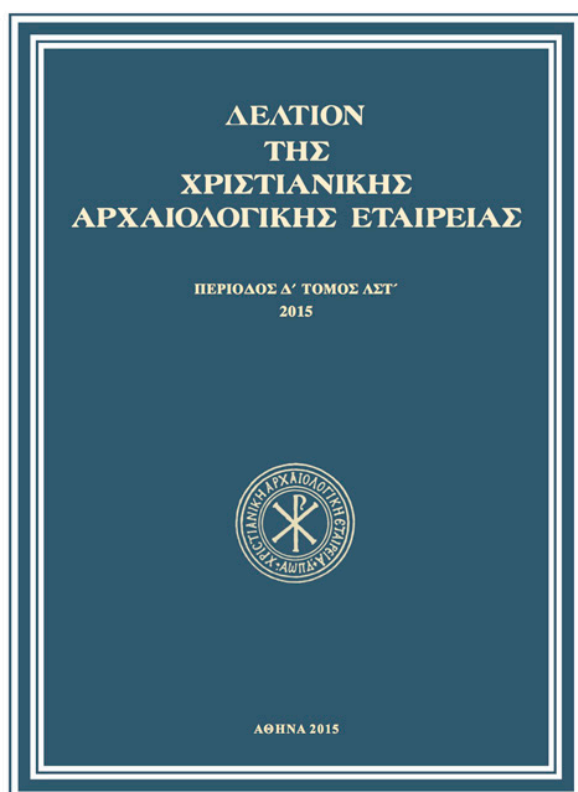


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 36 (2015)

Δελτίον ΧΑΕ 36 (2015), Περίοδος Δ'



Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στο
Κάδρος, Σέλινο, Νομός Χανίων

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.1775](https://doi.org/10.12681/dchae.1775)

Copyright © 2016, Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΑΝΘΑΚΗ Θ. (2016). Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στο Κάδρος, Σέλινο, Νομός Χανίων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 36, 79–110. <https://doi.org/10.12681/dchae.1775>

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΟ ΚΑΔΡΟΣ, ΣΕΛΙΝΟ, ΝΟΜΟΣ ΧΑΝΙΩΝ

Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στο Κάδρος αποτελούν αξιόλογη επαρχιακή τέχνη της περιόδου της ενετοκρατίας στη δυτική Κρήτη. Η διερεύνηση της εικονογραφίας της τεχνοτροπίας και της τεχνικής τους τις εντάσσει στα έργα της «σχολής» του Ιωάννη Παγωμένου, προσδιορίζει τους αγιογράφους που τις εκτέλεσαν, εντοπίζει τις περιορισμένες δυτικές-σταυροφορικές επιδράσεις, κυρίως στην εικονογραφία τους, και τις τοποθετεί χρονολογικά γύρω στο 1335.

The wall paintings of the church of Panagia at Kadros represent a significant provincial art form from the period of Venetian rule in Western Crete. Close scrutiny of the iconography, style and technique assigns to them a position among the works of the “school” of Ioannis Pagomenos, determines their artists, traces the limited Western and Crusader influences – mainly in iconography –, and dates them around 1335.

Λέξεις κλειδιά

Υστεροβυζαντινή περίοδος, 14ος αιώνας, μνημειακή ζωγραφική, εικονογραφία, ζωγράφος Ιωάννης Παγωμένος, ζωγράφος Νικόλαος, κτήτορας Γεώργιος, Κρήτη, Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας στο Κάδρος.

Keywords

Late Byzantine period, 14th century, wall paintings, iconography, painter Ioannis Pagomenos, painter Nikolaos, founder Georgios, Crete, Selino, Kadros, church of Panagia at Kadros.

Ο μονόχωρος, ευρύχωρος ναός της Παναγίας στον μικρό οικισμό του Κάδρους, λίγα χιλιόμετρα νότια από την Κάνδανο Χανίων, στεγάζεται με ελαφρά οξυκόρυφη καμάρα ενισχυμένη με σφενδόνιο. Τα δύο τυφλά, πλατιά αψιδώματα, σε καθέναν από τους μακρούς τοίχους προσδίδουν στο εσωτερικό πλαστικότητα και επανξάνουν το εύρος του¹.

Ο γραπτός διάκοσμος του μνημείου, σοβαρά καταπονημένος από ποικίλους τραυματισμούς και πολλαπλές φθορές, συχνά δυσδιάκριτος ή ακόμη και αδιάγνωστος, διαρθρώνεται εν πολλοίς σύμφωνα με το καθιερωμένο για την εποχή και τον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού εικονογραφικό πρόγραμμα, με μοναδική εξαίρεση τη θέση των σκηνών από την παιδική ζωή της Παναγίας.

Στο ιερό, η Βλαχερνίτισσα σε προτομή, με την επωνυμία *Η ΛΕΟΥ/Α*, εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας. Κάτω, στον ημικύλινδρο, τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες, *[Ο ΑΓ]ΙΟΣ [ΑΘΑΝ]ΑΚΙΟΣ* και *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΙΟΣ*, *Ο ΑΓΙΟΣ [ΙΩΑΝΝΗΣ]* *Ο (ΧΡΥΣΟΚΤΟ)ΜΟΣ* και *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΙΓΟΡΙΟΣ ὁ θεολόγος*

πλαισιώνουν ανά ζεύγη τον Μελισμό. Την παράσταση επιστέφει ευμέγεθες κυκλικό κόσμημα. Στους τοίχους του βήματος, χαμηλά, εικονίζονται μετωπικοί διάκονοι και ιεράρχες: *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ὁ πρωτομάρτυς*

* Αρχαιολόγος, txanthaki@yahoo.gr

¹ Στην εκκλησία έχουν αναφερθεί οι Κ. Λασιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης», *Κρητ.Χρον. ΚΒ'* (1970), 352-358, εικ. 319-330. Κ. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, Νέα Υόρκη 1973, 122, 138, 165, πίν. C4, C5 και BW 12, 21, 97. Μ. Borboudakis – Κ. Gallas – Κ. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, 215-216, εικ. 119. Μ. Bissinger, *Kreta, Byzantinische Wandmalerei*, Μόναχο 1995, 100-101, 110, εικ. 77. Στ. Ν. Μαδεράκης, *Ἡ Ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στὰ Ἐξω Λακωνία Μεραμπέλλου*, Ἅγιος Νικόλαος Κρήτης 2000, 52 σημ. 36 και ὁ ἴδιος, «Βυζαντινὴ τέχνη τῆς Κρήτης. Θέματα πρὸς συζήτηση, μελέτη καὶ ἐρμηνεία», *Νέα Χριστιανικὴ Κρήτη*, τχ. 27, Ρέθυμνο 2008, 239 καὶ κάπως ἐκτενέστερα ἡ V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki*, Βιέννη 2012, 125 καὶ σποραδικά. Θερόματα εὐχαριστῶ τὸν Μιχάλη Ανδριανάκη, τῶς προϊστάμενο τῆς πρώην 28ης Εφορείας Βυζαντινῶν Αρχαιοτήτων, γιὰ τὴν ἀρωγή του στὴ μελέτη καὶ δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μνημείου.

αριστερά της αψίδας και *Ο ΑΓΙΟΣ ΡΟΜΑΝΟΣ* *ὁ μελο[δός]* δεξιά: *[Ο ΑΓΙΟΣ] ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ* στον βόρειο τοίχο του ιερού και *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚ[ΟΛΑΟΣ]* στον νότιο. Ο Ευαγγελισμός τοποθετείται, ως συνήθως, στο θριαμβικό τόξο, το μέτωπο του οποίου κοσμεί η Φιλοξενία του Αβραάμ, ενώ η Ανάληψη καταλαμβάνει ολόκληρη την καμάρα του ιερού.

Στον κυρίως ναό, ο θεομητορικός κύκλος, σε περίοπτη θέση, περιορίζεται σε πέντε σκηνές. Οι τέσσερις, από την παιδική ζωή της Παναγίας, καταλαμβάνουν, κατά παρέκκλιση της εικονογράφησης στους μονόχωρους καμαροσκέπαστους ναούς της βενετοκρατούμενης Κρήτης², ολόκληρη την επιφάνεια της καμάρας έως το σφενδόνιο και αναπτύσσονται δίπλα στο ιερό, σε δύο ζώνες: στη νότια πλευρά ιστορείται η Κολακεία στην άνω ζώνη και ο Ευαγγελισμός της Άννας στην κάτω, στη βόρεια πλευρά ο Ασπασμός των Θεοπατόρων στην άνω ζώνη και ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ στην κάτω. Η πέμπτη σκηνή, η Κοίμηση, κοσμεί το τύμπανο του δυτικού τοίχου. Εξάλλου, η Δέσποινα του ναού, ως ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγγέλους, καταλαμβάνει την εμβληματική θέση στο ανατολικό αψίδωμα του βόρειου τοίχου.

Ο χριστολογικός κύκλος, στο δυτικό τμήμα της καμάρας, μετά το σφενδόνιο, συμπύσσεται σε επτά σκηνές: στη νότια πλευρά, η Γέννηση και η Έγερση του Λαζάρου στην άνω ζώνη, η Βάπτιση και η Προδοσία στην κάτω, στη βόρεια πλευρά, η Σταύρωση και η Υπαπαντή στην άνω ζώνη, Μαρτύρια κολασμένων και ο Λίθος στην κάτω. Στην κάτω ζώνη του νότιου τοίχου και στο ανατολικό αψίδωμα, όπου στα νεότερα χρόνια έχει ανοιχθεί παράθυρο, σώζονται σπαράγματα μόνο από το χαμηλότερο τμήμα παράστασης του ένθρονου Χριστού, δίπλα αδιάγνωστος από τις φθορές μάρτυρας, ίσως ο Παντελεήμων, στο επόμενο, δυτικό αψίδωμα μισοκατεστραμμένος ο άγιος Δημήτριος έφιππος και στη συνέχεια εξίτηλος ο αρχάγγελος Μιχαήλ. Στην ίδια ζώνη, στον βόρειο τοίχο, απεικονίζονται στο ανατολικό αψίδωμα, απέναντι από τον ένθρονο Χριστό, η ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγγέλους, δίπλα της φθαρμένη, αδιάγνωστη μορφή μάρτυρα, στο επόμενο δυτικό αψίδωμα σπαράγματα έφιππου στρατιωτικού αγίου, πιθανότατα του Γεωργίου, και τέλος δύο αδιάγνωστες αγίες. Στη χαμηλή ζώνη του δυτικού τοίχου διατάσσονται αριστερά της εισόδου εστεμμένη, αδιάγνωστη από τη φθορά αγία και η *[Η ΑΓΙΑ Μ]ΑΡ[Ι]ΝΑ* και δεξιά οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη. Ολόσωμοι προφήτες κοσμούν το σφενδόνιο και στηθαίες

άγιες μορφές τις βάσεις του, όπου στη βόρεια σώζεται σε καλή κατάσταση *[Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤ]ΕΡΙΝΗ*.

Η κτητορική επιγραφή του ναού, επάνω από τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη, διατηρείται αποσπασματικά και δεν διασώζει όνομα ζωγράφου και έτος εκτέλεσης των τοιχογραφιών, αλλά μόνο το όνομα ενός χορηγού-αφιερωτή, του Γεωργίου, και σε μεταγραφή έχει ως εξής: *Ανικοδωμήθη εκ βόθρο[ν] κε η/[κονο-γρα]φήθι ο πάνσεπτος κ(αι) ... [ναός της] / ηπερενδόξου δεσπί[νης] ημών Θεοτόκου/ κ]ε αιπαρθένου Μαρήας / [δι' εξό]δου κε σηνδρομής Γεοργίου[ν] ...*³.

Αξιόλογη επαρχιακή τέχνη, ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού της Παναγίας είναι ενδιαφέρων κυρίως για αρκετά στοιχεία της εικονογραφίας του, αλλά και για ορισμένα ειδοποιά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του. Ο συνδυασμός τους προσδιορίζει εν πολλοίς τους ανώνυμους αγιογράφους που τον εκτέλεσαν, «οριοθετεί» το καλλιτεχνικό περιβάλλον τους και βοηθά τη χρονολόγησή του. Επειδή ένας αριθμός σκηνών είτε διατηρείται σε κακή κατάσταση είτε στερείται εικονογραφικού ή τεχνοτροπικού ενδιαφέροντος, θα αρκεστούμε σε εκείνες που χρήζουν σχολιασμού, ακολουθώντας την αφηγηματική εξέλιξη του χριστολογικού και του θεομητορικού κύκλου και όχι τη θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Όσον αφορά τους μεμονωμένους αγίους, θα εστιάσουμε μόνο στη μορφή της αγίας Αικατερίνης, λόγω της καλής διατήρησης και της εικονογραφίας της.

Στο ιερό, η προσωνυμία «η Ελεούσα», μάλλον ασυνήθιστη για τον εικονογραφικό τύπο της Βλαχερνίτισσας (Εικ. 1), παρεφθαρμένη εδώ ως *Η ΛΕΟΥ/ΣΑ*⁴, φαίνεται να αποβαίνει προσφιλές προσδιοριστικό επίθετο της Πλατυτέρας μεταξύ των αγιογράφων της «σχολής» του Παγωμένου στο Σέλινο, όπως στον Άγιο Κωνσταντίνο

² Μ. Μπορμπουδάκης, «Παναγία Καρδιώτισσα Βόρων», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β2, Ηράκλειο 2004, 108.

³ G. Gerola, *Monumenti Veneti dell'isola di Creta*, IV, Βενετία 1932, 464, αριθ. 42.

⁴ Η Τσαμακδά διαβάζει λανθασμένα ως *Η ΕΛΕΟΥΣΑ* την επιγραφή *[Η ΟΔΗΓΗ]ΤΡΙΑ*, που συνοδεύει την Πλατυτέρα στην Παναγία στο Κακοδίκι, Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), 54. Πρβλ. Θ. Ξανθάκη, «Ο ναΐσκος του Ευαγγελισμού στο Κακοδίκι Σελίνου: Οι τοιχογραφίες και η κτητορική επιγραφή», *ΔΧΑΕ* ΛΒ' (2011), 66.



Εικ. 1. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Παναγία Βλαχερνίτισσα, η Ελεούσα.

στον Βουτά (1330-1350) και στον Άγιο Ιωάννη στον Ασφεντηλέ (1330-1350)⁵, αφότου ο Ιωάννης Παγωμένος την χρησιμοποίησε στην παράσταση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας στην Παναγία στο Κακοδίκι (1331/2)⁶, στο ανατολικό αψίδωμα του βόρειου τοίχου. Είναι ενδιαφέρον ότι οι ζωγράφοι αυτοί όχι μόνο επαναλαμβάνουν την προσωνυμία αλλά και σχεδόν αντιγράφουν τον φυσιογνωμικό τύπο της Θεοτόκου, που ο Παγωμένος φιλοτέχνησε στο Κακοδίκι.

Στο Κάδρος, το εντυπωσιακό επίμηκες πρόσωπο της Παναγίας έχει ιδιαίτερα πλατιά φωτισμένη επιδερμίδα, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, τονισμένα από έντεχνη ανοιχτόχρωμη σκίαση κάτω από τα τοξωτά φρύδια, που συνεχίζουν προς τα πάνω τη γραμμή της μακριάς, λεπτής μύτης, και μικροκαμωμένο, σαρκωμένο στόμα. Η καμπυλότητα των ζυγωματικών και η κυλινδρική του λαιμού αναδεικνύονται με παράλληλα πυκνά φώτα.

Τέλος, αξιοπρόσεκτη είναι η αρκετά εξεζητημένη, μαυριστική σε απόδοση, λυρόσχημη παρυφή του μαφορίου, που ξεκινά από το ύψος των παρειών και κυλά με πολλαπλές καμπύλες πτυχώσεις έως τη βάση του λαιμού. Το τελευταίο αυτό τεχνοτροπικό στοιχείο, αν και λιγότερο επιτηδευμένο, εντοπίζεται και στην απεικόνιση της Παναγίας σε ιταλικές και σταυροφορικές εικόνες

⁵ Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», ό.π. (υποσημ. 1), 161, εικ. 198 και Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 121 (Βουτάς). Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», ό.π. (υποσημ. 1), 179, εικ. 227 και Μ. Μαργακουδάκη, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Σκαφιδιανής (1347) στο Προδρόμι Σελίνου και ο ζωγράφος Ιωακείμ*, δακτυλόγραφη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2005, εικ. 80 (Ασφεντηλέ).

⁶ Ξανθάκη, «Κακοδίκι», ό.π. (υποσημ. 4), 73, εικ. 8 και Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), 68, εικ. 16.



Εικ. 2. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (τμήμα) και κόσμημα ανψίδας ιερού.

του 13ου αιώνα⁷, αλλά και σε τοιχογραφίες αγιογράφων της «σχολής» του Παγωμένου, λόγω χάρη στη Βλαχερνίτισσα στην Παναγία στα Σκουδιανά Κανδάνου (γύρω στο 1350)⁸.

Εξάλλου, με τη Θεομήτορα πιθανώς συνδέεται η ασυνήθιστη εικονογραφική προσθήκη του μεγάλου, εντυπωσιακού κοσμήματος που μετεωρίζεται στο μέσον του ημικυλίνδρου, επάνω από τον Μελισμό και σε επαφή με το τεταρτοσφαίριο, όπου εικονίζεται η Βλαχερνίτισσα (Εικ. 2): δίσκος, που περιγράφεται από στενή ταινία ώχρας, περικλείει εξάφυλλο ομοιόχρωμο ρόδακα, με λευκωπό καλλιγραφημένο κρινάνθεμο ανάμεσα στα πέταλά του⁹. Παραδείγματα κυκλικού κοσμήματος στον χώρο του ιερού από τον 14ο αιώνα, όπως στο κέντρο της ανψίδας στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (1318)¹⁰ και στον Άγιο Βλάσιο στη Βέροια (14ος αιώνας)¹¹, έχουν καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα, χωρίς λανθάνοντες θεολογικούς συμβολισμούς.

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου διατυπώνεται με τις

σταθερές εικονογραφικές συνισταμένες της εποχής, τον εν κινήσει άγγελο, την ένθρονη Παναγία που κρατεί νήμα με αδράχτι και το περιστέρι που δηλώνει τη Θεοφάνεια¹². Σκηνικό βάθος δηλώνεται μόνο πίσω από την Ευαγγελιζομένη, στο οποίο σωρεύονται ασφυκτικά τα αρχιτεκτονήματα. Η κίνηση του αγγέλου υπογραμμίζεται

⁷ Ξανθάκη, «Κακοδίκι», ό.π. (υποσημ. 4), 74.

⁸ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), 127-128, εικ. 164.

⁹ Για το συσχετισμό του κρινάνθεμου με τη Θεοτόκο, βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα», *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1992, 366.

¹⁰ G. Millet – A. Frolov, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, III, Παρίσι 1962, πίν. 71.1.

¹¹ Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια καί οι ναοί της*, Αθήνα 1994, πίν. 12.

¹² Για τη χρήση και το συμβολισμό του βλ. H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantine et occidental du XIe au XVe siècle, L'Annonciation*, Βενετία 2007, 80-83.



Εικ. 3. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Ο αρχάγγελος του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου.

