



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΑΓΑΘΩΝ

**ΟΠΛΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΩΝ ΑΓΙΩΝ ( 15<sup>ος</sup> – 20<sup>ος</sup> ΑΙΩΝΑΣ ).**

**ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**Νικολάου Γ. Βασιλάτου**

**ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ :**

**Επιβλέπουσα:** Ευρυδίκη Αντζουλάτου-Ρετσίλα  
Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

**Συνεπιβλέποντες:** Ταξιάρχης Κόλιας  
Ομότιμος Καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου  
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

**Καλαμάτα 2020**



## **ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

Ευρυδίκη Αντζουλάτου –Ρετσίδα  
*Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου*

Ταξιάρχης Κόλιας  
*Ομότιμος Καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού  
Πανεπιστημίου Αθηνών*

Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου  
*Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*

Αλέξιος Σαββίδης  
*Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου*

Ιωάννα Σπηλιοπούλου  
*Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου*

Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη  
*Καθηγήτρια Χαροκοπείου Πανεπιστημίου*

Φωτεινή Πέρρα  
*Επίκουρος Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου*





## Περίληψη

Η διατριβή πραγματεύεται τον οπλισμό, αμυντικό και επιθετικό, που χρησιμοποιήσαν στον ελλαδικό χώρο Έλληνες και ξένοι στρατιωτικοί μετά την πτώση του Βυζαντίου, δεδομένου ότι στην ανατολική Μεσόγειο ενεπλάκησαν σε διαρκείς φονικούς πολέμους δυο μεγάλες δυνάμεις της εποχής, η Γαληνοτάτη Δημοκρατία της Βενετίας και η Οθωμανική Αυτοκρατορία, η οποία είχε βλέψεις για τη συνεχή επέκταση της προς τη δύση. Στις συρράξεις αυτές που έλαβαν χώρα σε ξηρά και θάλασσα ενεπλάκησαν και Έλληνες, πολεμώντας κυρίως με την πλευρά των Βενετών.

Η διατριβή χωρίζεται κατ' ουσία σε δυο μέρη. Στο πρώτο παρουσιάζονται και αναλύονται τα αμυντικά όπλα, ενώ στο δεύτερο γίνεται παρουσίαση και ανάλυση των επιθετικών, αγχεμάχων και εκηβόλων (τόξων) όπλων.

Πηγή των πληροφοριών που περιλαμβάνονται στη διατριβή αυτή είναι η ορθόδοξη εικονογραφία. Η διατριβή συμπληρώνεται από βιβλιογραφία στην οποία περιλαμβάνονται έργα ερευνητών που έχουν ασχοληθεί ειδικότερα με το θέμα της ιστορίας και των κατασκευαστικών και μορφολογικών αλλαγών των αγχεμάχων και αμυντικών όπλων.

## Summary

This dissertation deals with both defensive and offensive weapons, used in Greece by Greek and foreign soldiers after the collapse of the Byzantine Empire. Two major powers of the time engaged in ongoing deadly wars in the eastern Mediterranean Sea, the Most Serene Republic of Venice and the Ottoman Empire as the latter had aspirations for continued expansion to the west. Greeks also became involved in these conflicts, which took place on land and at sea, mainly with the Venetian side.

This dissertation is divided into two parts. The first part presents and analyzes defensive weapons, while the second part examines offensive weapons, cut and thrust weapons along with bows and arrows weapons.

The information included in this dissertation derives from the Orthodox iconography. It is supported by various bibliographic references which include the works of researchers on the specific subject of the history and constructional and morphological changes of offensive cut and thrust weapons and defensive weapons.



## Πίνακας Περιεχομένων

-Πρόλογος.....	9-11
-Εισαγωγή.....	13-22
-Η βυζαντινή παράδοση στην απεικόνιση στρατιωτικών αγίων.....	23-38
-Ο Οπλισμός των Στρατιωτικών Αγίων.....	39
1. Θώρακες.....	41-57
2. Κράνη.....	59-74
3. Ασπίδες.....	75-84
4. Σπαθιά.....	85-108
5. Λόγχες.....	109-124
6. Τόξα και Βέλη.....	125-133
-Επίλογος.....	135-143
-Γλωσσάρι όρων.....	145-146
-Βιβλιογραφία.....	147
-Βιβλιογραφία Ελληνική.....	149-159
-Βιβλιογραφία Ξένη.....	161-169
-Εικόνες.....	171-277



## Πρόλογος

Αντικείμενο μελέτης στην παρούσα διατριβή είναι ο οπλισμός των στρατιωτικών αγίων, δηλαδή όπλα αμυντικά και επιθετικά και εξαρτήματα τους, όπως αυτά εμφανίζονται σε εικόνες αγίων της μεταβυζαντινής εποχής.

Τα σωζόμενα υλικά αυτά τεκμήρια είναι ελάχιστα εξαιτίας της επικράτησης και της κυριαρχίας των Οθωμανών Τούρκων στο μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών περιοχών. Σε άλλους ελληνικούς τόπους, που δεν επικράτησαν οι Οθωμανοί Τούρκοι, όπως τα Επτάνησα, οι σεισμοί και άλλες, θεομηνίες, τα εξαφάνισαν σχεδόν ολοκληρωτικά. Όμως η εξαφάνιση τους έκανε ακόμα πιο σημαντική και πιο επιτακτική τη μελέτη τους, διότι δεν έχασαν καθόλου από την αξία τους ως πολιτιστικά και ιστορικά τεκμήρια.

Το πρόβλημα της έλλειψης αυτών των ιδίων των τεκμηρίων για τη μελέτη τους, λύεται σε μεγάλο βαθμό από την ύπαρξη πολυάριθμων εικόνων με στρατιωτικούς αγίους, αλλά και με απεικόνιση στρατιωτικών στην εικονογράφηση σημαντικών γεγονότων της χριστιανικής θρησκείας, όπως π.χ. η σταύρωση του θεμελιωτή της χριστιανικής θρησκείας Ιησού Χριστού.

Αν και οι στρατιωτικοί άγιοι ανέρχονται σε εκατοντάδες, στη διατριβή αναφέρονται κυρίως οι άγιοι: Γεώργιος, Δημήτριος, Θεόδωρος ο Τήρων, Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, Φανούριος, Αρτέμιος, Ευστάθιος και ο Αρχάγγελος Μιχαήλ και τούτο διότι η συντριπτική πλειοψηφία των εικόνων που απεικονίζουν στρατιωτικούς αγίους αναφέρεται σε αυτούς καθώς και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ.

Για την κάλυψη του θέματος της διατριβής, εκτός από την επίσκεψη σε δεκάδες εκκλησίες και τους καταλόγους εκκλησιαστικών εικόνων που μελετήθηκαν, η έρευνα ολοκληρώθηκε με τη μελέτη των συλλογών εκκλησιαστικών εικόνων του Μουσείου Μπενάκη, του Μουσείου Κανελλοπούλου και των εικόνων της μόνιμης έκθεσης του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών.

Επίσης, το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη υπήρξε πολύτιμη πηγή, δεδομένου ότι εκεί βρέθηκαν και μελετήθηκαν εικόνες από τη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά που δεν υπάρχουν πια εξαιτίας των καταστρεπτικών σεισμών του 1953, που ταλαιπώρησαν αφάνταστα τα δυο αυτά νησιά (η Ζάκυνθος έπαθε πρόσθετες καταστροφές και από την πυρκαγιά που ξέσπασε μετά τους καταστροφικούς

σεισμούς της χρονιάς εκείνης και σχεδόν εξαφάνισε τον οικιστικό ιστό της πόλης της Ζακύνθου).

Τέλος, η βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη και η Γεννάδιος Βιβλιοθήκη μαζί με την πλούσια προσωπική βιβλιοθήκη του γράφοντος αποτέλεσαν ανεκτίμητη πηγή πληροφοριών.

Με βάση το συγκεντρωθέν υλικό, η διατριβή διαμορφώθηκε και περιλαμβάνει τις ακόλουθες ενότητες: Πρόλογο, Εισαγωγή, Η βυζαντινή παράδοση στην απεικόνιση στρατιωτικών αγίων, Ο οπλισμός των στρατιωτικών αγίων και έξι κεφάλαια τα οποία αφορούν τους θώρακες, τα κράνη, τις ασπίδες, τα σπαθιά, τις λόγχες, τα τόξα και τα βέλη. Ακολουθούν Επίλογος, Γλωσσάρι Όρων, Βιβλιογραφία ελληνική και ξένη και παράρτημα με 53 εικόνες.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα Ομότιμη Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου κα Ευρυδίκη Αντζουλάτου- Ρετσίλα για τον χρόνο που κατανάλωσε και τις υποδείξεις της για την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής, τον Ομότιμο Καθηγητή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κο Ταξιάρχη Κόλια για τις πολύτιμες συμβουλές του κατά την πορεία της διατριβής και την Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κα Μαρίνα Βρέλλη- Ζάχου, για τις καίριες επισημάνσεις της.

Όπως προαναφέρθηκε, οι συλλογές εικόνων του Μουσείου Μπενάκη, του Μουσείου Κανελλοπούλου, του Βυζαντινού Μουσείου, καθώς και η συλλογή εικόνων των Γ.Α.Κ. Λευκάδος, μαζί με δεκάδες εκκλησίες σε όλη τη χώρα αποτέλεσαν πολύτιμο υλικό το οποίο τροφοδότησε απλόχερα την έρευνα για την ολοκλήρωση του πονήματος αυτού.

Ευχαριστώ θερμά τους αρμοδίους των τμημάτων αυτών, και ιδιαίτερα την π. Πρόεδρο της Διοικούσας Επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη κα Αιμιλία Γερούλάνου και τη νυν Πρόεδρο Ειρήνη Γερούλάνου, που έθεσαν τις συλλογές εικόνων και το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη στην διάθεση μου, ενώ ζωντανή παραμένει πάντα, στη μνήμη μου η πρόθυμη διάθεση του αείμνηστου ακαδημαϊκού και για δεκαετίες διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη Άγγελου Δεληβοριά..

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα Πίτσα Τσάκωνα, για τη συμβολή της στην ορθή αναγραφή της βιβλιογραφίας αλλά και ολόκληρο το προσωπικό της βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη για τον ενθουσιασμό και την προθυμία την οποία έδειξαν ώστε να ολοκληρωθεί η παρούσα διατριβή. Ακόμα θα ήθελα να ευχαριστήσω την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου του

Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών και Πρόεδρο του κα Ιωάννα Σπηλιοπούλου για τις πολύτιμες υποδείξεις της, τον Ομότιμο Καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κ. Παναγιώτη Νικολόπουλο για την αμέριστη συνδρομή του, την κα Μαρία Ρούσσου για την ευγενική συμβολή της, την κα Αλίκη Τσίργιαλου, υπεύθυνη του φωτογραφικού αρχείου, που μαζί με τον συνεργάτη της Λεωνίδα Κουριαντάκη βρήκαν το κατάλληλο φωτογραφικό υλικό. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τον π. Διευθυντή του Μουσείου Κανελλοπούλου κ. Άγγελο Ζαρκάδα για την ευγενική φιλοξενία, αλλά και την π. διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου κα Αναστασία Λαζαρίδου.





## Εισαγωγή

Ανάμεσα στα πρώτα εργαλεία που χρησιμοποίησε ο άνθρωπος είναι και τα όπλα. Με αυτά εύρισκε την τροφή του, αντιμετώπιζε τους αντιπάλους του, επέβαλε τη θέληση του, υπεράσπιζε τη ζωή του καθώς και εκείνη των αγαπημένων του προσώπων.

Τα πρώτα όπλα που κατασκεύασε ήταν πολύ απλά και τα έπαιρνε από τη φύση σχεδόν αυτούσια: πέτρες, ξύλα, κόκκαλα, κέρατα. Αργότερα προχώρησε στην κατασκευή χάλκινων όπλων. Αυτό συνέβη με τη γέννηση της μεταλλουργίας, η οποία πρώτα έδωσε χάλκινα όπλα και μετά, με την εξέλιξη της, έδωσε σιδηρά όπλα μεγαλύτερης αντοχής. Αργότερα έδωσε ακόμα πιο ανθεκτικά όπλα κατασκευασμένα από χάλυβα.

Έκτοτε τα όπλα εξελίσσονταν ανάλογα με την τεχνολογική εξέλιξη που επετύγχανε ο άνθρωπος. Μετά τη χρησιμοποίηση της πυρίτιδας στα πυροβόλα όπλα, τα αγχέμαχα, πλην του σπαθιού, σιγά σιγά εγκαταλείφθηκαν.

Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα όμως μέσα στο πλαίσιο του διαρκώς αυξανόμενου ενδιαφέροντος στη δυτική Ευρώπη για τη μεσαιωνική και την πρώιμη αναγεννησιακή ευρωπαϊκή ιστορία και την οργάνωση της κοινωνίας της εποχής εκείνης, γεννιέται το ενδιαφέρον και για τα μεσαιωνικά όπλα, καθώς και για εκείνα των πρώτων αιώνων της Αναγέννησης.

Πρωτοπόρος στον τομέα αυτόν υπήρξε ο Γάλλος Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), αρχιτέκτονας ειδικευμένος στην αποκατάσταση μεσαιωνικών και αναγεννησιακών εκκλησιών και φρουριών κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1</sup>.

Ο Eugène Viollet-le-Duc με τις μελέτες και τις δημοσιεύσεις του κατάφερε να τραβήξει την προσοχή και το ενδιαφέρον πολλών ερευνητών στη βαθύτερη μελέτη των μέσων άσκησης της πολεμικής τέχνης, δηλαδή των όπλων, του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Πρόκειται για εποχές όπου η οπλοφορία αποτελούσε μια καθημερινή πραγματικότητα και όχι κάτι σπάνιο, δεδομένου ότι οι προσωπικές αντιπαραθέσεις, αλλά και η απόκρουση διαφόρων εγκληματικών πράξεων, όπως η ληστεία, απαιτούσε τη συνεχή προσωπική οπλοφορία.

---

<sup>1</sup> Ch. H. Tavad , *Les Livres des Armes et Armures*, Hier et Demain, Milan 1977, σελ. 300-301.

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο George Cameron Stone , ο οποίος ήταν στέλεχος της αμερικανικής μεταλλουργικής βιομηχανίας, έγραψε ένα σημαντικό έργο για τα παλαιά όπλα με τίτλο *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor in All Countries and in All Times*, New York, N.Y., MCMXXXIV, το οποίο συνεχίζει να έχει επιστημονική αξία μέχρι και σήμερα.

Όμως, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, εξαιρετική ήταν η προσφορά στον τομέα αυτόν δυο Βρετανών, οι οποίοι υπήρξαν πολυγραφότατοι. Πρόκειται για τους Claude Blair (1922-2010)<sup>2</sup> και Alexander Vesey Bethune (Nick) Norman ( 1930-1998)<sup>3</sup>.

Στην Ελλάδα ασχολήθηκε με το θέμα των βυζαντινών όπλων ο Καθηγητής Βίου και πολιτισμού των Βυζαντινών στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Ταξιάρχης Κόλιας, ο οποίος συνέγραψε άρθρα και βιβλία που διαφωτίζουν το θέμα αυτό. Από τις δημοσιεύσεις του ιδιαίτερα χρήσιμες για την παρούσα διατριβή ήταν το βιβλίο με τίτλο *Η θέση του στρατιωτικού στη βυζαντινή κοινωνία*<sup>4</sup> και η μελέτη με τίτλο *Τα όπλα στη Βυζαντινή Κοινωνία*<sup>5</sup>. Εξάλλου με το θέμα αυτό έχουν ασχοληθεί ο Andrea Babouin<sup>6</sup>, μέλος ΔΕΠ στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, καθώς και ο Νικόλαος Κανελλόπουλος<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Ο Claude Blair γεννήθηκε στο Manchester το 1922. Τελείωσε το πανεπιστήμιο στην ίδια πόλη. Εργάστηκε στον Πύργο του Λονδίνου για 5 χρόνια (1951-1956) και αργότερα εργάστηκε στο τμήμα Μεταλλοτεχνίας στο Victoria and Albert Museum του Λονδίνου. Από την εποχή του τέλους του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι το τέλος του 20ου αιώνα επισκέφθηκε όλες τις μεγάλες συλλογές όπλων και στρατιωτικών στολών στη Δυτική και Κεντρική Ευρώπη, αλλά και της Σοβιετικής Ένωσης και έχει γράψει συνολικά διακόσια (200) βιβλία και άρθρα με αντικείμενο κυρίως τα παλαιά όπλα και τις στρατιωτικές στολές, ενώ τιμήθηκε επανειλημμένα από την πατρίδα του για το έργο του αυτό.

<sup>3</sup> Ο Alexander Vesey Bethune (Nick) Norman, γόνος στρατιωτικής οικογένειας, απόφοιτος του Πανεπιστημίου του Λονδίνου στην Ιστορία της Τέχνης, υπήρξε διεθνώς ένας πολύ γνωστός μελετητής της ιστορίας των αμυντικών και επιθετικών όπλων. Εργάστηκε στην Wallace Collection του Λονδίνου ως υποδιευθυντής και κατόπιν πήρε τον τίτλο του Master των Royal Armouries στον Πύργο του Λονδίνου. Επί σειρά ετών ασχολήθηκε με την οργάνωση μουσείων στην ιδιαίτερη πατρίδα του τη Σκωτία.

Ο γράφων τον βοήθησε να μελετήσει τη συλλογή από μεσαιωνικά κράνη της Χαλκίδας, τα περισσότερα των οποίων βρίσκονται στο Μουσείο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος, ενώ τα υπόλοιπα φυλάσσονται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης.

<sup>4</sup> Ταξιάρχης Κόλιας, *Η θέση του στρατιωτικού στη Βυζαντινή κοινωνία*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν, 1994.

<sup>5</sup> Ταξιάρχης Κόλιας, *Τα όπλα στη Βυζαντινή Κοινωνία, Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Συμποσίου Η Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο, Αθήνα, 15-17 Σεπτεμβρίου 1988*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών/Ε.Ι.Ε, Αθήνα, 1989, σελ. 463-476.

<sup>6</sup> Andrea Babouin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο 1204-1453*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, 2009

<sup>7</sup> Νικόλαος Κανελλόπουλος, *Η οργάνωση και η τακτική του βυζαντινού στρατού στην ύστερη περίοδο (1204-1461.)*, Διδακτορική Διατριβή, Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου, Τμήμα Ιστορίας,

Η επιλογή του θέματος της παρούσας διατριβής έγινε με βάση την αξία που εμφανίζει ως επιστημονική έρευνα και μελέτη, αλλά και το ειδικό ενδιαφέρον που έχει επιδείξει για αυτό ο γράφων, ο οποίος ασχολείται επισταμένως με τη μελέτη του δυναμικού κοινωνικού φαινομένου του πολέμου, με έμφαση στην ιστορική εξέλιξη, τη χρήση, τη διακόσμηση και την τεχνική των παλαιών όπλων. Τεκμήριο της εξειδίκευσής του αυτής αποτελούν συγκεκριμένες συνεργασίες με έγκριτους επιστήμονες, που δραστηριοποιούνται στον χώρο αυτόν.

Έτσι, τις αναγνωρισμένες εμπειριστατωμένες αυτές γνώσεις, εκτιμούσε ο Robert Jean Charles, δικαστικός πραγματογνώμονας και εκτιμητής των δικαστηρίων του Παρισιού, ο οποίος τον βοήθησε να μελετήσει τις συλλογές όπλων, στρατιωτικών στολών και πολεμικών ενθυμίων του Μουσείου Στρατού (Musée de l' Armée) στο Παρίσι.

Παράλληλη ήταν και η εκτίμηση του A. V. B. Norman, ο οποίος είχε τον τίτλο του Master of the Armouries του Πύργου του Λονδίνου.

Επίσης, ο έφορος της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος Ιωάννης Μελετόπουλος είχε ζητήσει από τον γράφοντα να μελετήσει και να αξιολογήσει τις συλλογές ιστορικών όπλων του Μουσείου της Εταιρείας, στα οποία περιλαμβάνονται – εκτός από τα μεσαιωνικά κράνη της Χαλκίδας -, τα όπλα των αγωνιστών και φιλελλήνων του 1821<sup>8</sup>

Επιπλέον, ο ίδιος ως μέλος της διοίκησης του Πολεμικού Μουσείου Αθηνών, κατά τον χρόνο της ίδρυσης του, ζήτησε από τον γράφοντα να ασχοληθεί με την οργάνωση των συλλογών του Μουσείου αυτού. Πράγματι, η διοίκηση του Μουσείου τού ανέθεσε να τεκμηριώσει, να οργανώσει και να αναδείξει τις συλλογές του νεοϊδρυθέντος τότε Μουσείου, έργο που ο γράφων διεκπεραίωσε επιτυχώς, ασχοληθείς επί σειρά ετών, ενώ το Υπουργείο Εθνικής Άμυνας, μετά την παρέλευση μιας εικοσαετίας, τού ανέθεσε να ελέγξει και πάλι τις συλλογές του Πολεμικού Μουσείου, όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί με την πάροδο του χρόνου, καθώς και εκείνες της Στρατιωτικής Λέσχης Αθηνών.

Η συνεργασία με τον αείμνηστο διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη ακαδημαϊκό Άγγελο Δεληβοριά ήταν διαρκής, όσον αφορά θέματα σχετικά με τα

---

Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, 2011.

<sup>8</sup> Βλ. Διον. Μινώτος, «Τα όπλα του Αγώνα», *Επετηρίς Ιδρύματος Νεοελληνικών Σπουδών*, τόμ. 5 (1987-1988) σελ.459-475.

ιστορικά και συνδεδεμένα με την Ελληνική Επανάσταση παλαιά όπλα του Μουσείου, αλλά και θέματα πολεμικής ιστορίας, ιδιαίτερα κατά την οργάνωση εκθέσεων και τη σύνταξη και δημοσίευση των καταλόγων των εκθέσεων αυτών. Ακόμα το τοπικό Αρχείο Ύδρας του είχε αναθέσει να μελετήσει και να τεκμηριώσει τα όπλα τα οποία διατηρεί σε Μουσείο και τα οποία αποτελούν το σύνολο σχεδόν των ιστορικών όπλων της Ύδρας, παρομοίως αφορώντα τον Αγώνα του 1821.

Η Τάξη Γραμμάτων και Τεχνών της Ακαδημίας Αθηνών, μετά από πρόταση των ακαδημαϊκών Διονυσίου Ζακυθινού, Παντελή Πρεβελάκη και Χρύσανθου Χρήστου, του ανέθεσε τη διενέργεια έρευνας και εκπόνηση μελέτης για τα ιστορικά όπλα και τα ήθη των πολεμιστών στην Ελλάδα και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία κατά την περίοδο 1790-1860. Κατά τη διάρκεια της έρευνας αυτής, τού επετράπη να μελετήσει τις βασιλικές συλλογές όπλων του Ηνωμένου Βασιλείου στον Πύργο του Λονδίνου και στο φρούριο - ανάκτορο του Windsor. Υπήρξε ο πρώτος Έλληνας-ενδεχομένως και ο μοναδικός- που πήρε άδεια προς τον σκοπόν αυτό.

Επίσης, για τον ίδιο λόγο του επετράπη να μελετήσει και τις συλλογές της Wallace Collection στο Λονδίνο, που είναι μια από τις παλαιότερες συλλογές ιστορικών τεκμηρίων και έργων τέχνης στον κόσμο και η οποία έχει ηλικία σχεδόν τριών αιώνων.

Η συνεργασία με τον οργανισμό της Δανίας Vaabenhistoriske aargørger που ασχολείται με τη μελέτη της ιστορίας, της τέχνης και της τεχνολογίας ιστορικών όπλων, και ιδιαίτερα με τον Πρόεδρό του καθηγητή Ole Skøt, είχε ως αποτέλεσμα τη συγγραφή και δημοσίευση άρθρων στον ετήσιο τόμο που εκδίδει ο οργανισμός αυτός.

Όλες αυτές οι συνεργασίες παρείχαν την ευκαιρία για μελέτη των περισσότερων από τις σημαντικότερες συλλογές παλαιών όπλων, των εξαρτημάτων τους, των στρατιωτικών στολών και των ιστορικών πολεμικών τεκμηρίων της Ευρώπης. Κατά τη διάρκεια των μελετών αυτών εντοπίστηκαν, παρατηρήθηκαν και συγκεντρώθηκαν στοιχεία χρήσιμα για την εκπόνηση επιστημονικών εργασιών, καθώς και για τη σύνθεση της παρούσας διατριβής.

Η ανά χειράς μελέτη καλύπτει το κενό που υπάρχει γύρω από τη γνώση που αφορά όπλα (τα τόξα και τα αγχέμαχα, επιθετικά και αμυντικά και τα εξαρτήματά τους), που χρησιμοποιήθηκαν στον ελλαδικό χώρο από Έλληνες και άλλους πολεμιστές (κυρίως Τούρκους και Βενετούς), από το τέλος της βυζαντινής εποχής μέχρι τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπως αυτά παρουσιάζονται στην αγιογραφία που

φιλοτεχνήθηκε κατά το διάστημα από την κατάλυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Την έλλειψη μελετών για τα όπλα και τη χρήση τους στην Ελλάδα κατά την περίοδο των πρώτων μεταβυζαντινών χρόνων, είχε διαπιστώσει και επισημάνει στον γράφοντα ο Διονύσιος Ζακυθινός, κυρίως όμως όσον αφορά την πειρατική δραστηριότητα στον ελλαδικό χώρο και τα μέσα που αυτή χρησιμοποιούσε για να επιτυγχάνει τους άνομους και ολέθριους για τους κατοίκους των νησιών και των παράκτιων περιοχών σκοπούς της.

Η παρατήρηση του Διονυσίου Ζακυθινού, ότι δεν υπάρχουν ολοκληρωμένες μελέτες για τα όπλα της εποχής της πειρατείας, που άνθησε στις ελληνικές θάλασσες από τον Μεσαίωνα μέχρι και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ισχύει μέχρι σήμερα. Μάλιστα διευρύνοντας την παρατήρηση αυτή μπορούμε να πούμε με ασφάλεια ότι δεν υπάρχουν μελέτες κυρίως για τα αγγέμαχα όπλα της χρονικής περιόδου που ξεκινάει από την πτώση της Κωνσταντινούπολης μέχρι τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Δεδομένου ότι αυτήν την περίοδο (1453 έως τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα), δεν υπήρξε οργανωμένη ελληνική κρατική οντότητα η οποία θα μπορούσε να προμηθεύει, να παράγει, ή να επιτρέπει την κατασκευή όπλων και επειδή ο ελλαδικός χώρος ήταν κατακερματισμένος μεταξύ περισσότερων κυρίαρχων δυνάμεων, τέτοιου είδους αμυντικά και επιθετικά όπλα, δεν διασώθηκαν.

Τη μη διάσωση αντικειμένων αυτού του είδους στον ελλαδικό χώρο απηχεί και η απουσία ανάλογων συλλογών σε ελληνικά μουσεία, εκτός από το Πολεμικό Μουσείο Αθηνών, που διασώζει τη συλλογή Σαρόγλου. Ωστόσο είναι γνωστό ότι ο Νικόλαος Σάρογλος ήταν πλούσιος αξιωματικός του ελληνικού στρατού καταγόμενος εκ Ρωσίας και ότι συγκρότησε τη συλλογή του από δημοπρασίες και αγορές που διεξήχθησαν σε ολόκληρο τον κόσμο. Έτσι, τα αντικείμενα της συλλογής του δεν έχουν σχέση με την Ελλάδα, εκτός ενός μικρού αριθμού εξ αυτών - και είναι ποικίλου είδους άγνωστης ιστορικής αξίας.

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, η αγιογραφία συνιστά κύρια και σημαντική πηγή πληροφοριών για το εξεταζόμενο θέμα, γιατί προσφέρει τα εικαστικά τεκμήρια για τη μορφή, διακόσμηση και χρήση των συγκεκριμένων όπλων (που είναι το θέμα του παρόντος πονήματος), έχοντας ωστόσο βασιστεί για την αποτύπωση αυτή σε παλαιότερες εικόνες τους ή σε ανθίβολα.

Από την άποψη αυτή η παρούσα διατριβή είναι πρωτότυπη και αποτελεί συμβολή. Μέσα από την εξέταση και την ανάδειξη παραμέτρων που μέχρι τώρα δεν είχαν ερευνηθεί, η εργασία αυτή στοχεύει να συμβάλει στην καλύτερη γνώση και κατανόηση της πολεμικής ιστορίας του ευρύτερου ελλαδικού χώρου μετά την κατάλυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και του Δεσποτάτου του Μορέως, αλλά και στην καλύτερη γνώση των κοινωνικών μεταβολών που ήταν αποτέλεσμα των καταλύσεων αυτών. Γιατί, ως γνωστόν, τα γεγονότα που λαβαίνουν χώρα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο την περίοδο αυτή σημαδεύονται από τις συγκρούσεις μεταξύ Βενετικής Δημοκρατίας και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, από τις οποίες οι σημαντικότερες καταχωρούνται στον χρονολογικό πίνακα του έργου του Κ. Ν. Σάθα, *Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα*, σελ. 558-665. Στις συγκρούσεις αυτές έλαβαν μέρος και Έλληνες συνταχθέντες κυρίως με την πλευρά των Βενετών.

Η μέθοδος που ακολουθήθηκε για την προσέγγιση του θέματος της διατριβής είναι η συγκριτική-πολιτισμολογική, στο πλαίσιο μιας ιστορικής διαδρομής, δεδομένου ότι τα κινητά τεκμήρια που ενδιαφέρουν την παρούσα έρευνα όπως αυτά απεικονίζονται στην αιογραφία, αναζητήθηκαν, συγκρίθηκαν και ταυτοποιήθηκαν είτε με υπαρκτά αντικείμενα, δηλαδή όπλα και εξαρτήματά τους που υπάρχουν σε διεθνείς δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές, είτε-ακόμη περισσότερο- με φωτογραφίες τέτοιων αντικειμένων που σώζονται σε μουσεία, ιδιωτικές συλλογές και φωτογραφικά αρχεία. Από τη συγκριτική-πολιτισμολογική αυτή διαδικασία προέκυψαν στοιχεία τα οποία στηρίζουν τις απόψεις που διατυπώνει η διατριβή.

Ο γράφων ερεύνησε μεγάλο αριθμό εικόνων, οι οποίες παριστάνουν ένοπλους στρατιωτικούς αγίους, αλλά και άλλους ενόπλους, όπως αυτοί παρουσιάζονται κυρίως στην απεικόνιση της Σταύρωσης του Θεανθρώπου, στην αποτομή του Προδρόμου, αλλά και στην απεικόνιση θανατώσεων ή μαρτυριών άλλων αγίων της χριστιανικής πίστης. Το υλικό αναζητήθηκε και εντοπίστηκε σε μουσεία, φωτογραφικά αρχεία, δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές. Οργανώθηκε κατά ομάδες ανάλογα με το αν τα όπλα που εικονίζονται είναι επιθετικά ή αμυντικά, αλλά και ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίον τα φέρουν και τα χρησιμοποιούν οι εικονιζόμενοι στρατιωτικοί, άγιοι και μη. Έτσι οι εικόνες των αμυντικών όπλων χωρίστηκαν σε τρία κεφάλαια, ενώ και εκείνες των επιθετικών όπλων επίσης σε τρία κεφάλαια.

Στη συντριπτική πλειοψηφία τα εικαστικά έργα είναι ανυπόγραφα και κατά συνέπεια ο αγιογράφος δημιουργός παραμένει άγνωστος, στοιχείο που ο γράφων έλαβε υπόψη του για τη χρονολόγηση των απεικονίσεων.

Η έρευνα για την ανεύρεση του κατάλληλου υλικού (εικόνων και φωτογραφιών των εικόνων) παρουσίασε δυσκολίες, δεδομένου ότι αυτό βρισκόταν φυλασσόμενο σε χώρους εξαιρετικά διάσπαρτους γεωγραφικά και στους οποίους συχνά η πρόσβαση προϋπέθετε χρονοβόρες γραφειοκρατικές διατυπώσεις.

Θα άξιζε να προστεθεί εδώ ότι οι πολεμιστές έφεραν μαζί τους τα όπλα και στον καθημερινό τους βίο, αφού πλην των ευρύτερων πολεμικών πράξεων, πολλές από τις προσωπικές διαφορές επιλύονταν με προσωπικές μονομαχίες εκείνη την εποχή. Επομένως, αποτελούσαν μέρος της ενδυμασίας των στρατιωτικών- και κατ' επέκταση και των στρατιωτικών αγίων-, επιτείνοντας το σημασιολογικό εύρος της που παρέχει το επιστημονικό πεδίο της ενδυματολογίας, στο οποίο οι πολυετείς έρευνες και δημοσιεύσεις της Καθηγήτριας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Μαρίνας Βρέλλη-Ζάχου έχουν συμβάλει ουσιαστικά.

Η διατριβή, καθώς αναφέρεται στην τέχνη και χρήση των αγχέμαχων και εκηβόλων (τόξα) όπλων, πληροφορεί και για τη στάση και την ισορροπία του σώματος, αφού η χρήση των όπλων αυτών είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μυϊκή δύναμη, τον σωματότυπο, αλλά και την κίνηση των μαχητών όταν τα κρατούν.

Και στο σημείο αυτό αξίζει να υπογραμμιστεί ότι η μορφολογική ευταξία του ανθρώπινου σώματος – όπως έχει υποστηριχτεί σε ποικίλες μελέτες - και η ισορροπημένη δομή του καθιστούν δυνατή την κίνησή του και κατ' επέκταση και τη σωστή χρήση των αμυντικών και επιθετικών όπλων<sup>9</sup>. Επομένως στην παρούσα εργασία προβάλλονται και θέματα που ενδιαφέρουν το εθνολογικού και ευρύτερα πολιτισμολογικού ενδιαφέροντος πεδίο των *techniques du corps* (και *body culture*), για το οποίο έχουν ουσιαστικά συμβάλει μεταξύ άλλων και οι μελέτες των επιφανών γάλλων εθνολόγων M. Maget, M. Mauss, André Leroi-Gourhan.

Από το σύνολο της βιβλιογραφίας που χρησιμοποίησε ο γράφων, το βιβλίο του Claude Blair, *European and American Arms*, London, 1962, υπήρξε ιδιαίτερα χρήσιμο για τη σύνθεση και δομή της παρούσας διατριβής και τούτο επειδή το βιβλίο αυτό δίνει πολύτιμες πληροφορίες, αλλά και απαντήσεις σε συγκεκριμένα θέματα

---

<sup>9</sup> Ευρυδίκη Αντζουλάτου-Ρετσίλα, *Σώμα και Μνήμη*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2009, σελ. 18.

κατασκευής αγχεμάχων όπλων. Εξάλλου στην εισαγωγή του ενσωματώνει τα αποτελέσματα των ερευνών και μελετών που δημοσιεύθηκαν μέχρι το 1962 για τα συγκεκριμένα θέματα και αποτελεί ένα βασικό έργο αναφοράς και καίριο οδηγό για την ταυτοποίηση και την αναγνώριση των ευρωπαϊκών αγχεμάχων όπλων της περιόδου 1100-1850.

Οι 168 φωτογραφίες σπαθιών και οι 57 λοιπών αγχεμάχων όπλων που περιλαμβάνει, αποτέλεσαν πολύτιμη πηγή πληροφοριών, καθώς οι τύποι πολλών από τα σπαθιά που αναφέρονται στη διατριβή βρέθηκαν να είναι ως προς το σχήμα και τη μορφή τους σχεδόν ταυτόσημοι με αυτούς που εικονίζονται σε αυτές τις φωτογραφίες.

Επιπλέον, οι λεπτομερείς παρατηρήσεις του Blair για το σχήμα ορισμένων σπαθιών, αλλά και για τις λεπτομέρειες της κατασκευής διαφόρων εξαρτημάτων τους είναι πολύ κατατοπιστικές.

Οι A.V.B. Norman και Don Pottinger στο βιβλίο τους *Warrior to Soldier 449-1660*, αναγνωρίζουν την αξία των έργων του Claude Blair και αναφέρονται ιδιαίτερα στο προαναφερθέν *European and American Arms* για τη συμβολή του στην πρόοδο της μελέτης των ιστορικών όπλων. Οι ίδιοι μελετητές, στο παραπάνω βιβλίο τους, το οποίο ήταν χρήσιμο στην παρούσα διατριβή, δίνουν με απλότητα όχι μόνο τα επιθετικά αλλά και τα αμυντικά όπλα, έχοντας ταξινομήσει αυτά χρονολογικά ανά αιώνα και μέχρι τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Τα κείμενα και οι περιγραφές των συγγραφέων αυτών συνοδεύονται από λεπτομερή δίχρωμα σχέδια που τονίζουν τις κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες των όπλων που περιγράφουν.

Ένα άλλο πολύτιμο βοήθημα για τη μελέτη και την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής στάθηκε ο δίτομος κατάλογος της Wallace Collection για τα ευρωπαϊκά όπλα και τις πανοπλίες. Το τμήμα της συλλογής που αφορά την εξέλιξη των όπλων και των προσωπικών θωρακίσεων από τη μεσαιωνική εποχή είναι εξαιρετικά σημαντικό και πολύ σπάνιο, δεδομένου ότι η συλλογή αυτή, μια από τις παλαιότερες του κόσμου, κατάφερε να διασωθεί από πολέμους και φυσικές καταστροφές.

Ιδιαίτερα ο μεγάλος αριθμός θωράκων, περικεφαλαίων και άλλων προστατευτικών και αμυντικών στοιχείων της πολεμικής εξάρτησης των πολεμιστών με έντονη διακόσμηση, ιδιαίτερα με λαμπρές επιχρυσώσεις, μοιάζουν με τις χρυσογραφίες που συναντάμε στις απεικονίσεις της αμυντικής εξάρτησης των



στρατιωτικών αγίων, αλλά και άλλων οπλισμένων στρατιωτικών στις μεταβυζαντινές αγιογραφίες του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Επίσης, σημαντικό βοήθημα αποτέλεσε ο ετήσιος τόμος (XXXV του 1989) του παραπάνω αναφερόμενου οργανισμού της Δανίας Vaabenhistoriske aarbøger ο αφιερωμένος στη σημαντική συλλογή όπλων του Δανού συλλέκτη Brons Hansen. Μεταξύ των άλλων αντικειμένων της συλλογής αυτής παρουσιάζεται μεγάλος αριθμός σπαθίων με ελαφρά κυρτή λεπίδα που προέρχονται από περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο τύπος αυτός παρουσιάζεται σε απεικονίσεις του αγίου Γεωργίου κυρίως του τέλους του 15<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά συνεχίζεται μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα.

Σημαντική υπήρξε και η συμβολή του βιβλίου με τίτλο *Arms Anciennes des Collections Suisses*, έκδοση του Μουσείου Rath της Γενεύης,- έργο συλλογικό - των Clement Bosson, Rene Geroude και Eugène Heer,- το οποίο παρουσιάζει όπλα της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης του 15<sup>ου</sup>, 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα που βρίσκονται στην Ελβετία. Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία έκθεσης παλαιών όπλων, που οργανώθηκε στη Γενεύη το 1972. Στον πρόλογό του, αναφέρεται ότι η έρευνα των παλαιών όπλων είναι εξαιρετικά σημαντική, διότι τα αντικείμενα αυτά πέραν της αξίας τους για τη μελέτη της πολεμικής ιστορίας, έχουν αξία και για τη μελέτη αθλημάτων, εθίμων, κυνηγίου, επαγγελμαμάτων, καθώς και για τη μελέτη της ενδυμασίας, αλλά και για την εραλδική επιστήμη.

Τέλος, εξίσου ιδιαίτερη σημασία για την παρούσα διατριβή είχε το βιβλίο του John Mollo<sup>10</sup>, *Military Fashion*. Πρόκειται για μια συγκριτική μελέτη των στρατών των έξι μεγαλύτερων ευρωπαϊκών στρατιωτικών δυνάμεων από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με αναφορές και στον στρατό των Η.Π.Α. από την ίδρυση του μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Οι στολές των πρώτων αιώνων τις οποίες πραγματεύεται στο βιβλίο του αυτό ο John Mollo έχουν ομοιομορφία και είναι υφασμάτινες. Με τον τρόπο αυτόν οι στρατιωτικοί μπορούσαν να ξεχωρίζουν τις φιλικές δυνάμεις από εκείνες άλλων χωρών, ενώ οι ηγεμόνες έδειχναν την ισχύ τους με το πλήθος των στρατιωτών τους και την ποιότητα και την καλαισθησία των στολών που φορούσαν αυτοί. Τα χρώματα

---

<sup>10</sup> Ο John Mollo (1931-2017) γεννήθηκε στο Λονδίνο το 1931 από Ρώσους πρόσφυγες. Σπούδασε στο Farnham School of Art στο Surrey και ασχολήθηκε με την ενδυματολογία ιδιαίτερα την στρατιωτική όπου διακρίθηκε για τις πολύ προσεγμένες μελέτες του. ως σύμβουλος ενδυματολόγος σε διάφορα φιλμς. Βραβεύθηκε με Όσκαρ και με άλλα πολύ σημαντικά βραβεία. Απεβίωσε τον Οκτώβριο του 2017 αφήνοντας σημαντικό συγγραφικό και ενδυματολογικό έργο.

των στολών αυτών πέραν της χρωματικής αρμονίας πολλές φορές συμβόλιζαν εθνικές, ηγεμονικές και θρησκευτικές προελεύσεις. Στις πρώτες δεκαετίες των αιώνων που ερευνά το συγκεκριμένο βιβλίο, οι στρατιωτικοί φορούσαν ακόμα μαζί με τις στολές μεταλλικά προστατευτικά βοηθήματα της άμυνας τους, αλλά έφεραν και αγχέμαχα όπλα τα οποία υπήρξαν ενδιαφέροντα στοιχεία για τη διατριβή αυτή.

Ολοκληρώνοντας, σημειώνεται ότι η παρούσα εργασία είναι χρήσιμη και για την ιστορία της πολεμολογίας, ενός διεπιστημονικού πεδίου μελέτης που εμφανίζεται μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και κάτω από το βάρος και τις καταστροφές που δημιούργησε ο ολέθριος αυτός πόλεμος. Σήμερα υπηρετείται με προσοχή και πολλή σοβαρότητα σε Πανεπιστήμια της Γαλλίας, του Ηνωμένου Βασιλείου, των Η.Π.Α. και της Ρωσίας - όπως παλαιότερα και από Πανεπιστήμια της προκατόχου της Σοβιετικής Ένωσης,- αλλά και από Πανεπιστήμια άλλων χωρών. Ασχολείται με την έρευνα και τη μελέτη όλων των πλευρών του φαινομένου του πολέμου. Στην Ελλάδα έχει κάνει την εμφάνιση της σχετικά πρόσφατα, βασιζόμενη στο απόφθεγμα του αρχαίου Εφέσιου προσωκρατικού φιλοσόφου του επονομαζόμενου και «Σκοτεινού» Ηράκλειτου : «Πόλεμος πάντων μεν πατήρ ἐστί, πάντων δε βασιλεύς».

## Η βυζαντινή παράδοση στην απεικόνιση στρατιωτικών αγίων

Με την κατάλυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (1453), της Αυτοκρατορίας της Τραπεζούντας (1461) και του Δεσποτάτου του Μορέως (1462) από τους Οθωμανούς Τούρκους, η ορθόδοξη αγιογραφική δραστηριότητα δέχθηκε μεγάλο πλήγμα, αφού τα σημαντικότερα προπύργια του ορθόδοξου χριστιανικού δόγματος της ανατολής πέρασαν στα χέρια των Μωαμεθανών. Παρ' όλα αυτά η βυζαντινή αγιογραφική παράδοση κατάφερε να διατηρηθεί ακμαία. Αυτά τα δύσκολα χρόνια υπηρετήθηκε πιστά κυρίως από τους μοναχούς του Αγίου Όρους, αλλά και από αρκετούς αγιογράφους που δημιουργούσαν καλλιτεχνικά, σε ελληνικές χώρες που δεν είχαν υποκύψει στην οθωμανική κατάκτηση. Σ' αυτές τις χώρες, ειδικότερα, βρήκαν καταφύγιο και Έλληνες αγιογράφοι από τις κατακτημένες περιοχές.

Μάλιστα μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς Τούρκους, ιδιαίτερα αναπτύχθηκε η τέχνη της αγιογραφίας στη Κρήτη όπου άνθισε η κρητική αγιογραφική σχολή, έργα της οποίας έφθασαν όχι μόνο μέχρι τη Βενετία, την υπόλοιπη Ιταλία και τη Φλάνδρα, αλλά και μέχρι τη Μόσχα και το Νόβγκοροντ της Ρωσίας, ενώ λίγο αργότερα αναπτύχθηκε εξαιρετικά η τέχνη της αγιογραφίας και στον βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο.

Ο 15<sup>ος</sup> αιώνας λοιπόν, μπορεί να χαρακτηριστεί ως αιώνας απώλειας της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας, καθώς και αιώνας παρακμής γενικότερα για τους λαούς της βαλκανικής χερσονήσου, αφού οι Οθωμανοί Τούρκοι εξαπλώνουν την κυριαρχία τους στο μεγαλύτερο μέρος των Βαλκανίων. Παρ' όλα αυτά και παρά τις μεγάλες αλλαγές οι οποίες συνέβησαν στα Βαλκάνια τότε, ο 15<sup>ος</sup> αιώνας αποτελεί την εποχή κατά την οποία διατηρήθηκαν έντονα πολλά από τα στοιχεία του βυζαντινού πολιτισμού, μεταξύ των οποίων και η βυζαντινή αγιογραφική παράδοση, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ορθόδοξη πίστη.

Τα θεμελιώδη στοιχεία της θρησκευτικής αυτής τέχνης ήταν η έλλειψη προοπτικής, η δογματικότητα, οι συμβολισμοί, η συνήθως προσχεδιασμένη σχηματική ανάπτυξη των θεμάτων, η συνθετική επανάληψη και η μαθηματική συγκεκριμενοποίηση των αναλογιών του σώματος των εικονογραφουμένων αγίων. Έτσι, τρεις ομόκεντροι κύκλοι αποτελούν συνήθως τη βάση πάνω στην οποία δημιουργείται εικονογραφικά η μορφή του αγίου όταν αυτός απεικονίζεται κατά

πρόσωπο, ενώ το συνολικό μήκος του σώματος είναι συνήθως το εννεαπλάσιο από εκείνο του κεφαλιού<sup>11</sup>.

Η καθιέρωση αυστηρών κανόνων αναλογιών, η έλλειψη μορφοπλαστικής ελευθερίας και προοπτικής, καθώς και η δογματικότητα της αγιογραφίας, αποτελούν τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση, η δύναμη της οποίας είχε βαθιά επηρεάσει, πριν από την πτώση του Βυζαντίου, τους αγιογράφους της δύσης από τους οποίους διασημότεροι ίσως ήταν ο Φλωρεντίνο Τσενίνι, αλλά και ο Μέο ντα Σιένα. Παράλληλα είχε επηρεάσει και όλους τους αγιογράφους του ορθόδοξου χριστιανικού κόσμου και ιδιαίτερα εκείνους της μακρινής Ρωσίας που για αιώνες ακολουθούσαν και διατηρούσαν πιστά και ευλαβικά τη βυζαντινή αγιογραφική παράδοση, σύμφωνα με την αγιογραφική σχολή την οποία δημιούργησαν ο Θεοφάνης ο Έλληνας<sup>12</sup> και μετά απ' αυτόν ο Ρουμπλιώφ.

Η αγιορείτικη βυζαντινή παράδοση (14<sup>ος</sup>- 18<sup>ος</sup> αιώνας) ενισχυμένη από τα προνόμια που είχαν παραχωρήσει στη μοναστική κοινότητα του Αγίου Όρους οι Οθωμανοί Τούρκοι, συντήρησε τη δύναμη και την καθαρότητα της βυζαντινής αγιογραφίας αναπαράγοντας εικόνες, κυρίως φορητές, οι οποίες μιμούνται παλαιότερους τύπους εικόνων και συχνά μάλιστα εκείνες της παλαιολόγειας εποχής.

Οι εικονογράφοι, λοιπόν, οι οποίοι ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση χαρακτηρίζονται από έναν συντηρητισμό και από μια διστακτικότητα να ακολουθήσουν τα νέα ζωγραφικά ρεύματα (αναγέννηση, μανιερισμός) που στον ελληνικό χώρο φθάνουν κυρίως από την αναγεννησιακή Ιταλία μέσω του εμπορίου, των χαρακτηριστικών έργων, του τρόπου ζωής και της αισθητικής η οποία εισήχθη στις υπό ιταλική κατοχή ελληνικές περιοχές.

Η εμμονή τους στη θρησκευτική πνευματικότητα και στη διατήρηση της καθαρότητας της βυζαντινής αγιογραφίας δεν τους επιτρέπει πολλούς νεωτερισμούς στη μορφοποίηση των συμβόλων της. Η ιερότητα των αρχών της ορθόδοξης πίστης σχηματοποιείται και παρουσιάζεται εικονογραφικά μέσα στο πλαίσιο ορισμένων αυστηρών κανόνων.

Ο φυσικός κόσμος ο οποίος συνοδεύει τις μορφές των αγίων, δεν είναι νατουραλιστικός, αλλά απλά διακοσμητικός.

---

<sup>11</sup> Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Editions Gallimard, Paris 1969, σελ. 53-58.

<sup>12</sup> M. Alpatov, *Theophanes the Greek*, Izobrazitelnoye Isskusstvo Publishers, Moskow, 1979, σελ. 187-188.

Οι ίδιες οι μορφές των αγίων διακρίνονται για το βλοσυρό τους βλέμμα, τη βαθιά ιεροπρέπεια, το αυστηρό ύφος τους που καθλώνει τον πιστό και συνήθως την ήρεμη ακινησία του σώματος. Η ηρεμία αυτή τους διακρίνει ακόμα και όταν η ζωή των αγίων εικονογραφείται την ώρα των φρικτών μαρτυριών τους. Καμία σύσπαση, καμία έκφραση πόνου ή αγωνίας δεν ταράσσει τα ήρεμα πρόσωπα τους.

Η παραδοχή των αναγνωρισμένων εικονογραφικών αξιών, ο σεβασμός προς αυτές και η χωρίς ουσιώδη νεωτεριστική αισθητική διάθεση, συνεισφορά του αγιογράφου στη μίμηση παλαιότερων προτύπων και ιδιαίτερα εκείνων της παλαιολόγιας εποχής, βοήθησαν στη διάσωση της βυζαντινής παράδοσης.

Πολλοί είναι οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι οι οποίοι υπηρέτησαν πιστά τη βυζαντινή παράδοση.

Ένας από τους λαμπρότερους αγιογράφους των πρώτων μεταβυζαντινών αιώνων που ακολουθούν με αφοσίωση τη βυζαντινή αγιογραφική παράδοση είναι ο εκ Θηβών της Βοιωτίας Φράγγος Κατελάνος του οποίου το όνομα προδίδει λατινική καταγωγή. Ο Φράγγος Κατελάνος έζησε τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ βυζαντινής και μεταβυζαντινής αγιογραφίας.

Οι αγιογραφίες του ενώ σέβονται την παράδοση ταυτόχρονα εμπεριέχουν στοιχεία νεωτερισμού. Από τους στρατιωτικούς αγίους που αγιογράφησε, ξεχωρίζει ο άγιος Μερκούριος στο Άγιον Όρος στο παρεκκλήσι της μονής της Μεγίστης Λαύρας το αφιερωμένο στον Άγιο Νικόλαο<sup>13</sup>.

Η αγιογραφική βυζαντινή παράδοση επηρεάζει και την αγιογράφιση των στρατιωτικών αγίων. Αυτοί οι τελευταίοι αγιογραφούνται με πρότυπα εικόνες που είχαν φιλοτεχνηθεί κατά τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου και ειδικότερα εικόνες των τελευταίων αιώνων της ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, όπως αποδεικνύεται από τις ίδιες σωζόμενες εικόνες.

Αγιογραφούνται κυρίως κατά πρόσωπο (μετωπικά), όρθιοι, πολύ συχνά ασκεπείς, κρατώντας τα όπλα τους και σπανιότερα καθιστοί (ένθρονοι), κρατώντας συνήθως με το αριστερό χέρι τη θήκη του σπαθιού τους, ενώ με το δεξί πολλές φορές σύρουν το σπαθί από τη θήκη, αφήνοντας να φανεί τμήμα της ατσάλινης λεπίδας του.

Περισσότερο σπάνια είναι η παράσταση εφίππων αγίων οι οποίοι είναι ζωγραφισμένοι εκ του πλαγίου, με γυρισμένο όμως το σώμα και το πρόσωπο κατά τα 3/4, προς τον θεατή. Στο αριστερό χέρι κρατούν τα χαλινάρια του αλόγου τους, ενώ με

<sup>13</sup> Δημήτριος Ευαγγελίδης, «Ο ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος εν Ηπείρω», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Περίοδος Δ, 1959, σελ. 40-54.

το δεξί κρατούν τη λόγχη. Το σπαθί τους κρέμεται από τη μέση στην αριστερή πλευρά του κάθε αγίου, ώστε να μπορεί αυτός να το σύρει με το δεξί χέρι. Μερικές φορές το τόξο με τη φαρέτρα και τα βέλη ολοκληρώνουν τον οπλισμό των έφιππων αγίων. Αυτό συμβαίνει ειδικότερα στις απεικονίσεις του αγίου Γεωργίου.

Η ιπποσκευή του αλόγου είναι όμοια μ' εκείνη των ιπποτών της Δυτικής Ευρώπης, της ίδιας εποχής. Ιδιαίτερα η σέλα στην πίσω πλευρά της είναι κυρτή και αρκετά ανασηκωμένη, σχηματίζοντας κάθισμα. Αυτός ο σχεδιασμός της σέλας εκτός από αισθητική, είχε και λειτουργική αξία, γιατί βοηθούσε τον αναβάτη να ιππεύει περισσότερο άνετα στα πολύωρα ιππικά ταξίδια και παράλληλα του παρείχε προστασία από κτυπήματα προερχόμενα από τα νάτα και μάλιστα σε μία περιοχή του σώματός του, όπως η μέση και η οσφυϊκή του χώρα, όπου η αμυντική θωράκιση του πολεμιστή, ήταν ισχνή και άφηνε τα νευραλγικά αυτά σημεία του σώματος εντελώς ή σχεδόν εντελώς ακάλυπτα.

Τα άλογα των αγίων, όπου αυτοί παρουσιάζονται έφιπποι, ειρηνικοί και όχι σε δράση, βαδίζουν μ' ανασηκωμένο το ένα μπροστινό τους πόδι. Η στάση αυτή των αλόγων, που προσδίδει κίνηση, αλλά και αισθητική ισορροπία στην όλη ζωγραφική σύνθεση έφιππων στρατιωτικών αγίων είναι παλαιότατη σε σύλληψη, αφού πρωτοεμφανίζεται στους ρωμαϊκούς εφίππους ανδριάντες. Το παλαιότερο γνωστό μνημείο εφίππου με το άλογο να βαδίζει όπως ακριβώς παρουσιάζεται στις αγιογραφίες των εφίππων αγίων, είναι ο ανδριάντας του Μάρκου Αυρήλιου ο οποίος στέκει σήμερα έξω από την εκκλησία του αγίου Ιωάννη του Λατερανού στη Ρώμη. Όμως και τα ορειχάλκινα άλογα του αγίου Μάρκου της Βενετίας παρουσιάζονται να έχουν την ίδια ακριβώς υπερήφανη κίνηση.

Τη μεγαλύτερη όμως ομοιότητα με τη στάση αυτή και την κίνηση των αλόγων των αγίων, όπως παρουσιάζονται στις αγιογραφίες του 15<sup>ου</sup> αιώνα, έχει ο ανδριάντας του κοντοτιέρου (στρατιωτικού ηγέτη στην Ιταλία) και γενικού καπετάνιου του στρατού της βενετικής δημοκρατίας Γκαταμελάτα, έργο του διάσημου Ιταλού γλύπτη Ντονατέλο, φιλοτεχνημένο μεταξύ 1447 και 1453, που είναι τοποθετημένο στην Ιταλική πόλη Πάντουα, την οποία και κοσμεύει. Ακόμα και η ουρά του αλόγου του ανδριάντα, όπως και εκείνες των αλόγων των περισσότερων αγιογραφιών είναι στην άκρη της ιδιαίτερα περιποιημένη και πλεγμένη με τον αυτό ακριβώς τρόπο.

Τέλος αξίζει να σημειωθεί, ότι την ίδια κίνηση με τα άλογα των αγιογραφιών του 15<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζει το άλογο το οποίο φιλοτέχνησε ο Πάολο Ουτσέλο ο «πατέρας» της προοπτικής κατά την ιταλική αναγέννηση στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα,

προς τιμή και σε ανάμνηση του Άγγλου κοντοτιέρου σερ Τζον Χόκγουντ, στο Ντούμο της Φλωρεντίας.

Τα άλογα των αγίων στην ορθόδοξη αγιογραφία μέχρι τα τέλη του 15ου αιώνα και τις αρχές του 16ου, συνήθως παρουσιάζονται ήρεμα και δίνουν την αίσθηση ότι οδεύουν σε παρέλαση.

Από τα μέσα του 16ου αιώνα, τα άλογα όλο και πιο συχνά απεικονίζονται να στηρίζονται στο έδαφος με τα δυο πίσω πόδια τους, ενώ τα δυο μπροστινά πόδια τους είναι ανασηκωμένα. Αυτή η κίνηση των αλόγων δίνει μεγαλύτερη χάρη και ταυτόχρονα δύναμη, κίνηση και μαχητικότητα στην όλη εικονογραφική σύνθεση, ενώ τονίζει δυναμικά τη στιγμή του φόνου του δράκου από τον Άγιο Γεώργιο και του Σκυλογιάννη ή του Λυαίου αντίστοιχα από τον Άγιο Δημήτριο.

Ειδικότερα αυτές οι παραστάσεις στρατιωτικών αγίων παρουσιάζονται συνήθως στους τελευταίους αιώνες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και την πρόιμη μεταβυζαντινή εποχή.

Αν και η απεικόνιση λογχοφόρων εφίππων σε κίνηση και μάχη, με το άλογό ανασηκωμένο στα δύο πίσω πόδια είναι αρκετά παλαιά, μόνο από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και μετά γενικεύεται στην ορθόδοξη αγιογραφία.

Στην κρητική μεταβυζαντινή αγιογραφία ο εικονογραφικός τύπος του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου με το άλογο του ανασηκωμένο διαμορφώνεται κατά τη Νανώ Χατζηδάκη τον 15<sup>ο</sup> αιώνα<sup>14</sup>.

Αντίθετα στη μεσαιωνική δυτική Ευρώπη η απεικόνιση αυτή πρωτοπαρουσιάζεται από τον ένατο αιώνα και γενικεύεται από τον 12<sup>ο</sup> αιώνα<sup>15</sup>. Όμως και στις βυζαντινές χώρες, προς ενίσχυση των ανωτέρω, αξίζει να σημειωθεί ότι σε λιθανάγλυφες παραστάσεις στρατιωτικών αγίων, η απεικόνισή τους πάνω σε άλογα ανασηκωμένα στα δυο πίσω πόδια τους είναι παλαιότερη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Στο Μουσείο Μπενάκη (αίθουσα 10, προθήκη 3, αρ. εκθ. 6) υπάρχει λιθανάγλυφη πλάκα του 12<sup>ου</sup> (εικόνα 1) αιώνα από τον εξωτερικό διάκοσμο εκκλησίας της Αμάσειας του Πόντου, όπου εικονίζονται δυο έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι<sup>16</sup>. Πρόκειται για τον άγιο Θεόδωρο και τον άγιο Γεώργιο. Τα άλογα τα οποία ιππεύουν είναι ανασηκωμένα στα δυο πίσω πόδια τους. Οι άγιοι στο κεφάλι φορούν ημισφαιρικά κράνη και στο σώμα βαριά προστατευτικά ενδύματα, ενώ οι μανδύες τους που ανεμίζουν δίνουν την

<sup>14</sup> Νανώ Χατζηδάκη, Saint George on Horseback "in Parade": a fifteenth century icon in the Benaki Museum, *Τα νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη*, Οκτώβριος- Δεκέμβριος 1989, σελ.9-23.

<sup>15</sup> Εικόνα G εις Plate VII στο *The Journal of the arms and armour society*, T. 10 No 1, June 1980.

<sup>16</sup> Αριθμός ευρετηρίου Μουσείου Μπενάκη 33630.

αίσθηση της κίνησης και της μαχητικότητας. Με τις λόγχες τους, τις οποίες χειρίζονται κατά τον βυζαντινό τρόπο, λογχίζουν και οι δύο μαζί πεσμένο στο έδαφος σπαθοφόρο αντίπαλο. Η ίδια ακριβώς κίνηση, παρουσιάζεται και σε εικόνα αχρονολόγητη (μάλλον του 19<sup>ου</sup> αιώνα) επενδεδυμένη με επάργυρο μέταλλο, η οποία εικονίζει τον άγιο Γεώργιο να λογχίζει τον δράκοντα<sup>17</sup>. Η εικόνα αυτή εκφράζει την μεγάλη επιρροή την οποία ασκούσε η βυζαντινή παράδοση στη μεταβυζαντινή αγιογραφία, ιδιαίτερα στην τυπολογική απεικόνιση των στρατιωτικών αγίων για πολλούς αιώνες μετά την πτώση του Βυζαντίου.

Στην ίδια εποχή ανήκει και ένα βυζαντινό κουτί από ελεφαντόδοντο με έξοχες ανάγλυφες παραστάσεις έφιππων βυζαντινών πολεμιστών, των οποίων τα άλογα είναι ανασηκωμένα στα δύο πίσω πόδια (το κουτί ανήκει στους Θησαυρούς του Καθεδρικού ναού της γαλλικής πόλης Τρουαίγ). Δείγματα αυτής της στάσης των αλόγων των έφιππων πολεμιστών (ανασηκωμένων στα δυο πίσω πόδια) παρουσιάζονται στη βυζαντινή τέχνη ακόμα πιο νωρίς. Οι απεικονίσεις αυτές, προσθέτουν με μεγαλοπρέπεια και δυναμικότητα στην όλη παράσταση. Πολύ γνωστό έργο τέτοιο θέμα, είναι ένα δίπτυχο από ελεφαντόδοντο εξαιρετικής τέχνης, το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου. Το δίπτυχο Μπαρμπερίνι (Ιβουάρ Μπαρμπερίνι-Ivoire Barberini). Το ελεφαντόδοντο αυτό το οποίο φιλοτεχνήθηκε γύρω στα 500 μ.Χ. παρουσιάζει έφιππο βυζαντινό αυτοκράτορα, ο οποίος φορά στρατιωτική στολή και είναι λογχοφόρος. Θεωρείται ότι αποτυπώνει την εικόνα του αυτοκράτορα Αναστασίου ο οποίος βασίλευσε μεταξύ 491 και 518<sup>18</sup>.

Δεν θα πρέπει, επίσης, να διαφεύγει της προσοχής κανενός ότι οι απεικονίσεις αλόγων ανορθωμένων στα δυο πίσω πόδια παρουσιάζονται και στην ελληνική κλασική τέχνη. Έξοχο δείγμα αποτελούν οι έφιπποι της πομπής των Παναθηναίων από τα γλυπτά του Παρθενώνα που βρίσκονται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο.

Εξ αιτίας της μιμητικής τάσης των αγιογράφων, των προσηλωμένων στη βυζαντινή παράδοση, οι στρατιωτικοί άγιοι οι οποίοι φιλοτεχνούνται από αυτούς, συχνά παρουσιάζονται να φέρουν παλαιότερη από την εποχή κατά την οποία φιλοτεχνήθηκαν, πολεμική εξάρτηση, στην οποία όμως συχνά προσθέτουν ορισμένα δευτερεύοντα νεωτεριστικά στοιχεία, όπως π.χ. κράνη ή σπάθες της μεταβυζαντινής εποχής.

<sup>17</sup> Αριθμός ευρετηρίου Μουσείου Μπενάκη 345856.

<sup>18</sup> *L'art de Byzance et de l' Islam*, Bruxelles 1979, σελ. 122.



Οι κόμες των αγίων – πολεμιστών είναι κυματοειδείς και οι κομμώσεις σφαιρικές. Πολλές φορές φέρουν λαμπρά διαδήματα, που στεφανώνουν το άνω μέρος της κεφαλής, όπως ακριβώς συνήθιζαν οι Βυζαντινοί ευγενείς. Καίτοι τα πρόσωπά τους είναι ανέκφραστα, τα λεπτά νεανικά και ευγενικά χαρακτηριστικά τους αποπνέουν ηρεμία και πραότητα. Οι ίδιοι οι άγιοι, σε αντίθεση με την απεικόνιση πολλών στρατιωτικών, μόνο αν έχουν φιλοτεχνηθεί στην πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή, φέρουν κράνη και μάλιστα κατά τις συνήθειες των Βυζαντινών πολεμιστών, δηλαδή αναρτημένα με δερμάτινα λουριά περασμένα γύρω από τον λαιμό τους και ριγμένα πίσω από τον αριστερό συνήθως ώμο τους.

Λαμπρό παράδειγμα αποτελεί εικόνα του αγίου Γεωργίου του «κεφαλοφόρου» η οποία βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη<sup>19</sup> και αποτελεί ίσως το ωραιότερο δείγμα μιας σειράς παρόμοιων εικόνων του αγίου Γεωργίου ως «κεφαλοφόρου» μάρτυρα. Στην εικόνα αυτή (εικόνα 2), ο άγιος Γεώργιος φέρει κράνος το οποίο είναι ριγμένο στην πλάτη του κατά τον βυζαντινό τρόπο και στερεώνεται στον λαιμό του με ιμάντα. Η εικόνα είναι έργο του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Το κράνος αυτό του αγίου Γεωργίου έχει εξαιρετικές ομοιότητες ως προς το ύφος, το χρώμα και την επίχρυση περιφερειακή διακόσμηση με το κράνος του αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού Β΄ (Maximilian II)<sup>20</sup> το οποίο κατασκευάστηκε πιθανότητα στο Augsburg το 1552. Κράνη και πανοπλίες ολόκληρες αυτής της αισθητικής κατασκευάζονταν για ηγεμόνες και για πλούσιους ευγενείς σε δυο ευρωπαϊκά κέντρα. Το ένα ήταν το Greenwich της Αγγλίας και το άλλο το Augsburg της Γερμανίας<sup>21</sup>.

