



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟΝ
ΝΕΟΤΕΡΟ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟ»

(Σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Έρευνας Βυζαντινού Πολιτισμού)

«Ένα αγιογραφικό εργαστήριο στο τέλος του 13^{ου} αι. στην
Εύβοια»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

Δωροθέας Γ. Γιαννούκου

Πτυχιούχου του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του
ΕΚΠΑ

A.M.: 1013202005007

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μελίτα Εμμανουήλ, ομότιμη καθηγήτρια της Σχολής Αρχιτεκτόνων του
ΕΜΠ (επόπτρια)

Σταύρος Αρβανιτόπουλος, Δρ. Αρχαιολογίας (μέλος)

Δημήτριος Βαχαβιώλος, Δρ. Βυζαντινής Ιστορίας (μέλος)

Μυστράς, 2022

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θέμα της παρούσης εργασίας αποτελεί η μελέτη ενός αγιογραφικού εργαστηρίου στα τέλη του 13^{ου} και στις αρχές του 14^{ου} αι. στην περιοχή μεταξύ Κύμης και Αυλωναρίου, που εικάζεται ότι έχει εικονογραφήσει πέντε ναούς σε διάστημα μιας δεκαετίας περίπου. Υπήρχαν δύο σημαντικά κίνητρα για να αναλάβω την εκπόνηση αυτής της μελέτης: η καταγωγή μου από την περιοχή της Κύμης και η ενασχόλησή μου επί σειρά ετών με τη βυζαντινή αγιογραφία. Η ευκαιρία μου δόθηκε, όταν φοίτησα στο πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών: «*Βυζαντινός Κόσμος: Η σχέση του με την Αρχαιότητα και τον Νεότερο Ελληνισμό*», του τμήματος Φιλολογίας, της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Με τη βοήθεια της κυρίας Μελίτας Εμμανουήλ, που ανέλαβε χωρίς τον παραμικρό δισταγμό την επίβλεψη της διπλωματικής εργασίας μου και στάθηκε δίπλα μου αρωγός σε κάθε δυσκολία, που συνάντησα κατά την εκπόνηση της, αλλά και οι γνώσεις της που αφειδώλευτα μας προσέφερε κατά τη διάρκεια των παραδόσεων της στη βυζαντινή ζωγραφική, καθώς και το προσωπικό της φωτογραφικό υλικό, που έθεσε στη διάθεσή μου, με έκαναν να φέρω σε πέρας ένα δύσκολο εγχείρημα. Οι δυσκολίες, που προέκυψαν, αφορούσαν περισσότερο την κακή κατάσταση των μνημείων, αλλά και την υπάρχουσα βιβλιογραφία, που είναι όχι τόσο σύγχρονη και πλήρης.

Η ολοκλήρωση της προσπάθειάς μου δεν θα πετύχαινε, αν δεν είχα τις διορθώσεις και τις υποδείξεις -καταλυτικές για την εκπόνηση της εργασίας μου- του κ. Δημήτρη Βαχαβιώλου, μέλους της επιτροπής, με πολλές γνώσεις επί του θέματος και του οποίου η συμβολή ήταν μεγάλη σε συμβουλευτικό-επιστημονικό επίπεδο. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω και στο άλλο μέλος της επιτροπής, τον κ. Σταύρο Αρβανιτόπουλο, που με μεγάλη μεθοδικότητα και υπομονή μας μύησε στα μυστικά της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, αλλά και για τις σημαντικότερες υποδείξεις του.

Από όλους τους συμφοιτητές μου θα ξεχώριζα, την εξαρχής συνταξιδιώτισσα στις μεταπτυχιακές σπουδές, φίλη Μαρία Δεμοιράκου, που μου διέθεσε πολύτιμο χρόνο για να λύσω την όποια δυσκολία προέκυπτε, πάντα πρόθυμη να ακούσει τους προβληματισμούς μου, να προτείνει λύσεις και που μοιράστηκε γενναιόδωρα τις

γνώσεις της στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Επίσης ευχαριστώ θερμά τον μητροπολίτη Καρυστίας και Σκύρου κ. Σεραφείμ, που μου έδωσε την άδεια να επισκεφτώ τους προς μελέτη ναούς, αλλά και τους ιερείς, όπως τον πατέρα Γεώργιο Νάνο, που με βοήθησαν κατά τη διάρκεια των επισκέψεων μου. Θερμές ευχαριστίες οφείλω και στους υπέροχους φωτογράφους και φίλους, Μαρία Μπακούτη και Αλέξανδρο Χαλούπκα, που φωτογράφισαν τους ναούς με επαγγελματισμό, μεθοδικότητα και υπομονή. Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου, που με στήριξε όλο αυτό το διάστημα της έρευνας και συγγραφής της εργασίας μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
2. ΣΥΝΤΟΜΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΥΒΟΙΑΣ.....	5
3. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΥΒΟΙΑΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΙΑΣ	15
4. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ	21
5. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΑΚΡΥΧΩΡΙΟΥ (1302/3).....	26
Α) Αρχιτεκτονική	26
Β) Κτητορική επιγραφή	27
Γ) Εικονογραφία.....	27
Δ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού	59
Ε) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις	62
6. Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟΝ ΟΞΥΛΙΘΟ.....	66
Α) Αρχιτεκτονική	66
Β) Εικονογραφία.....	67
Γ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού	85
Δ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις	89
7. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΥΡΓΟΥ	91
Α) Αρχιτεκτονική	91
Β) Εικονογραφία.....	91
Γ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού	96
Δ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις	97
8. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΙΤΖΑΝΩΝ ΟΞΥΛΙΘΟΥ (1304).....	100
Α) Αρχιτεκτονική	100
Β) Εικονογραφία-εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού	100
Γ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις	103
9. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΤΑ ΧΑΝΙΑ ΑΥΛΩΝΑΡΙΟΥ	106
Α) Αρχιτεκτονική	106
Β) Εικονογραφία.....	108
Γ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού	126
Δ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις	127
10. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	130
11. ΕΠΙΜΕΤΡΟ	135
12. ΠΕΡΙΛΗΨΗ	137

13. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	139
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	139
ΠΗΓΕΣ.....	140
ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	141
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	165
14. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	176

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η περίοδος 1204-1470 χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία των Λατίνων στην Εύβοια, που έληξε με την Οθωμανική κατάκτηση. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου στην περιοχή από το Αυλωνάρι μέχρι την Κύμη ανεγέρθηκαν πολλοί μικροί βυζαντινοί ναοί, κυρίως σταυρεπίστεγοι, κατάγραφοι, φαινόμενο που οδήγησε στο να ονομαστεί η περιοχή «μικρός Μυστράς» και «χώρα των σταυρεπιστέγων»¹. Επίσης, η ύπαρξη ενός δικτύου πύργων και οχυρώσεων² στην ευρύτερη περιοχή μαρτυρεί αφ' ενός τη στρατιωτική σημασία που είχε και αφ' ετέρου την οικονομική ευρωστία των κατοίκων³, αφού η περιοχή ήταν και είναι από τις πιο εύφορες σε όλη την Εύβοια. Εντύπωση προκαλεί, σε όλους τους μελετητές, ο αριθμός εκκλησιών και κάστρων, κυρίως 13^{ου} και 14^{ου} αι.⁴ συγκρινόμενος με τη Βόρεια και τη Νότια Εύβοια⁵. Οι ιστορικές γνώσεις μας για την περιοχή της Κύμης, την εποχή της Λατινοκρατίας⁶, δυστυχώς παραμένουν λιγοστές για διάφορους λόγους, οι οποίοι θα αναφερθούν στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

Η παρούσα εργασία στηρίχτηκε σε επιτόπια έρευνα και σε δημοσιευμένο υλικό. Όπου χρειάστηκε παρατέθηκαν αρχαία και βυζαντινά κείμενα. Οι βυζαντινοί ναοί της Εύβοιας έχουν απασχολήσει επανειλημμένως την επιστημονική συγγραφή. Έχουν εντοπιστεί σποραδικά κάποιες ομοιότητες ανάμεσα στους ναούς, όμως αναλυτική συνεξέταση όλων των ναών, που εικονογραφήθηκαν από το ίδιο εργαστήριο, δεν έχει γίνει. Σκοπός λοιπόν της εργασίας είναι να μελετηθεί ενδελεχώς η εικονογραφία και των πέντε ναών, να συνεξεταστούν αναλυτικά τα κοινά στοιχεία τους, να αναλυθεί το εικονογραφικό τους πρόγραμμα και να συνταχτούν συγκριτικοί πίνακες των εικονογραφικών προγραμμάτων τους, κάτι που δεν έχει γίνει μέχρι τώρα. Για παράδειγμα, για τον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων δεν υπάρχει καμία μελέτη πλην σποραδικών αναφορών. Θα αναφερθούν στα αντίστοιχα κεφάλαια τα νέα στοιχεία

¹ Ορλάνδος (1951) 7, 111.

