Κομνηνών³⁸. Στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα η εξασθένηση αυτής της εξάρτησης με το πέρασμα του χρόνου απελευθέρωσε τοπικές ιδιομορφίες, με αποτέλεσμα να εκδηλωθεί μεγάλη ποικιλία στην καλλιτεχνική έκφραση, όπου οι επιδράσεις από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής είναι μεμονωμένες και περιορισμένες³⁹.

27. Ν. Β. Δρανδάκης, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 13ου αι. που σώζονται στη Μάνη, *The 17th International Byzantine Congress*, Washington 1986, σ. 693: ασπίδες των στρατιωτών της Προδοσίας στον Άγιο Θεόδωρο του Τσόπακα. Βλ. και D. Πλιοπούλου-Rogan, *Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne*, Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, Athènes 1976, ΠΑ, 1981, σ. 214, εικ. 1.

28. Βλ. και την ασπίδα στην πλάτη του έφιππου αγίου Γεωργίου στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς του τέλους του 12ου αι.: Στ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά, Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα*, έκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, πίν. 21.

29. Δωρής, ό.π. (υποσημ. 4), σ. 15.

30. Coumbaraki-Panselinou, ό.π., πίν. 6, 11, 12.

31. D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Η' (1975-1976), σ. 168-169, πίν. 72-77.

32. Kalopissi-Verti, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 2.

33. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 23.

34. Βλ. λ.χ. την περίπτωση του μητροπολίτη Αθηνών Μιχαήλ Χωνιάτη: Coumbaraki-Panselinou, ό.π., σ. 69, και Ντ. Μουρίκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Ζ' (1973-1974), σ. 97.

35. Βλ. τις συνθετικές μελέτες Μ. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*, Symposium de Sopočani 1965, Beograd 1967, σ. 66-69, 71-73, Djurić, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 223-230, Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 15), σ. 57-70, Kalopissi-Verti, *Tendenze stilistiche*, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 221-233, η ίδια, *Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo*, CorsiRav XXXI (1984), σ. 191-220, Δρανδάκης, ό.π. (υποσημ. 27), σ. 683-712.

36. Βλ. Ν. Πανσελήνου, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής. Επιγραφές - Συμπληρωματικά στοιχεία του τοιχογραφικού διακόσμου, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. ΙΔ' (1987-1988), σ. 175-176.

37. Djurić, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 223. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 15), σ. 66 και κυρίως S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches in Greece*, *The 17th International Byzantine Congress*, Washington 1986, *Abstracts of Short Papers*, σ. 162. Η ίδια, *Η χορηγία στη μνημειακή τέχνη των Παλαιολόγων έως το 1400*, Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 1989, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, σ. 13-14. G. Babić, *Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques*, XVIIIe Congrès International des études byzantines, Moscou 1991, *Rapports pléniers*, σ. 354-358.

38. Βλ. για το φαινόμενο της ενότητας του ύφους την εποχή των Κομνηνών, Djurić, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 193-196.

39. Βλ. γενικότερες παρατηρήσεις για την τέχνη του 13ου αιώνα στις κατεχόμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου, ό.π., σ. 223-230, 246.

PEINTURES MURALES DU XIII^e SIÈCLE EN ARGOLIDE LES ÉGLISES DES TAXIARQUES ET DE SAINT-JEAN LE THÉOLOGIEN

Dans la région de Damalas, près de Kranidi en Argolide, se situent, à part l'importante église de la Sainte-Trinité qui date de 1244, deux autres petits monuments du XIII^e siècle: l'église des Taxiarkes et celle de Saint-Jean le Théologien. À cette époque et plus spécialement à partir de 1212, l'Argolide est passée sous l'autorité d'Othon de la Roche, Duc d'Athènes, cédée par Geofroy I Villehardouin pour la participation du premier à la prise de la ville de Corinthe.

Le premier monument est une église à toits croisés (σταυρεπίστεγος) comportant quelques peintures murales, conservées en état médiocre et représentant la Vierge Vlachernitissa, dans la conque de l'abside, quelques évêques officiant, saint Blaise, saint Jean Baptiste, deux archanges, la Nativité et la Transfiguration du Christ, la Pentecôte, sur la voûte en berceau, les symboles des quatre évangélistes, accompagnés de l'inscription «ἄδοντα βοῶντα κεκραγῶτα (καὶ λέγοντα)», et trois scènes du cycle mariologique (Nativité, Présentation de la Vierge au Temple et Dormition).

L'iconographie de ces peintures suit pour la plupart la tradition du XII^e siècle avec peu d'éléments qui s'attachent au XIII^e siècle. Le style aussi est redevable à l'art de l'époque des Comnènes. En plus, la maladresse de la composition des scènes, la simplicité et le graphisme accentué du dessin des figures et du paysage révèlent le caractère extrêmement conservateur du décor, et certains détails témoignent de la formation populaire du peintre. Nous daterions ces peintures autour du milieu du XIII^e siècle.

L'église de Saint-Jean le Théologien appartient également au type des églises à toits croisés. Couverte d'une couche de chaux à l'intérieur, elle fut nettoyée très partiellement. Nous avons ainsi les images représentant les saints: Jean le Théologien, Joachim, Anne tenant la Vierge dans les bras, Ménas, Eustache et Georges ainsi que celles du prophète Elie et peut-être de deux autres prophètes dans des médaillons entrelacés. Le style de ces peintures se rapproche sur quelques points du style des fresques de Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara en Attique (1232) et du Jugement Dernier de Saint-Georges dans la même région (quatrième décennie du XIII^e siècle ou peu

après) et se rattache à la tradition comnénienne, suivant de bons modèles de cette tradition.

D'après les données les plus récentes de la recherche sur la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce nous remarquons que la conquête de la plus grande partie du pays par les Latins après la quatrième croisade, en 1204, et son isolement du grand centre artistique de Constantinople définissent le caractère et la qualité de son art à cette époque. La neutralisation des archontes locaux et le fait que certaines diocèses n'avaient plus à leur tête leurs prélats érudits ont fait surgir des forces nouvelles qui provenaient de couches sociaux plus bas et plus pauvres. Le grand nombre des peintures murales en Grèce qui ont été découvertes et étudiées jusqu'à présent, datées par des inscriptions ou datables du XIII^e siècle, témoignent d'une activité artistique intense, qui pourrait être interprétée comme un renforcement du sentiment religieux et une réaction envers les conquérants hétérodoxes; ces derniers ont sûrement privé les communautés religieuses de leurs chefs spirituels, mais ils ont fait preuve de tolérance.

Les inscriptions dédicatoires montrent que, dans ces créations, l'initiative fut prise par des prêtres locaux, des moines et de simples agriculteurs. Mais la provenance sociale humble des donateurs et les moyens économiques limités avaient pour conséquence l'abaissement du niveau artistique de ces œuvres et le caractère conservateur et provincial de leur art, qui intègre souvent des éléments complètement populaires.

Plus spécialement, pendant la première moitié du XIII^e siècle, on observe une homogénéité dans l'art des régions sous les Latins, due à la forte dépendance de cet art de la tradition comnénienne, qui avait prédominé comme une «koiné» sur tout le territoire de l'empire byzantin pendant l'époque des Comnènes. Mais, durant la deuxième moitié du XIII^e siècle, l'affaiblissement successif de cette dépendance a permis l'expression de particularismes locaux ainsi que la définition d'une variété d'expression artistique qui a eu une certaine extension et où les influences des grands centres artistiques de l'époque restent limitées ou isolées.