Επίσης ένα κράνος των ανδρών της φρουράς του εκλέκτορα Χριστιανού Α΄ της Σαξονίας (Christian I of Saxony), καίτοι δεν μοιάζει με αυτό του αγίου Γεωργίου, παρουσιάζεται να είναι διακοσμημένο με την ίδια διακοσμητική τεχνική<sup>22</sup>.

Αντίθετα, όταν γύρω από την παράσταση του κάθε αγίου ιστορούνται περιφερειακά της αγιογραφίας στιγμές από τον βίο ή από τους άθλους του, καθώς και στην απεικόνιση των παθών του Χριστού, οι ένοπλοι στρατιώτες, όπου αυτοί

<sup>19</sup> Αριθμός ευρετηρίου Μουσείου Μπενάκη 3716.

<sup>20</sup> Για το κράνος του Μαξιμιλιανού Β΄, Vesey Norman, *Arms and Armour*, London, 1972, σελ. 45, Πίνακας αρ. 60.

<sup>21</sup> Το Augsburg της Γερμανίας φημιζόταν σε ολόκληρη την Ευρώπη για τις πανοπλίες και γενικότερα για την κατασκευή αμυντικών όπλων, Christian H. Tavad, *Le livre des Armes et Armures*, Hier et Demain, Milan, 1977, σελ. 352.

<sup>22</sup> Για το κράνος αυτό, C. Tavad, *Le livres des Armes et Armures*, ό.π.,σελ. 239.

απεικονίζονται, σχεδόν πάντα φορούν στο κεφάλι τα κράνη τους και δεν παρουσιάζονται ασκεπείς (όπως π.χ. στη «Σταύρωση» του Ανδρέα Παβία).

Τα όπλα των αγίων – πολεμιστών σε γενικές γραμμές είναι η λόγχη, δηλαδή μια μεταλλική, συνήθως φυλλόσχιμη αιχμή, στερεωμένη στην άνω άκρη ενός ξύλινου κοντού, η ασπίδα (θυρέος, πέλτη, σκουταρίκος, σκουτάρι)<sup>23</sup>, το ευθύ αμφίστομο σπαθί με την απλή σταυροειδή λαβή και τη βολβοειδή σφαιρική κατάληξη της λαβής, όμοιο μ' εκείνα που χρησιμοποιούσαν και στην υπόλοιπη Ευρώπη τον μεσαίωνα, ο θώρακας και σπανιότερα το τόξο με τα βέλη του. Τα όπλα αυτά αμυντικά και επιθετικά, συχνά ακολουθούν τους στρατιωτικούς αγίους και τη μεταβυζαντινή εποχή.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι πολλές φορές, ιδιαίτερα σε εικόνες του 15<sup>ου</sup> και του 16<sup>ου</sup> αιώνα, απεικονίζεται από τη μέση του έφιππου αγίου να αναρτάται από τη ζώνη μικρή φαρέτρα σε σχήμα σάκου με ευρεία τη βάση, άνοιγμα για υποδοχή βελών στην κορυφή και προεξέχοντα απ' αυτή βέλη, με βραχύ στέλεχος, όπως συνήθως, ήταν οι φαρέτρες των Ευρωπαίων βαλιστροφόρων πεζών και ιππέων του 15<sup>ου</sup> και των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>24</sup>.

Όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο κρατούσαν τα υπόλοιπα αγχέμαχα όπλα, οι άγιοι παρουσιάζονται να κρατούν με το δεξί τους χέρι τα αγχέμαχα όπλα τους, κυρίως τη λόγχη και με το αριστερό την ασπίδα.<sup>25</sup>

Η τάση αυτή λοιπόν που έχει τις ρίζες της στη βυζαντινή τέχνη, αλλά και στις πολεμικές συνήθειες των Βυζαντινών ως προς τον τρόπο που κρατούν και φέρουν τα όπλα τους, επαναλαμβάνεται πιστά στη μεταβυζαντινή αγιογραφία, που ακολουθεί και συντηρεί τη βυζαντινή παράδοση<sup>26</sup>.

Ως προς το σπαθί, αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στην έντονη παρουσία του στις εικόνες της μεταβυζαντινής αγιογραφίας, διότι μαζί με τη λόγχη αποτελούν

---

<sup>23</sup> Ονησάνδρου *Στρατηγικός και Τυρταίου το πρώτον ελεγείον*, εν Παρισίοις, εκ της τυπογραφίας Φιρμίνου Διδότου, 1922: «... Οι μεν πρωτοστάται πυκνοί πορευέσθωσαν, έχοντες επιμήκεις θυρέους», σελ. 77 και *Το Χρονικόν του Μορέως*, Η5062, Εκάτη, Αθήνα: «με τα σκουτάρια και σπαθία εσέβησαν ολόρθα», στίχος 544 και «στο στήθος τον εβάρεσεν απάνω εις το σκουτάριν», στίχος 4022.

<sup>24</sup> «Κούκουρα» ονόμαζαν τις φαρέτρες στην βυζαντινή δημόδη γλώσσα, *Το Χρονικόν του Μορέως*, Η5062, Εκάτη, Αθήνα, ενώ βαλιστροφόροι ονομάζονταν οι τοξότες οι οποίοι έφεραν το ειδικό τόξο το ονομαζόμενο «βαλίστρα».

<sup>25</sup> *Αγχέμαχα* είναι τα όπλα τα οποία χειρίζονται οι μαχητές χωρίς να εκτοξεύουν με αυτά βλήματα ή να εκτοξεύονται τα ίδια, αλλά χρησιμοποιούνται στις μάχες «σώμα με σώμα».

<sup>26</sup> Οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος χειρίζονται τη λόγχη, είτε με το ένα χέρι είτε και με τα δύο, κρατώντας την σχεδόν κατακόρυφα κατευθυνόμενη προς το στόχο τους, τον Δράκο ή τον Σκυλογιάννη αντίστοιχα, σύμφωνα με την τακτική με την οποία οι έφιπποι πολεμιστές έπλητταν πεσμένους στο έδαφος αντιπάλους τους.

τα κύρια επιθετικά όπλα που κρατούν οι στρατιωτικοί άγιοι, ιδιαίτερα όταν είναι πεζοί.

Η εμφάνισή του στην μεταβυζαντινή αγιογραφία είναι τόσο συχνή, όσο και στη βυζαντινή. Η απλή σταυροειδής λαβή διατηρείται, διότι θυμίζει το κύριο σύμβολο της χριστιανικής θρησκείας<sup>27</sup>. Μόνο το σχήμα των σπαθιών στις εικόνες εκσυγχρονίζεται όπως πράγματι συνέβη κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα. Το μήκος των σπαθιών, όπως και το μήκος των λαβών τους, κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα μεγαλώνει, το πλάτος της λεπίδας τους μειώνεται, ενώ η αιχμή τους γίνεται οξύτερη. Με αυτόν τον τρόπο εξισορροπείται η χρήση τους ως κοπτικών και νηκτικών όπλων.

Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει στην εικονογραφική παρουσίαση των θωράκων των πολεμικών αγίων.

Οι βυζαντινοί θώρακες ήταν κατά κανόνα αλυσιδωτοί, ή φολιδωτοί. Ενώ όμως στη βυζαντινή αγιογραφία απεικονίζονται εκτός από τους στρατιωτικούς αγίους οι οποίοι φορούν φολιδωτούς θώρακες και στρατιωτικοί άγιοι φέροντες αλυσιδωτούς<sup>28</sup>, στη μεταβυζαντινή αγιογραφία, οι αγιογράφοι αναπαριστούν τους στρατιωτικούς αγίους με φολιδωτούς θώρακες και κατ' εξαίρεση με αλυσιδωτούς<sup>29</sup>.

Με αλυσιδωτούς θώρακες αγιογραφούν τους αγίους τις πρώτες μετά την πτώση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας δεκαετίες, όταν ακόμη γινόταν μεγάλη χρήση αλυσιδωτών θωράκων και χιτωνίων από τους Λατίνους αλλά και από τους Έλληνες πολεμιστές της εποχής<sup>30</sup>.

Τους φολιδωτούς θώρακες των βυζαντινών, τους αποτελούσαν συνήθως τετράγωνες ή παραλληλόγραμμες μεταλλικές φολίδες ή ελάσματα που συνέδεαν στέρεα οι κατασκευαστές τους, ράβοντας τες με ειδική περίπλοκη τεχνική με εξαιρετικά ανθεκτικά δερμάτινα κορδόνια, τα οποία περνούσαν μέσα από μικρές οπές

---

<sup>27</sup> Για τα βυζαντινά σπαθιά, Ταξιάρχης Κόλιας, *Byzantinische Waffen*, ό.π., σελ. 148 και Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints- Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Brill, Leiden- Boston, 2010, σελ. 342-357.

<sup>28</sup> Στις τοιχογραφίες του μοναστηριού της Μαυριώτισσας (έργο των τελευταίων αιώνων της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας), στην Καστοριά, παρουσιάζεται ο άγιος Μερκούριος ως τοξότης – πολεμιστής φορώντας αλυσιδωτό παντελόνι για την προστασία των ποδιών. Στο καθολικό της εκκλησίας του αγίου Ιωάννη στο Γεράκι Λακωνίας, υπάρχει τοιχογραφία του 14<sup>ου</sup> αιώνα του αγίου Δημητρίου, ο οποίος φορά αλυσιδωτό θώρακα.

<sup>29</sup> Στη μονή Βροντησίου, στην Αρκαδία, σώζεται αμφιπρόσωπη εικόνα, δύο όψεων, του αγίου Φανουρίου, του κρητικού ζωγράφου Αγγέλου του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Στη μία πλευρά της εικόνας, παρουσιάζεται ο άγιος με τον Χριστό ενώ στην άλλη παρουσιάζεται μόνος του. Σ' αυτήν τη δεύτερη πλευρά το πάνω μέρος του σώματος του αγίου εικονίζεται προστατευόμενο από αλυσιδωτό θώρακα (παρουσίαση και ανάλυση της εικόνας γίνεται εδώ στη σελ. 37).

<sup>30</sup> Liliane et Fred Funcken, *Le Costume, l' Armure et les Armes du temps de la Chevalerie*, Paris, 1977, Editions Castermann, T.1, σελ. 18,19, G. Cameron Stone, *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor in all Countries and in all Times*, Portland Me., 1934, σελ. 425.

τις οποίες είχαν οι φολίδες για τον σκοπό αυτόν, έτσι ώστε να αποτελούν ένα ενιαίο στέρεο σύνολο<sup>31</sup>.

Πολλές φορές στερέωναν τους θώρακες αυτούς πάνω σε δερμάτινα υποστρώματα που ονομάζονται *πουρπουάν ντ' αρμ* (*pourpoint d'arms*). Έτσι η ανθεκτικότητα τους στα κτυπήματα των αγχέμαχων όπλων και των βελών των τόξων της εποχής πολλαπλασιαζόταν. Για μεγαλύτερη στερεότητα, και κατ' επέκταση προστασία του θωρακοφόρου πολεμιστή, οι αλυσιδωτοί θώρακες ήταν κατασκευασμένοι από σιδερένιους κρίκους, ο καθένας από τους οποίους έκλεινε μ' ένα μικροσκοπικό πύρο. Οι κρίκοι αυτοί ήταν πλεγμένοι ανά πέντε μεταξύ τους, έτσι ώστε να αλληλοσυγκρατούνται και να παραμένουν κατά το δυνατόν αδιαπέραστοι σε περίπτωση βίαιων κτυπημάτων από αγχέμαχα όπλα. Μερικές φορές, οι θώρακες εξωτερικά είχαν επένδυση από σκληρό λινό, ώστε να είναι στερεότεροι και ανθεκτικότεροι<sup>32</sup>.

Αντί της απεικόνισης στις αγιογραφίες των μεταλλικών ταινιών των θωράκων, πολλές φορές απεικονίζονται υφασμάτινες ταινίες, οι οποίες δένονται με πολλή επιμέλεια στο στήθος του εικονιζόμενου και τιμώμενου στην αγιογραφία αγίου. Όπως η προηγούμενη και αυτή η εικονογραφική λεπτομέρεια της μεταβυζαντινής αγιογραφίας έχει τις ρίζες της στη βυζαντινή παράδοση.

Ένα έξοχο δείγμα βυζαντινού φολιδωτού θώρακα μας δίνει η τοιχογραφημένη αγιογραφία του αγίου Γεωργίου (τέλος 14<sup>ου</sup>-αρχές 15<sup>ου</sup> αιώνα), η φιλοτεχνημένη με εξαιρετική και ακριβή πιστότητα στους εξωτερικούς τοίχους της εκκλησίας της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά. Στην τοιχογραφία αυτή διακρίνονται ακόμη και οι μικροσκοπικές τρύπες τις οποίες είχαν οι φολίδες για να περνούν τα δερμάτινα κορδόνια που τις συνέδεαν στέρα μεταξύ τους.

Καίτοι το θέμα των θωράκων στη μεταβυζαντινή αγιογραφία θα αναπτυχθεί σε ιδιαίτερο κεφάλαιο, αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι στη μεταβυζαντινή εικονογραφία που ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση, οι φολίδες των θωράκων αναπαρίστανται με μικρά ομοιόμορφα γεωμετρικά σχήματα που ξεχωρίζουν μεταξύ τους με την

---

<sup>31</sup> Ian Heath, *Byzantine Armies 886-1118*, Osprey Publishing, London, 1979. σελ. 8.

<sup>32</sup> Στην βυζαντινή δημόδη γλώσσα, οι θώρακες ονομάζονταν κυρίως «λωρίκια», Εμμανουήλ Κριαράς, *Λεξικό Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδου Γραμματείας* Τόμος 9, Θεσσαλονίκη 1982-1985, σελ. 256 αλλά και «κοράτσα» Εμμανουήλ Κριαράς, ό.π., Τόμος 8, σελ. 291 και «ατσάλιν» και «σιδηρό ζηπόνυ» Εμμανουήλ Κριαράς ό.π., ενώ τα ενδύματα τα οποία φορούσαν πάνω από τα «λωρίκια» ονομάζονταν «επιλωρίκια».

εναλλαγή σκούρων και φωτεινών χρωμάτων και στις πολυτελέστερες απ' αυτές με πλούσιες γραμμικές χρυσογραφίες<sup>33</sup>.

Λαμπρό παράδειγμα της αντιγραφικής πιστότητας των βυζαντινών εικόνων που παρουσιάζουν στρατιωτικούς αγίους από τους μεταβυζαντινούς αγιογράφους, αποτελεί η εικόνα του αγίου Δημητρίου ζωγραφισμένου «κατά μέτωπο» που ανήκει σήμερα στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη της Αθήνας. Η εικόνα αυτή είναι έργο κρητικής τέχνης του δευτέρου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>34</sup>.

Ο άγιος παρουσιάζεται πεζός με το δεξί του χέρι ανασηκωμένο να κρατά από ψηλό σημείο του κοντού, περίπου στο ύψος του προσώπου, λόγχη (κοντάριον), ενώ το αριστερό του χέρι στηρίζεται πάνω σε μεγάλη στρογγυλή ασπίδα ακουμπισμένη στο έδαφος, όμοια με αυτές που κρατούσαν οι πεζοί πολεμιστές<sup>35</sup>.

Το κεφάλι του παρουσιάζεται νεανικό, μικρό και αποστεωμένο, ενώ στο σώμα φορά φολιδωτό θώρακα ο οποίος στο κάτω μέρος καταλήγει σε σκληρές πλατιές δερμάτινες λουρίδες που προστατεύουν το κάτω μέρος του κορμού, χωρίς να εμποδίζουν την ευλυγισία και την ευκινησία του. Το κράνος του κρέμεται με δερμάτινο λουρί πάνω και πίσω από τον αριστερό του ώμο. Στα πόδια φορά πάνινες ταινίες (δρομίδες) οι οποίες βοηθούσαν τους πεζούς πολεμιστές στις πολύωρες πορείες τους.

---

<sup>33</sup> Η αισθητική και η πολυτέλεια διέκριναν τα όπλα, αμυντικά και επιθετικά, των βυζαντινών αρχόντων. Οι Καταλανοί, μετά την πρώτη μεγάλη μάχη που έδωσαν στα περίχωρα της Καλλίπολης με τον βυζαντινό στρατό το 1305 και τον νίκησαν, λαφυραγωγούσαν το βυζαντινό στρατόπεδο επί έξι ημέρες και συγκέντρωσαν μεγάλο αριθμό αμυντικών και επιθετικών όπλων διακοσμημένων με χρυσό και σήμι. Gustave Schlumberger, *Expedition des Almogavares ou routiers Catalans en Orient de l' an 1302 a l' an 1311*, Librairie Plon, Paris 1924, σελ. 147.

<sup>34</sup> *Οδηγός Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα, 1935, αρ. 540, σελ. 194.

<sup>35</sup> Η στάση αυτή του σώματος των πεζών ένοπλων αγίων, η γεμάτη ηρεμία αλλά και αρρενωπή δυναμικότητα έχει την αφετηρία της σε μικρογραφική (32,2 εκ.×16,2 εκ.) ανάγλυφη παράσταση πάνω σε υπόστρωμα από ελεφαντόδοντο, δίπτυχου εξαιρετικής τέχνης, το οποίο παρουσιάζει τον Στιλίχωνα, ευνοούμενο στρατηγό του Θεοδοσίου του Μεγάλου (379-395 μ.Χ.) και την σύζυγό του με το τέκνο τους Ονόριο.

Ο Στιλίχων παρουσιάζεται κατά πρόσωπο όρθιος, αγέρωχος και φορώντας ακριβώς πλούσια ενδύματα, χωρίς όμως αμυντικό εξοπλισμό (θώρακας, κράνος).

Με το δεξί χέρι του ανασηκωμένο, περίπου μέχρι το ύψος της κεφαλής, κρατά λόγχη από τη βάση της φυλόσχημης αιχμής της, ενώ το αριστερό του χέρι στηρίζεται πάνω στη μεγάλη στρογγυλή του ασπίδα, η οποία, πλην των άλλων διακοσμήσεων, φέρει ανάγλυφα τα πορτραίτα των αυτοκρατόρων του Ανατολικού και του Δυτικού Ρωμαϊκού κράτους. Από τη μέση του κρέμεται, ένα ευθύ αμφίστομο σπαθί, σχεδόν χωρίς καθόλου φυλακτήρα.

Το δίπτυχο αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό. Διότι αυτή η στάση του σώματος του Στιλίχωνα και ο επιθετικός εξοπλισμός του, γίνονται συχνά τα πρότυπα της αγιογράφησης πεζών στρατιωτικών αγίων από τους αγιογράφους της Ορθόδοξης πίστης καθ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής εποχής.

Το συγκεκριμένο δίπτυχο με την παράσταση του ένοπλου Στιλίχωνα και της οικογένειάς του, ανήκει στον θησαυρό του καθεδρικού ναού της Μόντσα, *L' art de Byzance et de l' Islam*, Bruxelles 1979, σελ. 79.

Η όλη ζωγραφική σύνθεση διακρίνεται για τη σχεδιαστική της ακρίβεια και για την καθαρότητα της βυζαντινής παράδοσης.

Παρόμοιες ζωγραφικές συνθέσεις λογχοφόρων και ασπιδοφόρων στρατιωτικών άγιων παρουσιάζονται σ' ολόκληρο τον ορθόδοξο χριστιανικό κόσμο.

Σημαντικές και πολυάριθμες είναι οι απεικονίσεις του πλέον αγαπητού στους Βυζαντινούς στρατιωτικού αγίου, του αγίου Γεωργίου, ο οποίος υπήρξε και ο προστάτης άγιος των πολεμιστών τους. Μια από τις παλαιότερες εικονογραφήσεις του αγίου Γεωργίου βρίσκεται φιλοτεχνημένη ως τοιχογραφία, σε τοίχο ημιερειπωμένης εκκλησίας της Καππαδοκίας, του τέλους του 13<sup>ου</sup> αιώνα, στην περιοχή της σημερινής επαρχίας Νίγκντε της Τουρκίας<sup>36</sup>.

Η εικόνα του αγίου Γεωργίου της Καππαδοκίας παρουσιάζει μεγάλη σχεδιαστική ομοιότητα με την εικόνα λογχοφόρου αγίου (εικόνα 3) του Μουσείου Μπενάκη.

Όπως και στην εικόνα του αγίου Δημητρίου, ο άγιος Γεώργιος κρατά με το ανασηκωμένο δεξί του χέρι λόγχη από υψηλό σημείο του ξύλινου κοντού, ενώ με το αριστερό κρατά ασπίδα.

Οι μικρές διαφορές των δυο εικόνων οφείλονται όχι στο σχήμα, το ύφος και τη στάση του σώματος των δύο αγίων, αλλά στις λεπτομέρειες του οπλισμού τους. Έτσι ο άγιος Γεώργιος της Καππαδοκίας φέρει πλούσιο διάδημα στο κεφάλι και φορά μακρύ αλυσιδωτό θώρακα ο οποίος προστατεύει τον κορμό και τα πόδια, αντί του φολιδωτού του αγίου Δημητρίου.

Της ίδιας περίπου εποχής με την εικόνα του αγίου Γεωργίου της Καππαδοκίας είναι και μια άλλη εικόνα του αυτού εικονογραφικού τύπου, η οποία προέρχεται από τον Καύκασο και φυλάσσεται σήμερα στο Μουσείο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης<sup>37</sup>.

Εδώ ο άγιος Γεώργιος παρουσιάζεται να έχει εκπληκτική ομοιότητα με τον Άγιο Δημήτριο του Μουσείου Μπενάκη. Τα λεπτά μυώδη, νευρώδη και αθλητικά σώματα και η ελαφρά κίνηση των σωμάτων και των δύο αγίων προς τα εμπρός και δεξιά, υπογραμμίζουν τη μεγάλη σχεδιαστική και μορφική ομοιότητα των δυο εικόνων.

---

<sup>36</sup> David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading era 1050-1350*, London, Greenhill, 1999, σελ.440 εικ.531<sup>α</sup>.

<sup>37</sup> David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading era 1050-1350*, ό.π., σελ.379, εικ.154.

Οι ελάχιστες μεταξύ τους εικονογραφικές διαφορές περιορίζονται στις λεπτές διακοσμήσεις των μεγάλων στρογγυλών ασπίδων που κρατούν οι άγιοι και στο ότι ο άγιος Γεώργιος του Μουσείου Ερμιτάζ είναι ζωσμένος με σπαθί που κρέμεται στο αριστερό πλευρό του και δεν φέρει κράνος, ενώ ο άγιος Δημήτριος του Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζεται να έχει ριγμένο το στερεωμένο με τα υπογνάθια λουριά κράνος του, πίσω από τον αριστερό, σύμφωνα με τη βυζαντινή στρατιωτική συνήθεια, ώμο του, ενώ δεν φέρει σπαθί.

Μια ακόμα παράσταση του αγίου Γεωργίου πεζού και λογχοφόρου παρουσιάζεται σε γλυπτό του 1234 που βρίσκεται στον καθεδρικό ναό του αγίου Γεωργίου στο Γερέβ Πόλσκομ του Βλαντιμίρ της Ρωσίας.

Στη συγκεκριμένη παράσταση, ο άγιος με το αριστερό χέρι του αντί να στηρίζεται πάνω σε στρογγυλή ασπίδα, στηρίζεται πάνω σε ασπίδα σχήματος αμυγδαλού η οποία φέρει διακοσμητική παράσταση λέοντος<sup>38</sup>.

Του ίδιου αγιογραφικού τύπου είναι και ένα διακοσμητικό λιθανάγλυφο από την Ουκρανία του αγίου Γεωργίου που βρίσκεται σήμερα στο κρατικό ρωσικό μουσείο της Αγίας Πετρούπολης<sup>39</sup>.

Παραλλαγή της εικονογραφικής παράστασης των αγίων Δημητρίου και Γεωργίου πεζών αποτελεί η παράσταση του αγίου Φανουρίου, ο οποίος φιλοτεχνείται από τους αγιογράφους ως νεαρός στρατιωτικός «σιδεροντυμένος» πάντα, και με το δεξί χέρι του κρατά μια λόγχη, ενώ με το αριστερό κρατά ανάλαφρα την ασπίδα του, που το κάτω άκρο της ακουμπά στο έδαφος. Στη μέση του νεανικού-αθλητικού σώματος του φορά ζώνη από την οποία κρέμεται το σπαθί του.

Από τη μονή Οδηγήτριας Καινουρίου (Συλλογή Αγίας Αικατερίνης, Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κρήτης) προέρχεται εικόνα του αγίου Φανουρίου του 15<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία έχει πολλά κοινά στοιχεία με την προειρημένη εικόνα του αγίου Δημητρίου του Μουσείου Μπενάκη.

---

<sup>38</sup> Στο Μουσείο Μπενάκη (αίθουσα 10, προθήκη 3, αριθμός 17) υπάρχει χάλκινο, σμαλτωμένο καντζίο του 13<sup>ου</sup> αιώνα με παράσταση των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου λογχοφόρων και σημαιοφόρων. Και οι δυο άγιοι φορούν μακρούς φολιδωτούς θώρακες και μανδύες πάνω από αυτούς. Ο μεν άγιος Γεώργιος κρατά με το αριστερό του χέρι μια αμυγδαλόσχημη ασπίδα, ακουμπισμένη στο έδαφος, ενώ ο άγιος Δημήτριος κρατά και αυτός με το αριστερό χέρι μια μεγάλη στρογγυλή ασπίδα. Η όλη πολεμική φορεσιά και ο οπλισμός των αγίων παραπέμπουν σε βυζαντινούς ιππείς του 13<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>39</sup> David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading era 1050-1350*, ό.π., σελ.388, εικ. 253 και 254.



Ειδικότερα η στάση του σώματος του αγίου Φανουρίου είναι πιο ανάλαφρη, κυματοειδής και αποτυπώνει περισσότερη ζωντάνια από την άκαμπτη στάση του σώματος του αγίου Δημητρίου.

Το κεφάλι του αγίου Φανουρίου γέρνει ελαφρά προς τον δεξί του ώμο. Όμως το ωοειδές σχήμα του κεφαλιού και η κόμμωση των δυο αγίων παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες.

Σημαντικές διαφορές στις δυο εικόνες παρουσιάζονται μόνο στον αμυντικό εξοπλισμό των δυο αγίων, δεδομένου ότι ο άγιος Δημήτριος φορά έναν τυπικό φολιδωτό θώρακα, ενώ ο άγιος Φανούριος φορά αλυσιδωτό χιτώνιο με πυκνή πλέξη και πάνω από αυτό θώρακα που θυμίζει έντονα τους ιταλικούς θώρακες των μέσων του 15ου αιώνα, του τύπου μπριγγαντίν (brigandine), οι οποίοι ήταν μεταλλικοί καλυμμένοι όμως με ύφασμα, έτσι ώστε εξωτερικά να μοιάζουν περισσότερο με υφασμάτινο χιτώνιο παρά με μεταλλικό αμυντικό οπλισμό.

Ένα άλλο στοιχείο της βυζαντινής αγιογραφίας, το οποίο μεταφέρει η αγιογραφική παράδοση σχεδόν αυτούσιο στους πρώτους αιώνες της μεταβυζαντινής εικονογραφίας και συγκεκριμένα στην εικονογραφική αναπαράσταση του μαρτυρίου της Σταύρωσης του Θεανθρώπου, είναι η παρουσία του Ρωμαίου εκατόνταρχου Λογγίνου στις ζωγραφικές συνθέσεις οι οποίες απαθανατίζουν το κορυφαίο αυτό τραγικό γεγονός της ορθόδοξης πίστης.

Ο Ρωμαίος εκατόνταρχος παρουσιάζεται στην εικονογράφηση του μαρτυρίου της Σταύρωσης σε ολόκληρη την εικονογραφία του ορθόδοξου χριστιανικού κόσμου τουλάχιστον από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα.

Από τις πλέον γνωστές απεικονίσεις του Λογγίνου με μικρές διαφορές ως προς την ενδυμασία, τα όπλα που φέρει και το κάλυμμα της κεφαλής, είναι εκείνες των τοιχογραφιών του Μοναστηρίου του αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο (φιλοτεχνημένες γύρω στα 1200 μ.Χ.), οι τοιχογραφίες που σώζονται σε ερείπια εκκλησίας της Καππαδοκίας (επαρχία Νίγκντε, Ανατολία της Τουρκίας), καθώς και η μικρογραφία αρμενικού ευαγγελίου το οποίο σήμερα βρίσκεται στη βιβλιοθήκη Ματενανταράν του Ιερεβάν της Αρμενίας (αρ. ευρ. 6201)<sup>40</sup>.

Αυτή η τελευταία απεικόνιση του Ρωμαίου εκατόνταρχου είναι και η πλέον συνηθισμένη στη μεταβυζαντινή αγιογραφία της νοτίου βαλκανικής χερσονήσου, δηλαδή της Ελλάδας, της Σερβίας και της Βουλγαρίας.

---

<sup>40</sup> David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading era 1050-1350*, ό.π., σελ. 40, εικόνα 52c.



Ο εκατόνταρχος εικονογραφικά τοποθετείται στη δεξιά πλευρά της εικόνας (αριστερά του σταυρωμένου Ιησού) με το δεξί χέρι σηκωμένο προς τον σταυρό (συνήα ο δείκτης μόνο δείχνει προς τον σταυρό). Το κεφάλι του που είναι γυρισμένο προς τον σταυρό είναι καλυμμένο με υφασμάτινο κάλυμμα το οποίο κατεβαίνει προς τους ώμους και τυλίγεται γύρω από τον λαιμό. Η πανοπλία του είναι πλούσια και από τους ώμους του πέφτει προς το πίσω μέρος του σώματος του μακρύς μανδύας. Στα πόδια φορά υφασμάτινες ταινίες (δρομίδες)<sup>41</sup>.

Με το αριστερό χέρι κρατά μικρή στρογγυλή ασπίδα, την οποία κρατούσαν οι ελαφρά οπλισμένοι πεζοί στρατιώτες και τις οποίες αποκαλούσαν ανάλογα με τον τύπο *πέλτες* ή *σκουταρίσκους*<sup>42</sup>. Μία τέτοια εικονογραφική αναπαράσταση της Σταύρωσης με τη χαρακτηριστική σιλουέτα του Ρωμαίου εκατόνταρχου, έργο της κρητικής σχολής και φιλοτεχνημένη γύρω στα 1500 μ.Χ., βρίσκεται σήμερα στην ενορία Σφάκας της Μητρόπολης Ιεράπετρας και Σητείας, στην Κρήτη.

Στον ναό της Παναγίας Λιθινών της ίδιας Μητρόπολης σώζεται παρόμοια εικόνα επίσης έργο της κρητικής αγιογραφικής σχολής, φιλοτεχνηθείσα, καθώς φαίνεται, λίγα χρόνια πριν την προαναφερθείσα. Σ' αυτήν την τελευταία εικόνα, ο Ρωμαίος εκατόνταρχος έχοντας τη χαρακτηριστική εικονογραφική στάση με το πρόσωπο και το δεξί χέρι στραμμένα προς τον σταυρό, απεικονίζεται να μην φορά πολεμική εξάρτηση. Μόνο η μικρή στρογγυλή πέλτη που κρατά με το αριστερό χέρι του θυμίζει ότι είναι στρατιωτικός<sup>43</sup>.

Όμως, η ωραιότερη, ίσως, παράσταση του εκατόνταρχου Λογγίνου, είναι εκείνη της απεικόνισής του στην εικόνα της Σταύρωσης που φυλάσσεται στη μονή Δωριών της Μητρόπολης Πέτρας και φιλοτεχνήθηκε το 1673 από άγνωστο ταλαντούχο καλλιτέχνη αγιογράφο θιασώτη της κρητικής αγιογραφικής σχολής.

Ο Λογγίνος στην εικόνα αυτή παρουσιάζεται πίσω από τον απόστολο Ιωάννη, με ανασηκωμένο το δεξί χέρι προς τον σταυρό. Ο θώρακάς του είναι διακοσμημένος με πλούσιες χρυσογραφίες, οι οποίες σχηματίζουν επωμίδια και φτερούγες.

---

<sup>41</sup> Παρόμοιες υφασμάτινες ταινίες φορούσαν στα πόδια οι πεζοί στρατιώτες του ελληνικού στρατού στους πολέμους των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα (πόλεμοι 1912-1913, Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, Μικρασιατική Εκστρατεία) όπως και οι πεζοί στρατιώτες της ίδιας εποχής άλλων χωρών, με σκοπό να διανύουν μεγάλες αποστάσεις με τα πόδια μειώνοντας τη σωματική κόπωση.

<sup>42</sup> Ο Λέων ΣΤ' ο Σοφός στα *Τακτικά* συχνά κάνει λόγο για τις *πέλτες*, George T. Dennis, *The Tactika of Leo VI: text, translation and commentary*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C. 2014, διάταξις Ε', Λέων ΣΤ' ο Σοφός, *Τακτικά*, μετάφρ. και σχόλια Κωνσταντίνος Ποταμιανός, γεν. επιμέλεια Δήμητρα Αθανασοπούλου, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 2001, Τ. Α', διάταξις Ε', Λέων ο Σοφός, «Τακτικά» στο *Του Σοφωτάτου Βασιλέως Λέοντος τα Ευρισκόμενα πάντα*, G. P. Migne, Paris 1863, διάταξις Ε'.

<sup>43</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικόνα αρ. 155.

Στο μέσο του θώρακα διακρίνεται μεταλλική ταινία με πλούσιες ανθικές διακοσμήσεις. Με το αριστερό χέρι του, ο εκατόνταρχος κρατά ένα σπαθί με ευθεία λεπίδα και σταυροειδή φυλακτήρα μέσα στη θήκη του, όμοιο με αυτά τα οποία κρατούσαν οι Ευρωπαίοι πολεμιστές, Βυζαντινοί και Λατίνοι, κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και μέχρι τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Η λαβή του σπαθιού έχει βολβόσχημη απόληξη στην κορυφή της.

Με το ίδιο χέρι, κρατά μικρή στρογγυλή περίτεχνη πέλτη, παρόμοια σε σχήμα και μέγεθος μ' εκείνες που κρατούσαν οι ελαφρά οπλισμένοι πεζοί Βυζαντινοί στρατιώτες<sup>44</sup>. (εικόνα 4) Από διακοσμητικής απόψεως, η πέλτη χωρίζεται σε δύο ομόκεντρους κύκλους. Ο εξωτερικός φέρει δεκατρείς ημικυκλικές γεωμετρικές διακοσμήσεις, ενώ στον εσωτερικό διακοσμητικά κυριαρχεί ένα κεφάλι με κυκλικό περίγραμμα και ακτινωτές διακοσμήσεις, ενδεχόμενα εκείνο της μέδουσας, συνηθισμένο διακοσμητικό στοιχείο του αμυντικού εξοπλισμού των πολεμιστών από την αρχαιότητα μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Υπάρχει μεγάλη ομοιότητα της ασπίδας αυτής του Λογγίνου με μια ασπίδα από το Μιλάνο που βρίσκεται στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης (αρ. ευρετηρίου A691a) και αποδίδεται από τους περισσότερους ερευνητές στον Filippo Negroli.(εικόνα 5)

---

<sup>44</sup> Ian Heath, *Byzantine Armies 886-1118*, Osprey Publishing, London 1979, σελ. 27 και εικ. B4, όπου παρουσιάζεται βυζαντινός «ψηλός» μαχητής ο οποίος φέρει παρόμοια ασπίδα.

## **Ο Οπλισμός των Στρατιωτικών Αγίων**



## 1. Θώρακες

Η μέριμνα της προστασίας του κορμού του σώματος των πολεμιστών, ο οποίος εμπεριέχει και περικλείει τα ζωτικά όργανα του ανθρώπου και κατά συνέπεια έπρεπε να είναι όσο το δυνατόν καλύτερα προστατευμένος ώστε αυτά να μην τραυματίζονται, ήταν πρωταρχικής σημασίας στις μάχες, γι' αυτό και οι θώρακες χρησιμοποιούνταν για την προστασία των μαχητών από την προϊστορική ήδη εποχή. Από την κλασική εποχή, όμως, γενικεύθηκε η χρήση ενός τύπου θώρακα, ο οποίος προστάτευε κυρίως το στήθος, την κοιλιακή χώρα και την πλάτη από τα βέλη, αλλά και από τα κτυπήματα των αγχέμαχων όπλων<sup>45</sup>.

Οι Βυζαντινοί για να προσδιορίζουν λεκτικά τον αμυντικό αυτό εξοπλισμό, ο οποίος ήταν απαραίτητος στις μάχες και στις ένοπλες συμπλοκές για την επιβίωση των πολεμιστών, χρησιμοποιούσαν συνήθως τις λατινικές λέξεις: «λωρίκια» και «κλιβάνια»<sup>46</sup>.

Τα «λωρίκια» ήταν συνήθως δερμάτινοι θώρακες από επεξεργασμένα βοδινά ή χοιρινά δέρματα, τα οποία με την κατάλληλη επεξεργασία γίνονταν εξαιρετικά σκληρά και ανθεκτικά σε κτυπήματα αλλά και στον χρόνο<sup>47</sup>. Έραβαν με ειδικό τρόπο σιδερένιες, αλλά μερικές φορές ακόμα και οστέινες ή κεράτινες φολίδες πάνω στους θώρακες αυτούς, έτσι ώστε να ισχυροποιούνται και να έχουν μεγαλύτερη ανθεκτικότητα σε κτυπήματα από αγχέμαχα όπλα αυξάνοντας την αμυντική τους αποτελεσματικότητα και περιορίζοντας τους σοβαρούς τραυματισμούς<sup>48</sup>. Οι θώρακες αυτοί ονομάζονταν φολιδωτοί. Εκτός από τους φολιδωτούς θώρακες όμως υπήρχαν και οι θώρακες που κατασκευάζονταν από μεταλλικά ελάσματα συνδεδεμένα μεταξύ

---

<sup>45</sup> Πολύ εξελιγμένους θώρακες από χαλκό ή κράματα χαλκού έφεραν την κλασική εποχή οι Έλληνες οπλίτες, Αρκετοί δε από αυτούς βρέθηκαν σε όλους τους τόπους όπου ιδρύθηκαν ελληνικές αποικίες. Από τους ελληνικούς θώρακες των οπλιτών των πόλεων της Σικελίας και της νότιας Ιταλίας επηρεάστηκαν ως προς την κατασκευή και την όψη οι θώρακες των πολεμιστών ολόκληρης της Ιταλίας της ίδιας εποχής. Εξαιρετικά δείγματα ελληνικών αλλά και ιταλικών θωράκων της εποχής εκείνης, σώζονται στο Μουσείο κλασικής τέχνης του Μουζέν (Mougins) της νότιας Γαλλίας. Ενδεικτικά αναφέρεται ο ελληνικός θώρακας του 5<sup>ου</sup> π.χ. αιώνα με αρ. ευρετηρίου MMOCA 167A καθώς και ο ελληνο-ιταλικός θώρακας του 4<sup>ου</sup> ή 3<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. με αρ. ευρετηρίου MMOCA 597 B,C. Για την επίδραση της πολεμικής τεχνολογίας των αρχαίων Ελλήνων στην πολεμική τέχνη των Ιταλών της κλασικής εποχής, Mike Burns, *Graeco-Italia Militaria*, Mougins Museum of Classical Art, France 2011, σελ. 183-234.

<sup>46</sup> Κατά τον Piotr L. Grotowski, στο έργο του *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 126, υποσημείωση 4, μπορεί η λέξη «κλιβάνιον» να έχει υιοθετηθεί από την περσική λέξη «grinpan» που υποδήλωνε στα περσικά τους βαριά θωρακισμένους Πέρσες ιππείς.

<sup>47</sup> Ταξιάρχης Κόλιας, *Byzantinische Waffen*, ό.π., σελ. 37,39.

<sup>48</sup> Ian Heath, *Byzantine Armies 886-1118*, Osprey Publishing, London 1979, σελ. 18 και Ταξιάρχης Κόλιας, *Byzantinische Waffen*, ό.π., σελ. 58-60.

τους χωρίς δερμάτινο υπόβαθρο. Οι θώρακες αυτοί είχαν το πλεονέκτημα ότι ήταν περισσότερο εύκαμπτοι. Για τον λόγο αυτόν επέτρεπαν στους μαχητές να είναι περισσότερο ευκίνητοι.

Στη μεταβυζαντινή θρησκευτική τέχνη, οι θώρακες αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο της πολεμικής φορεσιάς των στρατιωτικών, αγίων και μη. Η ποικιλία της απεικόνισής τους είναι πραγματικά πολύ μεγάλη.

Τα είδη, όμως, των θωράκων τα οποία πιο συχνά συναντώνται στην αγιογραφία είναι τρία.

Πρόκειται για την απεικόνιση των φολιδωτών θωράκων, των αλυσιδωτών καθώς και για τους περίτεχνους, διακοσμημένους κυρίως με χρυσοκονδυλιές. Αυτοί οι τελευταίοι ομοιάζουν πολύ με τους ιταλικούς της εποχής του ιταλικού μανιερισμού και παρουσιάζονται πολύ συχνά στις αγιογραφίες της Κρητικής και της Επτανησιακής Σχολής. Τούτο αποτελεί συνέπεια της επίδρασης του μανιερισμού πάνω στην κρητική και επτανησιακή αγιογραφία<sup>49</sup>.

Παράλληλα, οι αγιογράφοι των υπό βενετική κυριαρχία ελληνικών περιοχών (κυρίως Κρήτη και Επτάνησα) συχνά εικονίζουν τους στρατιωτικούς αγίους και γενικότερα τους στρατιωτικούς, να φορούν μεταλλικούς θώρακες, όμοιους με αυτούς τους οποίους φορούσαν οι στρατιωτικοί οι οποίοι υπηρετούσαν για λογαριασμό της Βενετίας στις περιοχές τους, είτε αυτοί ήταν Βενετοί είτε ήταν μισθοφόροι από άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Αυτή η τάση, εικονογράφησης ευρωπαϊκών θωράκων, παρουσιάζεται συχνά τον 15<sup>ο</sup> αλλά και ολόκληρο τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ εγκαταλείπεται σιγά –σιγά στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπου και η χρήση θωράκων από τους στρατιωτικούς της δυτικής Ευρώπης περιορίζεται σημαντικά.

Κατά τη βυζαντινή εποχή πάνω από τους θώρακες οι Βυζαντινοί συχνά φορούσαν ειδικά ενδύματα, κατασκευασμένα κυρίως από βαμβάκι, δεν έλειπαν όμως

---

<sup>49</sup> Μια εικόνα Κρητικής Σχολής του 17<sup>ου</sup> αιώνα ευρισκόμενη στο Ιστορικό Μουσείο Μόσχας παρουσιάζει τον αρχάγγελο Μιχαήλ να φορά θώρακα από ατσάλι σκουρόχρωμο με πλούσιες διακοσμήσεις φιλοτεχνημένες με χρυσό. Πρόκειται για μια σχεδόν ακριβή αποτύπωση των θωράκων, οι οποίοι κατασκευάζονταν στο Μιλάνο κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και αποτελούσαν την αμυντική φορεσιά αρχόντων και υψηλόβαθμων στρατιωτικών αξιωματούχων του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η βαφή του θώρακα τον προστάτευε από τις οξειδώσεις και παράλληλα αποτελούσε πεδίο γόνιμο για τις ένθετες και επίχρυσες διακοσμήσεις. Παρόμοιος θώρακας, μέρος πανοπλίας κατασκευασμένης στο Μιλάνο, σώζεται σήμερα στο Kunsthistorisches Museum στη Βιέννη (αρ. καταλόγου A1408). Άλλα μουσεία τα οποία κατέχουν πανοπλίες και θώρακες αυτής της υψηλής κατασκευαστικής και διακοσμητικής τεχνικής είναι η Real Armeria της Μαδρίτης (αρ. κατ. A159-A163, G34), το Μουσείο Hermitage στην Αγία Πετρούπολη (αρ. κατ. 3.0.6141) και το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης στη Νέα Υόρκη (αρ. κατ. 04.3.21).

και αυτά που ήταν κατασκευασμένα από μετάξι, τα «επιλωρίκια»<sup>50</sup>, τα οποία προστάτευαν τους πολεμιστές από τη βροχή, τη ζέστη ή το κρύο, προστάτευαν όμως και τους θώρακες από τη σκουριά που μπορούσε να δημιουργήσει η επαφή τους με το νερό της βροχής. Τον ρόλο των «επιλωρικών» ενδυμάτων έπαιζαν και οι μανδύες των πολεμιστών, οι οποίοι αποτελούσαν ένα πολύ πρακτικό και συνάμα εύχρηστο ένδυμα. Για τον λόγο αυτόν όπου αυτοί οι τελευταίοι στην αγιογραφία εμφανίζονται να φορούν μανδύες, συνήθως δε φορούν «επιλωρίκια» ενδύματα<sup>51</sup>.

Κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, «επιλωρίκια» ενδύματα δεν χρειάζονταν οι στρατιωτικοί όταν αυτοί φορούσαν θώρακες ιταλικού τύπου «μπριγκαντίνους»<sup>52</sup>, διότι αυτοί ήταν εξωτερικά επενδυμένοι με δέρμα ή με βελούδινο ή λινό ύφασμα, με αποτέλεσμα οι επενδύσεις αυτές και τους θώρακες να προστατεύουν αρκετά από την σκουριά, αλλά και τους πολεμιστές που τους φορούσαν από τις καιρικές συνθήκες (κρύο-ζέστη).

Οι μπριγκαντίνιοι θώρακες, τους οποίους είχαν υιοθετήσει κυρίως Ιταλοί, Γάλλοι και Ισπανοί πολεμιστές, αλλά στην ουσία η χρήση τους είχε απλωθεί σε ολόκληρη την Ευρώπη, ήταν κατασκευασμένοι από ατσάλινα ελάσματα ραμμένα μεταξύ τους, και τοποθετημένα μέσα σ' έναν επενδύτη κατασκευασμένο από βελούδο, λινό ή δέρμα.

Εξωτερικά, αν και δεν φαίνονταν τα μεταλλικά ελάσματα, πολλές φορές σταθεροποιούνταν με πύρους, οι οποίοι είχαν ημισφαιρικές καταλήξεις που πρόβαλλαν από το υφασμάτινο ή το δερμάτινο τμήμα των θωράκων, τους οποίους συχνά επιχρύσωναν οι τεχνίτες-κατασκευαστές, έτσι ώστε να δίνουν μια λαμπρή διακοσμητική χροιά στους ιδιόμορφους αυτούς θώρακες.

Όσοι εξ αυτών προορίζονταν για συχνή πολεμική χρήση είχαν ελάσματα μεγαλύτερου πάχους από εκείνους οι οποίοι κατασκευάζονταν για απλή καθημερινή χρήση και διέθεταν μικρά και μικρού πάχους ελάσματα, ώστε να μην δυσκολεύουν ανώφελα με το βάρος τους τις κινήσεις των πολεμιστών σε καιρό ειρήνης.

---

<sup>50</sup> Στη στρατιωτική ορολογία των Ρωμαίων "lorica" ονομάζεται ο θώρακας, ενώ "klibanarii" ονομάζονταν οι βαριά θωρακισμένοι ιππείς των τελευταίων αιώνων της αυτοκρατορίας, κατά τον John Warry στο έργο του *Warfare in the Classical World*, London, Barnes & Noble, 2000, σελ. 218-219.

<sup>51</sup> Σαφή εικόνα αυτών των συνηθειών οι οποίες εξυπηρετούσαν, όπως αναφέρθηκε και πρακτικούς λόγους αμφίεσης, δίνει ο βυζαντινός στρατιώτης στην εικόνα Α2 στο έργο: Χηθ Γιαν- Μακ Μπράιντ Άνγκους (μετάφραση Παπαθανάσης Ηλίας), *Οι τελευταίοι Βυζαντινοί στρατοί (1118-1461 μ.Χ.)*, Σειρά Μαχίμων, 3, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 1996, καθώς και η τοιχογραφία του Αγίου Νικήτα στο καθολικό της Παναγίας του Άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά.

<sup>52</sup> Για τους «brigandines» (θώρακες κατασκευασμένους κυρίως από μεταλλικά ελάσματα και καλυμμένους εξωτερικά με δέρματα ή υφάσματα), George Cameron Stone, *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armour in all Countries and in all Times*, ό.π, σελ. 149-150.

Στην ορθόδοξη αγιογραφία κυρίως του 15<sup>ου</sup> και των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οι θώρακες παρουσιάζονται είτε να προστατεύουν μόνο τον κορμό (στήθος, κοιλιακή χώρα και πλάτη), είτε να προστατεύουν τον κορμό και τα χέρια. Από αυτούς που προστατεύουν τα χέρια, άλλοι παρουσιάζονται να τα προστατεύουν μέχρι τους αγκώνες, δηλαδή προστατεύουν μόνο τους βραχίονες και άλλοι προστατεύουν τα χέρια σε ολόκληρο το μήκος τους, μέχρι τις παλάμες. Σχεδόν πάντα, οι θώρακες, οι οποίοι προστατεύουν ολόκληρα τα χέρια, είναι αλυσιδωτοί.

Ένα από τα αντιπροσωπευτικά δείγματα αγιογραφικής απεικόνισης αμυντικής εξάρτησης των Βυζαντινών στρατιωτικών, κατά την τελευταία περίοδο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, αλλά και γενικότερα των Ελλήνων κατά την περίοδο των πρώτων μεταβυζαντινών χρόνων, αποτελεί η εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Τύρωνα, έργο του λαμπρού Κρητικού αγιογράφου του 15<sup>ου</sup> αιώνα Άγγελου Ακοτάντου (εικόνα 6), ο οποίος πεζός με ανασηκωμένο το αμφίστομο σπαθί του ετοιμάζεται να σκοτώσει τον δράκοντα.<sup>53</sup>

Ο επιθετικός οπλισμός του αποτελείται από ένα βραχύ, έντονα καμπύλο, σύνθετο τόξο του οποίου διακρίνεται ακόμα και η χορδή, περασμένο στον αριστερό του ώμο, τη φαρέτρα με τα βέλη του τόξου, που έχουν ρομβοειδείς αιχμές και την οποία έχει αναρτήσει από τη μέση του με μια λεπτή ζώνη και το αμφίστομο σπαθί το οποίο κρατά με το δεξί ανασηκωμένο του χέρι, ενώ τη θήκη του, κρατά με το αριστερό χέρι του.

Ένας αλυσιδωτός θώρακας προστατεύει τον κορμό και τα χέρια του. Οι παράλληλες σειρές των κρίκων, οι οποίοι κατάλληλα πλεγμένοι ανά πέντε, συνθέτουν τον αμυντικό αλυσιδωτό αυτόν θώρακα, είναι ευδιάκριτες και αποδίδονται ζωγραφικά με κάθε λεπτομέρεια, παρουσιάζοντας την τεχνική της πλοκής των κρίκων οι οποίοι, όπως προαναφέρθηκε, τον αποτελούν. Ημισφαιρικές επωμίδες προστατεύουν τους ώμους, η μία, μάλιστα, η δεξιά, διακρίνεται μερικά κάτω από τον μανδύα, ενώ οι βραχίονες του αγίου προστατεύονται από ημικυλινδρικά καλύμματα, στερεωμένα με τρία λουριά. Το καθ' ένα από αυτά τα λουριά στερεώνεται πάνω στον βραχίονα με τη βοήθεια μιας μικρής πόρπης.

---

<sup>53</sup> Η εικόνα, η οποία όπως προαναφέρθηκε στο κείμενο, είναι έργο του λαμπρού Κρητικού αγιογράφου του 15<sup>ου</sup> αιώνα Άγγελου Ακοτάντου, ανήκει στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας και αποτελεί τμήμα της συλλογής Λοβέρδου (αρ. ευρ. ΣΑ285-Α335). Εικονίζεται στον κατάλογο της έκθεσης, την οποία οργάνωσε το Μουσείο Μπενάκη, σε συνεργασία με την βρετανική Royal Academy of Arts: Maria Vassilaki, Robin Cormack, «BYZANTIUM 330-1453», Royal Academy of Arts, London, 2008, σελ. 263.



Πάνω από τον αλυσιδωτό θώρακα, ο άγιος φορά τον κυρίως θώρακα του, ο οποίος προστατεύει ολόκληρο τον κορμό του, ισχυροποιώντας έτσι τον όλο αμυντικό εξοπλισμό.

Η πρόσθια επιφάνεια του θώρακα είναι ολόκληρη πλούσια διακοσμημένη με χρυσογραφίες, οι οποίες δημιουργούν καλαίσθητα αρμονικά ταξινομημένα εικαστικά, φυτικά σύνολα.

Ο θώρακας κατεβαίνει χαμηλά και προστατεύει την κοιλιακή χώρα<sup>54</sup>. Σπανιότερα, οι θώρακες προστάτευαν και τον λαιμό του πολεμιστή.

Δύο σειρές από κινητά μεταλλικά ελάσματα στερεωμένα στο κάτω τμήμα του θώρακα (πτέρυγες), ενίοτε πάνω σε κινητούς δερμάτινους ιμάντες, προστατεύουν το άνω τμήμα των κάτω άκρων, χωρίς να εμποδίζουν την ελεύθερη κίνησή τους και κατά συνέπεια το βάδισμα ή τις στάσεις επίθεσης και άμυνας, τις οποίες όφειλε να πάρει ο άγιος-πολεμιστής σε περίπτωση μάχης.

Όμοια πολεμική φορεσιά φέρει και ο άγιος Μερκούριος, ο οποίος εικονίζεται μαζί με τον άγιο Γεώργιο σε μικρή φορητή εικόνα των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα (πιθανότατα τμήμα δίπτυχου ή τριπτύχου, διαστάσεων 26,9×19,9 εκ.) που ανήκει σε ιδιωτική συλλογή βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων<sup>55</sup>.

Ο άγιος Μερκούριος φοράει εσωτερικά αλυσιδωτό θώρακα και πάνω από αυτόν για πρόσθετη προστασία, πλούσιο σε διακόσμηση άκαμπτο προστατευτικό θώρακα. Στην εξωτερική ακάλυπτη πλευρά των βραχιόνων του, φορά πρόσθετα προστατευτικά ελάσματα, έκαστο των οποίων συγκρατείται με τρεις δερμάτινους ιμάντες.

Η ρεαλιστική και λεπτομερειακή απεικόνιση των εξαρτημάτων αυτών της αμυντικής φορεσιάς του αγίου φθάνει μέχρι του σημείου να αποδίδει με ακρίβεια ακόμα και τους πύρους με τους οποίους στερεώνονται οι ιμάντες στα πρόσθετα προστατευτικά των βραχιόνων ελάσματα.

Ο άγιος, με τη λόγχη την οποία κρατά με το δεξί χέρι του, πλήττει τον πεσμένο στο έδαφος βυζαντινό αυτοκράτορα, Ιουλιανό τον Παραβάτη.

---

<sup>54</sup> Στο Μουσείο Μπενάκη σώζεται φορητή εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη, (αρ. ευρ. 32556) φιλοτεχνημένη από άγνωστο αγιογράφο το 1733. Στην εικόνα αυτή, ο άγιος παρουσιάζεται, κατ' εξαίρεση να φορεί θώρακα που καταλήγει σε περιλαίμιο από μεταλλικά ελάσματα, τα οποία παρέχουν μια πρόσθετη προστασία στο λαιμό του.

<sup>55</sup> Β. Φωτόπουλος, *Μετά το Βυζάντιο- The Survival of Byzantine sacred art*, The Private Bank & Trust Company L.T.D., Αθήνα 1996, εκ. 2. Το βιβλίο παρουσιάζει τη συλλογή εικόνων της Μαριάννας Λάτση.

Παρόμοια είναι μια ακόμη φορητή εικόνα του Κρητικού αγιογράφου Άγγελου Ακοτάντου του 15<sup>ου</sup> αιώνα (εικόνα 7), η οποία εικονίζει τον άγιο Φανούριο (87,5×66,5 εκ.) και η οποία ανήκει σήμερα στη μονή Βροντησίου της Ιεράς Μητρόπολης Γορτύνης και Αρκαδίας<sup>56</sup>.

Ο άγιος Φανούριος, όπως και στις προαναφερθείσες δύο εικόνες, φορά αλυσιδωτό θώρακα και κόκκινα καλύμματα στις εξωτερικές επιφάνειες των βραχιόνων του για πρόσθετη προστασία τους. Τα πρόσθετα αυτά καλύμματα των βραχιόνων του στερεώνονται γύρω από αυτούς με τρία λουριά το καθ' ένα. Η μόνη διαφορά των επιβραχιονίων αυτών από τα άλλα, τα οποία προπεριγράφηκαν, συνίσταται στη μικρή απόκλιση του σχήματος τους και στις ελαφρές διακοσμήσεις τους.

Ένα από τα τελευταία δείγματα αλυσιδωτής πολεμικής φορεσιάς φέρει η εικόνα του αγίου Γεωργίου του Γεώργιου Κλόντζα, η οποία ανήκει στη συλλογή μεταβυζαντινών εικόνων του Μουσείου Μπενάκη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Γεώργιος Κλόντζας με μικρογραφίες οι οποίες διανθίζουν το κείμενο γραπτού έργου με τίτλο: «Οι χρησμοί του Λέοντος του Σοφού» αποδεικνύεται ως ένας ταλαντούχος αναγεννησιακός ζωγράφος, ο οποίος γνωρίζει καλά την ευρωπαϊκή πολεμική φορεσιά των μέσων του 16<sup>ου</sup> αιώνα και την απεικονίζει με ρεαλισμό και ακρίβεια<sup>57</sup>.

Μεγάλο ενδιαφέρον έχει προκαλέσει στους ιστορικούς της πολεμικής τεχνολογίας των Βυζαντινών και ειδικότερα στους ερευνητές της πολεμικής τους φορεσιάς, η ύπαρξη μιας «ταινίας», η οποία βρίσκεται πάνω στον θώρακα σε υψηλό σημείο του στήθους και πολλές φορές τυλίγει περιμετρικά τον κορμό του πολεμιστή περνώντας κάτω από τις μασχάλες. Δόθηκε δε ανεπιτυχώς η εξήγηση ότι η ταινία αυτή ένωνε το κάτω με το άνω τμήμα του θώρακα<sup>58</sup>.

Η απεικόνιση της «ταινίας» αυτής αποτυπώνεται και στη μεταβυζαντινή αγιογραφία, φθάνει δε μιμητικά αποτυπούμενη μέχρι τη σύγχρονη αγιογραφία, σε μορφή όμως εξαιρετικά αλλοιωμένη, έτσι ώστε να μην αντιλαμβάνεται κανείς την αμυντική χρησιμότητα της.

Στην ουσία δεν πρόκειται για «μία ταινία» αλλά για τρία διαφορετικά εξαρτήματα του βυζαντινού θώρακα, τα οποία περιγράφονται πιο κάτω. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται περί ενός ή περισσότερων μεγάλων μεταλλικών ελασμάτων, τα

<sup>56</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικ. 122<sup>α</sup>.

<sup>57</sup> Jeannine Vereecken, Lydia Handermann- Misguich, *Les Oracles de Leon Le Sage, Illustrés par Georges Klontzas*, Institut Hellenique de Venise, Venise 2000, σελ. 296,303, 333.

<sup>58</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται οι Ian Heath και Piotr Grotowski.

οποία ενίσχυαν και ισχυροποιούσαν το πρόσθιο και άνω τμήμα του θώρακα του πολεμιστή, το οποίο ήταν και το πλέον εκτεθειμένο σε κτυπήματα κάθε είδους όπλων. Τούτο προκύπτει σαφώς από βυζαντινή ορειχάλκινη επίχρυση πλάκα του 11<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία απεικονίζει ανάγλυφα τον άγιο Θεόδωρο Στρατηλάτη και ανήκει στις συλλογές του Βρετανικού Μουσείου<sup>59</sup>.

Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για έναν δερμάτινο ιμάντα, ο οποίος είναι στερεωμένος στον θώρακα στο ύψος του στέρνου και περιβάλλει περιμετρικά ολόκληρο τον κορμό του πολεμιστή. Στον ιμάντα αυτόν στερεώνονται οι μικρότεροι ιμάντες (τιράντες), οι οποίοι ξεκινούσαν από το πίσω μέρος του θώρακα, περνούσαν πάνω από τους δύο ώμους του πολεμιστή και στερεώνονταν πάνω στον ιμάντα αυτόν, ώστε να στέκει σταθερά ο θώρακας πάνω στο σώμα. Τούτο σαφώς προκύπτει από το από ελεφαντόδοντο κατασκευασμένο βυζαντινό πινάκι του 10<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο ανήκει στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης<sup>60</sup>.

Στο πινάκι αυτό διακρίνονται «σκουτάτοι» (ασπιδοφόροι στρατιώτες) των οποίων οι ιμάντες (τιράντες), οι οποίοι περνούν πάνω από τους ώμους για να στερεώνουν τον θώρακα, κουμπώνουν πάνω σε μια δερμάτινη ταινία.

Στην τρίτη περίπτωση, πρόκειται για μια υφασμάτινη ταινία η οποία έλκει την καταγωγή της από την αρχαία Ρώμη. Οι αξιωματούχοι των ρωμαϊκών λεγεώνων την φορούσαν γύρω από τον κορμό στο ύψος του στήθους ή στο ύψος του στομάχου περιμετρικά πάνω από τον θώρακα τους και έδενε μπροστά συνήθως μ' έναν ιδιότυπο κόμβο, τον «Κόμβο του Ηρακλέους».

Στη Ρώμη η ταινία αυτή ήταν γνωστή ως “zona militaria”. Την φορούσαν κυρίως πάνω από τους δερμάτινους «μυώδεις θώρακες».

Από τη στρατιωτική παράδοση των Ρωμαίων, η ταινία αυτή πέρασε στους βυζαντινούς αξιωματούχους και αποτυπώνεται ευρύτατα στη βυζαντινή, αλλά και στη μεταβυζαντινή αγιογραφία<sup>61</sup>.

Δεν είναι γνωστό αν αυτές οι υφασμάτινες ταινίες είχαν ένα καθορισμένο χρώμα ή όχι. Στην εικονογραφία παρουσιάζονται με διάφορα χρώματα, όμως άγνωστο είναι αν ο κάθε αξιωματικός ανάλογα και με τον βαθμό του φορούσε ταινία

---

<sup>59</sup> Ian Heath, *Byzantine Armies, 886-1118*, ό.π., σελ. 12.

<sup>60</sup> Ian Heath, *Byzantine Armies*, ό.π., σελ. 36.

<sup>61</sup> Ο Piotr L. Grotowski, στο έργο του *Arms and Armour of the Warrior Saints* ό.π., σελ. 280-281, αντλώντας πληροφορίες από τον ψευδο-Κοδινό την αναφέρει ως ζώνη, η οποία δήλωνε τιμή στον φέροντα.

συγκεκριμένου χρώματος ή «καλλιτεχνική αδεία» οι αγιογράφοι φιλοτεχνούσαν αυτές ανάλογα με την προσωπική τους αισθητική<sup>62</sup>.

Τούτο σαφώς προκύπτει από ένα εικονίδιο του 12<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο παρουσιάζει τους στρατιωτικούς αγίους Θεόδωρο, Γεώργιο και Δημήτριο τους οποίους ευλογεί ο Χριστός. Εξ αυτών ο άγιος Δημήτριος, φορά θώρακα, ο οποίος διακρίνεται κάτω από τον μανδύα του και γύρω από τον θώρακα φέρει υφασμάτινη ταινία.

Στην ορθόδοξη αγιογραφία του 15<sup>ου</sup> αιώνα, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μεγάλη ακρίβεια και ρεαλιστικότητα στην εικαστική απόδοση της πολεμικής φορεσιάς των πολεμιστών. Κατά συνέπεια, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι οι αμυντικές πολεμικές φορεσιές των στρατιωτικών αγίων, οι οποίες αποδίδονται στις εικόνες της αγιογραφίας του 15<sup>ου</sup> αιώνα, αποτελούν κατά κύριο λόγο και την πολεμική φορεσιά των βυζαντινών στρατιωτικών αξιωματούχων κατά τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Δεν πρόκειται για την πολεμική φορεσιά απλών στρατιωτών δεδομένου του μεγάλου κόστους κατασκευής τους. Η ορθόδοξη αγιογραφία αποτυπώνει με ακρίβεια τις αμυντικές φορεσιές των Βυζαντινών όπως και τις πανοπλίες και γενικότερα την πολεμική φορεσιά των στρατιωτικών, τους οποίους οι Βενετοί έφερναν στις ελληνικές χώρες τις οποίες εξουσίαζαν.

Σπάνια όσο και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση Ρωμαίου αξιωματούχου ο οποίος φορά ιταλική πανοπλία του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα σε φορητή εικόνα που παρουσιάζει τον Χριστό ελκόμενο προς τον Γολγοθά, έργο του Κρητικού ζωγράφου Νικόλαου Τζαφούρη, η οποία βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης.

Η πανοπλία είναι ολόσωμη και απεικονίζεται με μεγάλη ακρίβεια, ενώ στο κεφάλι ο αξιωματικός φορά ένα τυπικό ιταλικό κράνος το οποίο αφήνει ακάλυπτο ολόκληρο το πρόσωπο και τμήμα του λαιμού (εικόνα 8).

Ο εσωτερικός αλυσιδωτός χιτώνας της πανοπλίας διακοσμείται στο λαιμό και στο κάτω τελείωμα του με ορειχάλκινες διακοσμήσεις.

Η πανοπλία και το κράνος, τα οποία απεικονίζονται στη συγκεκριμένη εικόνα του Νικόλαου Τζαφούρη, παρουσιάζουν εξαιρετικά μεγάλη ομοιότητα με κράνος και πανοπλία του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα που κατασκευάστηκαν στο Μιλάνο και

---

<sup>62</sup> Για την υφασμάτινη ταινία την οποία φέρουν στις αγιογραφίες οι στρατιωτικοί άγιοι, Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π.,σελ. 277-281.