² Koder-Hild (1976) 112-13.

³ Γραϊκός, Φουστέρης (2013) 24.

⁴ Βλ. σχ. 16.

⁵ Βλ. σχ. 17, 18.

⁶ Χρησιμοποιούμε τον όρο Λατινοκρατία, γιατί περιλαμβάνει και τη Φραγκική περίοδο και την Ενετική. Βλ. Σαββίδης (2003) 23, 187-209.

που προέκυψαν από την εξέταση των ναών⁷ και θα γίνει προσπάθεια ακριβούς χρονολόγησης όσων μνημείων δεν διαθέτουν κτητορική επιγραφή.

Το εγχείρημα ήταν αρκετά δύσκολο, γιατί κάποιοι ναοί είχαν τόσο πλούσιο υλικό, ώστε θα μπορούσε ο καθένας από μόνος του να αποτελέσει θέμα διπλωματικής εργασίας. Για τον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου και την Κοίμηση της Θεοτόκου στον Οξύλιθο υπάρχει η διδακτορική διατριβή της Μ. Εμμανουήλ⁸. Με τον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου ασχολήθηκε πρόσφατα η Μ. Λιάπη⁹. Εκτενές άρθρο για τον Άγιο Νικόλαο Πύργου έχει γράψει η Μ. Εμμανουήλ¹⁰. Υπάρχει βιβλιογραφία για την τοπογραφία όλης της Εύβοιας, συνεξεταζομένης με τις οχυρώσεις, τα κάστρα, τους οικισμούς και τις εκκλησίες ή τα μοναστήρια. Σε πολλές περιπτώσεις δεν μπορούν να ταυτιστούν οι διασωθείσες ονομασίες κάστρων ή οικισμών με τα αρχαιολογικά ευρήματα, που έχουν διασωθεί, και είναι τελείως αποσπασματικά. Συνήθως εικάζεται ότι γύρω από μία εκκλησία ή έναν πύργο θα υπήρχε κάποιος οικισμός¹¹. Υλικό επίσης αντλήθηκε από διεθνή συνέδρια, που έχουν γίνει για την Εύβοια¹². Η μελέτη του J. Koder¹³, που αναμφισβήτητα είναι πολύ χρήσιμη, αφορά γενικά όλη την Εύβοια και είναι στηριγμένη περισσότερο σε βιβλιογραφική έρευνα. Στο κεφάλαιο για τους σταυρεπίστεγους ναούς κάνει μόνο αναφορά των ονομάτων τους και των κτητορικών επιγραφών τους, όπου υπάρχουν. Επίσης, η μελέτη του Θ. Σκούρα¹⁴ είναι μία απλή καταγραφή των χριστιανικών μνημείων της Εύβοιας, με σχεδόν αποκλειστική παράθεση ονομάτων και τοποθεσιών από την πρωτοχριστιανική έως και την υστεροβυζαντινή περίοδο, που όμως πραγματοποιήθηκε ύστερα από επίπονη επιτόπια έρευνα. Ο Ι. Λιάπης¹⁵, στο βιβλίο του¹⁶, εστιάζει τη μελέτη του στα μεσαιωνικά μνημεία της Εύβοιας, παρέχοντας, εκτός των άλλων, και χρήσιμες φωτογραφίες και κατόψεις των ναών. Η μελέτη του όμως είναι συνοπτική, κάτι που θα ήταν άλλωστε

⁷ Κάποια στοιχεία είναι αδημοσίευστα.

⁸ *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας* (1991).

⁹ *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου στα Χάνια Αυλωναρίου* (2018).

¹⁰ 'Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Πύργο της Εύβοιας' (1984-85).

¹¹ Kalamara (2017) 546.

¹² Ενδεικτικά βλ.: 1) Ερέτρια, 12-14 Ιουλίου 2013 με θέμα: *Ένα νησί μεταξύ δύο κόσμων. Αρχαιολογική έρευνα στην Εύβοια, Προϊστορικοί έως και Βυζαντινοί Χρόνοι*. 2) Χαλκίδα, 12-14 Νοεμβρίου 2004 με θέμα: *Βενετία-Εύβοια, από τον Έγριπο στο Νεγροπόντε*. 3) Χαλκίδα, 24-27 Σεπτεμβρίου 1987 με θέμα *Η πόλη της Χαλκίδας*.

¹³ *Negroponte. Untersuchungen zur Topographie und Siedlungsgeschichte der Insel Euboa wahrend der Zeit der Venezianerherrschaft* (1973).

¹⁴ *Τα χριστιανικά μνημεία της Εύβοιας* (1998).

¹⁵ Ο νυν (2022) Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος.

¹⁶ *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας* (1971).

αναμενόμενο λόγω της πληθώρας των μνημείων. Ο Α. Ιωάννου στη μελέτη του¹⁷ παραθέτει πολύτιμες φωτογραφίες από τον τοιχογραφικό διάκοσμο των ναών με επιγραμματικές πληροφορίες για τον καθένα, εξετάζοντας τους με χρονολογική σειρά. Τα δημοσιευμένα άρθρα σε ελληνικά και ξένα περιοδικά, που μελετήθηκαν, και αφορούν τομείς όπως: την εκκλησιαστική ιστορία της Εύβοιας, την παρουσία Φράγκων και Ενετών στο νησί, τις οικονομικές συνθήκες την εποχή της Λατινοκρατίας, τις εικονογραφικές αναλύσεις των σκηνών και το θεολογικό τους περιεχόμενο, θα αναφερθούν εκτενώς πιο κάτω στα αντίστοιχα κεφάλαια.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο αποτελείται από τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται να δοθεί ένα βραχύ σημείωμα για την ιστορία της Εύβοιας, κυρίως τα χρόνια της Λατινοκρατίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται η κοινωνική και εκκλησιαστική δομή του νησιού και στο τρίτο δίνονται πολύ σύντομα τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής της υστεροβυζαντινής εποχής, της εποχής δηλαδή που δραστηριοποιείται το εργαστήριο. Γίνεται προσπάθεια να φωτιστούν οι σχέσεις ανάμεσα στους Έλληνες και τους Λατίνους, η ειρηνική ή όχι συνύπαρξή τους, καθώς και οι δογματικές διαφορές που τους χώριζαν.

Στο δεύτερο μέρος, που είναι και η κυρίως εργασία, εξετάζεται για τον κάθε ναό χωριστά η αρχιτεκτονική, γίνεται περιγραφή των τοιχογραφιών, παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις. Οι ναοί, που μελετώνται, είναι ο Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου, η Κοίμηση της Θεοτόκου στον Οξύλιθο, ο Άγιος Νικόλαος Πύργου, ο Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων στον Οξύλιθο και ο Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου, ο μεγαλύτερος όλων. Εκτός από τον Άγιο Νικόλαο στον Πύργο, που είναι μονόχωρος, όλοι οι άλλοι είναι σταυρεπίστεγοι, ενώ δύο από αυτούς, ο Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου και ο Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων έχουν κτητορική επιγραφή και είναι ακριβώς χρονολογημένοι. Για τον υπολογισμό της χρονολόγησης των υπολοίπων μας βοηθά, με αρκετή ασφάλεια, η εικονογράφησή τους. Παρατίθεται η καλλιτεχνική πορεία του αγιογράφου βήμα-βήμα, οι επιρροές που δέχτηκε από άλλα καλλιτεχνικά κέντρα και τα δυτικά στοιχεία που ενσωμάτωσε στο έργο του, αναμενόμενα βέβαια για μια εποχή αναγκαστικής συμβίωσης Ελλήνων και Λατίνων, που, παρ' όλα αυτά, παραμένουν λίγα, περισσότερο διακοσμητικά και όχι ουσιαστικά. Αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο τονίζεται το ορθόδοξο τριαδικό δόγμα και οι περίοπτες θέσεις που κατέχουν οι στρατιωτικοί άγιοι μέσα στον ναό,

¹⁷ *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας 13^{ου} και 14^{ου} αι.* (1959).

καθώς και η αγωνία των Ελλήνων για τις συνεχείς πολεμικές συγκρούσεις. Γίνεται προσπάθεια να δοθεί απάντηση σε ερωτήματα, όπως για παράδειγμα, γιατί στη συγκεκριμένη περιοχή κτίζονται τόσο πολλές εκκλησίες σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Τέλος, αναφέρονται στα οικεία κεφάλαια όσα καινούργια στοιχεία προέκυψαν από την έρευνα, που κάποια από αυτά είναι αδημοσίευτα, όπως για παράδειγμα επιγραφές που δεν είχαν διαβαστεί μέχρι τώρα.