από το ανεμιζόμενο απόπτγμα του ιματίου του, που κολπώνεται έντονα σε «σπηλαιόμορφο» σχήμα, στοιχείο συχνό σε τοιχογραφίες του Παγωμένου και της «σχολής» του¹³ (Εικ. 3). Η πτυχολογία του ιματίου του είναι εντυπωσιακή: ο κορμός περιβάλλεται από επαναλαμβανόμενες, παράλληλες καμπύλες αναδιπλώσεις, και η στάση και η πλαστικότητα των σε διάσταση ποδιών υποδηλώνονται με επιμήκη ελλειπτική πτύχωση που φωτίζεται με απομίμηση χρυσοκοντυλιάς. Εξάλλου, η διευθέτηση του ρούχου στο αριστερό χέρι του αποδίδεται με μια μανιέρα υπερβολής, καθώς οι πτυχές, πλατιές και επάλληλες, διασταυρώνονται μεταξύ τους σε εξεζητημένη διάταξη σχηματίζοντας πλεξούδα και σωρεύονται πλούσια χαμηλότερα, περιβάλλοντας την παλάμη. Με τον ίδιο, ιδιόμορφο τρόπο, σαν πλεξούδα, διευθετείται η πτυχολογία σε τοιχογραφίες της «σχολής» του Παγωμένου, όπως στο ιμάτιο αγγέλου στη σκηνή της Ανάληψης στην Παναγία στον Πρινέ (1330-1340), έργο που αποδίδεται στον συνεργάτη του Παγωμένου ζωγράφο

Νικόλαο¹⁴. Επίσης, το πτυχωμένο ρούχο περιστρέφεται όμοια γύρω από την παλάμη σε έργα του Παγωμένου, για παράδειγμα στον άγγελο του Ευαγγελισμού στον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες (1313/4)¹⁵, αλλά και του Νικόλαου, όπως στον άγγελο του Ευαγγελισμού στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι Κανδάνου (1352), σκηνή την οποία έχουμε αποδώσει στον ζωγράφο αυτόν¹⁶.

Η Παναγία, καθισμένη με αντικίνηση σε θρόνο με καμπυλόσχημη πλάτη, ατενίζει τον άγγελο αριστερά, στρέφει τα πόδια αντίθετα, ανακρατεί με το δεξί χέρι της νήμα με αδράχτι στο πέρας του και στηρίζει το άλλο στο επίμηλο του κιονίσκου του θρόνου. Σχεδόν όμοια αποδίδονται ο θρόνος, η στάση και η κίνηση της Αειπαρθένου σε τοιχογραφίες του Παγωμένου και της «σχολής» του, όπως στην Παναγία στο Κακοδίκι και στον Άγιο Ιωάννη στο Έλος Κισσάμου (1330-1340)¹⁷, αλλά με αισθητή διαφοροποίηση στην εν πολλοίς άτεχνη διευθέτηση της πτυχολογίας και στη σχεδιαστικά αδέξια θέση των ποδιών στο υποπόδιο στο Κάδρος.

Ιδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιδιόμορφη, λόγω χρώματος και σχήματος, απεικόνιση του ουρανού με την περιστερά-Άγιο Πνεύμα, στην άνω αριστερή γωνία της παράστασης της Ευαγγελιζομένης (Εικ. 4). Ο ουρανός συντίθεται από τρία ενάλληλα τεταρτοκύκλια σε μονοχρωμία, με λευκόφαιο να δηλώνει τα περιγράμματα και τις λεπτομέρειές τους. Κυρίαρχο στο εσωτερικό τεταρτοκύκλιο, το ολόλευκο περιστέρι που πετά προς την Παναγία, αποδίδεται σε κατατομή,

¹³ Όπως σε ενυπόγραφα έργα του Παγωμένου, λόγου χάρι στην Παναγία στον Αλίκαμπο και στον Άγιο Γεώργιο στο Προδρόμι (1337/8), Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 38 (Αλίκαμπος) και εικ. 58 (Προδρόμι)· στην Παναγία στο Κακοδίκι (1331/2), Ξανθάκη, «Κακοδίκι», ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 6 και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά, Α. Lymberopoulou, *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana*, Λονδίνο 2006, 153, 155-156, πίν. 37· αλλά και σε τοιχογραφίες αγιογράφων της «σχολής» του, για παράδειγμα στον Άγιο Ιωάννη στο Έλος (1330-1340) και στον Άγιο Ιωάννη στον Κάλαμο (γύρω στο 1337/8), Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 97 και 154, αντίστοιχα.

¹⁴ Στο ίδιο, εικ. 137. Η απόδοση, ορθή θεωρούμε, από την Τσαμακδά, στο ίδιο, 123-124.

¹⁵ Στο ίδιο, εικ. 32.

¹⁶ Θ. Ξανθάκη, «Ο ναός της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου: Ο κύκλος της αγίας, οι αφιερωτές, η χρονολόγηση», ΔΧΑΕ ΛΑ' (2010), 78-79 και 84.

¹⁷ Ξανθάκη, «Κακοδίκι», ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 3. Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 6 (Κακοδίκι) και εικ. 98 (Έλος).



Εικ. 4. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου: η απεικόνιση του ουρανού με το Άγιο Πνεύμα.

με εικαστική αφαίρεση και ρεαλισμό, με τα πόδια και το μισάνοιχτο ράμφος να χρωματίζονται κόκκινα, και το μεγάλο έντονο μάτι να γράφεται στρογγυλό και κατάνυρο και να φωτίζεται μόνο από μια μικρή λευκή, έκκεντρα τοποθετημένη, ίριδα. Σαν κομμάτι στεφάνης άνθους αυτό το τμήμα του ουρανού, με την κυματιστή περιφέρεια, εξωραΐζεται με γραμμικό κόσμημα, που ανακαλεί στήμονες, κάθετα τοποθετημένους στην απόληξη των φύλλων. Όμοιο σε σύλληψη, αν και διαφοροποιημένο στην εκτέλεση, διακοσμητικό θέμα περιγράφει το σχεδόν μονόχρωμο τεταρτοσφαίριο ουρανού, από όπου το χέρι του Θεού ευλογεί τον έφιππο άγιο Σέργιο (:), στις δυτικότερες τοιχογραφίες του Αγίου Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους Σελίνου (πρώτες δεκαετίες 14ου αιώνα)¹⁸. Σε δυτική επήδραση πρέπει πιθανότατα να οφείλεται το συγκεκριμένο, ανθόμορφο με «στήμονες», μοτίβο, που χρησιμοποιείται, για παράδειγμα, ως φωτοστέφανος της Βρεφοκρατούσας σε ενυπόγραφη εικόνα του Barnaba da Modena (δεκαετία 1360) στην πινακοθήκη του Courtauld Institute στο Λονδίνο¹⁹, όπως και η κυματιστή περιφέρεια στην απόδοση του ουρανού, η οποία εντοπίζεται ήδη σε μικρογραφίες του κώδικα XVI A13 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Τσεχίας στην Πράγα (1085-1086)²⁰. Διαφωτιστικό εξάλλου για τη σημειολογία του κυματιστού, ελισσόμενου φυτικού θέματος, το οποίο συμβολίζει τη σφαίρα του Θεού, είναι το ανάλογο κόσμημα σε μικρογραφία του χειρογράφου Yates Thompson 11, φ. 29r, στην British Library στο Λονδίνο, που εικονίζει μια *lectio divina* και χρονολογείται γύρω στο 1300²¹. Το διακοσμημένο, εσωτερικό

τεταρτοκύκλιο στον Ευαγγελισμό του Κάδρους εγγράφεται σε ένα ευρύτερο δεύτερο, από το οποίο ξεπηδούν μεγάλες, τριγωνικές στη βάση τους ακτίνες· αυτές διαπερνούν και διασπούν το τρίτο, τελευταίο, εξωτερικό τεταρτοκύκλιο σε ακανόνιστα σε πλάτος τμήματα, και κατακερματίζουν άνισα την περιφέρειά του. Θεωρούμενη στο σύνολό της, η σχεδιαστική και χρωματική απόδοση αυτού του εικονογραφικού στοιχείου δημιουργεί την εντύπωση ενός μεταλλικού σε υφή, σχεδόν στερεομετρικού και τρισδιάστατου ουρανού, που είναι αλλότριος της βυζαντινής αντίληψης, της αισθητικής αλλά και της ζωγραφικής αναπαράστασής του²², έστω και αν η σύνθετη μορφή του θα μπορούσε να συσχετισθεί με το ακμαίο κατά την εποχή κίνημα των Ησυχαστών.

Στον κυρίως ναό, η επιγραφή *H CKINI T(OY) IΩAKHM*, που συνοδεύει τον Ευαγγελισμό του θεοπάτορα (Εικ. 5) και αντλείται από τη διήγηση του Πρωτοευαγγελίου του Ιακώβου «... έδωκεν (ο Ιωακείμ) έαντὸν εἰς τὴν ἔρημον καὶ ἐπῆξε τὴν σκηνὴν αὐτοῦ»²³, απαντά σπάνια²⁴, ενώ η έκφραση και η χειρονομία του πρωταγωνιστή του επεισοδίου είναι εξαιρετικά ασυνήθιστες: Ο Ιωακείμ, μορφή κυρίαρχη σε ρόλο και απεικόνιση, καθώς παριστάνεται υπερμεγέθους, εικονίζεται καθισμένος μπροστά σε θάμνο να συνομιλεί έντονα με τους βοσκούς μπροστά του. Η ζωηρή έκφραση στο πρόσωπο και το δυναμικό σχήμα λόγου στα χέρια παρεκκλίνουν από την καθιερωμένη αποτύπωση της συμπεριφοράς

¹⁸ Στ. Παπαδάκη-Oekland, «Δυτικότερες τοιχογραφίες τοῦ 14ου αἰῶνα στὴν Κρήτη. Ἡ ἄλλη ὁψη μιᾶς ἀμφίδρομης σχέσης», *Ευφρόσυνον*, ὅ.π. (υποσημ. 9), 2, πίν. ΛΕ'.

¹⁹ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, II, Λονδίνο 1968, εικ. 275.

²⁰ Όπως στὴν ἀπεικόνιση τῆς Καιομένης Βάτου (φ. 4r), G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, Νέα Υόρκη 1971, εικ. 21.

²¹ L. R. Johnson, «Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the "Virgin of Bagnolo" in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence», *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* (επιμ. V. M. Schmidt), Washington, DC 2002, 38, εικ. 5.

²² Για τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ ουρανοῦ στὴ χριστιανικὴ τέχνη βλ. A. Grabar, «L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge», *CahArch* 30 (1982), 5-24.

²³ C. von Tischendorf, *Εὐαγγέλια ἀπόκρυφα*, ἐν Ἀθήναις 1959 (ανατύπωση κεμένου Λειψίας), I, 4.

²⁴ Όπως στὴν Παναγία τῆς Κριτσᾶς, Κ. Δ. Καλοκύρης, «Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης, I. Ἡ Παναγία (Κερά) τῆς Κριτσᾶς», *ΚρητΧρον ΣΤ'* (1952), 224.



Εικ. 5. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ.

του στη σκηνή. Κατά κανόνα αποδίδεται είτε σύννους και σιωπηλός, όπως στην Παναγία της Κριτσάς (πρώτο μισό 14ου αιώνα)²⁵ και στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι²⁶, είτε παριστάνεται να χειρονομεί διστακτικά και μόλις να αρθρώνει λόγο, όπως, αργότερα, σε εικόνα από την Κίμωλο (τέλη 15ου αιώνα)²⁷. Με το ένα χέρι σε διακριτή χειρονομία λόγου αποδίδεται ο Ιωακείμ, μόνον όταν συνομιλεί με τον άγγελο που τον ευαγγελίζει, όπως στο Βατοπέδι²⁸. Καθώς, όμως, εδώ ο θεοπάτορας απευθύνεται στους ποιμένες με εύγλωττη έκφραση και υπογραμμίζει έντονα και με τα δύο χέρια τα λόγια του, η σκηνή θα μπορούσε κάλλιστα να αποτυπώνει την εξέλιξη της ιστορίας μετά τον ευαγγελισμό, δηλαδή την εντολή στους βοσκούς: «Φέρετέ μοι ὧδε δέκα ἀμνάδας ἀσπίλους καὶ ἀμώμους ... καὶ δεκαδύο μόσχους ἀπαλούς ... καὶ ἑκατὸν χιμάρους ...»²⁹, προκειμένου να τα προσφέρει ως ευχαριστήρια δωρεά στον Θεό, που εισάκουσε την προσευχή του.

Ο Ευαγγελισμός της Άννας (Εικ. 6), παράσταση ιδι-



Εικ. 6. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Ο Ευαγγελισμός της Άννας.

αίτερα φθαρμένη και δυσδιάκριτη, εικονίζεται γενικά κατά τα ειωθότα: Η αγία, ὄρθια στα αριστερά, στον παρὰδεισον του οίκου της, με τα χέρια ακόμη σε παράκληση, στρέφεται προς τα δεξιά, όπου στηθαίος ο άγγελος σε τεταρτοκύκλιο ουρανού ευαγγελίζεται τη θεϊκή

²⁵ Στο ίδιο, εικ. ΣΤ' 2. Μ. Μπορμπουνδάκης, *Παναγία Κερά, Βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά* (οδηγός), Αθήνα χ.χρ., εικ. 43. Για τη χρονολόγηση, Στ. Παπαδάκη-Oekland, «Η Κερά της Κριτσάς. Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της», *ΑΔ* 22 (1967), Μελέται, 105.

²⁶ Ξανθάκη, «Αγία Άννα, Ανισαράκι», ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 3 και η ίδια, «Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας στο Ανισαράκι Κανδάνου: Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες», *ΔΧΑΕ* Λ' (2009), εικ. 2, αντίστοιχα.

²⁷ Θ. Ξανθάκη, «Τρεις σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο σε τμήμα εικόνας από την Κίμωλο», *ΔΧΑΕ* ΚΗ' (2007), εικ. 2.

²⁸ G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 87.1.

²⁹ Tischendorf, ό.π. (υποσημ. 23), IV.3.



Εικ. 7. Σέλινο, Προδρόμι, ναός Παναγίας Σκαφιδιανής. Ο Ευαγγελισμός της Άννας (1347).

ανταπόκριση στις προσευχές της για ευγονία. Παράδοξη είναι η απόδοση του κήπου της Άννας, η οποία αποκλίνει από την παραδοσιακή διατύπωση. Η κρήνη, ουσιαστικό στοιχείο της σκηνής, μόλις υποδηλώνεται με χαμηλό, ασήμαντο τοιχείο στη βάση της τοιχογραφίας δεξιά, ενώ με ιδιαίτερη έμφαση αναπτύσσεται πλούσια, ασυνήθιστη, με συμβολισμούς προφανείς, η γλωρίδα και εντυπωσιακή η πανίδα του παραδείσου στο υπόλοιπο του πίνακα: Καρπερή κληματίδα αμπέλου φορτωμένη σταφύλια ελίσσεται πολύκλαδη γύρω από ψηλό κορμό δέντρου, πίσω από την κρήνη. Στη βάση του δέντρου, αριστερά, θάλλει θαμνώδης ροδιά (;) με ώριμα

φρούτα. Δεξιότερα, επάνω στην κρήνη στέκουν δύο ευμεγέθη πτηνά, αποδομένα με γραμμική τεχνική και σε μονοχρωμία, από τα οποία το ένα σκύβει να πει νερό. Στη μεγαλύτερη, σχεδόν ακέραιη, τοιχογραφία στην Παναγία στο Προδρόμι Σελίνου (1347), ενυπόγραφο έργο του αγιογράφου του κύκλου του Παγωμένου Ιωακείμ³⁰, προστίθεται στη σκηνή η θεραπευαίνιδα, και με όμοιο ασυνήθιστο τρόπο, άγνωστο έως τώρα από αλλού, εικονίζεται ο κήπος της Άννας, χωρίς όμως τη ροδιά (Εικ. 7).

³⁰ Μαραγκουνδάκη, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 44.



Εικ. 8. Anagni, καθεδρικός ναός. Θαύμα του αγίου Magnus, τμήμα με σύμπλεγμα κληματίδας και δέντρου.

Το ιδιόρρυθμο σύμπλεγμα κληματίδας και δέντρου αποδίδεται όμοια σε τοιχογραφία του δεύτερου τετάρτου του 13ου αιώνα στην κρύπτη του καθεδρικού ναού στο Anagni, νοτιοδυτικά της Ρώμης, που απεικονίζει θαύμα του αγίου Magnus, πάτρονα της πόλης³¹ (Εικ. 8). Τα δύο εντυπωσιακά πουλιά θυμίζουν το πτηνό σε αποτοιχισμένη τοιχογραφία από την Capella Palatina στο Palazzo dei Normanni στο Παλέρμο (τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα)³², ενώ τα χαρακτηριστικά τους, η μακριά ουρά, το δυνατό ράμφος, τα ψηλά πόδια με τα γαμπά νύχια, καθώς και η αφαιρετική απόδοσή τους ανακαλούν έργα γλυπτικής³³. Στον Ευαγγελισμό της Άννας θα πρέπει

μάλλον να αναγνωριστούν ως παγώνια, λόγω του σωτηριολογικού συμβολισμού τους, εξαιτίας του οποίου φαίνεται να απεικονίστηκαν σε ψηφιδωτά της Μονής

³¹ Ο. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Μόναχο 1968, πίν. XXIII.

³² *La pittura in Italia. L'Altomedioevo* (επιμ. C. Bertelli), Μιλάνο 1991, εικ. 581.

³³ Όπως το θωράκιο με αετό στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (BM 1057, δεύτερο μισό 10ου-11ου αιώνας), βλ. Θ. Παζαράς, «Κατάλογος χριστιανικών αναγλύφων πλακών εκ Θεσσαλονίκης με ζωομόρφους παραστάσεις», *Βυζαντινά* 9 (1977), 59-60, αριθ. 25, πίν. XIV, 25.

της Χώρας³⁴, ως συνοδός διάκοσμος του θεομητορικού κύκλου. Όμοια αποδίδονται τα πουλιά και στην Παναγία στο Προδρόμι, όπου επίσης το ένα σκύβει να δροσιστεί στην κρήνη, πραγματιστική λεπτομέρεια που παραπέμπει σε εικόνα στη Zarzma (11ος-12ος αιώνας)³⁵. Ζωγραφισμένα μικρότερα και φυσιοκρατικότερα συνοδεύουν τη σκηνή στον Άγιο Νικόλαο στο Μουρί Κισσάμου και στην Παναγία στο Φόδελε Ηρακλείου (1323)³⁶.