ανήκαν σε μέλος της ιστορικής οικογένειας φον Μάτς (von Match)<sup>63</sup>. Πρόκειται για ένα ιταλικό κράνος, ο τύπος του οποίου ήταν πολύ διαδεδομένος στη Δυτική Ευρώπη. Το κράνος αυτό ονομάζεται «μπαρμπούτα» (barbuta). (εικόνα 9)

Στη *Σταύρωση* του Ανδρέα Παβία, έργο των μέσων του 15<sup>ου</sup> αιώνα, που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα, και φέρει στοιχεία παλαιότερης φορητής κρητικής εικόνας που ανήκει σήμερα στο Εθνικό Μουσείο της Στοκχόλμης, εικονίζονται γύρω από τον σταυρό του Χριστού έφιπποι πολεμιστές φέροντες μπριγκαντίνους θώρακες. Δεξιά του σταυρού οι δύο πρώτοι έφιπποι πολεμιστές φέρουν ιταλικούς μπριγκαντίνους θώρακες. Ο δεύτερος εκ των δύο, μάλιστα, φέρει ένα μπριγκαντίνο θώρακα, ο οποίος κουμπώνει μπροστά στο στήθος με παράλληλες και επάλληλες μεταξύ τους μικρές πόρπες.

Όμως και αριστερά του σταυρού, ορισμένοι έφιπποι πολεμιστές φέρουν μπριγκαντίνους θώρακες, αν και δεν είναι απόλυτα ευδιάκριτοι. Αξιοσημείωτος και με ευδιάκριτη την πολεμική φορεσιά του, φαίνεται να είναι ο προτελευταίος πολεμιστής, ο οποίος φορά στο κεφάλι ένα καπέλο παρόμοιο με εκείνο το οποίο φέρει ο Ιωάννης Παλαιολόγος στο γνωστό μετάλλιο του Pizanello, στο οποίο έχει αποθανατιστεί η φυσιογνωμία του.(εικόνα 10)

Με ρεαλισμό αποτυπώνονται στην αγιογραφία και οι θώρακες και γενικά οι αμυντικές φορεσιές του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Όπως προαναφέρθηκε, η μεταβυζαντινή αγιογραφία, όταν δεν είναι δογματική, αποτυπώνει και τεκμηριώνει στοιχεία της καθημερινής ζωής και της τεχνολογίας, αλλά και ενδυματολογικές προτιμήσεις των κατοίκων του ευρύτερου ελληνικού χώρου, σύγχρονες της περιόδου καλλιτεχνικής δραστηριότητας και δημιουργίας του κάθε αγιογράφου. Ιδιαίτερα, η αγιογραφία η οποία αναπτύσσεται στις υπό βενετική κυριαρχία ελληνικές περιοχές, συχνά αποτυπώνει με ακρίβεια την καθημερινή ζωή των ανθρώπων επηρεασμένη από την δυτικοευρωπαϊκή αναγεννησιακή ζωγραφική.

Μεταξύ των άλλων εικονογραφικών αποτυπώσεών της, η αγιογραφία τον 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπως προαναφέρθηκε (σελ. 33), αποτυπώνει με ακρίβεια την αμυντική φορεσιά των στρατιωτικών, τους οποίους έστελναν οι βενετικές αρχές για να περιφρουρήσουν τα κυριαρχικά τους δικαιώματα στις ελληνικές κτήσεις τους. Αλλά

---

<sup>63</sup> Η πανοπλία και το κράνος βρίσκονται στο φρούριο Σουρμπουργκ (Churburg) στην περιοχή του Νοτίου Τυρόλου στη βόρεια Ιταλία, το οποίο πλέον ονομάζεται "Castel Coira".

και οι Έλληνες πολιτοφύλακες των περιοχών αυτών φορούσαν ανάλογες πολεμικές φορεσιές.

Οι ευρωπαϊκοί θώρακες, λοιπόν, του 16<sup>ου</sup> αιώνα για να είναι κατάλληλοι και να αποφεύγουν τα πλήγματα από τις αιχμές των λογχών και των σπαθιών, αλλά και τα βλήματα των πυροβόλων όπλων που η χρήση τους είχε τότε γενικευθεί, κατασκευάζονταν από συμπαγές ατσάλι διαφόρου πάχους, το οποίο συνήθως κυμαίνονταν από 0,004 έως 0,006 του μ. Αποτελούνταν από δύο τμήματα. Το ένα το πρόσθιο, το οποίο ήταν κυρτό, προστάτευε το στήθος, το δε άλλο, το οποίο ήταν κοίλο, την πλάτη. Συνήθως, στην περιοχή του στήθους, όπου ήταν πιθανό ο πολεμιστής να δεχθεί κτυπήματα από αγχέμαχο ή πυροβόλο όπλο, οι θώρακες είχαν μεγαλύτερο πάχος από ότι στα πλαϊνά τους τοιχώματα. Επίσης, το τμήμα που προστάτευε την πλάτη συνήθως δεν είχε μεγάλο πάχος, αφού το ενδεχόμενο ο μαχητής να δεχθεί κτυπήματα από τα νώτα ήταν σπάνιο, μια και οι στρατιωτικές συγκρούσεις γίνονταν κατά μέτωπο.

Όταν τα δύο τμήματα ενώνονταν, άφηναν ανοίγματα για να περνούν το κεφάλι, τα χέρια και το κάτω τμήμα του σώματος του πολεμιστή, τα οποία δεν προστάτευε ο θώρακας, αλλά προστατεύονταν από άλλα μέσα αμυντικής προστασίας.

Τα δύο τμήματα ενώνονταν μεταξύ τους συνήθως με δερμάτινους ιμάντες στερεωμένους στο πίσω τμήμα του θώρακα, οι οποίοι περνούσαν πάνω από τους ώμους και έδεναν στο πρόσθιο τμήμα, στο ύψος του στήθους ή με μικρούς γάντζους που ένωναν τα δύο τμήματα στο ύψος των ώμων. Επίσης, μια εύκαμπτη ζώνη στερεωμένη σταθερά στο πίσω τμήμα του θώρακα, περιέκλειε το πρόσθιο τμήμα και έδενε με μια απλή πόρπη μπροστά, όπως ακριβώς μια κοινή ζώνη, συγκρατώντας στέρεα το πρόσθιο τμήμα του θώρακα στη θέση του. Όχι σπάνια, οι θώρακες έκλειναν με έναν ή περισσότερους γάντζους, πόρπες ή κλειδωτήρια που είχαν τοποθετηθεί στο πλάι, λίγο πιο κάτω από την μασχάλη του πολεμιστή.

Οι θώρακες της εποχής εκείνης ακολουθούσαν τη φόρμα της πολιτικής ενδυμασίας των ανδρών. Τούτο είναι απόλυτα κατανοητό και λογικό διότι οι άνδρες τους φορούσαν πάνω από την υφασμάτινη ενδυμασία τους. Απλά το σχήμα τους ακολουθούσε ορισμένους κανόνες, οι οποίοι αύξαναν την αμυντική τους αποτελεσματικότητα.

Συγκεκριμένα, μπροστά από την κοιλιακή χώρα σχημάτιζαν οξεία ή αμβλεία γωνία, ενώ στο πρόσθιο τμήμα του στήθους σχημάτιζαν μια ακμή, η οποία όδευε από

το ανώτερο τμήμα του θώρακα, (στην περιοχή του λαιμού) μέχρι το κατώτερο(στην περιοχή της κοιλιακής χώρας). (εικόνα 11)

Αυτή η κατασκευαστική φόρμα των πρόσθιων τμημάτων των θωράκων του 16<sup>ου</sup> αιώνα είχε πρακτική αξία, διότι βοηθούσε ώστε τα κτυπήματα, κυρίως από τα αγγέμαχα όπλα, τα κατευθυνόμενα εναντίον τους να γλιστρούν πάνω στην επιφάνεια τους και να μην τραυματίζουν όσους τους φορούσαν.

Πολλοί από τους θώρακες αυτούς έφεραν δυο αρθρωτά ή κινητά τμήματα, στο κάτω εμπρόσθιο τμήμα τους, (ένα στην αριστερή και ένα στη δεξιά πλευρά του θώρακα) τα οποία προστάτευαν το υπογάστριο των πολεμιστών, αφού αυτό ήταν πάντα ευάλωτο στις κατά μέτωπο μάχες.

Οι θώρακες αυτοί ήταν πολύ διαδεδομένοι στη Δυτική Ευρώπη (από Ιταλία μέχρι Αγγλία και από Ισπανία μέχρι Γερμανία) και τους χρησιμοποιούσαν αμυντικά, τόσο οι πεζοί όσο και οι ιππείς στρατιωτικοί.

Η «Θεία Λειτουργία», έργο του 16<sup>ου</sup> αιώνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δείγματα αιογραφίας, η οποία παρουσιάζει και απεικονίζει με μεγάλη ακρίβεια λεπτομέρειες των θωράκων αυτού του είδους, ελάχιστοι των οποίων διασώζονται σήμερα στην Ελλάδα. Οι περισσότεροι από αυτούς ανήκουν στη «Συλλογή Σαρόγλου» του Πολεμικού Μουσείου Αθηνών<sup>64</sup> και είναι της ίδιας εποχής με την «Θεία Λειτουργία» του Μιχαήλ Δαμασκηνού<sup>65</sup>.

Στην πάνω αριστερή γωνία της φορητής αυτής εικόνας παρουσιάζεται, σε πρώτο πλάνο, άγγελος ο οποίος κρατάει στο δεξί του χέρι ομοίωμα του σταυρού. Στον κορμό του φοράει θώρακα, όμοιο με αυτόν ο οποίος προπεριγράφηκε.

Δηλαδή, αποδίδεται εικαστικά με ακρίβεια ένας ευρωπαϊκός θώρακας του 16<sup>ου</sup> και των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η ακμή του θώρακα κατά μήκος του στέρνου και μέχρι την κοιλιακή χώρα αποδίδεται ευκρινέστατα και με απόλυτη ακρίβεια. Ο Δαμασκηνός, λοιπόν, έχει καταφέρει να αποδώσει με τον χρωστήρα όλα τα χαρακτηριστικά της δομής ενός ευρωπαϊκού θώρακα του συγκεκριμένου τύπου, ο οποίος ήταν ευρύτατα διαδεδομένος στην εποχή του, δηλαδή κατά το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα. (εικόνα 12)<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Ο συγγραφέας έχει προσωπική γνώση του γεγονότος αυτού, διότι έχει μελετήσει, τεκμηριώσει και οργανώσει τα όπλα της σημαντικής αυτής συλλογής.

<sup>65</sup> Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου,, *Εικόνες της Κρητικής τέχνης*, ό.π., σελ. 455-457.

<sup>66</sup> Η εικόνα αυτή απεικονίζει θώρακα από πανοπλία του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα, αποδιδόμενη στο εργαστήριο του Pompeo della Ceso, που δημοπρατήθηκε στις Βρυξέλλες στις 13. 11. 2011 (αρ. καταλόγου δημοπρασίας 66).

Η απεικόνιση των μπριγκαντίνων θωράκων των δύο πρώτων έφιππων πολεμιστών του Ανδρέα Παβία είναι τόσο ακριβής, ώστε εκτός από τις ημισφαιρικές απολήξεις των πύρων, οι οποίοι στερέωναν τα μεταλλικά ελάσματα στη θέση τους, διακρίνονται ακόμα και οι ραφές οι οποίες οριοθετούσαν τις θήκες μέσα στις οποίες βρίσκονταν τα προαναφερθέντα μεταλλικά ελάσματα των ιδιόμορφων αυτών ευρωπαϊκών θωράκων.

Ιδιαίτερου ενδιαφέροντος είναι οι φορεσιές των στρατιωτικών αγίων των Κρητικών ζωγράφων της Κρητικής Αγιογραφικής Σχολής του 15<sup>ου</sup> αιώνα (τυπικό παράδειγμα αποτελεί ο άγιος Μερκούριος της συλλογής Λάτση).

Σημαντικό στοιχείο της απεικόνισης των θωράκων στην αγιογραφία αποτελεί η διακόσμηση τους από τον 15<sup>ο</sup> ήδη αιώνα. Κυρίως όμως από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, οι επιφάνειες των θωράκων δίνουν την ευκαιρία στους αγιογράφους να αναπτύξουν την γόνιμη διακοσμητική τους ευαισθησία.

Πάνω στις κόκκινες, πορτοκαλόχρωμες και σπανιότερα μαύρες επιφάνειες των θωράκων, με χρυσογραφίες δημιουργούν πλούσιες φυτικές κυρίως διακοσμήσεις.

Οι θώρακες των στρατιωτικών αγίων, λοιπόν, προσφέρουν την αφορμή για την ανάπτυξη διακοσμήσεων, οι οποίες μάλιστα δεν αποτελούν απλά μιμητικές επαναλήψεις η μία της άλλης, όπως αναφέρεται αναλυτικότερα πιο κάτω.

Η χρήση αντίθετων τόνων αναδεικνύουν αυτά τα δευτερεύοντα, διακοσμητικά στοιχεία της όλης αγιογραφικής σύνθεσης και δίνουν σε αυτή πρόσθετη καλαισθητική αρτιότητα..

Οι αγιογράφοι του 15<sup>ου</sup> και των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, λοιπόν, είναι περισσότερο ρεαλιστές στην αποτύπωση της πολεμικής φορεσιάς των στρατιωτικών της εποχής τους, δεδομένου ότι αποτυπώνουν εικονογραφικά με ακρίβεια αμυντικά και επιθετικά όπλα, ενώ σέβονται και ακολουθούν κατά το δυνατόν την παλαιολόγια παράδοση<sup>67</sup>.

Αντίθετα, οι ζωγράφοι του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα και των επομένων αιώνων δεν μένουν προσκολλημένοι στην απαράβατη ακρίβεια της απεικόνισης των πολεμικών φορεσιών, αλλά εκφράζονται εικαστικά πιο ελεύθερα. (εικόνα 13) Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο αρχάγγελος Μιχαήλ του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα (τοιχογραφία στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Μετέωρα), ο οποίος παρουσιάζεται σε στάση επιθετική, με τα πόδια σε διάσταση,

---

<sup>67</sup> Νανώ Χατζηδάκη, "Saint George on Horseback "in Parade": a fifteenth century icon in the Benaki Museum", *Τα νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη*, Οκτώβριος- Δεκέμβριος 1989,σελ. 9-23.



κραδαίνοντας το ευρωπαϊκό αμφίστομο σπαθί του, το οποίο κρατά με το δεξί χέρι του σχεδόν παράλληλα προς το σώμα του, ενώ με το αριστερό χέρι κρατάει ειλητάριο. Ο θώρακας του, ο οποίος δεν ανταποκρίνεται σε κανένα πραγματικό τύπο θώρακα, απεικονίζεται ως σύνθεση δυτικοευρωπαϊκών αμυντικών στοιχείων (συμπαγής θώρακας, μεταλλικές επωμίδες) τα οποία αποτελούν το άνω τμήμα του και βυζαντινών, όπως είναι η ενισχυτική-προστατευτική ταινία στο ύψος του στέρνου<sup>68</sup>.

Σε κάθε περίπτωση οι θώρακες των στρατιωτικών αγίων, αποτελούσαν το ιδιαίτερο πεδίο πάνω στο οποίο οι αγιογράφοι φιλοτεχνούσαν διακοσμητικές συνθέσεις συνήθως με έντονο μανιερίστικο ύφος, δημιουργημένες με επιδέξιες χρυσογραφίες πάνω σε κόκκινο, πορτοκαλόχρωμο ή μαύρο πεδίο, όπως προαναφέρθηκε.

Οι περισσότερες από αυτές τις διακοσμήσεις παρουσιάζουν πλούσια φυτικά συμπλέγματα, τα οποία γεμίζουν την πρόσθια επιφάνεια των θωράκων με έντονη διακοσμητική διάθεση. Τα φυτικά αυτά σύνολα άλλοτε είναι ελικοειδή, άλλοτε συστρέφονται μεταξύ τους, άλλοτε διατηρούν μια αμφίπλευρη συμμετρία και άλλοτε σχηματίζουν μεταξύ τους, είτε όλα μαζί συνολικά, είτε σε μερικότερα σύνολα, το σημείο του σταυρού.

Σπανιότερα οι διακοσμήσεις αυτές παρουσιάζουν, ανάμεσα στις φυτικές διακοσμήσεις, προσωπεία γκροτέσκα, αποτροπαϊκά ή αγγελικά πρόσωπα, λεοντοκεφαλές ή γοργόνες, εκφράζοντας έτσι μια αμιγή μανιερίστικη τεχνοτροπία και μεταφέροντας μέσω των αγιογραφιών μια ακριβέστερη, λεπτομερέστερη και αυθεντικότερη εικόνα της διακόσμησης των αμυντικών όπλων της βόρειας κυρίως Ιταλίας και συγκεκριμένα της περιοχής του Μιλάνου του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα ακόμα και των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Ένα έξοχο δείγμα αυτής της ξεχωριστής μανιερίστικης διακόσμησης, η οποία αναπτύσσεται πάνω στους θώρακες των στρατιωτικών αγίων, αποτελεί η φορητή εικόνα του αρχάγγελου Μιχαήλ, έργο της Κρητικής Σχολής του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία ανήκει σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας<sup>69</sup>.

Στο πάνω κεντρικό σημείο, όπου συνήθως στους θώρακες των Ιταλών κοντοτιέρων υπήρχε ανάγλυφη η διακόσμηση του προσώπου της Μέδουσας ως

---

<sup>68</sup> Τοιχογραφία της Μονής Μεταμορφώσεως, φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη, Μετέωρα 1932, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, ΦΑ.2.4517. Βλ και E.Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 1993.

<sup>69</sup> I. Kyzlasova, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης: Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, ό.π., αρ. 63. Η εικόνα προέρχεται από την παλαιά συλλογή I.K. Zubalof, σελ. 415.

αποτρεπτικού συμβόλου, στον θώρακα του αρχάγγελου έχει φιλοτεχνηθεί ένα ωοειδές προσωπίο το οποίο αναπαριστά (μάλλον) πρόσωπο αγγέλου, αφού δεν είναι δυνατόν να προσδιορισθεί το φύλο του, οι δε άγγελοι σύμφωνα με την εκκλησιαστική δογματική παράδοση δεν έχουν φύλο<sup>70</sup>. Η υπόλοιπη διακόσμηση έχει φιλοτεχνηθεί με φυτικές διακοσμήσεις μέχρι το κάτω τμήμα του θώρακα όπου έχει με επιδεξιότητα ζωγραφιστεί ένας ολόσωμος άγγελος με φωτοστέφανο και διπλωμένες τις φτερούγες του αντί για πόδια, ο οποίος στο δεξί του χέρι κρατά κλάδο βαΐου ως γενικό σύμβολο νίκης και ειδικότερα ως σύμβολο νίκης του χριστιανισμού και της ζωής πάνω στο θάνατο(εικόνα 14).

Το αριστερό επωμίδιο του αρχαγγέλου καλύπτεται από έναν κόκκινο μανδύα. Το δεξί όμως, το οποίο είναι ακάλυπτο, μας επιτρέπει να διακρίνουμε τη διακόσμηση του, η οποία αποτελείται από ένα ωοειδές προσωπίο, παρόμοιο με εκείνο που υπάρχει στο άνω και πρόσθιο τμήμα του θώρακα.

Ένα από τα λαμπρότερα δείγματα της επίδρασης του μανιερισμού πάνω στη μεταβυζαντινή αγιογραφία και στην απεικόνιση όπλων με πλούσιες διακοσμήσεις, μέσα στο πνεύμα της μορφής αυτής της τέχνης, αποτελεί η φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού που απεικονίζει τους αγίους Σέργιο, Βάκχο και την αγία Ιουστίνα και βρίσκεται στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα.

Η εικόνα αυτή θεωρείται ότι φιλοτεχνήθηκε αμέσως μετά τη ναυμαχία της Ναυπάκτου, σε ανάμνηση της μεγάλης νίκης των χριστιανικών συμμαχικών δυνάμεων πάνω στους μουσουλμάνους Οθωμανούς και τους συμμάχους τους, οι οποίοι συμβολικά απεικονίζονται με το σώμα τρικέφαλου νεκρού δράκοντα, πάνω στον οποίο πατούν οι δυο άγιοι και η αγία Ιουστίνα<sup>71</sup>. Ο νικηφόρος χαρακτήρας της εικόνας ενισχύεται και από τους δυο αγγέλους, οι οποίοι πετούν πάνω από τις τρεις αγίες μορφές και με το ένα χέρι στεφανώνουν τους πολεμιστές αγίους ενώ στρέφουν το άλλο το οποίο κρατά βάρια προς την αγία Ιουστίνα, η οποία επίσης κρατά κλάδο βαΐου ως σύμβολο της νίκης.

Οι θώρακες και των δυο αγίων φέρουν πλούσιες μανιερίστικες διακοσμήσεις, οι οποίες αποδίδονται με χρυσοκονδυλιές.

Ο θώρακας του αγίου Σέργιου με απολεπισμένα χρώματα και αρκετά φθαρμένος από την πάροδο του χρόνου, μας επιτρέπει να διακρίνουμε μόνο τη

---

<sup>70</sup> Κεφαλή Μέδουσας φέρει στο άνω κεντρικό τμήμα του θώρακα ο ορειχάλκινος ανδριάντας του κοντοτιέρου Γκατταμελάτα που στέκει στην Piazza del Santo στην Πάντουα.

<sup>71</sup> Π. Βοκοτόπουλος: *Εικόνες της Κέρκυρας*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1990, αρ. 25, εικ. 26 ως 28.

διακόσμηση που αποτελείται από πλούσια ελικοειδή φύλλα. Εκείνος όμως του αγίου Βάκχου, εικονογραφικά σώζεται άψογα. Στο πρόσθιο τμήμα του φέρει παράσταση γοργόνας, ο κορμός της οποίας καταλήγει σε διφυή ουρά, η οποία μορφοποιείται σε φιλόσχημους κλάδους τους οποίους κρατά με τα δυο της ανασηκωμένα χέρια αμφίπλευρα και αρμονικά.

Το θέμα της γοργόνας, ως διακοσμητικό, ήταν αγαπητό στους Αρχαίους Έλληνες αλλά και στους Ρωμαίους. Στην αρχή το κεφάλι της γοργόνας ήταν αποκρουστικό και αποτροπαϊκό. Από τους ελληνιστικούς χρόνους, όμως, εξωραϊζεται η γοργόνα και παρουσιάζεται στην τέχνη ως γυναίκα περιβαλλομένη από φίδια. Αυτή την παράσταση της γοργόνας εξωραΐσαν ακόμη περισσότερο οι Ρωμαίοι και διαμόρφωσαν εικαστικά την παράσταση της, περίπου όπως αυτή η οποία παρουσιάζεται πάνω στον θώρακα του αγίου Βάκχου, δηλαδή ως μιας νεαρής γυναίκας το σώμα της οποίας καταλήγει σε διπλή ουρά θαλάσσιου όντος<sup>72</sup>.

Μέσω της βυζαντινής και αναγεννησιακής τέχνης επιβίωσε μέχρι τη σημερινή εποχή. Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι Έλληνες το χρησιμοποιούσαν ως διακοσμητικό θέμα για τη διακόσμηση των μεταλλικών παλασκών τους<sup>73</sup>.

Η μετεξέλιξη της κεφαλής της Μέδουσας οδηγεί τον 19<sup>ο</sup> αιώνα τους Έλληνες αγιογράφους στην αποτύπωση πάνω στην επιφάνεια των θωράκων, κυρίως εκείνων του αρχαγγέλου Μιχαήλ, αποτροπαϊκών προσωπειών με άγρια έκφραση, τα οποία εκτός από διακοσμητικό χαρακτήρα ανάλογο και σύμφωνο με την αρματωσιά ενός πολεμιστή, έχουν και συμβολικό χαρακτήρα, υπενθυμίζοντας στους πιστούς ότι κατά τη μετάσταση τους στην άλλη ζωή θα ληφθούν υπόψη οι πράξεις και οι ενέργειές τους κατά τη διάρκεια της γήινης ζωής τους.

Εξαίρετο δείγμα αυτής της αγιογραφικής τάσης διακόσμησης της πολεμικής φορεσιάς του αρχαγγέλου Μιχαήλ, αποτελεί μια φορητή εικόνα του 1815, η οποία παρουσιάζει τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ και βρίσκεται στο καθολικό του ναού του αγίου Γεωργίου στο ιστορικό χωριό Σόλο, κοντά στη Ζαρούχλα της Πελοποννήσου. (εικόνα 15)

Στην εικόνα αυτή ο αρχάγγελος Μιχαήλ κρατά με το δεξί χέρι του το αμφίστομο σπαθί του με τη λεπίδα ακουμπισμένη στον ώμο του. Φορά ψηλά υποδήματα με προσωπεία και λεπιδωτό θώρακα πλούσια διακοσμημένο, με

<sup>72</sup> Πόπη Ζώρα, *Η γοργόνα εις την ελληνική λαϊκή τέχνη*, Παρνασσός, Τόμος Β, Αθήνα 1960, σελ. 346-357.

<sup>73</sup> Νίκος Βασιλάτος, *Όπλα 1790-1860, Μνημεία Ελληνικής Ιστορίας και Τέχνης*, ΕΟΜΜΕΧ, Αθήνα 1989, σελ. 115.

ανθρωπόμορφα επωμίδια και μια υπερμεγέθη ωοειδή αποτροπαική κεφαλή, η οποία καταλαμβάνει ολόκληρο το κάτω τμήμα του θώρακα και δημιουργεί τρόμο λόγω της άγριας έκφρασης της, η οποία τονίζεται και υπογραμμίζεται από τα χαρακτηριστικά του προσώπου (μεγάλα κόκκινα μάτια, ανοικτό στόμα με προβολή των οδόντων, πεπλατυσμένη μύτη).

Οι θώρακες και των δυο αγίων είναι ρωμαϊκού τύπου σύμφωνα με την εικονογραφική βυζαντινή παράδοση. Οι βραχίονες των χεριών, προστατεύονται από χοντρές δερμάτινες λουρίδες που ξεκινούν από τις λεοντόμορφες επωμίδες.

Ο λέοντας εξαιρετικά μαχητικό ζώο, συμβολίζει στη χριστιανική θρησκεία την ανάσταση, ενώ αποτελεί το σύμβολο αρκετών αγίων, συγκεκριμένα των αγίων Ιερώνυμου, Αδριανού, Ευφημίου και Θέκλας ενώ ο φτερωτός λέοντας υπήρξε το σύμβολο του αγίου Μάρκου<sup>74</sup>.

Για τον λόγο αυτόν οι χριστιανοί Ευρωπαίοι πολεμιστές χρησιμοποίησαν τις παραστάσεις λεόντων για τη διακόσμηση των αμυντικών και επιθετικών όπλων τους.

Λεοντοκεφαλές ως επωμίδες σε πανοπλίες παρουσιάζονται στη σαρκοφάγο του ιπότη Τζιουνταρέλλο Τζιουνταρέλλι (Giudarello Giudarelli) έργο του Τούλιο Λομπάρντο (Tullio Lombardo), ενός από τους διασημότερους γλύπτες της Ιταλίας ο οποίος δημιούργησε έργα εξαιρετικά καλαισθητα στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η σαρκοφάγος αυτή παρουσιάζει ολόσωμο τον νεαρό ιπότη, ο οποίος φορά την πανοπλία του και αποτελεί το αποκορύφωμα του ταλέντου του Λομπάρντο ως προς την αισθητική του πληρότητα.

Αυτή η αισθητική πληρότητα είχε ως αποτέλεσμα να θεωρηθεί το έργο αυτό του Λομβαρδού γλύπτη ως το πλέον διάσημο έργο του και να τύχει μεγάλης καλλιτεχνικής αποδοχής και από τους συναδέλφους του Λομπάρντο και από το ευρύ κοινό. Από την εποχή εκείνη ήδη και μέχρι σήμερα αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της ιταλικής αναγεννησιακής γλυπτικής<sup>75</sup>.

Στην εκκλησιαστική τέχνη, οι όμοι των στρατιωτικών αγίων και των αρχαγγέλων προστατεύονταν πάντα από ποικίλα προστατευτικά ελάσματα, τα οποία ενίοτε έχουν σχήμα λεοντοκεφαλών. (εικόνα 16<sup>76</sup>)

---

<sup>74</sup> James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols*, London, 1974, σελ. 193.

<sup>75</sup> Η σαρκοφάγος του Giudarello Giudarelli βρίσκεται σήμερα στη Ραβέννα στην Galleria del' Accademia, Alberto Martini, *Chefs d' oeuvre del' art Renaissance et Manierisme*, Librarian Hachette, Paris 1963, τομ. 6, σελ. 1078.

<sup>76</sup> Η εικόνα παρουσιάζει τον αρχάγγελο Μιχαήλ να φονεύει τον δράκο. Οικογενειακό κεμήλιο επιθυμούντα ανωνυμία

Στην κοσμική τέχνη οι Έλληνες χρησιμοποίησαν τις λεοντοκεφαλές ως επωμίδες των αξιωματικών των ελληνικών ταγμάτων του αγγλικού στρατού κατά τη διάρκεια των ναπολεόντιων πολέμων. Μάλιστα ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης συνέχισε να τις χρησιμοποιεί και κατά τη διάρκεια της ελληνικής επανάστασης και είναι χαρακτηριστική η απεικόνισή του στο έργο του Γερμανού ζωγράφου P. von Hess που τον δείχνει καθιστό, ενώ τα παλικάρια του χορεύουν. Οι ίδιες οι επωμίδες του σώζονται στο Μουσείο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρίας της Ελλάδος, (αρ. ευρ. 1582) όπως και ο θώρακας του.



## 2. Κράνη

Τα κράνη αποτελούσαν ένα από τα κυριότερα αμυντικά όπλα των πολεμιστών. Απαραίτητο εξάρτημα των πανοπλιών και κατ' επέκταση των πολεμικών φορεσιών των πολεμιστών. Στις μάχες προστάτευαν ολόκληρο ή μέρος του κεφαλιού των πολεμιστών.

Στη μεταβυζαντινή ορθόδοξη αγιογραφία τα κράνη είτε απεικονίζονται, σύμφωνα με παλαιότερα βυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα, τα οποία μιμούνται οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι, είτε παρουσιάζονται να συμπληρώνουν την πολεμική φορεσιά, απλά για λόγους αισθητικούς. Εκτός από τους λόγους αυτούς, όμως, συχνότατα αποδίδονται κατά τρόπο ρεαλιστικό. Η ρεαλιστική τους αποτύπωση συνηθίζεται, κυρίως στην Κρήτη και τα Επτάνησα. Στην αγιογραφία των περιοχών αυτών αποτυπώνονται οι αμυντικές πολεμικές φορεσιές των στρατιωτικών, των συγχρόνων, με τον φιλοτεχνήσαντα την αγιογραφία καλλιτέχνη με ενδιαφέρουσα ακρίβεια<sup>77</sup>. Γενικά η ρεαλιστική αποτύπωση των όπλων είναι η πλέον ενδιαφέρουσα συμβολή της μεταβυζαντινής αγιογραφίας στη μελέτη της πολεμικής τεχνολογίας.

Στην πρώτη περίπτωση, δηλαδή στη μίμηση παλαιότερων βυζαντινών προτύπων, ανήκει η τοιχογραφία του καθολικού της μονής των Αγίων Πάντων Μετεώρων με θέμα: «Η προσταγή του Ηρώδη». Η τοιχογραφία παρουσιάζει στρατιώτες φορώντας κωνικά βυζαντινού τύπου κράνη και κάτω από αυτά για πρόσθετη προστασία του κεφαλιού και του αυχένα των στρατιωτών αμυντικά περιτραχείλια, (εικόνα 17- εικόνα 18<sup>78</sup>) τα οποία κατά τη βυζαντινή εποχή ήταν κατασκευασμένα είτε από δέρμα είτε από μέταλλο με αλυσιδωτή συνήθως πλέξη<sup>79</sup>.

Στη δεύτερη περίπτωση «Το μαρτύριο της αγίας Παρασκευής»<sup>80</sup> (εικόνα 19) του Μιχαήλ Δαμασκηνού (1535-1592) με έντονο μανιερίστικο ύφος, παρουσιάζει στρατιώτες οι οποίοι φορούν ιταλικά κράνη της εποχής του αγιογράφου, τα οποία

---

<sup>77</sup> Επί του θέματος αυτού συμφωνεί απόλυτα και Piotr L. Grotowski, στο έργο του *Arms and Armour of the Warrior Saints* ό.π., σελ. 399, ο οποίος αναφέρει ότι ο βαθμός σύμφωνα με τον οποίο οι καλλιτέχνες αναπαριστούν λεπτομέρειες (των όπλων) ποικίλει ανάλογα με την περίοδο και το καλλιτεχνικό περιβάλλον (... "The degree to which artists represented such fire detail varies, depending on the period and the artistique milieu").

<sup>78</sup> Στην ό.π. δημοπρασία στις 13. 12. 2011 στις Βρυξέλλες (αρ. καταλόγου 156).

<sup>79</sup> Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, (ΦΑ.2.4430), φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη, τοιχογραφία της Μονής Βαρλαάμ, Μετέωρα 1932.

<sup>80</sup> Η εικόνα βρίσκεται στη συλλογή βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων του Μουσείου Κανελλοπούλου με αριθμό ευρετηρίου E272.

φέρουν γείσο και παραγναθίδες για την προστασία του προσώπου του φέροντος καθώς και της αυχενικής μοίρας. Διακρίνονται επίσης επίχρυσες διακοσμήσεις πάνω στις μεταλλικές επιφάνειες τους.<sup>81</sup> Βέβαια, κράνη αυτού του είδους (εικόνα 20<sup>82</sup>) μόνο εύποροι άρχοντες μπορούσαν να φέρουν λόγω του υψηλού κόστους τους και όχι απλοί στρατιώτες. Ένας από τους στρατιώτες κρατά μια αλεβάρδα (λογχοπέλεκυ) με λεπτή μακριά αιχμή ενός τύπου διαδεδομένου σε ολόκληρη την μη μουσουλμανική Ευρώπη.

Στην ίδια περίπτωση ανήκει μια εικόνα των αρχών του 18ου αιώνα από τη Μονή αγίου Ιωάννη, Άνω Πόλεως Πεδιάδας Κρήτης, η οποία παρουσιάζει τον αποκεφαλισμό (αποτομή) του Ιωάννη του Πρόδρομου. (εικόνα 21) Αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της λεπτομερούς εικονογραφικής περιγραφής των όπλων και ειδικότερα των περικεφαλαίων των στρατιωτικών της εποχής. Η εικόνα αυτή έχει ως πρότυπο εικόνα την οποία φιλοτέχνησε ο Κρητικός αγιογράφος Μιχαήλ Δαμασκηνός τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και έκτοτε πολλοί άλλοι αγιογράφοι τον αντέγραψαν. Έτσι ο δήμιος φέρει ένα κράνος εποχής ιταλικής αναγέννησης με έντονα διακοσμητικά στοιχεία. Πλέον ενδιαφέρουσα είναι η περικεφαλαία του αξιωματικού που βρίσκεται στη δεξιά άκρη της εικόνας και παρακολουθεί την εκτέλεση του αγίου Ιωάννη.

Η περικεφαλαία αυτή, έντονου μανιεριστικού ύφους, φέρει στην κορυφή της, το ομοίωμα ενός φτερωτού δράκου<sup>83</sup>. (εικόνα 21α) Η απεικόνιση της περικεφαλαίας αυτής αποτελεί ακριβή εικονογραφική απεικόνιση πραγματικής περικεφαλαίας, η οποία έχει διασωθεί μέχρι σήμερα και βρίσκεται στο Μουσείο των όπλων στο Παρίσι. Βέβαια, περικεφαλαίες με επιστέμεις γλυπτές, αναπαραστάσεις ζώων και μυθικών όντων, που συμβολίζουν τη δύναμη και τη μαχητικότητα, είναι συνηθισμένες σε πολυτελή ευρωπαϊκά κράνη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η περικεφαλαία αυτή, όμως, είναι μοναδική και είναι πραγματικά αξιοπερίεργο πως ενέπνευσε τον Κρητικό αγιογράφο

---

<sup>81</sup> Παρόμοια κράνη σώζονται σήμερα στο Μουσείο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης (αρ. ευρ. 3.D.6155,3.0.6166), στην Αρμερία Ρεάλε του Τορίνο (αρ. ευρ. P.35) καθώς και σε άλλα ευρωπαϊκά μουσεία, ως και στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης.

<sup>82</sup> Περίτεχνο κράνος αυτού του τύπου δημοπρατήθηκε στην ό.π. δημοπρασία των Βρυξελλών στις 13. 12.2011.

<sup>83</sup> Ο μανιερισμός στον αμυντικό οπλισμό του 16<sup>ου</sup> αιώνα εκφράζεται με έντονα ανάγλυφες παραστάσεις, σφρηλατημένες πάνω σε μεταλλικές επιφάνειες των όπλων, εμπλουτισμένες πολλές φορές από χρώματα ή επίχρυσους τόνους. Τα θέματα των διακοσμήσεων αυτών, συχνά, είναι παρμένα από την αρχαία ελληνική μυθολογία, καθώς και από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή ιστορία.



και κατ' επέκταση όσους στη συνέχεια αντέγραψαν και μιμήθηκαν το θέμα της εικόνας αυτής<sup>84</sup>.

Στην ίδια κατηγορία ανήκουν επίσης οι δυο ολόσωμες απεικονίσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ, (η μια αναφέρθηκε ήδη), οι οποίες αποτελούν «δεσποτικές εικόνες» των τέμπλων των ιερών ναών, της αγίας Τριάδας και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, στα χωριά Στρόπωνες και Πύργο Ευβοίας αντίστοιχα. Και οι δυο αυτές εικόνες αποτελούν έργα του αυτοδίδακτου ζωγράφου των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα Σωτήρη Χρυσανθακόπουλου, ο οποίος αποκαλεί τον αρχάγγελο, ως «αρχιστράτηγο Μιχαήλ<sup>85</sup>». Του αποδίδει δηλαδή ανώτατο στρατιωτικό βαθμό.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ λοιπόν και στις δυο απεικονίσεις φέρει πολεμική εξάρτηση επηρεασμένη από τα αγιογραφικά πρότυπα του Θείρσιου. Στο κεφάλι, όμως, φορά κράνος κωδονόσχημο με κεντρικό λοφίο το οποίο στηρίζεται σε υπερυψωμένη βάση, σχεδόν όμοιο μ' εκείνα τα οποία φορούσαν οι Βαυαροί αξιωματικοί του ιππικού και οι Έλληνες αξιωματικοί της χωροφυλακής τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Όθωνα<sup>86</sup>. Μόνο το χρώμα του λοφίου διαφέρει λόγω καλλιτεχνικής αδειάς. (εικόνα 22 και εικόνα 22α)

Όταν οι αγιογραφίες αποτυπώνουν κράνη και γενικότερα πολεμικές φορεσιές, παλαιότερες της εποχής που φιλοτεχνήθηκαν, εκεί η λεπτομερειακή εικονογραφική περιγραφή συνήθως χάνεται και η αποτύπωση της πολεμικής φορεσιάς και των όπλων έχουν αρκετά στοιχεία, τα οποία πλέον αποδίδονται ελεύθερα από τον αγιογράφο και τα οποία πληρούν απλά αισθητικές ανάγκες της αγιογραφίας, χωρίς να καταγράφουν ή να αποτυπώνουν απαραίτητα την ακριβή φόρμα των αμυντικών αυτών εξαρτημάτων των πολεμιστών. Τούτο είναι κατανοητό, διότι η πάροδος μεγάλου χρονικού διαστήματος έχει ως αποτέλεσμα να χάνεται η άμεση επαφή των αγιογράφων με τα όπλα και τα άλλα χρηστικά αντικείμενα παλαιότερων εποχών. Αυτό συμβαίνει κυρίως στις αγιογραφίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα και τις μεταγενέστερες.

---

<sup>84</sup> *The Invalides and the Army Museum*, Beaux Arts Magazine, Paris, France, 2000, σελ. 4.

<sup>85</sup> Σ. Χρυσανθακόπουλος, *Σημειώσεις του αυτοδίδακτου καλλιτέχνη*, Επιμέλεια Βάννας Πανδη-Αγαπούλη και Ιωάννας Αδαμοπούλου, Αθήνα 2009, σελ. 88-89.

<sup>86</sup> Κράνη αυτού του τύπου ήταν ευρύτατα διαδεδομένα στο ιππικό των στρατών των γερμανικών κρατιδίων του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Περί αυτών, Paul Martus, *European Military Uniforms-A Short History*, London 1963, σελ. 33, 37 και 42. Επίσης, ο Πάνος Αραβαντινός στις εικονογραφικές αποτυπώσεις των στόλων του ελληνικού στρατού, έχει αποτυπώσει τις στολές και κατ' επέκταση τα κράνη των ανδρών της χωροφυλακής της εποχής της βασιλείας του Όθωνα, Διονύσιος Κόκκινος, *Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδας: 1800-1945*, Μέλισσα, Αθήνα, 1978, Τόμος Β, σελ. 527,556.

Στην βυζαντινή κυρίως και κατ' επέκταση στη μεταβυζαντινή αγιογραφία και μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, οι στρατιωτικοί άγιοι, όπως προαναφέρθηκε, παρουσιάζονται σχεδόν πάντα με ακάλυπτα τα κεφάλια τους, δηλαδή δεν φορούν κράνη, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις όπως συμβαίνει μερικές φορές με την αγιογράφηση του αγίου Μερκουρίου.

Μερικοί μόνο από αυτούς φορούν διαδήματα που ομοιάζουν με απλοποιημένα στέμματα, τα οποία έχουν έντονο διακοσμητικό, αλλά καθόλου αμυντικό, χαρακτήρα. Αυτά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως κοσμήματα της κόμης της βυζαντινής ανδρικής αριστοκρατίας<sup>87</sup>.

Η εμφάνιση ακάλυπτου του κεφαλιού των στρατιωτικών αγίων, δεν είναι τυχαία, διότι έτσι ο πιστός έχει τη δυνατότητα εικονογραφικά να δει ολόκληρο το κεφάλι του κάθε στρατιωτικού αγίου, χωρίς την παρεμβολή του κράνους, το οποίο περιορίζει αυτήν τη δυνατότητα, αφού αφήνει μόνο τμήμα της κεφαλής και κυρίως το πρόσωπο ακάλυπτο. Με ολόκληρο το κεφάλι του αγίου ακάλυπτο, ο πιστός αναγνωρίζει αμέσως τον κάθε άγιο ξεχωριστά και μπορεί να έρθει μαζί του σε άμεσο πνευματικό διάλογο.

Επιπλέον, στην εικονογραφία, οι κρανοφόροι πολεμιστές χάνουν εικονογραφικά μέρος από την προσωπικότητα τους και η εικόνα τους «μαζοποιείται», αφού εικονίζονται ως μέλη ομάδων κρανοφόρων και οπλοφόρων πολεμιστών. Κάτι τέτοιο θα ήταν απαράδεκτο για την απεικόνιση των αγίων, τους οποίους η ορθόδοξη εκκλησία τιμά και σέβεται ξεχωριστά για τον ενάρετο βίο τους, τους άθλους τους, την ιεροσύνη τους και γενικά την αγιότητα τους.

Οι άγιοι, λοιπόν, πρέπει να παρουσιάζουν μια ολοκληρωμένη εικονογραφική προσωπικότητα, ξεχωριστή και να μην συγχέονται με άλλα πρόσωπα, τα οποία, ενδεχομένως, συνυπάρχουν με αυτούς στις εικονογραφικές συνθέσεις.

Ακόμα και ο Ρωμαίος εκατόνταρχος Λογγίνος, όπου εικονίζεται σε εικόνες, οι οποίες παρουσιάζουν τη σταύρωση του Χριστού, εικονίζεται κατά κανόνα με πάνινο κάλυμμα στο κεφάλι και όχι με κράνος. Αυτή η εικονογραφική απεικόνιση του τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους, συνήθως ευάριθμους, στρατιωτικούς που πλαισιώνουν τον σταυρό στις εικόνες της σταύρωσης. Αντίθετα όταν στις μεταβυζαντινές εικόνες παρουσιάζονται και άλλοι πλην των στρατιωτικών αγίων

---

<sup>87</sup> Για τα διαδήματα τα οποία παρουσιάζονται να κοσμούν το κεφάλι των στρατιωτικών αγίων κατά τη βυζαντινή εποχή, Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints* ό.π.,σελ. 285-293.

στρατιωτικοί, αυτοί σχεδόν πάντα, μαζί με την υπόλοιπη πολεμική εξάρτηση τους, φορούν και κράνη.

Αυτός ο κανόνας παραβιάζεται εν μέρει τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και εντονότερα στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως κάτω από την επίδραση του νεοαναγεννησιακού ύφους<sup>88</sup>, το οποίο εισήγαγε στη μεταβυζαντινή ορθόδοξη αγιογραφία ο Γερμανός ζωγράφος Λουδοβίκος Θείρσιος στην Ελλάδα της εποχής εκείνης, δηλαδή στη μετεπαναστατική Ελλάδα. Σε κάθε περίπτωση από το σύνολο των στρατιωτικών αγίων οι οποίοι αγιογραφούνται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ειδικά ο άγιος Μηνάς παρουσιάζεται πιο συχνά «ως κρανοφόρος άγιος».

Ακόμα και στις πρώτες μεταβυζαντινές δεκαετίες, όταν οι στρατιωτικοί άγιοι παρουσιάζονται με πολεμική φορεσιά, δηλαδή είτε απλά με θώρακα είτε με πλήρη πανοπλία, σπάνια φέρουν κράνος. Αυτό το τελευταίο όταν το φέρουν δεν το φορούν, αλλά εικονογραφικά παρουσιάζεται κατά τον κλασικό εικονογραφικό τρόπο, δηλαδή αναρτημένο με μίαντα από τον λαιμό τους.

Δεν συμβαίνει το ίδιο όμως και με τους άλλους στρατιωτικούς, οι οποίοι για διάφορους λόγους απεικονίζονται στη μεταβυζαντινή αγιογραφία. Αντίθετα με τους στρατιωτικούς αγίους, αυτοί φορούν κράνη και τούτο διότι η αναγνωσιμότητα τους δεν ενδιαφέρει κανέναν από τους πιστούς. Αντίθετα, φορώντας τα κράνη τους, η πολεμική τους φορεσιά είναι ολοκληρωμένη, ενώ παράλληλα διαφέρουν από τους στρατιωτικούς αγίους οι οποίοι πρέπει να είναι άμεσα αναγνωρίσιμοι, όπως προαναφέρθηκε.

Τα κράνη αυτά, όπου εικονίζονται, είναι κωνικά και κωδωνόσχημα. Δηλαδή είναι τυπικές βυζαντινές «κασίδες»<sup>89</sup>, οι οποίες και αποτελούσαν τον πλέον διαδεδομένο τύπο κράνους τον τελευταίο αιώνα της ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

Οι απεικονίσεις αγίων με κράνη αναρτημένα κατ' αυτόν τον τρόπο παρουσιάζονται σε εικόνες του 15<sup>ου</sup> ακόμα και του 16<sup>ου</sup> αιώνα και αποτυπώνουν μια συνήθεια των βυζαντινών πολεμιστών της υστεροβυζαντινής εποχής, όπως προαναφέρθηκε, με μόνη διαφορά τον «εκσυγχρονισμό» των προστατευτικών αυτών καλυμμάτων της κεφαλής.

---

<sup>88</sup> Για το νεοαναγεννησιακό ύφος στην Ελλάδα: Σ. Λυδάκης και Τ. Βογιατζής, *Σύντομο Λεξικό Όρων της Ζωγραφικής*, Αθήνα, 1977, σελ. 60.

<sup>89</sup> *Λέοντος Σοφού*, ό.π., διατάξεις Ε και ΣΤ.

Τυπικό παράδειγμα αυτής της απεικόνισης αγίων-πολεμιστών, η οποία προέρχεται από τη βυζαντινή παράδοση, αποτελεί η εικόνα του αγίου Δημητρίου, έργο του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία σήμερα ανήκει στη συλλογή εικόνων του Μουσείου Μπενάκη<sup>90</sup> και παρουσιάζει τον άγιο πεζό και λογχοφόρο, με το περίτεχνο μεταλλικό κράνος του να κρέμεται πάνω και πίσω από τον αριστερό του ώμο. Στην κοίλη πλευρά του κράνους φαίνεται ακόμα και η κόκκινη, συνήθως από δέρμα, εσωτερική πολυτελής επένδυσή του.

Έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η εσωτερική επένδυση των κρανών των στρατιωτικών αξιωματούχων του Βυζαντίου είχε κόκκινο χρώμα. Άλλωστε, το κόκκινο χρώμα ήταν ιδιαίτερο αγαπητό γενικά στους βυζαντινούς στρατιωτικούς αξιωματούχους<sup>91</sup>.

Αυτός ο κανόνας, όπως προαναφέρθηκε, παραβιάζεται εν μέρει από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα από αγιογράφους της Επτανησιακής Σχολής και εντονότερα από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, κάτω από την επίδραση του νεοαναγεννησιακού ύφους, το οποίο εισήγαγε στη μεταβυζαντινή ορθόδοξη αγιογραφία ο Γερμανός ζωγράφος Λουδοβίκος Θείρσιος σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, στη μετεπαναστατική Ελλάδα.

Δεν χωράει αμφιβολία ότι οι εικόνες αυτού του είδους, είτε επτανησιακές είναι, είτε του ύφους και της σχολής του Λουδοβίκου Θείρσιου, παρουσιάζουν στοιχεία μιας έντονης δυτικοευρωπαϊκής καλλιτεχνικής επιρροής.

Η εικόνα του αγίου Δημητρίου του Παναγιώτη Δοξαρά έργο του 1722, η οποία βρίσκεται σήμερα στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Λευκάδας, αποτελεί ένα από τα ωραιότερα αλλά και πρώιμα δείγματα έφιππου κρανοφόρου αγίου της Επτανησιακής Σχολής.

Η πολεμική φορεσιά του έφιππου αγίου Δημητρίου του Δοξαρά μοιάζει περισσότερο μ' εκείνη ενός ευπατρίδη της αυλής του Λουδοβίκου 14<sup>ου</sup> της Γαλλίας, έτοιμου να λάβει μέρος στους ιππικούς αγώνες Caroucel ή ενός έφιππου αγωνιζόμενου στις ιταλικές τζιόστρες, παρά μ' εκείνη του αγίου Δημητρίου των βυζαντινών εικόνων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί το κράνος, το οποίο φορά ο άγιος και το οποίο διακοσμείται στην κορυφή του με τρία λοφία από φτερά στρουθοκαμήλου.

---

<sup>90</sup> *Οδηγός Μουσείου Μπενάκη* 1935, αρ. 540, σελ. 194, Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης ό.π.*, αρ. εκ. 193.

<sup>91</sup> Για το κόκκινο χρώμα στα ενδύματα των Βυζαντινών στρατιωτικών αξιωματούχων, Ian Heath, *ό.π.*, εικόνες C, E, F, σελ. 30.

Στο καθολικό της εκκλησίας του αγίου Νικολάου, στην Ερμούπολη της Σύρου, σώζεται φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου κρανοφόρου, σκεπασμένη από έξοχη αργυρή επένδυση, έργο του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Στην εικόνα αυτή, ο άγιος φορώντας πολεμική φορεσιά, η οποία θυμίζει δυτικοευρωπαϊκό ιππότη του 16<sup>ου</sup> αιώνα με ελαφρά στραμμένο το σώμα του προς τα δεξιά, κατευθύνει και με τα δύο του χέρια τη λόγχη του προς τον δράκοντα τον οποίο λογχίζει εύστοχα και δυνατά.

Το κράνος του αγίου διακοσμείται, επίσης, από τριπλό λοφίο θυμίζοντας την προειρημένη εικόνα του Παναγιώτη Δοξαρά.

Η όλη εικονογραφική σύνθεση, θυμίζει αντίστοιχο έργο του ταλαντούχου Ιταλού αναγεννησιακού ζωγράφου Lelio Orsi, το οποίο βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο της Νάπολης και εικονίζει τον άγιο Γεώργιο την ώρα που φονεύει τον δράκοντα<sup>92</sup>.

Ο ναός της αγίας Παρασκευής στο Γαλαξίδι, έργο των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είναι ένας από τους ωραιότερους ναούς της περιοχής.

Στη δεξιά πύλη του τέμπλου με το έντονα νεοκλασικό ύφος<sup>93</sup>, υπάρχει ολόσωμη εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με πολεμική φορεσιά. Με το δεξί του χέρι κρατάει ο αρχάγγελος φλογόσχημη σπάθη, ενώ με το αριστερό του κρατάει ζυγαριά, με την οποία ζυγίζει τις πράξεις των ανθρώπων. Στο κεφάλι φορά αρχαιοπρεπές κράνος με λοφίο, το οποίο παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με το κράνος το οποίο φέρει προσωπογραφία της Μαρίας των Μεδίκων, που έχει φιλοτεχνηθεί από τον Πέτρο Παύλο Ρούμπενς (Peter Paul Roubens) γύρω στο 1622<sup>94</sup>. Η διχρωμία του κράνους οφείλεται στην διαφορετική επεξεργασία του ατσαλιού από το οποίο είναι κατασκευασμένο και από την εν μέρει επιχρύσωση του, τεχνικές που εφαρμόζονται κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και οι οποίες επιτυγχάνουν εξαιρετικό αισθητικό αποτέλεσμα.

Ιδιαίτερη αναφορά στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει στα κράνη, όπως και στον υπόλοιπο οπλισμό, μανιερίστικου ύφους που αποτυπώνεται με θαυμαστή ακρίβεια στις εικόνες των μεγάλων Κρητικών αγιογράφων του 16<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα στις εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού, συγχρόνου του El Greco.

---

<sup>92</sup> Alberto Martini, *Chefs d' oeuvres de l' art Renaissance et Manienisme*, Librarian Hachette, Paris 1963, σελ. 1042.

<sup>93</sup> Αισθητικός ρυθμός μετά το Rococo, ο οποίος στοχεύει στην αναβίωση της αρχαίας τέχνης, Harold Osborne, *The Oxford Companion of Art*, Oxford 1978.

<sup>94</sup> Η προσωπογραφία της Μαρίας των Μεδίκων βρίσκεται στο Μουσείο των Βερσαλλιών στη Γαλλία.

Έτσι, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός στα έργα του τα αφιερωμένα στην αποτομή του Προδρόμου και της αγίας Παρασκευής, αλλά και σε άλλες εικόνες εμφανίζει τους αξιωματικούς που παρίστανται στις θανατώσεις των αγίων, με κράνη πλούσια διακοσμημένα με ανάγλυφες επίχρυσες διακοσμήσεις.

Επίσης (ό.π. 19) εμφανίζει στρατιωτικούς να φορούν κράνη και περικεφαλαίες εν μέρει επίχρυσα και εν μέρει βαμμένα μ' ένα βαθύ κυανό χρώμα. Ο συνδυασμός των δυο αυτών χρωμάτων είναι λαμπρός και ιδιαίτερα καλαίσθητος. Παράλληλα επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο και η προστασία των προστατευτικών αυτών καλυμμάτων από τη σκουριά, που έπληττε τα ατσάλινα όπλα της εποχής.

Η τεχνική την οποία εφαρμόζουν οι οπλοποιοί για να επιτύχουν αυτά τα καλαίσθητα και ταυτόχρονα προστατευτικά αποτελέσματα, ήταν η στίλβωση των ατσάλινων τμημάτων του κράνους, ή των άλλων όπλων και μετά πάλι η θέρμανσή τους σε πολύ υψηλή θερμοκρασία, η οποία έδινε τελικά στο ατσάλι ένα πολύ βαθύ γαλάζιο χρώμα.

Βέβαια μια τέτοια τεχνική διακόσμησης του ατσαλιού όπως και οι ανάγλυφες παραστάσεις με τις οποίες προικοδοτούσαν οι κατασκευαστές όπλων τα έργα τους και χρονοβόρες ήταν και μεγάλη δεξιοτεχνία χρειαζόταν, ενώ κόστιζαν και πολλά χρήματα.

Όμως η Βενετία ήταν ακόμη κυρίαρχη του θαλάσσιου εμπορίου της Μεσογείου, τα δε βενετσιάνικα προϊόντα, έφθαναν στα πέρατα της Ευρώπης και όχι μόνο. Έτσι οι μεγάλες βενετσιάνικες οικογένειες ήταν ακόμη πολύ πλούσιες, ώστε να μπορούν να πληρώνουν μεγάλα χρηματικά ποσά για την κατασκευή τέτοιων δαπανηρών και πολυτελών αντικειμένων.<sup>95</sup>

Στο Μιλάνο λόγω της μεγάλης παραγωγής και επεξεργασίας σιδήρου και ατσαλιού, είχαν εγκατασταθεί οι καλλίτεροι κατασκευαστές αμυντικών και επιθετικών όπλων της Ιταλίας και τα προϊόντα τους ήταν περιζήτητα σε όλη τη χριστιανική Ευρώπη. Εκεί κατασκεύαζαν πανοπλίες και κράνη σαν και αυτά που εικονογραφεί ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ενός έντονα μανιερίστικου ύφους<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Τόμος Β', Edinburg, 1974, πίνακας σελ. 684-685.

<sup>96</sup> Η οικογένεια Negrolì είχε το καλύτερο εργαστήριο κατασκευής πολυτελών όπλων στην βόρεια Ιταλία και κατασκεύαζε πανοπλίες και κράνη για πολλούς εστεμμένους της Ευρώπης. Τα πιο διάσημα μέλη της ήταν ο Filippo Negrolì και ο Giovanni Paolo Negrolì, Harold Osborne, *The Oxford Companion to the decorative arts*, Oxford, 1975, σελ. 591.

Γενικά, τα κράνη με αρχαιοπρεπές ύφος, αποτελούσαν αγαπημένο διακοσμητικό σύμβολο των δυτικοευρωπαϊών ζωγράφων από την εποχή της αναγέννησης μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Χρησιμοποιούνται αυτά έντονα και στην εικονική, συμβολική απεικόνιση, διαφόρων αντιπροσωπευτικών κρατικών και εθνικών συμβόλων στην Ευρώπη, ακόμα και μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Έτσι, η Βρετανία παρουσιάζεται συχνά ως γυναίκα η οποία φορά ένα παρόμοιο κράνος. Επίσης οι προσωποποιήσεις της Γαλλίας και της Δημοκρατίας παρουσιάζονται στη Γαλλία την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης ως γυναίκες οι οποίες φορούν παρόμοια κράνη. Στη μετεπαναστατική Ελλάδα με παρόμοιο κράνος παρουσιάζεται συμβολικά η Ελλάδα κατά εικαστική απομίμηση των αγγλικών και γαλλικών προτύπων, προσωποποίηση της χώρας και των εννοιών της πατρίδας και του κράτους, οι οποίες συμβολίζονται ως κρανοφόρες γυναίκες<sup>97</sup>.

Στην αφετηρία της μεταβυζαντινής εποχής, όπως προαναφέρθηκε, ο Κρητικός αγιογράφος Ανδρέας Παβίας ακολουθώντας παλαιότερα πρότυπα, φιλοτέχνησε την περίφημη φορητή εικόνα με θέμα τη «Σταύρωση», η οποία σήμερα βρίσκεται στην Αθήνα και ανήκει στη συλλογή των έργων τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης. (ό.π. εικόνα 10)

Στην εικόνα αυτή ο Ανδρέας Παβίας, όπως έχει προαναφερθεί, αριστερά και δεξιά του σταυρού του μαρτυρίου του Χριστού τοποθετεί εικονογραφικά δύο ομάδες εφίπων πολεμιστών<sup>98</sup>.

Μεταξύ άλλων αντικειμένων, τα οποία συνθέτουν τον αμυντικό και τον επιθετικό εξοπλισμό τους, ο Παβίας λεπτομερώς περιγράφει εικονογραφικά, πλην των άλλων όπλων, τις περικεφαλαίες και τα κράνη τους, τα οποία αποτελούν ουσιαστικά αμυντικά καλύμματα της κεφαλής. Σχεδόν στο σύνολο τους είναι ευρωπαϊκά, πλην ενός το οποίο δεν είναι δυνατόν να ταυτοποιηθεί, ομοιάζει όμως με τουρκικό αφού φέρει ημισφαιρικό θόλο και οξύμορφη κορυφή. Πρόκειται για το κράνος, το οποίο φέρει ο υπέας ο οποίος βρίσκεται κάτω ακριβώς από τη σκάλα του σταυρού στην αριστερή, για τον αντικρίζοντα την εικόνα, ομάδα των υπέων<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Nikos Vassilatos, *Graeske Patrontasker "Palaskes", Vaabenhistoriske aarboger*, T, 39, 1994, σελ. 147 και Κατάλογος Bonham's, *Antique Arms & Armour*, Wednesday 28 Novembre 2012, Knightbrigde, London, σελ. 208.

<sup>98</sup> Στέλιος Λυδάκης, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, Λεξικό των Ελλήνων Ζωγράφων*, Αθήνα, 1977, σελ. 310.

<sup>99</sup> Δεν θα πρέπει να λησμονείται ότι στον ελληνικό χώρο τη μεταβυζαντινή εποχή, η παρουσία των Τούρκων ήταν έντονη, για το λόγο αυτόν συχνά απεικονίζονται στις ελληνικές θρησκευτικές εικόνες, εκπροσωπώντας όμως σχεδόν πάντα το «κακό», δεδομένου ότι ήταν αλλόθρησκοι και κατακτητές.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλούν ορισμένες περικεφαλαίες, τις οποίες φορούν ή φέρουν ιπείς της ομάδας των ιπέων της αριστερής πλευράς για τον αντικρίζοντα την εικόνα και οι οποίες χρονολογούνται από το τέλος του 14<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Δηλαδή, πρωτοεμφανίζονται να τις χρησιμοποιούν ιπείς μισό και πλέον αιώνα πριν την εποχή κατά την οποία φιλοτέχνησε τη «Σταύρωση» του ο Ανδρέας Παβίας.

Συγκεκριμένα αυτές είναι: Η περικεφαλαία την οποία έχει στερεωμένη μπροστά στη σέλλα του ο πρώτος ασκεπής ιπέας (περικεφαλαία Α). Η περικεφαλαία την οποία φέρει ο αμέσως πίσω από αυτόν ιπέας, ο οποίος έχει ανασηκωμένο το αριστερό του χέρι και το ακουμπά επ' αυτής (περικεφαλαία Β). Καθώς και η περικεφαλαία την οποία φέρει ένας ιπέας πίσω από τον προαναφερθέντα ιπέα και η οποία καλύπτει όλο το κεφάλι πλην του προσώπου (περικεφαλαία Γ).

Το μόνο κοινό στοιχείο, το οποίο έχουν οι τρεις αυτές περικεφαλαίες, είναι ότι έχουν και οι τρεις οξυκόρυφο, σκληρό και άκαμπτο μεταλλικό θόλο.

Η περικεφαλαία Α καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι και τον αυχένα, δημιουργώντας μόνο ένα τριγωνικό άνοιγμα μπροστά, στη θέση του προσώπου, το οποίο είναι ελεύθερο, αλλά και απροστάτευτο. Πρόκειται για μια τυπική δυτικοευρωπαϊκή σφυρήλατη περικεφαλαία των πρώτων δεκαετιών του 15<sup>ου</sup> αιώνα, που χρησιμοποιούσαν ιδιαίτερα στην Αγγλία<sup>100</sup>.

Η περικεφαλαία Β είναι περισσότερο σύνθετη. Φέρει κινητό μεταλλικό προστατευτικό προσωπίο με επίμηκες άνοιγμα στο ύψος των ματιών. Το κάτω τμήμα της κεφαλής του ιπέα καθώς και ο λαιμός και ο αυχένος του προστατεύονται από εύκαμπτο αλυσιδωτό περιλαίμιο.

Η περικεφαλαία Γ είναι όμοια με τη Β, μόνο που δεν διαθέτει κινητό προσωπίο, αλλά αφήνει εντελώς ελεύθερο το πρόσωπο.

Στην ίδια ομάδα ιπέων διακρίνεται ένας ακόμα ιπέας, ο οποίος έχει φιλοτεχνηθεί «κατά πρόσωπο». Από το πρόσωπό του διακρίνονται μόνο τα μάτια, διότι το κεφάλι του προστατεύεται από το κράνος του και από ένα κυρτό και άκαμπτο υπογνάθιο, σφυρήλατο μεταλλικό έλασμα, το οποίο είναι στέρα προσαρμοσμένο

---

<sup>100</sup> Τέσσερις παρόμοιες περικεφαλαίες ανεύρε ο γράφων, όταν πριν από σαράντα πέντε περίπου χρόνια (1973) μελέτησε, ανασυνέθεσε, τεκμηρίωσε και ταυτοποίησε τη συλλογή την οποία απαρτίζουν «Τα Κράνη της Χαλκίδας» και η οποία σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος.



στην πανοπλία και προστατεύει το πρόσωπό του μέχρι τα μάτια (buffle), σύμφωνα με τις ευρωπαϊκές αμυντικές συνήθειες του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>101</sup>.

Πρόκειται για τη μοναδική απεικόνιση στην Ελλάδα ενός τέτοιου εξαρτήματος πανοπλίας που σκοπό είχε την προστασία του προσώπου<sup>102</sup>.

Στην άλλη πλευρά του σταυρού του Ιησού, απεικονίζεται μια άλλη πολυπληθής ομάδα ιππέων, πολλοί από τους οποίους φέρουν περικεφαλαίες και κράνη.

Ομοίως και σ' αυτή την ομάδα, ο Παβίας αποτυπώνει με θαυμαστή ακρίβεια, πέραν των άλλων, τον αμυντικό οπλισμό των Ευρωπαίων πολεμιστών του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Στη βάση του σταυρού του ληστή της πλευράς αυτής διακρίνονται τρεις ιππείς με κλειστά τα προστατευτικά προσωπεία των περικεφαλαίων τους.