Στο τελευταίο μέρος αναπτύσσονται τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τη μελέτη και των πέντε ναών. Μέσα από συγκριτική μελέτη τους εντοπίζονται τα κοινά στοιχεία τόσο στη ζωγραφική όσο και στο εικονογραφικό πρόγραμμα, κάποιες λεπτομέρειες, που κάνουν αναγνωρίσιμο τον *χρωστήρα* του αγιογράφου, καθώς και συγκριτικοί πίνακες, που μας βοηθούν να καταλάβουμε τα εικονογραφικά προγράμματα που ακολούθησε ο αγιογράφος. Επί πλέον παρατίθενται συμπεράσματα για την κοινωνική και θρησκευτική ζωή των ορθοδόξων στα τέλη του 13^{ου} – αρχές 14^{ου} αι. Στο επίμετρο διατυπώνονται κάποιες προτάσεις για την αξιοποίηση των μνημείων. Στο τέλος της εργασίας, στο παράρτημα, παρατίθενται σχέδια, πίνακες και εικόνες.

2. ΣΥΝΤΟΜΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΥΒΟΙΑΣ

Η Εύβοια είναι το τρίτο μεγαλύτερο νησί της Μεσογείου, μετά την Κύπρο και την Κρήτη. Ο Στράβων μας πληροφορεί ότι παλαιότερα λεγόταν και Μάκρις¹⁸. Ως το τέλος της τρίτης χιλιετίας π.Χ. η Εύβοια κατοικείται από Πελασγούς¹⁹. Κατά τη Μυκηναϊκή περίοδο (1600-1100 π.Χ.) στη νότια Εύβοια κατοικούσαν οι Δρύοπες, βαρβαρικός λαός κατά τον Στράβωνα²⁰, ενώ στην κεντρική Εύβοια υπήρχε συγκέντρωση συμπαγούς πληθυσμού σε πεδινές περιοχές, οι οποίοι ονομάζονταν Άβαντες²¹. Στον κατάλογο των πόλεων, που συμμετείχαν στην εκστρατεία εναντίον της Τροίας, περιλαμβάνονται και Ευβοϊκές²². Ανασκαφές στις περιοχές Μάνικα και Λευκαντί, περιοχές που βρίσκονται λίγο νοτιότερα από τη Χαλκίδα, έχουν δώσει αξιόλογα ευρήματα από την εποχή αυτή²³. Μετά το τέλος της Μυκηναϊκής εποχής, μάλλον, οι Άβαντες εκτοπίστηκαν προς τη Χίο και η Εύβοια κατακλύστηκε από Ίωνες²⁴. Από τον 8^ο π.Χ. αι. οι Ευβοείς είναι οι πρώτοι που θαρραλέα ανοίχτηκαν σε μακρινά ταξίδια και ίδρυσαν αποικίες στη Δύση²⁵. Για μία πεντηκονταετία μέσα στον 7^ο π.Χ. αι. οι δύο μεγαλύτερες πόλεις της Εύβοιας, Χαλκίδα και Ερέτρια, ήρθαν σε σύγκρουση για τη διεκδίκηση της πεδιάδας που βρίσκεται ανάμεσα στις δύο πόλεις, το Δηλάντιο πεδίο, εξ ου και ο πόλεμος ονομάστηκε Δηλάντιος. Σε αυτήν τη σύγκρουση αναμείχθηκαν πολλές ελληνικές πόλεις, άλλες με το μέρος της Χαλκίδας και άλλες με το μέρος της Ερέτριας, με συνέπεια την παρακμή και των δύο πόλεων²⁶. Κατά τη διάρκεια των Περσικών πολέμων (πρώτο μισό 5^{ου} αι. π.Χ.), η Ερέτρια ισοπεδώθηκε από τους Πέρσες (490 π.Χ.) και οι κάτοικοι αιχμαλωτίστηκαν ως τιμωρία για τη βοήθεια που προσέφεραν στους Ίωνες κατά τη διάρκεια της Ιωνικής

¹⁸ «Διὰ δὲ τὴν ἐνότητα καὶ τὸ λεχθὲν μῆκος, ὑπὸ τῶν παλαιῶν Μάκρις ὀνομάσθη». Στράβωνος *Γεωγραφικά* (ἐκδ. Κοραΐς 1817) 10, Α', 2, 229.

¹⁹ Στους Πελασγούς αναφέρονται πολλοί αρχαίοι συγγραφείς, ὅπως ὁ Ὅμηρος, ὁ Ἡρόδοτος, ὁ Στράβων κ.ά. Για τὴν ταυτότητα τῶν Πελασγῶν, τὴν «πελασγικὴ» γλῶσσα καὶ τὸ πρόβλημα τῆς ἐθνικῆς θέσης τους βλ. Σακελλαρίου (1971) 1, 358 κ.ε.

²⁰ Στράβωνος *Γεωγραφικά* (ἐκδ. Κοραΐς 1817) 7, Ζ', 1, 46-47. Σακελλαρίου (1971 a) 2, 25.

²¹ Στους Άβαντες αναφέρεται ὁ Ὅμηρος στὴν *Ιλιάδα* Β', 536-37 (ἐκδ. Monro, Allen 1969³)· ὁ Ἡρόδοτος, *Ἱστορίαι*, 1, 146, 3 (ἐκδ. Hude 1972³)· ὁ Στράβων στα *Γεωγραφικά* 10, Α', 3 (ἐκδ. Κοραΐς 1817) κ.ά. Για τὶς μετακινήσεις τῶν Ἀβάντων βλ. Σακελλαρίου (1971 a) 2, 24-25.

²² Συμμετείχαν με 40 πλοία με ἀρχηγὸ τὸν Ελαφίνωρα. Ομήρου *Ιλιάδα* Β', στ. 536-45 (ἐκδ. Monro, Allen 1969³).

²³ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Θεοχάρη (1959) 6, 279-328. Πετσάλη (1935) 1, 9-21· Ζαργάνη (1935) 1, 172-176.

²⁴ Σακελλαρίου (1971 a) 2, 22 κ.ε.

²⁵ Πιθηκούσες, Κύμη, Ζάγκλη, Νάξος, Κατάνη, Λεοντίνοι, Ρήγιον εἶναι μερικὲς ἀπὸ τὶς πόλεις που ἴδρυσαν οἱ Ευβοεῖς. Βλ. Σακελλαρίου (1971 a) 2, 59 κ.ε.

²⁶ Σακελλαρίου (1971 b) 2, 240 κ.ε.

Επανάστασης (499-494 π.Χ.)²⁷, ενώ στον Πελοποννησιακό Πόλεμο (431-404 π.Χ.) οι Ευβοείς ήταν στο πλευρό της Αθήνας²⁸. Μετά τη μάχη της Χαιρώνειας (338 π.Χ.) και τη νίκη του Φιλίππου πέρασαν στον έλεγχο των Μακεδόνων²⁹ και το 146 π.Χ. υποτάχτηκαν στους Ρωμαίους³⁰. Ο χριστιανισμός κηρύχτηκε στο νησί, πιθανόν, στην εποχή του αποστόλου Παύλου και των διαδόχων του, υπόθεση που στηρίζεται αφενός στη γειτνίαση με τη Θήβα και την Αθήνα, όπου έχουμε ενδείξεις πρώιμου αποστολικού κηρύγματος και αφετέρου υπήρχε εβραϊκή κοινότητα και, πιθανόν, και συναγωγή στη Χαλκίδα³¹. Από τον 7^ο μ.Χ. αι. η Εύβοια ανήκε στο *θέμα της Ελλάδος* μαζί με την Αττική, τη Βοιωτία, τη Φωκίδα, τη Λοκρίδα και μέρος της Θεσσαλίας³², μέχρι το 1204 που κατελύθη η βυζαντινή αυτοκρατορία υπό των Λατίνων³³.

Το 1082, έναν αιώνα πριν από την πρώτη Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους, ο Αλέξιος Α΄ Κομνηνός παραχώρησε με χρυσόβουλλο εμπορικά προνόμια στους Βενετούς ως ανταμοιβή για τη βοήθειά τους στην απώθηση των Νορμανδών³⁴. Αυτά τα προνόμια ήταν συμπληρωματικά εκείνων που είχαν παραχωρηθεί από τον αυτοκράτορα Βασίλειο Β΄ το 992 για την προάσπιση βυζαντινών περιοχών που επλήττοντο από τους Σαρακηνούς³⁵. Τα νέα προνόμια διευκόλυναν το εμπόριο των Ενετών, αφού τους επιτρεπόταν να έχουν εμπορικές βάσεις σε επίκαιρα σημεία, ανάμεσα στα οποία συμπεριλαμβάνονταν και λιμάνια της Εύβοιας³⁶. Όταν ο Μανουήλ Κομνηνός το 1170 ακύρωσε τα προηγούμενα προνόμια και ήρθε πιο κοντά με την Πίζα και τη Γένοβα, η Γαληνοτάτη ξεκίνησε επιδρομές στην αυτοκρατορία, κατά τη διάρκεια των οποίων πολιορκήσε και λεηλάτησε τη Χαλκίδα το 1171³⁷. Μερικά χρόνια αργότερα, το 1198 ή το 1199, δόθηκαν εκ νέου προνόμια στους Βενετούς για τη διεξαγωγή του εμπορίου τους στην Εύβοια, με

²⁷ Βλ. Πελεκίδης (1971) 294

²⁸ Πελεκίδης (1971) 187-88

²⁹ Σακελλαρίου (1972) 83 κ.ε.