Η Γέννηση, με τη συνοδευτική επιγραφή *Η ΓΕΝΗ-CEIC*, συντίθεται με βάση τα καθιερωμένα κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο στοιχεία: Η Παναγία, μορφή κυρίαρχη, emphatica τονισμένη σε διαστάσεις και απόδοση και τοποθετημένη διαγώνια στη σύνθεση, μισοστρέφει την πλάτη στη φάτνη, απομακρύνει το βλέμμα από το παιδί και, ανακρατώντας με ανάστροφη παλάμη το κεφάλι, ατενίζει το λουτρό του Νεογνού³⁷ ή, όπως εδώ, τους ευαγγελιζόμενους από τον άγγελο βοσκούς³⁸. Στην παλαιολόγεια εικονογραφία ανήκει και η στάση του Βρέφους στο λουτρό, επεισόδιο που παραπέμπει στην ανθρωπινή φύση του, η οποία όμως εδώ εκφράζει τρόμο και αποστροφή και ανακαλεί την απεικόνισή του στη παράσταση της Υπαπαντής και της Παναγίας του Πάθους: ο μικρός Ιησούς, αναζητώντας καταφύγιο στους κόλπους της μαίας, όπως αντίστοιχα στις Θεοτόκου, γυρίζει την πλάτη στην κολυμβήθρα και στρέφει αντίθετα κεφάλι και βλέμμα, όπως σε τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320) και στο Πρωτάτο³⁹. Στη δόκιμη για την εποχή παράσταση του Ιωσήφ μοναχικού, χωρίς την παρουσία ποιμένα, και απομονωμένου στην κάτω αριστερή γωνία, με το σώμα προς τα αριστερά και το κεφάλι στραμμένο αντίθετα, σημειώνεται η ασυνήθιστη κατεύθυνση του βλέμματός του στη λεχώνα ψηλότερα και όχι, ως είθισται, στο επεισόδιο του λουτρού απέναντί του. Αυτή η διαφοροποιημένη λεπτομέρεια, που ανατρέχει σε παλαιότερες απεικονίσεις του θέματος⁴⁰, επανέρχεται, για παράδειγμα, σε τοιχογραφία στην Παναγία Φανερωμένη στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου Ρεθύμνης (γύρω στο 1300) και στον Άγιο Δημήτριο στο Πούρκο Κυθήρων (αρχές 14ου αιώνα)⁴¹.

Η μάλλον ασυνήθιστη παρουσία σκύλου στη σκηνή, δεξιότερα από τον Ιωσήφ, που έχει ερμηνευθεί ως απειλητικό για τη μητέρα και το παιδί σύμβολο του Κακού⁴², εδώ φαίνεται να αποτελεί ρωπογραφικό στοιχείο ποιμενικής ζωής, καθώς ο σκύλος εικονίζεται να λακίζει παιγνιώδης προς τα δεξιά, σαν να θέλει να διώξει το πρόβατο που τρώει θάμνο, όπως ανάλογα στον Άγιο Αν-

δρέα στο Καινούργιο Ρεθύμνης (αρχές 14ου αιώνα)⁴³, όπου με όμοια κίνηση κυνηγεί λαγό.

Το υπερβολικά πλούσια πτυχωμένο μαφόρι που τυλίγει την Παναγία και διευθετείται επιδέξια, ώστε να υποδηλώνει την πλαστικότητα του σώματος, αποδίδεται όμοια από τον Παγωμένο στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323)⁴⁴. Με ανάλογη άλλωστε μανιέρα πτυχώνεται το ρούχο σε μια σειρά ιταλικά έργα του 13ου αιώνα⁴⁵, αλλά και το ιμάτιο του Πέτρου στην Ψηλάφηση

³⁴ P. Underwood, *The Kariye Djami, 2, The Mosaics*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 114.

³⁵ S. Amiranashvili, *Kunstschätze Georgiens*, Πράγα 1971, 126-127, εικ. 73, 74.

³⁶ G. Passarelli, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Μιλάνο 2003, εικ. 138 και I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, εικ. 59, αντίστοιχα.

³⁷ Όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά, G. Millet, *Monuments byzantines de Mistra, Album*, Παρίσι 1910, πίν. 118.1 και Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, Αθήνα 2003, εικ. 61.

³⁸ Όπως αργότερα στην Παντάνασσα, Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, εικ. 41.

³⁹ Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Όρφανου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 19, Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες (επιμ. Χ. Μπακιρτζής), Θεσσαλονίκη 2003, πίν. 26 (Ορφανός) και Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 28), πίν. 10.2 (Πρωτάτο).

⁴⁰ Όπως σε μικρογραφία ευαγγελισταρίου (κώδ. 2, φ. 210β) στη μονή Παντελεήμονος στο Άγιον Όρος (1120-1170), βλ. Στ. Μ. Πελεκανίδης – Π. Κ. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Ν. Καδᾶς, *Οί Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β, Αθήνα 1975, εικ. 285 και Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995, εικ. 135.

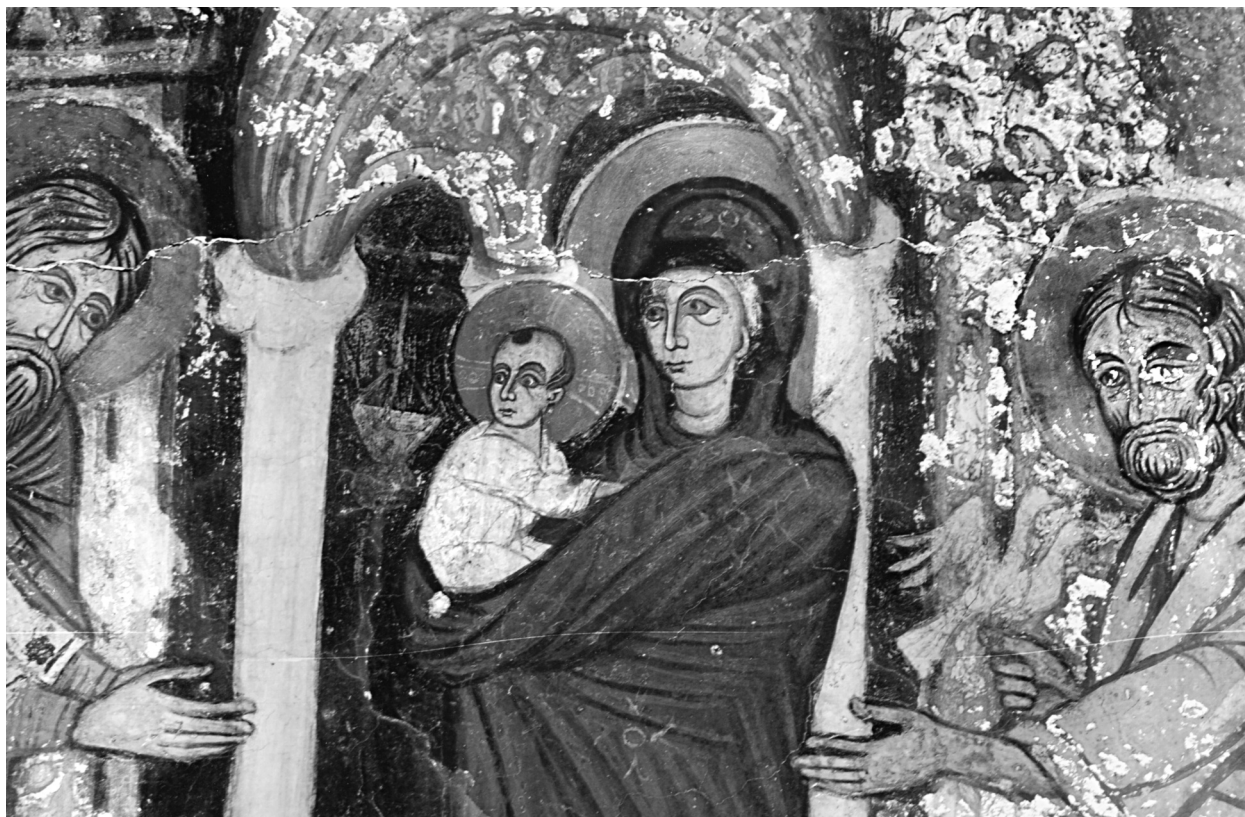
⁴¹ Κ. Γιαπιτοσόγλου, *Ο ναός της Παναγίας Φανερωμένης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου*, Ρέθυμνο 2011, εικ. 60 και Μ. Χατζηδάκης – Ι. Μπίθα, *Εύρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Κυθήρων*, Αθήνα 1997, ναός αριθ. 15, εικ. 1.

⁴² Όταν αποδίδεται αγριωπός ή τερατόμορφος, όπως στην Όμορφη Εκκλησία στην Αίγινα και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Βάθη (Κούνενι) Κισσάμου, αντίστοιχα, βλ. V. Foskolou, «The Virgin, the Christ-child and the Evil Eye», *Images of the Mother of God, Πρακτικά συνεδρίου* (επιμ. Μ. Vassilaki), Aldershot 2005, 251-253, πίν. 16, εικ. 21.1 (Αίγινα) και στο ίδιο, εικ. 21.3 και Κ. Λασσιθιωτάκης, «Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων», *ΔΧΑΕ Β'* (1960-1961), πίν. 5.1 (Βάθη).

⁴³ Ι. Σπαθαράκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνης*, Ρέθυμνο 1999, εικ. 4.

⁴⁴ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 47.

⁴⁵ Όπως στη Maesta του Cimabue στο Λούβρο (δεκαετία 1260, βλ. *Cimabue a Pisa* (κατάλογος έκθεσης), Πίζα 2005, αριθ. 76, εικ. σ. 235), σε εικόνα ανώνυμου Σιεννέζου ζωγράφου με ένθρονη Βρεφοκρατούσα στην Galleria dell'Accademia στη Φλωρεντία [δεκαετία 1280, βλ. H. D. J. Maginnis, «Everything in a Name?



Εικ. 9. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Η Υπαπαντή (τμήμα).

στη Βλαχέρνα της Άρτας (γύρω στο 1250)⁴⁶. Το τοπίο, το οποίο επιστέφει πυκνή συστάδα από όρθια, παράλληλα βραχόμορφα στοιχεία, άνυδρο, με ελάχιστη ασθενική χλωρίδα, κατακερματίζεται σε πολλούς, στερεομετρικούς ωχρούς όγκους, που τους πλαισιώνει λευκωπή πλατιά ταινία, και διαρθρώνεται σε «πίνακες», στους οποίους απεικονίζονται με αυτοτέλεια τα επιμέρους επεισόδια της σκηνής. Όμοια, με χρωματικές μόνο διαφοροποιήσεις, αποδίδεται σε τοιχογραφίες της Γέννησης που ζωγράφησε ο Παγωμένος και η «σχολή» του, λόγου χάρη στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους και στον Άγιο Ιωάννη στον Ασφεντηλέ Σελίνου⁴⁷.

Η Υπαπαντή (Εικ. 9) εκτυλίσσεται μπροστά σε δύο κεραμοσκεπή κτήρια, αριστερά και δεξιά στη σκηνή, που αφήνουν το μεταξύ τους μελανόχρωμο βάθος ελεύθερο, ώστε να προβάλλεται σε αυτό ως κυρίαρχο αρχιτεκτονικό στοιχείο το πανύψηλο, τρικιόνιο στην προοπτική του απόδοσης, κιβώριο. Στην εύστοχα δομημένη σύνθεση εξαιρείται το σύμπλεγμα μητέρας και παιδιού, καθώς αυτό τοποθετείται κάτω από τον κοκκινωπό ημ-

σφαιρικό θόλο του κιβωρίου, από τον οποίο αναρτάται κανδήλα, με τους «πλευρικούς» λευκούς κίονες που τον υποβαστάζουν να πλαισιώνουν τις μορφές τους, όπως ανάλογα τον αρχιερέα και τον μικρό Χριστό στον Άγιο Στέφανο στην Καστοριά (1337/8)⁴⁸, και τον μεσαίο κίονα, κεντρικό άξονα της σκηνής, να συμπύπτει με τον Ιησού.

Or The Classification of Sienese Duecento Painting», *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* (επιμ. V. M. Schmidt), Washington, DC 2002, εικ. 6], καθώς και σε εικόνα του Maestro di San Martino με Βρεφοκρατούσα και σκηνές βίου των προπατόρων (τέλη 13ου αιώνα) στο Museo di San Martino στην Πίζα (στο μαφόνι της Άννας στο Γενέσιον της Θεοτόκου, βλ. *La pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, I-II, Μιλάνο 2003, I, εικ. σ. 240).

⁴⁶ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, εικ. 82 και η ίδια, *Η Βλαχέρνα της Άρτας, Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009, εικ. 17.

⁴⁷ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 116.

⁴⁸ Στ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, «Άγιος Στέφανος», *Καστοριά*, Αθήνα 1992, εικ. 12 και Ν. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005, εικ. 88.



Εικ. 10. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Η Βάπτιση: ο Ιωάννης ο Προδρόμος (λεπτομέρεια).

Έτσι, καθώς το θυσιαστήριο εδώ παραλείπεται και υποκαθίσταται συμβολικά με τη Βρεφοκρατούσα, ο δογματικός ρόλος της Θεομήτορος υπογραμμίζεται εμφαντικά. Κατά τα άλλα, η Παναγία, που προσέρχεται από δεξιά, έχοντας έτσι, αδέξια, πίσω της το ιερό της εκκλησίας, κρατεί και προσάγει το παιδί όπως σε παλαιολόγια μακεδονικά μνημεία⁴⁹ και σε τοιχογραφίες του Παγωμένου⁵⁰. Ο νήπος, λευκοντυμένος Ιησούς γυρίζει την πλάτη αλλά και το κεφάλι προς τον αρχιερέα, αντικρίζοντάς τον με διεσταλμένα από τρόμο μάτια, και καταφεύγει στην ασφάλεια της αγκαλιάς της μάνας και στη θαλπωρή του πολύπτυχα κολπωμένου μαφορίου, που του αποκρύπτει τα πόδια κάτω από τους μηρούς, όπως όμοια στον Άγιο Αντώνιο στην Ανάφη (αρχές 14ου αιώνα)⁵¹. Ο Συμεών, στα αριστερά, μισοσκύβει ευλαβικά για να υποδεχθεί το παιδί, προτείνοντας αγάλλυπα τα χέρια, αρκετά σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια⁵², ενώ ο Ιωσήφ πίσω από τη Μαρία, πιο μικρόσωμος από

τα άλλα πρόσωπα του επεισοδίου, προσέρχεται και αυτός με τα χέρια γυμνά, κρατώντας τα περιστέρια από τα πόδια. Η φυσιοκρατική, χαρίεσσα απόδοση του ενός πουλιού, που φτεροκοπά σαν για να ξεφύγει, φαιδρύνει την ανστηρή, ιερατική ατμόσφαιρα της σκηνής και αποτελεί άγνωστη από αλλού πραγματιστική λεπτομέρεια. Τέλος, η κανδήλα που συμπληρώνει την παράσταση του κιβωρίου αποτελεί το μοναδικό δυτικό στοιχείο στη σύνθεση⁵³.

Η Βάπτιση, που επιγράφεται *Η ΒΑΠΤ[ΙCΙC]*, συνδυάζει στοιχεία της παλαιολόγιας και της προγενέστερης εικονογραφίας. Έτσι, ο Χριστός, ενώ τοποθετείται μπροστά από τα νερά του γεμάτου ψάρια ποταμού, χαρακτηριστικά στοιχεία της ζωγραφικής των Παλαιολόγων, συγχρόνως εικονίζεται κατά παρέκκλιση για την εποχή ολόγυμνος⁵⁴ και σε σπάνια κατενώπιον στάση, όπως σε εικόνες του 14ου αιώνα⁵⁵.

Αξιοπρόσεκτη είναι η τεχνοτροπία και η τεχνική με τις οποίες ζωγραφίζεται ο Προδρόμος, τεράστιος και μεγαλύτερος από τον Χριστό, όπως ανάλογα στην Οδηγήτρια του Μυστρά (δεκαετία 1310)⁵⁶, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Βάθη Κισσάμου (πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα),

⁴⁹ Για παράδειγμα, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, Τσιτουρίδου, Όρφανός, ό.π. (υποσημ. 39), πίν. 21, και στον Χριστό στη Βέροια, Στ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, Όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος, Έν Αθήναις 1973, πίν. Δ και 17.

⁵⁰ Λόγον χάρη στον Άγιο Νικόλαο στη Μάζα και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά, Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 53 (Μάζα) και Lymberopoulou, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 15.

⁵¹ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οί τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου Ἀνάφης», ΔΧΑΕ Β' (1960-1961), πίν. 63, όπου και ενδελεχής ανάλυση του θέματος του περιδεούς Ιησού, 185-188.

⁵² K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, N. J. 1951, 63, πίν. VII.

⁵³ Μ. Έμμανουήλ, *Οί τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Μακρονόρι καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸν Ὀξύλιθο τῆς Εὔβοιας*, Αθήνα 1991, 124, πίν. 55. Α. Κατσιώτη, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14ου-15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο Ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χεῖλη της Τήλου», ΑΔ 54 (1999), Μελέται, 392, πίν. 141γ.

⁵⁴ D. Mouriki, «The Iconography of the Mosaics», στο H. Belting – C. Mango – D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, DC 1978, 64.

⁵⁵ Όπως σε δεύτερο φύλλο τετραπύχου με το Δωδεκάορτο στο Σινά (μέσα 14ου αιώνα), Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Α' (Εἰκόνες), Β' (Κείμενα), Ἀθήναι 1956, 1958, 189-190, εικ. 212.

⁵⁶ Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Μυστράς*, ό.π. (υποσημ. 37), εικ. 4.

στον Άγιο Ιωάννη στο Χάσι Σελίνου (1330-1350)⁵⁷. Ντυμένος με χιτώνα κοσμημένο με πλατύ σημείο και άνετο, πολύπτυχο ιμάτιο, πατεί στέρεα στη γη και κάμπτοντας ελαφρά μπροστά το απανωκόρμι ανατείνει το κεφάλι στον ουρανό, επικαλείται το Θείο με το αριστερό και βαπτίζει τον Ιησού με το άλλο χέρι.

Εντυπωσιακή είναι στο σύνολό της η ρωμαλέα μορφή του, που θυμίζει εκείνη στο Πρωτάτο⁵⁸, η οποία σχεδόν εξισορροπεί με το εύρος της τους τρεις αγγέλους στα δεξιά, και ιδιαίτερα η αδρή απόδοση του σε κατατομή προσώπου του (Εικ. 10): Τα χαρακτηριστικά έντονα, γράφονται αφαιρετικά, με σχεδόν συνεχόμενη, πλατιά, καστανή πινελιά στην ωχρή σάρκα, με έμφαση στο ουσιώδες και χωρίς συμπληρωματικές σκιάσεις, γλυκασμούς και ψιμυθίες, τεχνική που του προσδίδει δυνατή και σκληρή έκφραση. Τα καστανοκόκκινα ατίθασα μαλλιά, το παχύ καστανό μουστάκι πάνω από τα σφιγμένα χείλη, η κοκκινωπή πλούσια γενειάδα που πλαισιώνει το σχεδόν σφαιρικό πηγούνι και τα τονισμένα ζυγωματικά συμπληρώνουν την, σαν προσωπογραφία ανήμερου αγίου, εικόνα του. Με την ίδια ρεαλιστική μανιέρα αποδίδεται το πρόσωπο του Ιακώβου του Αδελφοθέου στον Άι-Γιαννάκη στον Μυστρά (τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα)⁵⁹.