Οι δύο από αυτές είναι απόλυτα ευδιάκριτες. Η πρώτη, σφαιρική σε φόρμα (grand bacinet), είναι ενός μεταβατικού τύπου ευρωπαϊκών περικεφαλαίων, όταν αυτές άλλαζαν σχήμα και οι κατασκευαστές τους έδιναν στην πίσω πλευρά τους ένα έντονα καμπυλόμορφο σχήμα το οποίο βοηθούσε στην καλύτερη προστασία του αυχένα, ενώ στο μπροστινό τμήμα παρείχαν σχεδόν απόλυτη προστασία της κάτω γνάθου<sup>103</sup>.

Με τις σύνθετες ευρωπαϊκές περικεφαλαίες του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα έφθασαν οι Ευρωπαίοι κατασκευαστές πανοπλιών στο ανώτερο σημείο της κατασκευαστικής τους τελειότητας. Ο τύπος αυτός αμυντικής προστασίας του κεφαλιού φαίνεται ότι πρωτοαναπτύχθηκε στην Ιταλία, αλλά τελειοποιήθηκε στη Γαλλία και τη Γερμανία.

Στην εικόνα του Παβία, η απεικόνιση της συγκεκριμένης περικεφαλαίας είναι τόσο λεπτομερής, ώστε ο καλλιτέχνης έχει αποτυπώσει ακόμα και τα πρόσθετα κυρτά

---

<sup>101</sup> Για τις περικεφαλαίες και τα κράνη της δυτικής Ευρώπης του 14<sup>ου</sup> και του 15<sup>ου</sup> αιώνα, Liliane et Fred Funcken, *Le costume, l'armure et les armes du temps de la chevalerie*, ό.π., σελ. 89, 91, 95.

<sup>102</sup> Παρόμοιο εξάρτημα πανοπλίας, καθώς και το ανάλογο κράνος, βρήκε και ανασυνέθεσε ο γράφων κατά τη διάρκεια της μελέτης, ταυτοποίησης, ανασύνθεσης και ανάδειξης της συλλογής, την οποία απαρτίζουν «Τα κράνη της Χαλκίδας» και βρίσκονται στο Μουσείο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος, κληθείς από τον Ιωάννη Μελετόπουλο, που διεύθυνε το Μουσείο κατά τα προειρημένα. Για τα εξαρτήματα αυτά των ευρωπαϊκών πανοπλιών, George Cameron Stone, *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor in all Countries and in all Times*, ό.π., σελ. 153, όπου απεικονίζεται παρόμοιο μεταλλικό εξάρτημα πανοπλίας.

<sup>103</sup> Liliane et Fred Funcken, *Le costume, l'armure et les armes du temps de la chevalerie*, ό.π., σελ. 29.

μεταλλικά ελάσματα, τα οποία προστατεύουν τον λαιμό και τις παρειές του ιππέα. Η περικεφαλαία αυτή, όπως μαρτυρεί το σχήμα της, είναι ιταλική<sup>104</sup>.

Στην ίδια εικόνα του Παβία, αξιοπρόσεκτα είναι τα κράνη, τα οποία φορούν τρεις ακόμη έφιπποι, οι οποίοι επιπλέον φορούν αμυντικές πανοπλίες.

Θυμίζουν σύγχρονα πλατύγυρα καπέλα ή αγγλικά κράνη του Α΄ και Β΄ Παγκόσμιου πολέμου, μόνο που είναι κωνικά στον θόλο τους και πολύ ευρύτερα σε σχέση με τα αγγλικά του Α΄ και Β΄ Παγκόσμιου πολέμου.

Ο πρώτος αυτών των έφιππων βρίσκεται κάτω ακριβώς από τον σταυρό του Ιησού και ακουμπά στον ώμο του έναν κεφαλοθραύστη. Ο δεύτερος βρίσκεται σε εμφανές σημείο της αριστερής, για τον αντικρίζοντα την εικόνα, πλευρά της. Κρατά και αυτός έναν κεφαλοθραύστη ακουμπισμένο στον δεξί του ώμο, ενώ ο τρίτος βρίσκεται στα όρια της δεξιάς για τον αντικρίζοντα την εικόνα πλευρά της και κρατά κοντό με σημαία.

Τα κράνη των ιππέων αυτών, ήταν διαδεδομένα σε ολόκληρη την δυτική Ευρώπη καθ' όλη τη διάρκεια του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ιδιαίτερη χρήση τους όμως, γινόταν στην Ιταλία, όπου και απεικονίζονται σε πολυάριθμες ζωγραφικές απεικονίσεις της εποχής, όπως προαναφέρθηκε.

Ιδιαίτερα αναφέρω την τοιχογραφία του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα (Piero della Francesca) με θέμα τη μάχη της γέφυρας Μίλβιους (Milvius) (1452-1466) στο καθολικό της εκκλησίας του αγίου Φραγκίσκου στο Αρέτζο (Arezzo)<sup>105</sup>.

Στην τοιχογραφία αυτή δύο τουλάχιστον πολεμιστές, (ο ένας μάλιστα κρατά κεφαλοθραύστη παρόμοιο με εκείνους των πολεμιστών της Σταύρωσης του Παβία) από αυτούς που περιστοιχίζουν τον άγιο Κωνσταντίνο, φορούν κράνη όμοια μ' εκείνα τα οποία είχε φιλοτεχνήσει ο Παβίας στην Σταύρωση του.

Στο κάτω τμήμα της εικόνας του Παβία, οι στρατιώτες, οι οποίοι διανέμουν, μεταξύ τους, τα προσωπικά πράγματα του σταυρωμένου πλέον Χριστού, φορούν διάφορα ελαφρά κωδωνόσχημα κράνη συνηθισμένα και οικεία στους πεζούς πολεμιστές της Ιταλίας και κυρίως στους τοξότες, αλλά ακόμα και στους συναδέλφους τους της Γαλλίας και της Αγγλίας καθ' όλη τη διάρκεια του 15<sup>ου</sup> αιώνα.

Η πολυπρόσωπη αυτή εικόνα του Ανδρέα Παβία, είναι πολύτιμη όχι μόνο εξαιτίας της αισθητικής πληρότητάς της, αλλά και διότι περιγράφει με ακρίβεια τις

---

<sup>104</sup> Παρόμοια περικεφαλαία παρουσιάζεται γραφικά στη σελ. 11 του βιβλίου του Christopher Rothero: *The Armies of Agincourt*, London 1981, καθώς και στο βιβλίο των Liliane et Fred Funcken, *Le Costume, l'Armure et les Armes du Temps de la Chevalerie*, ό.π., σελ. 41.

<sup>105</sup> Ο ζωγράφος εικονογράφησε το σύνολο της εκκλησίας μεταξύ 1452-1466.

πολεμικές φορεσιές και τον κύριο οπλισμό των πολεμιστών στην Κρήτη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Παρουσιάζει ακόμα και αρκετές πολεμικές φορεσιές των Οθωμανών Τούρκων, οι οποίοι ήδη είχαν αρχίσει να απειλούν τη Μεγαλόνησο.

Δεν διασώθηκαν αμυντικά και επιθετικά όπλα στην Κρήτη από την εποχή εκείνη (15<sup>ος</sup> αιώνας), αφού δόθηκε η άδεια στους Οθωμανούς Τούρκους όταν αναχώρησαν από τη Μεγαλόνησο στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά την αυτονομία της που στην ουσία σήμανε το τέλος της Οθωμανικής κυριαρχίας, να πάρουν μαζί τους τα αποκαλούμενα από αυτούς: «ενθύμια της κατάκτησης», δηλαδή όπλα αμυντικά και επιθετικά και εμβλήματα των Βενετών και των Κρητικών κατασκευασμένα πριν από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η εικόνα αυτή του Παβία, λοιπόν, αποτελεί πολύτιμο τεκμήριο για τον αμυντικό και επιθετικό οπλισμό των πολεμιστών της εποχής εκείνης.

Αφού, από κανένα «ανθίβολο» δεν προκύπτει η εικονογραφική περιγραφή των στοιχείων του οπλισμού των μαχητών, όπως αυτός απεικονίζεται στην εικόνα της «Σταύρωσης» του Ανδρέα Παβία, αβίαστα προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι πολεμιστές και ιδιαίτερα οι Ιταλογενείς στην Κρήτη της βενετικής εποχής έφεραν οπλισμό αμυντικό και επιθετικό όμοιο ακριβώς μ' εκείνον τον οποίο χρησιμοποιούσαν οι πολεμιστές στη δυτική Ευρώπη και ιδιαίτερα στην Ιταλία.

Τούτο επιβεβαιώνεται και από την εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη, η οποία βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης και παρουσιάζει τον Χριστό ελκόμενο. (εικόνα 8 και εικόνα 9)

Η Κρήτη, λοιπόν, αποτελεί το νοτιότερο τμήμα της Ευρώπης, όπου η ευρωπαϊκή πολεμική τεχνολογία ήταν ευρύτατα διαδεδομένη και δεν διέφερε από εκείνη της υπόλοιπης Ευρώπης, εκτός από ορισμένες ενδεχόμενες τοπικές ιδιομορφίες.

Μετά τη σταύρωση, αγαπημένο θέμα των Ελλήνων αγιογράφων αποτελεί η «Ανάσταση», αφού η ανάσταση του Χριστού αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της χριστιανικής θρησκείας.

Οι εικόνες της ανάστασης στις βενετοκρατούμενες περιοχές δίνουν την ευκαιρία της παρουσίασης ενόπλων στρατιωτών. Καθώς ο Ιησούς αναδύεται από τον τάφο του, οι ένοπλοι φρουροί του είτε παρουσιάζονται κοιμώμενοι, είτε παρουσιάζονται να προσπαθούν να προφυλαχτούν από το εκτυφλωτικό φως της αναστάσεως, το οποίο συνοδεύει τον αναστημένο Χριστό.

Η παρουσία των στρατιωτικών γύρω από τον ανοικτό τάφο του αναστημένου Χριστού μας επιτρέπει να μελετήσουμε ολόκληρο τον αμυντικό οπλισμό τους, ο οποίος ήταν αρκετά σύνθετος και πολύ αποτελεσματικός στην εκτέλεση της αποστολής του.

Τα κράνη, λοιπόν, τα οποία παρουσιάζονται να φέρουν οι στρατιωτικοί στην ορθόδοξη απεικόνιση της «Ανάστασης», αλλά και σε άλλες εικόνες της ιερής θεματολογίας της ορθοδοξίας, όπως είναι η «Θεία Λειτουργία» στις υπό βενετική κυριαρχία περιοχές κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα είναι εκείνα ακριβώς τα οποία έφεραν οι στρατιωτικοί σε ολόκληρη την κεντρική και δυτική Ευρώπη. Τούτο προκύπτει από πολλά αυτούσια κράνη τα οποία σώζονται σε μουσεία και ιδιωτικές συλλογές της Ευρώπης και από πολλούς πίνακες ζωγραφικής<sup>106</sup>.

Πρόκειται για δυο κυρίως τύπους προστατευτικών της κεφαλής κρανών. Τον πρώτο τύπο αποτελεί μια περικεφαλαία, η οποία καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι εκτός από το πρόσωπο. Η περικεφαλαία είναι ανοικτή μπροστά αφήνοντας, όπως προαναφέρθηκε, ελεύθερο το πρόσωπο, ενώ οι παρειές προστατεύονται με κινητά μεταλλικά ελάσματα τα οποία προσαρτώνται στην υπόλοιπη περικεφαλαία με πύρους και δερμάτινα λουριά που ξεκινούν από το ύψος των κροτάφων και κατεβαίνουν χαμηλά προστατεύοντας τη γνάθο, ακόμα και τον λαιμό. Οι περικεφαλαίες αυτές είχαν μια μεγάλη μεταλλική προεξοχή πάνω από το μέτωπο σαν γείσο, ενώ στην κορυφή τους διέθεταν από μια έως τρεις κυρτές νευρώσεις (τα κράνη αυτά ονομάζονταν «burgonet»).

Ο άλλος τύπος, ο οποίος συναντάται πιο συχνά στην ορθόδοξη αγιογραφία, είναι ένας τύπος κράνους το οποίο προστατεύει μόνο το πάνω τμήμα της κεφαλής. Ο θόλος του είναι κωνικός ή κωδωνόσχημος και καταλήγει συνήθως σε μια μικρή αιχμή, η οποία είτε είναι κατακόρυφη είτε είναι ελαφρά γυρισμένη προς τα πίσω.

Στο κάτω τμήμα του κράνους και γύρω από τα χείλη του θόλου ένα σχεδόν κυκλικό περιφερειακό έλασμα ενισχύει την αμυντική του ικανότητα. Τα κράνη αυτά έφεραν μόνο πεζοί στρατιωτικοί. Τούτο γίνεται εύκολα κατανοητό, αν λάβει κανείς υπόψη του ότι τα κράνη αυτού του τύπου δεν είχαν υπογνάθια στηρίγματα (τα κράνη αυτά χαρακτηρίζονταν με τον γαλλικό όρο «cabasset» ).

---

<sup>106</sup> Ως προς τους πίνακες ζωγραφικής ενδεικτικά αναφέρεται η εικόνα «Θεία Λειτουργία», έργο του 16ου αιώνα, του Μιχαήλ Δαμασκηνού, η οποία βρίσκεται στο Μουσείο Ιερών Εικόνων και Κειμηλίων Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κρήτης, ενώ ως προς τα κράνη, Robert Weis, *Le Musée Fantastique de Karsten Klingbeil -Armes et Armures Anciennes*, Pierre Bergé & Associés & Herman Historica, Bruxelles, 2011, σελ. 164 και 360.

Η «Ανάσταση» του σημαντικού Κρητικού αγιογράφου του 17<sup>ου</sup> αιώνα Βίκτωρος, παρουσιάζει στρατιώτες με αρχαιοπρεπείς πανοπλίες αλλά κράνη παρόμοια και με τους δυο προπεριγραφόμενους τύπους<sup>107</sup>.

Έξοχη απεικόνιση του δεύτερου τύπου κράνους υπάρχει και στην «Δευτέρα Παρουσία» του Λέου Μόσκου, που είναι έργο του 17<sup>ου</sup> αιώνα το οποίο ανήκει στη συλλογή της Μαριάννας Λάτση.

Στο κεντρικότερο σημείο της πολυπρόσωπης αυτής εικόνας, παρουσιάζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ φέροντας μια ασυνήθιστη πολεμική φορεσιά με ύφος έντονα επηρεασμένο από τη δυτική αναγεννησιακή αγιογραφία.

Φορώντας μια αρχαιοπρεπή πανοπλία ο αρχάγγελος κατατροπώνει με το σταυροφόρο δόρυ του τους δαίμονες. Στο κεφάλι φορεί ένα κράνος με κωδωνόσχημο θόλο, γείσο και νεύρωση, η οποία διατρέχει στο μέσο ολόκληρη την εξωτερική κυρτή επιφάνειά του.

Η απεικόνιση αυτή, αποτελεί ίσως μια από τις πλέον ακριβείς και ωραίες απεικονίσεις κράνους, όμοιου σε σχήμα και τύπο με εκείνα τα οποία φορούσαν οι πεζοί στρατιώτες στην κεντρική και τη δυτική Ευρώπη κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>108</sup>.

Της ίδιας εποχής, άλλη μια εικόνα με θέμα τη «Δευτέρα Παρουσία», αν και είναι έργο του Εμμανουήλ Σκορδίλη που έζησε τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, δίνει την ευκαιρία στον δημιουργό του να απεικονίσει τον αρχάγγελο Μιχαήλ φορώντας πολεμική φορεσιά και κράνος παλαιολόγιας εποχής, το οποίο είναι ημισφαιρικό ενισχυμένο περιφερειακά με μεταλλικό έλασμα<sup>109</sup>.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, όπως προαναφέρθηκε, κάτω από την επίδραση της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης αλλά και την εισαγωγή του νεοαναγεννησιακού ρυθμού στην ορθόδοξη ελληνική αγιογραφία από τον Λουδοβίκο Θεΐρσιο, οι στρατιωτικοί στις εικόνες παρουσιάζονται με αρχαιοπρεπείς και ιδιαίτερα με ρωμαϊκού τύπου περικεφαλαίες.

Εκτός από τον Λουδοβίκο Θεΐρσιο, ο Παναγιώτης Ζωγράφος Έλληνας ζωγράφος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επαναφέρει τον δυτικό τύπο της απεικόνισης της Σταύρωσης με ομάδες ενόπλων στρατιωτικών γύρω από τον σταυρό του Ιησού. Η πολεμική φορεσιά των στρατιωτικών αυτών συμπληρώνεται με αρχαιοπρεπή κράνη μερικά από τα οποία φέρουν ακόμα και λοφία.

<sup>107</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικ. 18.

<sup>108</sup> Β. Φωτόπουλος, *Μετά το Βυζάντιο*, The Private Bank & Trust Company L.T.D., Αθήνα 1996, εικ. 40. Το βιβλίο παρουσιάζει τη συλλογή εικόνων της κας Μαριάννας Λάτση.

<sup>109</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικ. 134.

Αυτή η νεοαναγεννησιακή παράδοση καλλιεργείται έντονα και στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα από τον εξ Αμοργού αγιογράφο Κωνσταντίνο Αρτέμη, ο οποίος έχει αγιογραφήσει το καθολικό του ναού του αγίου Βασιλείου στην οδό Μετσόβου στην Αθήνα. Καλλιεργείται εν μέρει, όμως ακόμα και από τον Δ.Σ. Πελεκάση, ο οποίος έδωσε το δικό του ξεχωριστό στίγμα στην ορθόδοξη ελληνική αγιογραφία του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>110</sup>.

Οι δύο αυτοί ζωγράφοι-αγιογράφοι φιλοτεχνούν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στρατιωτικούς στις εικόνες τους, με ρωμαϊκές πολεμικές φορεσιές και κράνη, με ακρίβεια και ρεαλισμό, που απορρέει από τις περιγραφές των επιστημόνων, που βασίζονται στα ευρήματα των ανασκαφών, αλλά κυρίως στα ρωμαϊκά γλυπτά, τα οποία διακοσμούν περιφερειακά τις σαρκοφάγους και τις ρωμαϊκές αψίδες της εποχής.

Έτσι στην «Via Dolorosa» του Κωνσταντίνου Αρτέμη στον Ιερό Ναό του αγίου Βασιλείου στην οδό Μετσόβου στην Αθήνα, οι στρατιωτικοί οι οποίοι περιβάλλουν τον Χριστό, φέρουν ρωμαϊκά κράνη.

Παράλληλα στο καθολικό του ναού του αγίου Δημητρίου στο Παλαιό Ψυχικό υπάρχει εικόνα, η οποία ιστορεί τον βίο και το μαρτύριο της αγίας Βαρβάρας, φιλοτεχνημένη από τον Δ.Σ. Πελεκάση. Η παρουσία Ρωμαίων στρατιωτών, οι οποίοι φέρουν πολεμικές φορεσιές, σπαθιά και κράνη ρωμαϊκά και ειδικότερα Ρωμαίων πραιτοριανών είναι έντονη στην εικόνα αυτή.

Η απεικόνιση των στρατιωτών με ρωμαϊκές πολεμικές φορεσιές, ενδεχομένως αφίσταται της δογματικής βυζαντινής αγιογραφικής παράδοσης, όμως εισάγει τον πιστό- θεατή των εικόνων πιο έντονα στην εποχή του βίου και της διδασκαλίας του Χριστού, αλλά και του θείου δράματος, που ακολούθησε τη θεία διδασκαλία.

---

<sup>110</sup> Παράδειγμα ο «Μυστικός Δείπνος» πάνω από την Ωραία Πύλη, στο ναό του αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο.

### 3. Ασπίδες

Οι ασπίδες κατά την αρχαιότητα και τον μεσαίωνα υπήρξαν από τα κυριότερα αμυντικά όπλα των πολεμιστών.

Πρωτοεμφανίζονται στις μάχες με στόχο την προστασία των πολεμιστών περίπου το 2000 π.Χ.. Πρώτες μαρτυρίες για αυτές έχουμε σε απεικονίσεις φιλοτεχνημένες πάνω σε αιγυπτιακά ανάγλυφα. Αλλά και στον προϊστορικό ελλαδικό χώρο εμφανίζονται πολύ νωρίς, έχοντας σχήμα το οποίο έμοιαζε με τον αριθμό οκτώ (8) και ήταν κατασκευασμένες από ξύλα και δέρμα βοοειδών<sup>111</sup>. Αφού παρέμειναν σε χρήση για 3. 500 περίπου χρόνια παρακμάζουν τον 16<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα, μετά τη γενίκευση της χρήσης των πυροβόλων όπλων, των οποίων τα βλήματα τις διαπερνούσαν σχετικά εύκολα, οπότε και τις καθιστούσαν πρακτικά άχρηστες, για να εξαφανιστούν από την Ευρώπη ολοκληρωτικά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>112</sup>.

Στη μεταβυζαντινή αγιογραφία, οι ασπίδες παρουσιάζονται πολύ συχνά να συμπληρώνουν τη φορεσιά και τον αμυντικό εξοπλισμό των πολεμιστών.

Μπορούμε να τις κατατάξουμε σε τρεις ευρείες κατηγορίες: α) στις αμυγδαλόσχημες και τις τριγωνικές, μεσαίου ή μεγάλου μεγέθους (θυρεοί), β) τις στρογγυλές (μικρές, μεσαίες και μεγάλες) ή σχήματος ελλειπτικού και γ) τις έχουσες σχήμα καμπυλόμορφο με αντίστοιχες καμπυλόμορφες διακοσμήσεις, αναγεννησιακού ρυθμού ή ακόμα και ρυθμού μπαρόκ<sup>113</sup>. Οι τελευταίες σπάνια παρουσιάζονται. Μερικές φορές μάλιστα παρουσιάζονται σε σύνθετη μορφή, ως αμυντικό και ταυτόχρονα επιθετικό όπλο, αφού διαθέτουν μια μεταλλική αιχμή μεγάλου μήκους στο κάτω τμήμα τους.

Οι ασπίδες της πρώτης κατηγορίας είναι συνήθως μεγάλες σε σχήμα και εικονογραφικά είναι κυρίως ταυτισμένες με τις εικόνες του έφιππου αγίου Γεωργίου, αλλά και εκείνες του επίσης έφιππου αγίου Δημητρίου, καθώς κυρίως οι δύο αυτοί άγιοι τους πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες απεικονίζονται να ελαύνουν φέροντας,

---

<sup>111</sup> Peter Conally, *Η πολεμική τέχνη των Αρχαίων Ελλήνων*, Ελληνική Μετάφραση: Κρίτων Πανηγύρης, σελ. 14-15 με εκτενή αναφορά στις οκτώσχημες μυκηναϊκές ασπίδες, χ.χ., χ.τ.

<sup>112</sup> Εξαίρεση του κανόνα αυτού αποτελεί η χρήση ασπίδων ακόμη και μέχρι τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα από τους Highlanders της Σκωτίας.

<sup>113</sup> Κατά τον Piotr L. Grotowski, στο έργο του *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 211-214, οι θυρεοί ήταν μεγάλες ασπίδες βαρβαρικής προέλευσης οι οποίες ήταν γνωστές από την υστερορωμαϊκή εποχή. Σημειώνει ότι ο Λέων Στ' ο Σοφός στα *Τακτικά* του αναφέρει τον θυρεό ως μια μεγάλη επίσημη ασπίδα, σε αντίθεση με την τυπική ασπίδα η οποία είχε κυκλικό σχήμα (σελ. 211). Επίσης ο Grotowski στο παραπάνω έργο αναφέρει ότι τις μικρές ασπίδες οι Βυζαντινοί ονόμαζαν «σκουταρίσκια», «ασπιδίσκια» ή «σκουτάρια μικρά» (σελ. 214).

κατά τη βυζαντινή στρατιωτική παράδοση, τις μεγάλες τριγωνικές ή αμυγδαλόσχημες ασπίδες τους, στερεωμένες πίσω από την πλάτη τους<sup>114</sup>. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αναρτούσαν τις ασπίδες τους με δερμάτινους μάντες και πολλοί δυτικοευρωπαίοι έφιπποι ή πεζοί πολεμιστές, ιδιαίτερα όταν βρίσκονταν σε πορεία<sup>115</sup>.

Επίσης, στο εξαιρετικής αισθητικής μαρμάρينو τέμπλο του ναού του αφιερωμένου στην αγία Σοφία στο Νέο Ψυχικό Αττικής, δεξιά του εισερχομένου, υπάρχει εικόνα η οποία παρουσιάζει τον άγιο Γεώργιο τον Τροπαιοφόρο. Πρόκειται για έργο του 20<sup>ου</sup> αιώνα αγιορείτικης αγιογραφικής αδελφότητας. Αν και έχει φιλοτεχνηθεί, όπως προαναφέρθηκε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ο άγιος Γεώργιος ο Τροπαιοφόρος παρουσιάζει μεγάλη ακρίβεια στην απόδοση της πολεμικής φορεσιάς και του οπλισμού με την αντίστοιχη πολεμική φορεσιά και τον οπλισμό των στρατιωτικών αγίων, οι οποίοι έχουν φιλοτεχνηθεί αιώνες πριν σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση. Το γεγονός αυτό οφείλεται προφανώς στον μεγάλο αριθμό βυζαντινών εικόνων, οι οποίες σώζονται στο Άγιο Όρος. Όπως είναι γνωστό οι ιερωμένοι αγιογράφοι του Αγίου Όρους συχνά αντιγράφουν κατά τρόπο δογματικό παλαιότερες εικόνες. Η συγκεκριμένη εικόνα του αγίου Γεωργίου, τον παρουσιάζει με το δεξί του χέρι να κρατά λόγχη, ενώ την αριστερή του πλευρά προστατεύει μεγάλη κυρτή τριγωνική ασπίδα.

Οι μεγάλες στρογγυλές ή ελλειψοειδείς (οβάλ) ασπίδες συμπληρώνουν τον αμυντικό οπλισμό κυρίως του αγίου Γεωργίου, όταν αυτός εμφανίζεται πεζός, αφού με τέτοιου είδους ασπίδες ήταν οπλισμένοι κυρίως οι πεζοί πολεμιστές.

Συνήθως στην εικονογραφία, όπου ο άγιος Γεώργιος παρουσιάζεται πεζός, με το δεξί χέρι του κρατά τη λόγχη από τον ξύλινο κοντό, ενώ με το αριστερό χέρι του κρατά χαλαρά τη στρογγυλή ή την ελλειπτικού σχήματος ασπίδα του. Η διάμετρος της είναι τόσο μεγάλη, ώστε ενώ το άνω άκρο της ασπίδας κρατιέται από το χέρι του αγίου, το κάτω άκρο της βρίσκεται ακουμπισμένο στο έδαφος.

---

<sup>114</sup> Στο καθολικό της εκκλησίας της αφιερωμένης στην Παναγία τη Μυρτιδιώτισσα στο κάστρο των Κυθήρων, υπάρχει φορητή εικόνα του 19ου αιώνα φιλοτεχνημένη με έντονη λατινική αισθητική επιρροή, η οποία παρουσιάζει τον άγιο Γεώργιο να κρατά τριγωνική ασπίδα.

<sup>115</sup> Για την ανάρτηση των ασπίδων στην πλάτη, Liliane et Fred Funcken, *Le Costume, l' Armure et les Armes Au Temps de la Chevalerie*, ό.π., τομ. 1,σελ. 25, 119, 131 και Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 222, εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Τύρωνα στο Μοναστήρι του αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή στην Πάτμο.



Με μεγάλη στρογγυλή ασπίδα, ως συμπλήρωμα του αμυντικού του οπλισμού, παρουσιάζεται και ο άγιος Φανούριος, είτε αυτός είναι ένθρονος είτε είναι όρθιος<sup>116</sup>.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η επίδραση του νεοαναγεννησιακού ύφους, το οποίο εισήγαγε ο Γερμανός Λουδοβίκος Θείρσιος στην αγιογραφία από τη δυτική Ευρώπη, επηρεάζει και την απεικόνιση των ασπίδων στις εικόνες, οι οποίες τιμούν στρατιωτικούς αγίους. Έτσι, η απεικόνιση μεγάλων στρογγυλών ασπίδων, όπου απεικονίζονται στρατιωτικοί, γίνεται συχνότερη, ενώ οι μεγάλες τριγωνικές και αμυγδαλόσχημες ασπίδες εμφανίζονται όλο και πιο σπάνια για το υπόλοιπο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Επανεμφανίζονται, όμως, τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, με την αναγέννηση του παλαιολόγειου ύφους στην αγιογράφιση των εκκλησιών. Τούτο είναι απόλυτα κατανοητό δεδομένου ότι στην αγιογράφιση των ναών το πεδίο (βάθος) των αγιογραφιών δεν απαιτεί τον πολυτελή χρυσό, αλλά το απλό χρώμα.

Το νέο αγιογραφικό ύφος το οποίο εισήγαγε ο Θείρσιος, επηρέασε βαθιά αρκετούς Έλληνες αγιογράφους, κυρίως αυτούς οι οποίοι δεν ήταν ταυτόχρονα και ιερωμένοι. Σε φορητή εικόνα με θέμα τη «Σταύρωση», έργο του αγιογράφου Παναγιώτη Ζωγράφου των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που αποτελεί οικογενειακό κειμήλιο αθηναϊκής οικογένειας, ο εσταυρωμένος περιβάλλεται από δυο ομάδες στρατιωτών σύμφωνα με παλαιά λατινικά πρότυπα. Σε πρώτο πλάνο δεξιά του σταυρού παρουσιάζεται νεαρός στρατιώτης, ο οποίος φέρει στρογγυλή ασπίδα, ενώ από την αριστερή πλευρά του εσταυρωμένου Ιησού παρουσιάζεται επίσης ασπιδοφόρος στρατιώτης με τριγωνική ασπίδα. Στην εικόνα αυτή παρουσιάζονται στρατιωτικοί οπλισμένοι και με στρογγυλές και με τριγωνικές ασπίδες. Πρόκειται για μια απεικόνιση της Σταύρωσης, όπου ο σταυρός του Ιησού περιβάλλεται από ομάδες στρατιωτών. Η απεικόνιση αυτή έχει όπως προαναφέρθηκε παλιότερες λατινικές ρίζες, γίνεται όμως και πάλι δημοφιλής από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>117</sup>. (εικόνα 23)

<sup>116</sup> Τυπικά δείγματα αυτής της παράστασης του αγίου Φανουρίου αποτελούν τρεις εικόνες του αγίου των μέσων του 15<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίες βρίσκονται στη μονή Βροντησίου της Μητρόπολης Γορτυνίας και Αρκαδίας, καθώς και μια εικόνα του 17<sup>ου</sup> αιώνα η οποία παρουσιάζει ένθρονο τον άγιο Φανούριο και ανήκει στη συλλογή της αγίας Αικατερίνης του Ναού Εισοδίων της Θεοτόκου Μαλίων της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κρήτης, Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικόνες 122, 122α, 123 και 115 αντίστοιχα).

<sup>117</sup> Για τον νεοαναγεννησιακό ρυθμό που άνθησε στην Ευρώπη στα μέσα του 19ου αιώνα, Christofer Wood, *The Preraphaelites*, London 1981. Ο Λουδοβίκος Θείρσιος ήταν γιός του επιφανούς κλασσικού φιλόλογου Ειρηναίου Θείρσιου για τον οποίον βλ. Ιωάννα Σπηλιοπούλου, «Το ταξίδι του Ειρηναίου Θείρσιου στην Ελλάδα (1831-1832) μέσα από την αλληλογραφία του με τη γυναίκα του ως πηγή μαρτυρίας για τις ιδεολογικές διενέξεις αναφορικά με τις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού» στο : Κ.Α. Δημάδης (επιμ.) *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) : οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*. Πέμπτο Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014) Πρακτικά τόμ. Ε', Αθήνα 2015, σελ.

Αντίθετα, η μικρή στρογγυλή ασπίδα «σκουταρίσκος» ή «πέλτη», όπως προαναφέρθηκε, συνοδεύει πάντοτε τον Ρωμαίο εκατόνταρχο Λογγίνο στις εικόνες της Σταύρωσης, όπου αυτός εμφανίζεται πεζός να ατενίζει τον σταυρωμένο Χριστό<sup>118</sup>. Την κρατά με το αριστερό χέρι με το οποίο συχνά κρατά και το σπαθί του με τον σταυρόσχημο φυλακτήρα.

Η επιφάνεια της μικρής αυτής ασπίδας δίνει την ευκαιρία στους αγιογράφους να εξαντλήσουν την καλλιτεχνική ευαισθησία τους, με την ποικιλία των διακοσμήσεων τις οποίες αναπτύσσουν περιφερειακά ή κεντρικά πάνω σε αυτή. Συνήθως πρόκειται για επαναλαμβανόμενα κυκλικά γεωμετρικά ή φυτικά στοιχεία, ενώ στο κέντρο της μικρής αυτής ασπίδας φιλοτεχνείται ένας ρόδακας ή ένα αινιγματικό προσωπίο με όλα τα χαρακτηριστικά ενός ανθρώπινου προσώπου, κατ' αντιγραφή του προσώπου της μέδουσας την οποία έφεραν για διακοσμητικούς λόγους οι ασπίδες και τα άλλα αμυντικά όπλα των Ιταλών και Γερμανών στρατιωτών της εποχής της Αναγέννησης και του Μανιερισμού<sup>119</sup>.

Η εικόνα της Σταύρωσης του 17<sup>ου</sup> αιώνα της μονής Δωριών της μητρόπολης Πέτρας αποτελεί ίσως το ωραιότερο παράδειγμα απεικόνισης μιας τέτοιας ασπίδας, όπως προαναφέρθηκε<sup>120</sup>.

Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η εικόνα η οποία παρουσιάζει τον Χριστό καθημένο πάνω σε δυο εξαπτέρυγα και τον άγιο Γεώργιο πεζό και δρακοντοκτόνο. Ο άγιος με το αριστερό χέρι του κρατά μια μικρή ασπίδα ελλειπτικού σχήματος, της οποίας φαίνεται η εσωτερική πλευρά, επιτρέποντας έτσι να φανούν οι δύο χειρολαβές της. Μέσα από την πρώτη περνά το χέρι του αγίου και συγκεκριμένα ο πήχης του χεριού, ενώ την κρατά σταθερά από τη δεύτερη. Η εικόνα είναι έργο του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ανήκει στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης<sup>121</sup>. Ο τύπος της εικόνας αυτής αναπτύχθηκε τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς φαίνεται, στην Κρήτη. Ένα από τα πρωϊμότερα

---

377-396. Πρβλ. και Φρειδερίκος Τίρς, *Η Ελλάδα του Καποδίστρια. Η παρούσα κατάσταση της Ελλάδος (1828-1833) και τα μέσα για να επιτευχθεί η ανοικοδόμησή της*, 2 τόμ. μτφ. ελλ. Έκδοσης Απόστολος Σπήλιος, Αθήνα, Αφοί Τολίδη 1972.

<sup>118</sup>, I. Kyzlasova, *Εικόνες της Κρητικής τέχνης*, ό.π., σελ. 510.

<sup>119</sup> Σημειώνεται ότι συχνά και οι ασπίδες των αρχαίων Ελλήνων έφεραν στην εξωτερική τους όψη την κεφαλή της «Γοργόνας», ως αποτροπαικό και διακοσμητικό στοιχείο ταυτόχρονα.

<sup>120</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* ό.π., εικ. 155, σημειώσεις σελ. 510.

<sup>121</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* ό.π., εικ. 172, σημειώσεις σελ. 525.

έργα του δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου αυτού του τύπου είναι η εικόνα η οποία δωρήθηκε την 1<sup>η</sup> Μαρτίου 1945 στο Μουσείο Μπενάκη<sup>122</sup>.

Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα η αναβίωση της παλαιολόγιας αγιογραφίας και η επιτοίχια εικονογράφηση του καθολικού των ορθοδόξων εκκλησιών, αναπτύσσει ένα νέο τύπο στρατιωτικής φορεσιάς των στρατιωτικών αγίων, η οποία μιμείται τα βυζαντινά πρότυπα χωρίς ακρίβεια στην απόδοση των λεπτομερειών. Τούτο συμβαίνει διότι δεν υπάρχουν αντίβολα από την εποχή εκείνη, αλλά και διότι οι αγιογράφοι δεν γνωρίζουν την ιστορία και την τεχνική των όπλων την εποχή εκείνη. Ως προς τις ασπίδες φιλοτεχνούνται στρατιωτικοί άγιοι, οι οποίοι κρατούν στρογγυλές ασπίδες, οι οποίες είναι μεν μικρές, αλλά σαφώς μεγαλύτερες σε διάμετρο από εκείνες οι οποίες τους πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες, στην απεικόνιση της Σταύρωσης, συνόδευαν και συμπλήρωναν τη στρατιωτική φορεσιά του Ρωμαίου εκατόνταρχου.

Οι ασπίδες αυτές μοιάζουν με εκείνες τις οποίες κρατούσαν οι πεζοί Βυζαντινοί στρατιώτες στα μέσα του 14ου αιώνα<sup>123</sup>, γνωστές ως «πέλτες» και «σκουταρίσκοι».

Σε αυτές τις τελευταίες αναφέρεται και ο αυτοκράτορας Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός στην Ε΄ Διάταξη «Περί Όπλων» στα *Τακτικά* του. Συγκεκριμένα, αναφέρει για τον αμυντικό εξοπλισμό των πεζών στρατιωτών ότι αυτοί έφεραν: «σκουτάρια σιδηρά στρογγύλα».

Η διακόσμηση των ασπίδων των δυο πρώτων αυτών κατηγοριών διακρίνεται, όταν οι στρατιωτικοί άγιοι κρατούν τις ασπίδες τους έτσι, ώστε να φαίνεται η εξωτερική ή έστω τμήμα της εξωτερικής τους πλευράς, ή όταν στις μεγάλες στρογγυλές ή ελλειπτικές ασπίδες φαίνεται η πλάγιά τους πλευρά, όπως στην προαναφερθείσα εικόνα του αγίου Γεωργίου ως πεζού πολεμιστή, η οποία ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη.

Η διακόσμηση, λοιπόν, των ασπίδων αποτελείται από ρόδακες, ταινίες με επαναλαμβανόμενα φυτικά σχέδια, σταυρούς, αλλά γεωμετρικά σχήματα και σπανιότερα από ανθρωπόμορφα ή ζωόμορφα προσωπεία.

---

<sup>122</sup> Δωρεά Π. Λιδωρίκη, αρ. ευρ. 3737. Για την εικόνα αυτή στον Κατάλογο Εκθέσεως, Electra Georgoula, *The Greeks: Art Treasures from the Benaki Museum in Athens*, Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon, 27 September 2007 to 6 January 2008, σελ. 212-213.

<sup>123</sup> Χηθ Γιαν- Μακ Μπράντ Ανγκους (μετάφραση Παπαθανάσης Ηλίας), *Οι τελευταίοι Βυζαντινοί στρατοί (1118-1461 μ.Χ.)*, Σειρά Μαχίμων, 3, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 1996.

Στη μεταβυζαντινή αγιογραφία τα προσωπεία, ως διακοσμητικά στοιχεία των πολεμικών ενδυμασιών, παρουσιάζονται κυρίως στους θώρακες και έχουν δυτικοευρωπαϊκή προέλευση με έντονα μανιερίστικη επιρροή. Στις ασπίδες παρουσιάζονται με όχι μεγάλη συχνότητα.

Χαρακτηριστικό δείγμα απεικόνισης αποτροπαϊκού προσωπείου σε ασπίδα πολεμικού αγίου, αποτελεί η ασπίδα του αγίου Γεωργίου σε εικόνα των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου η οποία βρίσκεται στο ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού των Ταξιαρχών στην Τσαγγαράδα του Πηλίου. Εκεί, ο άγιος Γεώργιος κρατά ασπίδα με απεικόνιση στην εξωτερική της πλευρά προσωπείου με έντονο αποτροπαϊκό χαρακτήρα, το οποίο θυμίζει ανάλογο ανάγλυφο σφυρήλατο μεταλλικό προσωπείο που διακοσμεί ασπίδα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που ανήκε στον Ισπανό βασιλιά Κάρολο Κουΐντο. Αυτήν την τελευταία είχε μαζί του ο βασιλιάς κατά την διάρκεια τη Ισπανικής εκστρατείας του στην βόρεια Αφρική<sup>124</sup>.

Στην τρίτη κατηγορία εικονιζόμενων ασπίδων, όπως προαναφέρθηκε, υπάγονται ασπίδες, η φιλοτέχνηση των οποίων είχε επηρεασθεί από την ιταλική αναγέννηση, τον μανιερισμό ακόμα και από το ρυθμό μπαρόκ.

Το σχήμα τους μιμείται τους ιταλικούς αναγεννησιακούς και μεταναγεννησιακούς (μανιερίστικους) εραλδικούς θυρεούς και όχι πραγματικές ασπίδες. Το σχήμα αυτό έχει έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα, αλλά δεν έχει ύφος αμυντικό, όπως πρέπει να έχει και είχε μια ασπίδα, ως μέσο άμυνας.

Δεν έχουν, δηλαδή, οι ασπίδες αυτές τα στοιχεία εκείνα τα οποία προσέφεραν προστασία, όπως η μεγάλη επίπεδη ή κυρτή επιφάνεια, αλλά αντίθετα παρουσιάζουν έντονα καμπυλόμορφα στοιχεία ταξινομημένα ισόρροπα κατά τρόπο ώστε επεκτατικά να διευρύνουν τη διακοσμητική παρουσία τους, με την οποία συμπληρώνεται η πολεμική φορεσιά των στρατιωτικών οι οποίοι τις φέρουν.

Η εικόνα των έφιππων αγίων Γεωργίου και Δημητρίου, έργο του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ηπειρώτη αγιογράφου, της συλλογής μεταβυζαντινών εικόνων επτανησιακής τέχνης της Δημόσιας Βιβλιοθήκης Λευκάδας (αρ. ευρ. 102), η οποία προαναφέρθηκε, αποτελεί, πλην των άλλων, ένα εξαιρετικό παράδειγμα αυτής της έντονα διακοσμητικής παράστασης ασπίδας.

Στην εικόνα αυτή ο άγιος Γεώργιος, έφιππος, ελαύνων, γυρίζει το σώμα του και λογχίζει το δράκο με το αριστερό χέρι του, με το οποίο κρατά τη λόγχη.

---

<sup>124</sup> Η ασπίδα του Καρόλου Κουΐντου ανήκει σήμερα στην Armeria del Palacio Real de Madrid, αρ. ευρ. A-152, Guillermo Quintana Lacaci, *Armeria del Palacio Real de Madrid*, Madrid 1987, σελ. 27.

Με το δεξί χέρι του κρατά μια οξύμορφη στο κάτω άκρο της ασπίδα, η οποία καλύπτει μεγάλο μέρος του σώματος, αλλά και τμήμα του σώματος του αλόγου του.

Στο σημείο αυτό αξίζει να υπογραμμισθεί το οξύμορφο της ασπίδας. Διότι ασπίδες, οι οποίες διέθεταν μια αιχμή στην εξωτερική τους όψη, διέθεταν και οι βυζαντινοί. Η διαφορά με εκείνες της ιταλικής αναγέννησης είναι ότι οι ασπίδες των βυζαντινών διέθεταν μια μικρή αιχμή μήκους οχτώ περίπου εκατοστών και μπορούσαν να δημιουργήσουν τραυματισμούς στον αντίπαλο, ενώ εκείνες της ιταλικής αναγέννησης είχαν μεγάλο μήκος και μπορούσαν να επιφέρουν εύκολα θανάσιμα πλήγματα<sup>125</sup>.

Η εξωτερική επιφάνεια της ασπίδας αυτής του αγίου Γεωργίου διακρίνεται για τα διακοσμητικά στοιχεία ρυθμού μπαρόκ<sup>126</sup>, με έντονες καμπυλόμορφες διακοσμήσεις, ενώ στην κάτω πλευρά της το φτερωτό πρόσωπο ενός άγγελου τονίζει τον θρησκευτικό χαρακτήρα της όλης σύνθεσης.

Η ασπίδα αυτή του αγίου Γεωργίου συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά ενός έντονα δυτικότροπου θυρεού «καρτούς» (cartouche). Οι θυρεοί «καρτούς» προέκυψαν στην ευρωπαϊκή τέχνη και κυρίως στην Ιταλία κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα από τα σχέδια θυρεών τα οποία σχεδίαζαν ειδικά καλλιτέχνες πάνω σε χαρτί και στη συνέχεια έκοβαν τις άκρες των σχεδίων αυτών με αποτέλεσμα το χαρτί να συστρέφεται γύρω από τον άξονα του, δημιουργώντας πολλές μικρές κυλινδρικές απολήξεις<sup>127</sup>.

Τη διακοσμητική αποτύπωση των αμυντικών όπλων των στρατιωτικών αγίων και ιδιαίτερα των ασπίδων τους, υπηρετούν με ιδιαίτερη καλαισθησία και ακρίβεια κυρίως οι Κρητικοί αλλά και οι Επτανήσιοι ζωγράφοι, οι οποίοι έχουν άμεση και στενή επαφή με τις τάσεις των εικαστικών τεχνών της δυτικής Ευρώπης και ιδιαίτερα της Ιταλίας.

Αξιόλογα δείγματα εικονογραφικών έργων των Κρητικών αλλά και των Επτανήσιων αγιογράφων βρίσκονται σε πολλά μουσεία του εξωτερικού. Ως παράδειγμα αναφέρεται το Μουσείο Καλών Τεχνών της πόλης Καέν (Caen) της Γαλλίας όπου εκτίθεται μια εικόνα του αγίου Θεοδώρου, προερχομένη από το παλαιό

---

<sup>125</sup> Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints* ό.π.,σελ. 218-219

<sup>126</sup> Από την εκτενή βιβλιογραφία για τον ρυθμό μπαρόκ ενδεικτικά αναφέρω: Margaret Jourdain, *The Work of William Kent*, London 1948, Victor Tapie, *Baroque et Classicisme*, Paris 1957, Alberto Martini, *Chefs d' oeuvres de l' art Renaissance et Manienisme*, ό,π, Sacheverell Sitwell, *Southern Baroque Revisited*, London 1967.

<sup>127</sup> Herbert Cole, *Heraldry Decoration and Floral Forms*, New York, 1988, σελ. 93-35.

ιταλικό Μουσείο Καμπάνα (Campana)<sup>128</sup>, η οποία παρουσιάζει έφιππο και ένοπλο τον άγιο Θεόδωρο. Πρόκειται για εικόνα, η οποία αποδίδεται στον Κρητικό αγιογράφο Θεόδωρο Πουλάκη.

Ο άγιος, του οποίου το άλογο περνάει πάνω από το σώμα του πεσμένου στο έδαφος Λιαίου, τον οποίο μόλις έχει νικήσει, κρατά με το δεξί χέρι του την λόγχη του, την οποία ακουμπά στον ώμο του με στραμμένη την αιχμή προς τα πίσω, εκφράζοντας έτσι μια στάση νικηφόρας χαλαρότητας.

Αυτή η στάση τονίζεται ακόμη περισσότερο από την ασπίδα του, η οποία είναι περασμένη με διπλή χειρολαβή στον πήχη του αριστερού χεριού του με το οποίο κρατά τα χαλινάρια του αλόγου και είναι γυρισμένη προς τα πίσω χωρίς να προστατεύει το σώμα του αγίου, αφού αυτός δεν έχει πλέον ανάγκη από την προστασία της, έχοντας ήδη κατανικήσει τον αντίπαλό του.

Η ασπίδα, η οποία δεν ανταποκρίνεται σε κάποιον αυθεντικό τύπο αυτού του αμυντικού όπλου, έντονα καμπυλόμορφη σε σχήμα, έχει την όψη ιταλικού θυρεού (cartouche), θυμίζοντας μορφικά τα διακοσμητικά σχήματα της εποχής του ρυθμού μπαρόκ, εποχής κατά τη διάρκεια της οποίας έζησε ο Κρητικός αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης.

Ένας σπάνιος εικονογραφικός τύπος ασπίδας αποτυπώνεται σε φορητή εικόνα της Επτανησιακής Σχολής. Πρόκειται για την ασπίδα την οποία παρουσιάζεται να κρατά ο άγιος Φανούριος, ο οποίος εικονίζεται ένοπλος να φρουρεί το λείψανο του αγίου Σπυρίδωνα. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό θέμα εξαιρετικά σπάνιο.

Ο σπαθοφόρος άγιος με το αριστερό χέρι του κρατά τη λόγχη του με τη ρομβοειδή αιχμή, ενώ με το δεξί συγκρατεί, παράλληλα προς το σώμα του, την επιμήκη ασπίδα του με τις ελικοειδείς απολήξεις της, τυπικού ρυθμού μπαρόκ<sup>129</sup>.

Η ασπίδα είναι επιμήκης και δεν ανήκει σε κανέναν πραγματικό τύπο ασπίδας. Η παρουσία της στην εικόνα είναι αυστηρά διακοσμητική. Η πρόσθια εξωτερική της επιφάνεια, σε όλο το μήκος της, έχει διακοσμηθεί με ένα γκροτέσκο προσωπίο, το περίγραμμα του οποίου διαμορφώνεται φυλλόσχημα, θυμίζοντας τα φυλλόσχημα πρόσωπα του Γάλλου αρχιτέκτονα του 13<sup>ου</sup> αιώνα Βιγιάρ ντε Χονεκούρ (Villard de Honnecourt)<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> Αριθμός ευρετηρίου Μουσείου Καμπάνα (Campana) 12, του 8<sup>ου</sup> Τμήματος του καταλόγου του Μουσείου.

<sup>129</sup> Η εικόνα είναι έργο του 18<sup>ου</sup> αιώνα, επτανήσιου καλλιτέχνη και ανήκει σε ιδιωτική συλλογή.

<sup>130</sup> Harold Osborne, *The Oxford Companion to Art*, ό.π., σελ. 546



Αργότερα οι ελληνικές παλάσκες, δηλαδή μεταλλικές θήκες μέσα στις οποίες οι πολεμιστές διατηρούσαν τα πολεμοφόδια τους του πρώτου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν διακοσμούνται με διακοσμητικό θέμα την ολόσωμη παράσταση της θεάς Αθηνάς, συχνά την παρουσιάζουν να κρατά μια ασπίδα παρόμοια με αυτήν την οποία κρατά στην προειρημένη εικόνα ο άγιος Φανούριος.

Έτσι αποδεικνύεται η στενή σχέση της ορθόδοξης ελληνικής αγιογραφίας με άλλες μορφές εφαρμοσμένων διακοσμητικών τεχνών στην Ελλάδα, όπως είναι η αργυροχρυσοχοΐα, αφού η αγιογραφία «δανείζει» διακοσμητικά στοιχεία της σε εκφράσεις της κοσμικής διακοσμητικής τέχνης.

Στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζεται στην αγιογραφία ένας τύπος πεζού στρατιωτικού αγίου, ο οποίος απεικονίζει και αποτυπώνει ρεαλιστικά την πολεμική φορεσιά και τα αυθεντικά όπλα της εποχής. Τα πρώτα γνωστά έργα αυτού του τύπου του στρατιωτικού αγίου αποδίδονται στον μεγάλο Κρητικό αγιογράφο Άγγελο Ακοτάντο. Πρόκειται για τις εικόνες των αγίων Φανουρίου και Δημητρίου, οι οποίοι παρουσιάζονται ως ευσταλείς και ρωμαλέοι Βυζαντινοί πεζοί στρατιωτικοί άρχοντες. Οι άγιοι πολεμιστές φορούν δρωμίδες στα πόδια ώστε να μπορούν να διανύουν άνετα μεγάλες αποστάσεις πεζοί. Πάνω από τον αμυντικό και επιθετικό οπλισμό τους, οι άγιοι φορούν έναν πλούσιο δίχρωμο κόκκινο-πράσινο μανδύα. Κάτω από τον μανδύα τους διακρίνεται ο λεπιδωτός θώρακας τους. Από τη μέση τους με λεπτά δερμάτινα λουριά κρέμεται η σπάθη τους. Ειδικότερα, πρόκειται για την κυρτή τουρκικού τύπου σπάθη την οποία φέρουν οι άγιοι. Φέρουν, ακόμα, ασπίδες τις οποίες έχουν στερεωμένες στην πλάτη τους με λεπτό δερμάτινο ιμάντα περασμένο γύρω από το λαιμό τους. Τμήμα της εσωτερικής πλευράς των ασπίδων τους διακρίνεται πάνω από τον αριστερό ώμο τους.

Το τμήμα της ασπίδας, το οποίο διακρίνεται, μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε ότι στην πάνω δεξιά πλευρά της δημιουργείται ένα μικρό καμπυλόμορφο άνοιγμα. Όταν ο πολεμιστής κρατούσε την ασπίδα με το αριστερό χέρι του, το άνοιγμα αυτό, στην εξωτερική πλευρά της ασπίδας, αντιστοιχούσε στην άνω δεξιά της πλευρά και σκοπό είχε να μην παρεμποδίζει η ασπίδα την όραση του πολεμιστή, αφού μπορούσε να την κρατά στο ύψος του προσώπου και από το καμπυλόμορφο άνοιγμα να κοιτά πέρα από αυτή, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να την χαμηλώνει.

Η κατασκευή και η χρήση ασπίδων με αυτήν την κατασκευαστική πρακτική ιδιοτροπία ήταν συνήθης σε ολόκληρη την Ευρώπη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Στη δυτική Ευρώπη μάλιστα χρησιμοποιούσαν το κοίλο αυτό άνοιγμα για να στηρίζουν τα

φορητά πυροβόλα όπλα, τα οποία την εποχή εκείνη είχαν αρχίσει να διαδίδονται με ταχύτητα στους ευρωπαϊκούς στρατούς. Συχνότερα, όμως, το κοίλο αυτό άνοιγμα χρησιμοποιούσαν όταν οι ασπίδες είχαν μεγάλο μήκος για να στηρίζουν τις λόγχες σε περίπτωση κατά μέτωπο επίθεσης του ιππικού.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι ορισμένες από τις ασπίδες της εποχής εκείνης, δηλαδή στο δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα, προσέφεραν στον πεζό πολεμιστή ευκολία στη μεταφορά, ευελιξία στην κίνηση και γρήγορη και ουσιαστική χρήση με στόχο την προστασία του.

Αυτός ο τύπος του άγιου πεζού πολεμιστή με την ασπίδα με το καμπυλόμορφο άνοιγμα στην άνω δεξιά γωνία διατηρήθηκε εικονογραφικά με πιστή αποτύπωση μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα.



## 4. Σπαθιά

Το σημαντικότερο όπλο των πολεμιστών σε ολόκληρο τον «παλαιό κόσμο», δηλαδή στην Ευρώπη, Ασία, Βόρεια Αφρική, ήταν για πολλούς αιώνες το σπαθί. Πρόκειται για ένα αγχέμαχο όπλο με μεταλλική λεπίδα μεγάλου μήκους και λαβή κατασκευασμένη από ποικίλα υλικά. Η χρήση του στις μάχες ήταν συνεχής από τη μυκηναϊκή εποχή μέχρι το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Χρησιμοποιήθηκε ως όπλο αλλά και ως διακοσμητικό συμπλήρωμα της ανδρικής φορεσιάς. Σπαθιά έφεραν με τις επίσημες ενδυμασίες τους οι πρεσβευτές και οι πρόξενοι των ευρωπαϊκών κρατών κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα η πολεμική τεχνολογία το είχε πλέον ξεπεράσει. Ελάχιστη χρήση του έγινε στους βαλκανικούς πολέμους καθώς και κατά την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, κυρίως από το ιππικό. Επίσης χρησιμοποιήθηκε πάντα από το ιππικό κατά τη διάρκεια του ρωσικού εμφυλίου πολέμου και κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου από Πολωνούς και Ρώσους.

Έκτοτε και μέχρι σήμερα παραμένει σε χρήση σε παρελάσεις και στρατιωτικές τελετές, έχοντας συμβολικό και τελετουργικό χαρακτήρα. Μπορεί με ασφάλεια να ειπωθεί ότι μεταξύ των αγχέμαχων όπλων το σπαθί είναι το σημαντικότερο όλων.

Παρά τις πολυάριθμες μελέτες, γενικές και ειδικές, που έχουν γίνει με αντικείμενο τα σπαθιά υπάρχουν μεγάλα κενά στην πλήρη γνώση της ιστορίας και της κατασκευής των όπλων αυτών. Ιδιαίτερα για τη μελέτη των σπαθιών των προερχόμενων πριν από το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχουν πολλά κενά. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει ο διακεκριμένος βρετανός ιστορικός Claude Blaire<sup>131</sup>.

Η κατασκευή, η χρήση και η συμμετοχή του σπαθιού στην ιστορική πορεία των λαών ήταν τόσο διαδεδομένες, ώστε έχει λεχθεί ότι η ανθρώπινη ιστορία είναι στην ουσία αυτή η ίδια η ιστορία του όπλου αυτού.

Όπως είναι φυσικό η μακρόχρονη και ευρύτατη χρήση του είχε ως αποτέλεσμα οι λεπίδες του, κατά τη διάρκεια των αιώνων, να πάρουν ποικιλόμορφα σχήματα. Έτσι γεννήθηκε η σπάθη, η οποία χαρακτηρίζεται κυρίως από την κυρτή της λεπίδα και το ξίφος με λεπίδα ευθεία, αμφίστομη και μεγάλου μήκους.

---

<sup>131</sup> Claude Blaire, *European and American Arms*, London 1962, preface, χωρίς αριθμηση σελίδων.

Το σπαθί κατά τη διάρκεια των αιώνων απέκτησε έντονη συμβολική αξία. Αποτελούσε σύμβολο εξουσίας, ενώ σε συνδυασμό με τη ζυγαριά αποτελούσε σύμβολο δικαιοσύνης. Στη χριστιανική θρησκεία εξέφραζε την επιβολή του καλού πάνω στο κακό.

Στις εικαστικές τέχνες, το σπαθί σε όλες τις μορφές του έχει απαθανατιστεί στη δυτική τέχνη σε πίνακες με αντικείμενο ιστορικές μάχες και στρατιωτικές προσωπικότητες. Το όπλο αυτό απεικονίζεται ιδιαίτερα και στη μεταβυζαντινή αγιογραφία.

Κατά τη διάρκεια του πολυαίωνα μεσαίωνα και της αναγέννησης, το κύριο αγχέμαχο όπλο των πολεμιστών ήταν το σπαθί και οι πολυάριθμες παραλλαγές του.

Η μεγάλη χρήση σπαθιών είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν περισσότερες κατηγορίες αυτού του όπλου οι οποίες ομαδοποιούνται κατωτέρω κυρίως, ανάλογα με το σχήμα και το μήκος της λεπίδας τους.

Το σπαθί αποτελούσε το κύριο όπλο των πολεμιστών. Με αυτό, σε οποιαδήποτε μορφή ή σχήμα, ήταν οπλισμένοι για αιώνες σχεδόν όλοι οι πολεμιστές είτε αυτοί ήταν πεζοί είτε ήταν έφιπποι. Ο Ταξιάρχης Κόλιας αναφέρει ότι στο Βυζάντιο θεωρούσαν το σπαθί ως το ευγενέστερο των όπλων<sup>132</sup>.

Η κατασκευή του κάθε σπαθιού κατά τους τελευταίους αιώνες του μεσαίωνα και μετά το τέλος του απαιτούσε συνήθως την συνεργασία τεσσάρων τουλάχιστον διαφορετικών τεχνητών. Ενός σπαθοποιού (κατασκευαστή λεπίδων), ενός κατασκευαστή λαβών, ενός κατασκευαστή θηκών και ενός τουλάχιστον καλλιτέχνη-διακοσμητή. Μερικές φορές ένας επιπλέον εξειδικευμένος τεχνίτης φρόντιζε για την επιμελημένη και προσεκτική συναρμολόγηση των διαφόρων τμημάτων του σπαθιού<sup>133</sup>.

Στη χριστιανική θρησκεία τα όπλα και ιδιαίτερα το σπαθί, αναφέρονται πολύ συχνά και έχουν σημαντική παρουσία στα ιερά κείμενα, όπου συχνά γίνεται αναφορά σ' αυτό με διάφορους όρους. Αλλά και στην ορθόδοξη αγιογραφία, η παρουσία του δεν είναι σπάνια<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Ταξιάρχης Κόλιας, «Τα όπλα στη Βυζαντινή Κοινωνία», *Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου «Η Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο»*, Αθήνα 15-17 Σεπτεμβρίου 1989, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών/Ε.Ι.Ε., Αθήνα, 1989, σελ. 463-476.

<sup>133</sup> Οι Ρωμαίοι το ονόμαζαν "Spatta" και αντικατέστησαν με αυτό το βραχύ gladius το οποίο ήταν από τα κύρια όπλα του στρατού τους, Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 342-355.

<sup>134</sup> Στα θρησκευτικά κείμενα χρησιμοποιείται συχνά ο όρος «ρομφαία».

Ήδη ο Δαβίδ στους Ψαλμούς του, κάνει συχνότατα αναφορά στα όπλα και ειδικότερα στα σπαθιά και στις διάφορες παραλλαγές τους, όπως π.χ. «Ανάστηθι Κύριε πρόφθασον αυτούς και υποσκέλισον αυτούς, ρύσαι την ψυχήν μου από ασεβούς, ρομφαίαν σου από εχθρών της χειρός σου» στον Ψαλμός ΙΣΤ, αρ. 13. Αλλά και στην Καινή Διαθήκη γίνονται επανειλημμένα αναφορές σε όπλα και ειδικότερα σε σπαθιά.

Όμως, στην «Αποκάλυψη» του Ευαγγελιστή Ιωάννη, η οποία αποτελεί ένα ξεχωριστό κείμενο, που πραγματεύεται τη συνεχή πάλη του καλού με το κακό, η άμεση και η συμβολική αναφορά στα όπλα είναι πολύ συχνή. Ειδικότερα στο κεφάλαιο Α, παράγραφοι 12,13,16, υπάρχει περιγραφή του Χριστού ευρισκομένου μεταξύ επτά κηροπηγίων, ο οποίος απευθύνεται προς τον Ευαγγελιστή Ιωάννη και τον παρακινεί να γράψει την «Αποκάλυψη», κρατώντας ρομφαία στο στόμα του<sup>135</sup>.

Συγκεκριμένα στην «Αποκάλυψη» αναφέρεται:

«...έχων εν τη δεξιά αυτού χειρί αστέρας επτά και εκ του στόματος αυτού, ρομφαία δίστομος οξεία εκπορευομένη και η όψις αυτού ως ο ήλιος φαίνει εν τη δυνάμει αυτού...».

Στο δε Β κεφάλαιο (παρ. 15,16) αναφέρεται:

«...Ούτως έχεις και συ κρατούντος την διδαχήν των Νικολαϊτών ομοίως. Μετανόησον ουν· ει δε μη έρχομαι σοι ταχύ και πολεμήσω μετ' αυτών εν τη ρομφαία του στόματος μου».

Κατά τρόπο ευθύ και άμεσο λοιπόν, κατονομάζεται στην «Αποκάλυψη» του Ιωάννη, η οποία αποτελεί ένα αινιγματικό, θρησκευτικό κείμενο γεμάτο συμβολισμούς, η ρομφαία, ως μέσον πειθούς και μαχητικής επιβολής, των όσων αναφέρονται στον συγγραφέα και ευαγγελιστή από τη θεία αποκάλυψη.

Όμως το σπαθί με την ευθεία και αμφίστομη λεπίδα, είναι το σύμβολο και του αποστόλου Παύλου. Πολυάριθμες είναι οι απεικονίσεις του, κρατώντας ένα αμφίστομο σπαθί, στην Ελλάδα κυρίως στις καθολικές εκκλησίες. Παρουσιάζεται, λοιπόν, ο απόστολος Παύλος με το σπαθί στο χέρι. Ενδεικτικά αναφέρεται εικόνα (19<sup>ος</sup> αιώνας-αρχές 20<sup>ου</sup>) στο ναό του χωριού Σμαρδάκιτο στην Τήνο, όπου ο μεν

---

<sup>135</sup> Εξαιρετικής τέχνης ναούργημα (βιτρό), το οποίο παρουσιάζει τον Χριστό να κρατά ρομφαία στο στόμα, υπάρχει στο βασιλικό παρεκκλήσιο του πρώτου ορόφου της Σεντ Σαπέλλ (Sainte Chapelle) στο Παρίσι. Η παράσταση αυτή εντυπωσιάζει και δημιουργεί απορίες στους πολυπληθείς επισκέπτες του παρεκκλησίου, οι οποίοι στη συντριπτική τους πλειοψηφία αγνοούν την «Αποκάλυψη» του Ευαγγελιστή Ιωάννη.

Παύλος κρατά το αμφίστομο σπαθί του, ο δε Πέτρος τα κλειδιά του Παραδείσου ως βασικά σύμβολα της χριστιανικής θρησκείας.

Στην ίδια κατηγορία αγχεμάχων όπλων, υπάγονται η σπάθη και το ξίφος. Η διαφορά τους με το σπαθί, βρίσκεται κυρίως στο πλάτος, το μήκος και το σχήμα της λεπίδας.

Τα βυζαντινά σπαθιά, δεν διέφεραν σχεδόν καθόλου, από εκείνα των Λατίνων πολεμιστών της ίδιας εποχής<sup>136</sup>.

Αποτελούνταν από μια ευθεία αμφίστομη φαρδιά ατσάλινη λεπίδα το μήκος της οποίας διέτρεχαν συνήθως, δυο μεγάλες και βαθιές αύλακες μια από κάθε πλευρά της, κατά μήκος του άξονα της. Στην αντίθετη από την αιχμή άκρη, η λεπίδα κατέληγε σε οβελίσκο. Συμπληρώνονταν ακόμα από τον σταυροειδή φυλακτήρα, τον τοποθετημένο και στερεωμένο κάθετα προς τη λεπίδα, τη λαβή, την επίστεψη της λαβής (πόμολο), συνήθως σχήματος σφαιρικού ή βαλβοειδούς και τον μικροσκοπικό πύρο ή σφήνα, που προορισμό είχε να στερεώνει την διακοσμητική επίστεψη της λαβής και τον σταυροειδή φυλακτήρα στην λεπίδα.