³⁰ Λαζάρου (1974) 174 κ.ε.

³¹ Για επισκόπηση της ιστορίας της Εκκλησίας στην Εύβοια βλ. Michalaga (2017) 559. Ενδεικτικά επίσης βλ. Gritsopoulos (1964) 998· Λαμπροπούλου και Τσιγκνάκης (2008) 13· Θέμελης (1956) 8-9· Για την παρουσία Εβραίων στην Εύβοια βλ. Koder (1973) 86-88, 94-95, 179-181· Μοσχονάς (2006) 160-161 και Μάισης (2018). Για τις κατακόμβες, που έχουν βρεθεί στη Χαλκίδα και συνηγορούν στην ύπαρξη χριστιανικών κοινοτήτων στα πρωτοχριστιανικά χρόνια, βλ. ενδεικτικά Τρίμη (1894) 14· Κυτίνου (2013) 79-81· Παπαβασιλείου (1912) 236-42.

³² Χατζηπάνου (1935) 22.

³³ Τρίμη (1894) 15· Γραϊκός, Φουστέρης (2013) 31.

³⁴ Ενδεικτικά βλ. Σαββίδης (1981-82) 313-323· Koder (1973) 43-44· Ζακυθινός (1941) 252-53.

³⁵ Πλακωτός (2015) 40· Καραγιαννόπουλος 477.

³⁶ Koder (1973) 45. Για τα προνόμια που παραχωρήθηκαν στους Βενετούς βλ. Ostogorsky (1968²) 358 κ.ε.

³⁷ Αναλυτικότερα βλ. λήμμα Euripos στο Koder -Hild (1976) 156.

ειδική συμφωνία-Privilegium, που παραχωρήθηκαν με το χρυσόβουλλο του αυτοκράτορα Αλεξίου Γ΄ Αγγέλου προς τον δόγη Enrico Dandolo³⁸. Λίγα χρόνια πριν από τη Φραγκική κατάκτηση, η Χαλκίδα, που ήταν η πολυπληθέστερη πόλη της Εύβοιας, είχε αρκετά πλούσια οικονομία, που προερχόταν από το εμπόριο κρασιού και την αλιεία πορφύρας³⁹.

Μετά τη διανομή των εδαφών της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας ανάμεσα στους Φράγκους και τους Ενετούς, στον Βονιφάτιο Μομφερρατικό παραχωρήθηκε η Θεσσαλονίκη μαζί με μεγάλο μέρος της Ελλάδας, το οποίο όμως έπρεπε να υποτάξει πρώτα. Εξεστράτευσε, λοιπόν, προς τη νότια Ελλάδα χωρίς να συναντήσει ουσιαστική αντίσταση, εκτός από τον Λέοντα Σγουρό⁴⁰. Πολλές πόλεις τον υποδέχτηκαν ως ελευθερωτή, όπως για παράδειγμα η Θήβα, κάτι που ήταν αναμενόμενο λόγω της κακοδιοίκησης των Βυζαντινών, της πειρατείας, η οποία είχε γίνει μάλιστα για τις παράλιες πόλεις και των επαχθών φόρων, οι οποίοι είχαν εξαντλήσει τους γηγενείς⁴¹. Αν δεν φέρονταν τόσο αλαζονικά οι κατακτητές και αν δεν πιέζονταν αφόρητα να αλλάξουν το δόγμα τους οι Ορθόδοξοι, πιθανόν οι Έλληνες θα ανέχονταν τη λατινική κυριαρχία. Αν και πολλοί Βυζαντινοί άρχοντες συνέχισαν να κατέχουν θέσεις στο νέο σύστημα διακυβέρνησης, που διαμορφώθηκε, δεν ήταν λίγοι αυτοί που προτίμησαν να διαφύγουν σε τμήματα της πάλαι ποτέ ακμάζουσας αυτοκρατορίας, τα οποία δεν είχαν υποδουλωθεί, όπως στην αυτοκρατορία της Νίκαιας και στο δεσποτάτο της Ηπείρου⁴².

³⁸ Miller (1909-10) Α΄, 14. Και ο Koder (1973) 44 συμφωνεί με τον Miller για το έτος 1199, ενώ ο Σαββίδης (1981-82) 316 και ο Ζακυθηνός (1941) 209-10 αναφέρουν ότι η συμφωνία έγινε το 1198.

³⁹ Πληροφορίες για την οικονομία στο Βυζάντιο λίγο πριν από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Σταυροφόρους βλ. ενδεικτικά Herrin (1975) 254-286· Jacoby (2004)150· Miller (1909-10) Α΄, 38-39.

⁴⁰ Ο Λέων Σγουρός (+1208), βυζαντινός άρχοντας, κυβερνούσε σαν φεουδάρχης στην Κόρινθο, στο Άργος, στο Ναύπλιο και για μικρό διάστημα στην Αττικοβοιωτία και στην Εύβοια. Για τη ζωή, τη δράση και για το τέλος του βλ. Miller (1909-10) Α΄, 51-53 κ.ε. σποραδικά· Βλαχοπούλου (2001) 42-54, 68-88.

⁴¹ Η διαφθορά και οι αυθαιρεσίες τα τελευταία χρόνια πριν από την Άλωση του 1204 είχαν οδηγήσει σε εξαθλίωση τους κατοίκους, ενώ οι αγρότες εξαρτώνταν από μεγαλογαιοκτήμονες. Βλ. ενδεικτικά Koder-Hild (1976) 65 κ.ε.· Βατίκαλου (2018) 11-12· Miller (1909-10) Α΄, 20 κ.ε.

⁴² Μεταξύ αυτών που έφυγαν μη ανεχόμενοι τη Λατινική κυριαρχία είναι ο Χαλκούτζης, ο οποίος κατέφυγε στην Αυτοκρατορία της Νίκαιας. Στον Χαλκούτζη αναφέρεται και ο Μιχαήλ Χωνιάτης σε επιστολές του προς τον Θεόδωρο Α΄ Λάσκαρι, προς τον Πατριάρχη της Νίκαιας και προς τον Αρχιεπίσκοπο Κρήτης (Μιχαήλ Ακομινάτου του Χωνιάτου, *Τα Σωζόμενα* 2, έκδ. Λάμπρου 1880, 276-77, 277-79, 279-80 αντίστοιχα). Ο Χωνιάτης επαινεί τον Χαλκούτζη για τη στάση που επέδειξε να μην υποκύψει στους Λατίνους, όμως περιπτώσεις σαν του Χαλκούτζη πρέπει να ήταν σπάνιες. Βλ. Βατίκαλου (2018) 16. Για τη θέση των Βυζαντινών αρχόντων κατά τη Λατινοκρατία βλ. Jacoby (2004) 134-35.

Η Κάρυστος στη νότια Εύβοια και ο Ωρεός στη βόρεια είχαν δοθεί κατά την αρχική διανομή του 1204 στους Ενετούς με την *Partitio Romaniae*⁴³, όμως ο Βονιφάτιος αγνόησε τη συνθήκη αυτή και το 1205 κατέκτησε ολόκληρο το νησί και το παρέδωσε στον Jacques d' Avesnes, συμπολεμιστή του⁴⁴. Ο τελευταίος, αφού έκτισε φρούριο στο στενό του Ευρίπου και εγκατέστησε φρουρά, έστρεψε την προσοχή του στην πολιορκία της Κορίνθου εναντίον του Λέοντος Σγουρού⁴⁵. Όμως ο ίδιος πέθανε το 1205 χωρίς κληρονόμους και η Εύβοια μοιράστηκε από τον Βονιφάτιο σε τρεις βαρόνους Λομβαρδούς, τον Ravano dalle Carceri, τον Pecoraro da Mercanuo και τον Giberto da Verona, οι οποίοι ονομάστηκαν τριτημόριοι (*terzieri-terciers*)⁴⁶. Η Χαλκίδα ήταν κοινή κτήση και των τριών βαρόνων⁴⁷. Το 1208 ο Ravano dalle Carceri⁴⁸ έμεινε μόνος κύριος του νησιού, ενώ το επόμενο έτος αναγνώρισε την επικυριαρχία της Βενετίας. Εκτός από τον ετήσιο φόρο των 2.100 υπερπύρων, που θα έπρεπε να καταβάλλει στους Βενετούς, θα προσέφερε και δύο χρυσοϋφαντες εσθήτες, μία για τον δόγη και μία για την Αγία Τράπεζα του Αγίου Μάρκου. Επίσης, έδινε το δικαίωμα στους Βενετούς να εμπορεύονται χωρίς να πληρώνουν φόρους, καθώς και να έχουν εκκλησία και αποθήκες σε κάθε πόλη του νησιού. Ο Ravano, από την πλευρά του, ανέλαβε την υποχρέωση να σέβεται το καθεστώς που ίσχυε για τους Έλληνες πριν από την εγκατάσταση των Λατίνων, συγκεκριμένα την κατάσταση που επικρατούσε «... *Emanuelis tempore*», δηλαδή την εποχή του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού⁴⁹. Αυτό τον όρο τον έθεσαν οι Ενετοί, γιατί ήθελαν να εξασφαλίσουν ότι δεν θα γίνονταν εξεγέρσεις των γηγενών, ώστε να μείνουν απερίσπαστοι οι ίδιοι να ασχοληθούν με άλλες επιχειρήσεις στο Αιγαίο, έχοντας ως