Αξιοσημείωτος είναι, επίσης, ο διαφορετικός χρωματισμός των δύο όγκων του ορεινού τοπίου, αριστερά και δεξιά της σκηνής, με ωχροκόκκινο πίσω από τον Πρόδρομο, με ανοιχτή όχρα πίσω από τους αγγέλους, όπως και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Βάθη Κισσάμου⁶⁰, καθώς και η τεχνοτροπική απόδοση του δεξιού τμήματός του, μπροστά από το οποίο οι άγγελοι παρακολουθούν ευλαβικά την ιεροτελεστία (Εικ. 11): Οι βράχοι του, χάρη στην έντονη, εξεζητημένη φωτοσκίαση και την τολμηρή, κυβιστική σχεδίαση, που συχνά χρησιμοποιεί στην απόδοση του τοπίου ο Παγωμένος και οι αιογρόφοι της «σχολής» του, κατατέμνονται εδώ σε πολλαπλά, ανεξάρτητα, ελεύθερα, κτενόσχημα στοιχεία, τα οποία μοιάζουν σαν παλλόμενες φτερούγες, πίσω από τις αγγελικές μορφές. Παρόμοιο αλλά απλούστερο στη μορφοποίησή του, χωρίς το κατακεραματισμένο ανάγλυφο που δημιουργεί η φωτοσκίαση, το βραχώδες τοπίο αποδίδεται, για παράδειγμα, στον Άγιο Ιωάννη στο Χάσι, αλλά και στον Άγιο Νικόλαο στην Αγόριανη (γύρω στο 1300) και στον Άγιο Γεώργιο στον Λογγάνικο (1374/5) Λακωνίας⁶¹.

Το θαύμα της Ανάστασης του φίλου του Ιησού, που επιγράφεται *Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ / ΛΑΖΑΡΟΥ*, παράσταση λιτή και αφαιρετική, περιορίζεται στα ουσιώδη (Εικ. 12):

αριστερά ο Χριστός, ακολουθούμενος από μόνο δύο αποστόλους, τον Πέτρο και τον Θωμά (:), δεξιά ο αναστημένος Λάζαρος και, δίπλα στο μνήμα δύο Ιουδαίοι: ο ένας, μορφή καθιερωμένη, προφυλάσσεται από τη δυσσομία του πώματος, καλύπτοντας με το ρούχο του στόμα και μύτη, ο άλλος, γηραιός, με μακριά γενειάδα, χειρονομεί εκφραστικά δείχνοντας τον Λάζαρο. Τους δύο διακριτούς ομίλους συνδέει χαμηλά το σύμπλεγμα Μάρθας και Μαρίας, όπως και ο μισοσκυμένος νεαρός, μυώδης υπηρέτης, μορφή αναπόσπαστη του θαύματος⁶², που μετατοπίζει την πλάκα που έφραζε το μνήμα. Η τοιχογραφία παρουσιάζει ενδιαφέρον κυρίως για την απόδοση του τοπίου, που λειτουργεί ως ιδανικό, σε σχήμα, υφή και χρωματισμό, βάθος για τον όμιλο του Χριστού και των αποστόλων. Ευμεγέθης, ιδιαίτερα διευρυμένος στη βάση του, κωδωνόσχημος λόφος αναπτύσσεται μειούμενος προς τα επάνω και καταλαμβάνει τα τρία τέταρτα του πλάτους και ολόκληρο το ύψος της σκηνής. Βαμμένος ωχροκόκκινος, περιγράφεται στην ελεύθερη, δεξιά πλευρά του από στενή διπλή, λευκωπή και κόκκινη ταινία και επιστέφεται από τέσσερα όρθια σωληνωτά εξάρματα. Το σχήμα, το χρώμα και η τεχνική αποτύπωση αυτού του εμφαντικά κυρίαρχου τοπίου παραπέμπουν σε μεσοβυζαντινά έργα, όπως στην Έγερση του Λαζάρου σε επιστύλιο τέμπλου με Δέηση και Δωδεκάορτο στο Σινά (γύρω στο 1200)⁶³ ή στη Συνάντηση Χριστού και Σαμαρείτιδας σε τοιχογραφία στο παρεκκλήσιο της Παναγίας

⁵⁷ Λασιθιωτάκης, «Δύο εκκλησίες», ό.π. (υποσημ. 42), πίν. 6. Bissinger, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 66 (Βάθη) και Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 127 (Χάσι).

⁵⁸ Millet, *Athos*, ό.π. (υποσημ. 28), πίν. 15.3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, ό.π. (υποσημ. 46), εικ. 100 και *Μανουήλ Πανσέληνος* (κατάλογος έκθεσης), Θεσσαλονίκη 2003, εικ. 6, 7.

⁵⁹ Ν. Β. Δρανδάκης, «Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά», *ΔΧΑΕ* ΙΔ' (1987-1988), εικ. 12.

⁶⁰ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 110.

⁶¹ Μ. Έμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας», *ΔΧΑΕ* ΙΔ' (1987-1988), εικ. 23 (Έγερση Λαζάρου) και Ο. Chassura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanicos, Laconie*, Αθήνα 2002, εικ. 5 (Δρακοντοκτονία), αντίστοιχα.

⁶² Καθώς εικονογραφεί την εντολή του Χριστού «ἄρατε τὸν λίθον», *Ιωάννης*, ια', 39.

⁶³ Ντ. Μουρίκη, «Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα», *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, Αθήνα 1990, 106-107, εικ. 33. *The Glory of Byzantium* (κατάλογος έκθεσης), Νέα Υόρκη 1997, 377-378, εικ. 248 (A. Weyl Carr).



Εικ. 11. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Η Βάπτισις: οι άγγελοι (λεπτομέρεια).

στη μονή του Θεολόγου στην Πάτμο (1176-1180)⁶⁴. Όμοιο, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, αποδίδεται το φυσικό βάθος σε τοιχογραφίες στον ναό της Κοίμησης στον Οξύλιθο Ευβοίας (γύρω στο 1300)⁶⁵ και στην ευρύτερη περιοχή του μνημείου μας, όπως και σε έργα των Βενερετών και του Παγωμένου⁶⁶. Αυτή η απεικόνιση του τοπίου, η οποία υπηρετεί μια «αισθητική άποψη μακριά από τη φύση»⁶⁷, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη φυσιοκρατική, ρεαλιστική αποτύπωση του θρόνου, δηλαδή με τα δάκρυα που κυλούν στα πρόσωπα της Μάρθας και της Μαρίας, εικονογραφώντας το ευαγγελικό κείμενο. Η απόδοση των δακρύων με μια επιμήκη βαθύχρωμη πινελιά, η οποία ξεκινά από τον πόρο του ματιού και αυλακώνει ως κάτω το μάγουλο, είναι γνωστή και δόκιμη καταγραφή οδύνης ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁶⁸, όπως στην Έγερση του Λαζάρου στην Παναγία της Ασίνου (1105/6)⁶⁹. Έτσι, ο τρόπος αποτύπωσης τοπίου και

⁶⁴ Η. Κόλλιας, «Οί τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Θεολόγου στὴν Πάτμο», *Οἱ θησαυροὶ τῆς Μονῆς Πάτμου*, Αθήνα 1988, εικ. 19 και Ν. Χατζηδάκη, *Πάτμος*, Αθήνα 1990, εικ. 7.

⁶⁵ Για παράδειγμα, σε τοιχογραφίες στην Κοίμηση Οξύλιθου (λίγο πριν το 1300). Εμμανουήλ, *Τοιχογραφίες Εύβοιας*, ό.π. (υποσημ. 53), πίν. 40, 42.

⁶⁶ Για παράδειγμα, στον Χριστό στα Μεσκλά, Στ. Ν. Μαδεράκης, «Οἱ Κρητικοὶ ἀγιογράφοι Θεόδωρος-Δανιὴλ Βενέρης καὶ Μιχαὴλ Βενέρης», *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', Αθήνα 1981, πίν. 71α' και στην Παναγία στον Αλίκαμπο (1315/6), Κ. Λασιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης», *Κρητ.Χρον* ΚΑ' (1969), εικ. 150 και Lymberopoulou, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 71.

⁶⁷ Κόλλιας, ό.π. (υποσημ. 64), 107.

⁶⁸ Η. Maguire, «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP* 31 (1977), 169.

⁶⁹ Μ. Sacopoulou, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Βρυξέλλες 1966, πίν. VI και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, ό.π. (υποσημ. 46), εικ. 27.



Εικ. 12. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Η Έγερση του Λαζάρου.

θρήνου στην τοιχογραφία του Κάδρους δηλοποιεί παραστατικά τη συνύπαρξη δύο καλλιτεχνικών τάσεων, δύο διαφορετικών εποχών. Σχεδόν απαράλλαχτα εικονίζεται το γεγονός σε τοιχογραφία στον Άγιο Γεώργιο στο Προδρόμ⁷⁰, ενυπόγραφο έργο του Παγωμένου και του συνεργάτη του Νικολάου, και στον περίπου σύγχρονο Προφήτη Ηλία στον Τραχινιάκο⁷¹, η διακόσμηση του οποίου προσγράφεται στους δύο αυτούς αγιογράφους ή στον Νικόλαο και σε κάποιο ανώνυμο συντεχνίτη του⁷². Στο Προδρόμο, ο λόφος στα αριστερά του πίνακα, κατεστραμμένος, μόλις διακρίνεται, στον Τραχινιάκο τοποθετείται δεξιά και ζωγραφίζεται σχεδόν πανομοιότυπος, με ασημαντες διαφοροποιήσεις. Κατά τα άλλα, ο αριθμός, η διάταξη και η εικαστική διαπραγμάτευση των μορφών στα τρία αυτά μνημεία είναι τόσο όμοια, ώστε να δικαιολογούν την άποψη ότι εκτελέστηκαν από τον ίδιο αγιογράφο ή τουλάχιστον από το ίδιο συνεργείο:

εκτός από τα δακρυσμένα πρόσωπα της Μαρίας και της Μάρθας, χαρακτηριστικοί είναι και στα τρία έργα ο ρωμαλέος υπηρέτης, με το αδρό, σε κατατομή πρόσωπο και τον κοντό χιτώνα, τυπικά χαρακτηριστικά των βοηθητικών προσώπων στη σκηνή⁷³, που σκύβει βαθιά, μετατοπίζοντας την κοσμημένη με γραπτό φυτικό μοτίβο πλάκα, η οποία έφραζε την είσοδο του μνήματος· αλλά και ο σαβανωμένος νεαρός, αγένειος Λάζαρος, που στέκει με ορθάνοιχτα μάτια στην ορθογώνια είσοδό του. Μικρή εικονογραφική απόκλιση στην παράσταση του

⁷⁰ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 60.

⁷¹ Οι βυζαντινές εκκλησίες της Καντάνου, Κάντανος 1999, εικ. σ. 191. Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 153.

⁷² Στο ίδιο, 125-126.

⁷³ Ντ. Μουρίκη, *Τά ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Α', Αθήνα 1985, 193.

Τραχινιάκου αποτελεί η χειρονομία του ηλικιωμένου Ιουδαίου, ο οποίος δράττει χαμηλά τη μακριά του γενειάδα, εκφράζοντας έτσι αμηχανία και δυσπιστία για το συντελούμενο θαύμα.

Η επιγραφή *Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ* συνοδεύει το σχετικό επεισόδιο. Η σύνθεση, ιδιαίτερα πυκνή, κυριολεκτικά στρατοκρατείται, έτσι ώστε ο Ιησούς και ο Ιούδας να προβάλλονται σε ένα πολυπρόσωπο, συμπαγή, αμιγώς στρατιωτικό όμιλο, σε ένα αδιαπέραστο τείχος από στολές, περικεφαλαίες, υψωμένα σπαθιά και λόγχες, που πληροί ασφυκτικά το βάθος (Εικ. 13). Ανάμεσά τους, μοναδικός πολίτης είναι ο νεαρός υπηρέτης-μουσικός στα δεξιά, του οποίου ο βαθυκόκκινος χιτώνας διασπά τη γκριζοομοιοχρωμία των στρατιωτικών στολών. Η «στρατικοποίηση» της Προδοσίας, σύμφωνα με τους Στυλιανού που μελέτησαν διεξοδικά το θέμα⁷⁴, μορφοποιείται στη Δύση, εξαπλώνεται στη μνημειακή βυζαντινή τέχνη μετά το 1204, ως αποτέλεσμα της λατινοκρατίας στα βυζαντινά εδάφη, και έχοντας ισχυρό ιδεολογικό υπόβαθρο αποτυπώνεται στην εικονογραφία της σκηνής. Στην Κύπρο εντοπίζονται τα αντιπροσωπευτικότερα, ολοκληρωμένα δείγματα αυτής της μετάλλαξης, ενώ στην Κρήτη η σκηνή στρατικοποιείται εν μέρει, εφόσον μεταξύ των στρατιωτών συμφύρονται και κάποιοι λαϊκοί, όπως στον Άγιο Ιωάννη στον Κάλαμο (δεκαετία 1330)⁷⁵. Όμως, την πλέον χαρακτηριστική εικονογραφική ιδιαιτερότητα του επεισοδίου στο Κάδρος προσφέρει η αναπάντεχη προσθήκη στο δρώμενο δύο μουσικών, του στρατιώτη που κρατεί και χτυπά νταούλι και του υπηρέτη που υψώνει και φυσά κέρας, στα αριστερά και δεξιά της σκηνής αντίστοιχα. Η παρουσία μουσικών οργάνων στην Προδοσία, που έμμεσα τη συνδέει με τον Εμπαιγμό, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως έντεχνη υπογράμμιση της προδοσίας του μαθητή, η οποία έτσι διαλαλείται ηχηρά, «με τυμπανοκρουσίες». Η εικονογραφική αυτή παραλλαγή, άγνωστη, όσο γνωρίζω, στη βυζαντινή διατύπωση του θέματος, επαναλαμβάνεται ύστερα, διαφοροποιημένη ελάχιστα ως προς τους μουσικούς και τα όργανα, σε τοιχογραφία στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά (1474)⁷⁶. Παρά την ύπαρξη του νεωτεριστικού, δυτικοτρόπου αυτού στοιχείου στην απεικόνιση του γεγονότος, είναι αξιοσημείωτη η ομοιότητα των μουσικών οργάνων με αυτά σε παλαιολόγειες τοιχογραφίες του Εμπαιγμού, όπως στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό⁷⁷. Δυτική είναι εξάλλου και η εξάρτυση των στρατιωτών, οι οποίοι φορούν στολές

από πλεκτή αλυσίδα, χαρακτηριστικό της στρατιωτικής ένδυσης κατά τον 14ο αιώνα, και κωνικό κράνος, γκριζο ή κόκκινο. Με ίδια ή συγγενή αμφίεση εικονίζεται το στρατιωτικό απόσπασμα στις τοιχογραφίες της Κύπρου, όπως και στην Παναγία στο Προδρόμι. Οι δυτικής προέλευσης κόκκινες, ψηλές, εφαρμοστές κάλτσες που φορούν οι στρατιώτες εμφανίζονται εδώ αρκετά ενωρίτερα από τη θεωρούμενη ως πρώτη καταγραφή τους στην Παναγία στον Βριωμένον Ιεράπετρας (1400/1)⁷⁸. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί η παντελής απουσία φωτιστικών σωμάτων στην παράσταση, αντίθετα προς την ευαγγελική αναφορά ότι οι Ιουδαίοι κατέφθασαν να συλλάβουν τον Χριστό «... μετά φανών και λαμπάδων ...»⁷⁹, που απαντά για παράδειγμα και στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι (1302/3) και στο ναό της Κοίμησης στον Οξύλιθο Ευβοίας⁸⁰. Το επίμηκες όργανο που πλησιάζει στο στόμα του ο νεαρός υπηρέτης σε τοιχογραφία στον Άγιο Ιωάννη στον Κάλαμο⁸¹, θα μπορούσε να εκληφθεί ως κέρας, αν από το ευρύ άνω πέρασ του δεν εξέρχονταν φλόγες, οπότε ερμηνεύεται ως φωτιστικό σώμα, ανάλογο με αυτό σε πολύ υστερότερη απεικόνιση της Προδοσίας στον Τίμο Σταυρό στο Αγιασμάτι (1494)⁸². Κατά τα λοιπά, αξιοπρόσεκτη είναι η κυρίαρχη, ήρεμη μορφή του Ιησού, ο οποίος πατά με το δεξί του το αντίστοιχο πόδι του Ισκαριώτη, λεπτομέρεια όχι τυχαία αλλά μάλλον συμβολική. Το πρόσωπο του Ιούδα, το μόνο σε κατατομή σε ολόκληρη τη σύνθεση, ιδιαίτερα δύσμορφο λόγω ισχυρού προγναθισμού,

⁷⁴ Α. και J. Stylianou, «The Militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus», *Ευφρόσυνον*, ό.π. (υποσημ. 9), 2, 570-581, πίν. 318-326.

⁷⁵ Tsimakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 156.

⁷⁶ Α. και J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Λονδίνο 1964, εικ. 54 και οι ίδιοι, «Militarization», ό.π. (υποσημ. 74), πίν. 323.

⁷⁷ Τσιτουρίδου, Όρφανός, ό.π. (υποσημ. 39), πίν. 40 και Άγιος Νικόλαος Όρφανός, ό.π. (υποσημ. 39), έγχρ. εικ. σ. 46.

⁷⁸ Από τον Μαδεράκη, σε σχολιασμό τοιχογραφίας της Γέννησης, βλ. Στ. Μαδεράκης, «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη», *Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, 304.

⁷⁹ Ίω., ιθ', 3-8.

⁸⁰ Εμμανουήλ, *Τοιχογραφίες Ευβοίας*, ό.π. (υποσημ. 53), πίν. 15 και 45 αντίστοιχα.

⁸¹ Tsimakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 156.

⁸² Stylianou, «Militarization», ό.π. (υποσημ. 74), πίν. 324a.



Εικ. 13. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Η Προδοσία.

εμφαντικά δηλώνει το Κακό και τον Σατανά⁸³, που κατανικά ο Χριστός, πατώντας το πόδι του μαθητή. Αυτή η πράξη του Κυρίου συνειρμικά παραπέμπει στην Εισόδου Κάθοδο, όπου και εκεί πατεί και καθυποτάσσει το Κακό-Σατανά και τον Άδη, όπως σε τοιχογραφία στη Μονή της Χώρας⁸⁴. Εξάλλου, ο Χριστός πατεί το πόδι του Ιούδα σε βυζαντινά κρητικά μνημεία, όπως στην Παναγία στα Ρούστικα Ρεθύμνης (1390/1)⁸⁵, αλλά και σε μεταβυζαντινά, επίσης κρητικά παραδείγματα, όπως σε εικόνα επιστυλίου στη μονή Ιβήρων (1535-1545)⁸⁶, έργο του Θεοφάνη. Ο δικέφαλος αετός (;) στην ασπίδα του στρατιώτη δεξιά, έμβλημα που φέρει για παράδειγμα η ασπίδα του κεντυρίωνα στη Σταύρωση του ναού της Παναγίας στον Μουτουλά (1280) και του έφιππου αγίου Γεωργίου στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στο Μέσα Βούργο Κυθήρων (14ος-15ος αιώνας)⁸⁷ και κοσμέι πολύ αργότερα, το 1575, το οικόσημο του εγκατεστημένου στο Ηράκλειο Ενετού Basadona⁸⁸, δεν θα πρέπει να συνδεθεί θεματικά με ανάλογη βυζαντινή διακόσμηση⁸⁹. Μάλλον πρέπει να εκληφθεί ως δάνειο δυτικό-σταυροφορικό, κυρίως λόγω της γενικότερης συνάφειας της τοιχογραφίας του Κάδρους με κυπριακά έργα, την οποία και επισημάναμε, αλλά και της παρουσίας τού επισημματος αυτού σε στρατιωτικές ασπίδες σε σταυροφορικά ιστορημένα χειρόγραφα⁹⁰.