Δεδομένου ότι σχεδόν πάντα η θήκη τους ήταν εσωτερικά ξύλινη, όποια και αν ήταν η εξωτερική της όψη και τα ενδεχόμενα διακοσμητικά της στοιχεία. Αν δεν υπήρχαν οι αυλακώσεις αυτές, η λεπίδα δεν έβγαινε με ευκολία από αυτήν<sup>137</sup>.

Ο φυλακτήρας των σπαθιών αυτών, πέραν του ότι σε συνδυασμό με τη λεπίδα σχηματίζει το σημείο του σταυρού, είχε τη δυνατότητα στις μάχες, να σταματά τα κάθετα και τα λοξά κτυπήματα του σπαθιού του αντιπάλου που κατευθύνονταν κατ' εκείνου, ο οποίος κρατούσε το σπαθί με τον σταυροειδή φυλακτήρα. Ο βυζαντινός Αυτοκράτορας Λέων ΣΤ' ο Σοφός στις «Διατάξεις» Ε' και ΣΤ' των *Τακτικών* του ρητά αναφέρει τα σπαθιά ως τμήμα του οπλισμού των βυζαντινών στρατιωτών<sup>138</sup>.

Πολλούς αιώνες μετά, κατά τους πολέμους του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, τα σπαθιά και τα ξίφη συνεχίζουν να παίζουν έναν πρωταρχικό ρόλο στα πεδία των μαχών,

---

<sup>136</sup> Για την ομοιότητα των βυζαντινών σπαθιών με εκείνα των Λατίνων, Χηθ Γιαν- Μακ Μπράιντ Ανγκους (μετάφραση Παπαθανάσης Ηλίας), *Οι τελευταίοι Βυζαντινοί στρατοί (1118-1461 μ.Χ.)*, Σειρά Μαχίμων, 3, Ελευθερη Σκέψις, Αθήνα, 1996. Στη σελίδα 23 παρουσιάζεται εικόνα του αγίου Ευσταθίου Πλακίδα του 14<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος κρατά σπαθί όμοιο με εκείνα των Λατίνων, στη σελίδα 34 παρουσιάζονται δυο στρατιωτικοί άγιοι χωρίς αναφορά στα ονόματα τους καθώς και στη σελίδα 35 παρουσιάζεται εικόνα στρατιώτου από τοιχογραφία του 15<sup>ου</sup> αιώνα από την εκκλησία Βροντοχίου στον Μυστρά και Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π.,σελ. 353-355.

<sup>137</sup> Από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα παρατηρούνται στις λεπίδες ορισμένων σπαθιών αντί για αύλακες, νευρώσεις, οι οποίες διατρέχουν συνήθως σε όλο τους το μήκος, με σκοπό την ισχυροποίηση τους.

<sup>138</sup> Λέοντος Σοφού, ό.π., Διατάξεις ΣΤ', παρ. β' «...Έχειν δε σπαθία αποκρεμάμενα των ώμων αυτών κατά την Ρωμαϊκήν τάξιν...».

αλλά και κατά τη διάρκεια συμπλοκών και μονομαχιών<sup>139</sup>. Στη δυτική Ευρώπη όμως, τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, η παραγωγή σπαθιών με λαβές, οι οποίες σχηματίζουν με τον φυλακτήρα τους ένα απλό σταυροειδές σχήμα, μειώνονται και περιορίζονται. Οι λαβές πλέον σε συνδυασμό με τον φυλακτήρα, αποκτούν μια περισσότερο σύνθετη μορφή. Το χέρι, το οποίο κρατά σπαθί, προστατεύεται καλύτερα με την προσθήκη στον σταυροειδή φυλακτήρα δακτυλίων και καμπυλόμορφων τοξοειδών μεταλλικών ελασμάτων.

Ο ξιφομάχος έχει πλέον τη δυνατότητα να αποφεύγει όχι μόνο τα κάθετα και τα λοξά, αλλά και τα εναντίον του κατευθυνόμενα οριζόντια κτυπήματα. Οι σύνθετες λαβές δίνουν ακόμη τη δυνατότητα στον ικανό ξιφομάχο να δεσμεύσει την άκρη του σπαθιού του αντιπάλου του. Παράλληλα, οι νέες, σύνθετες λαβές δίνουν την ευκαιρία στους κατασκευαστές τους να προβάλλουν με υπερηφάνεια τις τεχνικές τους δυνατότητες αλλά και τις καλλιτεχνικές τους ικανότητες, αποδεικνύοντας την ασφαλέστερη χρήση και τη διακοσμητική πληρότητα των δημιουργημάτων τους<sup>140</sup>.

Στην ορθόδοξη αγιογραφία των πρώτων μεταβυζαντινών χρόνων, οι φυλακτήρες των λαβών των σπαθιών παρουσιάζονται σχεδόν πάντοτε σταυροειδείς.

Ωραία, αλλά και χαρακτηριστικά δείγματα σπαθιών του 15<sup>ου</sup> αιώνα, απεικονιζόμενα με μεγάλη ακρίβεια ως προς το σχήμα, αλλά και τις λεπτομέρειες, μας δίνουν αρκετές θρησκευτικές εικόνες οι οποίες φιλοτεχνήθηκαν κατά τη διάρκεια του 15<sup>ου</sup> αιώνα.

Επειδή στον ελληνικό χώρο δεν διασώθηκαν, πλην εξαιρέσεων, σπαθιά της εποχής αυτής, η εικονογραφική περιγραφή των σπαθιών στις θρησκευτικές εικόνες είναι πραγματικά πολύτιμη, διότι αποτελεί τεκμήριο των όπλων τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στον ελληνικό χώρο.

Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ της μονής Γωνίας της ενορίας Σπηλιάς της Μητρόπολης Κισσάμου και Σελίνου, που κατά τον Μανώλη Μπορμπουδάκη θεωρείται έργο του Ανδρέα Ρίτζου φιλοτεχνημένο το δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>141</sup>,

---

<sup>139</sup> Μετά το 1530 η σπαθοφορία στην Ευρώπη εξαπλώθηκε και οι διαφορές των ανδρών λύνονταν με μονομαχίες με σπαθιά. Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα το ιππικό προχωρούσε σε εφόδους κραδαίνοντας μεγάλα σπαθιά με φαρδιές κοφτερές λεπίδες, A.V.B. Norman and Don Pottinger, *Warrior to Soldier 449-1660*, London, 1964, σελ. 169-170 και 208.

<sup>140</sup> Για τη δέσμευση του σπαθιού του αντίπαλου ξιφομάχου, Angelo Domenico, *L' Ecole des Armes: avec l'explication générale des principaux attitudes et positions concernant l'escrime*, London, R & J Dodsley, London, 1763, pl. 42 v. 44.

<sup>141</sup> Μανώλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικόνα υπ' αριθμόν 159 και, σελ. 514.

σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση και είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική αυτής της λεπτομερούς εικονογραφικής απεικόνισης σπαθιών της εποχής.

Στο δεξί χέρι του, ο αρχάγγελος, κρατά ένα τυπικό ευρωπαϊκό σπαθί των αρχών και των μέσων του 15<sup>ου</sup> αιώνα με τη γυμνή λεπίδα του ακουμπισμένη πάνω στον δεξί ώμο του. Η λεπίδα του σπαθιού είναι ευθεία, αμφίστομη και καταλήγει σε μια όχι ιδιαίτερα οξεία αιχμή. Το ήμισυ περίπου του μήκους της το διατρέχει μια κεντρική ευρεία αύλακα. Με τη δημιουργία της αύλακας αυτής, οι κατασκευαστές σπαθιών πετύχαιναν τη μείωση του βάρους των λεπίδων, την καλύτερη ταλάντωση τους και την ευκολότερη και ταχύτερη απόσπασή τους από τη θήκη τους. Ο σταυροειδής φυλακτήρας του σπαθιού είναι ευκρινής. Οι βραχίονες του φυλακτήρα έχουν μικρή κλίση προς τα κάτω, δηλαδή προς την αιχμή. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορούσαν οι σπαθοφόροι μαχητές, σε περίπτωση συμπλοκής να αποκρούουν καλύτερα τα κτυπήματα αντιπάλου σπαθιού τα κατευθυνόμενα προς τον φυλακτήρα. Στο σημείο που ενώνονται οι δυο βραχίονες του φυλακτήρα δημιουργείται μια τριγωνική προβολή προς την αιχμή.

Εκτός από τη διακοσμητική της αξία, η τριγωνική αυτή προβολή είχε και πρακτική αξία, αφού όταν το σπαθί βρισκόταν μέσα στη θήκη του, έκλεινε αυτή αποτελεσματικά το στόμιο της θήκης, εμποδίζοντας έτσι σε περίπτωση βροχής ή έντονης, από οποιαδήποτε αιτία, υγρασίας, να εισέλθουν μέσα στη θήκη νερά και να προκαλέσουν διαβρώσεις στη λεπίδα, καθώς είναι γνωστό ότι δεν υπήρχαν ανοξειδωτοί χάλυβες την εποχή εκείνη.

Η επίστεψη της λαβής του σπαθιού είναι δισκοειδής σχηματιζόμενη από τρεις διακοσμητικούς ομόκεντρους κύκλους. Διακρίνεται επίσης ο σφαιροειδής μικροσκοπικός πύρος, ο οποίος στερεώνει φυλακτήρα, λαβή και επίστεψη, στον οβελίσκο της λεπίδας. (εικόνα 24)

Αξίζει να σημειωθεί ο τρόπος, με τον οποίο ο αρχάγγελος κρατά το σπαθί του. Για σταθερότερο κράτημα ο αντίχειρας είναι περασμένος κάτω από τον δεξιό βραχίονα της λαβής. Αυτού του είδους το κράτημα του σπαθιού συνηθιζόταν κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα. Για τον λόγο αυτόν λίγες δεκαετίες αργότερα, γύρω από τη λαβή των σπαθιών τοποθετήθηκαν μεταλλικοί δακτύλιοι, οι οποίοι βοηθούσαν το στερεότερο κράτημα του. Παράλληλα όμως προστάτευαν και τα δάκτυλα του χεριού που

κρατούσε το σπαθί, από κτυπήματα αντιπάλου σπαθιού κατά τις μάχες και τις μονομαχίες<sup>142</sup>.

Εξαιρετική ομοιότητα ως προς το μήκος της λεπίδας, τη λαβή και τον φυλακτήρα της υπάρχει μεταξύ του σπαθιού, το οποίο κρατεί ο αρχάγγελος Μιχαήλ στη συγκεκριμένη αγιογραφία και ενός σπαθιού του τέλους του 15<sup>ου</sup>, το οποίο ανήκει στη βασιλική συλλογή της Μαδρίτης (αρ. ευρετηρίου G. 23, μήκος λεπίδας 0,80 μ.), καθώς επίσης και με ένα άλλο σπαθί του πρώτου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο πιθανότατα ανήκε στον Άγγλο βασιλιά Ερρίκο τον 5<sup>ο</sup> και έχει εναποτεθεί στο Αββαϊό του Ουεστέμινστερ (Westminster Abbey) στην Αγγλία.

Ακόμα ένα σπαθί, το οποίο δημοπρατήθηκε στις Βρυξέλλες στις 13.12.2011<sup>143</sup> είναι σχεδόν όμοιο με εκείνο της εικόνα του αρχαγγέλου της Μονής Γενναδίου (εικόνα 25).

Ο τύπος αυτός του σπαθιού παρέμεινε για πολλές δεκαετίες ο κύριος τύπος σπαθιού, τον οποίο φιλοτεχνούσαν στα έργα τους οι Έλληνες αγιογράφοι, ακολουθώντας όμως τις τεχνικές και αισθητικές αλλαγές του, οι οποίες επέρχονταν με την πάροδο του χρόνου και αφορούσαν κυρίως τη λαβή και τη διακόσμηση λαβής, λεπίδας και θήκης. Προς το τέλος του αιώνα, οι αιχμές των ευρωπαϊκών σπαθιών γίνονται οξύτερες με αποτέλεσμα να έχουν την ικανότητα να διαπερνούν ευκολότερα την αμυντική θωράκιση των αντιπάλων. Το μήκος τους όμως παραμένει μεγάλο ενώ η λεπίδα χάνει το μεγάλο πλάτος της, αλλά αποκτά μια κεντρική νεύρωση που την ισχυροποιεί. Πρόκειται για μια τροποποίηση που με τα χρόνια θα πάρει τη μορφή του ξίφους (*rapier*<sup>144</sup>).

Αρκετά σπαθιά αυτού του τύπου, σώζονται σήμερα σε διάφορα ευρωπαϊκά μουσεία, ινστιτούτα, ιδρύματα και ιδιωτικές συλλογές. Δυστυχώς, όμως, όχι και στην Ελλάδα, πλην ενός μόνον το οποίο ανήκει σε ιδιωτική συλλογή.

---

<sup>142</sup> Ch. H. Tavad, *Les Livres des Armes et Armures*, Hiers et Demain, Milan 1997, σελ. 97, όπου εικονίζεται και το σπαθί της Ισαβέλλας της καθολικής βασίλισσας της Καστίλης (1477-1504) καθώς και σελ. 103-104 όπου αναφέρεται η εξέλιξη του φυλακτήρα της λαβής των σπαθιών κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Επίσης, Frederick Wilkinson, *Edged Weapons*, σελ. 30, όπου αναφέρεται η προσθήκη μεταλλικών δακτυλίων στη λαβή των σπαθιών κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, για προστασία των δακτύλων του πολεμιστή ενώ κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα έχουμε ριζική αλλαγή του φυλακτήρα, με στόχο την προστασία του χεριού που κρατά το σπαθί. Για το ίδιο θέμα, Philippe Missilier, Nicolas Mc Cullough, *Le Musee Fantastique de Karsten Klingbell*, Bruxelles, 2011.

<sup>143</sup> Κατάλογος της δημοπρασίας της 13<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 2011 από τους οίκους δημοπρασίας Pierre Begre et Associes, Bruxelles, και Herman Historica, Munich, αρ. κατ. 34.

<sup>144</sup> Andrea Babuin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο: 1204-1453*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, 2009, σελ. 26.



Ένας άλλος τύπος σπαθιού, ο οποίος ήταν σε χρήση στη δυτική Ευρώπη την ίδια περίπου εποχή, δηλαδή δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα και τις πρώτες πέντε δεκαετίες του 16<sup>ου</sup> αιώνα αφορούσε ένα πολύ βαρύτερο σπαθί.

Ο προειρημένος τύπος σπαθιού, διατηρούσε όλα τα βασικά χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού αυτού αγχέμαχου όπλου. Δηλαδή διέθετε ευθεία αμφίστομη λεπίδα, σταυροειδή φυλακτήρα και σφαιρική αχλαδόσχημη ή βολβοειδή επίστεψη. Όμως διέφερε ουσιαστικά από το τυπικό ευρωπαϊκό σπαθί, κυρίως ως προς το μήκος της λεπίδας (είχε μεγαλύτερο μήκος) και το μέγεθος της λαβής του, η οποία επίσης ήταν μεγαλύτερη<sup>145</sup>.

Στις ξιφομαχίες, η χρήση αυτών των σπαθιών απαιτούσε μεγαλύτερη μυϊκή δύναμη, σταθερότερη έδραση του ξιφομάχου και μεγαλύτερη ευελιξία στις κινήσεις. Για τον λόγο αυτόν και η λαβή τους είχε μεγαλύτερο μήκος, έτσι ώστε οι ξιφομάχοι να μπορούν να την κρατούν με άνεση με το ένα χέρι, αλλά ακόμα και με τα δυο χέρια τους, όπου αυτό ήταν αναγκαίο. Τα κτυπήματα όμως τα οποία μπορούσαν να καταφερθούν με ένα τέτοιο σπαθί, ιδιαίτερα όταν το κρατούσαν με τα δυο χέρια, ήταν βαρύτερα και οι τραυματισμοί, τους οποίους προκαλούσαν, ήταν περισσότερο σοβαροί. Μπορούσαν μάλιστα τα κτυπήματα από ένα τέτοιο σπαθί εύκολα να αποδειχθούν θανατηφόρα, ακόμα και αν ο δέκτης του κτυπήματος φορούσε προστατευτική πανοπλία.

Μια λεπτομερή και ωραία απεικόνιση ενός τέτοιου σπαθιού έχουμε σε εικόνα του ζωγράφου Άγγελου του 15<sup>ου</sup> αιώνα της κρητικής σχολής, η οποία αναπαριστά τον άγιο Φανούριο, αρματωμένο και ευλογούμενο από τον Χριστό<sup>146</sup>. Οι σημαντικές φθορές στο κέντρο της εικόνας, ευτυχώς έχουν αφήσει ανέπαφη την απεικόνιση του σπαθιού του αγίου Φανουρίου, το οποίο απεικονίζεται με μεγάλη ακρίβεια. (εικόνα 26).

Η μεταλλική επίστεψη της λαβής είναι αχλαδόσχημη, όπως συχνά συνηθιζόταν στα σπαθιά του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Η ξύλινη λαβή είναι καλυμμένη με δέρμα και πλεκτό σύρμα ή μόνο με πλεκτό σαν σχοινί σύρμα, ώστε να είναι αδρή και να μην γλιστρά το χέρι του αγίου που την κρατούσε<sup>147</sup>. Ο σταυροειδής φυλακτήρας έχει τις άκρες των

---

<sup>145</sup> Στα αγγλικά αποδίδεται με τον όρο: «hand and a half», δηλαδή «ένα και μισό χέρι», υποδηλώνοντας το μεγάλο μήκος της λαβής.

<sup>146</sup> Η εικόνα ανήκει στη Μονή Βροντησίου της Μητρόπολης Γορτύνης της Αρκαδίας και είναι αμφιπρόσωπη.

<sup>147</sup> Andrea Babuin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο: 1204-1453*, ό.π., σελ 48



βραχιόνων του γυρισμένες προς τα κάτω, ενώ ένα μεταλλικό παραλληλόγραμμο έλασμα στη μέση του μήκους του καλύπτει το άνοιγμα της θήκης, μέσα στην οποία βρίσκεται το σπαθί, έτσι ώστε να εμποδίζει σε περίπτωση βροχής τα νερά να γλιστρούν από το άνοιγμα αυτό μέσα στη θήκη και να μετατρέπουν το ατσάλι της λεπίδας σε σκουριά<sup>148</sup>, όπως προαναφέρθηκε.

Το σπαθί βρίσκεται μέσα στη θήκη του, η οποία είναι ξύλινη επενδυμένη με δέρμα και πρόσθετα μεταλλικά εξαρτήματα στα δυο άκρα της, καθώς και στο σημείο όπου υπήρχε ο ένας από τους δυο κρίκους ανάρτησής της, λίγο πιο πάνω από τη μέση του μήκους της. Τα μεταλλικά αυτά εξαρτήματα, εκτός από διακοσμητικό προορισμό, είχαν και χρηστικό, διότι προστάτευαν τη θήκη από τυχαία χτυπήματα, τα οποία ασφαλώς και θα την έφθειραν ταχύτερα. Γεωμετρικές ρομβοειδείς και κυματοειδείς διακοσμήσεις διακρίνονται κατά μήκος του εμφανούς δερμάτινου τμήματος της θήκης, η οποία αναρτάται με δυο μεταλλικούς κρίκους από δυο δερμάτινους επίσης μάντες εξαρτημένους από τη λεπτή ζώνη, την οποία φορά στη μέση του ο άγιος και η οποία πορπώνεται με μια μικροσκοπική αγκράφα.

Η μεγάλη πιστότητα στην ακρίβεια της ζωγραφικής αποτύπωσης του σπαθιού του αγίου Φανουρίου, της θήκης του, καθώς και του τρόπου με τον οποίο το αναρτά από τη μέση του, αποτελεί εξαιρετική μαρτυρία για τα αγχέμαχα αυτά όπλα στην υπό βενετική κυριαρχία Κρήτη του 15<sup>ου</sup> αιώνα.

Ακόμα ένα σπαθί αυτής της κατηγορίας δημοπρατήθηκε στην προειρημένη δημοπρασία των Βρυξελλών (αρ. καταλόγου 58) το οποίο είναι όμοιο με το σπαθί του αγίου Θεοδώρου του Τύρωνα που απεικονίζεται στην πιο πάνω εικόνα 6. Η ακρίβεια της αποτύπωσης του σπαθιού αποδεικνύει την ακρίβεια με την οποία ζωγραφίζει ο αγιογράφος Άγγελος Ακοτάντος (εικόνα 27).

Στην πίσω όψη της ίδιας εικόνας παρουσιάζεται πάλι ο άγιος Φανούριος όρθιος και κατά πρόσωπο, φορώντας αλυσιδωτό χιτώνιο και ένοπλος. Παρά την κακή κατάσταση της εικόνας, από το σπαθί του αγίου διακρίνεται καθαρά η λαβή, η οποία κοσμείται με μια ατσάλινη πρισματική επίστεψη που επίσης αποδίδεται με μεγάλη ζωγραφική ακρίβεια.

---

<sup>148</sup> Το σπαθί του κοντοτιέρου Έτορε Βισκόντι (Ettore Visconti) φέρει ακριβώς την ίδια επίστεψη και τον ίδιο φυλακτήρα με αυτό του αγίου Φανουρίου της εικόνας. Το σπαθί αυτό του κοντοτιέρου Βισκόντι, θεωρείται έργο Μιλανέζων οπλοουργών των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα και σήμερα βρίσκεται στον καθεδρικό ναό της πόλης Μόντζα (Monza), Claude Blaire, *European and American Arms*, London 1962, αρ. εικ. 43.

Ο σταυροειδής φυλακτήρας στα ευρωπαϊκά σπαθιά με ευθεία λεπίδα, παρέμεινε ευρύτατα διαδεδομένος μέχρι και την τρίτη περίπου δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Μετά άρχισε να φθίνει ταχύτατα, ενώ αναπτύχθηκαν πλέον σύνθετοι φυλακτήρες για την καλύτερη ασφάλεια του χεριού του σπαθομάχου στις σπαθομαχίες, όπως προαναφέρθηκε.

Χαρακτηριστικό σπαθί με σταυροειδή φυλακτήρα φέρει μέσα στη θήκη του ο άγιος Γεώργιος ο «Κεφαλοφόρος», εικόνα κρητικής σχολής του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ζωγραφισμένη και υπογεγραμμένη από τον Ιωάννη Λομπάρδο, η οποία βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Πούσκιν της Μόσχας<sup>149</sup>.

(εικόνα 28) Εικονίζεται πεζός και με στρατιωτική αμυντική φορεσιά. Με το αριστερό χέρι του ο άγιος κρατά το κεφάλι του, το οποίο επιδεικνύει προς τον ευλογούντα αυτόν Χριστό. Σε ειλητήριο, το οποίο κρατά ο άγιος, υπάρχει η εξής επιγραφή: «ΟΡΑΣ ΤΙ ΠΕΠΡΑΧΑΣΙΝ ΑΝΟΜΟΙ ΛΟΓΕ, ΟΡΑΣ ΚΕΦΑΛΗΝ ΥΠΕΡ ΟΥ ΤΕΤΜΗΜΕΝΗΝ».

Το σπαθί και η θήκη του βρίσκονται στην αριστερή πλευρά του σώματος του αγίου, ώστε αυτός να μπορεί να το σύρει με το δεξί του χέρι. Τούτο είναι απόλυτα φυσιολογικό, αφού οι περισσότεροι σπαθομάχοι ήταν δεξιόχειρες. Έτσι αναρτούσαν τα σπαθιά τους στην αριστερή πλευρά του σώματός τους, ώστε να τα σύρουν από τις θήκες εύκολα με το δεξί χέρι τους. Η λαβή του σπαθιού είναι φιλοτεχνημένη με ακρίβεια. Απεικονίζεται σκεπασμένη με πλεκτό σύρμα τυλιγμένο γύρω από αυτήν, ώστε να την κρατά γερά στο χέρι του ο άγιος κάθε φορά που θα επιθυμούσε να ξιφουλκήσει, χωρίς τον κίνδυνο να του γλιστρήσει. Η ατσάλινη επίστεψη της είναι αχλαδόσχημη, ενώ οι βραχίονες του φυλακτήρα (στην εικόνα φαίνεται μόνο ο ένας) είναι ελαφρά κυρτοί προς τα κάτω.

Θα πρέπει στο σημείο αυτό να τονισθεί ότι την εποχή εκείνη τα αγχέμαχα όπλα και ειδικότερα τα σπαθιά ήταν εξολοκλήρου χειροποίητα, με αποτέλεσμα ο κάθε τεχνίτης να προσδίδει μια ιδιαίτερη φόρμα στις λεπτομέρειες καθενός από τα έργα του, έτσι ώστε αυτό να έχει τη δική του ταυτότητα και τη δική του προσωπικότητα.

Αυτό ακριβώς το γεγονός, αποτυπώνουν και οι εικόνες της κρητικής σχολής που περιγράψαμε.

---

<sup>149</sup> Υπομνηματική περιγραφή της εικόνας, από τον Ο. Etinhof, υπάρχει στις σελίδες 442 και 443 του βιβλίου Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π..

Δεδομένου ότι τον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα η Κρήτη και τα Επτάνησα αποτελούσαν τμήμα της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας, η βενετική αισθητική, αλλά και ο οπλισμός των Βενετών στρατιωτικών επηρέασαν σημαντικά την ορθόδοξη εικονογραφία των περιοχών αυτών, τόσο ως προς το ύφος όσο και ως προς την εικαστική περιγραφή των όπλων, όπου αυτά εικονίζονται. Ειδικότερα λοιπόν θα πρέπει να αναφερθεί, η εικόνα του 16<sup>ου</sup> αιώνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού με θέμα: « Η Προσκύνηση των Μάγων», της συλλογής της αγίας Αικατερίνης, της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κρήτης, διότι αποτυπώνει σαφώς τα χαρακτηριστικά αυτά στοιχεία της επίδρασης της βενετικής αισθητικής πάνω στη μεταβυζαντινή αγιογραφία.

Η εικόνα αυτή λοιπόν είναι βαθειά επηρεασμένη από την αναγεννησιακή και τη μανιερίστικη ιταλική τέχνη.

Ο στρατιωτικός στην κάτω δεξιά γωνία της εικόνας, (σε προεξέχον δηλαδή τμήμα της όλης εικονογραφικής σύνθεσης) φορά ένα καπέλο από αυτά που συνήθιζαν να φορούν την εποχή εκείνη κυρίως σε περιοχές της κεντρικής και βορειοδυτικής Ευρώπης (Φλάνδρα), ενώ στα πόδια φορά υψηλές μπότες κατάλληλες για πολύωρο ταξίδι πάνω σε άλογο (έφιππος). Στο δεξί χέρι κρατά μια αλεβάρδα (λογχοπέλεκυς), ενώ το αριστερό του στηρίζεται πάνω στη σταυροειδή λαβή του σπαθιού του, του οποίου η λεπίδα βρίσκεται μέσα σε μια ίσια λεπτή κόκκινη θήκη, αναρτημένη από έναν επίσης κόκκινο τελαμώννα, τον οποίο φορά διαγώνια, από τον δεξί ώμο προς την αριστερή πλευρά.

Ο τελαμώννας φέρει μια πόρπη με παράσταση λεοντοκεφαλής, όπως με λεοντοκεφαλή μοιάζει και η αγκράφα με την οποία πορπώνει τον μανδύα του.

Οι λεοντοκεφαλές αποτελούσαν ανέκαθεν σύμβολα των ευρωπαϊών στρατιωτικών, λόγω του ότι οι λέοντες συμβολίζουν τη δύναμη και την ασίγαστη μαχητικότητα<sup>150</sup>, όπως προαναφέρθηκε.

Θήκες καλυμμένες με κόκκινο βελούδο ή δέρμα, φορούσαν στα σπαθιά τους οι Βενετοί ανώτατοι αξιωματούχοι στις επίσημες τελετές της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας. Εκτός από τον έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα και την φωτεινότητα του χρώματος, οι κόκκινες θήκες τόνιζαν την επισημότητα και την λαμπρότητα των επίσημων τελετών της μεγάλης αυτής ναυτικής δύναμης της Μεσογείου. Πολλές φορές μάλιστα εκτός από τις θήκες και τα ίδια τα σπαθιά, τα οποία έφεραν στις

---

<sup>150</sup>James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols*, London, 1974, σελ. 193.

επίσημες τελετές, είχαν πλούσια διακοσμημένες λαβές, κατασκευασμένες από αργυρό ή άλλο, επιχρυσωμένο όμως μέταλλο<sup>151</sup>.

Στο έργο του Ιταλού μανιεριστή ζωγράφου Βερονέζε: «Η οικογένεια του Δαρείου στα πόδια του Αλεξάνδρου», ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται να φορά ένα παρόμοιο σπαθί με σταυροειδή λαβή και κόκκινη θήκη<sup>152</sup>, το οποίο παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με τα τελετουργικά σπαθιά των Βενετών.

Για τους λόγους αυτούς, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός προφανώς στο έργο του: «Η Προσκύνηση των Μάγων», ήθελε να υποδηλώσει τον εορταστικό και επίσημο χαρακτήρα της Προσκύνησης, παρουσιάζοντας τους μάγους και την ακολουθία τους, ντυμένους με πολυτελείς επίσημες και εορταστικές ενδυμασίες, να χαιρετούν με σεβασμό τον νεογέννητο Ιησού, ακριβώς όπως θα άρμοζε στην έλευση ενός βασιλιά και στον προς αυτόν οφειλόμενο σεβασμό.

Κατά τον 18<sup>ο</sup> και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, οι Έλληνες αγιογράφοι συνέχιζαν να παρουσιάζουν τους στρατιωτικούς αγίους φέροντας σπαθιά με σταυροειδή φυλακτήρα, αν και στην ουσία ο τύπος αυτός του σπαθιού, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, είχε πλέον ξεπεραστεί και καταργηθεί.

Η συνήθεια αυτή είχε ως αιτία την έντονη τάση των αγιογράφων να αντιγράφουν κατά κανόνα παλαιότερες εικόνες χωρίς να προσθέτουν νέα εικαστικά στοιχεία σε αυτές. Αντίθετα υπήρχε μια αυστηρή τάση μίμησης των μορφών, ακόμη και της στάσης των σωμάτων των αγίων, όπως προαναφέρθηκε.

Η πρόσθεση νέων εικαστικών στοιχείων στην ορθόδοξη αγιογραφία γινόταν με βραδείς, διστακτικούς ρυθμούς. Μόνο οι λιγότερο συντηρητικοί από τους αγιογράφους, προχωρούσαν σε εισαγωγή νέων στοιχείων, ξεφεύγοντας από την πεπατημένη οδό της γενικώς αποδεκτής αντιγραφικής τάσης.

Η απεικόνιση σπαθιών λοιπόν, με σταυροειδή φυλακτήρα συνεχίζει να παρουσιάζεται συχνά σε εικόνες του 18<sup>ου</sup>, του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω και του συμβολικού σχηματικού χαρακτήρα τον οποίο παρουσιάζουν σπαθιά αυτού του τύπου, αφού ομοιάζουν με σταυρό.

Η συμβολική ομοιότητα σπαθιού και σταυρού είναι προφανής. Καθαρά αποτυπώνεται στην τοιχογραφημένη εικόνα του αγίου Ευσταθίου, η οποία βρίσκεται

---

<sup>151</sup> Κατά τον Babuin και οι Βυζαντινοί έφεραν πλούσια διακοσμημένα όπλα αυτού του είδους τα οποία είτε είχαν ένθετες διασκομήσεις από χρυσό ή ήταν επιχρυσωμένα, Andrea Babuin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο: 1204-1453*, ό.π., σελ. 40.

<sup>152</sup> Franca Zava Boccazzi, *Οι Μεγάλοι Ζωγράφοι, από την Αναγέννηση στον Γκρέκο*, Μέλισσα, Αθήνα, 2007, σελ. 234-235.

στο καθολικό του ναού του αγίου Δημητρίου στο Παλαιό Ψυχικό και είναι έργο του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα του αγιογράφου Δημητρίου Πελεκάση.

Στην εικόνα αυτή, ο άγιος εμφανίζεται να κρατά το σπαθί του, το οποίο έχει φυλακτήρα με βραχίονες ομοιάζοντες με τις κεραίες βυζαντινού σταυρού, από το άνω τμήμα της θήκης, σαν να κρατά σταυρό.

Εδώ αξίζει να τονιστεί και πάλι, όπως προαναφέρθηκε σε προηγούμενες σελίδες, μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας από τον οθωμανικό ζυγό, η προσπάθεια του Γερμανού Λουδοβίκου Θείρσιου, στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, να «βελτιώσει» την βυζαντινή τέχνη και να της δώσει νέα ζωή, ανανεώνοντας την με αναγεννησιακά και νεοκλασικά στοιχεία, τα οποία δανείστηκε από την δυτική εκκλησιαστική τέχνη. Η προσπάθεια αυτή δεν άφησε ανεπηρέαστη την απεικόνιση των σπαθιών.

Η σημαντικότερη εικαστική παρέμβαση του Λουδοβίκου Θείρσιου παρουσιάζεται στην αγιογράφιση της ρωσικής εκκλησίας της Αθήνας, η οποία έγινε με τη συνεργασία ικανών Ελλήνων ζωγράφων και η οποία κράτησε περίπου τέσσερα χρόνια.

Στο τέμπλο της εκκλησίας αυτής, δεξιά του εισερχομένου, υπάρχει η ολόσωμη απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με όψη νεαρού πολεμιστή. Στο δεξί του χέρι κρατά ένα αμφίστομο σπαθί με την οξύτατη αιχμή του στραμμένη προς τα πάνω. Το σπαθί αυτό, με τον σταυροειδή φυλακτήρα, μοιάζει μ' εκείνα που χρησιμοποιούσαν στη δυτική, λατινική Ευρώπη κατά τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Το περίτεχνο της κατασκευής του και η πολυτέλειά του, τονίζονται στην απεικόνισή του με πολύτιμους λίθους που διακοσμούν την ωραία λαβή του.

Το ύφος αυτό της αγιογραφίας με τα νεοαναγεννησιακά στοιχεία, το μιμήθηκαν στη συνέχεια πολυάριθμοι Έλληνες αγιογράφοι στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20 αιώνα. Όταν δε ο Λουδοβίκος Θείρσιος δώρισε τα σχέδια και τα ανθίβολά του στην Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τότε αγιογράφοι από ολόκληρο τον ελληνικό χώρο έσπευσαν και τα αντέγραψαν, αποτυπώνοντάς τα στις αγιογραφικές απεικονίσεις τους σε μικρές και μεγάλες εκκλησίες όχι μόνο των μεγάλων αστικών κέντρων, αλλά ακόμα και απομακρυσμένων και απομονωμένων χωριών.

Χαρακτηριστική είναι η εικόνα του σπαθοφόρου αρχαγγέλου Μιχαήλ (τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα), η οποία κοσμεί το τέμπλο της εκκλησίας του παλαιού Μίστρου στην κεντρική Εύβοια. Εκτός λοιπόν από την ομοιότητα την οποία παρουσιάζει, στο ύφος

και την κίνηση του αρχαγγέλου Μιχαήλ του Παλαιού Μίστρου, μ' εκείνη του αρχαγγέλου της ρωσικής εκκλησίας της Αθήνας, ο αρχάγγελος του Μίστρου κρατά κατά τον ίδιο τρόπο με τον αρχάγγελο της ρωσικής εκκλησίας ένα σπαθί με σταυροειδή φυλακτήρα.

Στον εικοστό αιώνα, όχι μόνο δεν παύει να εμφανίζεται το σπαθί με τον σταυροειδή φυλακτήρα, αλλά με την αναβίωση της δογματικής βυζαντινής αγιογραφίας συναντάται πολύ συχνά, ιδιαίτερα στις τοιχογραφημένες απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων. Ορισμένοι όμως, ιδιαίτερα ταλαντούχοι αγιογράφοι, όπως ο Δημήτριος Πελεκάσης, στη ζωγραφική περιγραφή των σπαθοφόρων αγίων, τονίζουν ιδιαίτερα τον σταυρικό συμβολισμό του.

Έτσι έντονα το στοιχείο αυτό, όπως προαναφέρθηκε, υπογραμμίζεται στην αγιογραφική αναπαράσταση του αγίου Ευσταθίου από τον Δημήτριο Πελεκάση, εικονιζόμενο σε τοιχογραφία του εξαιρετού αυτού αγιογράφου, ο οποίος απεικόνιζε συχνά στρατιωτικούς στις αγιογραφίες του.

#### **4.1. Σπάθη**

Η επαφή των Βυζαντινών πρώτα με τους Κουμάνους Τούρκους, τους οποίους πολλές φορές προσέλαβαν στην υπηρεσία τους για στρατιωτικούς, αμυντικούς λόγους και στη συνέχεια με τους Σελτζούκους και τους Οθωμανούς Τούρκους, τους οποίους άλλοτε χρησιμοποιούσαν ως συμμάχους και βοηθητικούς στρατιώτες και άλλοτε έρχονταν σε σύγκρουση μαζί τους, τους έκανε να υιοθετήσουν αρκετές από τις πολεμικές τους συνήθειες, δεδομένου ότι ιδιαίτερα οι τελευταίοι προσέβαλλαν συνεχώς τις ανατολικές επαρχίες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Στις δε συγκρούσεις τους με τον αυτοκρατορικό στρατό συνήθως υπερίσχυαν, καταφέροντας συχνά οδυνηρά, φονικά και καταστρεπτικά πλήγματα στους Βυζαντινούς, κατανικώντας τον στρατό τους και καταλαμβάνοντας ολόενα και περισσότερα εδάφη της παρακμάζουσας αυτοκρατορίας, όπου και στη συνέχεια εγκαθιστούσαν τη δική τους εξουσία<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Οι επαφές των Βυζαντινών με τα τουρκικά φύλα ξεκινούν από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα. Τότε αντιμετώπισαν με επιτυχία μια εισβολή των Πετσενέγκων, οι οποίοι συνέπρατταν με τους Κουμάνους, ενώ το 1071 μ.Χ. οι Βυζαντινοί νικήθηκαν από τους Σελτζούκους Τούρκους στο Ματζικέρτ. Η μάχη αυτή σηματοδότησε και την στρατιωτική παρακμή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας την οποία τελικά κατέλυσαν οι Οθωμανοί Τούρκοι τον Μάιο του 1453. Για τις διπλωματικές και στρατιωτικές σχέσεις

Μεταξύ των άλλων, αρκετοί Βυζαντινοί πολεμιστές των τελευταίων δεκαετιών της ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, αφού προηγούμενα εγκατέλειψαν τα ευρωπαϊκού τύπου σπαθιά τους, υιοθέτησαν τα αγχέμαχα όπλα των αντιπάλων τους και κυρίως τις σπάθες, κρίνοντας ότι ήταν καλύτερα προσαρμοσμένες σε περίπτωση πολέμου στις πολεμικές συνθήκες της περιοχής<sup>154</sup>.

Οι σπάθες διέθεταν μία άλλοτε ελαφρά και άλλοτε έντονα κυρτή λεπίδα με μία μόνο κόψη στην εξωτερική, κυρτή πλευρά τους. Μερικές από αυτές, όμως, διέθεταν λεπίδες, οι οποίες εκτός από την εξωτερική κόψη διέθεταν μια ακόμη κόψη και στα τελευταία προ της αιχμής δυο πέμπτα της εσωτερικής, κοίλης πλευράς τους. Έτσι, εκτός από κοπτικά ήταν και αποτελεσματικά κεντητήρια όπλα, δηλαδή όπλα τα οποία κατέληγαν σε αιχμή. Οι τούρκικες σπάθες ήταν ελαφρότερες από τα ευρωπαϊκά σπαθιά και κατά συνέπεια ευκολομεταχειρίστες στις μάχες. Υστερούσαν όμως από αυτά στο συνολικό τους μήκος.

Οι λαβές τους κατασκευασμένες από ξύλο σκεπασμένο με δέρμα, κέρατο ή κόκαλο, συχνά έκλειναν ελαφρά προς τα εμπρός και τελείωναν συνήθως σ' ένα επίπεδο διακοσμητικό μεταλλικό τελείωμα κατασκευασμένο από ασάλι ή ορείχαλκο και στις πολυτελέστερες από αυτές, κατασκευασμένο από ασήμι ή ακόμη και από χρυσό. Το μεταλλικό αυτό τελείωμα εκτός από διακοσμητικό είχε και πρακτικό σκοπό, διότι μαζί με τους στερεωτικούς πύρους στερέωνε καλύτερα τις λαβές στις σπάθες, εμποδίζοντας την εύκολη φθορά τους και καθιστώντας τες ανθεκτικές. Ιδιαίτερη πρόνοια είχε ληφθεί κατά την κατασκευή των λαβών, ώστε να μην γλιστρούν από το χέρι του πολεμιστή όταν αυτός κρατούσε τις σπάθες έξω από τις θήκες και μαχόταν με αυτές. Ο φυλακτήρας τους ήταν σταυροειδής, απλός στην κατασκευή, με πολύ επιμήκεις συνήθως βραχίονες<sup>155</sup>.

---

και συγκρούσεις των Βυζαντινών με τους Κουμάνους, τους Σελτζούκους και τους Οθωμανούς Τούρκους, R. Dupuy, Tr. Dupuy, *The Encyclopedia of Military History*, London, 1980, σελ. 302-304, 437-439, Ian Heath, *Οι τελευταίοι Βυζαντινοί Στρατοί, 1118-1461*, Μεγάλη Βρετανία 1995, σελ. 23-24, 35-36. Βλ. και Α.Γ.Κ.Σαββίδης, *Το Βυζάντιο και οι Σελτζούκοι Τούρκοι τον 11 αι.*, Αθήνα 1998 (β' έκδοση), Α.Γ.Κ.Σαββίδης, *Οι Τούρκοι και το Βυζάντιο*, τόμ. Ι, Αθήνα 1996 (ανατύπ. 2001), Α.Γ.Κ.Σαββίδης, *Byzantium in the Near East (A.D.c.1192-1237)*, Thessalonika 1981,

<sup>154</sup> Κατά τον Ταξιάρχη Κόλια στο έργο του: *Byzantinische Waffen*, ό.π., σελ. 145, οι Βυζαντινοί υιοθετούν τη σπάθη από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ κατά τον David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading era 1050-1350*, London, Greenhill 1999, σελ. 305, την υιοθετούν τον 14<sup>ο</sup> αιώνα. Παρ' όλα αυτά ο David Nicolle, στο ίδιο έργο του, δημοσιεύει σχέδιο τοιχογραφίας του 1235 από την εκκλησία του αγίου Κλήμεντος στην Οχρίδα, η οποία παρουσιάζει βυζαντινό στρατιωτικό να κρατά κυρτή σπάθη, δικαιώνοντας έτσι απόλυτα τον Ταξιάρχη Κόλια. Ως προς την εικονογραφική της παρουσία ο Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 360, αναφέρει ότι η σπάθη γίνεται δημοφιλής στην εικονογράφηση των αγίων πολεμιστών από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>155</sup> Οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι πολλές φορές ως σπάθες θεωρούσαν όχι μόνο τα κυρτά αγχέμαχα όπλα αυτού του είδους, αλλά γενικά όλα τα αγχέμαχα με λαβή και λεπίδα μεγάλου μήκους. Ήδη, από



Οι θήκες τους ήταν κατασκευασμένες από ξύλο και καλυμμένες τις περισσότερες φορές με μαύρο και σπανιότερα με κόκκινο ή άλλου χρώματος δέρμα. Διέθεταν δυο κρίκους ανάρτησης και μεταλλικά κοσμήματα, συνήθως γεωμετρικών σχημάτων, ενώ σπανιότερα, συναντώνται και διακοσμητικά ανθικά συμπλέγματα. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους, ήταν κατά τον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα, το επίπεδο τελείωμα τους στο κάτω άκρο τους. Τις σπάθες αυτές οι πολεμιστές αναρτούσαν από τη μέση τους με λεπτές δερμάτινες ζώνες. (εικόνα 29<sup>156</sup>)

Αυτό το τελείωμα της θήκης το είχαν κυρίως όσες σπάθες είχαν κατασκευαστεί στις ευρωπαϊκές επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αλλά και στην Ουγγαρία, της οποίας οι ελαφροί έφιπποι πολεμιστές είχαν, επίσης, υιοθετήσει την εποχή εκείνη (16<sup>ος</sup> αιώνας) την τούρκικου τύπου σπάθη<sup>157</sup>.

Οι σπάθες αυτές εκτός από τους Ούγγρους, είχαν υιοθετηθεί και από τους πολεμιστές της χριστιανικής Πολωνίας, καθώς και από πολεμιστές άλλων χριστιανικών λαών, οι οποίοι όμως είχαν έρθει σε επαφή με τους Τούρκους (Μολδαβοί, Βαλάχοι, Κροάτες)<sup>158</sup>.

Την υιοθέτηση των τουρκικών σπαθών, όπως προαναφέρθηκε και τη χρήση τους από Έλληνες πολεμιστές, έχουν αποτυπώσει ελάχιστες εικόνες της εποχής του τέλους του 15<sup>ου</sup>, αλλά και ολόκληρου του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίες απεικονίζουν κυρίως τον άγιο Γεώργιο. Πρόκειται για σπάθες με τις οποίες φέρεται να είναι οπλισμένος ο άγιος Γεώργιος και οι οποίες απεικονίζονται με ακρίβεια έχοντας όλα τα προπεριγραφέντα χαρακτηριστικά των τουρκικών σπαθών. Σπάνια διαφοροποιούνται από αυτές και μόνο ως προς τη λαβή, η οποία είναι κυλινδρική και καταλήγει σε μια τροχοειδή ή σφαιρική επίστεψη, η οποία θυμίζει τα ευρωπαϊκά σπαθιά του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Μια φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του 15<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία δωρίθηκε στο Μουσείο Μπενάκη τον Οκτώβριο του 1988 και αποτελεί «Δωρεά Στέφανου και Φραγκίσκου Βαλλιάνου», απεικονίζει τον άγιο Γεώργιο έφιππο σε παρέλαση να φέρει μια σπάθη αυτού του τύπου, δηλαδή μια σπάθη τουρκικού τύπου με ευρωπαϊκή όμως λαβή.

---

τη βυζαντινή εποχή, υπάρχει σύγχυση των όρων σπάθη, ξίφος, ρομφαία, Andrea Babouin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο 1204-1453*, ό.π., σελ. 24.

<sup>156</sup> Σπάθες τουρκικές και ουγγρικές του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, Δανία, συλλογή Brons Hansen.

<sup>157</sup> Ch. H.Tavard, *Les Livres des Armes et Armures*, ό.π., σελ. 142-143 και Attila Zarnoczki, *Matyas Kiraly Katonai*, Color plate VII, Libra Kiado, Budapest 1992.

<sup>158</sup> Ole Skott, Helge Brons Hansen, *Vaabenhistoriske aarbøger*, Κοπεγχάγη, 1989, Τ. 35, σελ. 8-9.



Η εικόνα αυτή, η οποία διακρίνεται για την ακριβή και κατά το δυνατόν λεπτομερή εικονογραφική απεικόνιση του οπλισμού των Ελλήνων ιππέων των τελευταίων δεκαετιών της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και των πρώτων δεκαετιών μετά την οθωμανική κατάλυσή της, είναι μια από τις ελάχιστες μέχρι τώρα γνωστές εικόνες, οι οποίες παρουσιάζουν αυτόν τον τύπο της σπάθης<sup>159</sup>. (εικόνα 30)

Μια παρόμοια εικόνα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, εικονίζουσα όμως τον άγιο Δημήτριο έφιππο, υπάρχει στην Κέρκυρα στο Μουσείο εκκλησιαστικής τέχνης, στην Παναγία την Αντιβουινιώτισσα.

Στην εικόνα αυτή, ο άγιος Δημήτριος παρουσιάζεται βαδίζοντας έφιππος, από τα αριστερά προς τα δεξιά, φέροντας κυρτή σπάθη με σταυροειδή φυλακτήρα και σφαιρική επίστεψη στη λαβή, με θήκη με μεταλλική επένδυση στα δύο άκρα της, αναρτημένη με ιμάντες από τη μέση του.

Στο σημείο αυτό, ειδικότερη αναφορά αξίζει να γίνει στις τουρκικές ελαφρά κυρτές σπάθες, με τις απλές λαβές τις οποίες διαπερνούν τρεις σταθεροποιητικοί της λεπίδας πύροι, με τις οποίες φέρονται να είναι πολλές φορές οπλισμένοι οι άγιοι. Οι λαβές χωρίζονται από την υπόλοιπη λεπίδα μ' έναν σταυροειδή φυλακτήρα με βραχίονες με μεγάλο μήκος.

Απλή δερμάτινη είναι και η θήκη των σπαθών αυτών με ελάχιστα μεταλλικά στοιχεία στο κάτω άκρο της, έτσι ώστε να μην φθείρεται εύκολα στο εκτεθειμένο και ευαίσθητο στη φθορά αυτό σημείο της. Μεταλλικά στοιχεία υπάρχουν ακόμη και στα σημεία όπου υπήρχαν κρίκοι για να περνούν τα σπαθόλουρα ανάρτησής της.

Με το αριστερό χέρι τους οι άγιοι κρατούν τη σπάθη από το πάνω τμήμα της θήκης, ενώ ο δείκτης αγκαλιάζει διαγώνια και τη λαβή, αφήνοντας να περνά μεταξύ αυτού και του μέσου δακτύλου το μεταλλικό πρόσθιο τμήμα του φυλακτήρα.

Αυτός, λοιπόν, ήταν ο στρατιωτικός τρόπος να κρατούν τη σπάθη τους οι Βυζαντινοί σε ειρηνικές στιγμές. Τρόπος, ο οποίος προσδίδει μεγαλοπρέπεια και υποδηλώνει μαχητική ετοιμότητα.

Τέλος, σε φορητή εικόνα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία ανήκει στη Μονή του αγίου Ανδρέα της Μηλαπιδιάς στην Κεφαλονιά, στο κάτω δεξιό άκρο της εικόνας παρουσιάζεται πεζός ο άγιος Δημήτριος κρατώντας από τη λαβή κυρτή σπάθη που αναρτά με δυο λουριά από τη ζώνη του. όπως ακριβώς συνήθιζαν να αναρτούν τις

---

<sup>159</sup> Για την εικόνα αυτή, Νανώ Χατζηδάκη: *Saint George on Horseback "in Parade*, ό.π.,σελ. 11. Επίσης, Π. Βοκοτόπουλος, *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Athens 1987, αρ. 60, σελ. 188.

σπάθες τους οι πολεμιστές κατά τον 15<sup>ο</sup>, 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η παράσταση αυτή του αγίου Δημητρίου αποτελεί στην πραγματικότητα αντίγραφο άλλης παλαιότερης εικόνας. (εικόνα 31)

Ο τύπος αυτός του πεζού αγίου με τη σπάθη αποδίδεται στον Άγγελο Ακοτάντο, σημαντικό κρητικό αγιογράφο του 15<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Άγγελος Ακοτάντος φαίνεται να γνωρίζει πολύ καλά την πολεμική φορεσιά και τα όπλα των πολεμιστών της εποχής του, γιατί έχει φιλοτεχνήσει πολλές εικόνες με στρατιωτικούς αγίους όπου με ακρίβεια και ρεαλιστικότητα αποδίδει τα όπλα αμυντικά και επιθετικά. Ενδεικτικά αναφέρονται ο άγιος Φανούριος ο οποίος βρίσκεται στο ναό της αγίας Αικατερίνης στη χώρα Φολέγανδρου και ο άγιος Δημήτριος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών.

Στην ιδιωτική συλλογή του Κ. Καρρά σώζεται σήμερα εικόνα του αγίου Φανουρίου, ο οποίος παρουσιάζεται ακριβώς όπως ο άγιος Δημήτριος, ο οποίος προαναφέρθηκε. Η εικόνα αυτή η οποία δεν είναι σε καλή κατάσταση θεωρείται έργο του 15<sup>ου</sup> αιώνα του εργαστηρίου ή μαθητή του Άγγελου Ακοτάντου.

Στις εικόνες της «αποτομής του Προδρόμου», συχνά παρουσιάζεται ένας άλλος τύπος σπάθης, ο οποίος είναι τυπικά ιταλικός, γεννήθηκε τον Μεσαίωνα, αν και αργότερα υιοθετήθηκε και από τους πολεμιστές της κεντρικής Ευρώπης, της εποχής της Αναγέννησης. Στην Ιταλία ονομαζόταν «φαλτσιόνε» (*falcione*)<sup>160</sup>, ακριβώς λόγω της ελαφράς κλίσης της λεπίδας της <sup>161</sup>.(εικόνα 21 ό.π.)

Πρόκειται στην ουσία για μια σπάθη με βραχεία και ευρεία βαριά λεπίδα, η οποία διαθέτει μία μόνο κόψη στην εξωτερική, ελαφρά κυρτή πλευρά της λεπίδας και η οποία είναι έντονα ισχυροποιημένη στη ράχη της. Από την αντίθετη πλευρά της λαβής πριν καταλήξει στην αιχμή, η λεπίδα παρουσιάζεται ιδιαίτερα ευρεία και ισχυροποιημένη. Το σχήμα αυτό της λεπίδας καθιστά την ιταλικής καταγωγής αυτή σπάθη, κυρίως ένα ισχυρό κοπτικό όπλο και κατ' εξαίρεση κεντητήριο. Η λαβή της από την λεπίδα χωρίζεται συνήθως μ' ένα σταυροειδή φυλακτήρα, ο οποίος προστάτευε αποτελεσματικά το χέρι το οποίο την κρατούσε. (εικόνα 32<sup>162</sup>)

Στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού του 16<sup>ου</sup> αιώνα «Η αποτομή του Προδρόμου», η οποία βρίσκεται στην Κέρκυρα και συγκεκριμένα στο Α΄ Δημοτικό Νεκροταφείο, ο δήμιος ετοιμάζεται να καταφέρει το θανατηφόρο κτύπημα στον άγιο

<sup>160</sup> Andrea Babuin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο: 1204-1453*, ό.π., σελ. 26.

<sup>161</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 465-466 .

<sup>162</sup> Η εικόνα αυτή βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στο Παρίσι.

Ιωάννη τον Βαπτιστή και να αποκόψει την κεφαλή του από το υπόλοιπο σώμα με μια σπάθη αυτού του τύπου<sup>163</sup>.

Άλλη μια έξοχη εικόνα του Μ. Δαμασκηνού της ίδιας εποχής, η οποία βρίσκεται στον ναό της Υπεραγίας Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας στην Κέρκυρα, με θέμα τον δρακοντοκτόνο άγιο Γεώργιο και σκηνές του βίου του, παρουσιάζει τον άγιο να δίνει το τελειωτικό χτύπημα στον δράκο όχι με λόγχη αλλά με μια βαριά ιταλικού τύπου σπάθη<sup>164</sup>.

Το ίδιο θέμα το συναντάμε και σε πολυάριθμες μεταγενέστερες εικόνες, οι οποίες έχουν φιλοτεχνηθεί, κατ' απομίμηση της συγκεκριμένης εικόνας του Μιχαήλ Δαμασκηνού, ο οποίος κατέγραψε με μεγάλη λεπτομερειακή ακρίβεια ιταλικά αγχέμαχα όπλα της εποχής του μανιερισμού<sup>165</sup>.

Σπανιότερα στην ορθόδοξη εικονογραφία παρουσιάζονται δυο ακόμη τύποι σπαθών.

Ο ένας παρουσιάζεται σε εικόνες, οι οποίες απεικονίζουν τον έφιππο άγιο Δημήτριο προστατεύοντα την πόλη της Θεσσαλονίκης να έχει καταβάλει τον βασιλέα των Βουλγάρων Καλογιάννη, τον επονομαζόμενο και Σκυλογιάννη ή τον πολυθεϊστή Λυαίο.

Μια τέτοια εικόνα, έργο του Κωνσταντίνου Μπασδέκη ή Βασδέκη από τη Χαλκίδα, φιλοτεχνημένη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα κοσμεί το τέμπλο της εκκλησίας της αγίας Παρασκευής, στη Σέττα της ορεινής κεντρικής Εύβοιας. Στην εικόνα αυτή παρουσιάζεται ο Λυαίος και όχι ο Καλογιάννης, με αρχαιοπρεπή στρατιωτική ενδυμασία, πεσμένος στο έδαφος, να προσπαθεί να αποφύγει τη λόγχη του έφιππου αγίου, η οποία ετοιμάζεται να τον πλήξει καίρια στο στήθος. Ο Λυαίος με το αριστερό χέρι του στηρίζεται στο έδαφος, ενώ με το δεξί του κρατά μια βραχεία σπάθη του 18<sup>ου</sup> αιώνα όμοια με αυτές με τις οποίες ήταν εξοπλισμένοι οι πεζοί στρατιώτες ορισμένων ευρωπαϊκών στρατών της εποχής εκείνης, και προσπαθεί να αποκρούσει με αυτήν τη λόγχη του αγίου. Πρόκειται στην ουσία για την απεικόνιση

---

<sup>163</sup> Για την εικόνα αυτή και για την επίδραση της πάνω στους Κρητικούς και τους Επτανήσιους αγιογράφους, Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1990, πίνακες υπ' αριθμ. 32-34-35.

<sup>164</sup> Για την εικόνα αυτή, Π. Βοκοτόπουλος, *ό.π.*, πίνακας αρ. 29.

<sup>165</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα «Το μαρτύριο της Αγίας Παρασκευής» του Μιχαήλ Δαμασκηνού, όπου ο δήμιος ετοιμάζεται να κτυπήσει την Αγία Παρασκευή με μια σπάθη με φαρδιά, κοντή λεπίδα. Αυτού του είδους οι σπάθες εμφανίζονται συχνά στη μεταβυζαντινή αιογραφία στις απεικονίσεις αποτομής αγίων. Στην πραγματικότητα, οι σπάθες αυτές ήταν πολεμικά όπλα και όχι μέσα εκτελέσεων. Η *ό.π.* εικόνα βρίσκεται στη συλλογή βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων του Μουσείου Κανελλοπούλου. (*ό.π.* εικόνα 19).

μιας ένοπλης συμπλοκής, μεταξύ ενός εφίππου και ενός πεζού πολεμιστή. Σε αυτές τις περιπτώσεις σχεδόν πάντα νικητής έβγαινε ο έφιππος.

Τέλος, σε εικόνες οι οποίες απεικονίζουν τον άγιο Γεώργιο τον Νεομάρτυρα των Ιωαννίνων και ιστορούν τη σύλληψη, τη δίκη και τη θανάτωση του από τους Οθωμανούς Τούρκους, απεικονίζονται με μεγάλη λεπτομέρεια οι τουρκικού τύπου σπάθες τους, οι οποίες ήταν διαδεδομένες σε ολόκληρα τα Βαλκάνια και φυσικά και στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι σπάθες αυτές είναι όμοιες με εκείνες τις οποίες χρησιμοποιούσαν Έλληνες και Οθωμανοί Τούρκοι, οι μεν εναντίον των δε, κατά τη διάρκεια του πολέμου της ελληνικής ανεξαρτησίας του 1821. Οι σπάθες αυτές έχουν κυρτές λεπίδες και φέρουν σταυροειδή φυλακτήρα και λαβές, οι οποίες έχουν σχήμα λαβής άβακα. Στην άκρη μάλιστα της λαβής, έφεραν μια διαμπερή οπή απ' όπου αναρτούσαν συχνά μια διακοσμητική φούντα (θύσανο). Η λαβή ήταν κατασκευασμένη από κόκαλο, ξύλο, κέρατο βουβαλιού ή ρινόκερου και σπανιότερα ακόμα από ελεφαντόδοντο ή άργυρο.

Οι θήκες τους ήταν και αυτές ξύλινες επενδυμένες από πληθώρα υλικών, από απλό δέρμα μέχρι πολύτιμα ελάσματα χρυσού ή αργυρού περίτεχνα διακοσμημένα, με εγχάρακτες ή ανάγλυφες διακοσμήσεις.

Μια τέτοια φορητή εικόνα, η οποία ιστορεί τη ζωή, τη δίκη και το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου του Νεομάρτυρα έχει δωριθεί (μέσα 19<sup>ου</sup> αιώνα) στην εκκλησία της αγίας Ειρήνης στην Αθήνα, από τους ευλαβείς: «εν Αθήναις και Πειραιεί παρεπιδημούντες Ηπειρώτες», όπως μαρτυρεί επιγραφή στο κάτω τμήμα της.

Πέρα από την αισθητική της αξία, η εικόνα αυτή με τους ήπιους, αρμονικούς χρωματικούς συνδυασμούς, έχει ιδιαίτερη αξία διότι ο αγιογράφος, ο οποίος την φιλοτέχνησε, αποτύπωσε με τον χρωστήρα του με ιδιαίτερη προσοχή και ακρίβεια τις ενδυμασίες (οι οποίες όπως είναι γνωστό χαρακτηρίζονται από τις φαρδιές μακριές βράκες) στην Ήπειρο των Τούρκων και Αλβανών στρατιωτικών, καθώς και άλλων αξιωματούχων των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και τα όπλα τους.

Ιδιαίτερα στο ένατο εικονίδιο, το οποίο ιστορεί τη δίκη του Νεομάρτυρα αγίου Γεωργίου, οι φρουροί φορούν σαρικοφόρα φέσια στο κεφάλι και πολεμικά χρυσοκέντητα σελάχια στη μέση, από τα οποία ξεπροβάλλουν αλβανικού τύπου πιστόλες. Ο δικαστής και ο Νταούτ πασάς, οι οποίοι επίσης εικονίζονται, φέρονται να κρατούν τουρκικού τύπου κυρτές σπάθες, οι οποίες ως σύμβολα εξουσίας μαζί με την πολυτελέστατη ενδυμασία τους, τους κάνουν να ξεχωρίζουν από τους απλούς

στρατιώτες-φρουρούς του νεομάρτυρα αγίου, οι οποίοι φορούν τυπικές τουρκικές πτυχωτές περισκελίδες (βράκες).

#### **4.2 . Ξίφος**

Τα ξίφη διακρίνονται από την πολύ λεπτή και με μεγάλο μήκος λεπίδα, η οποία καταλήγει σε οξύτατη αιχμή. Ήταν γνωστά από την αρχαιότητα<sup>166</sup>. Κατά τη βυζαντινή εποχή αναφορά σε αυτά κάνει ο Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός, ο οποίος προσδιορίζει τα βασικά χαρακτηριστικά τους στοιχεία, στην 6<sup>η</sup> διάταξη των «Τακτικών», η οποία αφορά τον οπλισμό πεζών και ιππέων<sup>167</sup>.

Κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, ενδυματολογικές αλλαγές στην ανδρική ενδυμασία στην Ευρώπη, επιφέρουν αλλαγές στα αγχέμαχα όπλα και ιδιαίτερα στα σπαθιά.

Οι μαχητές παύουν σταδιακά να φορούν στα χέρια «σιδεροντυμένα» ή χοντρά δερμάτινα γάντια και τα αντικαθιστούν με λεπτά δερμάτινα ή πάνινα, τα οποία ήταν πολύ πρακτικότερα και πολύ περισσότερο άνετα για τις κινήσεις των δακτύλων και γενικότερα των άνω άκρων.

Το γεγονός αυτό, όμως, αναγκάζει τους σπαθοποιούς να κατασκευάζουν πλέον όχι απλές αλλά σύνθετες λαβές, έτσι ώστε να προστατεύουν τα χέρια των ξιφομάχων στις ξιφομαχίες από ενδεχόμενα κτυπήματα των αντιπάλων τους, τα οποία θα είχαν ως αποτέλεσμα τον τραυματισμό των χεριών που κρατούσαν τα σπαθιά και τον ενδεχόμενο αφοπλισμό τους, αφού πλέον τα απλά πάνινα ή δερμάτινα γάντια δεν προσέφεραν επαρκή προστασία.

Παράλληλα, η ξιφομαχία εξελίσσεται στην αναγεννησιακή Ιταλία<sup>168</sup>, σε μια δύσκολη και σύνθετη διαδικασία, η οποία απαιτούσε ειδικές τεχνικές ξιφασκίας, ταχύτητα και ακρίβεια στις κινήσεις, τόσο στην άμυνα όσο και στην επίθεση. Η εξοικείωση των Ευρωπαίων ξιφομάχων με αυτές τις τεχνικές, οδηγούσε υποχρεωτικά σε πολύχρονη εκμάθηση από ειδικούς δασκάλους ξιφασκίας και συνεχή εξάσκηση.

---

<sup>166</sup> Τα ξίφη ήταν γνωστά από την προϊστορική εποχή. Χάλκινα ξίφη βρέθηκαν στις Μυκίνες. Peter Connolly, *Η Πολεμική Τέχνη των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα, χ.χ, σελ. 11.

<sup>167</sup> Λέοντος ΣΤ΄ Σοφού, *Τακτικά*, ό.π., Διάταξις ΣΤ΄, παράγραφος ια, «...Πάντως δε έχειν δει τον καβαλλάριον στρατιώτην και τζικούριν δίστομον, το εν στόμα τάξιν ξίφους κονταρίου μακρόν και οξύ...».

<sup>168</sup> Angelo Domenico, *L'Ecole des Armes : avec l'explication générale des principaux attitudes et positions concernant l'escrime. . . .*, R & J Dodsley, London ,1763.

Η συχνή ενασχόληση των ανδρών με την ξιφομαχία και η διαμόρφωση της λαβής στις νέες πρακτικές ανάγκες οδήγησε τους Ευρωπαίους σπαθοποιούς εκτός από την αλλαγή του σχήματος της λαβής, που προαναφέρθηκε, και στην αλλαγή του σχήματος της λεπίδας, η οποία πλέον ήταν μεγάλου μήκους για να κρατιέται από τον ξιφομάχο ο αντίπαλός του σε απόσταση από αυτόν και να πλήττεται πιο εύκολα με τις ένοπλες επιθετικές κινήσεις του. Παράλληλα, αυτή ήταν αμφίστομη και λεπτή με οξύτατη αιχμή, ώστε να μειώνεται το βάρος της και να μπορεί ο ξιφομάχος να κινείται με μεγαλύτερη ταχύτητα, με μεγαλύτερη ευελιξία και να έχει μεγαλύτερη ακρίβεια στις κινήσεις του.<sup>169</sup>

Ο συνδυασμός, λοιπόν, της σύνθετης λαβής και της λεπτής λεπίδας μεγάλου μήκους, γέννησε το ευρωπαϊκό ξίφος του 16<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο μέσω της Ιταλίας και της Ισπανίας διαδόθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη, εκτός των εδαφών που κατείχε η Οθωμανική Αυτοκρατορία, όπου εκεί οι πολεμιστές χρησιμοποιούσαν την προειρημένη κυρτή σπάθη. Το ξίφος αυτό, αποτυπώνεται και σε ελάχιστες αξιοσημείωτες εικόνες της Κρητικής Σχολής.