⁴³ Για την *Partitio Romaniae* ή (*Regni Graeci*), που υπεγράφη μετά από την Α' Άλωση (η συμφωνία της διανομής συνήφθη μετά τη στέψη του Βαλδουίνου Α΄ στις 16 Μαΐου και πριν από τον Οκτώβριο 1204, το πιθανότερο το θέρος του ίδιου έτους) βλ. ενδεικτικά Tafel, Thomas (1856) 1, 444-501· Ζακυθνός (1951) 179-83· Hendrickx (1999²) 81-87. Οι Ενετοί είχαν πάρει μετά τον διαμελισμό της αυτοκρατορίας τα 3/8 της Κωνσταντινούπολης, την Αγία Σοφία, τα νησιά του Ιονίου, τα πιο πολλά νησιά του Αρχιπελάγους, καθώς και τα πιο σπουδαία λιμάνια του Ελλησπόντου και του Μαρμαρά. Ο δόγης δεν έδινε όρκο υποτέλειας στον Λατίνο αυτοκράτορα, όπως έκαναν οι υπόλοιποι Φράγκοι. Πατριάρχης έγινε ο Ενετός Θωμάς Μοροζίνι. Ενδεικτικά βλ. Finlay (1854), 327-46· Carile (1965) 125-305 και σποραδικά· Βασιλιεφ (1971²) Β', 108-29· Ostrogorsky (1968²) 423-427· Lock (2013²) 40-43.

⁴⁴ Ο Koder (1973) 45, αναφέρει ότι ο Βονιφάτιος κατέλαβε την Εύβοια και την παρέδωσε στον Jacques d' Avesnes. Το ίδιο υποστηρίζει και η Μαλτέζου 9, 263, ενώ ο Miller (1909-10) Α', 69 και ο Χατζηπάνος (1935) 1, 22, υποστηρίζουν ότι η Εύβοια κατελήφθη από τον Jacques d' Avesnes.

⁴⁵ Χατζηπάνος (1935) 22-23.

⁴⁶ Μαλτέζου (1979) 263.

⁴⁷ Koder (1973) 46.

⁴⁸ Ο μεν Pecoraro da Mercanuo, που είχε πάρει τη βόρεια Εύβοια, επιστρέφει στη Βερόνα και ο Giberto da Verona, που είχε πάρει το κεντρικό τμήμα του νησιού, πεθαίνει. Μαλτέζου (1979) 263.

⁴⁹ Lock (2013²) 150.

απώτερο στόχο την κατάκτηση ολόκληρου του νησιού⁵⁰. Επίσης, όλοι οι άρχοντες, Λατίνοι και Έλληνες, έπρεπε να ορκιστούν πίστη στον δόγη. Το 1216 διορίστηκε ο πρώτος βαΐλος στο Negroponte και έτσι αργά, αλλά σταθερά, η Βενετία ισχυροποίησε τη θέση της στο νησί. Δύο μήνες αργότερα από αυτήν τη συμφωνία ο Ravano αναγνωρίστηκε ως υποτελής του Λατίνου αυτοκράτορα, με αποτέλεσμα να προκύψει σχέση διπλής υποτελείας.

Το 1216 απεβίωσαν ο Λατίνος αυτοκράτορας Ερρίκος της Φλάνδρας και ο Ravano. Επειδή οι διεκδικητές ήταν έξι για την Εύβοια⁵¹, ο βαΐλος του Negroponte Pietro Barbo⁵² βρήκε την ευκαιρία να επέμβει και διαίρεσε το νησί σε έξι τμήματα, δίνοντας δύο έκτα σε κάθε ζευγάρι διεκδικητών με τον όρο ότι, αν πέθαινε ένας από τους εκτημόριους, το μερίδιό του θα το έπαιρνε ο συγκύριός του και όχι οι κληρονόμοι του⁵³. Η έδρα του βαΐλου ήταν η Χαλκίδα και, στην ουσία, ήταν ο μόνος κυρίαρχος του νησιού. Για όλο το νησί ίσχυαν τα ενετικά μέτρα και σταθμά, οι έμποροι μπορούσαν χωρίς προβλήματα να ασκούν το επάγγελμά τους και επί πλέον υπήρξε αύξηση του πληθυσμού, όμως αυτό ήταν μία σύντομη περίοδος ακμής⁵⁴. Τα κάστρα ήταν για τους Ενετούς «... *clavis et fundamentum rerum nostrarum* ...»⁵⁵, γι' αυτό σε όλο το νησί κτίστηκαν κάστρα και πύργοι, ερείπια των οποίων υπάρχουν μέχρι τις μέρες μας.

Στο τέλος της πρώτης πεντηκονταετίας του 13^{ου} αι. ο Λατίνος αυτοκράτορας της Κωνσταντινούπολης, Βαλδουίνος ο Β΄, ανέθεσε την κυριαρχία των νησιών του Αρχιπελάγους στον δεσπότη της Αχαΐας Γουλιέλμο Β΄ Βιλλεαρδουίνο, έναν πολύ φιλόδοξο ηγεμόνα, και, έτσι, ο τελευταίος έγινε κύριος των τριτημορίων της Εύβοιας. Το 1255 πέθανε η γυναίκα του Βιλλεαρδουίνου, η Carintana dalle Carceri, μια εκ των τριτημορίων, και ο Γουλιέλμος αποφάσισε να ζητήσει το μερίδιό του· όμως οι άλλοι δύο τριτημόριοι αποκήρυξαν την ηγεμονία της Αχαΐας και δήλωσαν υποταγή στη Γαληνοτάτη. Η Βενετία θεώρησε ότι ήταν μια καλή ευκαιρία να πάρει στην κατοχή της όλο το νησί. Ο Γουλιέλμος κάλεσε τους δύο τριτημορίους του νησιού να

⁵⁰ Μαλτέζου (1979) 264.

⁵¹ Η χήρα και η κόρη του Ravano, δύο ανίψια του που τα είχε υιοθετήσει, καθώς και οι δύο γιοι ενός των τριτημορίων, του Giberto.

⁵² Οι Φράγκοι ονόμασαν τη Χαλκίδα Negroponte και αργότερα όλη την Εύβοια εκ παραφθοράς του ονόματος του Ευρίπου. Ο βαΐλος ή βαΐλος ήταν Ενετός άρχοντας που διοριζόταν απευθείας από τη γερουσία της Βενετίας.

⁵³ Koder, (1973) 46.

⁵⁴ Μαστροδημήτρης (1984-85) 422 κ.ε.

⁵⁵ *Clavis et fundamentum rerum nostrarum*: το κλειδί και η αρχή των υποθέσεων μας. Lock (2013²) 75.

παρουσιαστούν μπροστά του, δικαίωμα που είχε ως επικυρίαρχος της Εύβοιας, και αυτοί, υπακούοντας στους νόμους των φεουδαλικών δεσμών, παρουσιάστηκαν, αλλά αμέσως αιχμαλωτίστηκαν. Οι εχθροπραξίες συνεχίστηκαν μέχρι το 1258. Τρεις φορές η Χαλκίδα κατελήφθη από τον Γουλιέλμο και τρεις ανακατελήφθη από τους Ενετούς και τους τριτημοριούς. Στη μάχη της Πελαγονίας το 1259 ηττήθηκε ο Γουλιέλμος και συνελήφθη αιχμάλωτος από τον αδελφό του αυτοκράτορα της Νίκαιας, σεβαστοκράτορα Ιωάννη Παλαιολόγο⁵⁶. Απελευθερώθηκε το 1262, αφού παρέδωσε τα κάστρα του Μυστρά, της Μάνης, της Μονεμβασιάς και, ενδεχομένως, του Γερακίου⁵⁷.