Απέριττη και ουσιαστική η παράσταση της Σταύρωσης (Εικ. 14), που φέρει την επιγραφή *H CTA-BPOCEIC*, ακολουθεί λιτό κομνηνείο εικονογραφικό σχήμα, υιοθετούμενο και στα παλαιολόγια χρόνια⁹¹, και διαθέτει μια σειρά από εικονογραφικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία χρήζουν σχολιασμού. Το τείχος της Ιερουσαλήμ, εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος, που ορθώνεται ψηλότερα από την οσφύ του Εσταυρωμένου, ακολουθώντας εικονογραφική τάση της εποχής, αποδίδεται περίτεχνο, με επάλξεις, τυφλά αψιδώματα και γραπτό φυτικό κόσμημα, όπως παρόμοια σε εικόνα στη Σόφια (μετά το 1369)⁹². Η παράσταση κυριαρχείται από τον επιβλητικό σε μέγεθος και απόδοση Χριστό, στον ιστάμενο τύπο. Το ψηλόλιγνο σώμα, σχεδόν κατενώπιον, με αδιόρατη αντιθετική κίνηση και έντονα, γραμμικά δηλωμένες ανατομικές λεπτομέρειες, έχει επιμηκυνμένα, χαλαρά απλωμένα, τα χέρια, όπως σε αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Σταύρωση στην αγιορείτικη μονή Φιλοθέου (μέσα 14ου αιώνα)⁹³. Καθώς μάλιστα οι παλάμες απεικονίζονται ασημάδευτες από τους ήλους της ανάρτησης, σχηματίζουν μια τεράστια, λυτρωτική αγκά-

λη, κάλεσμα καταφυγής και παραμυθίας στον υπόδουλο πιστό. Ανάλογα συναρμονίζεται και η έκφραση στο πρόσωπο, το οποίο αποπνέει μελιχλιότητα και έλεος, ιδιότητες που συνάδουν στην προσωινμία *O BACIAEYC / THC ΔΟΞΗ[C]*, γραμμένη ψηλά στην οριζόντια απόληξη της κάθετης κεραίας του σταυρού.

Απότοκα πιθανότατα δυτικής επίδρασης στοιχεία στην εικονογραφία της σκηνής αποτελούν η ασυνήθιστη στη βυζαντινή ζωγραφική παρουσία δύο μόνο γυναικών στη σκηνή, της Παναγίας και μάλλον της Μαγδαληνής, της οποίας ο ρόλος είναι ιδιαίτερα προβεβλημένος στη δυτική τέχνη⁹⁴: η φορτισμένη συναισθηματικά στάση της εξουθενωμένης από την οδύνη Θεομήτορος, η οποία ακουμπά το κεφάλι και το πανωκόρμ στη συνοδό της και συγχρόνως της κρατεί το χέρι για να στηριχθεί, όπως σε τοιχογραφία στη μητρόπολη της Νοβάρρα (γύρω στο 1290)⁹⁵, όπου όμως εκεί ο Ιωάννης έχει αντικαταστήσει τη Μαγδαληνή· τέλος, η απουσία αγγέλων και η παράσταση μόνο των κοσμικών συμβόλων ψηλά, αριστερά και δεξιά της κάθετης κεραίας του Σταυρού, αν και η απόδοσή τους με αδρές προσωποποιήσεις θα μπορούσε μάλλον να ενταχθεί

⁸³ Για τη σχέση του Ιούδα με τον Σατανά, βλ. Α. G. Tourta, «The Judas Cycle? Byzantine Examples and Post Byzantine Survivals», *Byzantinische Malerei* (επιμ. G. Koch), Wiesbaden 2000.

⁸⁴ P. Underwood, *Kariye Djami*, 3, *The Frescoes*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 343, 358.

⁸⁵ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, ό.π. (υποσημ. 36), εικ. 125.

⁸⁶ *Θησαυροί Αγίου Όρους* (κατάλογος έκθεσης), Θεσσαλονίκη 1997, 113-114, αριθ. και εικ. 2.43 [Ε. Ν. Τσιγαρίδας].

⁸⁷ Stylianou, *Painted Churches*, ό.π. (υποσημ. 76), εικ. 53 και D. Mouriki, «The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas», *Byzanz und der Westen*, Βιέννη 1984, 187, πίν. LXXX και Χατζηδάκης – Μπίθα, ό.π. (υποσημ. 41), ναός αριθ. 21, εικ. 1.

⁸⁸ Gerola, ό.π. (υποσημ. 3), 202, αριθ. 43.

⁸⁹ Όπως ο δικέφαλος στην ασπίδα του αγίου Δημητρίου στον Χριστό της Βέροιας, Πελεκανίδης, ό.π. (υποσημ. 49), πίν. ΚΑ' και 73.

⁹⁰ 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, 103.

⁹¹ Όπως χαρακτηριστικά η Σταύρωση στον Χριστό Βέροιας, Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της εποχής των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 104.

⁹² Α. Trifonova, «Παλαιολόγια εικόνα της Σταύρωσης στο Μουσείο της Βάρνας», *ΔΧΑΕ ΛΑ'* (2010), εικ. 9.

⁹³ *Ιερά Μονή Φιλοθέου (Holy Monastery of Philotheou)*, Θεσσαλονίκη 2002, εικ. 66.

⁹⁴ Mouriki, «Moutoullas», ό.π. (υποσημ. 87), 187.

⁹⁵ *La pittura in Italia*, ό.π. (υποσημ. 32), εικ. 57.



Εικ. 14. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Η Σταύρωση (τμήμα).

στη ρεαλιστική τάση της ζωγραφικής των Παλαιολόγων⁹⁶. Η μορφή του Εσταυρωμένου, μαζί με τα κοσμικά σύμβολα, δεσπόζουν στη σκηνή με το μέγεθος και τον χρωματισμό τους: στον κυανόμανυρο ουρανό γράφονται μελανός ο ήλιος και κόκκινη η σελήνη, ακριβής απόδοση του κειμένου της Αποκάλυψης, «ὁ ἥλιος ἐγένετο μέλας ... καὶ ἡ σελήνη ὅλη ἐγένετο ὡς αἷμα»⁹⁷. Αν και τα δύο αυτά κοσμικά σύμβολα συνοδεύουν συχνά τη σκηνή ως πρόσωπα μικρογραφημένα, σε προφίλ και μέσα σε μετάλλιο, για παράδειγμα στην Παναγία στον Μουτουλλά⁹⁸ και στον Χριστό στη Βέροια⁹⁹, η εντυπωσιακή απόδοσή τους εδώ αποκλίνει από τα συνήθη: χωρίς τον περιορισμό στρογγυλού ή δακρυόσχημου πλαισίου, δύο ευμεγέθη, αντικριστά πρόσωπα σε κατατομή ζωγραφίζονται ελεύθερα, με έντονα, εκφραστικά, έως γκροτέσκα, χαρακτηριστικά, φέρουν ημισελήνοειδές πλατύ κάλυμμα στο κεφάλι και εκπέμπουν προς τα εμπρός πλατιά, πυκνή, ημικυκλική δέσμη ακτίνων. Αυτή η απει-

κόνιση των αστρικών σωμάτων και ιδιαίτερα οι εξαιρετικά ρεαλιστικές, σαν ρωπογραφικά πορträιτα, προσωποποιήσεις τους, είναι άγνωστες από αλλού. Παρόμοια, αλλά συμβατικά σε απόδοση και άτονα σε έκφραση, συνοδεύουν τη Σταύρωση σε μνημεία της εποχής, λόγου χάρη στον Άγιο Νικόλαο στη Μάζα (1325/6)¹⁰⁰ και στην Αγία Τριάδα στο ομώνυμο χωριό (1360-1380)¹⁰¹, όπως και σε αμφιπρόσωπη εικόνα τέμπλου στην Παναγία Θεοσκέπαστη στη Χώρα Νάξου

⁹⁶ S. Djurić, «The Representations of Sun and Moon at Dečani», *Dečani et l'art byzantine au milieu du XVI siècle*, Βελιγράδι 1989, 340.

⁹⁷ *Αποκάλυψη*, 6:12-1.

⁹⁸ Mouriki, «Moutoullas», ό.π. (υποσημ. 87), πίν. LXXX.

⁹⁹ Πελεκανίδης, ό.π. (υποσημ. 49), πίν. 21.

¹⁰⁰ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 55.

¹⁰¹ Στο ίδιο, 62, εικ. 248.



Εικ. 15. Σέλινο, Τραχινιάκος, ναός Προφήτη Ηλία. Η απεικόνιση της σελήνης στην ασπίδα του ιερού.

(δεύτερο μισό 14ου αιώνα)¹⁰². Εντυπωσιακά όμοια με το Κάδρος, πλην όμως ερμηνευτικά αινιγματική, είναι εξάλλου η προσωποποίηση της ερυθράς σελήνης που κοσμεῖ κατ' εξαίρεση το κέντρο του ημικυλίνδρου του ιερού στον Προφήτη Ηλία στον Τραχινιάκο¹⁰³, στην ανώτερη ζώνη των στηθαίων ιεραρχών, ανάμεσα στους αγίους Βλάσιο και Νικόλαο (Εικ. 15). Η παρουσία της σελήνης στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βήματος¹⁰⁴, που θα μπορούσε ίσως να συμβολίζει την Εκκλησία¹⁰⁵, είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι επιβεβαιώνει την άποψη, η οποία διατυπώθηκε στον σχολιασμό της σκηνής της Έγερσης του Λαζάρου, ότι ο ίδιος αγιογράφος ή το ίδιο συνεργείο εργάστηκαν στο Κάδρος και στον Τραχινιάκο¹⁰⁶. Μάλιστα, ανάμεσα στα δύο τοιχογραφημένα σύνολα, η λεπτομέρεια αυτή φαίνεται να προτάσσει χρονολογικά τον διάκοσμο στο ναό της Παναγίας, λόγω της αριότερης ζωγραφικής του εκτέλεσης και της ορθής ένταξής του στην εικονογραφία της Σταύρωσης, μαζί με την πάρισή της προσωποποίηση του ηλίου.

Ο θρήνος στα πρόσωπα των συνοδών μορφών, της Παναγίας και της Μαγδαληνής, του εκατόνταρχου και του Ιωάννη, αποτυπώνεται και πάλι με το δάκρυ, που σημαδεύει ως χαμηλά την παρεία, όπως αργότερα στον Άγιο Ιωάννη Ευαγγελιστή στο Κάτω Βαλσαμόνερο Ρεθύμνης (γύρω στο 1400)¹⁰⁷. Με παρόμοιο τρόπο εξάλλου αποδίδεται η θλίψη στο πρόσωπο της Παναγίας στη Σταύρωση ήδη σε αμφιπρόσωπη σταυροφορική εικόνα στο Σινά (13ος αιώνας)¹⁰⁸.

Η φθαρμένη παράσταση του Λίθου, η οποία επιγράφεται [Ι]ΔΕ Ο [Τ]ΟΠ[Ι]Ο[Σ] ΟΠΟΥ ΕΘΕΙΚ[ΑΝ ΑΥ]ΤΟΝ, ιστορεί εδώ την Ανάσταση με τον ιστορικό τρόπο, εικονίζει δύο μόνο μυροφόρες, σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση του Ματθαίου¹⁰⁹ και ακολουθεί συνήθη για την εποχή εικονογραφία. Ενδιαφέροντα τεχνοτροπικά στοιχεία στη σκηνή αποτελούν τα σημαδεμένα με δάκρυ, θλιμμένα πρόσωπα των μυροφόρων, τα οποία αποδίδουν πιστά το σχετικό κείμενο του Νικολάου Μεσαρίτη, που περιγράφει την παράστασή τους στους Αγίους Αποστόλους στην Κωνσταντινούπολη «... κρουνήδον τὰ δάκρυα τῶν ὀφθαλμῶν καταχέουσιν ... τὰ πρόσωπα ... κατηφῆ καὶ περιλύπα»¹¹⁰, και κυρίως η επιμελημένη απεικόνιση της δεκαμελούς καθεύδουσας κουστωδίας, στην οποία ρεαλιστικά αποδίδεται ο βαθύς ύπνος των στρατιωτών και δηλοποιείται η δυτική τους ταυτότητα. Έτσι, οι φρουροί, σε στάση τριών τετάρτων ή σε κατατομή, έχουν τέτοια διάταξη και θέση, ώστε να διευκολύνεται ο ύπνος τους, μισοακουμπισμένοι ο ένας επάνω στον άλλο. Εξαίρεση αποτελεί ο στρατιώτης μπροστά και αριστερά, ο οποίος, μην έχοντας πίσω του άλλον να στηρίξει το βάρος του χαλαρού σώματος, κρατεί ως αντιστήριγμα το πόδι του από το γόνατο, ώστε να ισορροπεί. Η ρωπογραφική αυτή λεπτομέρεια, όπως και η θέση του κράνους του ίδιου φρουρού, που, έχοντας

¹⁰² ΑΔ 19 (1964), Χρονικά, 423, εικ. 94 και Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία στις φορητές εικόνες», *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (κατάλογος έκθεσης), Γενεύη – Μιλάνο 2000, 152, πίν. 94.

¹⁰³ *Εκκλησίες Καντάνου*, ό.π. (υποσημ. 71), εικ. σ. 139, όπου λανθασμένα αναφέρεται ότι η τοιχογραφία αποτελεί μέρος του διακόσμου της Παναγίας στη Σπίνα.

¹⁰⁴ Απεικονίσεις του ήλιου και της σελήνης στο ιερό, πάνω από το τόξο προς το διακονικό, στην Παναγία στις Λουμπινές κοντά στο Φόδελε Ηρακλείου (τέλη 13ου αιώνα και 1323) επισημαίνει ο Μπορμπουδάκης, Borboudakis κ.ά., ό.π. (υποσημ. 1), 351, αν και ο Σπαθαράκης τις περιγράφει ως απλούς δίσκους, κίτρινο και γαλάζιο, και όχι ως αστρικά σώματα, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, ό.π. (υποσημ. 36), 67.

¹⁰⁵ Djurić, ό.π. (υποσημ. 96), 340.

¹⁰⁶ Την ταύτιση των αγιογράφων, με τεχνικά και τεχνοτροπικά κριτήρια, υποστηρίζει και η Τσαμακδά, Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), 125-126.

¹⁰⁷ I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete, I, Rethymnon Province*, Λονδίνο 1999, εικ. 142.

¹⁰⁸ K. Weitzmann, «Thirteen Century Crusader Icons on Mount Sinai», *ArtB XLV/3* (1963), 183-184, εικ. 5.

¹⁰⁹ Ματθ., κθ', 1-7.

¹¹⁰ *Εκφρασις*, 28:5.

κυλήσει πίσω στον αυχένα, δηλώνει με έμφαση τη χαλαρότητα του ύπνου, ενώ συγχρόνως αφήνει ορατό το πέλμα του υπερκείμενου αγγέλου, καταγράφουν τη σχεδιαστική δεξιότητα του επαρχιακού αγιογράφου και την τάση του για ρεαλισμό και επιβεβαιώνουν τη γενικότερη ελευθερία των ζωγράφων στην απεικόνιση της κουστωδίας¹¹¹. Δυτική είναι, εξάλλου, η ενδυμασία και η εξάρτυση των στρατιωτών, όπως όμοια στην Προδοσία, από την οποία όμως διαφοροποιείται η διακόσμηση των ασπίδων τους. Εδώ, ο γεωμετρικός διάκοσμός τους, με λοξούς, δίχρωμους εναλλασσόμενους τελαμώνες¹¹² και με εμβόλιμο μικρό κόσμημα στη δεξιά ασπίδα, απαντά όμοιος σε δυτικά έργα, όπως αργότερα σε γραπτό θυρεό ιστίου βενετικού πλοίου (τέλη 15ου αιώνα)¹¹³, που μάλιστα μεταφέρει λατίνους προσκυνητές στα Ιεροσόλυμα και το Σινά. Είναι ενδιαφέρον ότι με δίχρωμες ταινίες σε παράλληλη ήγωνιώδη ή ζιγκ ζαγκ διάταξη, στοιχείο δυτικό, κοσμούνται κατά κανόνα οι ασπίδες «εχθρικών» μορφών, όπως του Βούλγαρου Καλογιάννη, που τον φονεύει ο άγιος Δημήτριος, στον Ιωάννη Βαπτιστή στα Ανώγεια (γύρω στο 1320) και της φρουράς στον Λίθο, στην Αγία Ειρήνη στον Άγιο Μάμα Μυλοποτάμου (γύρω στο 1350)¹¹⁴, καθώς και του στρατιώτη σε σκηνή βίου του αγίου Γεωργίου στον ναό του στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/1) και στο Ανισαράκι (δεύτερο μισό 13ου αιώνα)¹¹⁵.

Ο εξίτηλος πίνακας με μαρτύρια κολασμένων παριστάνεται κάτω ακριβώς από τη Σταύρωση και αναπτύσσεται αυτοτελώς από τη Δευτέρα Παρουσία, την οποία εν μέρει υποκαθιστά και στην οποία παραπέμπει, εικονογραφική ιδιαιτερότητα που εμφανίζεται στην Κρήτη γύρω στα μέσα του 14ου αιώνα¹¹⁶. Ως σε συμβολική, συνοπτική απόδοση της Κόλασης, απεικονίζονται σε δύο ζώνες οκτώ μαρτύρια αμαρτωλών, σχεδόν αδιάγνωστα σήμερα, λόγω της κακής διατήρησης της τοιχογραφίας και της απουσίας επεξηγηματικών επιγραφών. Όλοι οι αμαρτωλοί, τρεις γυναίκες και πέντε άνδρες, αποδίδονται γυμνοί, δύο ανάποδα κρεμασμένοι, με φίδια τυλιγμένα γύρω από το σώμα ορισμένων από αυτούς. Στη δεκαετία του 1970 πάντως, οπότε η τοιχογραφία ήταν σε καλύτερη κατάσταση, ο Μαδεράκης είχε αναγνωρίσει το μαρτύριο του ζωοκλέφτη, του μυλωνά, της πόρνης και της μη θηλάζουσας τα νήπια¹¹⁷, στα οποία προσθέτουμε με σχετική επιφύλαξη την τιμωρία του *παρναλκιστή*, που παριστάνεται στην κάτω δεξιά γωνία. Αυτή η επιλεκτική έμφαση, από το ευρύτατο, σύνθετο θέμα

της Δευτέρας Παρουσίας, στις τιμωρίες αμαρτωλών στην Κόλαση, το παλαιότερο ίσως ανάλογο παράδειγμα σε κρητικούς ναούς της εποχής¹¹⁸, έχει προφανώς διδακτικό και αποτρεπτικό, και έτσι ψυχοφελή σκοπό, καθώς μάλιστα απευθύνεται στον αναλφάβητο αγροτοκτηνοτροφικό πληθυσμό της κρητικής επαρχίας του 14ου αιώνα. Στην ίδια συμβολική θέση, κάτω από τη Σταύρωση, το θέμα αναπτύσσεται με όμοιο τρόπο, αλλά με περισσότερες ενεπίγραφες ποινές κολασμένων, σε τοιχογραφία στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360)¹¹⁹.