Σε φορητή εικόνα του Κρητικού αγιογράφου Μάρκου Στριλιτζά Μπαθά (1498-1578), η οποία βρίσκεται στη μονή αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο νησί των Ιωαννίνων, παρουσιάζεται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος να συλλαμβάνεται από στρατιώτη, ο οποίος φέρει ευρωπαϊκό ξίφος με σύνθετη λαβή της εποχής του αγιογράφου. Η λαβή αποτελείται από ένα σταυροειδή φυλακτήρα, του οποίου διακρίνεται ο ένας βραχίονας και στον οποίο έχουν προστεθεί δυο ενωμένα στο άνω τμήμα τους καμπυλόμορφα μεταλλικά ελάσματα. Ξίφη με παρόμοιες λαβές του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα σώζονται σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο της Δρέσδης και στο Μουσείο Στρατού (Musée d' l Armée) στο Παρίσι<sup>170</sup>.

Μεταξύ των εικόνων της Κρητικής Σχολής ξεχωριστή θέση κατέχει φορητή εικόνα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, εμπνευσμένη από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου Θεοδοσίου, ευρισκόμενη σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Μόσχας και προερχόμενη από τη συλλογή του I. Zubalov, όπου εικονογραφικά παρουσιάζονται δυο ξιφομάχοι

---

<sup>169</sup> Οι βυζαντινοί ήδη είχαν εκτιμήσει την αξία της μεγάλου μήκους λεπίδας, η οποία έδινε ένα πλεονέκτημα σε αυτόν που την χειριζόταν έναντι του αντιπάλου του, από τον 10<sup>ο</sup> αιώνα, Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 344.

<sup>170</sup> Για την εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Μυρτάλη Αχειμάστου- Ποταμιάνου, Φορητές Εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλιτζά Μπαθά, *Δελτίο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τομ. Η, Αθήνα, 1975-1976, σελ. 109-144, πίνακας 64<sup>α</sup>.  
Για τα μουσεία τα οποία διατηρούν παρόμοια με το εικονιζόμενο στην ό.π. εικόνα ξίφος, Claude Blaire, *European and American Arms*, London 1962, αρ. εικ. 112, 120.

οπλισμένοι με ξίφη, τα οποία κρατούν με το δεξί χέρι τους, να αλληλομάχονται, ενώ στο αριστερό χέρι τους έχουν τυλίξει τους κόκκινους μανδύες τους, τους οποίους χρησιμοποιούσαν αμυντικά ως ασπίδα για να αποφεύγει ο ένας τα κτυπήματα του άλλου <sup>171</sup>.(εικόνα 33)

Ο συνδυασμός και συγχρονισμός του ξίφους ως επιθετικού όπλου και του μανδύα ή πανωφορίου ως αμυντικού, απαιτούσε άριστη γνώση των μυστικών της τέχνης της ξιφασκίας. Πολλές φορές, απ' αυτήν την άριστη γνώση της τέχνης της ξιφασκίας εξαρτιόταν η σωματική ακεραιότητα και η αποφυγή σοβαρών τραυματισμών, ακόμα και η ίδια η ζωή των ξιφομάχων, στις ένοπλες συμπλοκές και στις μονομαχίες, είτε στα πεδία των μαχών, είτε στα πεδία μιας προσωπικής ένοπλης αντιπαράθεσης.

Σε αυτήν την πρακτική αμυντική μέθοδο στις ξιφομαχίες, αναφέρεται ειδικότερα ένας από τους μεγαλύτερους δασκάλους ξιφασκίας και ξιφομάχους όλων των εποχών. Πρόκειται για τον Ντομένικο Άντζελο (Domenico Angelo), ο οποίος διατηρούσε σχολή ξιφασκίας στο Λονδίνο των μέσων του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>172</sup>.

Πάντως η απεικόνιση ξιφομάχων σε μαχητική αντιπαράθεση με τα ξίφη και τους μανδύες τους, στην ορθόδοξη αγιογραφία, είναι εξαιρετικά σπάνια.

Ενδεχομένως, η συγκεκριμένη εικόνα να είναι και μοναδική. Εμπνευσμένη από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου Θεοδοσίου και ιδιαίτερα από το «Θαύμα της περιστέρας», αβίαστα μαρτυρεί ότι στη βενετοκρατούμενη Κρήτη του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα στις μεγάλες πόλεις, είχε υιοθετηθεί σε μεγάλο βαθμό ο δυτικοευρωπαϊκός τρόπος ζωής, από τον οποίο δεν εξαιρούνταν οι συνήθειες των μονομαχιών, κυρίως για λόγους τιμής και οι τεχνικές άμυνας και επίθεσης της ξιφομαχίας, οι οποίες ήταν τότε πολύ διαδεδομένες, εκτός από τις άλλες δυτικοευρωπαϊκές χώρες και σε ολόκληρη την Ιταλία, με την οποία η Κρήτη διατηρούσε στενούς δεσμούς ως τμήμα του βενετικού κράτους.

Παρόμοια ξίφη σώζονται σε πολλά μουσεία της Ευρώπης. Ενδεικτικά αναφέρονται το Musée de l' Armée στο Παρίσι (αρ. ευρετηρίου J. 189) και το Μουσείο Rosenberg της Κοπεγχάγης (αρ. ευρετηρίου 7). (εικόνα 34<sup>173</sup>)

---

<sup>171</sup> I. Kyzlasova , *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 408-409.

<sup>172</sup> Domenico Angelo, *L'Ecole des Armes avec l'explication générale des principales attitudes et positions avec l'explication générale des principaux attitudes et positions concernant l'escrime. . . .*, R & J Dodsley, London ,1763, (εικόνες υπ' αριθμόν 45, 46, 47).

<sup>173</sup> Ξίφος σχεδόν όμοιο με αυτά των ξιφομάχων της εικόνας 33, από την προαναφερόμενη δημοπρασία των Βρυξελλών (αρ. καταλόγου 106).

Σε εικόνες της επτανησιακής σχολής, παρουσιάζεται ακόμη, ένας άλλος τύπος ξίφους, ο οποίος ήταν πολύ συνηθισμένος και ευρύτατα διαδεδομένος σε ολόκληρη την μη οθωμανική Ευρώπη, σε όλη τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόκειται για ένα μικρό ελαφρό ξίφος με ευθεία λεπίδα και οξύτατη αιχμή, το οποίο αποτελούσε εξάρτημα της φορεσιάς των ευγενών, αλλά και των στρατιωτικών όλων των ευρωπαϊκών χωρών της εποχής. Στον ελλαδικό χώρο, το φορούσαν κυρίως οι ευγενείς και οι στρατιωτικοί αξιωματούχοι των Επτανήσων και έχει αποτυπωθεί σε πολλές προσωπογραφίες επτανησίων αρχόντων του 18<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 19ου, αλλά και σε πολλές εικόνες οι οποίες απεικονίζουν, συνήθως σε κάποιο σημείο της κάτω πλευράς τους, τα πρόσωπα, τα οποία έδωσαν την παραγγελία για να φιλοτεχνηθεί η εικόνα.

Η λαβή των μικρών αυτών ξιφών (συνολικού μήκους περίπου ενός μέτρου) ήταν κατασκευασμένη από ξύλο, επενδεδυμένο με δέρμα ή στα πολυτελέστερα με αργυρές ταινίες ή από μέταλλο ακόμα και από πορσελάνη. Κατέληγε σε μια σφαιρική ή βολβοειδή απόληξη στην κορυφή, ενώ στην προς τη λεπίδα πλευρά κατέληγε σε δυο όμοιους δακτυλίους.

Ένα τοξοειδές έλασμα ένωνε τα δυο άκρα της λαβής, η οποία τελικά χωριζόταν από τη λεπίδα μ' ένα κυκλικό ή σχεδόν κυκλικό μεταλλικό δισκάριο. Το τοξοειδές έλασμα σκοπό είχε να προστατεύει τα δάκτυλα του ξιφομάχου κατά τη διάρκεια ξιφομαχιών από τα κτυπήματα του αντιπάλου του. Τον ίδιο προορισμό είχε και το μεταλλικό δισκάριο.

Το κυκλικό μεταλλικό δισκάριο που προαναφέρθηκε, όπως και η επίστεψη του ξίφους, έδιναν ευκαιρία για εξαιρετικά λεπτές μικρογραφικές διακοσμήσεις, οι οποίες ήταν εμπνευσμένες από απειράριθμα διακοσμητικά θέματα, τα οποία υλοποιούσαν με ιδιαίτερο ρεαλισμό σε μικρή κλίμακα ειδικοί λεπτουργοί καλλιτέχνες, στην Ιταλία αλλά και στις χώρες της δυτικής και της κεντρικής Ευρώπης.



## 5. Λόγχες

Η λόγχη (κοντάριον κατά τους Βυζαντινούς) αποτελείται από μια ατσάλινη αιχμή, ποικίλων σχημάτων, στερεωμένη σε ξύλινο κοντό, μεγάλου συνήθως μήκους. Η αρχική βυζαντινή λόγχη των ιππέων διακρινόταν για το μεγάλο μήκος της. Έφθανε τα τέσσερα μέτρα<sup>174</sup>. Η μεταλλική αιχμή της λόγχης ήταν σχετικά μικρή, περίπου 0,25μ.<sup>175</sup>.

Προς το τέλος της ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, το συνολικό μήκος της λόγχης των ιππέων είχε δραστικά περιορισθεί, επιτρέποντας στους ιππείς μεγαλύτερη ευελιξία στις ιππομαχίες, αφού εξαιτίας της μείωσης μήκους και βάρους της λόγχης, η χρήση της γινόταν περισσότερο ευέλικτη και αποτελεσματική<sup>176</sup>.

Ως προς το πεζικό, αυτό ήταν εξοπλισμένο με λόγχες διαφόρου μήκους. Το τακτικό πεζικό ήταν εξοπλισμένο με μακρυνά δόρατα καλούμενα «δόρατα μακρά»<sup>177</sup> αλλά οι ελαφροί πεζοί είχαν δόρατα μικρού μήκους τα λεγόμενα «μεναύλια»<sup>178</sup>.

Αυτή η λόγχη παρουσιάζεται εικονογραφικά πολύ συχνά στην ορθόδοξη αγιογραφία. Παρουσιάζεται ιδιαίτερα στη νυχτερινή σύλληψη του Χριστού, μετά την προσευχή του στο όρος των Ελαιών και στη Σταύρωση- όπου λογχοφόροι στρατιωτικοί περιστοιχίζουν τον σταυρό- ιδιαίτερα όταν ιστορείται εικονογραφικά η Σταύρωση σύμφωνα με δυτικά πρότυπα.

Αυτού του είδους η απεικόνιση, δηλαδή λογχοφόρων στρατιωτικών γύρω από τον σταυρό, παρατηρείται συχνότερα στους πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες και στη συνέχεια στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>179</sup>.

Η λόγχη παρουσιάζεται ακόμα στην απεικόνιση στρατιωτικών αγίων, αποτελώντας τμήμα του οπλισμού τους, αλλά και στην απεικόνιση στρατιωτικών, οι οποίοι απεικονίζονται σε θρησκευτικές εικόνες μαρτυρίων αγίων.

Ιδιαίτερα, παρουσιάζεται στις εικονογραφικές παραστάσεις του έφιππου και δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, αλλά και του έφιππου αγίου Δημητρίου του

---

<sup>174</sup> Ο Piotr L. Grotowski, στο έργο του, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 315, αναφέρεται στον Φλάβιο Αρριανό, ο οποίος υπολογίζει το μήκος της λόγχης σε έξι πήχεις «λόγχας δε είχαν παχείας εξαπειχίας» δηλαδή περίπου τέσσερα μέτρα.

<sup>175</sup> Ο κοντός ήταν ξύλινος για να μειώνεται το βάρος του όπλου.

<sup>176</sup> David Nicolle, «The Impact of European Couched Lance on Muslim Military Tradition», *The Journal of The Arms and Armors Society*, June 1980 σελ. 11-33.

<sup>177</sup> D. R. Reinsch- Φ. Κολοβού, *Κριτοβούλου του Ιμβριου Ιστορία*, Αθήνα, 2005, σελ. 53.

<sup>178</sup> Ταξιάρχης Κόλιας, *Byzantinische Waffen*, ό.π., σελ. 194.

<sup>179</sup> Πριν από την επικράτηση αυτής της παράστασης, στην απεικόνιση της Σταύρωσης, γύρω από τον σταυρό, παρουσιάζονται συνήθως η Παναγία, η Μαρία η Μαγδαληνή, ο απόστολος Ιωάννης και ο Ρωμαίος εκατόνταρχος.

φονεύοντας τον Καλογιάννη, βασιλιά των Βουλγάρων ή τον ισχυρό Λυαίο<sup>180</sup>, αφού με το όπλο αυτό οι έφιπποι συνήθως άγιοι παρουσιάζονται να ολοκληρώνουν τον άθλο τους<sup>181</sup>.

Η μεταλλική άκρη της λόγχης εικονίζεται πολύμορφη, με οξεία πάντοτε αιχμή που την κάνει ιδιαίτερα φονική και κοφτερές τις πλαϊνές ακμές της.

Έτσι στις παλαιότερες εικόνες (15ος αιώνας), το σχήμα της λόγχης παρουσιάζεται συνήθως ρομβοειδές, αλλά επίσης και φυλλόσχημο, τριγωνικό ή καρδιάσχημο. Το μέγεθος της μεταλλικής αιχμής δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλο, γεγονός που δε μειώνει ούτε κατ' ελάχιστο τη φονικότητά της. Μερικές φορές αυτή απεικονίζεται να διαθέτει μια κεντρική μεταλλική νεύρωση, η οποία διασχίζει όλο το μήκος της και η οποία νεύρωση, σκοπό έχει την ισχυροποίησή της.

Η λόγχη μαζί με το σπαθί αποτελούν τα δυο πλέον εικονογραφημένα επιθετικά όπλα στις εικόνες της ορθόδοξης αγιογραφίας<sup>182</sup>.

Πληθώρα εικόνων παρουσιάζει αγίους οπλισμένους με λόγχες, ενώ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος χρήσης της λόγχης, ο οποίος απεικονίζεται με ρεαλισμό στις θρησκευτικές εικόνες.

Στον ναό της Παναγίας Λιθινών, που βρίσκεται στον νομό Λασιθίου στην Κρήτη, σώζεται μια ωραία φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του δρακοντοκτόνου εφίππου, με πολλές και ενδιαφέρουσες εικονογραφικές λεπτομέρειες ως προς τον οπλισμό των έφιππων Ελλήνων πολεμιστών του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ο άγιος κρατά με το δεξί χέρι του μια λόγχη με ρομβοειδή αιχμή και κεντρική νεύρωση<sup>183</sup>. Η βάση της μεταλλικής αιχμής περιφερειακά φέρει ένα διογκωμένο μεταλλικό επίσης δακτύλιο<sup>184</sup>. Ο δακτύλιος αυτός εκτός από τον διακοσμητικό χαρακτήρα του, είχε και πρακτική αξία, αφού εμπόδιζε, σε περίπτωση κτυπήματος με τη λόγχη, την ανεξέλεγκτη διείσδυσή της στο σώμα του πληττομένου ανθρώπου ή ζώου<sup>185</sup>. (εικόνα 35)

<sup>180</sup> Λυαίος είναι όνομα αρχαίο με το οποίο ονομαζόταν και ο Διόνυσος και σήμαινε αυτόν που έλυε τα δεσμά.

<sup>181</sup> Για πρακτικούς ζωγραφικούς λόγους, ο ξύλινος κοντός των λογχών στην αγιογραφία δεν παρουσιάζεται συνήθως σε όλο το μήκος του αλλά μικρότερος.

<sup>182</sup> Στις εικόνες των πάνοπλων αυτών έφιππων και νικηφόρων αγίων, αποτυπώνεται εικονογραφικά η επισήμανση του Λέοντος ΣΤ' του Σοφού, στα *Τακτικά*, ό.π., Διάταξης ΣΤ', β': «Όσον γαρ εστίν εύσχημος εν τη οπλίσει αυτού ο στρατιώτης τοσούτον και αυτό προθυμία προσγίνεται και τοις εχθροίς δειλία».

<sup>183</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 501.

<sup>184</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., αρ. εικ. 146.

<sup>185</sup> Για το θέμα αυτό Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 318 και Ταξiάρχης Κόλιας, *Byzantinische Waffen*, ό.π., σελ. 197-198.

Ρομβοειδή αιχμή φέρει και η λόγχη του αγίου Δημητρίου, ο οποίος απεικονίζεται πεζός και ένοπλος σε φορητή εικόνα, που ανήκει σήμερα στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη<sup>186</sup>. (ό.π. εικόνα 3) Εδώ, αξίζει ακόμα να σημειωθεί ότι το κάτω τμήμα του ξύλινου κόντου της λόγχης εικονίζεται με μεγαλύτερη διάμετρο από ό,τι το υπόλοιπο τμήμα του, ώστε ο άγιος- πολεμιστής να το κρατά με σταθερότητα όταν πρόκειται να λογχίσει χρησιμοποιώντας τη λόγχη του.

Μικρή καρδιάσχημη αιχμή παρουσιάζεται σε εικόνα του ένθρονου αγίου Φανουρίου, έργο της Κρητικής Σχολής του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που φιλοτέχνησε ο ιερέας Ιωάννης Κολυβάς και η οποία βρίσκεται στον ναό Εισοδίων Θεοτόκου Μαλίων Κρήτης<sup>187</sup>.

Τέλος, λόγχη με οξύτατη φυλλόσχημη αιχμή, ισχυροποιημένη με νεύρωση η οποία διατρέχει όλο το μήκος της, απεικονίζεται σε φορητή εικόνα του 17<sup>ου</sup> αιώνα της Κρητικής Σχολής, η οποία απεικονίζει τον άγιο Γεώργιο τη στιγμή κατά την οποία με τη λόγχη του κτυπά και φονεύει τον δράκο. Η εικόνα αυτή, η οποία ανήκει σ' έναν τύπο απεικόνισης του έφιππου αγίου Γεωργίου πολύ διαδεδομένο, ανήκει στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας<sup>188</sup>. (εικόνα 36)

Με τριγωνική την αιχμή της λόγχης του παρουσιάζεται ο άγιος Φανούριος σε φορητή εικόνα των μέσων του 15<sup>ου</sup> αιώνα, έργο του αγιογράφου Άγγελου, η οποία ανήκει στη Μονή Βροντησίου<sup>189</sup>.

Στην εικόνα αυτή ο Χριστός ευλογεί τον άγιο Φανούριο, ο οποίος φέρει στρατιωτική φορεσιά και έχει ακουμπισμένη στον αριστερό του ώμο λόγχη με τριγωνική αιχμή, όπως προαναφέρθηκε.

Στις εικόνες της Σταύρωσης, στρατιώτες με λόγχες παρουσιάζονται κυρίως σε εικόνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και σπάνια στην εικονογραφία των πρώτων μεταβυζαντινών αιώνων<sup>190</sup>. Οι εικόνες αυτές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και όσες παλαιότερες απεικονίζουν λογχοφόρους στρατιώτες, είναι επηρεασμένες κυρίως από τη δυτική εικονογραφία. Αντίθετα, στις μεταβυζαντινές εικόνες που ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση και

<sup>186</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, Εικόνες της Κρητικής Τέχνης ό.π., αρ. εικ. 193.

<sup>187</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, Εικόνες της Κρητικής Τέχνης ό.π., αρ. εικ. 115.

<sup>188</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, Εικόνες της Κρητικής Τέχνης ό.π., αρ. εικ. 60.

<sup>189</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, Εικόνες της Κρητικής Τέχνης ό.π., αρ. εικ. 122.

<sup>190</sup> Η εικόνα του Ανδρέα Παβία που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα με θέμα «Η Σταύρωση», είναι χαρακτηριστική της έλλειψης απεικόνισης λογχοφόρων στρατιωτικών στις εικόνες των πρώτων μεταβυζαντινών αιώνων που απεικονίζουν τη σταύρωση του Θεανθρώπου.

απεικονίζουν το γεγονός της σύλληψης του Ιησού στο «Όρος των Ελαιών», συχνά παρουσιάζονται λογχοφόροι στρατιώτες<sup>191</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί ότι έντονη είναι η παρουσία λογχοφόρων στρατιωτών στις εικόνες του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίες απεικονίζουν τον φόνο του αγίου Δημητρίου<sup>192</sup>. Στις εικόνες αυτές μια ομάδα έξι στρατιωτών επιτίθεται στον καθιστό άγιο Δημήτριο. Οι πέντε από αυτούς, κρατώντας τις λόγχες τους από χαμηλό σημείο του ξύλινου κοντού λογχίζουν το σώμα του αγίου. Οι εικόνες αυτές ακολουθούν παλαιολόγια πρότυπα ως προς την οργάνωση του εικονογραφικού θέματος και μόνο η πολεμική φορεσιά των στρατιωτών έχει υποστεί αλλοιώσεις με την πάροδο του χρόνου, που δικαιολογούνται απόλυτα, αφού επί τρεις και πλέον αιώνες από την παλαιολόγια εποχή το θέμα αυτό φιλοτεχνούσαν συνεχώς οι ορθόδοξοι εικονογράφοι<sup>193</sup>. (εικόνα 37)

Στις μεταβυζαντινές εικόνες, οι οποίες φιλοτεχνούνται στις βενετοκρατούμενες περιοχές, οι φορεσιές των στρατιωτών δείχνουν να είναι επηρεασμένες από τη δυτική θρησκευτική ζωγραφική και ιδιαίτερα από έργα Βενετών καλλιτεχνών.

Ιδιαίτερα αξίζει να σημειωθεί ότι οι στρατιώτες λογχίζουν τον άγιο Δημήτριο κρατώντας, όπως προαναφέρθηκε, με το ένα χέρι την άκρη του ξύλινου κοντού της λόγχης και με το άλλο την ασπίδα τους, την οποία κρατούν μπροστά στο σώμα τους σαν να θέλουν να το προστατέψουν. Αυτή η στάση, δηλαδή η ασπίδα μπροστά από το σώμα και η λόγχη προτεταμένη, αποτελούσε μια τεχνική την οποία χρησιμοποιούσαν οι πολεμιστές του Βυζαντίου και γενικότερα της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου στις μάχες και είχε σχέση με την άμυνα και την επίθεση. Αυτή η μαχητική πρακτική δεν μπορούσε να έχει καμία σχέση με τον φόνο του άοπλου, φυλακισμένου και ειρηνικού αγίου Δημητρίου. Μεταφέρει, προφανώς, η εικονογραφική περιγραφή του φόνου του αγίου Δημητρίου, κατ' αντιγραφή παλαιότερων εικόνων, μια παλαιά βυζαντινή πολεμική πρακτική, την οποία εφαρμόζαν στις μάχες οι Βυζαντινοί πολεμιστές<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup> Κατάλογος Εικόνων Μονής Αγίας Αικατερίνης του όρους Σινά. Στη Μονή της αγίας Αικατερίνης του όρους Σινά υπάρχει εικόνα με αριθμό ευρετηρίου 480, του 13<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία παρουσιάζει στρατιώτες με βυζαντινά κράνη και λόγχες στα δεξιά του Σταυρού του Θεανθρώπου.

<sup>192</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* ό.π., όπου παρουσιάζεται τυπική εικόνα με θέμα το φόνο του αγίου Δημητρίου αρ. εικ. 196.

<sup>193</sup> Α. Δρανδάκη, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 544-545.

<sup>194</sup> Για την πολεμική συνήθεια να κρατούν τις λόγχες από την άκρη του ξύλινου κοντού και να προστατεύουν το σώμα τους με τις ασπίδες τους οι πολεμιστές της ανατολικής λεκάνης της

Ένα άλλο είδος λόγχης, το οποίο συχνά εμφανίζεται στα έργα των μεταβυζαντινών ορθόδοξων αγιογράφων, είναι η αλεβάρδα (λογχοπέλεκυς). Πρόκειται, όπως μαρτυρεί με ακρίβεια ο ελληνικός όρος προσδιορισμού του όπλου αυτού, περί μίας λόγχης με λεπτή και επιμήκη αιχμή, η οποία ενσωματώνει από τη μια πλευρά της μεταλλικής βάσης της, έναν πέλεκυ σχήματος σεληνιακού μηνίσκου και από την άλλη μια ευθεία ή αγκυρωτή αιχμή με την οποία προσπαθούσαν ν' αγκιστρώνουν τους ιππείς και να τους ρίξουν κάτω από τα άλογα, οι πεζοί στρατιωτικοί οι οποίοι ήταν οπλισμένοι με αλεβάρδες.

Πρόκειται για ένα αγχέμαχο όπλο με το οποίο ήταν εξοπλισμένοι πεζοί πολεμιστές και το οποίο γεννήθηκε στην Ελβετία ή την Ιταλία το τέλος του 15ου αιώνα και στα μέσα του 16ου αιώνα είχε εξαπλωθεί η χρήση του σε ολόκληρη τη μη οθωμανική Ευρώπη<sup>195</sup>.

Το όπλο αυτό παρέμεινε σε χρήση μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα. Μέχρι σήμερα δε, το κρατούν τιμητικά οι Ελβετοί φρουροί του Πάπα στο Βατικανό.

Στον ελλαδικό χώρο, η αλεβάρδα χρησιμοποιήθηκε στις περιοχές, οι οποίες βρέθηκαν κάτω από τη βενετική κυριαρχία. Βενετοί στρατιώτες αλλά και επτανήσιοι πολιτοφύλακες ήταν οπλισμένοι με όπλα που χρησιμοποιούσαν στη μη τουρκοκρατούμενη Ευρώπη και η αλεβάρδα ήταν ένα από αυτά, όπως προαναφέρθηκε. (εικόνα 38<sup>196</sup>)

Για τον λόγο αυτόν δεν είναι τυχαίο ότι απεικονίζεται σε έργα αγιογράφων της Κρητικής και της Επτανησιακής Σχολής, οι οποίοι έβλεπαν τους οπλισμένους με αλεβάρδες οπλοφόρους, τους επιφορτισμένους με την άμυνα των νησιών αυτών, στον καθημερινό τους βίο, αλλά και σε πίνακες ζωγραφικής και χαρακτηριστικά, τα οποία έρχονταν από την υπόλοιπη Ευρώπη.

Έτσι, π.χ. σε πολυπρόσωπη εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, έργο του 16ου αιώνα με τίτλο: «Η Προσκύνηση των Μάγων»<sup>197</sup>, την κάτω δεξιά πλευρά της εικόνας, καταλαμβάνει η παράσταση αξιωματικού, ο οποίος με το αριστερό χέρι του κρατά τη λαβή του σπαθιού του, ενώ με το δεξί κρατά από υψηλό σημείο μια αλεβάρδα (λογχοπέλεκυ) η οποία αποδίδεται με κάθε λεπτομέρεια. Διακρίνεται η λεπτή

---

Μεσογείου· Nicolle David, *The Impact of the European Couched Lance on Muslim Military Tradition*, ό.π., Pl. V. D-H.

<sup>195</sup> Για την αλεβάρδα και την ιστορία της, Jan Sach, *Les Armes Blanches*, Editions Gründ, 1999, σελ. 65 και Christian H. Tavad, *Le Livre des Armes et Armures*, ό.π., σελ. 55.

<sup>196</sup> Εικόνα της προαναφερόμενης δημοπρασίας με αριθμό καταλόγου 237.

<sup>197</sup> Η εικόνα βρίσκεται στην Αγία Αικατερίνη Σιναϊτών στο Ηράκλειο της Κρήτης στη συλλογή χριστιανικής τέχνης.

επιμήκης αιχμή της, ο πέλεκυς σχήματος μηνίσκου (κούλος) και το μεταλλικό άγκιστρο από την αντίθετη πλευρά του πέλεκου. Ακόμα και τα διακοσμητικά καρφιά, τα οποία στερεώνουν το μεταλλικό τμήμα της αλεβάρδας στον ξύλινο κοντό, διακρίνονται με ευκρίνεια<sup>198</sup>. (εικόνα 39)

Πρέπει, επίσης, να σημειωθεί ότι από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα ευγενείς, αλλά και σωματοφύλακες της ακολουθίας ηγεμόνων στη δυτική Ευρώπη, συνήθιζαν να είναι οπλισμένοι με τέτοιου είδους αγχέμαχα όπλα, τα οποία εκτός από πρακτική αξία είχαν και επιβλητική εμφάνιση.

Εξάλλου το γεγονός ότι οι ακόλουθοι αρχόντων και ηγεμόνων ήταν οπλισμένοι με αλεβάρδες, αποτυπώνει η εικόνα του αγίου Γεωργίου του δρακοντοκτόνου, που προπεριγράφηκε και βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο Μόσχας. Στην εικόνα αυτή (έργο του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα), σε δεύτερο επίπεδο εικονίζεται ισχυρός κυλινδρικός πύργος, πάνω στον οποίο βρίσκεται ο άρχοντας της πόλης να παρακολουθεί τον άθλο του αγίου Γεωργίου<sup>199</sup>, περιστοιχισμένος από τους ακόλουθους του, οι οποίοι φορούν πανοπλίες και κρατούν αλεβάρδες.

Αξίζει να σημειωθεί ότι όσοι επτανήσιοι αγιογράφοι μιμούνται εικονογραφικά το «Μαρτύριο του αγίου Στεφάνου» του Μιχαήλ Δαμασκηνού<sup>200</sup>, απεικονίζουν στρατιωτικό αξιωματούχο, ο οποίος δίνει εντολές κατά τη διάρκεια της διαλιθοβολισμού θανάτωσης του αγίου, να πλαισιώνεται από δυο στρατιώτες οι οποίοι κρατούν αλεβάρδες.

Τέλος, στον ιερό ναό της Υπεραγίας Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας στην Κέρκυρα σώζεται εικόνα με θέμα το «Μαρτύριο των Αγίων Δέκα», έργο του αγιογράφου Βίκτωρα του έτους 1668, όπου οι μάρτυρες άγιοι πλαισιώνονται από πλειάδα κρανοφόρων και θωρακοφόρων στρατιωτών, οι οποίοι κρατούν στα χέρια τους αλεβάρδες με μικρές μεταξύ τους διαφορές (άλλες έχουν κούλο τον πέλεκυ, άλλες κυρτό).

Τούτο είναι απόλυτα λογικό διότι τα αγχέμαχα όπλα της εποχής εκείνης του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα κατασκευάζονταν από οπλουργούς κάθε ένα από αυτά ξεχωριστά, αφού δεν υπήρχε βιομηχανική μαζική παραγωγή τους. Έτσι, η κάθε αλεβάρδα ως προς τις λεπτομέρειες της κατασκευής της ήταν στην ουσία μοναδική, αφού την καθεμία την σφυρηλατούσαν ξεχωριστά.

<sup>198</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* ό.π., αρ. εικ. 97.

<sup>199</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* ό.π., αρ. εικ. 60.

<sup>200</sup> Η εικόνα είναι έργο του έτους 1591 και βρίσκεται στη Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας.

Η λόγχη, όπως προαναφέρθηκε, συνοδεύει πάντα τις εικόνες της δρακοντοκτονίας του αγίου Γεωργίου καθώς και εκείνες του φόνου του Καλογιάννη ή του Λυαίου από τον άγιο Δημήτριο. Στην ουσία με τη λόγχη οι δυο αυτοί άγιοι, έφιπποι, αντιμετωπίζουν και τελικά κατανικούν το κακό, μέσα στο πλαίσιο της αέναης πάλης μεταξύ καλού και κακού την οποία πρεσβεύει και η χριστιανική θρησκεία.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο τρόπος με τον οποίο χειρίζονται οι δυο αυτοί έφιπποι άγιοι τη λόγχη, προκειμένου να πλήξουν τους στόχους τους.

Τους δυο πρώτους αιώνες της μεταβυζαντινής εποχής, η λόγχη παρέμενε σε ισχύ ως όπλο πεζών και ιππέων στην Ευρώπη, αλλά και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Αποτελούσε, μάλιστα, διαδεδομένο επιθετικό όπλο είτε στις συγκρούσεις και τις συμπλοκές στρατιωτικών σχηματισμών είτε σε προσωπικές συμπλοκές πολεμιστών.

Έτσι χρειαζόταν ειδική εκγύμναση, κυρίως από τους ιππείς, ώστε να μπορούν να πλήξουν έναν έφιππο ή έναν πεζό αντίπαλο.

Η χρήση της λόγχης και οι κινήσεις του σώματος και των χεριών του ιππέα διέφεραν ανάλογα με τη θέση, την οποία είχε ο αντίπαλος τον οποίο ήθελαν να πλήξουν. Εξαρτιόταν δηλαδή αν αυτός βρισκόταν εμπρός από τον ιππέα ή πλάι του, δεξιά ή αριστερά του ίππου και αν ήταν αυτός πεζός ή ιππέας.

Έτσι, π.χ., οι εικόνες των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου, ολοκληρώνοντας τον άθλο τους δια της δρακοντοκτονίας ή δια του φόνου του Καλογιάννη (Σκυλογιάννη) ή του Λυαίου, αποτυπώνουν στην ουσία τον τρόπο και την τεχνική της χρήσης της λόγχης από τη βυζαντινή εποχή και μέχρι τους δυο πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες, δηλαδή τον 16<sup>ο</sup> και τον 17<sup>ο</sup>.

Μια εξαίρετη, όσο και σπάνια, φορητή εικόνα, η οποία απεικονίζει έφιππους τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο να ολοκληρώνουν τον άθλο τους, ανήκει σήμερα στη Συλλογή Μεταβυζαντινών Εικόνων Επτανησιακής Τέχνης της Δημόσιας Βιβλιοθήκης Λευκάδας, όπως προαναφέρθηκε. Πρόκειται για μια εικόνα του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα (εικόνα 40)

Η εικόνα παριστάνει τον άγιο Γεώργιο ελαύνοντα πάνω σε λευκό άλογο ανασηκωμένο στα δυο πίσω πόδια του. Ο άγιος κινείται από τα δεξιά προς τα αριστερά και ο κόκκινος μανδύας του ανεμίζει βίαια. Με το αριστερό χέρι του, στο οποίο έχει περάσει την ασπίδα του για να προστατεύσει την αριστερή του πλευρά, κρατά τους χαλινούς του αλόγου το οποίο μόλις έχει προσπεράσει τον δράκοντα. Το



σώμα του αγίου είναι στραμμένο προς τα αριστερά, ενώ τα πόδια του δείχνουν να πατούν στέρεα στους αναβολείς.

Με το δεξί χέρι του κρατάει από την άκρη του κοντού την λόγχη, την οποία έχει επίσης τοποθετήσει προς την αριστερή πλευρά και με δύναμη την βυθίζει στο στόμα του κτήνους, διαπερνώντας το κεφάλι του<sup>201</sup>.

Ο άγιος Δημήτριος ιππεύει ένα άλογο φαιού χρώματος. Βρίσκεται λίγο πίσω από τον άγιο Γεώργιο, έτσι ώστε να ολοκληρώνει αισθητικά την όλη ζωγραφική σύνθεση.

Ιππεύει το άλογο του, το οποίο επίσης έχει ανασηκωθεί στα δυο πίσω πόδια και στηρίζεται με δύναμη στη σέλλα και τους αναβολείς της. Κρατά τη λόγχη του με τα δυο του χέρια. Το αριστερό του χέρι υψωμένο κρατά τον ξύλινο κοντό της λόγχης από την άκρη και της δίνει την κυρίως ώθηση προς τα εμπρός και κάτω. Το δεξί του χέρι κρατά τον ξύλινο κοντό περίπου από τη μέση και δίνει δευτερεύουσα ώθηση.

Παράλληλα, όμως, οδηγεί την αιχμή της λόγχης με ακρίβεια προς τον στόχο της, ο οποίος είναι το στήθος του πεσμένου στο έδαφος Καλογιάννη, ο οποίος φέρει πανοπλία και κράνος που φεύγει από το κεφάλι του και πέφτει στο έδαφος κάτω, από τη δύναμη και τη βιαιότητα του πλήγματος της λόγχης του αγίου. Ο Καλογιάννης μάταια προσπαθεί να αποφύγει το θανατηφόρο πλήγμα της λόγχης, η οποία βυθίζεται στο στήθος του στο μέρος της καρδιάς.

Παρόμοια είναι και η κίνηση του χειρισμού της λόγχης στην προειρημένη εικόνα του αγίου Γεωργίου του δρακοντοκτόνου, η οποία βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας<sup>202</sup>. Στην εικόνα αυτή, ο άγιος Γεώργιος ελαύνει έφιππος πάνω σε λευκό άλογο από αριστερά προς τα δεξιά. Το άλογό του ορθώνεται πάνω στα δυο πίσω πόδια του σαν να είναι έτοιμο να υπερπηδήσει το σώμα του δράκοντα που κείται κατά γης. Ο άγιος σφίγγει δυνατά τα μυώδη πόδια του πάνω στο άλογο, ενώ πατά γερά πάνω στους αναβολείς της σέλλας, τους οποίους τραβά ελαφρά προς τα πίσω, όπως ακριβώς κάνουν οι ιππείς πριν το άλογο τους πηδήξει κάποιο εμπόδιο.

---

<sup>201</sup> Σημαντικό όσο και εντυπωσιακό στοιχείο της δρακοντοκτονίας από τον άγιο Γεώργιο, είναι ότι ο άθλος του αγίου έχει πολλές ομοιότητες με τους μύθους των αρχαίων ηρώων Βελλεροφόντη και Περσέα. Ιδιαίτερα με τον μύθο του Περσέα οι ομοιότητες είναι πάρα πολλές. Ο ήρωας, σύμφωνα με τον μύθο, φθάνει στην Αιθιοπία, όπου και σώζει τη βασιλοπούλα Ανδρομέδα, κόρη του τοπικού βασιλιά Κηφέα, από το κήτος (δράκο), το οποίο και σκοτώνει. Ο μύθος του Περσέα και ο άθλος του αγίου Γεωργίου έδωσαν στους καλλιτέχνες την ευκαιρία να δημιουργήσουν πολυάριθμα έργα τέχνης κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, αλλά και μετά από αυτή. Για τον μύθο αυτόν βλ. Μ.Αλ.Αλεξιάδης, *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα: AARNE-THOMPSON 300,301A και 301B. Παραμυθολογική μελέτη*. Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 1982.

<sup>202</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* ό.π., αρ. εικ. 61.



Ταυτόχρονα, ο άγιος έχει σηκώσει το δεξί χέρι του με το οποίο κρατά την άκρη του κοντού της λόγχης και με το οποίο καταφέρει το θανατηφόρο κτύπημα στον δράκοντα, ενώ με το αριστερό χέρι του οδηγεί κατ' ουσία τη λόγχη προς τον στόχο της που είναι το κεφάλι του δράκου και το οποίο έχει διαπεράσει η αιχμή της.

Στο ίδιο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας υπάρχει άλλη μια φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του δρακοντοκτόνου φιλοτεχνημένη περί το 1600 μ.Χ., η οποία απεικονίζει τον άγιο να φονεύει τον δράκο, όπως ακριβώς ο άγιος Γεώργιος της προειρημένης εικόνας της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Λευκάδας.

Έφιππος ο άγιος, ελαύνων από τα δεξιά προς τα αριστερά, καθώς προσπερνά τον δράκοντα, γυρίζει το σώμα του προς τα αριστερά και ενώ με το αριστερό χέρι του κρατά τους χαλινούς του αλόγου, με το δεξί χέρι κρατώντας το κάτω άκρο του κοντού της λόγχης την οποία έχει φέρει από τα δεξιά προς τα αριστερά και με στροφή του κορμού του σώματος του επίσης προς τα αριστερά, πλήττει θανάσιμα το κεφάλι του δράκοντα<sup>203</sup>.

Μια θρησκευτική εικόνα με ελαφρά παραλλαγή του θέματος της εικόνας αυτής της δρακοντοκτονίας ανήκει στην Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Κρήτης. Πρόκειται για φορητή εικόνα του 15<sup>ου</sup> ή του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Πάνοπλος ο άγιος και έφιππος, πάνω στο λευκό άλογο του, ελαύνει από τα αριστερά προς τα δεξιά. Το άλογό του στέκει ανορθωμένο στα δυο πίσω πόδια του, τα οποία ο δράκοντας έχει περιπλέξει με την ουρά του σε μια προσπάθεια να το ρίξει κατά γης.

Με το αριστερό χέρι ο άγιος κρατά σφιχτά τα χαλινάρια του αλόγου, ενώ με το δεξί του χέρι, το οποίο έχει σχηματίσει ήδη ορθή γωνία, κρατά από την άκρη του τον ξύλινο κοντό της λόγχης, την οποία με δύναμη καρφώνει στο σώμα του δράκοντα. (εικόνα 41)

Τα πόδια του αγίου κρατούν τεντωμένους εμπρός τους αναβολείς, ώστε να έχουν γερό πάτημα και κατ' αυτόν τον τρόπο το φονικό κτύπημα να είναι ισχυρότερο<sup>204</sup>.

Αυτός ο τύπος του έφιππου αγίου Γεωργίου του δρακοντοκτόνου είναι και ο πλέον διαδεδομένος στη μεταβυζαντινή αγιογραφία. Η μαχητική δε τεχνική την οποία ακολουθεί ο άγιος για να σκοτώσει τον δράκοντα είναι παρόμοια με την τεχνική την

---

<sup>203</sup>Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., αρ. εικ. 61.

<sup>204</sup>Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., αρ. εικ. 173.

οποία ακολουθούσε το βαρύ βυζαντινό ιππικό στις μάχες για να πλήξει με τις λόγχες πεζούς αντιπάλους εχθρικού στρατού<sup>205</sup>.

Οι εικόνες αυτού του τύπου του δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου προέρχονται από καλλιτεχνικά πρότυπα της πρώιμης χριστιανικής εποχής. Στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας βρίσκεται τμήμα σαρκοφάγου(χωρίς αριθμό) του τύπου Σινταμάρα, το οποίο παρουσιάζει σκηνή κυνηγιού<sup>206</sup>.

Ο έφιππος κυνηγός έχει τη στάση του αγίου Γεωργίου. Με το δεξί χέρι του κρατά λόγχη από το άκρο σχεδόν του ξύλινου κοντού, με την οποία λογχίζει λέοντα. Τα πόδια του με μια ελαφριά κλίση προς τα πίσω σφίγγουν το άλογό του, το οποίο ελαύνει προς τα εμπρός στηριζόμενο στα δυο πίσω πόδια του, ενώ τα δυο μπροστινά είναι ανασηκωμένα πάνω από τον λέοντα.

Η σκηνή αυτή του κυνηγιού προδίδει ότι η εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου του δρακοντοκτόνου προέρχεται από πρότυπα, που ανάγονται στην πρώιμη χριστιανική εποχή.

Αλλά και η εικόνα του αγίου Δημητρίου του φονεύοντος τον Καλογιάννη παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το βυζαντινό γλυπτό ελεφαντόδοντο της συλλογής Μπαρμπερίνι το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου και ακόμη περισσότερες ομοιότητες με ορειχάλκινο σταθμίο του 6<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνα, το οποίο παρουσιάζει έφιππο θωρακοφόρο και λογχοφόρο αυτοκράτορα σε θρίαμβο και το οποίο ανήκει στις συλλογές του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας (αρ. ευρ. 836).

Στο σταθμίο αυτό, όπως και στις εικόνες του αγίου Δημητρίου, παρουσιάζεται ο αυτοκράτορας ελαύνων με το άλογό του ανασηκωμένο στα πίσω πόδια του κρατώντας τη λόγχη, με την αιχμή στραμμένη προς το έδαφος, όπως ο άγιος Δημήτριος όταν λογχίζει τον Καλογιάννη.

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά κάτω από την έντονη επίδραση του Λουδοβίκου Θεΐρσιου αναπτύσσεται στην ελληνική εικονογραφία και ένας άλλος τύπος έφιππων, αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου και αγίου Δημητρίου με νεοαναγεννησιακά εικαστικά στοιχεία<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading era 1050-1350*, ό.π. Plate IX, αρ. C.

<sup>206</sup> Η σαρκοφάγος της Σινταμάρα θεωρείται ότι είναι έργο των πρώτων βυζαντινών αιώνων.

<sup>207</sup> Στο χωριό Σόλο της βόρειας Πελοποννήσου, κοντά στη Ζαρούγλα, υπάρχει μέσα στο καθολικό του ναού του αφιερωμένου στον άγιο Γεώργιο, δεσποτική εικόνα των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία παρουσιάζει έφιππο, πάνω σε άλογο χρώματος υπόλευκου, τον άγιο να φονεύει, ως συνήθως, με τη

Ο άγιος Δημήτριος και αντίστοιχα ο άγιος Γεώργιος δεν παρουσιάζονται αυστηροί, οστεώδεις και μυώδεις, όπως στην υστεροβυζαντινή και τη μεταβυζαντινή αγιογραφία του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά παρουσιάζονται ως ωραίοι, αθλητικοί και ήρεμοι νέοι.

Ειδικότερα ως προς τον άγιο Δημήτριο τονίζεται ότι η πανοπλία του έχει στοιχεία τα οποία θυμίζουν ρωμαϊκή πανοπλία, ενώ με χαλαρότητα οδηγεί τη λόγχη του προς τον στόχο του, που είναι ο πεσμένος στο έδαφος βασιλιάς των Βουλγάρων, Καλογιάννης ή Σκυλογιάννης. (εικόνα 42)

Αυτή η χαλαρή εικονογραφική δια της λόγχης ανθρωποκτονία του Καλογιάννη, μετά από μονομαχία, δεν έχει κανένα ρεαλισμό, αλλά δεν δημιουργεί και κανένα άγχος ή δυσάρεστα συναισθήματα στον θεατή της, λόγω της έλλειψης έντασης, αλλά και λόγω της χαλαρότητας που την διακρίνει. Η πραότητα της έκφρασης του αγίου ακυρώνει κάθε βιαιότητα από την δυναμική αυτή σκηνή της επιβολής του καλού πάνω στο κακό.

Αυτού του τύπου η απεικόνιση του αγίου Δημητρίου ακολουθήθηκε από πολλούς Έλληνες αγιογράφους του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σε όλες τις ελληνικές περιοχές. Δηλαδή, όχι μόνο σ' εκείνες οι οποίες είχαν απελευθερωθεί από τον οθωμανικό ζυγό, αλλά και σ' εκείνες οι οποίες βρίσκονταν ακόμα κάτω από την οθωμανική κυριαρχία και η επαφή τους με τη χριστιανική δύση για την άντληση νέων θρησκευτικών εικονογραφικών προτύπων και στοιχείων ήταν χαλαρότερη.

Μια από τις ωραιότερες, αλλά και πλέον χαρακτηριστικές αναπαραστάσεις του αγίου Δημητρίου αυτού του τύπου (μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα) βρίσκεται ως εικόνα δεσποτική στο εικονοστάσιο της εκκλησίας του αγίου Γεωργίου στο χωριό Νεγκάδες της περιοχής Δωδώνης του νομού Ιωαννίνων της Ηπείρου.

Ανάλογη είναι και η εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου του τέμπλου της εκκλησίας της αγίας Παρασκευής στο χωριό Σέττα της ορεινής κεντρικής Εύβοιας, έργο του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, του Κωνσταντίνου Βασδέκη ή Μπασδέκη από την Χαλκίδα.

Ο άγιος εικονίζεται έφιππος πάνω σε λευκό άλογο με πολεμική αρματωσιά, ασκεπής όμως, με ανεμίζοντα τον μανδύα του να πλήττει τον πεσμένο στο έδαφος

---

λόγχη του τον δράκοντα. Η εικόνα φέρει αρκετά νεοαναγεννησιακά εικαστικά στοιχεία, αλλά και βυζαντινά, μαρτυρώντας την επίδραση της επτανησιακής αγιογραφικής σχολής.

δράκοντα με τη λόγχη του, την οποία κρατά με το δεξί χέρι του από χαμηλό σημείο του κοντού.

Το χέρι του δεν είναι ανασηκωμένο όπως συνήθως, αλλά βρίσκεται χαμηλωμένο και σπρώχνει τη λόγχη προς τα εμπρός, δημιουργώντας αμβλεία γωνία μεταξύ βραχίονα και πήχη στον αγκώνα.

Σπανιότερα, παρουσιάζεται στην ορθόδοξη αγιογραφία, πεζός αλλά πάντα πάνοπλος ο άγιος Γεώργιος, να σκοτώνει με τη λόγχη του τον δράκοντα, τον οποίο πατά με τα δυο πόδια του<sup>208</sup>.

Τα ωραιότερα και τα πλέον ρεαλιστικά και λεπτομερή, ως προς την απεικόνιση όπλων, δείγματα αυτού του τύπου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου ανήκουν στους Κρήτες αγιογράφους του 15<sup>ου</sup> αιώνα.

Ένα εξ αυτών ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη<sup>209</sup> και παρουσιάζει τον άγιο να φορά αλυσιδωτό χιτώριο με μακριά μανίκια και πάνω από αυτό τον θώρακα του, ο οποίος φέρει δυο σειρές από κινητά ελάσματα στο κάτω μέρος του για την προστασία του υπογάστριου. Επίσης, δυο επιβραχιόνια προστατεύουν τους βραχίονες του αγίου.

Με το αριστερό χέρι του ο άγιος κρατά μια σχεδόν στρογγυλή ασπίδα, η οποία φέρει διπλή χειρολαβή εσωτερικά. Από την πρώτη χειρολαβή έχει περάσει τον πήχη του χεριού του και από τη δεύτερη την κρατά στερεά.

Με το δεξί χέρι του κρατά τον ξύλινο κοντό της λόγχης του, της οποίας την αιχμή έχει βυθίσει στο στόμα του δράκοντα, ο οποίος αιμάσει. Με λεπτή ζώνη από τη μέση του αγίου αναρτάται το ευρωπαϊκό σπαθί του με τον σταυροειδή φυλακτήρα.

Στην άνω δεξιά γωνία της εικόνας διακρίνεται το χέρι του Χριστού, ο οποίος ευλογεί τον άγιο. (εικόνα 43)

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του πεζού δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, ο οποίος τελικά διαμορφώθηκε από τους Κρητικούς αγιογράφους του 15<sup>ου</sup> αιώνα, συνεχίστηκε να εικονογραφείται για δυο τουλάχιστον ακόμα αιώνες.

Μια ακόμα αντιπροσωπευτική εικόνα αυτού του τύπου, του πεζού δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, στεκόμενου δίπλα στον ευλογούντα Χριστό, έργο όμως του 17<sup>ου</sup> αιώνα, βρίσκεται σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης<sup>210</sup>.

Τέλος, ένας άλλος τύπος απεικόνισης λογχοφόρων έφιππων ή πεζών αγίων, κυρίως των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου, λιγότερο αιματηρός, απεικονίζει τους

<sup>208</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 499-500 και 525-526.

<sup>209</sup> Η εικόνα είναι δωρεά του Π. Λιδωρίκη προς το Μουσείο Μπενάκη.

<sup>210</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* ό.π., αρ. εικ. 172, σελ. 525-526.

αγίους είτε έφιππους σε παρέλαση με τη λόγχη να κρατιέται μπροστά από το στήθος τους με την αιχμή στραμμένη προς τα επάνω, σε οριζόντια θέση ή ακόμα στραμμένη και προς τα κάτω, προσδίδοντας χαλαρότητα και επιβλητικότητα στην όλη εικονογραφική σύνθεση (εικόνα 44<sup>211</sup>)

Ως προς τους πεζούς αγίους, παρουσιάζονται αυτοί «κατά πρόσωπο», όρθιοι, κρατώντας με το δεξί συνήθως χέρι τη λόγχη τους, ενώ με το αριστερό μικρή στρογγυλή ασπίδα (πέλτη).

Στην εικονογράφηση αυτή των αγίων προβάλλεται η ιερή προσωπικότητά τους χωρίς να δίνεται έμφαση στη μαχητικότητα τους, η οποία τονίζεται έντονα στις εικόνες όπου αυτοί πραγματοποιούν τους άθλους τους.

Τα πρότυπα των εικόνων αυτών, όπως είναι και εκείνα τα οποία εικονίζουν τους αγίους να ολοκληρώνουν τους άθλους τους, είναι πολύ παλαιά. Ανάγονται στη μεσοβυζαντινή και την υστεροβυζαντινή εποχή.

Στο Μουσείο Μπενάκη σώζεται ξύλινη φορητή ανάγλυφη εικόνα της υστεροβυζαντινής περιόδου (τέλος 14<sup>ου</sup> και αρχές 15<sup>ου</sup> αιώνα), η οποία εικονίζει τον άγιο Γεώργιο σε παρέλαση (αρ. ευρ. 2974).

Επίσης, στο ίδιο Μουσείο σώζεται μικρή ανάγλυφη πλάκα του 10<sup>ου</sup> αιώνα από ελεφαντόδοντο (αρ. ευρ. 10394), η οποία παρουσιάζει τον άγιο Γεώργιο όρθιο και λογχοφόρο σε στάση παρόμοια με αυτήν η οποία προαναφέρθηκε. Η εικόνα, όπως και η πλάκα από ελεφαντόδοντο, μαζί με πολυάριθμες άλλες βυζαντινές αγιογραφίες αποδεικνύουν τη βυζαντινή καταγωγή αυτού του τύπου των αγιογραφιών των στρατιωτικών αγίων.

Μια σπάνια για το ύφος και την όλη ζωγραφική σύνθεση εικόνα αυτού του τύπου, είναι μια φορητή εικόνα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ανήκουσα επίσης στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη, η οποία παρουσιάζει τον άγιο Δημήτριο έφιππο και θωρακοφόρο με το άλογό του να στηρίζεται στα δυο πίσω πόδια ελαύνοντα προς τα εμπρός.

Ο άγιος παρουσιάζεται ως ένας νέος, ήρεμος πολεμιστής, ο οποίος κρατά σε οριζόντια θέση ένα κοντάρι κονταρομαχιών, με κατασκευή για υπομασχάλια στήριξη και εσοχή χειρολαβής για το καλύτερο κράτημά του, το οποίο ακουμπά πάνω στον δεξί ώμο του, με την αιχμή στραμμένη προς τα πίσω. (εικόνα 45)

---

<sup>211</sup> Η εικόνα είναι του αγιογράφου Κωνσταντίνου Αρτέμη και βρίσκεται στην εκκλησία του αγίου Βασιλείου στην οδό Μετσόβου της Αθήνας.

Εντυπωσιακή είναι η ακριβής και λεπτομερειακή απόδοση του κονταριού του αγίου, το οποίο αντιστοιχεί σ' έναν τύπο κονταριού που χρησιμοποιούσαν συνήθως οι ιππείς που σχημάτιζαν τα σώματα του βαρέως ιππικού στη δυτική Ευρώπη<sup>212</sup>.

Αυτή η χαλαρή, ήρεμη, μη μαχητική στάση του αγίου δικαιολογείται απόλυτα, από την έλλειψη στην εικόνα της παρουσίας του Καλογιάννη.

Ο άγιος, λοιπόν, ιππεύει αμέριμος και δεν έχει μαχητική στάση, αφού στην εικόνα δεν υπάρχει ίχνος εχθρικής απειλής. Όμως η παρουσία του είναι κυρίαρχη και επιβλητική στη φορητή αυτή εικόνα. Στην κάτω δεξιά γωνία της εικόνας διακρίνεται η πόλη της Θεσσαλονίκης της οποίας προστάτης, όπως είναι γνωστό, είναι ο άγιος Δημήτριος.

Η εικόνα αυτή είναι έργο του 1672 του Εμμανουήλ Τζάνες, του οποίου φέρει και την υπογραφή και έχει αριθμό ευρετηρίου του Μουσείου Μπενάκη 3000<sup>213</sup>.

Η όλη ζωγραφική σύνθεση της εικόνας, μαρτυρά μια ζωηρή και αυθεντική πνευματικότητα έντονα επηρεασμένη από τη βυζαντινή αγιογραφία, η οποία όμως περιγράφει εικαστικά με απλότητα αλλά και σεβασμό στις λεπτομέρειες, τα στοιχεία του οπλισμού του αγίου Δημητρίου, τα οποία αποτυπώνουν αμυντικά και επιθετικά όπλα της μεταβυζαντινής εποχής, κυρίως το κοντάρι και τα οποία χρησιμοποιούσαν οι Ευρωπαίοι πολεμιστές στη μη οθωμανική Ευρώπη.

Οι ελληνικές περιοχές, οι οποίες ήταν κτήσεις της Βενετίας (Κρήτη, Επτάνησα), όντας στην ουσία στα όρια δυο κόσμων που βρίσκονταν διαρκώς σε σύγκρουση μέχρι τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, είχαν υιοθετήσει κυρίως τον οπλισμό και τις μαχητικές και πολεμικές συνήθειες της μητρόπολης (Βενετία), όπως προαναφέρθηκε.

Τούτο αποτυπώνεται συχνά, ακόμα και στις εικόνες που απεικονίζουν στρατιωτικούς αγίους και οι οποίες στην ουσία αποτελούν εικαστικά πνευματικά έργα και όχι στρατιωτικά. Αποτελούν δε συνήθως προϊόντα μιας μεγάλης θρησκευτικής ευαισθησίας και πίστης, η οποία εκφράζεται εικονογραφικά.

Στις εικόνες οι οποίες ιστορούν ένα από τα συγκλονιστικότερα γεγονότα της επί της γης ζωής του Χριστού, την Σταύρωση, σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση

---

<sup>212</sup> Η εικόνα δημοσιεύεται στην σελ. 167 του καταλόγου της εκθέσεως, Electra Georgoula (ed.), *Greek Treasures from the Benaki Museum in Athens*, Sydney, 2005. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο Σίδνεϊ της Αυστραλίας το έτος 2005.

<sup>213</sup> Στο Μουσείο Μπενάκη σώζεται και το ανθίβολο της εικόνας αυτής του αγίου Δημητρίου.

κατά κανόνα δεν απεικονίζονται ένοπλοι στρατιωτικοί, πλην του ρωμαίου εκατόνταρχου, όπως προαναφέρθηκε<sup>214</sup>.

Αντίθετα, στις εικόνες, οι οποίες είναι επηρεασμένες από παλαιά δυτικά πρότυπα, παρουσιάζονται δυο ομάδες στρατιωτικών γύρω από τον σταυρό. Στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας υπάρχει ενδιαφέρουσα απεικόνιση της Σταύρωσης του Χριστού (αρ. ευρ. 1097) αποδιδόμενη στον κύκλο των έργων του Βενετού ζωγράφου Paolo Veneziano (14<sup>ος</sup> αιώνας).

Ορισμένοι από τους έφιππους στρατιωτικούς φέρουν λόγχες, ενώ και ο υπόλοιπος οπλισμός τους, όπως απεικονίζεται, αναμφισβήτητα έχει επηρεάσει την υστεροβυζαντινή και τη μεταβυζαντινή αγιογραφία.

Στα πρότυπα της αισθητικής οργάνωσης της εικόνας αυτής της Σταύρωσης του Χριστού, βρίσκεται και η εικόνα της Σταύρωσης, η οποία είναι έργο του Κρητικού αγιογράφου Ανδρέα Παβία των μέσων του 15<sup>ου</sup> αιώνα και η οποία βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα, όπως προαναφέρθηκε.

Στην εικόνα αυτή του δράματος του Θεανθρώπου, ένα πλήθος έφιπων στρατιωτών με πανοπλίες και αγχέμαχα όπλα ευρωπαϊκά, κυρίως ιταλικά, αλλά και τούρκικα, περιστοιχίζουν τον σταυρό του Ιησού. Ορισμένοι από αυτούς, πλην των άλλων, κρατούν λόγχες με αιχμές διαφόρων σχημάτων αγκυρωτές, ρομβοειδείς, φυλλόσχημες.

Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αυτού του τύπου η Σταύρωση με τους ένοπλους και λογχοφόρους στρατιώτες γύρω από τον σταυρό του Χριστού, εξαπλώνεται και συναντάται όλο και πιο συχνά. Από την εποχή δε του Θείρσιου (μέσα 19<sup>ου</sup> αιώνα) σχεδόν κυριαρχεί.

Ένα εξαιρετο δείγμα αυτού του τύπου της Σταύρωσης αποτελεί η φιλοτεχνημένη από τον Παναγιώτη Ζωγράφο στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα φορητή εικόνα, η οποία αποτελεί οικογενειακό κειμήλιο ελληνικής οικογένειας.

Γύρω από τον εικονιζόμενο στον Σταυρό Θεάνθρωπο βρίσκονται στρατιώτες κυρίως πεζοί με φυσιογνωμίες, οι οποίες θυμίζουν εξαιρετικά Έλληνες πολεμιστές της επανάστασης του 1821, με μεγάλα μουστάκια και γενειάδες και όχι στρατιώτες της ρωμαϊκής εποχής. (εικόνα 23)

---

<sup>214</sup> Μοναδική εξαίρεση, ένας εικονογραφικός τύπος Σταύρωσης, όπου πίσω από τον Ρωμαίο εκατόνταρχο παρουσιάζεται μια ομάδα στρατιωτών.

Οι στρατιώτες φορούν αρματωσιές, οι οποίες ομοιάζουν με εκείνες των Ρωμαίων στρατιωτών της πρώιμης χριστιανικής εποχής και των πρώτων βυζαντινών αιώνων, κρατούν δε στα χέρια τους λόγχες με ρομβοειδείς οξύτατες αιχμές.

Η απεικόνιση της λόγχης, λοιπόν, είναι συχνότατη στη μεταβυζαντινή αγιογραφία. Είτε αυτή συνοδεύει και οπλίζει στρατιωτικούς αγίους, είτε οπλίζει απλούς στρατιωτικούς, οι οποίοι εμφανίζονται σε εικόνες που ιστορούν τη σύλληψη του Θεανθρώπου μετά την προσευχή στο όρος των Ελαιών ή την προσαγωγή του ενώπιον του Πιλάτου ή τέλος τη Σταύρωσή του, καθώς και σε εικόνες που ιστορούν το μαρτύριο διαφόρων αγίων.

Άλλωστε η λόγχη λόγω της μεγάλης συμβολικής της αξίας στη χριστιανική θρησκεία, ως το όπλο το οποίο έπληξε την πλευρά του Χριστού, χρησιμοποιείται και ως καθαγιασμένο εργαλείο κατά τη διάρκεια της θείας λειτουργίας και ειδικότερα για την κοπή του άρτου, ο οποίος συμβολίζει το σώμα του Χριστού.



## 6. Τόξα και Βέλη

Τα κύρια ελαφρά εκηβόλα όπλα των Βυζαντινών ήταν τα ακόντια (ριπτάρια), οι σφεντόνες, τα σωληνάρια με τις μικρές σαγίτες τους (κυλινδρικοί σωλήνες μικρού διαμετρήματος οι οποίοι έβαλαν μικρά βέλη με τη δύναμη του αέρα που φυσούσε μέσα σε αυτά ο χειριστής τους) και βέβαια τα πλέον διαδεδομένα και ευρέως χρησιμοποιούμενα, ήταν τα τόξα (τοξάρια) με τα βέλη τους (σαγίττες).

Τα τόξα, άλλωστε, ήταν από τα πρώτα εκηβόλα όπλα τα οποία χρησιμοποίησε ο άνθρωπος σε ολόκληρη την υδρόγειο. Πέραν της ελληνικής μυθολογίας, αλλά και στα έπη, συχνά γίνεται αναφορά σε αυτά και μάλιστα στη φονική δύναμη τους. Όμως και στους ψαλμούς του Δαβίδ γίνεται συχνή αναφορά στα όπλα αυτά «διδάσκων χείρας μου εις πόλεμον και εθου τόξον χαλκούν τους βραχίονας μου.»<sup>215</sup>

Τα τόξα των Βυζαντινών αποτελούνταν από ειδικά ευλύγιστα και κατάλληλα επεξεργασμένα ξύλα (μερικές φορές τα ισχυροποιούσαν με μεταλλικά ελάσματα ή σκληρά ζωικά υλικά), στις άκρες των οποίων περνούσαν χορδές, που κατέληγαν σε μικροσκοπικούς βρόγχους<sup>216</sup>. Τέντωναν δε τις χορδές των τόξων οι τοξότες, ανάλογα με την προσωπική τους δύναμη, την απόσταση του στόχου και την εκπαίδευση την οποία είχαν λάβει για την καλή χρήση του τόξου<sup>217</sup>.

Στην υστεροβυζαντινή περίοδο και κάτω από τη βενετική διοίκηση, ως εξαίρετοι τοξότες θεωρούνταν οι Κρητικοί, οι οποίοι συνέχισαν να χρησιμοποιούν τα τόξα και τα βέλη για πολεμικούς και κυνηγητικούς λόγους, μέχρι το τέλος της βενετικής κυριαρχίας στο νησί, δηλαδή μέχρι τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Στις χώρες της δυτικής και κεντρικής Ευρώπης, πλην της Σκωτίας, κατ' ουσία η χρήση του τόξου τελειώνει στα πρώτα χρόνια του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ αντίθετα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία συνεχίζει να χρησιμοποιείται μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>218</sup>.

---

<sup>215</sup> Ψαλμός, ιζ' 17, αρ. 35.

<sup>216</sup> Την τεχνολογία της κατασκευής των τόξων είχαν αναπτύξει εξαιρετικά οι Πάρθοι και οι Σκύθες, Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π., σελ. 369, Ταξιάρχης Κόλιας, *Byzantinische Waffen*, ό.π., σελ. 214-238 και Nikos Vassilatos, *Skythiske og sarmatiske buer og bronzepilespidser Vaabenhistoriske aarboger*, T. 30, 1984, σελ. 127-136.

<sup>217</sup> Οι Πάρθοι και αργότερα οι Τούρκοι ήταν άριστοι χειριστές των τόξων. Για τους Πάρθους, John Warry, *Warfare in the Classical World*, ό.π., σελ. 154-155 και για τους Τούρκους, Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, ό.π. σελ. 371.