Οι Ενετοί ανησύχησαν, όταν ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος δημιούργησε φιλικές σχέσεις με τη Γένουα με τη συνθήκη του Νυμφαίου το 1261, αντιθέτων συμφερόντων από τη Γαλινοτάτη⁵⁸. Λίγους μήνες αργότερα, και χωρίς τη βοήθεια των Γενουατών, η Κωνσταντινούπολη ανακτήθηκε από τους Βυζαντινούς⁵⁹. Όταν όμως το 1265 ηττήθηκαν οι Γενουάτες μαζί με τους Βυζαντινούς συμμάχους τους στη ναυμαχία του Settepozzi (Σπετσών), αποκατεστάθησαν οι σχέσεις Βυζαντινών και Ενετών και υπεγράφη συμφωνία μεταξύ των δύο πλευρών το ίδιο έτος⁶⁰. Σύμφωνα με αυτήν ο αυτοκράτορας Μιχαήλ είχε το δικαίωμα να διεκδικήσει την Αχαΐα, την Εύβοια και όσες περιοχές είχαν επιδικαστεί στους Λατίνους κατά τον διαμοιρασμό που έγινε το 1204. Παρέμενε βέβαια ο φόβος για τους Ενετούς, μήπως θιγούν τα συμφέροντά τους στο Αιγαίο, γιατί τους Λατίνους τους χειρίζονταν ευκολότερα από τους Βυζαντινούς⁶¹ και οι φόβοι τους πολλαπλασιάστηκαν, όταν το 1271 οι Βυζαντινοί νίκησαν στη Δημητριάδα⁶².

Το 1264 εμφανίστηκε στο προσκήνιο της Εύβοιας ο Λικάριος, Λατίνος ιππότης της Καρύστου, τυχοδιώκτης και πολύ φιλόδοξος, που ζούσε στην αυλή του Giberto Β΄ και παντρεύτηκε κρυφά την Felisa, χήρα του Narzotto dalle Carceri, ενός

⁵⁶ Για τη μάχη της Πελαγονίας βλ. ενδεικτικά Setton (1976) 85 κ.ε.

⁵⁷ Για την Πελοπόννησο την εποχή της Φραγκοκρατίας βλ. ενδεικτικά Koder (1973) 47· Γιαννακόπουλος (1991) 120· Λαμπροπούλου, Πανοπούλου (2000) 59-87.

⁵⁸ Επέτρεπε στους Γενουάτες να έχουν πρόσβαση στη Μαύρη Θάλασσα, κάτι που ανησύχησε τους Ενετούς. Για τη συνθήκη του Νυμφαίου βλ. Setton (1976) 91· Λίγα χρόνια αργότερα απέκτησαν και οι Ενετοί τα ίδια προνόμια. Βλ. Balard (2019²) 835.

⁵⁹ 25 Ιουλίου του 1261. Ενδεικτικά βλ. Αγορίτσας (2011) 28 κ.ε.

⁶⁰ Γιαννακόπουλος (1979) 122. Για τη συμφωνία Ενετών- Βυζαντινών βλ. Bury (1886) 334-35, όπου και το κείμενο της συμφωνίας· Balard (2019²) 835.

⁶¹ Μαλτέζου (1979) 265.

⁶² Στη ναυμαχία αυτή αντίπαλοι ήταν ο αυτοκρατορικός στόλος εναντίον των Λομβαρδών βαρόνων του Νεγροπόντε και των Ενετών της Κρήτης. Βλ. ενδεικτικά Miller (1909-10) Α', 195· Setton (1976) 196 κ.ε.

των τριτημορίων. Η Felisa φιλοξενούνταν στην αυλή του Giberto, που ήταν αδελφός του πρώτου συζύγου της, κηδεμονεύοντας τον ανήλικο γιο της έως ότου ενηλικιωθεί και αναλάβει την πατρική περιουσία. Ο Giberto εξεμάνη με τον γάμο, οπότε ο Λικάριος επέστρεψε στην Κάρυστο και επεδόθη στην πειρατεία συγκεντρώνοντας και άλλους πολεμιστές τυχοδιώκτες⁶³. Ταξίδεψε μέχρι την Κωνσταντινούπολη, συναντήθηκε με τον Μιχαήλ Η΄, συμφωνήθηκε να του δοθούν στρατιωτικές ενισχύσεις και, αν νικούσε, θα παρέδιδε όλη την Εύβοια στους Βυζαντινούς⁶⁴. Μετά από αρκετές νίκες του Λικαρίου, ο Μιχαήλ του παραχώρησε όλη την Εύβοια ως τιμάριο το 1275, αφού οι επιτυχίες διαδέχονταν η μία την άλλη. Κατέλαβε τη Σκόπελο, τα Κύθηρα, τα Αντικύθηρα και πολλά κάστρα της Εύβοιας, με επόμενο στόχο τη Χαλκίδα. Η σύγκρουση έγινε λίγα χιλιόμετρα βορειότερα της Χαλκίδας το 1279 και, αφού ο Λικάριος συνέτριψε τους Λατίνους, αιχμαλώτισε μεταξύ άλλων ευγενών τον τριτημόριο Giberto da Verona και τον σύμμαχό του, Δούκα των Αθηνών, Ιωάννη de la Roche. Ο Giberto σύρθηκε αιχμάλωτος στην Κωνσταντινούπολη μαζί με άλλους και, βλέποντας τις τιμές που απολάμβανε ο πρώην υποτελής του, πέθανε, ενώ στον Λικάριο απονεμήθηκε ο τίτλος του *μεγάλου κοντοσταύλου*⁶⁵. Τη σκηνή την περιγράφει απaráμιλλα ο Νικηφόρος Γρηγοράς⁶⁶. Ο Λικάριος δεν μπόρεσε να καταλάβει τη Χαλκίδα, αρκέστηκε στην κατάληψη του κάστρου των Φύλλων στο Ληλάντιο πεδίο, όπου εγκαταστάθηκε λεηλατώντας τις γύρω περιοχές. Επομένως, το 1279 όλη η Εύβοια ήταν στα χέρια των Βυζαντινών πλην της Χαλκίδας. Η σπουδαία δράση του διακόπηκε αιφνίδια χωρίς να έχουμε καμία άλλη πληροφορία για τη ζωή του⁶⁷. Πάντως κατάφερε να ελευθερώσει αρκετά νησιά στο Αιγαίο και να τα αποδώσει στους Βυζαντινούς⁶⁸.

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 13^{ου} αι., μετά τον θάνατο του Μιχαήλ Η΄ το 1282, οι Βυζαντινοί σταδιακά έχασαν τον έλεγχο του Αιγαίου, που τον πήραν στα χέρια τους Φράγκοι και Ενετοί. Οι Ενετοί συνθηκολόγησαν τελικά με τους Βυζαντινούς το 1302 και κατόπιν το 1310 με ευνοϊκούς γι' αυτούς όρους, αφού με την τελευταία συνθήκη οι Βυζαντινοί απομακρύνθηκαν οριστικά από την Εύβοια και

⁶³ Στον Λικάριο αναφέρεται και ο Νικηφόρος Γρηγοράς στη Ρωμαϊκή Ιστορία, *PG* 148, 4, 5.

⁶⁴ Miller (1909-10) Α΄, 196 κ.ε.· Koder (1973) 47 κ.ε.

⁶⁵ Koder (1973) 49.

⁶⁶ Νικηφόρος Γρηγοράς, Ρωμαϊκή Ιστορία, *PG* 148, 4, 5.

⁶⁷ Bury (1886) 8, 335-340.

⁶⁸ Για τη δράση του Λικαρίου βλ. Βρανόπουλος (1960) 127-33.

το Αιγαίο⁶⁹. Το επόμενο βήμα των Ενετών ήταν να απομακρύνουν από το νησί τους Φράγκους και, για να το πετύχουν αυτό, άρχισαν να αγοράζουν κτήματα γύρω από τη Χαλκίδα και να καταλαμβάνουν το ένα κάστρο μετά το άλλο, αργά και μεθοδικά⁷⁰. Το 1304 ύψωσαν τείχος στη συνοικία τους, απομονώνοντάς την από την περιοχή όπου διέμεναν οι τριτημόριοι και, έτσι, το λιμάνι της Χαλκίδας έγινε το σημαντικότερο της Γαληνοτάτης στο κεντρικό Αιγαίο⁷¹.

Στις αρχές του 14^{ου} αι. εμφανίστηκαν οι Καταλανοί στο προσκήνιο, μισθοφόροι οργανωμένοι σε Εταιρεία, που υπηρετούσαν όποιον πλήρωνε καλύτερα⁷². Το 1303 ο Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος, πιεζόμενος από τη συνεχή εξάπλωση των Οθωμανών, τους κάλεσε στην υπηρεσία του. Αρχικά είχαν επιτυχίες, αλλά στη συνέχεια επιδόθηκαν σε λεηλασίες, πρώτα στη Μ. Ασία και από το 1305-1309 στη Μακεδονία και Θράκη. Αργότερα, προχώρησαν στη νοτιότερη Ελλάδα και το 1311 συγκρούστηκαν στη μάχη του Κηφισού, περιοχή κοντά στην Κωπαΐδα, με τους Φράγκους των Αθηνών και της Θήβας. Η μάχη αυτή κατέληξε σε πανωλεθρία των Φράγκων, με αποτέλεσμα να εγκαθιδρυθεί καταλανικός έλεγχος στις περιοχές αυτές για 80 χρόνια⁷³.