Η Κοίμηση (Εικ. 16) διατηρείται σε κακή κατάσταση. Το γεγονός διατυπώνεται με λιτό και παραδοσιακό σχήμα μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος. Στον κεντρικό κάθετο άξονα ο Χριστός σε αντικίνηση, γυρίζει κεφάλι και βλέμμα προς το πρόσωπο της μητέρας του και αγκαλιάζει στοργικά το, σε σπάνια, όρθια στάση σπαργανωμένο βρέφος, την ψυχή της. Όρθια στα χέρια του, όχι όμως στην αγκάλη του, απεικονίζεται για παράδειγμα η ψυχή σε ακραίο φύλλο τετραπύχου με το Δωδεκάορτο στο Σινά (δεύτερο μισό 12ου αιώνα)¹²⁰.

¹¹¹ Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήναι 1978, 27.

¹¹² Καθώς έχουν φορά από αριστερά προς τα δεξιά, βλ. Ε. Σ. Καλλέργης, «Οικόσημα και τοπωνύμια των Καλλεργών στην Κρήτη», *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β.1, Ρέθυμνο 1995, 308.

¹¹³ *Icons from Sinai* (κατάλογος έκθεσης), Los Angeles 2007³, 87, εικ. 73.

¹¹⁴ I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, II, *Mylopotamos Province*, Leiden 2009, εικ. 82 και 51, αντίστοιχα.

¹¹⁵ M. Vassilakis-Mavarakakis, «Western Influences on the Fourteenth-Century Art of Crete», *JÖB* 32/5 (1982), 303, εικ. 1 και Στ. Μαδεράκης, «Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Ανισαράκι (Κάντανος) Σελίνου Χανίων», *Ύδωρ εκ Πέτρας* KB'-KH' (2007-2008), 62, εικ. 12, αντίστοιχα.

¹¹⁶ Ο ίδιος, «Η Κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σάν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης», *Ύδωρ εκ Πέτρας* Α' (1978), 188.

¹¹⁷ Στο ίδιο, 191 σημ. 16.

¹¹⁸ Στο ίδιο, 188-191.

¹¹⁹ Ρ. Θεοχαροπούλου, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Πελαγίας Βιάννου», *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β1, Ρέθυμνο 1995, 292-294.

¹²⁰ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 55), 90-92, εικ. 79 (δεύτερο μισό 12ου αιώνα). Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, 200, εικ. 42 (δεύτερο μισό 12ου αιώνα). Μουρίκη, «Εικόνες 12ου-15ου αι.», ό.π. (υποσημ. 63), 108, εικ. 28 (τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα). Ευ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 170, εικ. 56α, 59α (τέλη 12ου αιώνα).



Εικ. 16. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

Εκεί βέβαια η όρθια στάση έχει νόημα, διότι ο Χριστός υψώνει την ψυχή της μητέρας του, για να την παραδώσει στους δύο αγγέλους που καταφθάνουν από τον ουρανό να την παραλάβουν, στοιχείο που απουσιάζει από την τοιχογραφία. Την ελλειπτική, αχνή, γαλανόφαιη δόξα πίσω από τον Ιησού, η οποία εξαίρει τη λεπτόσωμη και ασυνήθιστα μικροκαμωμένη μορφή του¹²¹, πληρούν πέντε άγγελοι σε μονοχρωμία – από το χαμηλότερο δεξιά διατηρούνται αμυδρά ίχνη –, σε κλιμακωτή διάταξη και ενδιαφέρουσα ρυθμική, αντιθετική στάση, άγνωστη από αλλού. Η απεικόνιση πέντε αγγέλων μέσα στη δόξα, αντί των συνήθως τεσσάρων, θα μπορούσε να αιτιολογηθεί από την παράλειψη εδώ του καθιερωμένου στην εποχή εξαπτέρυγος χερουβείμ, τη θέση του οποίου καταλαμβάνει ο κορυφαίος άγγελος¹²². Η γνωστή από παλαιολόγιες απεικονίσεις απόδοση των αγγέλων σε μονοχρωμία, όπως στη Μονή της Χώρας¹²³, με εξαιρετικά επιδέξιο, περιληπτικό και ελεύθερο γραμμικό σχέδιο, παραδίδει μορφές εντυπωσιακές, αριστο-

κρατικές αλλά και δυνατές, μακράν της αβρότητας που χαρακτηρίζει το σουράνιο τάγμα τους.

Οι παρευρισκόμενοι στην επικήδεια ώρα έντεκα απόστολοι, όπως σε κεντρικό φύλλο τετραπύχου στο Σινά (γύρω στο 1200)¹²⁴, κατανέμονται άνετα, τέσσερις αριστερά και έξι δεξιά της νεκρικής κλίνης, με τον Ιωάννη τον Θεολόγο να σκύβει βαθιά δίπλα στο κεφάλι της Θεοτόκου, όπως στην Παναγία στα Φριλιγγιάνικα

¹²¹ Μ. Παναγιωτίδη, «Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μίας εικόνας του Άνδρέα Ριτζου», ΔΧΑΕ Θ' (1977-1979), 252.

¹²² Άγγελος αντικαθιστά το χερουβείμ στην κορυφή της δόξας και σε εικόνα από την Κω (τέλη 16ου-αρχές 17ου αιώνα), η οποία έχει αποδοθεί στον κύκλο του Γεωργίου Κλόντζα, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω», ΔΧΑΕ ΙΓ' (1985-1986), 125-132, εικ. 1, 2.

¹²³ Underwood, *Kariye Djami*, 2, ό.π. (υποσημ. 34), πίν. 320, 321.

¹²⁴ Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Παρατηρήσεις σε σιναϊτικό υστεροκομηνίειο τετράπτυχο», ΔΧΑΕ ΚΔ' (2003), 219, εικ. 2.



Εικ. 17. Ο Χριστός με την ψυχή της Παναγίας και άγγελοι της δόξας του (λεπτομέρεια της Εικ. 16).

Κυθήρων (μέσα 13ου αιώνα)¹²⁵. Οι δύο ιεράρχες πίσω από τον αριστερό όμιλο των μαθητών εικονίζονται σε δεύτερο, «υπερυψωμένο» επίπεδο από αυτό του Χριστού¹²⁶, ανατρέποντας έτσι την ιεραρχική διάταξη των μορφών στη σύνθεση.

Επισημαίνεται ακόμη η προσπάθεια να αποδοθεί προοπτικά ο ένσταυρος φωτοστεφάνος του Χριστού, ο οποίος ακολουθεί εδώ την κίνηση του κεφαλιού στα αριστερά, με αποτέλεσμα η κάθετη κεραία του σταυρού να παρεκκλίνει από τον κατακόρυφο άξονα του κύκλου, το αριστερό τμήμα του σταυρού να φαίνεται κατά πολύ βραχύτερο του δεξιού, και να περνά απαρατήρητη η κυκλική και όχι ελλειπτική, ως όφειλε, σχεδίαση του φωτοστεφάνου.

Με ιδιαίτερη έμφαση στο ανθρώπινο συναίσθημα, η παράσταση δηλώνει πολύτροπα το πένθος για τον θάνατο της Θεομήτορος, με γνώριμες θλιμμένες χειρονομίες και εκφράσεις αποστόλων και ιεραρχών και με το γνωστό γραμμικό δάκρυ να αυλακώνει τις παρειές τους,

όπως στην Παναγία Μαυριώτισσα στην Καστοριά (πρώτες δεκαετίες 13ου αιώνα)¹²⁷, στην Παναγία Φανερωμένη στον Άγιο Ιωάννη Ρεθύμνης¹²⁸ και στο Προδρόμο Σελίνου¹²⁹.

Εκτός από τον θρήνο, στην παράσταση αναδεικνύεται και μια άλλη, διαφορετική, μελίχια πλευρά του ανθρώπινου συναισθήματος που οφείλεται σε δυτική επίδραση¹³⁰. Σε αυτήν ανήκουν ο στοργικός τρόπος που ο

¹²⁵ Χατζηδάκης – Μπίθα, ό.π. (υποσημ. 41), ναός αριθ. 8β, εικ. 26.

¹²⁶ Για τη συγκεκριμένη προοπτική σύμβαση, βλ. Παναγιωτίδη, ό.π. (υποσημ. 121), 251, 252.

¹²⁷ Στ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, «Παναγία Μαυριώτισσα», Καστοριά, ό.π. (υποσημ. 48), 78-81, εικ. 11 και 12.

¹²⁸ Σπαθαράκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες, ό.π. (υποσημ. 43), 62-63, εικ. 68. Spatharakis, *Mylopotamos*, ό.π. (υποσημ. 114), εικ. 41 και Γιαπιτσόγλου, ό.π. (υποσημ. 41), εικ. 71.

¹²⁹ Μαργακουδάκη, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 51, 52.

¹³⁰ Weitzmann, «Crusader Icons», ό.π. (υποσημ. 108), 188 και ο ίδιος, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *DOP* 20 (1966), 59.

Ιησούς κρατεί σφιχτά στην αγκαλιά του την ψυχή της μητέρας του, καθώς και η τρυφερότητα και η λύπη στα μεγάλα μάτια της που τον ατενίζουν.

Η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Παναγία (Εικ. 18), προσφιλές θέμα στους ζωγράφους των ναών της δυτικής Κρήτης, και ιδιαίτερα στον Παγωμένο, αποδίδεται με εικονογραφία κοινή σε μνημεία της ευρύτερης περιοχής¹³¹, η οποία παραλλάσσει μόνο στο σχήμα του ερεισίνωτου του θρόνου ή στη θέση και τη στάση του παιδιού. Η παράστασή της στο ανατολικό αψίδωμα του βόρειου τοίχου, απέναντι από τον σε πάριση θέση ένθρονο, αλλά κατεστραμμένο Χριστό, απαντά επίσης στην Παναγία στον Αλίκμπο (1315/6) και στο Κακοδίκι¹³², ναούς που τοιχογράφησε ο Παγωμένος με συνεργάτες του.

Η Θεοτόκος, σε θρόνο αυτοκρατορικό με λυρόσχημο ερεισίνωτο¹³³, φορεί σκούρο μπλε χιτώνα και βυσσινί μαφόρι, που κλείνει ψηλά στη βάση του λαιμού, πτυχώνεται στο στέρνο σε βαθιά γωνιώδη αναδίπλωση, συνέχεια της κυματιστής παρυφής του στο κεφάλι, και εξωραίζεται επιλεκτικά, στο μέτωπο, τους βραχίονες, τη γωνιώδη «τραχηλιά» και το κράσπεδο, με διάλιθο μοτίβο. Το αυστηρό πρόσωπο, με τη μακριά, κοντυλένια μύτη και τα λεπτά καλογραμμένα, σφιγμένα χείλη, κυριαρχείται από μεγάλα μάτια, τονισμένα από φρύδια τοξωτά με έντονη ρυτίδα στη βάση τους, που ατενίζουν με περίσκεψη τον πιστό. Το παιδί, καθισμένο σε στάση τριών τετάρτων στον αριστερό μηρό της, ανασηκώνει το κεφάλι προς τη μητέρα, ευλογεί με το δεξιό και κρατεί κλειστό ειλητό στο άλλο χέρι. Ο κόκκινος χιτώνας του φέρει δύο σημεία σε διαβαθμισμένο πράσινο, τα οποία, ξεκινώντας από τους ώμους, καταλήγουν στο πλατύ ζώμα που δημιουργεί το ιμάτιο στην οσφύ, πριν να κυλήσει πολύπτυχο ως τα γόνατα, με άτακτες, φωτισμένες από έντονη απομίμηση χρυσογραφίας αναδιπλώσεις, αφήνοντας γυμνά τα πόδια χαμηλότερα. Η Βρεφοκρατούσα δορυφορείται από δύο ολόσωμους, μικρότερους σε κλίμακα, αυτοκρατορικά ντυμένους αγγέλους, που προσκλίνουν δεόμενοι στη μητέρα με το παιδί.

Ο φυσιογνωμικός τύπος της Παναγίας, αν και περισσότερο ακαδημαϊκός και τυποποιημένος στην απόδοσή του, απαντά όμοιος στην παράσταση στο Κακοδίκι, όπου επίσης εντοπίζονται και ορισμένα, δυτικής επίδρασης, στοιχεία της παράστασης, όπως η ίδια κόσμιση του μαφορίου¹³⁴ και η αμφίεση του Χριστού, η οποία παραπέμπει στην ιδιαίτερη, δυτικότροπη ένδυσή του σε κυπριακές εικόνες με τη Βρεφοκρατούσα, όπως

αυτή στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (αρχές 13ου αιώνα)¹³⁵. Ως δείγμα της στενής σχέσης με την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου επισημαίνεται η ταινία στην κάτω απόληξη του ρούχου, που δημιουργείται από πυκνή, σχεδόν συμπαγή, απομίμηση χρυσογραφίας.

Ιδιαίτερος και ενδιαφέρων είναι ο τρόπος που η μητέρα κρατεί στην ποδιά της το παιδί: συγκρατεί σταθερά τον Χριστό με το δεξιό της χέρι στον βραχίονά του και τον σταθεροποιεί στη θέση του με το άλλο, περνώντας το κάτω από το δεξιό του πόδι και δρᾶττοντας με σιγουριά τον αστράγαλο και μέρος της κνήμης του άλλου ποδιού. Με την ίδια σύνθετη χειρονομία κρατεί η Παναγία το πόδι του μικρού Χριστού στην Προσκύνηση των μάγων στο Δαφνί¹³⁶, στην ολόσωμη παράστασή της στους Αγίους Αναργύρους στην Καστοριά (1170-1180)¹³⁷ και στην Πόρτα Παναγία στα Τρίκαλα (1285)¹³⁸, στον ΙΖ' Οίκο του Ακαθίστου στην Ολυμπιώτισσα στην Ελασσόνα (1295-1304)¹³⁹ και σε εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο στη Βέροια (δεύτερο μισό 14ου αιώνα)¹⁴⁰. Με όμοιο τρόπο, εξάλλου, κρατεί η Θεοτόκος

¹³¹ Όπως στην Παναγία στον Αλίκμπο και στον Άγιο Νικόλαο στη Μάζα Αποκορώνου (1325/6), έργα του Παγωμένου, Λασιθιωτάκης, «Ἐκκλησίαι τῆς Δυτικῆς Κρήτης», ὁ.π. (υποσημ. 66), 489, εικ. 156 και 485, εικ. 143, αντίστοιχα.

¹³² Ξανθάκη, «Κακοδίκι», ὁ.π. (υποσημ. 4), 66.

¹³³ J. B. Breckenridge, «Christ on the Lyre-backed Throne», *DOP* 34-35 (1980-1981), 247-260.

¹³⁴ Mouriki, «Moutoullas», ὁ.π. (υποσημ. 87), 176.

¹³⁵ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, εικ. σ. 25 και Ν. Χατζηδάκη, «Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής εικόνων από λατινοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών», *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, Αθήνα 2007, 123-124, πίν. 12 (όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία).

¹³⁶ E. Diez – O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, Mass. 1931, εικ. 83 και Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, εικ. 107.

¹³⁷ Στ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, «Ἄγιοι Ἀναργυροί», *Καστοριά*, ὁ.π. (υποσημ. 48), εικ. 22 και Ευ. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αι.)*, Αθήνα 1977, εικ. 28, 30.

¹³⁸ Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, ὁ.π. (υποσημ. 136), εικ. 162.

¹³⁹ E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, II, Αθήνα 1992, πίν. 85.

¹⁴⁰ Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Θεσσαλονίκη 2003, πίν. 11 και *Byzantium, Faith and Power* (κατάλογος έκθεσης), Νέα Υόρκη 2004, αριθ. και εικ. 85 (Ch. Mauropoulou-Tsioumi), όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.



Εικ. 18. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Παναγία ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγγέλους (τιμήμα).

το παιδί σε πίνακα Αγίας Τράπεζας (altarpiece) με αγίους, έργο του μαθητή του Giotto Bernardo Daddi, στο Museo Civico στο Prato της Τοσκάνης (1334-1336)¹⁴¹ και παρόμοια σε εικόνα στην Pinacoteca Provinciale στο Bari (αρχές 14ου αιώνα)¹⁴², καθώς και σε τρίπτυχο με δωρητές και αγίους (γύρω στο 1343), έργο του Σιενέζου Lippo Vanni, στο Lowe Art Museum στο Μαϊάμι¹⁴³. Σημειώνεται, επιπλέον, ότι από όλα τα παραπάνω παραδείγματα μόνο στην Ολυμπιώτισσα και στην εικόνα στο Μπάρι ο Χριστός ευλογεί με το δεξιό χέρι και κρατεί κλειστό ειλητό στο άλλο, και ακόμη ότι η ένδυσή του στο τελευταίο έργο παρουσιάζει εντυπωσιακές ομοιότητες με την τοιχογραφία στο Κάδρος.

Η σημειολογία των γυνών από το γόνατο και κάτω ποδιών του παιδιού, θεωρείται ως προαπεικόνιση του μελλοντικού Πάθους και της σταυρικής θυσίας του και εμπλουτίζει τον συμβολισμό της απεικόνισής του με την έννοια του αμνού¹⁴⁴. Έτσι, ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του παιδιού με τα γυμνά πόδια, καθώς και ο απορρέων συμβολισμός του Χριστού-αμνού, που συνδυάζεται εδώ με το θέμα της ένθρονης Βρεφοκρατούσας με αγγέλους, διευρύνει τη χρήση του τύπου. Η ίδια εξάλλου σημειολογία αναδεικνύεται και στην παράσταση της Υπαπαντής σε ναούς της Κρήτης, λόγω χάρη στον Άγιο Παντελεήμονα στον Άγιο Κυργιάννη Κισσάμου¹⁴⁵, όπου η Παναγία κρατεί με όμοιο τρόπο το ένα από τα δύο γυμνά πόδια του νηπίου, ή στην Παναγία στο Φόδελε Ηρακλείου και στις τοιχογραφίες της «σχολής» του Παγωμένου στον Άγιο Ιωάννη στο Έλος Κισσάμου¹⁴⁶, με τον πρεσβύτε να σταθεροποιεί ανάλογα τον Χριστό στην αγκαλιά του.