<sup>218</sup> Σε εικόνα του τέλους του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα (0,93×0,67μ.), η οποία παρουσιάζει τον βίο του αγίου Ιωάννη του Ερημίτη από την Κυδωνία της Κρήτης, εικονίζεται κυνηγός κρητικός, ο οποίος κατά λάθος τοξεύει τον άγιο που στη συνέχεια, αν και τραυματισμένος από το βέλος, συγχωρεί

Στη μεταβυζαντινή αγιογραφία, όπως παλιότερα στη βυζαντινή, το τόξο παρουσιάζεται εικονογραφικά κυρίως στις εικόνες τις απεικονίζουσες τον άγιο Γεώργιο και τον άγιο Φανούριο, σπανιότερα δε, σε εκείνες οι οποίες παρουσιάζουν τον άγιο Νικήτα, τον άγιο Ευστάθιο, καθώς και εκείνες οι οποίες απεικονίζουν τον άγιο Θεόδωρο τον Στρατηλάτη και τον άγιο Θεόδωρο τον Τύρωνα. Ακόμα πιο σπάνια, το τόξο παρουσιάζεται ως μέρος του οπλισμού άλλων αγίων όπως ο άγιος Μερκούριος, ο άγιος Σέργιος και ο άγιος Δημήτριος.

Αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, το τόξο, τα βέλη και η φαρέτρα απεικονίζονται με εντυπωσιακή ακρίβεια, πιθανότατα κατ' αντιγραφή παλαιότερων εικόνων. Όμως, τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όπου αυτά απεικονίζονται στην αγιογραφία, αποδίδονται συνήθως με ελάχιστη ποιοτική πιστότητα και ρεαλισμό. Τούτο οφείλεται στο γεγονός ότι δε χρησιμοποιούνται πλέον από τους Έλληνες, οι οποίοι από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα χρησιμοποιούσαν ευρύτατα πυροβόλα όπλα. Έτσι, οι αγιογράφοι αντέγραφαν τα τόξα από παλιότερες εικόνες, χωρίς να έχουν προσωπική γνώση του σχήματος της κατασκευής και της χρήσης τους.

Η απεικόνιση τόξων στην αγιογραφία εξαφανίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, για να εμφανισθεί και πάλι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα με την αναβίωση της αυστηρής βυζαντινής και κυρίως της παλαιολόγιας αγιογραφίας.

Τα τόξα των βυζαντινών ήταν τα μικρά τόξα της Ανατολής, δηλαδή εκείνα της Ασίας, τα οποία δεν διαφέρουν από τα παλαιότερα σκυθικά τόξα, χωρίς βεβαίως να λείπουν και οι εξαιρέσεις. Ήταν κατάλληλα για να χρησιμοποιούνται και από ιππείς, λόγω του μικρού μήκους τους. Έδιναν την ευκαιρία στους έφιππους (ιπποτοξότες) να βάλουν με αυτά προς όλες τις κατευθύνσεις με μεγάλη ταχύτητα βολής.

Τα αποτελούσαν μια χειρολαβή και δυο ισομήκεις βραχίονες με έντονες καμπυλότητες, έτσι ώστε να παρουσιάζουν αντίσταση στο τέντωμα της χορδής, η οποία στερεώνονταν στα δύο άκρα τους με μικρούς βρόγχους.

Όσο περισσότερο τεντωνόταν το τόξο, τόσο μακρύτερα αυτό έστελνε το βέλος<sup>219</sup>.

---

τον κυνηγό. Για την εικόνα, Καλλιόπη -Φαίδρα Καλαφάτη, *Οι πύλες του μυστηρίου, Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1994, αρ. 18 και σελ. 200..

<sup>219</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικές με τα σκυθικά τόξα,. Nikos Vassilatos, *Skythiske og sarmatiske buer og bronzepilespidser Vaabenhistoriske aarboger*, ό.π., σελ. 127-136.

Οι άκρες των βραχιόνων των τόξων, κατασκευάζονταν πολλές φορές από στρώσεις ξύλου και τένοντες ζώων. Εκεί, όμως, που στερεώνονταν οι χορδές, συχνά ήταν πολύ ισχυροποιημένες με κεράτινες ή μεταλλικές απολήξεις, έτσι ώστε να είναι ανθεκτικότερες, όπως προαναφέρθηκε, στη φθορά του χρόνου και της χρήσης<sup>220</sup>.

Τις φαρέτρες μέσα στις οποίες μετέφεραν τα βέλη, τις στερέωναν οι τοξότες με δερμάτινα λουριά, από τη ζώνη τους. Υπήρχαν πολλών ειδών φαρέτρες, έτσι ώστε να καλύπτονται διάφορες πρακτικές ανάγκες μεταφοράς των τόξων και των βελών<sup>221</sup>.

Οι φαρέτρες ανατολικού τύπου είχαν ευρύ και πεπλατυσμένο άνοιγμα στο άνω τμήμα τους, ώστε να φιλοξενούν εκτός από τα βέλη και το τόξο, μεγάλο τμήμα του οποίου (περίπου το μισό) εξείχε από την φαρέτρα, έτσι ώστε να μπορεί να σύρεται εύκολα και γρήγορα από αυτήν<sup>222</sup>. (εικόνα 46<sup>223</sup>)

Άλλες φαρέτρες, με ευρείες βάσεις και στενό άνοιγμα στο πάνω άκρο τους, ήταν κατασκευασμένες έτσι ώστε να δέχονται αποκλειστικά τα βέλη, χωρίς τα τόξα<sup>224</sup>.

Μερικές από αυτές έφεραν ένα δερμάτινο κάλυμμα, το οποίο έκλεινε το άνω τμήμα τους, έτσι ώστε το νερό της βροχής να μην μπορεί να κυλήσει μέσα σε αυτές, όταν ο μαχητής ταξίδευε ή μαχόταν με βροχερό καιρό<sup>225</sup>.

Τέλος, στη μεταβυζαντινή αγιογραφία παρουσιάζεται και ένας τρίτος τύπος φαρετρών, οι οποίες έμοιαζαν με μεγάλα πουγκιά ή μικρούς σάκους. Οι φαρέτρες αυτές ήταν κατασκευασμένες κυρίως από φυτικές ίνες. Ήταν ιδιαίτερα ελαφρές και ανθεκτικές στον χρόνο και τη βροχή. Τέτοιου είδους φαρέτρες είχαν κυρίως οι οπλίτες, οι οποίοι ήταν οπλισμένοι με βαλλίστρες (μηχανικά τόξα) κατά τον μεσαίωνα, στη δυτική Ευρώπη. (εικόνα 47)

Τα βέλη ήταν κατασκευασμένα από ευθύ ελαφρό κυλινδρικό ξύλο. Το μήκος τους ήταν ανάλογο με το μήκος του τόξου. Στο ένα άκρο τους έφεραν ένα χηνόφτερο το οποίο βοηθούσε στην πτήση τους μετά την εκτόξευσή τους και στο άλλο έφεραν

---

<sup>220</sup> Σελ. 172 β

<sup>221</sup> Τις φαρέτρες οι βυζαντινοί ονόμαζαν και «κούκουρα».

<sup>222</sup> Βαρύτιμη φαρέτρα αυτού του είδους σώζεται σήμερα στο Κρεμλίνο της Μόσχας. Προσφέρθηκε ως δώρο στον Τσάρο Αλέξη Μιχαήλοβιτς από Κωνσταντινοπολίτες εμπόρους το 1656, Zoya Kodrikova, *Treasures of the Armoury*, Moscow, 1996, σελ. 108-111 και παρόμοια N.V. Gordeev, *Treasures in the Kremlin*, Moscow, 1964, εικ. 32, σελ. 122.

<sup>223</sup> Τόξο με βέλη και φαρέτρα αυτού του είδους απεικονίζονται στο βιβλίο του Ch. H Tvard, *Les Livres des Armes et Armures*, ό.π., σελ. 152.

<sup>224</sup> Τις φαρέτρες αυτές ο Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός τις ονομάζει «Θηκάρια πλατέα», Λέοντος Σοφού, *Τακτικά*, ό.π., Διάταξις ΣΤ και επίσης Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 399.

<sup>225</sup> Τις φαρέτρες αυτές ο Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός τις ονομάζει «κούκουρα μετά σκεπασμάτων» και αναφέρει ότι είχαν μεγάλη χωρητικότητα, χωρούσαν τριάντα έως σαράντα βέλη, Λέοντος Σοφού, *Τακτικά*, Διάταξις ΣΤ, ό.π..

μεταλλική αιχμή διαφόρων σχημάτων. Το μήκος του βέλους διέφερε και ήταν ανάλογο με το μήκος του τόξου. Το κέντρο βάρους τους βρισκόταν περίπου στο μέσο του μήκους τους<sup>226</sup>.

Μέσα στις φαρέτρες, τα βέλη βρίσκονταν τις περισσότερες φορές με τις αιχμές στραμμένες προς το στόμιο τους, έτσι ώστε οι τοξότες να έχουν την δυνατότητα να τα πιάνουν με ευκολία από τις αιχμές και να τα τραβούν έξω από αυτές (φαρέτρες).

Με αυτόν τον τρόπο αποτρεπόταν η φθορά του πίσω άκρου του βέλους, όπου βρισκόταν τοποθετημένο το ευαίσθητο αλλά απαραίτητο για την εκτόξευση και πτήση του βέλους φτερό<sup>227</sup>.

Τους δυο πρώτους αιώνες της μεταβυζαντινής εποχής στην αγιογραφία, όπως προαναφέρθηκε, παρουσιάζεται το τόξο, η φαρέτρα και τα βέλη με μεγάλη εικονογραφική ακρίβεια.

Είναι οι αγιογραφίες του έφιππου αγίου Γεωργίου, του προστάτη των στρατιωτικών, εκείνες οι οποίες απεικονίζουν συχνότερα το τόξο, την φαρέτρα και τα βέλη ως τμήμα της πολεμικής αρματωσιάς του αγίου. Μια φορητή εικόνα μάλιστα του αγίου Γεωργίου, κρητικής τέχνης, η οποία ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη και είναι έργο του τέλους του 15<sup>ου</sup> ή των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, είναι μια από τις πρώτες μεταβυζαντινές εικόνες του αγίου, οι οποίες τον παρουσιάζουν με πλήρη αρματωσιά, συμπεριλαμβανομένου του τόξου με την φαρέτρα και τα βέλη.

Η εικόνα διακρίνεται για την ακρίβεια της απόδοσης της πολεμικής αρματωσιάς του αγίου, τόσο της αμυντικής, όσο και της επιθετικής, και κατ' επέκταση της πολεμικής αρματωσιάς των ιππέων της εποχής εκείνης στον ελλαδικό χώρο, αλλά και στην ευρύτερη βαλκανική περιοχή.

Ο έφιππος άγιος κρατά με το δεξί χέρι του τον ξύλινο κοντό της λόγχης. Από τον λαιμό του με ιμάντα κρέμεται πίσω από την πλάτη η ασπίδα του, την οποία φέρει διαγώνια προς το σώμα του από τα αριστερά προς τα δεξιά.

---

<sup>226</sup> Ένα από τα ελάχιστα ευρωπαϊκά βέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο έχει σωθεί και προέρχεται από το οπλοστάσιο των ιπποτών της Ρόδου, έχει ολικό μήκος 0,74μ., Ch. H. Tavad, *Les Livres des Armes et Armures*, ό.π., ,σελ. 156.

<sup>227</sup> Μία από τις ακριβέστερες παρουσιάσεις βυζαντινής φαρέτρας με βέλη, των οποίων διακρίνονται οι αιχμές, παρουσιάζεται στην εικόνα των αγίων Σεργίου και Βάκχου του τέλους του 13<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία βρίσκεται στη Μονή της αγίας Αικατερίνης του Όρους Σινά, Ντούλα Μουρίκη, *Εικόνες του Σινά από τον 12ο έως τον 15ο αιώνα*, εις: *Σινά. Οι Θησαυροί της Ιεράς Μονής 'Αγίας Αικατερίνης*, Έκδοτική 'Αθηνών, 'Αθήνα 1990, εικ. 66 .

Στην αριστερή πλευρά του σώματος του, φέρει την τούρκικου τύπου σπάθη του, την οποία αναρτά από λεπτή δερμάτινη ζώνη που της επιτρέπει να κρέμεται λίγο πιο κάτω από τη μέση του, έτσι ώστε να την σύρει εύκολα με το δεξί χέρι του όταν το επιθυμεί. (εικόνα 30)

Λοξά και πίσω από την σέλα του αλόγου, στη δεξιά πλευρά, έχει στερεωμένη την φαρέτρα του με τα βέλη και το τόξο μέσα σε αυτήν.

Από τη θέση όπου έχει στερεωθεί η φαρέτρα, ο άγιος πολεμιστής, μπορεί να σύρει το τόξο του επιλεκτικά και από τις δυο πλευρές, δηλαδή είτε με το αριστερό, είτε με το δεξί χέρι του.

Από τις Λιθίνες της Κρήτης κατάγεται μια φορητή εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου του τέλους του 15<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία ανήκει στο ναό της Παναγίας Λιθινών στη Σητεία της Κρήτης και η οποία μαζί με την εικόνα που προαναφέρθηκε δίνουν μια πλήρη και λεπτομερή εικαστική περιγραφή των έφιππων πολεμιστών της υστεροβυζαντινής εποχής, καθώς και των πρώτων δεκαετιών της μεταβυζαντινής<sup>228</sup>. (εικόνα 35)

Σε αυτήν ο έφιππος άγιος οδεύει από τα αριστερά προς τα δεξιά, πάνω σε υπόλευκο άλογο, κάτω από τα πόδια του οποίου βρίσκεται ο νικημένος δράκοντας.

Με το δεξί χέρι, ο άγιος κρατά τη λόγχη του νικηφόρα, ενώ από το λαιμό του με δερμάτινο ιμάντα κρέμεται η στρογγυλή ασπίδα του, η οποία είναι ριγμένη πίσω από τον αριστερό ώμο του.

Από λεπτή δερμάτινη ζώνη κρέμεται με λουριά, στη δεξιά πλευρά του αγίου, η δερμάτινη πολυγωνική φαρέτρα του, με την ευρεία βάση. (εικόνα 35)<sup>229</sup>

Το άνω τμήμα της φαρέτρας είναι ανοικτό και ημικυκλικό, ενώ στην πρόσθια πλευρά του το άνοιγμα βαθαίνει και κατέρχεται προς τη βάση, έτσι ώστε να μπορεί ο άγιος να παίρνει ευκολότερα τα βέλη απ' αυτή τα οποία είναι τοποθετημένα με τις αιχμές προς τα επάνω.

Πίσω από τον άγιο, πάνω στη ράχη του αλόγου κάθεται το «παιδί της Μυτιλήνης»<sup>230</sup>, το οποίο με τον όγκο του εν μέρει καλύπτει τον έναν βραχίονα του τόξου του αγίου, που παρόλα αυτά διαγράφεται με λεπτομερειακή ακρίβεια. Στην

<sup>228</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικόνα υπ' αριθμ. 146.

<sup>229</sup> Παρόμοια φαρέτρα του 16<sup>ου</sup> αιώνα με βέλη δημοπρατήθηκε Δημοπρασία των Βρυξελλών με αριθμό καταλόγου 135.

<sup>230</sup> Το «παιδί της Μυτιλήνης», σύμφωνα με την παράδοση, ήταν έφηβος χριστιανός τον οποίο απελευθέρωσε από ληστές ο άγιος, λίγο πριν ολοκληρώσει τον άθλο της δρακοκτονίας. Από ευγνωμοσύνη, τον υπηρετούσε και εκτελούσε χρέη ακολούθου, όπως ακριβώς ακόλουθους είχαν οι ιππότες στην κεντρική και δυτική Ευρώπη.

άκρη του βραχίονα διακρίνεται η σκουρόχρωμη κεράτινη κατάληξη του και η εγκοπή, απ' όπου περνάει ο μικρός βρόγχος της χορδής, η οποία τεντώνει το τόξο και εκτινάσσει τα βέλη.

Η εικόνα περιγράφει εικαστικά με ακρίβεια ακόμα και μια σπάνια τεχνική των τοξοτών για ταχύτερη βολή βελών με το τόξο. Συγκεκριμένα, παράλληλα προς το τόξο, διακρίνονται τα πτερύγια τριών βελών, τα οποία έχει στερεώσει στη ζώνη του ο άγιος<sup>231</sup>. Πρόκειται για την σπάνια εικαστική αποτύπωση μιας τεχνικής των τοξοτών κατά τον 14<sup>ο</sup> και τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, οι οποίοι στερέωναν στη ζώνη τους ορισμένα βέλη, εκτός εκείνων τα οποία φύλαγαν στη φαρέτρα για να έχουν πρόχειρα βέλη σε περίπτωση που έχαναν ή εγκατέλειπαν μέσα στην ένταση της μάχης τη φαρέτρα τους. Έτσι πετύγχαναν ασφαλή και ταχύτερη τόξευση όσες φορές έπρεπε να τοξεύουν με ταχύτητα περισσότερο από μια φορά<sup>232</sup>.

Μια εικόνα του αγίου Γεωργίου πεζού «κεφαλοφόρου»<sup>233</sup>, ο οποίος φέρει πλήρη αρματωσιά και τόξο μέσα σε φαρέτρα μαζί με τα βέλη, σώζεται στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη (εικόνα 2). Η εικόνα αυτή είναι σχεδόν ταυτόσημη με άλλη εικόνα του αγίου Γεωργίου «κεφαλοφόρου», η οποία βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας.<sup>234</sup>

Η μόνη διαφορά με την εικόνα εκείνη είναι ότι στον οπλισμό του αγίου Γεωργίου του Μουσείου Μπενάκη, περιλαμβάνεται και η φαρέτρα με το τόξο και τα βέλη, ενώ σε εκείνη του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας ο άγιος δε φέρει φαρέτρα, τόξο και βέλη. Αντίθετα, στην Αγία Τριάδα Αδάμαντος Μήλου υπάρχει εικόνα του αγίου Γεωργίου του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία έχει πολλές ομοιότητες με εκείνη του Μουσείου Μπενάκη, τόσο ως προς τον αμυντικό εξοπλισμό του αγίου, όσο και ως προς τον επιθετικό<sup>235</sup>.

Εξαιρετικά ενδιαφέρονσα είναι μια εικόνα των αγίων Θεοδώρων του τέλους του 17<sup>ου</sup> ή των αρχών του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία προέρχεται από ιδιωτική συλλογή και η οποία παρουσιάζει τους δυο στρατιωτικούς αγίους με αμυντικό εξοπλισμό. Ο

---

<sup>231</sup> Κατά άλλη άποψη, ο άγιος Μερκούριος, κατά τη διάρκεια εκστρατείας κατά των Περσών, είχε τόξο με τρία βέλη και είχε ανακοινώσει ότι μέσα σε τρεις εβδομάδες θα σκότωνε τον Ιουλιανό τον Παραβάτη με ένα από αυτά. Σε ανάμνηση αυτού του θρύλου, συχνά, όπου εικονογραφούνται άγιοι με τόξα, παριστάνονται να φέρουν τρία βέλη, Piotr L. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints* ό.π., σελ. 374.

<sup>232</sup> Christian H. Tavard, *Le Livre des Armes et Armures*, ό.π., σελ. 155.

<sup>233</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 400,442-443.

<sup>234</sup> Μια ακόμη παρόμοια εικόνα του αγίου Γεωργίου βρίσκεται στο Μουσείο Πούσκιν επίσης στη Μόσχα.

<sup>235</sup> Μανόλης Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π., αρ. εικ. 38 και 192.

εξοπλισμός τους αυτός μοιάζει περισσότερο μ' εκείνον των ευρωπαϊών ιπποτών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, παρά με τον συνήθη αμυντικό εξοπλισμό τον οποίον παρουσιάζονται να φέρουν οι στρατιωτικοί άγιοι στη μεταβυζαντινή ορθόδοξη αγιογραφία.

Οι άγιοι κρατούν στα χέρια αλεβάρδες, όπλα τα οποία συχνά εμφανίζονται στη μεταβυζαντινή αγιογραφία αν και δεν χρησιμοποιήθηκαν από τους Βυζαντινούς, χρησιμοποιήθηκαν όμως ευρύτατα από τα βενετικά στρατεύματα στον ελλαδικό χώρο. Ο ευρισκόμενος στα δεξιά της εικόνας άγιος κρατά ακόμα ένα ανατολικού τύπου τόξο, όμοιο μ' εκείνα των Βυζαντινών ιππέων. Στη μέση του μήκους του βρίσκεται η χειρολαβή. Πάνω και κάτω από αυτή εκτείνονται οι ισομήκεις καμπυλόμορφοι βραχίονες του, τα άκρα των οποίων ενώνει η χορδή του τόξου. Η εικόνα αυτή είναι από τις ελάχιστες οι οποίες απεικονίζουν ολόκληρο ένα τόξο Βυζαντινών ιππέων, τόσο ως προς το σχήμα, όσο και ως προς το ύψος αυτού, σε σχέση με το ύψος ενός μάλλον ψηλόκορμου ανθρώπου. (εικόνα 48)

Ενδιαφέρουσα επίσης είναι μια ευρύτατα διαδεδομένη κατά την παλαιολόγεια εποχή καθώς και κατά τους πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες απεικόνιση του αγίου Μερκουρίου. Τον παρουσιάζει πάνοπλο να επιθεωρεί ένα από τα βέλη του όπως θα έκανε κάθε έμπειρος τοξότης. Το θέμα αυτό ήταν ιδιαίτερα αγαπητό κυρίως στους αγιογράφους της Μακεδονίας. Φορά ο άγιος περιτραχείλιο από μικρά μεταλλικά ελάσματα και ιδιότυπο πυργοειδές κράνος. Ο θώρακάς του, προστατεύει τον κορμό και τα χέρια του μέχρι τον αγκώνα. Από τον δεξιό ώμο του έχει αναρτήσει το τόξο του, ενώ από το πίσω τμήμα του σώματός του προβάλλει η φαρέτρα του, από την οποία εξέρχουν οι αγκιστρωτές σε σχήμα αιχμές των βελών του. Από λεπτή ζώνη την οποία φορά γύρω από τη μέση του σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής κρέμεται η τουρκικού τύπου σπάθη του με τον μεγάλο σταυροειδή φυλακτήρα και την απλή σε σχήμα λαβή. Πάνω από τον θώρακα φορά τον μανδύα του τον οποίο στερεώνει έχοντας δέσει τα δυο άκρα του πάνω από τον δεξιό ώμο του. Η απεικόνιση αυτή είναι σε τοιχογραφία Β. πλευράς του αγίου Ανδρέα Βολιμών Ζακύνθου. (εικόνα 49<sup>236</sup>)

Μια ακόμα απεικόνιση του αγίου Μερκουρίου ο οποίος ελέγχει ένα από τα βέλη του, ίδιου τύπου με αυτήν που προαναφέρθηκε, και προέρχεται από τοιχογραφία από τη Μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων. Ωστόσο εδώ το σώμα του αγίου έχει μεγαλύτερη κίνηση και παρουσιάζονται αρκετές διαφορές.

---

<sup>236</sup> Φωτογραφία Σκιαδαρέση, 1957, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, αρ.εισ. 3059.

Ο άγιος φορά κράνος με κοντό λοφίο και εύκαμπτη προστατευτική προέκταση προς τον αυχένα. Ο θώρακάς του προστατεύει τον κορμό και τους βραχίονες του, ενώ το σώμα του καλύπτεται εν μέρει από τον μανδύα του οποίου τα δυο άκρα δένονται πάνω από τον δεξί ώμο του. Εξαιρετικό ενδιαφέρον προκαλεί το παντελόνι του το οποίο είναι δίχρωμο διακοσμημένο από ίσες πλατιές ελικοειδείς ρίγες, και θυμίζει τα ριγωτά ενδύματα των Ούγγρων ουσάρων του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Το βραχύ τόξο του αγίου είναι περασμένο ως συνήθως στον δεξιό ώμο του ενώ στη φαρέτρα του τα βέλη είναι άτακτα τοποθετημένα, με αποτέλεσμα από άλλα να διακρίνεται η αιχμή και από άλλα το πίσω τμήμα τους. Στον δεξιό ώμο ακουμπά ο άγιος και τη λόγχη του την οποία δεν κρατά, αφού και τα δυο χέρια του κρατούν το βέλος το οποίο εξετάζει. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η σπάθη του η οποία είναι ουγγρικού τύπου με σταυροειδή φυλακτήρα, αλλά και πρόσθετο τοξωτό φυλακτήρα. Εδώ σημειώνεται ότι οι Ούγγροι είχαν υιοθετήσει τις τουρκικού τύπου σπάθες, για τον λόγο αυτό οι ουγγρικές σπάθες της εποχής παρουσιάζουν, όπως προαναφέρθηκε, ασήμαντες διαφορές από τις τουρκικές. Ο πρόσθετος τοξωτός φυλακτήρας ήταν η πιο συνηθισμένη διαφορά των ουγγρικών σπαθών από τις τουρκικές. Τα στοιχεία αυτά μαρτυρούν την έκταση της ουγγρικής επιρροής στον οπλισμό και την πολεμική ενδυμασία των στρατιωτών στον ελλαδικό χώρο αλλά και σε ολόκληρα τα Βαλκάνια κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα . (εικόνα 50)<sup>237</sup>

Αξίζει να σημειωθεί, ότι στη μεταβυζαντινή ζωγραφική το τόξο είναι το μόνο από τα εκηβόλα όπλα, το οποίο συχνά παρουσιάζεται να συμπληρώνει το πλούσιο οπλοστάσιο των στρατιωτικών αγίων. Σε αντίθεση, όμως, με την εκκλησιαστική ζωγραφική της Καθολικής Εκκλησίας όπου εκεί φέρεται να χρησιμοποιείται ευρύτατα (το μαρτύριο του αγίου Σεβαστιανού από το οποίο έχουν εμπνευστεί και έχουν φιλοτεχνήσει αξιόλογα εικαστικά έργα μεγάλοι ζωγράφοι της Αναγέννησης, όπως ο Μποτιτσέλι, ο Μαντένια και ο Αντονέλο ντα Μεσσίνα αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα), οι άγιοι της ορθόδοξης αγιογραφίας δεν το χρησιμοποιούν για την ολοκλήρωση των άθλων τους, αρκούμενοι απλά να το φέρουν μαζί τους, τονίζοντας έτσι την πολεμική τους εμφάνιση.

Μια από τις ελάχιστες εικόνες οι οποίες κατ' εξαίρεση παρουσιάζουν στρατιωτικό άγιο να χρησιμοποιεί το τόξο του βρίσκεται στην Καστοριά. Πρόκειται για μια σπάνια τοιχογραφία, έργο του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στον νάρθηκα του ναού του αγίου

<sup>237</sup> Τοιχογραφία από τη Μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων, φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, Αρ. Εισ. 26360.



Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, η οποία παρουσιάζει τον έφιππο άγιο Ευστάθιο να χρησιμοποιεί το τόξο του. (εικόνα 51) Η εικόνα είναι αποκαλυπτική ως προς τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούσαν το τόξο οι έφιπποι κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

Το τόξο είναι το βραχύ, ανατολικού τύπου τόξο, διπλής καμπυλότητας. Με το αριστερό χέρι του ο άγιος κρατά το όπλο αυτό, ενώ με το δεξί τεντώνει τη χορδή που έχει εφαρμόσει στην πίσω άκρη του βέλους, την αιχμή του οποίου έχει στρέψει προς τον στόχο του, που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ένα ελάφι, στην κορυφή του κεφαλιού του οποίου είναι στερεωμένος ο Εσταυρωμένος.

Από τη μέση του αγίου κρέμεται η φαρέτρα με τα βέλη του τόξου, ενώ τα πόδια του πατούν γερά στους αναβολείς της σέλας. Το άλογο παρουσιάζεται να ελαύνει προς τα εμπρός με μεγάλο διασκελισμό.

Επειδή και τα δυο χέρια του αγίου είναι απασχολημένα με τη χρήση του τόξου, για να μην είναι ελεύθερα τα χαλινάρια του αλόγου, οπότε θα υπήρχε κίνδυνος πτώσης για τον αναβάτη, αυτός τα έχει στερεώσει πρόχειρα στη σέλα, έτσι ώστε να μπορεί εύκολα να τα αναλαμβάνει και να οδηγεί με αυτά το άλογο. Αυτή την τεχνική την χρησιμοποιούσαν οι τοξότες-ιπείς στην ανατολική Ευρώπη.

Η τοιχογραφία αυτή είναι εξαιρετικά πολύτιμη, διότι καταδεικνύει τον τρόπο χρήσης του τόξου από τους ιπείς στην ανατολική Ευρώπη, καθώς και την ταυτόχρονη με τη χρήση του, καθοδήγηση και έλεγχο του καλπάζοντος αλόγου<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> Μ.Π Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα στους Ναούς της Καστοριάς*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 2002, Πίνακας 6.



## Επίλογος

Ο κύριος σκοπός αυτής της διατριβής είναι να παράσχει πληροφορίες για τα όπλα ως χρηστικά αντικείμενα και για την πολεμική φορεσιά, όπως αυτά εμφανίζονται στην ελληνική μεταβυζαντινή αγιογραφία. Οι πληροφορίες αντλούνται, από εικόνες, υλικά τεκμήρια και βιβλιογραφία.

Κρίνοντας αριθμητικά τις διάφορες πηγές πληροφοριών, οι εικονογραφικές μαρτυρίες είναι ως προς την απεικόνιση της πολεμικής φορεσιάς (αμυντικά και επιθετικά όπλα) πολύ περισσότερες από τις γραπτές πηγές, με αποτέλεσμα να αποτελούν την κύρια πηγή για τη μελέτη των διαφόρων όπλων τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από Έλληνες και ξένους μαχητές στους ελληνικούς τόπους κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, δεδομένου ότι τα ίδια τα υλικά τεκμήρια, τα οποία έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα στον ελληνικό χώρο από τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα ως τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, είναι απειροελάχιστα.

Στο ίδιο ακριβώς συμπέρασμα καταλήγει και ο A. Babuin<sup>239</sup> για τα όπλα της υστεροβυζαντινής εποχής<sup>240</sup>.

Η μελέτη της πολεμικής φορεσιάς και ιδιαίτερα των όπλων που την απαρτίζουν και την συμπληρώνουν είναι ενδιαφέρουσα και ρίχνει φως στην τεχνολογία, όπως αυτή αναπτύχθηκε στους αιώνες που πέρασαν, και μάλιστα στην πλέον προηγμένη, στη μεταλλουργία, αλλά και στα εργαλεία του πολέμου που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια των διαφόρων συρράξεων στον ευρύτερο ελληνικό χώρο κατά τη μελετώμενη εποχή.

Γενικά υπάρχουν τόσο μεγάλα κενά στη μελέτη των όπλων στους ελληνικούς τόπους, αλλά και ευρύτερα, ιδιαίτερα για τους πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες, ώστε να ισχύουν οι επισημάνσεις του καθηγητή R. P. Lindner ότι η μελέτη των όπλων και της πολεμικής φορεσιάς μοιάζει με πλατιά θάλασσα της οποίας τα ρεύματα είναι ευρέως αχαρτογράφητα<sup>241</sup>.

Η μεταβυζαντινή εκκλησιαστική εικονογραφία, αποτελεί λοιπόν το σημαντικότερο εργαλείο για τη «χαρτογράφηση» της πολεμικής φορεσιάς, όπως αυτή

---

<sup>239</sup> A. Babuin, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο 1204-1453*, ό.π., σελ. 295: «Συνολική η εντύπωση που αντλείται από μια αξιολόγηση των γραπτών πηγών είναι ότι αυτές είναι μικρότερης χρησιμότητας σε σχέση με τις εικονογραφικές μαρτυρίες».

<sup>240</sup> David Nicolle, *Arms and Armour of the Crucading era 1050-1350*, ό.π., εισαγωγή χωρίς αρίθμηση σελίδων.

<sup>241</sup> David Nicolle, *Arms and Armour of the Crucading era 1050-1350*, ό.π., σελ. 10.

διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε στους ελληνικούς τόπους τους αιώνες που ακολούθησαν την πτώση του Βυζαντίου.

Οι στρατιωτικοί άγιοι της εκκλησιαστικής εικονογραφίας, οι οποίοι συνήθως παρουσιάζονται νέοι ή μεσήλικες, με σώματα μάλλον ψηλόκορμα, λεπτά, μυώδη και αθλητικά, πεζοί ή έφιπποι, δίνουν την ευκαιρία στους αγιογράφους να απεικονίσουν την πολεμική φορεσιά τους και τα όπλα τους. Παράλληλα, οι εικόνες τους αυτές αποτελούν σημαντικά τεκμήρια, τα οποία βοηθούν στην καλύτερη γνώση της στρατιωτικής οργάνωσης και του εξοπλισμού των πολεμιστών της συγκεκριμένης περιόδου, ενώ δεν παύουν να αποπνέουν σεβασμό και ιεροπρέπεια.

Οι ελάχιστες γραπτές πηγές<sup>242</sup> είναι περιορισμένες ως προς την ακρίβεια της περιγραφής των όπλων, την ονοματολογία τους και τη χρήση τους, ενώ τα σωζόμενα όπλα-τεκμήρια, μέχρι τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα είναι ελάχιστα.

Οι στρατιωτικοί άγιοι απεικονίζονται, όπως προαναφέρθηκε, με τα επιθετικά τους όπλα και τις πολεμικές τους φορεσιές που οι αγιογράφοι προσπαθούν να αποδώσουν με ακρίβεια η οποία εξαρτάται και από τις ζωγραφικές ικανότητες του κάθε αγιογράφου, αλλά και τις προσωπικές γνώσεις του και πληροφορίες γύρω από αυτό το θέμα.

Στην Καστοριά, στις μεταβυζαντινές εκκλησίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα συναντώνται επιτοίχιες αγιογραφίες, οι οποίες διατηρούν στην αποτύπωση της πολεμικής φορεσιάς των αγίων και γενικότερα των στρατιωτικών πολλά στοιχεία της υστεροβυζαντινής αγιογραφίας.

Γενικότερα στη βορειοδυτική Ελλάδα οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι έμειναν προσηλωμένοι ως προς την απεικόνιση των στρατιωτικών, αγίων και μη, στα βυζαντινά πρότυπα. Προχώρησαν δε σε αλλαγές και εικονογραφικές, εικαστικές ανανεώσεις μόνο σε μερικά δευτερεύοντα στοιχεία.

Έτσι, η εικονογραφική αναπαράσταση της «προδοσίας» του Χριστού από τον Ιούδα στο εσωτερικό του ναού της Παναγίας στη συνοικία Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς, αν και είναι έργο των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ακολουθεί πιστά και με ακρίβεια τα βυζαντινά πρότυπα της βυζαντινής αγιογραφίας του 14<sup>ου</sup> αιώνα, τόσο ως προς την πολεμική φορεσιά, όσο και ως προς τη διάταξη των εικονιζόμενων,

---

<sup>242</sup> Σημαντικές γραπτές πηγές αναφοράς όπλων αποτελούν τα έργα των : Κωνσταντίνος Ν. Σάθας, *Τουρκοκρατούμενη Ελλάς 1453-1821*, Αθήνα, 1926 και Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στ. Αλεξίου, Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1995 καθώς και πληθώρα δημοτικών τραγουδιών.

επιβεβαιώνοντας την προσήλωση των αγιογράφων της Μακεδονίας στα κλασικά βυζαντινά πρότυπα.

Οι στρατιώτες οι οποίοι πλαισιώνουν τον Χριστό και τον Ιούδα φορούν μεταλλικά κωνικά κράνη και περιτραχήλια τα οποία αφήνουν μόνο το πρόσωπο ελεύθερο και ακάλυπτο, όπως τα περιγράφει ο Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός. Μερικοί, κρατούν τριγωνικές ασπίδες. Όλοι, όμως, φορούν θώρακες και οι περισσότεροι κρατάνε λόγχες με λεπτές φυλλόσχημες αιχμές, όπως ακριβώς οι Βυζαντινοί στρατιώτες του 14<sup>ου</sup> αιώνα.

Η λεπτομερειακή εικονογραφική απεικόνιση των στρατιωτών περιλαμβάνει ακόμα και τις περιμετρικές μεταλλικές ταινίες τις οποίες έφεραν τα βυζαντινά κράνη της εποχής γύρω από τα άκρα του ανοίγματος τους για διακοσμητικούς αλλά και λειτουργικούς λόγους. Μερικά φέρουν ακόμη μια μεταλλική ταινία, η οποία βαίνει από την κορυφή προς το άνοιγμα του κράνους. Η ταινία αυτή είχε ως σκοπό να ισχυροποιεί τα κράνη, ιδιαίτερα όσα αποτελούνταν από δυο ισομερή κομμάτια και τα οποία είχαν κατάλληλα ενοποιήσει οι κατασκευαστές τους, ώστε να αποτελέσουν ένα ενιαίο κράνος. Δηλαδή πρόκειται για μια λεπτομερή απεικόνιση των κρανών των Βυζαντινών.

Όμως τα βυζαντινά πρότυπα τα ακολουθούν οι αγιογράφοι του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου και ως προς τη στάση και την κίνηση του σώματος, σε καθιερωμένους από τη βυζαντινή αγιογραφία τύπους.

Οι τύποι αυτοί της απόδοσης των αγίων παρουσιάζονται επαναλαμβανόμενοι για πολλές δεκαετίες ακόμα και για αιώνες. Εξαιτίας, όμως, αυτής της επανάληψης είναι και άμεσα αναγνωρίσιμοι.

Έτσι η απεικόνιση του αγίου Μερκουρίου, ο οποίος ελέγχει ένα από τα βέλη του, συναντάται ταυτόχρονα σε αρκετές περιοχές της δυτικής Ελλάδας. Κρατώντας και επαναλαμβάνοντας αυτό το θέμα οι αγιογράφοι της μεταβυζαντινής εποχής προσθέτουν σε αυτό ορισμένα εσωτερικά στοιχεία, όπως είναι τα στοιχεία της φορεσιάς και τα όπλα του αγίου.

Αυτή η πρακτική επαναλαμβάνεται στη φιλοτέχνηση και άλλων στρατιωτικών αγίων ενώ μέσω των αντιβόλων, οι εικόνες αντιγράφονται από διάφορους αγιογράφους, και το πρωτότυπο μπορεί να επαναλαμβάνεται, αναφερόμενο όμως σε διαφορετικό άγιο.

Στον βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο επίσης, στις απεικονίσεις του αγίου Γεωργίου και του αρχαγγέλου Μιχαήλ, οι οποίοι παρουσιάζονται σπαθοφόροι, το

βυζαντινό ευθύ αμφίστομο σπαθί συχνά αντικαθίσταται από την κυρτή οθωμανική σπάθη, η οποία πλέον έχει διαδοθεί χάρη στους Οθωμανούς Τούρκους, που είναι οι νέοι κυρίαρχοι ολόκληρου του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου.

Πολλές φορές απεικονίζονται στην ορθόδοξη αγιογραφία, όχι μόνο τα όπλα και η πολεμική φορεσιά των πολεμιστών, αλλά και οι πολεμικές τους αξίες και οι μαχητικές τους συνήθειες, όπως γίνεται στην απεικόνιση του αρχάγγελου Μιχαήλ σε εικόνα του 15<sup>ου</sup> αιώνα, ανήκουσα στη Μονή Γωνιάς, της Μητρόπολης Κισσάμου και Σελήνου της Κρήτης, όπου ο αρχάγγελος κρατά το σπαθί του από τη λαβή, έχοντας περάσει όμως διαγώνια τον δείκτη του χεριού του από τη λαβή, προς την πλευρά της βάσης της λεπίδας, όπως συνήθιζαν να κάνουν οι μαχητές της εποχής εκείνης.

Ακόμα, σε εικόνα του αγίου Δημητρίου λογχοφόρου του 15<sup>ου</sup> αιώνα, την οποία προαναφέραμε και η οποία ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη, ο άγιος παρουσιάζεται όρθιος, ένοπλος με μια στάση του σώματος η οποία εκφράζει ηρεμία και γαλήνια αποφασιστικότητα, με έντονη την αισθητική αξία της δύναμης. Κρατά με το ένα χέρι όρθια τη λόγχη του με την αιχμή προς τα επάνω και με το άλλο κρατά την ακουμπισμένη στο έδαφος ασπίδα του, ενώ δεν φορά το κωνικό κράνος του, αλλά το έχει αναρτημένο μ' έναν δερμάτινο ιμάντα από το λαιμό του, αφημένο να κρέμεται πάνω και πίσω από τον αριστερό του ώμο, σύμφωνα με συνήθεια των Βυζαντινών πολεμιστών, όταν αυτοί δεν βρίσκονταν σε πορεία ή σε μάχη<sup>243</sup>.

Επίσης, σε εικόνα του αγίου Θεοδοσίου στην οποία περιφερειακά υπάρχουν εικονίδια με σκηνές του βίου του αγίου, στο εικονίδιο το οποίο παρουσιάζει το «θαύμα της περιστέρας», απεικονίζονται δυο ξιφομάχοι να διασταυρώνουν τα ευρωπαϊκά σπαθιά τους, τα οποία κρατούν με το δεξί τους χέρι, ενώ έχουν τυλίξει το πανωφόρι τους γύρω από το αριστερό τους χέρι για να το χρησιμοποιήσουν αμυντικά σαν προστατευτική ασπίδα, σύμφωνα με πολεμική συνήθεια της εποχής<sup>244</sup>, όπως περιγράφηκε σε προηγούμενες σελίδες.

Επιπλέον, εικόνα του πεζού αγίου Δημητρίου, ο οποίος απεικονίζεται ως βυζαντινός στρατιωτικός των τελευταίων δεκαετιών της παρακμής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, καταγράφει μια άλλη συνήθεια των Βυζαντινών στρατιωτών: ο άγιος απεικονίζεται να κρατά τουρκικού τύπου σπάθη από τη λαβή. Η σπάθη αναπαύεται

<sup>243</sup> *Οδηγός Μουσείο Μπενάκη* έτους 1935, αρ. 540, σελ. 194.

<sup>244</sup> Η εικόνα ανήκει στο Ιστορικό Μουσείο Μόσχας και έχει φιλοτεχνηθεί στα τέλη του 16<sup>ου</sup> ή στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

μέσα στη θήκη της, η οποία αναρτάται με λεπτούς και δερμάτινους ιμάντες από τη ζώνη του.

Η ιδιόμορφη ασπίδα του αγίου έχει στερεωθεί με δερμάτινο ιμάντα στην πλάτη του, συνήθεια την οποία είχαν οι δυτικοευρωπαίοι αλλά και οι Βυζαντινοί στρατιωτικοί, όπως φαίνεται, όταν δεν ήταν σε θέση μάχης. Ειδικότερα, τη συνήθεια αυτή, δηλαδή της μεταφοράς της ασπίδας τους, κατ' αυτό τον τρόπο, οι πολεμιστές την είχαν όταν βρίσκονταν σε πορεία, οπότε η ασπίδα τους, ούτε εμπόδιζε κατά την πορεία την κίνηση του σώματος τους, ούτε τους κούραζε.

Τέλος και η απεικόνιση του έφιππου αγίου Γεωργίου, ο οποίος λογχίζει τον δράκοντα με τη λόγχη του την οποία κρατά από την άκρη του ξύλινου κοντού, την αντίθετη από την αιχμή άκρη και την οποία βυθίζει στο κεφάλι του δράκου, στηρίζοντας τα πόδια του στους αναβολείς του αλόγου για να πετύχει ισχυρό, σταθερό και ακριβές χτύπημα, αποτελεί μια από τις μαχητικές συνήθειες των εφίπων, έτσι ώστε να λογχίζουν αποτελεσματικά τους πεσμένους στο έδαφος αντιπάλους τους.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να τονισθεί ότι η στάση του σώματος των στρατιωτικών, αγίων και μη, στη μεταβυζαντινή αγιογραφία περιγράφεται συχνά κατά τρόπο ρεαλιστικό και σύμφωνα με το όπλο που κρατούν ή χρησιμοποιούν.

Η στάση του σώματος τους είναι ανάλογη με το βάρος, το μέγεθος και την τεχνική χρήση του κάθε όπλου και υπαγορεύτηκε από την εμπειρία που προέκυψε από την πολυετή χρήση του συγκεκριμένου όπλου.

Πολλές φορές, οι στρατιωτικοί στη μεταβυζαντινή αγιογραφία έχουν στάση του σώματος που μαρτυρά τόλμη, μαχητικότητα και αποφασιστικότητα και ετοιμότητα, όπως όταν κρατούν όρθιοι το σπαθί τους από τη λαβή μέσα στη θήκη ή καθιστοί κρατώντας το σπαθί τους εν μέρει τραβηγμένο από τη θήκη του, η πρακτικότητα στη μεταφορά του οπλισμού της πολεμικής φορεσιάς, όπως όταν αναρτούν την ασπίδα τους πίσω από την πλάτη τους ή έχουν ρηγμένο το κράνος τους πίσω από τον ώμο.

Από τη γέννηση της μεταβυζαντινής αγιογραφικής τέχνης, στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και κατά τον 16<sup>ο</sup> και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, αυτή η απεικόνιση πολεμικών ενδυμασιών, όπλων και πολεμικών τεχνικών και συνηθειών των πολεμιστών αποδίδεται συχνότατα με μεγάλη ακρίβεια και ρεαλισμό.

Αυτή η ακρίβεια στην απόδοση πολεμικών ενδυμασιών, όπλων και πολεμικών συνηθειών είναι σημαντική, όπως προαναφέρθηκε, γιατί αφορά μια αγνοημένη όψη

της αγιογραφίας, η οποία εκτός από τη μεγάλη αισθητική της αξία αποκτά και μεγάλη ιστορική αξία λόγω της καταγραφικής της λειτουργίας, λειτουργίας δηλαδή η οποία προβάλλει την πολεμική τεχνολογία της κάθε εποχής και της κάθε περιοχής, σύμφωνα με τις πολιτικές και στρατιωτικές εξουσίες, οι οποίες κυριάρχησαν στην κάθε περιοχή μετά τη διάλυση και την εξαφάνιση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

Οι Κρήτες αγιογράφοι του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα και αργότερα οι Επτανήσιοι είναι οι πλέον ακριβείς στην εικαστική απόδοση των όπλων, αμυντικών και επιθετικών. Οι Κρήτες και όταν ακόμα αγιογραφούν μακριά από την Κρήτη, όταν αναπαριστούν με τον χρωστήρα στρατιωτικούς, αγίους ή μη, φροντίζουν να απεικονίζουν με ακρίβεια τον οπλισμό τους.

Αυτή δε η καταγραφική λειτουργία της αγιογραφίας έχει μεγάλο ιστορικό ενδιαφέρον, διότι η λεκάνη της ανατολικής Μεσογείου, τους αιώνες αυτούς (15<sup>ος</sup>, 16<sup>ος</sup>, 17<sup>ος</sup>), έγινε επανειλημμένα το θέατρο πολεμικών συγκρούσεων και επιχειρήσεων, κυρίως μεταξύ Βενετικής Δημοκρατίας και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας<sup>245</sup>.

Στις επανειλημμένες αυτές συγκρούσεις, κατά τη διάρκεια των οποίων πολλές φορές και άλλα έθνη ενεπλάκησαν, έλαβαν μέρος ενεργά και πολλοί Έλληνες, κυρίως ως Βενετοί υπήκοοι, δεδομένου ότι πολλές ελληνικές περιοχές υπήρξαν για αιώνες βενετικές επαρχίες (Κρήτη, Επτάνησα, Κύπρος, Πάργα, Βόνιτσα, Ναύπακτος, Τήνος κλπ).

Οι θρησκευτικές εικόνες, λοιπόν, πέραν των Βυζαντινών στρατιωτών, καταγράφουν το πολεμικό παρουσιαστικό κυρίως Βενετών, Ελλήνων και Ευρωπαίων μισθοφόρων των Βενετών, ακόμα και των Τούρκων Οθωμανών, σε μια περιοχή η οποία για αιώνες αποτέλεσε όρια δυο κόσμων, της χριστιανικής Ευρώπης και της μουσουλμανικής Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και η οποία περιοχή άλλαξε μέσα στους αιώνες όρια και κυρίους, κατόπιν συνεχών αιματηρών και καταστροφικών πολεμικών συγκρούσεων.

Έτσι, το δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα, ο 16<sup>ος</sup> και ο 17<sup>ος</sup> αιώνες είναι οι «χρυσοί» αιώνες της μεταβυζαντινής αγιογραφίας, δεδομένου ότι οι περισσότεροι γνωστοί αγιογράφοι (κυρίως Κρητικοί) έζησαν και δημιούργησαν κατ' εκείνους τους αιώνες, απαθανατίζοντας στρατιωτικούς αγίους και μη.

---

<sup>245</sup> Για τις συγκρούσεις αυτές βλ. Φωτεινή Πέρρα, *Ο λέων εναντίον της ημισελήνου : Ο πρώτος βενετο-οθωμανικός πόλεμος και η κατάληψη του ελλαδικού χώρου (1463-1479)*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση 2009.



Από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και ιδιαίτερα μετά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα αυτού, η τάση της αγιογραφίας να αποτυπώνει με ρεαλιστικές λεπτομέρειες τα όπλα, τις φορεσιές και τις πολεμικές συνήθειες των στρατιωτικών αγίων αμβλύνεται.

Έμφαση δίνεται στην αισθητική και διακοσμητική εμφάνισή τους, την προσωπική, αλλά και σε εκείνη των όπλων και των ενδυμασιών τους, ενώ συχνά επικρατεί μια τάση πολυτέλειας. Όπλα και φορεσιές παρουσιάζονται με έντονη διακοσμητική διάθεση, ενώ αντίθετα παραμελείται η ακριβής και λεπτομερής εικονογραφική καταγραφή τους. Ακόμα η απεικόνιση των πολεμικών συνηθειών σιγά σιγά εξαφανίζεται.

Από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα η εικονογραφία παύει να προβάλλει έντονα την πολεμική αντιπαράθεση χριστιανών και μουσουλμάνων. Τούτο συμβαίνει διότι οι πολεμικές συγκρούσεις μεταξύ Οθωμανών Τούρκων από τη μια πλευρά και των Βενετών και των συμμάχων τους από την άλλη μετά τις πρώτες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα, σταματούν. Έτσι, δεν εμφανίζονται οι στρατιωτικοί άγιοι ντυμένοι και οπλισμένοι όπως οι στρατιωτικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Σπάνια μόνο δωρητές και αφιερωτές εικόνων στα Επτάνησα εμφανίζονται στην εικονογραφία ντυμένοι και οπλισμένοι σύμφωνα με τον συρμό του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Το πρωταρχικό εικαστικό στοιχείο είναι πλέον η αισθητική αξία. Εκεί συγκεντρώνεται και η προσοχή των εικονογράφων, που εμπλουτίζουν τα έργα τους με στοιχεία μιας αισθητικής με έντονη δυτικοευρωπαϊκή προέλευση, και υιοθετούν στοιχεία ρυθμού μπαρόκ και ροκοκό, τα οποία κυριαρχούν μεν στις διακοσμητικές τέχνες της μη οθωμανικής Ευρώπης, αλλά τελικά δεν αφήνουν ανεπηρέαστες και τις διακοσμητικές τέχνες των Οθωμανών.

Τα στοιχεία αυτά δεν χαρακτηρίζουν, ούτε και κοσμούν, σε γενικές γραμμές, τις φορεσιές και τα όπλα των πολεμιστών της εποχής. Όμως, η γενική εφαρμογή τους στις διακοσμητικές τέχνες δεν αφήνει τελικά αδιάφορους τους Έλληνες αγιογράφους, οι οποίοι τα υιοθετούν και τα χρησιμοποιούν κυρίως στην παρουσίαση και τη διακόσμηση των θωράκων των στρατιωτικών αγίων και γενικά των εικονογραφούμενων στρατιωτικών.

Βεβαίως και την εποχή αυτή απεικονίζει η ορθόδοξη αγιογραφία στρατιωτικούς με ακρίβεια απεικόνισης όπλων και φορεσιών, σπάνια όμως εκείνων του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπως και προαναφέρθηκε, αλλά απλά τους απεικονίζει με όπλα και φορεσιές παλαιότερων εποχών. Τούτο συμβαίνει διότι συχνά οι αγιογράφοι αντιγράφουν πιστά παλαιότερες εικόνες. Έτσι, λοιπόν, αντιγράφοντας στρατιωτικούς

αγίους και γενικότερα στρατιωτικούς, τους αντιγράφουν με φορεσιές, οι οποίες ανήκουν σε άλλους, προηγούμενους αιώνες.

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα με τις εικονογραφικές τομές και τους νεωτερισμούς τους οποίους εισήγαγε ο Λουδοβίκος Θείρσιος παρουσιάζεται μια νέα τάση, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την υιοθεσία από την ορθόδοξη αγιογραφία εικαστικών στοιχείων κυρίως της καθολικής εκκλησιαστικής τέχνης σε μια προσπάθεια, όμως, προσαρμογής τους στα τοπικά βυζαντινά και μεταβυζαντινά πρότυπα.

Έτσι στην εικονογραφική απεικόνιση στρατιωτικών, παρουσιάζονται άγιοι και αρχάγγελοι κρατούντες δυτικοευρωπαϊκά σπαθιά ή φέροντες δυτικοευρωπαϊκούς θώρακες και κράνη. Αυτή η τάση κράτησε για εβδομήντα περίπου χρόνια και άφησε πολυάριθμες εικονογραφικές μαρτυρίες στην ελληνική εκκλησιαστική τέχνη.

Τέλος, από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μια νέα τάση της ορθόδοξης ελληνικής αγιογραφίας παρουσιάζει στρατιωτικούς αγίους και γενικότερα στρατιωτικούς φέροντες πολεμικές φορεσιές και κρατούντες όπλα που ομοιάζουν άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο μ' εκείνα της εποχής της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, δηλαδή την εποχή κατά την οποία έζησε και δίδαξε ο Ιησούς Χριστός και ακόμα με όπλα και πολεμικές φορεσιές της βυζαντινής εποχής όπως καταγράφονται κυρίως από την παλαιολόγεια αγιογραφία. Αυτή η τάση ενισχύεται από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις της εποχής εκείνης.

Οι αγιογράφοι αυτοί όπως π.χ. ο Κωνσταντίνος Αρτέμης (1878-1972) θεωρούν ότι παρουσιάζοντας τους στρατιωτικούς ιδιαίτερα στις απεικονίσεις του μαρτυρίου του Χριστού, στην «Εσχάτη Ταπείνωση» και στη Σταύρωση φέρνουν τον πιστό-θεατή περισσότερο κοντά στην εποχή κατά την οποία έλαβαν χώρα τα γεγονότα αυτά και τον εισάγουν βαθειά και έντονα στην όλη διαδικασία του μαρτυρίου, η οποία κορυφώνεται με τη σταύρωση του θεανθρώπου.

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα επανέρχεται σιγά σιγά στην ορθόδοξη αγιογραφία και τελικά κυριαρχεί, σχεδόν καθολικά στην Ελλάδα, η «παλαιολόγεια αγιογραφία» σε τοιχογραφίες εκκλησιών αλλά και σε φορητές εικόνες. Από την επιστροφή στην «παλαιολόγεια αγιογραφία» δεν εξαιρούνται ούτε οι στρατιωτικοί άγιοι. Μόνο που οι αγιογράφοι οι οποίοι ασχολούνται με την απεικόνιση των στρατιωτικών αγίων δεν γνωρίζουν με ακρίβεια τον οπλισμό και τις φορεσιές των Βυζαντινών της εποχής εκείνης.

Έτσι, η απόδοση ενδυμασιών και όπλων, αμυντικών και επιθετικών δεν αποτελεί ακριβή και λεπτομερή επανάληψη των εικονογραφούμενων αντίστοιχων στοιχείων της εποχής των Παλαιολόγων, αλλά ελεύθερη απόδοσή τους, χωρίς πιστότητα στην ακριβή αποτύπωση όπλων και ενδυμασιών. Άλλωστε ούτε οι πιστοί ούτε η Εκκλησία δεν ζητούν και δεν επιδιώκουν κάτι τέτοιο. Κατ' εξαίρεση και μόνο, ορισμένοι αγιογράφοι, μοναχοί του Αγίου Όρους, ζώντας καθημερινά μέσα στην ιερή αυτή μοναστική κοινότητα τη γεμάτη βυζαντινά αλλά και μεταβυζαντινά ιερά κειμήλια και εικόνες αποδίδουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τα αμυντικά και τα επιθετικά όπλα των πολεμιστών του 15<sup>ου</sup> αιώνα της ευρύτερης περιοχής.

Λαμπρό παράδειγμα αποτελούν οι εικόνες του τέμπλου της Αγίας Σοφίας του Νέου Ψυχικού, όπου οι εκεί εικονιζόμενοι οπλοφόροι στρατιωτικοί άγιοι αν και έχουν πολλά στοιχεία (σπαθιά με σταυροειδείς φυλακτήρες και λεπιδωτούς θώρακες) τα οποία θυμίζουν τις βυζαντινές εικόνες του τέλους του 15<sup>ου</sup> και των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, είναι έργα των μέσων του 20<sup>ου</sup> αιώνα αγιορειτών μοναχών.

Συγκεφαλαιωτικά σημειώνεται ότι οι απεικονίσεις των στρατιωτικών αγίων και λοιπών στρατιωτικών που συζητήθηκαν στην εργασία αυτή, εκτός από την αισθητική αξία τους, προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες για τεχνικές, συνήθειες, εφαρμογές, νοοτροπίες και όψεις ενός καίριου πεδίου δράσης, που είναι η πολεμική διάσταση του βίου των ανθρώπινων κοινωνιών εστιασμένη στον ελλαδικό χώρο κατά την χρονική περίοδο 15<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνας.



## Γλωσσάρι Όρων

**Αλλεβάρδα:** λογχοπέλεκυς, δηλαδή σύνθετο αγχέμαχο όπλο που αποτελείται από λόγχη και πέλεκυ.

**Βαλίστρες:** όπλα τα οποία έβαλαν βέλη. Είχαν την μορφή σταυροειδών τόξων. Υπήρχαν φορητές βαλίστρες τις οποίες έφεραν οι βαλιστροφόροι και μεγάλες πάνω σε τροχήλατες βάσεις, ήταν εξαιρετικά ισχυρές αλλά είχαν το μειονέκτημα της βραδείας όπλισης τους.

**Διάδημα:** Κόσμημα της κεφαλής. Στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή αγιογραφία συχνά εμφανίζονται οι στρατιωτικοί άγιοι με διαδήματα.

**Καρουσέλ:** Ιππικοί αγώνες και ασκήσεις δεξιοτεχνίας στους οποίους συμμετείχαν ιππείς χωρισμένοι συνήθως σε ομάδες. Οι ομάδες αυτές αποτελούνταν τις περισσότερες φορές από τέσσερις ιππείς.

**Κασίδα:** Κωνικό ή κωδωνόσχημο κράνος, πολύ διαδεδομένο στο Βυζάντιο.

**Κεντητήρια όπλα:** Τα όπλα τα ενεργούντα με την αιχμή.

**Κλιβάνιον:** Από την λατινική λέξη «clibanium». Αμυντικό φορητό όπλο και συγκεκριμένα θώρακας με μεταλλικά ελάσματα. Οι οπλισμένοι με αυτό ονομάζονται κλιβανάριοι.

**Κοντός:** Ξύλινο στέλεχος λόγχης, εξ ου και κοντάρι.

**Κοντοτιέρος:** Στρατιωτικός αρχηγός στην αναγεννησιακή Ιταλία, ο οποίος είτε διέθετε δικά του στρατεύματα τα οποία μίσθωνε στους διάφορους Ιταλούς ηγεμόνες, είτε διοικούσε τα στρατεύματα των ηγεμόνων αυτών.

**Κοπτικό όπλο:** Το όπλο το οποίο ενεργεί κυρίως με την μια πλευρά της λεπίδας του, η οποία είναι ιδιαίτερα κοφτερή.

**Κούκουρα:** Οι θήκες για τα βέλη των τόξων (φαρέτρες).

**Νεοαναγεννησιασμός:** όρος ο οποίος χαρακτηρίζει την επίδραση της κλασικής Αναγέννησης στην τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στην Ελλάδα βρίσκεται πεδίο εφαρμογής κυρίως στη θρησκευτική ζωγραφική. Ο Χατζηασλάνης, ο Κ. Φανέλλης και στη νεότερη εποχή ο Σπ. Χατζηγιαννόπουλος και ο Κ. Αρτέμης τον ακολουθούν επηρεασμένοι από τα έργα του γερμανού ζωγράφου Λ. Θείρσιου.

**Νηκτικό όπλο:** Το όπλο το οποίο ενεργεί με την αιχμή.

**Πέλτες:** Μικρές ελαφρές ασπίδες, συνήθως κατασκευασμένες από δέρμα. Η διακόσμηση της ήταν απλή ή μερικές φορές δεν υπήρχε καθόλου διακόσμηση.

**Πυροβόλα όπλα:** Όπλα τα οποία λειτουργούν με τη χρήση πυρίτιδας. Την μεταβυζαντινή εποχή ήταν εμπροσθογεμή.

**Pourpoint d' arms:** Πίλημα (αμυντική ενδυμασία από χοντρό ύφασμα), κοινώς κετσές.

**Σαγίττες:** Τα βέλη τα οποία έριχναν με κάθε είδους τόξα.

**Σιδεροντυμένος:** Ο πολεμιστής ο οποίος φέρει αλυσιδωτό χιτώνιο ή αλυσιδωτό θώρακα.

**Σκουταρίσκοι:** Μικρές ασπίδες στρογγυλού συνήθως σχήματος, κατασκευασμένες από συμπαγές μέταλλο που τις έκανε ιδιαίτερα στέρεες και ανθεκτικές.

**Σκουτάτοι:** Στρατιώτες φέροντες ασπίδες. Η λέξη προέρχεται από τον λατινικό όρο «scutum» που σημαίνει ασπίδα.

**Τζιόστρες:** Ιππικοί αγώνες, οι οποίες έλκουν την καταγωγή τους στην Ευρώπη της μεροβιγκιανής εποχής και συνέχισαν καθ' όλη τη διάρκεια του μεσαίωνα. Περιελάμβαναν πλην των άλλων κονταρομαχίες καθώς και ασκήσεις δεξιοτεχνίας με τη χρήση διαφόρων όπλων. Στα Επτάνησα εισήχθησαν την εποχή της φραγκοκρατίας και οι τελευταίες διοργανώσεις τους έγιναν την εποχή της αγγλοκρατίας, όπου το κόστος συμμετοχής ήταν πολύ μεγάλο διότι πραγματοποιούνταν με κοστούμια εποχής.

**Falcione:** Κυρτή σπάθη, συνήθως πολύ βαριά, με φαρδιά κοντή ατσάλινη λεπίδα που πρωτοεμφανίστηκε στην Ιταλία στον ύστερο μεσαίωνα.

**Χρυσογραφίες:** Διακοσμήσεις των εικόνων οι οποίες δημιουργούνται με χρυσό.

## **Βιβλιογραφία**





## Ελληνική Βιβλιογραφία

Αλεξανδρή Ι., *Το Βυζάντιο και η Νεώτερη Τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ου αιώνα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Φθινόπωρο 2009 – Άνοιξη 2010, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού – Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.

Αλεξιάδης Μ.Α.Λ., *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα: AARNE-THOMPSON 300,301A και 301B. Παραμυθολογική μελέτη*. Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 1982.

Αντζουλάτου-Ρετσίλα Ευρυδίκη, «Το Ιστορικό Μουσείο Άρτας.» στον τόμο: Ε. Αντζουλάτου-Ρετσίλα, *Πολιτιστικά και Μουσειολογικά Σύμμεικτα*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2005, σελ. 435-438.

Αντζουλάτου-Ρετσίλα Ευρυδίκη, *Σώμα και Μνήμη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2009.

*Αρχαιολογικόν Δελτίον*, Αθήναι, 1915.

Ασδραχάς Σπύρος, *Η Οικονομική Δομή των Βαλκανικών χωρών (15<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας)*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα, 1979.

Ασπρά- Βαρδαβάκη Μαίρη, «Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τόμος ΙΓ, 1985-86, Αθήνα 1988, σελ. 113-124.

Ασπρά Βαρδαβάκη Μαίρη- Εμμανουήλ Μελίτα, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδας, 2005.

Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μυρτάλη, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεώτερα μνημεία νήσων Αιγαίου, Χίος, Νάξος», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 24, 1969, 401 -407.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μυρτάλη, «Φορητές Εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλιτζά Μπαθά», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τομ. Η, 1975-76, Αθήνα 1976, σελ. 109-144.

Αχειμάστου- Ποταμιάνου Μυρτάλη, *Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, ΥΠΠΟ, 1983.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. – Ξανθάκη-Λίβα Θ. κ.ά. , *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλ. 1985 – 6 Ιαν. 1986, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μυρτάλη, «Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας ΙΕ'*, περίοδος Δ', 1995, 105 – 117.

Αχειμάστου – Ποταμίνου Μυρτάλη, *Εικόνες της Ζακύνθου*, προλεγόμενα ιστορικά του Ακαδημαϊκού Μανόλη Χατζηδάκη, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Αθήνα, 1997.

Αχειμάστου – Ποταμίνου Μυρτάλη, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1998.

Αχειμάστου- Ποταμιάνου Μυρτάλη, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Εκδοτική Αθηνών, 2006.

Babouin Andrea, *Τα επιθετικά όπλα των Βυζαντινών κατά την ύστερη περίοδο 1204-1453*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, 2009.

Βάιερ, Μ.Α., «Φιλοσοφικά έρευνα. Θεωρία των καλών τεχνών και των προς την θρησκείαν και φι-λοσοφίαν σχέσεων», *Παρνασσός ΙΑ'*, Ιούν. 1988, 445 – 454.

Βασιλάκη Μαρία, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων- Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Ίδρυμα Γουλανδρή- Χορν, 1995.