Ο κίνδυνος να προελάσουν οι Καταλανοί στην Εύβοια ήταν μεγάλος. Οι Ενετοί ζήτησαν συνεργασία με τους Λομβαρδούς του νησιού για να αντιμετωπιστεί ο κίνδυνος. Δέχτηκαν να συμπράξουν όλοι εκτός από τον Bonifacio da Verona, βαρόνο της Καρύστου, ο οποίος πάντρεψε την κόρη του Marulla με τον Alfonso Fadrique, νόθο γιο του βασιλιά της Σικελίας, που ορίστηκε αρχηγός της Καταλανικής Εταιρείας, γιατί, προφανώς, ήλπιζε με τη σύμπραξη των Καταλανών να καταλάβει ολόκληρη την Εύβοια. Ο Βονιφάτιος απεβίωσε και ο Alfonso Fadrique κληρονόμησε τη νότια Εύβοια και τα κάστρα Καρύστου και Αρμένων και, έτσι, του δόθηκε η ευκαιρία να διαπράξει εκτεταμένες λεηλασίες σε όλη την Εύβοια. Το 1317 κατέλαβε και τη Χαλκίδα, για μικρό όμως χρονικό διάστημα, ενώ τελικά το 1319 υπεγράφη συνθήκη ειρήνης ανάμεσα στους Βενετούς, τριτημόριους και Καταλανούς του

⁶⁹ Bury (1886) 8, 342-48

⁷⁰ Χατζηπάνος (1935) 26-30· Παπαδία-Λάλα (2006) 28.

⁷¹ Παπαδάκης (1975) 277 κ.ε.· Μοσχονάς (2006) 157-71.

⁷² *Companya Catalana*. Για τους Καταλανούς και τη δράση τους βλ. ενδεικτικά Σταματιάδης (1896)· Miller (1909-10) Α', 300-84· Setton (1975)· Μαλτέζου (1979) 257· Moncada (2000)· Lock (2013²) 112-27· Μιχαλόπουλος (2016).

⁷³ Βασιλιεφ (1971) Β' 307 κ.ε.· Lock (2013²) 104 κ.ε.

νησιού⁷⁴ που ανανεώθηκε το 1331⁷⁵. Με τη συνθήκη αυτή περιοριζόταν η δράση των Καταλανών και επωφελούνταν οι Ενετοί, όμως όχι για μεγάλο διάστημα, γιατί στις αρχές του 14^{ου} αι. εμφανίστηκαν οι Τούρκοι, σύμμαχοι των Καταλανών, λεηλατώντας και προκαλώντας τρόμο στα παράλια της Εύβοιας⁷⁶. Όταν το 1338 απεβίωσε ο Alfonso Fadrique, οι Ενετοί προσπάθησαν να αποκτήσουν τον έλεγχο της νότιας Εύβοιας⁷⁷ αγοράζοντας το 1365 την Κάρυστο από τον διάδοχο του Alfonso, Bonifacio⁷⁸. Η ευκαιρία για να κυριαρχήσει σε όλο το νησί η Βενετία δόθηκε πρώτα με τη δολοφονία το 1383 του Niccolo dalle Carceri, που κατείχε τα δύο τρίτα του νησιού, και στη συνέχεια με τον θάνατο το 1390 του τριτημόριου Giorgio Ghisi, που δεν είχε απογόνους και άφησε ως κληρονόμο του τους Ενετούς⁷⁹, οπότε οι τελευταίοι απέκτησαν όλες τις γαίες του νησιού. Στο εξής, μέχρι την κατάκτηση από τους Οθωμανούς, οι Ενετοί κρατούσαν κάτω από την εξουσία τους τη Χαλκίδα και τις πεδιάδες της κεντρικής Εύβοιας· όλες τις άλλες περιοχές τις εκμίσθωναν χωρίς όμως οι εκμισθωτές να έχουν κληρονομικά δικαιώματα. Μία ακόμα συμφορά έπληξε το νησί, όταν το 1418 ένας ισχυρός σεισμός κατέστρεψε εκτός των άλλων και τμήματα των κάστρων του νησιού⁸⁰.

Από το 1430 και μετά, όταν έχασε η Γαλινοτάτη τη Θεσσαλονίκη από τους Τούρκους, άρχισαν πυρετώδεις προετοιμασίες άμυνας στο Negroponte, γιατί ο κίνδυνος διαγραφόταν ξεκάθαρα. Οχύρωσαν όσο καλύτερα μπορούσαν τη Χαλκίδα⁸¹, ενώ πρόσφυγες κατέφτασαν στην Εύβοια το 1465 μετά την κατάληψη της Λήμνου από τους Τούρκους⁸². Το 1458 είχε έρθει στη Χαλκίδα, προσποιούμενος τον επισκέπτη, ο Μεχμέτ Β΄, στην πραγματικότητα όμως ήθελε να κατοπτεύσει την περιοχή και να βρει τον προσφορότερο τρόπο για να κατακτήσει την πόλη⁸³, κάτι που πραγματοποιήθηκε το 1470 μετά από πολιορκία ενός μήνα. Ο Μεχμέτ, για να παρακάμψει το φρούριο της γέφυρας, κατασκεύασε πλωτή γέφυρα από πλοία και έτσι

⁷⁴ Thomas (1880) τ. 5, αριθ. 70, 120-22· Koder (1973) 52.

⁷⁵ Thomas (1880) τ. 5, αριθ. 108, 214-219.

⁷⁶ Για περιγραφή των λεηλασιών βλ. Dourou-Elioroulou (1999-2000) 90.

⁷⁷ Koder (1973) 52-53.

⁷⁸ Ο Γουναρόπουλος (1979) 195, αναφέρει ως έτος πώλησης της Καρύστου το έτος 1366, ενώ ο Koder (1973) 54, αναφέρει το 1365.

⁷⁹ Βατίκαλου (2018) 28.

⁸⁰ Bury (1888) 9, 111.

⁸¹ Παντελίδου-Αλεξιάδου, Μαμαλούκος (2004) 300-301.

⁸² Bury (1888) 9, 112.

⁸³ Η επίσκεψή του έγινε λίγο πριν την έναρξη του Α΄ Βενετο-Οθωμανικού πολέμου (1463-79). Βλ. Miller (1909-10) Β΄, 161-62.

ο στρατός του πέρασε στο νησί ανενόχλητος⁸⁴. Η πόλη αλώθηκε στις 12 Ιουλίου και ακολούθησε ανηλεής σφαγή και λεηλασία⁸⁵. Οι απώλειες ήταν μεγάλες και για τις δύο πλευρές.⁸⁶ Έτσι, έληξε η λατινική περίοδος για την Εύβοια που κράτησε 270 χρόνια. Κάνοντας μία αποτίμηση της διακυβέρνησης του νησιού από τους Ενετούς, θα λέγαμε ότι, χωρίς να αναλωθούν σε πολέμους, κατάφεραν να αποσπάσουν τα μεγαλύτερα οφέλη, αφού από το 1209 ή καλύτερα από το 1216 έως το 1470 ήταν οι ουσιαστικοί κυρίαρχοι του νησιού.

Μετά την κατάκτηση από τους Οθωμανούς το νησί ονομάστηκε Εγριπός και διαιρέθηκε σε δύο πασαλίκια, αυτό της Χαλκίδας και αυτό της Καρύστου⁸⁷. Το 1688 οι Ενετοί ανεπιτυχώς⁸⁸ προσπάθησαν να ξαναπάρουν τη Χαλκίδα από τους Οθωμανούς, οι οποίοι παρέμειναν στο νησί μέχρι το 1833, οπότε και απελευθερώθηκε.

⁸⁴ Setton (1978) 271 κ.ε.· Koder (1973) 60-61.

⁸⁵ Για το χρονικό της άλωσης βλ. ενδεικτικά Γκίκας (1959) 194-255· Βατίκαλου (2018) 54 κ.ε., όπου και βιβλιογραφία· Πέρρα (2007) 96-102. Η άλωση του Νεγροπόντε, που ως επακόλουθο είχε την υποταγή όλης της Εύβοιας, ήταν η σημαντικότερη ως τότε ήττα για τους Βενετούς. Εκτός από τις υλικές απώλειες, η Βενετία εξέπεσε στα μάτια των υπολοίπων χριστιανικών κρατών, τα οποία είχαν την εντύπωση ότι η Βενετία θα ήταν η μόνη που θα μπορούσε να σταματήσει την προέλαση των Οθωμανών. Βλ. Πέρρα (2007) 20-22.

⁸⁶ Σύμφωνα με τον Bury (1888) 116 οι απώλειες ήταν για τους Τούρκους 40.000 και για τους χριστιανούς 30.000, ενώ σύμφωνα με τον Ευαγγελίδη (1934) 561, οι απώλειες ήταν 45.000 και 50.000 αντίστοιχα.