Η επιγραφή [Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤ]ΕΡΙΝΗ, επιβεβαιώνει την ταυτότητα της στηθαίας και μετωπικής αγίας, στη βάση του νότιου σφενδονίου. Η Αικατερίνη φορεί αυτοκρατορική ενδυμασία και στέμμα στο κοκκινόμαλλο κεφάλι με τα σχηματοποιημένα σαν σκουλαρίκια αυτιά και στρέφει το βλέμμα αριστερά. Στο δεξιό χέρι της κρατεί σταυρό μάρτυρα και στο αριστερό σφαίρα, με εγγεγραμμένο διπλό σταυρό, που συνοδεύεται από τις συντομογραφίες IC XP. Η ασυνήθιστη κόκκινη κόμη, ομοιόχρωμη με της αγίας Ελένης στον δυτικό τοίχο, αποτελεί επίδραση δυτικής εικονογραφίας¹⁴⁷, η οποία εντοπίζεται και σε άλλα μνημεία της «σχολής» του Παγωμένου, όπως στην απεικόνιση της αγίας Ελένης στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Βάθη Κισσάμου και της αγίας Ειρήνης στον Άγιο Νικόλαο Κανδάνου (μέσα 14ου

αιώνα;)¹⁴⁸, αλλά και του αποστόλου Παύλου, σε τοιχογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Αγία Άννα Σικίνου (αρχές 14ου αιώνα)¹⁴⁹. Τα πρεπενδούλια του δυτικότροπου στέμματός της διατάσσονται από παρανόηση σαν πέπλο πίσω από το κεφάλι, λεπτομέρεια γνωστή από πρωιμότερες σταυροφορικές και δυτικές απεικονίσεις¹⁵⁰ και κοινή στη ζωγραφική του Παγωμένου και της «σχολής» του, όπως στην παράσταση της αγίας Ειρήνης στην Παναγία στο Κακοδίκι¹⁵¹ και των δύο παραπάνω αγίων γυναικών, Ελένης και Ειρήνης στη Βάθη και στην Κάνδανο, αντίστοιχα. Η σφαίρα στο χέρι της Αικατερίνης απαντά σε μια σειρά σταυροφορικών έργων στο Σινά, όπως στο πλαίσιο εικόνας με τη Σταύρωση (δεκαετία 1250)¹⁵² και σε εικόνα με τις αγίες Αικατερίνη και Μαρίνα (τέλη 13ου αιώνα)¹⁵³, καθώς και σε τοιχογραφίες, όπως στον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο στο Γεράκι (γύρω στο 1300)¹⁵⁴ και στον Άγιο Γεώργιο στα Λαμπριανά Κανδάνου (πρώτο μισό 14ου αιώνα;)¹⁵⁵. Η άποψη του Weitzmann ότι αυτό το σύμβολο κοσμικής εξουσίας αποτελεί εφεύρημα της σταυροφορικής

¹⁴¹ *Italian Paintings, 1250-1450* (κατάλογος έκθεσης), Philadelphia, PA 2004, εικ. 17.7.

¹⁴² *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento* (κατάλογος έκθεσης), Bari 1988, εικ. 28.

¹⁴³ *La pittura in Italia*, ό.π. (υποσημ. 45), II, εικ. 756.

¹⁴⁴ Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες: Μήτηρ Θεού, Βρεφοκρατούσα στην ενσάρκωση και το Πάθος*, Αθήνα 1994, 18-19.

¹⁴⁵ Λασσιθιωτάκης, «'Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», ό.π. (υποσημ. 66), εικ. 14 και Passarelli, ό.π. (υποσημ. 36), εικ. 153.

¹⁴⁶ Bissinger, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 71 (Φόδελε) και Μαραγκουδάκη, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 93 (Έλος).

¹⁴⁷ A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Αθήνα 1987, 284.

¹⁴⁸ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 109 (Βάθη) και εικ. 168 (Κάνδανος).

¹⁴⁹ Ν. Βασιλικού, «Νέα στοιχεία για τις βυζαντινές τοιχογραφίες της Αγίας Άννας Σικίνου», *34ο Συμπόσιο ΧΑΕ (2014)*, 27-28 και προφορική ανακοίνωση.

¹⁵⁰ Ξανθάκη, «Κακοδίκι», ό.π. (υποσημ. 4), 78.

¹⁵¹ Στο ίδιο, εικ. 12.

¹⁵² Weitzmann, «Icon Painting», ό.π. (υποσημ. 130), 56-57, εικ. 9 και 12a και *Holy Image, Hallowed Ground, Icons from Sinai* (κατάλογος έκθεσης), Los Angeles 2007³, αριθ. 15, εικ. 15 [R. W. Corrie].

¹⁵³ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 55), εικ. 183. Weitzmann, «Icon Painting», ό.π. (υποσημ. 130), 72-74, εικ. 50 και *Holy Image*, ό.π. (υποσημ. 152), εικ. 84.

¹⁵⁴ Ν. Κ. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οί εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, πίν. 20.

¹⁵⁵ *Εκκλησίες Καντάνου*, ό.π. (υποσημ. 71), εικ. σ. 148, όπου λανθασμένα ταυτίζεται με την αγία Ελένη.

εικονογραφίας¹⁵⁶, επειδή στο Βυζάντιο η σφαίρα εθεωρείτο χαρακτηριστικό εν ενεργεία αυτοκρατορίας και όχι απλά πριγκίπισσας όπως η Αικατερίνη, θα ευσταθούσε, αν δεν συνόδευε την παράστασή της ήδη σε ψηφιδωτό στον Όσιο Λουκά¹⁵⁷. Η συχνή παράσταση της σφαίρας στην απεικόνιση της αγίας και η διασπορά του τύπου σε σταυροφορικές εικόνες και τοιχογραφίες στη λατινοκρατούμενη Ελλάδα θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αντιδάνειο, το οποίο εισάγεται στη βυζαντινή εικονογραφία της Αικατερίνης από το πρώτο κιόλας μισό του 11ου αιώνα και παραμένει λανθάνον για δύο περίπου αιώνες, οπότε επαναχρησιμοποιείται και αξιοποιείται από τα σταυροφορικά εργαστήρια και επαναλαμβάνεται σε έργα της ευρύτερης σφαίρας καλλιτεχνικής επιρροής τους. Με το ίδιο σκεπτικό αιτιολογείται και η σφαίρα που κρατεί μια άλλη πριγκίπισσα, η Ειρήνη, σε τοιχογραφία στον παραπάνω ναό στο Γεράκι¹⁵⁸ και στην Αγία Αικατερίνη στην πόλη της Ρόδου (τελευταίο τέταρτο 14ου αιώνα)¹⁵⁹, εφόσον, μάλιστα, με αυτό το σύμβολο στο χέρι παριστάνεται η αγία δίπλα στην Αικατερίνη και πάλι στον Όσιο Λουκά. Σε κάθε περίπτωση, το στοιχείο αυτό στην εικονογραφία του 13ου και 14ου αιώνα θα πρέπει να αναγνωρίζεται μάλλον ως δυτικό στοιχείο ή τουλάχιστον ως υβριδικό.

Οι παραπάνω εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις συνθέτουν με σαφήνεια τη φυσιογνωμία των τοιχογραφιών της Παναγίας στο Κάδρος, συμβάλλουν στην ταυτοποίηση των δημιουργών τους και εν πολλοίς στον προσδιορισμό του χρόνου εκτέλεσής τους.

Με βάση την τεχνική και την τεχνοτροπία, οι οποίες παραπέμπουν σε τοιχογραφίες του Παγωμένου και της «σχολής» του, ο διάκοσμος του μνημείου πρέπει να έχει γίνει από δύο διαφορετικούς ζωγράφους. Ο πλέον καθιερωμένος, ο Ζωγράφος Α, έχει εκτελέσει τις τοιχογραφίες του ιερού, την ένθρονη Βρεφοκρατούσα και τις σκηνές από την παιδική ζωή της Παναγίας του κυρίως ναού. Ο άλλος, δόκιμος αγιογράφος, ο Ζωγράφος Β, ολόκληρο τον υπόλοιπο διάκοσμο της εκκλησίας. Στο έργο τους παρατηρούνται κοινά στοιχεία στην επεξεργασία των μορφών, αλλά εντοπίζονται και σαφείς, αν και περιορισμένες, διαφορές.

Ο Ζωγράφος Α, με τεχνική ιδιαίτερα λεπτομερειακή και επιμελημένη, προσαρμόζει το ύφος του στον χώρο και στο θέμα που διακοσμεί. Οι μορφές άλλοτε αποδίδονται σοβαρές και επιβλητικές, αλλά και τυποποιημένες και ακαδημαϊκές, όπως ο ιεράρχης Γρηγόριος ή ο Νικόλαος

στο ιερό και η ένθρονη Βρεφοκρατούσα στον κυρίως ναό, και άλλοτε, αποδεσμευμένες από την ιερατικότητα, ζωγραφίζονται με φυσιοκρατικό και εκφραστικό τρόπο, όπως στον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ. Στα οβάλ πρόσωπα τα καλοσχεδιασμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά γράφονται με καστανή πανελιά σε σταρένια επιδερμίδα με λαδοπράσινο προπλάσμο, η οποία περιορίζεται από καστανοκόκκινη σκίαση στο περίγραμμά τους, και οι όγκοι υποδηλώνονται με αραιές δέσμες από πλατιά φώτα. Η ράχη της μακριάς, λεπτής μύτης προεκτείνεται με μονοκοντυλιά και σχηματίζει τα τοξωτά φρύδια, τα μεγάλα μάτια έχουν διαπεραστικό βλέμμα και έντονη ίριδα, που τονίζεται από το ημισελήνοειδές λευκό του βολβού. Χαρακτηριστικές είναι η επιμήκυνση της γραμμής του άνω βλεφάρου προς τους κροτάφους και η καμπύλη, κατιούσα ρυτίδα που ξεκινά από τον μυλό του ματιού, δηλώνοντας το βάρος του κάτω βλεφάρου, όπως και η καστανοκόκκινη σκίαση ανάμεσα στο άνω βλέφαρο και τα φρύδια. Οι βόστρυχοι σε μαλλιά και γενειάδα έχουν γεωμετρική και ακραία καλλιγραφική διάταξη.

Ο Ζωγράφος Β, αν και λιγότερο λεπτολόγος στην επεξεργασία των μορφών, επικεντρώνεται στο ουσιώδες και, με σχεδιαστική δεξιότητα, αποδίδει μορφές που δηλοποιούν με τη στάση ή την έκφραση την εσωτερικότητά τους, όπως ο νήπιος Ιησούς στην Υπαπαντή ή ο Ιωάννης στη Βάπτισή.

Τα σχεδόν επίπεδα, πλατιά πρόσωπα, όπως στην Υπαπαντή ή στην Έγερση του Λαζάρου, έχουν ανοιχτόχρωμη ωχρή επιδερμίδα, που καλύπτει όλο σχεδόν το εύρος του προσώπου, αδιόρατο προπλάσμο, περιορισμένη καστανόχρωμη σκίαση στο περίγραμμά τους και λιγοστά φώτα, ενδεικτικά της καμπυλότητας του λαιμού και της μαλακής έξαρσης σε πηγούνι και ζυγωματικά. Κυρίαρχα τα μάτια, ιδιαίτερα εντυπωσιακά και μεγάλα, σχεδιάζονται όπως και από το Ζωγράφο Α, εδώ όμως τονίζονται εμφαντικά από σκούρα καστανοκόκκινη, πλατιά πανελιά ανάμεσα στην αναδίπλωση του άνω βλεφάρου και στα καμαρωτά φρύδια. Τέλος, στον τρόπο που ζωγραφίζονται μαλλιά και γένια χαρακτηριστική είναι η κτενόσχημη, στυλιζαρισμένη, διακοσμητική τούφα τριχοφυΐας, η οποία διατάσσεται κλιμακωτά

¹⁵⁶ Weitzmann, «Icon Painting», ό.π. (υποσημ. 130), 57 και ιδίως 68.

¹⁵⁷ Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, ό.π. (υποσημ. 136), ειγ. 73.

¹⁵⁸ Μουτσόπουλος – Δημητροκάλλης, ό.π. (υποσημ. 154), πίν. 19.

¹⁵⁹ Αρχοντόπουλος, ό.π. (υποσημ. 90), ειγ. 24.

στο κεφάλι και αποδίδει τα σγουρά μαλλιά, όπως στους αγγέλους στη Βάπτιση, ή φωλιάζει στο κέντρο της στρογγυλής, κοντής γενειάδας, δηλώνοντας την ούλη υφή της, όπως στους αποστόλους στην Κοίμηση, στον Πέτρο στην Έγερση του Λαζάρου και στην Προδοσία, στον Ιωσήφ στην Υπαπαντή.

Παρεμφερής είναι η διάταξη και απόδοση των πτυχωσεων και από τους δύο ζωγράφους. Στις όρθιες, ενστάσεις, μορφές η επίπεδη, δισδιάστατη και γραμμική πτυχολογία, με πολλές κάθετες, ελάχιστες λοξές ή γωνιώδεις και σπάνια καμπύλες πτυχές, αποκρύπτει τη δομή των σωμάτων· παράδειγμα, οι ιεράρχες στο βήμα, ο Συμεών και η Άννα στην Υπαπαντή, ο Ιωάννης και η Παναγία στη Σταύρωση στον κυρίως ναό. Στις αδιόρατα ή έντονα κινημένες άγιες μορφές ο Ζωγράφος Α επιστρατεύει ημικυκλικά σχήματα για να υποδείξει την ανατομία τους, όπως στον διάκονο Στέφανο, και πτυχώνει το ένδυμα με υπερβολικά πολλές αναδιπλώσεις, παράδειγμα η μανιεριστική χρήση καμπύλης στο μάτιο του αγγέλου στον Ευαγγελισμό, για να δηλώσει τον πλούτο της πτυχολογίας του ρούχου· ακόμη, χρησιμοποιεί τη «σπηλαιόμορφη» απόληξη στο απόπτυγμα του ιματίου, συχνή σε έργα του Παγωμένου και της «σχολής» του, για να τονίσει την ένταση της κίνησης, όπως στον άγγελο του Ευαγγελισμού ή στον Ιωακείμ του Ασπασμού με την Άννα.

Ο Ζωγράφος Β αποδίδει με την ίδια τάση υπερβολής την πληθωρική, πυκνή πτύχωση στο μαφόρι της ανακεκλιμένης Παναγίας στη Γέννηση, για να υπογραμμίσει την καμπυλότητα των μηρών, τη σφαιρικότητα των γονάτων ή τον πλούτο της πτυχολογίας. Ενώ, για να τονίσει την πλαστική διάθρωση μηρού και γόνατος, διευθετεί το ρούχο σε ελλειπτικό σχήμα, όπως στον Χριστό στην Προδοσία, στον Πέτρο και στον Χριστό στην Έγερση του Λαζάρου, στη γυναίκα συνοδό στη Σταύρωση, στον Πέτρο και στον Παύλο στην Κοίμηση.

Το αρχιτεκτονικό βάθος στις τοιχογραφίες του ιερού και του κυρίως ναού εικονίζεται κατά κανόνα απλουστευμένο, συμβατικό και επίπεδο, με περιορισμένους, μονότονα επαναλαμβανόμενους, κτηριακούς τύπους.

Αντίθετα, το φυσικό τοπίο αποτυπώνεται ευφάνταστα από τον Ζωγράφο Α στην πλούσια, παραδείσια γλωρίδα του κήπου στην Προσευχή της Άννας, όπως και στην ασυνήθιστη, σχεδόν τρισδιάστατη απόδοση του ουρανού στον Ευαγγελισμό της Παναγίας, εικονογραφικές διατυπώσεις στις οποίες η δυτική επίδραση είναι παρούσα. Ο Ζωγράφος Β, χωρίς προφανείς δυτικές επιρ-

ροές, αποδίδει τους ορεινούς όγκους με στερεομετρικά, σχεδόν κυβιστικά σχήματα και πολλαπλά κατακερματισμένους βράχους, όπως στη Βάπτιση, χαρακτηριστική τοπιογραφική απόδοση, που απαντά και στους αγιογράφους του κύκλου του Παγωμένου¹⁶⁰. Εξάλλου, η ασυνήθιστη χρήση του κωδωνόσχημου λόφου στην Έγερση του Λαζάρου, μοναδικού δηλωτικού στοιχείου του φυσικού, σκηνικού βάθους, ανατρέχει σε παλαιότερο, καθαρά βυζαντινό εικονιστικό λεξιλόγιο.

Χαρακτηριστικό του Ζωγράφου Β αποτελεί η μεγέθυνση της πρωταγωνιστικής μορφής στη σκηνή, η οποία έτσι αποβαίνει κυρίαρχη στο δρώμενο, όχι μόνο φύσει αλλά και θέσει, όπως η Παναγία στη Γέννηση, ο Πρόδρομος στη Βάπτιση ή ο Χριστός στη Σταύρωση. Ενώ ως ειδοποιό στοιχείο του αναγνωρίζεται η ρεαλιστική αποτύπωση συναισθήματος και πάθους στις μορφές, δηλαδή η καταγραφή ψυχολογικών διαθέσεων και η αναγωγή τους στα άγια πρόσωπα: εύγλωττα εκφράζει στοργή και τρυφερότητα το σύμπλεγμα Χριστού και ψυχής-βρέφους στην Κοίμηση· δέος για τη συντελούμενη Θεοφάνεια φορτίζει και διαπερνά τη δυνατή μορφή του Προδρόμου στη Βάπτιση· το δάκρυ που αυλακώνει τα μάγουλα αποδίδει φόρτιση ψυχής, θρήνο και πένθος όχι μόνο σε δευτερεύοντα ιερά ή λαϊκά πρόσωπα, όπως οι απόστολοι στην Κοίμηση ή οι αδελφές του νεκρού στην Έγερση του Λαζάρου και οι μυροφόρες στον Λίθο, αλλά και σε πρωταγωνιστικές άγιες μορφές, όπως η Παναγία και ο Ιωάννης στη Σταύρωση. Έτσι, το καταγεγραμμένο συναίσθημα και πάθος στα πρόσωπα εξανθρωπίζει τις άγιες μορφές και τις θρησκευτικές παραστάσεις, σύμφωνα με το πνεύμα της παλαιολόγιας τέχνης¹⁶¹, και τις καθιστά άμεσα οικείες και ζώσες για τον πιστό.

Η απουσία πληροφοριών για τους αγιογράφους του μνημείου και τον χρόνο ολοκλήρωσης του διακόσμου οδήγησε στη διατύπωση δύο διαφορετικών σχετικών απόψεων, με επίκεντρο την απόδοση ή όχι του συνόλου ή μέρους του διακόσμου στον Ιωάννη Παγωμένο:

Πρώτος ο Καλοκύρης συμπεριέλαβε τις τοιχογραφίες του ναού στα πιθανά έργα του Παγωμένου, χωρίς να διαχωρίσει αγιογράφους στην εκτέλεσή τους¹⁶², και

¹⁶⁰ Bissinger, ό.π. (υποσημ. 1), 101.

¹⁶¹ Mouriki, «Iconography», ό.π. (υποσημ. 54), 66.

¹⁶² Κ. Δ. Καλοκύρης, «Ιωάννης Παγωμένος, ό Βυζαντινός ζωγράφος του ΙΔ' αιώνα», *ΚρητΧρον* 1958, τχ. ΙΙΙ, 355 κ.ε., κυρίως 356-357.

στη συνέχεια ο Μαδεράκης, αναγνωρίζοντας δύο διαφορετικά «χέρια», ταύτισε τον ζωγράφο του ιερού με τον Παγωμένο και τον αγιογράφο του υπόλοιπου μνημείου με τον συνεργάτη του Νικόλαο¹⁶³. Πρόσφατα, η Τσαμακδά επανέλαβε την άποψη του Μαδεράκη, προσγράφοντας στον Παγωμένο, εκτός από τις τοιχογραφίες του ιερού, την ένθρονη Βρεφοκρατούσα στο ανατολικό αψίδωμα του βόρειου τοίχου και σκηνές του θεομητορικού κύκλου¹⁶⁴.

Αντίθετα, ο Bissinger, αποσυνέδεσε το μνημείο από τα έργα του ίδιου του Παγωμένου και απέδωσε τον διάκοσμό του σε δύο διακριτούς ζωγράφους του κύκλου του, τον ζωγράφο του ιερού και εκείνον του υπόλοιπου ναού¹⁶⁵, θέση που έχει αποδεχθεί και η Sucrow¹⁶⁶.