Βασιλάκη – Μαυρακάκη Μαρία, Ταβλάκης Γιάννης, Ευθύμιος Τσιγαρίδας, *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου: Εικόνες*, Άγιον Όρος, Ιερά Μονή Αγίου Παύλου, 1998.

Βασιλάκη Μαρία, Cormack Robin, Το νέο Απόκτημα του Δήμου Ηρακλείου: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, Η Βάπτιση του Χριστού, *Μουσείο Μπενάκη 5*, 2005, σελ. 55-70.

Βασιλάτος Νίκος, *Η Συλλογή Σαρόγλου του Πολεμικού Μουσείου*, Εταιρεία των Φίλων του Πολεμικού Μουσείου.

Βασιλάτος Νίκος, *Όπλα 1790-1860, Μνημεία Ελληνικής Ιστορίας και Τέχνης*, ΕΟΜΜΕΧ, Αθήνα 1989.

Βασιλάτος Νίκος, Τα Όπλα των Μαχητών της Πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης, *Ιστορικές Σελίδες*, τεύχος 41, Ιούλιος-Αύγουστος 2009, σελ. 14-24.

Βασίλειος ο Μέγας, *Εις τους αγίους τεσσαράκοντα μάρτυρας*, PG 31, ομιλία 19, στηλ., 508D-509A.

Βασιλείου Π. Ι., «Η αγιογραφική τέχνη και οι ζωγράφοι της στην Ευρυτανία», *Ζυγός* 25, Νοέ., 19 – 24, 1957.

Βαφειάδης Κωνσταντίνος, *Η τέχνη της δουλείας και η δούλη τέχνη: 15ος-17ος αι.-Η "κρητική" ζωγραφική ως τεκμήριο της μεταβυζαντινής πολιτικής θεωρίας και ηθικής*, Andy's Publisher, 2018.

Beardsley, M. C, *Ιστορία των αισθητικών Θεωριών, Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ.: Κούρτοβικ Δ. - Χριστοδουλίδης Π., Αθήνα, Νεφέλη, 1989.

Βελιανίτης Θωμάς, Μία ιστορική εικόν του Βυζαντινού Μουσείου παριστώσα ναυμαχίαν με πειρατάς, *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τόμος Α' 1959, Αθήναι 1960, σελ. 149-154.

Βλάχος Κοσμάς, *Η χερσόνησος του Αγίου Όρους Άθω και αι εν αυτή Μοναί και οι μοναχοί πάλαι τε και νυν* [εν Βόλω: Πανθεσσαλικόν Τυπογραφείον Αθ. Πλατανιώτου, 1903], φωτοαναστατική ανατύπωση, Αγιορείτικη Εστία, Αθωνικά Ανάλεκτα 2, Θεσσαλονίκη, 2005.

Βλάχος Μαν., «Έλληνες ζωγράφοι της Ανατολής – Orientalistes», *ΣΙΤ 1*, 2003, 51 – 63.

Βογιατζής, Φ. Ν., *Η Θεσσαλική Ζωγραφική (1500 – 1980)*, Αθήνα, 1980.

Βοκοτόπουλος Παναγιώτης Λ., *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Athens 1987, p. 188.

Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Λ., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1990.

Βοκοτόπουλος Παναγιώτης, *Η κρητική ζωγραφική τον 16<sup>ο</sup> αιώνα*, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χόρν, 1998.

Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Λ., Οι φορητές εικόνες της Κεφαλληνίας, *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τόμος 8, 1999, σελ. 43-71.

Βοκοτόπουλος Παναγιώτης, *Το θείον πάθος σε πίνακα του Γεωργίου Κλόντζα*, Ακαδημία Αθηνών, 2005.

Βρέλλη- Ζάχου Μαρίνα, *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση (1864-1910), Συμβολή στη μελέτη της ιστορικότητας και της κοινωνιολογίας του ενδύματος*, Ίδρυμα Αγγελικής Χατζημιχάλη / Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003.

Βρέλλη-Ζάχου Μαρίνα, “Η ελληνική ενδυμασία από την Άλωση ως τον 20ό αι.” στον τόμο: Αυδίκος Ε., *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση- Από το Παρελθόν στο Μέλλον*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλέξανδρος, 2014, σελ. 87-99.

*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26/7/1985-6/1/1986, Επιμέλεια Λούλα Κυπραίου, Αθήνα, 1985.

Γαρίδης Μίλτος, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1450-1600), Η εντοιχία ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία*, Σπανός, 2007.

Δημακόπουλος Ιορδάνης, Παραστάσεις εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες, *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τόμος Ι, Αθήνα 1980-81, σελ. 181-197.

Δημητριάδης Β., *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστορία, τέχνη*, τ. Α'-Β', Άγιον Όρος: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 1996.

Διονύσιος εκ Φουρνά, *Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, Β. Kirschbaum, Πετρούπολη, 1906.

Δοξαράς Παναγιώτης, *Περί ζωγραφίας*, εκδ. Σπ. Π. Λάμπρου, εν Αθήναις, 1871.

Δρακοπούλου Ευγενία, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1850)*, Εθνικό ίδρυμα Ερευνών, 2011.

Δρανδάκη Αναστασία, *Εικόνες: 14<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Skira, 2002.

Δρανδάκης Νικόλαος Β., *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του, σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Εν Αθήναις, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, 1962.

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο – Σπουδαστήριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. Ι (1979), τ. ΙΙ (1982), τ. ΙΙΙ. (1989), τ. ΙV (1993), τ. V (1998), τ. VI (2002), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Αθήνα.

*Έκθεση βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων Βέροιας*, Βέροια, Υπουργείο Πολιτισμού, 11<sup>η</sup> Εφορία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 1991.

*Εικόνων διάλογος: Συλλογή Δ. Λοβέρδου – Ευρωπαϊκή θρησκευτική ζωγραφική – Σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 2003.

Ευαγγελίδης Δημήτριος, «Ο ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος εν Ηπείρω», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Περίοδος Δ, 1959.

Ευθυμίου Ο., *Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Αροανίας Καλαβρύτων, Συμβολή στην Μεταβυζαντινή Τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα*, Πρακτικά του Ζ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Πύργος-Γαστούνη- Αμαλιάδα, 11-17 Σεπτεμβρίου 2005.

Ζωγραφίδης Γ. , *Εικαστική φιλοσοφία. Μελετήματα για τη φιλοσοφία τη θρησκεία και την τέχνη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998.

Ζώρα Πόπη, *Η γοργόνα εις την ελληνική λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 1960.

“Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στα νησιά του Ιονίου”, *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, Κυριακή 22 Δεκεμβρίου 1996.

“Η πολεμική φορεσιά του Αγίου Γεωργίου του Εμμανουήλ Τζάνες”, *ΤΑ ΝΕΑ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ*, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1989, σελ. 16-18.

Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα 15<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας, *Πρακτικά Γ΄ συμποσίου, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Λευκάδας, Γιορτές λόγου και τέχνης, Λευκάδα 8-9 Αυγούστου 1998*, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, 2000.

Ιωαννίδης Α., *Κοινωνιολογική προσέγγιση ενός πολιτιστικού προϊόντος: Κοινωνικές δομές και στρατιωτικοί άγιοι στη βυζαντινή εικονογραφία*, *Ανθρωπολογικά* 5, 1984, σελ. 7-19.

Καλαφάτη Καλλιόπη- Φαίδρα, *Οι πύλες του μυστηρίου, Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, 1994, σελ. 200.

Καλομενόπουλος Ν., *Η στρατιωτική οργάνωσις της ελληνικής αυτοκρατορίας του Βυζαντίου*, Αθήνα 1937.

Κανελλόπουλος Νικόλαος, *Η οργάνωση και η τακτική του βυζαντινού στρατού στην ύστερη περίοδο (1204-1461)*, Διδακτορική Διατριβή, Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, 2011.

Καρακατσάνης, Αθ. Α., *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη: Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους Άθω – Υπουργείο Πολιτισμού, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού – Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997», 1997.

*Κεφαλονιά: ένα μεγάλο μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη, τόμος 1, Περιοχή Κραναίας*, Αργοστόλι: Τοπικό Ιστορικό Αρχείο Κεφαλονιάς, 1989.

Κόκκινος Διονύσιος, *Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδας: 1800-1945*, Μέλισσα, Αθήνα, 1978, Τόμος Β, σελ. 527,556.

Κόλιας Ταξιάρχης, *Τα όπλα στη Βυζαντινή Κοινωνία, Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Συμποσίου Η Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο, Αθήνα, 15-17 Σεπτεμβρίου 1988*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών/Ε.Ι.Ε, Αθήνα, 1989, σελ. 463-476.

Κόλιας Ταξιάρχης, *Η θέση του στρατιωτικού στη Βυζαντινή κοινωνία*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλιανδρή- Χόρν, 1994.

Κόλιας Ταξιάρχης, «Τα στρατιωτικά εγκλήματα κατά τους βυζαντινούς χρόνους», *Εγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο*, Τροϊανος, Αθήνα, 1997, 295-316.

Κόλιας Ταξιάρχης, «Η πολεμική τακτική των Βυζαντινών: Θεωρία και πράξη», *Το εμπόλεμο Βυζάντιο (9ος-12ος αι.)*, επιμ. Κ. Τσιγκάκης, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Διεθνή Συμπόσια 4, Αθήνα, 1997, 153-164.

Κορνάρος Βιτσέντζος, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στ. Αλεξίου, Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1995.

Κριαράς Εμμανουήλ, *Λεξικό Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας*, τόμος 8-9, Θεσσαλονίκη 1982-1985.

Κουκιάρης Σίλας, *Τα θαύματα- εμφανίσεις αγγέλων κα αρχαγγέλων στην μεταβυζαντινή τέχνη*, Ακρίτας, 2006.

Κουρουνιώτης Κ.– Σωτηρίου, Γ. Α., *Ευρετήριο των Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος*. Μέρος Ι. Μεσαιωνικά μνημεία Αττικής. Α. Αθηνών. Τεύχος Α. Πολιτική και εκκλησιαστική ιστορία των χριστιανικών Αθηνών. Μεσαιωνικά οχυρώσεις της πόλεως. Οι μετατραπέντες εις εκκλησίας αρχαίοι ναοί. Τα παλαιοχριστιανικά μνημεία των Αθηνών. Τεύχος Β. Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών. Αι διασωθείσαι επισκευασθείσαι και κατεδαφισθείσαι βυζαντιναί εκκλησίουι. Εκκλησίουι των χρόνων της τουρκοκρατίας. Τουρκικά θρησκευτικά και κοσμικά μνημεία, υπό Α. Ξυγγόπουλου, Εφόρου των βυζαντινών αρχαιοτήτων. Τεύχος Γ. Μεσαιωνικά μνημεία της πεδιάδος των Αθηνών και των Κλιτύων Υμηττού, Πεντελικού, Πάρνηθος και Αιγάλεω, υπό Α. Ορλάνδου, εν Αθήναις: Δημοσίευμα του Αρχαιολογικού Τμήματος του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, 1927-1929.

*Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών: Ζωγράφοι – Γλύπτες – Χαράκτες*. 16ος – 20ος αι., τ. 1 (Α – Η) [1997], τ. 2 (Θ – Λ) [1998], τ. 3 (Μ – Π) [1999], τ. 4 (Π – Ω) [2000], Αθήνα, Μέλισσα.

Λέων ΣΤ' ο Σοφός, *Τακτικά*, μετάφρ. και σχόλια Κωνσταντίνος Ποταμιανός, γεν. επιμέλεια Δήμητρα Αθανασοπούλου, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 2001, Τ. Α' και Β'.

Λέων ΣΤ' ο Σοφός, *Τακτικά*, Γενικό Επιτελείο Στρατού, 1973.

Λέων ο Σοφός, *Του Σοφοτάτου Βασιλέως Λέοντος τα Ευρισκόμενα Πάντα*, Επιμελητής: G. P. Migne, Paris, 1863.

Λυδάκης Στέλιος- Βογιατζής Τάκης, *Σύντομο Λεξικό όρων της Ζωγραφικής*, Αθήνα, 1977.

Λυδάκης Στέλιος, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, Λεξικό των Ελλήνων Ζωγράφων*, Αθήνα, 1977.

Μανάφης Κωνσταντίνος, *Σινά, Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1990.

Μαστορόπουλος Γεώργιος Στυλ., Υπογραφές ζωγράφων σε εικόνες της κεντρικής Νάξου, *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τόμος ΙΒ, 1984, Αθήνα 1986, σελ. 473-500.

Μελέντη Μαρία, “Αρχειακές ειδήσεις για τη ζωγραφική εικόνων στην πόλη της Κέρκυρας τον 18<sup>ο</sup> αιώνα”, στο: *Άνθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, σελ. 317-339.

Μητσάνη Αγγελική, *Εικόνες και κειμήλια από τη Συλλογή της Εκατονταπολιανής Πάρου*, Αθήνα, Έκδοση Ιερού Προσκυνηματος Παναγίας Πάρου, 1996.

Μιχαλαριάς Σταύρος, *Ελληνικές και Ρώσικες εικόνες από τον 16<sup>ο</sup> έως και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα*: Έκθεση 10 Δεκεμ.- 20 Ιανουαρ. 1992, Αθήνα, 1992.

Μπαλλιάν Άννα, *Κειμήλια από το Παρελθόν*, Μουσείο Μπενάκη, 2011.

Μπαλτογιάννη Χρυσάνθη, *Εικόνες, Συλλογή Δημητρίου Οικονομόπουλου*, Αθήνα, 1985.

Μπορμπουδάκης Μανόλης, “Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης”, *Κρητικά Χρονικά* 22, 521 – 528.

Μπορμπουδάκης Μανόλης (επιμ.), *Εικόνες της Κρητικής τέχνης: από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Πρόλογος Μανόλης Χατζηδάκης, Ηράκλειο Κρήτης, Βικελαία Βιβλιοθήκη – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1993.

Μπούρα Λασκαρίνα, “Νέο τρίπτυχο Κρητικής σχολής του 15<sup>ου</sup> αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη”, στο: *Ευφρόσυνον, αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1992, τόμος 2, σελ. 401-406.

Ευγγόπουλος Ανδρέας, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν*, Αθήναι, 1957.

Ευγγόπουλος Ανδρέας, «Η παλαιολόγειος παράδοσις εις την μετά την άλωσιν ζωγραφικήν. Εξ αφορμής μίας απολεσθείσης βυζαντινής εικόνας της Ζακύνθου», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Αθήνα, 1962, σελ. 77-100.

Ευγγόπουλος Ανδρέας, *Μελετήματα χριστιανικής εικονογραφίας*, Πουρναράς Π. Σ., Θεσσαλονίκη, 2003.

*Οδηγός Μουσείου Μπενάκη*, Αθήναι 1935.

*Οι Μεγάλοι Ζωγράφοι, από την Αναγέννηση στον Γκρέκο*, Μέλισσα, 2007.

*Ονησάνδρου Στρατηγικός και Τυρταίου το πρώτον ελεγείον*, εν Παρισίοις, εκ της τυπογραφίας Φιρμίνου Διδότου, 1922.

Παζαράς Νικόλαος, Παπαμαστοράκης Τίτος, Πασχαλίδης Συμεών Α., *Ο Άγιος Δημήτριος στην Τέχνη του Αγίου Όρους*, Αγιορείτικη Εστία, 2004.

Παϊσίδου Μ., «Πέλλα, Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί χρόνοι», στο Λεύκωμα: *Πέλλα. Μία διαδρομή στην ιστορία, τον πολιτισμό και το φυσικό περιβάλλον του νομού*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Πέλλας, Έδεσσα, 2000, σελ. 59-87.

Παϊσίδου Μ., «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη Μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Πρακτικά Επιστημονικού Δημέρου 28-29 Μαΐου 1999, Αθήνα, 2002, σελ. 179-201.

Παϊσίδου Μ., *Οι Τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα στους Ναούς της Καστοριάς*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού 2002.

Παλιούρας Αθανάσιος, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού*, Γρηγόρη, Αθήνα, 1977.

Παναγιωτίδη Μαρία, “Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μια εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου”, *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τόμος Θ, 1977-79, Αθήνα 1979, σελ. 249-260.

Παπανικολάου Μ., *Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο. Κείμενα και Λόγοι. Behind the Black Square. Texts and Speeches 1*, Διαλέξεις που δόθηκαν στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης κατά τη διάρκεια του 2001 και στο 1ο Διεθνές Συμπόσιο: «Μοντερνισμός και Βυζαντινή Παράδοση», Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης 2002.

Πελεκανίδης Στυλιανός, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1953.

Πελεκανίδης Στυλιανός, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1960.

Πέρρα Φωτεινή, *Ο λέων εναντίον της ημισελήνου : Ο πρώτος βενετο-οθωμανικός πόλεμος και η κατάληψη του ελλαδικού χώρου (1463-1479)*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση 2009.

Πιομπίνος Φοίβος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1984.

Πούχγερ Βάλτερ, *Ιστορική Λαογραφία*, Αθήνα, Αρμός, 2010, σελ. 76-81, 124, 134.

Ρηγόπουλος Ιωάννης, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Γρηγόρη, 1979.

Ρηγόπουλος Ιωάννης, Φλαμανδικές επιδράσεις σε μεταβυζαντινά έργα της Λευκάδας, στα: *Πρακτικά Δ' Συνεδρίου Επτανησιακού Πολιτισμού*, Λευκάδα 1993, σελ. 161-184.

Ρηγόπουλος Ιωάννης, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική: προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, τόμος Α, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1998.

Ρούσσας Άνθιμος, *Άγιος Βασίλειος*, Αφιέρωμα στον Κωνσταντίνο Αρτέμη, Αθήνα, 1973.

Σαββίδης Α.Γ.Κ., *Το Βυζάντιο και οι Σελτζούκοι Τούρκοι τον 11 αι.*, Αθήνα 1998 (β' έκδοση).



Σαββίδης Α.Γ.Κ., *Οι Τούρκοι και το Βυζάντιο*, τόμ. Ι, Αθήνα 1996 (ανατύπ.2001).

Σάθας Ν. Κωνσταντίνος, *Νεοελληνική Φιλολογία: Βιογραφία των εν τοις γράμμασι διαλαμπάντων Ελλήνων, από της καταλύσεως της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μέχρι της Ελληνικής εθνεγερσίας (1453-1821)*, Τυπογραφείο των τέκνων Ανδρέου Κορομηλά, Αθήναι, 1868.

Σάθας Ν. Κωνσταντίνος, *Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα 1453-1821*, Αθήναι, 1962.

Σαλπιστής Δημήτριος (επιμ.), *Α' Επιστημονικό Συνέδριο, Άγιον όρος- Κειμήλια Πρωτόπου*, Θεσσαλονίκη, Αγιορείτικη Εστία, 2006.

Σαμπανίκου, Εύη Δ., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα 1637*, Φιλολογικός Ιστορικός Λογοτεχνικός Σύνδεσμος Τρικάλων, Τρίκαλα, 1997.

Σαμπανίκου Εύη Δημ, «Φορητή εικόνα αποτομής του Προδρόμου από ιδιωτική συλλογή με πιθανή προέλευση το χώρο του Ιονίου», στα: *Πρακτικά ΣΤ' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, Ζάκυνθος 1997, σελ. 1-9.

Σαμπανίκου Εύη Δημ, *Εικόνες επιστηλίου τέμπλου από τον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στα Τρίκαλα (17<sup>ος</sup> αι)*, στα: *Τρικαλινά*, τόμος 21, σελ. 411-432.

Σολδάτος Χρίστος, *Χριστιανική ζωγραφική, Η μεταβυζαντινή και επτανησιακή τέχνη στις εκκλησίες και τα μοναστήρια της Λευκάδας (15<sup>ος</sup> – 20<sup>ος</sup> αι.)*, Αθήνα, Εταιρία Λευκαδικών Μελετών, 1999.

Σπηλιοπούλου Ιωάννα, *Από την έλευση του Καποδίστρια έως την έξωση του Όθωνα. Η πρόσληψη της αρχαιότητας κατά τις πρώτες δεκαετίες του Ελληνικού Κράτους*, e-book, “Eudoxus”.

Σπηλιοπούλου Ιωάννα, «Το ταξίδι του Ειρηναίου Θειρσίου στην Ελλάδα (1831-1832) μέσα από την αλληλογραφία του με τη γυναίκα του ως πηγή μαρτυρίας για τις ιδεολογικές διενέξεις αναφορικά με τις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού» στο : Κ.Α.Δημάδης (επιμ.) *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) :οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*. Πέμπτο Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014) Πρακτικά τόμ. Ε', Αθήνα 2015, σελ. 377-396.

Τίρς Φρειδερίκος, *Η Ελλάδα του Καποδίστρια. Η παρούσα κατάσταση της Ελλάδος (1828-1833) και τα μέσα για να επιτευχθεί η ανοικοδόμησή της*, 2 τόμ. μτφ. ελλ. Έκδοσης Απόστολος Σπήλιος, Αθήνα, Αφοί Τολίδη 1972.

*Το Χρονικόν του Μορέως*, Η5062, Εκάτη, Αθήνα.

Τριανταφυλλόπουλος Δημήτριος, *Από το Βυζάντιο στο Μετα-Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν, 1998.

Τριανταφυλλόπουλος Δημήτριος, *Μελέτες για την Μεταβυζαντινή Ζωγραφική, Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα, 2002.

Τσελέντη – Παπαδοπούλου Νίκη, *Οι εικόνες της Ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας από το 16<sup>ο</sup> έως το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2002.

Τσιγάρας Γεώργιος, *Μελέτες ιστορίας της μεταβυζαντινής τέχνης*, Σταμούλης, 2014.

Τσιγαρίδας Ευθύμιος, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς- Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές Εικόνες*, ΥΠΠΟ, 2002.

Τσιγαρίδας Ευθύμιος, *Θεοφάνης ο Κρης*, Εκδόσεις Κυριακίδη, 2016.

Φραντζής Γεώργιος – Δούκας Μιχαήλ, *Το χρονικό της Αλώσεως*, εκδόσεις Πάπυρος Πρεσς, Αθήνα 1971.

Φωτόπουλος Βασίλειος, *«Μετά το Βυζάντιο»: The survival of Byzantine sacred art*, , The Private Bank & Trust Company Limited, Αθήνα, 1996.

Χασιώτης Ιωάννης, *Οι ευρωπαϊκές δυνάμεις και η οθωμανική αυτοκρατορία. Το πρόβλημα της κυριαρχίας στην Ανατολική Μεσόγειο από τα μέσα του 15ου ως τις αρχές του 19ου αι.*, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., 1976.

Χατζηδάκη Νανώ, *Εικόνες κρητικής σχολής 15<sup>ου</sup> – 16<sup>ου</sup> αιώνας, κατάλογος εκθέσεως*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 1983.

Χατζηδάκη Νανώ, *Saint George on Horseback “in Parade”: a fifteenth century icon in the Benaki museum*, *Τα νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη*, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989.

Χατζηδάκη Νανώ, *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη: επιστημονικός κατάλογος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 1997.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Βυζαντινό Μουσείο*, Εκδοτική Αθηνών, 1975.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Εικόνες του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων και της συλλογής του Ινστιτούτου*, Βενετία, 1975.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830). Με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής*, Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 1987.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Καστοριά-Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα, Μέλισσα, 1992.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, ΜΙΕΤ, 1995.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Εικόνες της Πάτμου- Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδας, 1995.

Χατζηδάκης Μανόλης- Μπίθα Ιωάννα, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Κυθήρων*, Ακαδημία Αθηνών, 1997.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Ο Κρητικός Ζωγράφος Θεοφάνης*, Οι Τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, ΔΟΜΟΣ, 2008.

Χατζηδάκης Μανόλης, Σοφιανός Δημήτριος, *Το Μεγάλο Μετέωρο: Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα, Interamerican, 1990.

Χηθ Γιαν- Μακ Μπράιντ Άγκους (μετ. Παπαθανάσης Ηλίας), *Οι τελευταίοι Βυζαντινοί στρατοί (1118-1461 μ.Χ.)*, Σειρά Μαχίμων, 3, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 1996.

Χουλιάρης Ιωάννης, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι*, Ρυζάρειο ίδρυμα, 2009.

Χρυσανθακόπουλος Σωτήρης, *Σημειώσεις του αυτοδίδακτου καλλιτέχνη*, Επιμέλεια Βάννας Πανδή- Αγαπούλη και Ιωάννας Αδαμοπούλου, Αθήνα 2009.



## Ξένη Βιβλιογραφία

- Alexander J. J. G., *Manuscripts de la renaissance italienne*, Chêne, 1977.
- Alfoldi A., "Hasta-Summa Imperii. The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome", *The American Journal of Archaeology*, 63, 1956, 1-27.
- Alpatov M., *Theophanes the Greek*, Izobrazitelnoye Isskusstvo Publishers, Moskow, 1979.
- Anastasiadis M., 'On handling the menavlion', *BMGS* 18, 1994, 1-10.
- Ashbrook Harvey Susan, "Martyr Passions and Hagiography", in *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*, ed. by Susan Ashbrook Harvey and David G. Hunter, Oxford, 2008, σελ. 604-627.
- Aussaresses F., "L'auteur du Strate'gicon", *Revue des etudes anciennes* 8, 1906, 23-40.
- Aussaresses F., *L'armee byzantine a la fin du We siecle d'apres le strategicon de l'empereur Maurice*, Paris, 1909.
- Babuina Andrea, *Standards and Insignia of Byzantium*, *Byz* 71, 2001, 1, 7-59.
- Babuina Andrea , "Later Byzantine Arms and Armour", *A Companion to Medieval Arms and Armour*, ed. D. Nicolle, Woodbridge, 2002, 97-106.
- Ball J. L., "Representations of non-elite dress" [in:] *Twenty-eighth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Ohio State University 2002, 76-77.
- Ball J. L., *Byzantine Dress, Representations of Secular Dress in Eighth- to Twelfth-Century Painting*, New York, 2005.
- Bartusis M., "The Kavallarioi of Byzantium", *Speculum* 63, 1988, 343-50.
- Bartusis M., *The Late Byzantine Army, Arms and Society 1204-1453*, Philadelphia 1992.
- Beatson P., "Byzantine Lamellar Armour: Conjectural Reconstruction of a Find from the Great Palace in Istanbul, Based upon Early Medieval Parallels", *Varangian Voice*, 49, 1998, 3-8.
- Beck J., *Italian Renaissance Painting*, Koeln, 1999.
- Belting H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994.

Benedikz B.S., "The Evolution of the Varangian Regiment in the Byzantine Army", *BZ* 62, 1969, 20-24.

Berenson B., *The Italian Painters of the Renaissance*, τ. 1 (Venetian and North Italian Schools), τ. 2 (Florentine and Central Italian Schools), London and New York, Phaidon 1968.

Bettini Sergio, *Pitture Cretesi – Veneziane Slave e Italiane Del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna, 1940.

Binon S., *Essai sur le cycle de saint Mercure*, Paris, 1937.

Bishop M. C. and Coulston J. C. N., *Roman Military Equipment, from the Punic Wars to the Fall of Rome*, London, 1993.

Bivar A .D. H., *Cavalry Equipment and Tactics on the Euphrates Frontier*, 1972, 271-91.

Blaire Claude, *European and American Arms*, London 1962.

Blondal A., *The Varangians of Byzantium. An Aspect of Byzantine Military History*, transl., revisited and rewritten by B.S. Benedikz, Cambridge-London-New York-Melbourne, 1978.

Bosson C., Geroude R., Heer E., *Armes Anciennes des Collections Suisses*, Μουσείο Rath, Γενεύη, 1972.

Bonham's, *Antique Arms & Armour*, Knightbrigde, London, 2012.

Braudel Fernand, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Τόμος Β', Edinburg, 1974.

Brown F. E., "Arms and Armour", *The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report of Sixth Season of Work*, October 1932-March 1933, ed. M. I. Rostovtzeff, New Haven, 1936, 440-57.

Bruhn Hoffmeyer Ada, *From Medieval Sword to Renaissance Rapier*, in «Gladius» II, 1961, σελ. 30-71.

Bugarski R., "A Contribution to the Study of Lamellar Armours", *Starinar*, 55, 2005, 161-179.

Burke P, *Αυτοψία: Η χρήση των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ.: Ανδρέου, Α. Π., Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003.

Burns Mike, *Graeco-Italia Militaria*, Mougins Museum of Classical Art, France, 2011.

*Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, ed. J. Durand, Paris, 1992.

*Byzantine and Modern Greek Studies*, Oxford, 1975

Byzantine Monastic Foundation Documents. *A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, ed. J. Thomas and A. Constantinides Hero, Washington, 2000, vols. 1-5.

*Byzantinische Forschungen. Internationale Zeitschrift für Byzantinistik*, Amsterdam, 1966.

*Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, ed. D. Buckton, London, 1994.

Cadoux C. J. , *The Early Christian Attitude to War: A Contribution to the History of Christian Ethics*, London, 1919.

Candea Virgile,  *Icônes grecques, melkites, russes (collection privée du Liban)*, Broché ,1993, σελ. 45-55.

Cennino Cennini, *To Βιβλίο της Τέχνης*, μτφρ. Π. Τέτσης, Artigraf, Αθήνα, 1990.

Centre Culturel du Pantheon, *Icones du Liban: 16 Septembre- 20 Octobre 1996*, Paris: Editions des Musees de la Ville de Paris, 1996.

Cole Herbert, *Heraldry Decoration and Floral Forms*, New York, 1988.

Conally Peter, *Η Πολεμική Τέχνη των Αρχαίων Ελλήνων*, ελληνική μετάφραση Κρίτων Πανηγύρης, χωρίς τόπο και χρονολογία.

Coulston J., "Arms and Armour of the Late Roman Army", *A Companion to Medieval Arms and Armour*, ed. D. Nicolle, Woodbridge, 2002, 3-24.

Cumont F. , "L'Uniforme de la Cavalerie Orientale et le Costume byzantin", *Byz* 2, 1925, 181-91.

Darko E., "Influences touraniennes sur l'evolution de l'art militaire des Grecs, des Romains et des Byzantins", *Byz* 12,1937.

Demus O., *Byzantine Art and the West*, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο, 1970.

Dennis T. George, *The Tactica of Leo VI: text, translation and commentary*, Revised Edition, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. , 2014.

Dennis T. George, *Three Byzantine Military Treatises*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2009.

Domenico Angelo, *L' École des Armes : avec l'explication générale des principaux attitudes et positions concernant l'escrime. . .* , R & J Dodsley, London ,1763.

- Doukas M., *Historia Byzantina*, Vol. 20, Bonn.
- Dupuy R., Dupuy Tr, *The Encyclopedia of Military History*, London, 1980.
- Embiricos Alexandre, *L'école crétoise: Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, Les belles lettres, 1967
- Friferio- Zeniou Stella, Gravures allemandes dans les ateliers de peintres crétois, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Τόμος ΚΖ, Αθήνα, 2006.
- Funcken Liliane et Fred, *Le costume, l'armure et les armes du temps de la chevalerie*, Paris, Castermann, 1977.
- Gaier Claude, "Armées et sociétés en Europe de 1494 à 1789, *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 57, fasc. 2, 1979.
- Georgitsoyanni E, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 1993.
- Georgoula Electra ed., *Greek Treasures from the Benaki Museum in Athens*, Sydney 2005.
- Georgoula Electra ed., *The Greeks: Art Treasures from the Benaki Museum in Athens*, Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon, 27 September 2007 to 6 January 2008.
- Gettens R. και Stout G., *Painting Materials*, Dover, New York, 1966.
- Gordeev N.V., *Treasures in the Kremlin*, Moscow, 1964.
- Grotowski L. Piotr, *Arms and Armour of the Warrior Saints- Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Brill, Leiden-Boston, 2010.
- Haldon J.F., "Some Aspects of Byzantine Military Technology from the Sixth to the Tenth Centuries", *BMGS* 1 (1975), σελ. 11-46.
- Haldon J.F., *A Critical Commentary on The Taktika of Leo VI*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2014.
- Hall James, *Dictionary of Subjects and Symbols*, London, 1974.
- Heath Ian, *Byzantine Armies 886-1118*, Osprey Publishing, London, 1979.
- Hermann J., *Treasury of Bible Illustrations. Old and New Testaments*. Julius Schnor von Carolsfeld, μτφρ. από τα γερμανικά [Bilderbibel 1850/1860], Mineola, New York, Dover Publications, 1999.
- Hillenbrand C., *The Crusaders-Islamic Perspectives*, Edinburgh 1999.



Hoffmeyer A., "Introduction to the History of the European Sword", *Gladius 1*, 1961, 30-75.

Hoffmeyer A., "Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylitzes in Bibliotheca National in Madrid", *Gladius 5*, 1966.

*Icones gregues de la Collezio Velimezis*, Museu Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona del 23 marc al 6 juny de 1999, Atenes, Museu Benaki, 1999.

*Ikonen, Bilder in Gold, Sakrale Kunst aus Griechenland*, Graz: Akademische Druck- U. Verlaganstalt, 1993.

James S., "The `fabricae': State arms factories of the Later Roman Empire", *Military Equipment and the Identity of Roman Soldiers*, ed. J.C. Coulston, Oxford, 1988, 257-331.

James S., *Excavations at Dura-Europos Final Report VII: The Arms and Armour and Other Military Equipment*, London, 2004.

Janin R., "Les eglises byzantines des saints militaires (Constantinople et banlieue)", *EO 3*, 1934, 163-80, 331-42.

Janin R., "Les eglises byzantines des saints militaires (Constantinople et banlieue)", *EO 34*, 1935, 56-64.

Jourdain Margaret, *The Work of William Kent*, London 1948.

Kodrikova Zoya, *Treasures of the Armoury*, Moscow, 1996.

Kolias Taxiarchis, *Byzantinische Waffen: Ein Beitrag zur byzantinischen waffen kunde der Anfagen bis zur Lateinischen Eroberung*, Wien, Der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988.

Kondakov N. P., "Les Costumes orientaux a la Cour Byzantine", *Byz 1*, 1924, 7-49.

Kostantoudaki Mari, "Dominicos Theotokopoulos (El Greco), De Candie a Venise. Documents inedits (1566-1568)", *Θησαυρίσματα Περιοδικού του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών*, Τ. 12, Βενετία, 1975, σελ. 292-308.

Kouloumpi E., Lawson G. και Pavlidis V., "The contribution of Gas Chromatography to the resynthesis of the post-Byzantine artist's technique", *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 387/3, 2006, σ. 803-812.

Lacaci Quintana Guillermo, *Armeria del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1987.

Laiou A. - Maguire H., *Byzantium. A World Civilization*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992.

*L'art de Byzance et de l'Islam*, Bruxelles 1979.

- Lhoste Jean, Buigne Jean Jacques, *Armes Blanches*, Edition du Portail, La tour du Pin 1994.
- Lindner P.R., *Nomads and Ottomans in Medieval Anatolia*, Indiana University, Indiana, 1983.
- Lymberopoulou Angeliki- Duits Rembrandt, *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Ashgate Publishing, Ltd., 2013.
- Magdalino P., “The Byzantine Holy Man in the Twelfth Century” in *The Byzantine Saint*, London, 1981, 51-66
- Mallet M.E. – Hale J.R., *The Military Organization of a Renaissance State. Venice c. 1400 to 1617*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Toronto-Buffalo-London, 1986.
- Martini Alberto, *Chefs d’ oeuvres de l’ art Renaissance et Manierisme*, Paris, Librarian Hachette, 1963.
- Martus Paul, *European Military Uniforms-A Short History*, London 1963.
- Mauss Marcel, *Sociologie et Anthropologie, Les techniques du corps*, 1934, σελ. 5 - 23.
- Mayer R., *The Artist’s Handbook of Materials & Techniques*, Faber and Faber, Λονδίνο, 1991.
- Missilier Philippe, Mc Cullough Nicolas, *Le Musée Fantastique de Karstein Klingbell*, Bruxelles, 2011.
- Millet G, *Recherches sur l’iconographie de l’Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d’après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*, Paris, 1916.
- Mollo John, *Military Fashion*, London, 1972.
- Mouriki Doula, *Studies in Late Byzantine Painting*, Pindar Press, 1995.
- Nicolle David, “The Impact of European Couched Lance on Muslim Military Tradition”, *The Journal of the Arms and Armors Society*, June 1980, σελ. 11-33.
- Nicolle David, *Arms and Armour of the Crucading era 1050-1350*, London, Greenhill 1999.
- Nikoloudis Nikolaos, Chalkokondules Laonikos, *A translation and commentary of the “Demonstrations of Histories” (Books I-III)*, Βασιλόπουλος, 1996.
- Norman A.V.B. and Don Pottinger, *Warrior to Soldier 449-1660*, London, 1964.

- Norman Vesey, *Arms and Armour*, London, 1972, σελ. 45, Πίνακας αρ. 60.
- Oikonomides N., *Les listes de prese'ance byzantines des XIe et Xe siecles*, Paris, 1972.
- Osborne Harold, *The Oxford Companion to the decorative arts*, Oxford, 1975.
- Osborne Harold, *The Oxford Companion to Art*, Oxford, 1978.
- Panofsky Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Editions Gollimard, Paris 1969.
- Parany M. G., *Reconstructing the reality of images*, Leiden & Boston 2003, σελ. 104-142.
- Parker Geoffrey, "The "Military Revolution," 1560-1660--a Myth?", *The Journal of Modern History*, Vol. 48, No. 2, The University of Chicago Press, 1976, pp. 195-214.
- Pignatti Terisio, *Carpaccio: La leggenda di Sant' Orsola*, Fabbri, Milano 1963.
- Psellos Michael, *Chronographie ou Histoire d'un siecle (976-1077)*, ed. & transl. E. Renauld, vols. 1-2, Collection Byzantine, Paris, 1926.
- Reinsch D.R.- Κολοβού Φ., *Κριτοβούλου του Ίμβριου Ιστορία*, Αθήνα, 2005.
- Rizzi Alberto, « L'icone bizantine a postbizantine delle chiese Veneziane », *Θησαυρίσματα*, τόμος 9, 1972, σελ. 250-291.
- Rizzi Alberto, « L'icone postbizantine della chiesa Greco-ortodossa dei SS. Pietro e Paolo in Napol'ι, *Θησαυρίσματα*, τόμος 12, 1974, σελ. 136-163.
- Robert de Clari, *The Conquest of Constantinople*, transl. E. Holmes McNeal (Medieval Academy Reprints for Teaching, 36), New York 1936 (reprints 1964, 1996)
- Rothero Christopher, *The Armies of Agincourt*, London 1981.
- Runciman St., *Ο Βυζαντινός Πολιτισμός*, μτφρ. Δ. Δετζώρτζη, εκδόσεις Γαλαξίας, Αθήνα, 1969.
- Sach Jan, *Les Armes Blanches*, Editions Gründ, 1999.
- Savvides A.G.C., *Byzantium in the Near East (A.D.c.1192-1237)*, Thessalonika 1981.
- Schlumberger Gustave, *Expédition des "Almugavares" ou routiers Catalans en Orient de l'an 1302 a l'an 1311*, Librairie Plon, Paris 1924.
- Sir James Mann, *Wallace Collection Catalogues- European Arms and Armour*, Vol. I, Vol. II, The Trustees of Wallace Collection, London, 1962.

Sister Daniilia, Minopoulou Elpida, S. Andrikopoulos S. Konstantinos, Tsakalof Andreas, Bairachtari Kyriaki, "From Byzantine to post-Byzantine art: the painting technique of St Stephen's wall paintings at Meteora, Greece", *Journal of Archaeological Science* 35, 2008.

Sitwell Sacheverell, *Southern Baroque Revisited*, London 1967.

Skawran Karin, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, University of South Africa, 1982.

Skott Ole- Helge Brons Hansen, *Vabensemeling*, Vaabenhistoriske aarbøger, København, XXXV, 1989, σελ. 5-114.

Skrobucha Heinz, *Les Icones*, Prague, Presses de la Renaissance 1971.

Sparrow, W. S., *The Gospels in Art. The life of Christ by great painters from Fra Angelico to Holman Hunt*. The text by Léonce Bénédict, Henry van Dyke, R.F. Horton and Bishop of Derry and Raphoe, Hodder and Stoughton, London 1904.

Stone George Cameron, *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor in all Countries and in all Times*, Portland Me., 1934.

Tapie Victor, *Baroque et Classisme*, Paris, 1957.

Tavard Ch. H., *Le Livre des Armes et Armures*, Hier et, Demain Milan 1997.

*The ecclesiastical history of Evagrius Scholasticus*, transl. M. Whitby, Liverpool, 2000.

*The Invalides and the Army Museum*, Beaux Arts Magazine, Paris, France, 2000.

*The Journal of the arms and armour society*, Vol.X ,No 1, June 1980.

*Three Byzantine Saints: Contemporary Biographies of St. Daniel the Stylite, St. Theodore of Sykeon and St. John the Almsgiver*, transl. E. Dawes, ed. N.H. Baynes, London, 1948.

Triantaphyllopoulos Demetrios, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und der anderen Ionischen Inseln*, München, 1985.

*Usi et Costumi di tutti I popoli Dell' universe*, Vol. 2 II, Milano, 1859.

Vasiliev A. A. Vasiliev, *Byzance et les Arabes*, Vols. 1-3, Bruxelles 1935-1950.

Vassilaki Maria, Cormack Robin, «*BYZANTIUM 330-1453*», Royal Academy of Arts, London, 2008.

Vassilatos Nikos, *Skythiske og sarmatiske buer og bronzepilespidser* Vaabenhistoriske aarboger, XXX, 1984.

Vassilatos Nikos, Graeske Patrontasker “Palaskes”, *Vaabenhistoriskeaarborger*, vol. 39, 1994, σελ. 147-157.

Vereecken Jeannine, Handermann- Misgish Lydia, *Les Oracles de Leon Le Sage, Illustres par Georges Klontzas*, Venise, Institut Hellenique de Venise, 2000.

Villehardouin Geoffrey de Villehardouin: *Memoirs or Chronicle of The Fourth Crusade and The Conquest of Constantinople*, transl. F. T. Marzials, London 1908.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, 1874.

Walter Christopher, *Le Culte, Les Legendes et L'Iconographie de St Georges*, Δοκίμιο άνευ χρονολογίας και τόπου, Γεννάδιος Βιβλιοθήκη, αρ. κατ. Α1433.96.

Walter Christopher, *Pictures as Language, How the Byzantines Exploited them*, London 2000.

Walter Christopher, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, England, Bodmin Cornwall, 2003.

Warry John, *Warfare in the Classical World*, London, Barnes&Noble, 2000.

Weis Robert, *Le Musée Fantastique de Karsten Klingbeil -Armes et Armures Anciennes*, Pierre Bergé &Associés, Bruxelles, 2011.

White Monica, *Military Saints in Byzantium and Rus*, Cambridge 2013.

Wilkinson Frederick, *Edged Weapons*, London, 1970.

Wood Christofer, *The Preraphaelites*, London 1981.

Woods Kim, Richardson Carol, Lymberopoulou Angeliki, *Making Renaissance Art*, Yale University Press, 2007.

Zarnoczki Attila, *Matyas Kiraly Katonai*, Color plate VII, Libra Kiado, Budapest 1992.



## **Εικόνες**







Εικόνα 1: Λιθανάγλυφη πλάκα του 12<sup>ου</sup> αιώνα από τον εξωτερικό διάκοσμο εκκλησίας της Αμάσειας του Πόντου (Μουσείο Μπενάκη).





Εικόνα 2:Φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του Κεφαλοφόρου του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα (Μουσείο Μπενάκη).



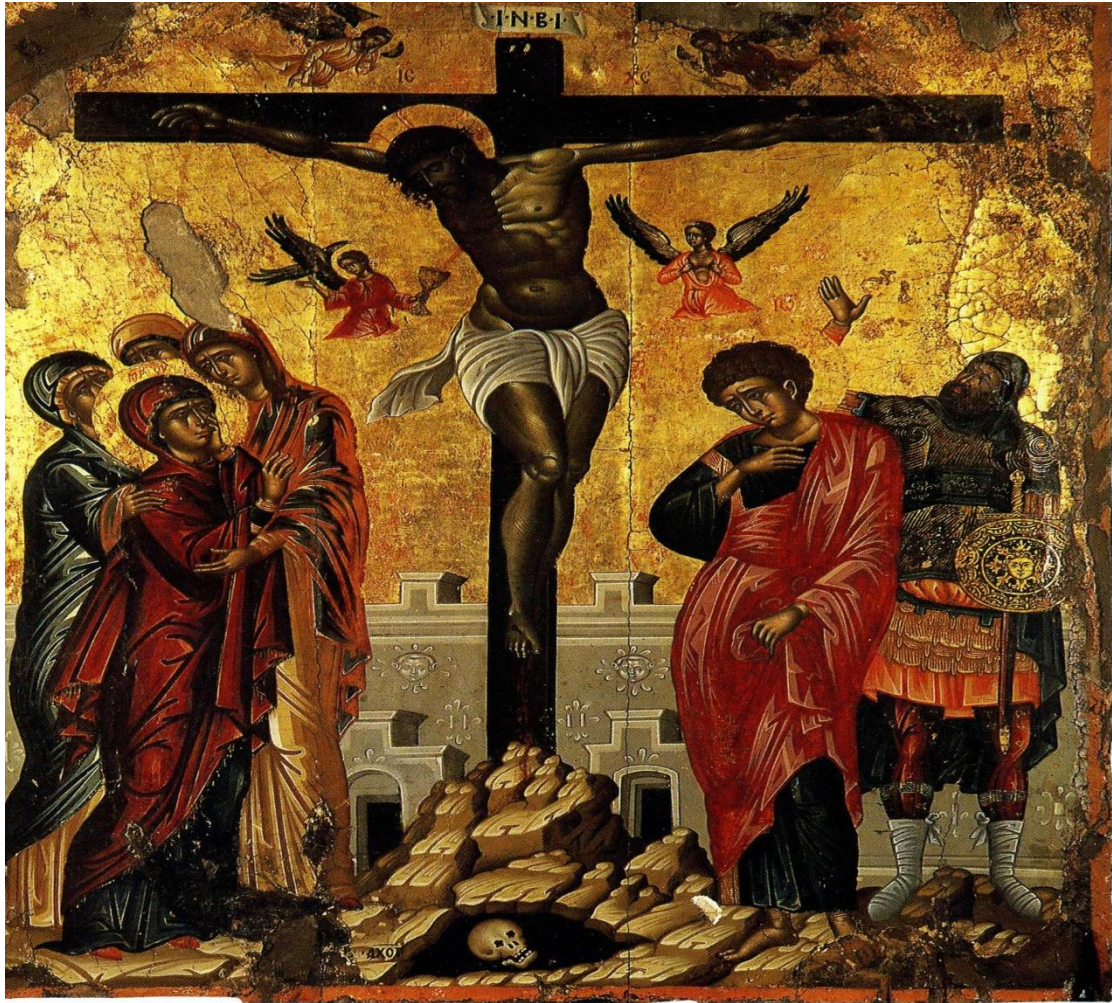




Εικόνα 3: Εικόνα λογοφόρου αγίου (Μουσείο Μπενάκη).







Εικόνα 4: Φορητή εικόνα της Σταύρωσης του 1673, κρητικής σχολής (Μονή Δωριών της Μητρόπολης Πέτρας).







Εικόνα 5: Λεπτομέρεια ασπίδας από το Μιλάνο αποδιδόμενη στον Filippo Negroli (Kunsthistorisches Museum της Βιέννης).





Εικόνα 6: Εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Τύρωνα του κρητικού αγιογράφου Άγγελου Ακοτάντου του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Συλλογή Λοβέρδου-Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας).







Εικόνα 7: Εικόνα του αγίου Φανουρίου του κρητικού αγιογράφου Άγγελου Ακοτάντου του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Μονή Βροντησίου Κρήτης).





Εικόνα 8: Φορητή εικόνα που παρουσιάζει τον Χριστό ελκόμενο προς τον Γολγοθά, έργο του κρητικού αγιογράφου Νικόλαου Τζαφούρη (Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης).







Εικόνα 9: Ιταλικό κράνος πολύ διαδεδομένο στη Δυτική Ευρώπη, το οποίο ονομάζεται «μπαρμπούτα» (Castel Coira, Νότιο Τυρόλο στη Βόρεια Ιταλία).





Εικόνα 10: Φορητή εικόνα της Σταύρωσης του αγιογράφου Ανδρέα Παβία των μέσων του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα).







Εικόνα 11: Φορητή εικόνα με θέμα «Η θεία Λειτουργία» του αγιογράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού του 16<sup>ου</sup> αιώνα.







Εικόνα 12: Θώρακας από πανοπλία του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα αποδιδόμενη στο εργαστήριο “Pompeo della Cesò”.







Εικόνα 13: Τοιχογραφία που απεικονίζει τον αρχάγγελο Μιχαήλ του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα (Μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Μετέωρα).





Εικόνα 14: Φορητή εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ, έργο της κρητικής σχολής του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Ιστορικό Μουσείο Μόσχας).







Εικόνα 15: Φορητή εικόνα των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ του 1815 (Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου στο χωριό Σόλο της Πελοποννήσου).





Εικόνα 16: Φορητή εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ (οικογενειακό κειμήλιο).







Εικόνα 17: Τοιχογραφία με θέμα «Η προσταγή του Ηρώδη» (Μονή των Αγίων Πάντων Μετέωρα).





Εικόνα 18: Κράνος με περιτραχείλιο και προστασία των ώμων του 15<sup>ου</sup> αιώνα που δημοπρατήθηκε στην ό.π. δημοπρασία των Βρυξελλών με αρ. κατ. 156.





Εικόνα 19: Φορητή εικόνα με θέμα « Το μαρτύριο της αγίας Παρασκευής» του αγιογράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού (Μουσείο Κανελλοπούλου στην Αθήνα).







Εικόνα 20: Κράνος του 16<sup>ου</sup> αιώνα από την ό.π. δημοπρασία με αρ. κατ. 121.







Εικόνα 21: Φορητή εικόνα με θέμα την αποτομή του Ιωάννη του Πρόδρομου των αρχών του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Μονή Αγίου Ιωάννη, Άνω Πόλεως Πεδιάδας Κρήτης).







Εικόνα 21α: Περικεφαλαία έντονα μανιερίστικου ύφους η οποία φέρει στην κορυφή της ομοίωμα ενός φτερωτού δράκου του 16<sup>ου</sup> αιώνα (Musée de l' Armée στο Παρίσι).





Εικόνα 22: Ολόσωμη απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα του ζωγράφου Σωτήρη Χρυσανθακόπουλου (Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας στους Στρόπωνες Ευβοίας).







Εικόνα 22α: Ολόσωμη απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα του ζωγράφου Σωτήρη Χρυσανθακόπουλου (Ιερός Ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στον Πύργο Ευβοίας).







Εικόνα 23: Φορητή εικόνα με θέμα τη Σταύρωση του αγιογράφου Παναγιώτη Ζωγράφου των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα (οικογενειακό κειμήλιο).







Εικόνα 24: Εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ που αποδίδεται στον αγιογράφο Ανδρέα Ρίζο του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Μονής Γωνίας της ενορίας Σπηλιάς της Μητρόπολης Κισσάμου και Σελίνου).





Εικόνα 25:Σπαθί των μέσων του 15<sup>ου</sup> αιώνα από την ο.π. δημοπρασία με αρ. κατ. 34.







Εικόνα 26: Εικόνα του αγίου Φανουστίου του αγιογράφου Άγγελου του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Μονή Βροντησίου στο Ηράκλειο Κρήτης).







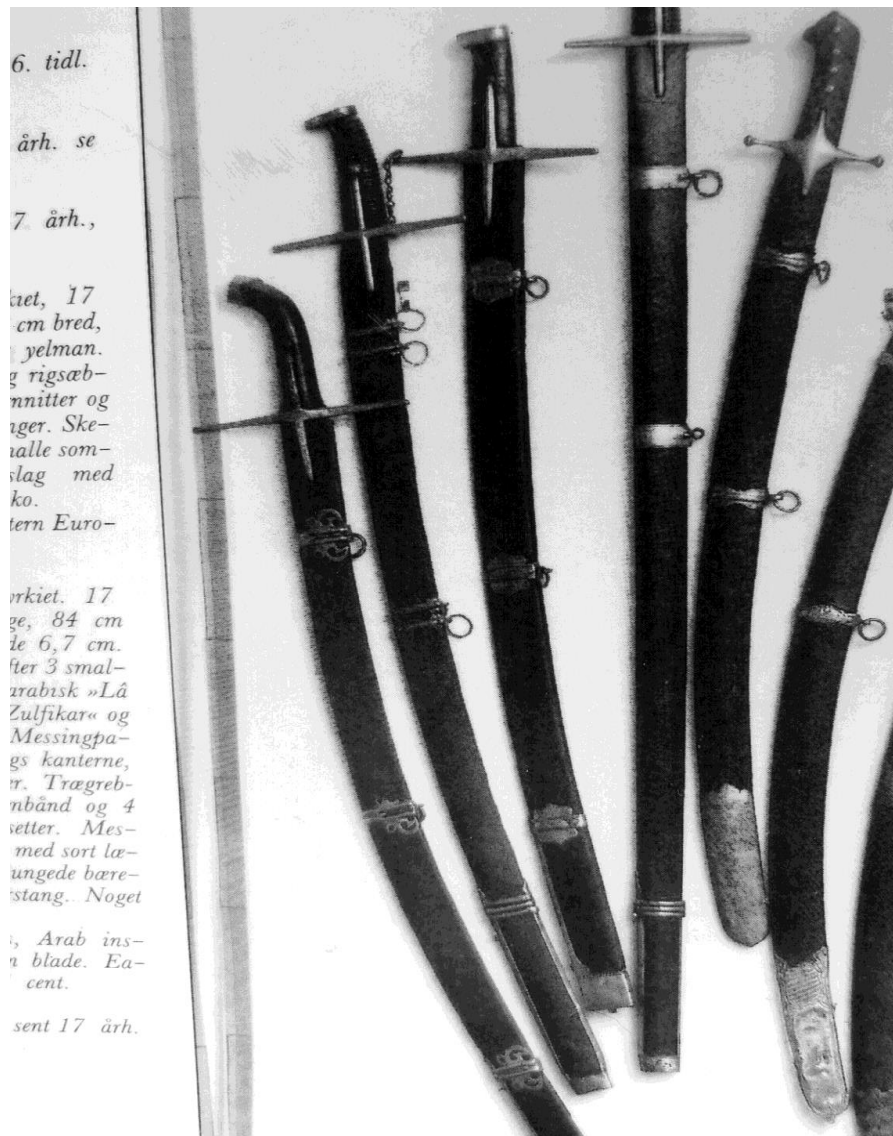
Εικόνα 27: Σπαθί ιταλικού τύπου των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα από την ο.π. δημοπρασία με αρ. κατ. 58.





Εικόνα 28: Εικόνα του αγίου Γεωργίου του κεφαλοφόρου του αγιογράφου Ιωάννη Λομπάρδου του 16<sup>ου</sup> αιώνα (Μουσείο Πούσκιν της Μόσχας).





Εικόνα 29: Σπάθες τουρκικές και ουγγρικές του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Συλλογή Brons Hansen, Δανία).







Εικόνα 30: Φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Μουσείο Μπενάκη).





Εικόνα 31: Φορητή εικόνα του αγίου Δημητρίου του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Ιερά Μονή Αγίου Ανδρέα της Μηλαπιδιάς στην Κεφαλονιά).





Εικόνα 32: Σπάθη (falcione) του τέλους του 16<sup>ου</sup>-αρχών 17<sup>ου</sup> αιώνα (Ιδιωτική Συλλογή).



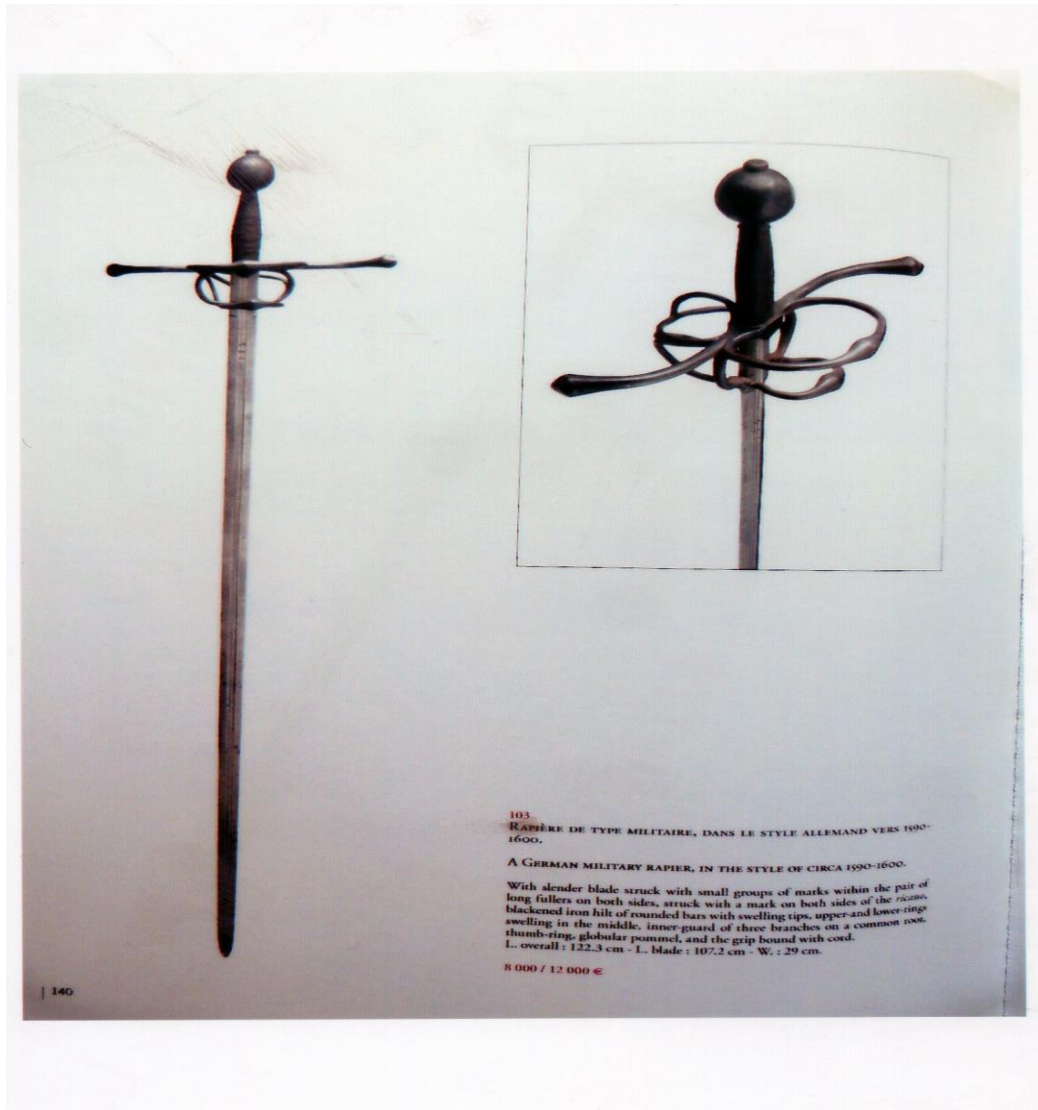




Εικόνα 33: Φορητή εικόνα εμπνευσμένη από τα θαύματα του αγίου Θεοδοσίου του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Συλλογή Zubalon- Ιστορικό Μουσείο Μόσχας).







Εικόνα 34: Ξίφος τέλους 16<sup>ου</sup>- αρχών 17<sup>ου</sup> αιώνα με λεπίδα μεγάλου μήκους, ο τύπος του οποίου ήταν πού διαδεδομένος στη δυτική Ευρώπη, από την ό.π. δημοπρασία με αρ. κατ. 106.





Εικόνα 35: Φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του δρακοντοκτόνου (Ιερός Ναός Παναγίας Λιθινών-Κρήτη).







Εικόνα 36: Φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του 17<sup>ου</sup> αιώνα της κρητικής σχολής (Ιστορικό Μουσείο Μόσχας).

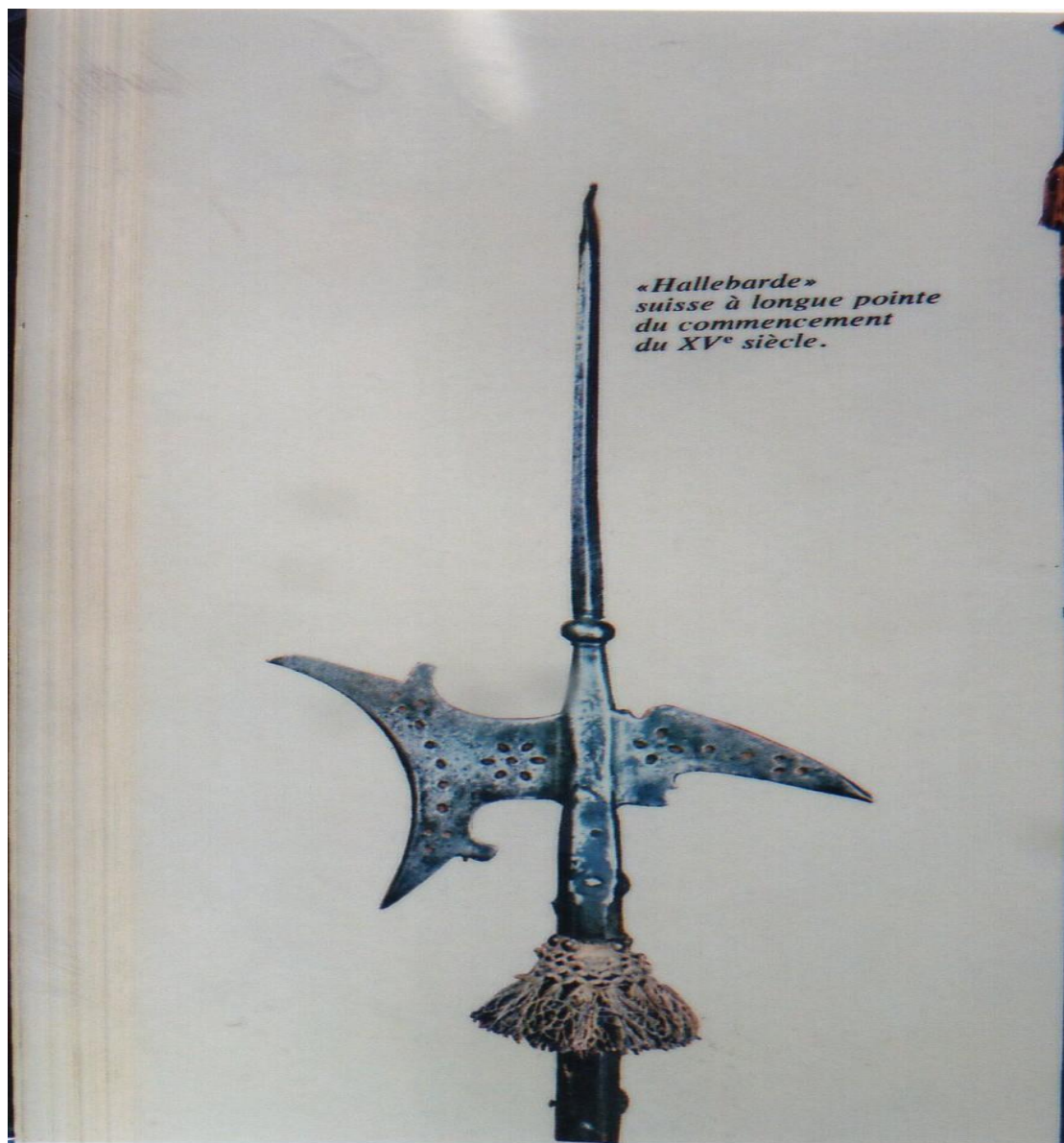






Εικόνα 37: Εικόνα με θέμα το φόνο του αγίου Δημητρίου (Μουσείο Μπενάκη).





Εικόνα 38: Αλεβάρδα (λογχοπέλεκυς) του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα από την ό.π. δημοπρασία με αρ. κατ. 237.







Εικόνα 39: Λεπτομέρεια από την εικόνα «Η Προσκύνηση των Μάγων» του 16<sup>ου</sup> αιώνα του αγιογράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού (Συλλογή Χριστιανικής Τέχνης, Αγία Αικατερίνη Σιναϊτών, Ηράκλειο Κρήτης).







Εικόνα 40: Φορητή εικόνα του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα που απεικονίζει τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο εφίππους (Συλλογή Μεταβυζαντινών Εικόνων Επτανησιακής Τέχνης της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Λευκάδας).







Εικόνα 41: Φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του 15<sup>ου</sup> ή 16<sup>ου</sup> αιώνα (Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Κρήτης).







Εικόνα 42: Δεσποτική εικόνα του αγίου Δημητρίου των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου στο χωριό Νεγκάδες Ιωαννίνων).







Εικόνα 43: Φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Μουσείο Μπενάκη).







Εικόνα 44: Εικόνα του αγίου Δημητρίου που φιλοτεγήθηκε από τον αγιογράφο Κωνσταντίνο Αρτέμη (Ιερός Ναός Αγίου Βασιλείου στην Αθήνα).





Εικόνα 45: Φορητή εικόνα του αγίου Δημητρίου του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Μουσείο Μπενάκη).







Εικόνα 46: Φαρέτρα ανατολικού τύπου (Ch. Tavad, *Les Livres des Armes et Armures*, Hier et, Demain Milan 1997, σελ. 152).





Εικόνα 47: Φαρέτρα του τύπου που χρησιμοποιούταν τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και διατηρήθηκε σε χρήση μέχρι τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα από την ό.π. δημοπρασία με αρ. κατ. 135.







Εικόνα 48:Φορητή εικόνα των αγίων Θεοδώρων τέλους 17<sup>ου</sup> αιώνα- αρχών 18<sup>ου</sup> αιώνα (Ιδιωτική Συλλογή).





Εικόνα 49: Τοιχογραφία του αγίου Μερκουρίου (Ιερός Ναός Αγίου Ανδρέα Βολιμών Ζακύνθου).







Εικόνα 50: Τοιχογραφία του αγίου Μερκουρίου (Ιερά Μονή Αγίου Στεφάνου στα Μετέωρα).







Εικόνα 51: Τοιχογραφία που απεικονίζει τον άγιο Ευστάθιο του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά).