Προκειμένου να υιοθετήσουμε τη μία από τις παραπάνω δύο, ουσιαστικά, απόψεις, θα συγκρίνουμε κοινές μορφές ή συνθέσεις του Παγωμένου στην Παναγία στο Κακοδίκι, το τελευταίο χρονολογικά γνωστό, δημοσιευμένο έργο του, και του Ζωγράφου Α στην Παναγία στο Κάδρος. Ειδικότερα, θα αντιπαραβάλλουμε τον διάκονο Ρωμανό στο Κακοδίκι και στο Κάδρος, με βάση τον οποίο η Τσαμακδά ταυτίζει τον αγιογράφο του ιερού με τον Παγωμένο, και επιπρόσθετα τον Ευαγγελισμό και την ένθρονη Βρεφοκρατούσα στα δύο μνημεία.

Στο Κάδρος, παρά τις ομοιότητες στην τεχνική επεξεργασία και τις τεχνοτροπικές επιλογές, σημειώνονται και σαφείς διαφοροποιήσεις: τα κεφάλια είναι ακόμη μεγαλύτερα αναλογικά προς το σώμα, η επιδερμίδα στα έντονα στρογγυλεμένα στην κάτω απόληξή τους πρόσωπα είναι πολύ πιο ανοιχτόχρωμη και εκτεταμένη. Έτσι, περιορίζεται στο ελάχιστο η καστανοκόκκινη σκίαση στο περίγραμμα τους και η λειτουργία των ασθениκών φώτων. Τα μαλλιά αποδίδονται με προφανή τυποποίηση και με άκρως στυλιζαρισμένους βοστρύχους. Στην παράσταση του Ρωμανού (Εικ. 19), η διάταξη και απόδοση της πτυχολογίας, εντελώς διαφορετική από αυτή στο Κακοδίκι (Εικ. 20), ισοπεδώνει και αποκρύπτει τη σωματικότητα. Οι αποκλειστικά κάθετες ή λοξές γραμμικές αναδιπλώσεις ακυρώνουν την κίνηση και την πλαστικότητα της μορφής και αποβαίνουν απλά διακοσμητικές, όπως οι άσχετες με τη διάπλαση του σώματος μικρές γωνιώδεις πτυχές αριστερά στο στήθος και στον αντίστοιχο μηρό. Στον Ευαγγελισμό ο άγγελος εικονίζεται με βαριές αναλογίες, άτονη κίνηση και ατέλειες στη διεύθετη της ιδιαίτερα πλούσιας πτυχολογίας. Το μάλλον ανέκφραστο πρόσωπο της Παναγίας στην ίδια σκηνή αποδίδεται αρ-

κετά επίπεδο, χωρίς φωτίσματα και ψιθυρίες, ενώ η στάση και η κίνησή της στερούνται φυσικής άνεσης και ρυθμού και έχουν αρκετά προβληματική απόδοση, λόγω σχεδιαστικής αδυναμίας. Στην ένθρονη Βρεφοκρατούσα το ευρύ, φωτεινό πρόσωπο είναι ιδιαίτερα ανυστερό, στεγνό σε συναίσθημα και ακαδημαϊκό σε έκφραση, απότοκα τυποποιημένης τεχνικής. Η θέση του παιδιού και ο ιδιαίτερα ενδιαφέρων, σύνθετος τρόπος με τον οποίο η μητέρα το συγκρατεί στην ποδιά της διαφέρουν απόλυτα. Η πτυχολογία διευθετείται με υπερβολικά στυλιζαρισμένα σχήματα, όπως τα ενάλληλα ημικύκλια στην αναδίπλωση του μαφορίου στο κεφάλι και η έντονη, γωνιώδης πτύχωση στο στέρνο. Παρά τις όποιες συγγένειες και αναλογίες τεχνικής, ακόμη και τεχνοτροπίας στις τοιχογραφίες του Παγωμένου στο Κακοδίκι και του Ζωγράφου Α στο Κάδρος, η γενική εντύπωση που δημιουργούν τα δύο έργα και η προφανής σχέση τους είναι αυτή του πρωτοτύπου με την εν πολλοίς ικανοποιητική και επιδέξια αναπαραγωγή του. Επομένως, θεωρούμε ότι ο Ζωγράφος Α δεν πρέπει να ταυτιστεί με τον Ιωάννη Παγωμένο, αλλά με κάποιο άλλο αγιογράφο της «σχολής» του, δόκιμο συνεργάτη ή άξιο μαθητή του, και έτσι συντασσόμαστε με την άποψη του Bissinger και της Sucrow.

Όσον αφορά τον Ζωγράφο Β, συμφωνούμε με την Τσαμακδά¹⁶⁷ και τον ταυτοποιούμε με τον Νικόλαο, διακεκριμένο ζωγράφο του κύκλου του Παγωμένου, αφού μαρτυρείται επιγραφικά ως συνεργάτης του στον Άγιο Γεώργιο στο Προδρόμι¹⁶⁸, στον οποίο έχουμε αποδώσει και τον εξωραϊσμό του ιερού και του κτιστού τέμπλου της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι¹⁶⁹.

Ο Νικόλαος στο Κάδρος υιοθετεί ορισμένες μόνο τεχνικές και τεχνοτροπικές συντεταγμένες του Παγωμένου. Συχνά ανεξαρτητοποιείται στην εικονογραφία και διαφοροποιείται στο ύφος: Εισάγει, για παράδειγμα, πλήθος

¹⁶³ Μαδεράκης, *Λακώνια*, ό.π. (υποσημ. 1), 52 σημ. 36.

¹⁶⁴ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), 125.

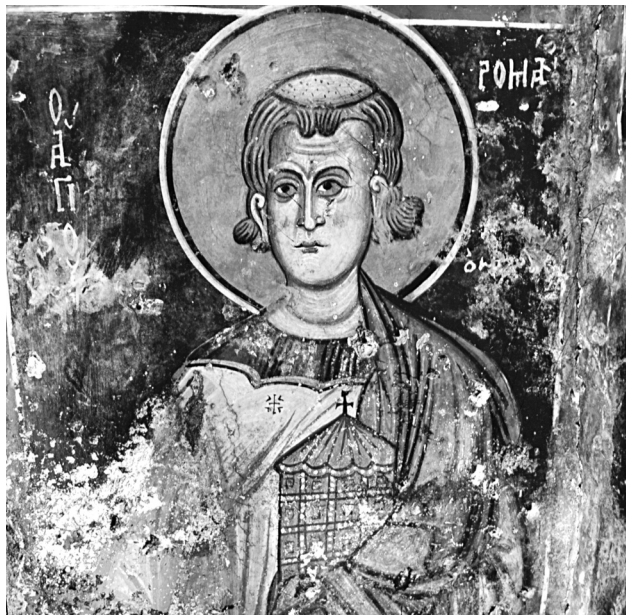
¹⁶⁵ Bissinger, ό.π. (υποσημ. 1), 100-101, 110.

¹⁶⁶ A. Sucrow, *Die Wandmalereien des Ioannes Pagomenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta*, Dissertation, Philosophische Fakultät Friedrich-Wilhelms-Universität, Βόννη 1994, 134-138. Η παραπομπή προέρχεται από τη μελέτη της Τσαμακδά.

¹⁶⁷ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), 125.

¹⁶⁸ Gerola, ό.π. (υποσημ. 3), 447, αριθ. 20. Μαδεράκης, *Λακώνια*, ό.π. (υποσημ. 1), 52-53 σημ. 36.

¹⁶⁹ Ξανθάκη, «Αγία Άννα, Ανισαράκι», ό.π. (υποσημ. 16), 84.



Εικ. 19. Σέλινο, Κάδρος, ναός Παναγίας. Ο διάκονος Ρωμανός (τιμήμα).

στρατιωτών και μουσικούς στην Προδοσία ή μια εξαιρετικά ρεαλιστική προσωποποίηση των αστρικών σωμάτων στη Σταύρωση. Παρουσιάζεται εξάλλου ενήμερος των καλλιτεχνικών ρευμάτων και των εικονογραφικών προτιμήσεων της βυζαντινής ζωγραφικής του καιρού του, όπως αποδεικνύουν η, σαν προσωπογραφία, μορφή του Προδρόμου στη Βάπτιση, η στοργή και μελιχλιότητα που αποπνέει το σύμπλεγμα Χριστού και ψυχής-βρέφους στην Κοίμηση, πιθανότατα και η τόσο δυνατή, άγνωστη από αλλού, ρωπογραφική προσωποποίηση του ήλιου και της σελήνης στη Σταύρωση. Και ακόμη φαίνεται εξοικειωμένος με τύπους και κεκτημένα της δυτικής-σταυροφορικής τέχνης, όπως, λόγου χάρη, δηλώνει η «στρατικοποίηση» της Προδοσίας, η προσθήκη της σφαίρας στην εικονογραφία της Αικατερίνης, καθώς και η αξιοσημείωτη προσπάθειά του να αποδώσει την τρίτη διάσταση στον φωτοστέφανο του Χριστού στην Κοίμηση.

Οι δύο ζωγράφοι που εκτέλεσαν τις τοιχογραφίες της Παναγίας στο Κάδρος ανήκουν αδιαμφισβήτητα στον κύκλο των στενών συνεργατών ή των μαθητών-διαδόχων του Παγωμένου, επειδή σε μεγάλο βαθμό υιοθετούν τεχνική, τεχνοτροπία και εικονογραφικούς τύπους που εκείνος χρησιμοποιεί, που συχνά αποδίδουν με αισθητή διαφοροποίηση, ανάλογα με το τάλαντο, την εμπειρία και την παιδεία τους.



Εικ. 20. Σέλινο, Κακοδίκι, ναός Παναγίας. Ο διάκονος Ρωμανός.

Προφανής, αν και περιορισμένη, είναι επίσης η επιρροή της δυτικής και σταυροφορικής ζωγραφικής στο έργο τους, αναμενόμενη λόγω της μακρόχρονης ενετικής κατοχής της Κρήτης. Απροσδιόριστος πάντως παραμένει ο εικονογραφικός δίαυλος επικοινωνίας του Ζωγράφου Α με δυτικά πρότυπα στην παράσταση του ουρανού στον Ευαγγελισμό της Παναγίας και του κήπου στην Προσευχή της Άννας· ενώ η γνώση των σταυροφορικών τύπων, με την Κύπρο ως πιθανό ενδιαμεσο σταθμό, επιβεβαιώνεται, λόγου χάρη, από την ιδιότυπη αμφίεση του Ιησού στην απεικόνιση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας. Συσχετισμός, και μάλιστα ισχυρός, με την Κύπρο εντοπίζεται και στο έργο του Ζωγράφου Β στην παράσταση της πλήρως στρατικοποιημένης Προδοσίας, ο οποίος φαίνεται να επηρεάζεται ευρύτερα από τη δυτική-σταυροφορική τέχνη, όπως, για παράδειγμα, προκύπτει από τη συνολική απεικόνιση της αγίας Αικατερίνης, την προσθήκη κανδύλας στην Υπαπαντή, τον διάκοσμο των στρατιωτικών ασπίδων στην Προδοσία και το Λίθο, την προσπάθεια προοπτικής απόδοσης του φωτοστεφάνου του Χριστού στην Κοίμηση.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος στην Παναγία στο Κάδρος έχει χρονολογηθεί, με απόκλιση, από τον Μπομπουδάκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα¹⁷⁰, από τον Bissinger γύρω στο 1325 περίπου ή και νωρίτερα¹⁷¹, από

τον Μαδεράκη γύρω στο 1340¹⁷² και, πρόσφατα, από την Τσαμακδά στο 1330-1340¹⁷³.

Με τεκμηριωμένη τη σχέση τοιχογραφιών του μνημείου με ζωγραφικά σύνολα του Παγωμένου και ιδιαίτερα με έργα αγιογράφων της «σχολής» του, η προφανής, άμεση εικονογραφική και υφολογική σχέση της Έγερσης του Λαζάρου με αυτή στον Άγιο Γεώργιο στο Προδρόμι και στον Προφήτη Ηλία στον Τραχινιάκο, καθώς και της παράστασης της σελήνης στον δεύτερο ναό, μπορεί κάλλιστα να αιτιολογήσει την άποψη ότι ο ίδιος αγιογράφος ή τουλάχιστον το ίδιο συνεργείο, εργάστηκε στο Κάδρος, στο Προδρόμι και στον Τραχινιάκο¹⁷⁴.

Επομένως, καθώς οι τοιχογραφίες στο Προδρόμι χρονολογούνται επιγραφικά στο 1337/8 και αυτές στον Τραχινιάκο τοποθετούνται στα ίδια περίπου χρόνια¹⁷⁵, θεωρούμε ότι η αγιογράφιση στο Κάδρος θα πρέπει να προηγήθηκε αυτής στα δύο άλλα μνημεία. Και αυτό επειδή ο Νικόλαος στο Κάδρος έχει εκτελέσει τον διάκοσμο του κυρίως ναού, είναι δηλαδή ο «ελάσσων» από τους δύο ζωγράφους· αντίθετα, στο Προδρόμι έχει αναβαθμιστεί σε «πρωτομάστορα» και τοιχογραφεί το ιερό, ενώ ο έως τότε «μείζων» αγιογράφος, ο Παγωμένος, τον υπόλοιπο ναό. Έτσι, τοποθετούμε τη διακόσμηση του ναού της Παναγίας γύρω στο 1335. Η χρονολόγηση αυτή ανα-

δεικνύει σε πρωτότυπο την προσωποποίηση της σελήνης του μνημείου, που κοσμεί, ως εκτός περιεχομένου αντίγραφο, την αψίδα του Προφήτη Ηλία στον Τραχινιάκο, όπως και τον Ευαγγελισμό της Άννας, το ενδιαφέρον εικονιστικό σχήμα του οποίου φαίνεται να γνωρίζει ο ζωγράφος Ιωακείμ, καθώς το επαναλαμβάνει το 1347 στην Παναγία στο Προδρόμι.

¹⁷⁰ Borboudakis, κ. ά., ό.π. (υποσημ. 1), 215-216.

¹⁷¹ Bissinger, ό.π. (υποσημ. 1), 100, 110.

¹⁷² Μαδεράκης, *Λακωνία*, ό.π. (υποσημ. 1), 52 σημ. 36.

¹⁷³ Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 1), 125.

¹⁷⁴ Ο Μαδεράκης αναγνωρίζει τον Νικόλαο ως ένα από τους αγιογράφους που εργάστηκαν στον Τραχινιάκο [*«Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου»*, ό.π. (υποσημ. 115), 96], όπως και η Τσαμακδά [ό.π. (υποσημ. 1), 125-126], ενώ ο Bissinger διατυπώνει την άποψη ότι ο ζωγράφος Β του Κάδρους, δηλαδή ο Νικόλαος, έχει ζωγραφίσει και στον Τραχινιάκο [ό.π. (υποσημ. 1), 102, αριθ. 64].

¹⁷⁵ Από την Τσαμακδά [ό.π. (υποσημ. 1), 126]. Τη χρονολόγηση του Bissinger γύρω στο 1350 (στο ίδιο, 102, αριθ. 64), την θεωρούμε εξαιρετικά όψιμη.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-7, 9-14, 16-20: Εφορεία Αρχαιοτήτων Χανίων. Εικ. 8: Demus, ό.π. (υποσημ. 31), πίν. XXIII. Εικ. 15: *Βυζαντινές εκκλησίες Καντάνου*, ό.π. (υποσημ. 71), εικ. σ. 139.

Thetis Xanthaki

THE WALL PAINTINGS OF THE CHURCH OF THE PANAGIA AT KADROS SELINO, PREFECTURE OF CHANIA

The wall paintings of the single-aisled barrel-vaulted church of the Panagia at Kadros, a small settlement near Kandanos of the Prefecture of Chania, represent a notable provincial art from the period of Venetian rule in Western Crete. Seriously damaged, they are articulated according to the conventional for time and architectural type iconographic program, deviating only in the position of the cycle of the Virgin. The decoration of the church evokes interest

mainly for its iconography and style, a combination that leads to identifying its anonymous painters, defines their artistic environment and determines its dating, since in the heavily damaged dedicatory inscription neither the name of the artist(s) or the date of the work are extant.

The iconography of the wall paintings is drawn mainly from the repertoire of the 14th century, examples of which are the scenes of the Birth of Christ, the Holy Women at the

Tomb and the Dormition of the Virgin. This is also connected directly with the work of Ioannis Pagomenos and his “school,” examples from which are the Annunciation of the Virgin, the enthroned Virgin and Child and the Raising of Lazarus; this last theme is repeated exactly in the churches of Hagios Georgios at Prodromi (1337/8) and the Prophet Elijah at Trachiniakos (*ca.* 1337/8). Finally, the iconography is enriched with elements and themes deriving from Western and Crusader art, examples of which are the foreign to Byzantine perception portrayal of the sky in the Annunciation of the Virgin, the peculiar vegetation of the garden in the Prayer of Anne, the depiction of Saint Catherine and the completely *militarized* Betrayal.

The style of the decoration is generally reminiscent of the work of Pagomenos and his “school,” for instance the cubic rendering of the rocky terrain and the treatment of the drapery: cave-like back folds of the himatia emphasize movement; elliptical schemes and dense refolding of the clothing underline the plasticity of the forms or denote the richness of the drapery. The Palaeologan influence is also present, as in the figure of Saint John the Baptist in the Baptism, or the rendering of glory and angels in *grisaille* in the Dormition of the Virgin.

Based on the analysis of the technique and style, the wall paintings of the church may be attributed to two painters. Painter A executed the decoration of the bema, and the scenes from the infancy of the Virgin and the enthroned Virgin and Child in the nave, while Painter B the remaining frescoes. Moreover, a notable characteristic of Painter B is the humanization of holy figures, achieved through his realistic rendering of emotions: the mourning tears imprinted on the cheeks of Martha and Maria in the Raising of Lazarus and those of the Virgin and John in the Crucifixion, as well as the affection and tenderness exuded in the depiction of Christ and his mother’s shrouded soul in the Dormition are representative examples.

The lack of information on the painters of the church has led to basically two different opinions on whether Ioannis Pagomenos executed a part of the decoration or not. Maderakis and Tsamakda indentify Painter A with Pagomenos and Painter B with his associate Nikolaos; on the contrary, Bissinger and Sucrow disassociate the church from Pagomenos and his work and ascribe it to two distinct artists of his circle. As regards Painter A, we agree with Bissinger and Sucrow that he is not Pagomenos. This is proven by a detailed comparison of the technique and style in the rendering of identical subjects (Saint Romanos the deacon, the Annunciation of the Virgin, enthroned Virgin and Child) in Panagia at Kadros and in Panagia at Kakodiki, his last published frescoes. Concerning Painter B, we agree with Maderakis and Tsamakda that this should be Nikolaos, the associate of Pagomenos.

The wall paintings in the church of Panagia at Kadros have been dated with considerable divergence within the time-span of 1325 – or earlier – to the second half of the 14th century. The striking similarity of the Raising of Lazarus at Kadros, at Prodromi and at Trachiniakos, as well as the exact repetition of the personification of the Moon in the last church, may very well support the deduction that the same artist worked on all three churches. Therefore, since the decoration at Prodromi is dated 1337/8 by inscription, and that at Trachiniakos around the same time, the wall paintings of Panagia at Kadros must have been completed somewhat earlier, around 1335. That would explain the very close iconographic relationship between the Prayer of Anne at Kadros and that in the Panagia at Prodromi: the painter Ioakeim knew and repeated in 1347 at Prodromi the interesting formula of this scene, as it had been rendered some years earlier at Kadros.

Archaeologist,
txanthaki@yahoo.gr