⁸⁷ Ευαγγελίδης (1934) 561.

⁸⁸ Παπαδόπουλος (2004) 50-1.

3. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΥΒΟΙΑΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΙΑΣ

Η Εύβοια ήταν για τους Ενετούς πολύ σημαντική και προσπάθησαν να εδραιώσουν τη θέση τους και να κυριαρχήσουν με κάθε τρόπο⁸⁹. Ειδικότερα, το λιμάνι της Χαλκίδας λειτουργούσε ως ενδιάμεσος σταθμός διακίνησης προϊόντων από τη Δύση προς την Ανατολή, συγκεντρώνοντας στις αποθήκες του Εγρίπου υφάσματα και άλλα είδη⁹⁰. Σκόπιμο είναι να αναφερθεί ότι το Negroponte ήταν ένα σημαντικότατο λιμάνι στον *Δρόμο του Μεταξιού*⁹¹ και ήταν επόμενο, αφού το νησί είχε τόση μεγάλη σημασία για τους Ενετούς, να φροντίσουν με επιμέλεια για την οχύρωση και για την εύρυθμη οικονομική και κοινωνική οργάνωση, με συνέπεια την ευημερία στο νησί. Το 1421 η Βενετία έθεσε σε εφαρμογή το δίκαιο των *Ασσιζών* και ανέθεσε σε επιτροπή να συγκεντρώσει τους φεουδαρχικούς νόμους, που θα ίσχυαν για όλο το νησί⁹². Ήταν μία νομοθεσία, που είχε εφαρμοστεί ήδη στα σταυροφορικά κράτη στην Εγγύς Ανατολή, προσαρμόστηκε στα νέα δεδομένα και, έτσι, έχουμε τις *Ασσιζες της Ρωμανίας*, δηλαδή ένα δίκαιο μικτό, με θεσμούς που ήρθαν από τη Δύση, αλλά συγχρόνως και με στοιχεία από την μακρότατη βυζαντινή και ρωμαϊκή νομική παράδοση. Όμως, και οι Φράγκοι έμειναν για πολλά χρόνια στο νησί και, επόμενο ήταν να υπάρξει μια όσμωση Ελλήνων και Δυτικών, καθώς φεουδαρχικές και εμπορικές τακτικές των Ενετών έπρεπε να συγκεραστούν με τη νοοτροπία του ντόπιου πληθυσμού⁹³.

Οι πληροφορίες που έχουμε για τον ντόπιο πληθυσμό του νησιού, και κυρίως για τις αγροτικές περιοχές, είναι ελάχιστες. Ενώ έχουμε αρκετές πληροφορίες για τους Λατίνους ευγενείς, για τους βυζαντινούς άρχοντες, των οποίων βέβαια οι περιουσίες δημεύτηκαν, δεν γνωρίζουμε τι απέγιναν· ίσως κάποιοι διέφυγαν σε βυζαντινά εδάφη και άλλοι, ίσως, αναγκάστηκαν να δώσουν όρκο υποτέλειας στους Φράγκους⁹⁴. Οι περισσότεροι από τον ντόπιο πληθυσμό ήταν ακτήμονες καλλιεργητές, *villani*, που υποχρεώνονταν να καταβάλλουν είτε ενοίκιο στον

⁸⁹ Ενδεικτικά βλ. Φαράντος (1980) 23, 326· Χατζηπάνος (1936) 1, 24· Μαστροδημήτρης (1984-85) 422-26.

⁹⁰ Για την οικονομία ενδεικτικά βλ. Lock (2013²)· Πανοπούλου (1993) 302.

⁹¹ Kontogiannis and Skartsis (2021) 209· Jacoby (2004) 139.

⁹² Μαλτέζου (2006) 18. Περί Ασσιζών βλ. Μαστροδημήτρης (1961) 249-52.

⁹³ Μαλτέζου (2006) 19.

⁹⁴ Η περίπτωση του Χαλκούτζη μάλλον αποτελεί εξαίρεση. Βλ. παραπάνω σελ. 7 και υποσ. 42.

γαιοκτήμονα είτε ποσοστό από την παραγωγή και ζούσαν ως δουλοπάροικοι⁹⁵. Σίγουρα, η Χαλκίδα ήταν το κέντρο του νησιού, αλλά και άλλα λιμάνια έπαιζαν σημαντικό ρόλο. Άλλωστε, είναι γνωστό ότι και οι βυζαντινοί εκπρόσωποι της Εκκλησίας και της πολιτείας, που συμμετείχαν στη σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας, είχαν περάσει και αυτοί από τη Χαλκίδα⁹⁶. Αντιλαμβανόμαστε την αβεβαιότητα που θα επικρατούσε στους γηγενείς από τόσο πολλές συγκρούσεις, που έλαβαν χώρα στην Εύβοια, κατά τη διάρκεια της Λατινοκρατίας, όμως, παρόλα αυτά, προς το τέλος του 13^{ου} αι. ο πληθυσμός του νησιού αυξήθηκε, κάτι που δείχνει ότι υπήρξε βελτίωση στη ζωή τους, έστω και αν η πειρατεία ήταν σε άνθηση, κυρίως από τους Λομβαρδούς⁹⁷. Στα μέσα του 14^{ου} αι. η κατάσταση διαφοροποιήθηκε, αφού έχουμε μαρτυρίες για μείωση του πληθυσμού και επαχθή φορολόγηση⁹⁸. Η εμφάνιση των Οθωμανών έκανε την κατοίκηση στο νησί επισφαλής⁹⁹, αλλά και η εμφάνιση του *Μαύρου Θανάτου*, η επιδημία της πανώλους, που από τα μέσα του 14^{ου} αι. περιοδικά εμφανιζόμενη αφάνισε το 1/3 του πληθυσμού της Ευρώπης¹⁰⁰, χωρίς όμως επαρκή στοιχεία για τις απώλειες στην Ελλάδα¹⁰¹. Από το 1379-81, λόγω του πολέμου με τους Γενοβέζους και και των συνεχών επιδρομών των Οθωμανών, η Βενετία αμέλησε την Εύβοια¹⁰². Στις αρχές του 15^{ου} αι. οι Ενετοί, λόγω μείωσης του πληθυσμού, κάλεσαν Αλβανούς εποίκους με δέλεαρ την απαλλαγή φορολογίας και την παραχώρηση γαιών¹⁰³. Ακόμα ένα σοβαρό θέμα της Λατινοκρατίας για τους Έλληνες ήταν η δουλεία, αφού οι Λατίνοι δεν δίσταζαν να πωλούν ως σκλάβους Έλληνες, παρόλο που δεν θεωρούνταν σωστό να υποδουλώνουν ομοθρήσκους¹⁰⁴.

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204¹⁰⁵ ο πάπας Ιννοκέντιος Γ΄(1198-1216) περίμενε ότι, αλλάζοντας όλη τη δομή της Εκκλησίας και αντικαθιστώντας τους ορθοδόξους ιερείς με καθολικούς, θα πετύχαινε την Ένωση

⁹⁵ Ενδεικτικά βλ. Διαλέτη (2015) 95· Παπαδία-Λάλα (2011) 15-32.

⁹⁶ Setton (1978) 39 κ.ε.· Μαστροδημήτρης (1962) 9, 168-76.

⁹⁷ Bury (1888) 7, 331-32.

⁹⁸ Bury (1888) 9, 93.

⁹⁹ Bury (1888) 9, 98.

¹⁰⁰ Βλ. Jacoby (2004) 131-79.

¹⁰¹ Lock (2013²), 241.

¹⁰² Bury (1888) 9, 100.

¹⁰³ Bury (1888) 9, 105.

¹⁰⁴ Lock (2013²), 254.

¹⁰⁵ Οι σταυροφορίες έκαναν ακόμα μεγαλύτερο το χάσμα μεταξύ των δύο πλευρών, χάσμα που ανάγει την καταγωγή του στους μεσοβυζαντινούς χρόνους. Για το πώς αντιλαμβάνονταν οι δύο πλευρές τις σταυροφορίες βλ. ενδεικτικά Κόλια-Δερμιτζάκη (2000) 9 κ.ε. Για τις τακτικές που χρησιμοποιήθηκαν από τον πάπα Ιννοκέντιο Γ΄ για τον προσηλυτισμό των Ορθοδόξων βλ. Πανοπούλου (2008) 344-48. Για την οργάνωση του Λατινικού Πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης την περίοδο 1204-1261 βλ. ενδεικτικά Wolff (1948) 33-60.

των Εκκλησιών¹⁰⁶. Έτσι, ολόκληρος ο ανώτερος ορθόδοξος κλήρος αντικαταστάθηκε από λατινικό και μόνο ο κατώτερος κλήρος παρέμεινε ως είχε, ενώ όλη η εκκλησιαστική περιουσία πέρασε στα χέρια των καθολικών. Όμως, αυτές οι ενέργειες έφεραν το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα, δηλαδή τη συσπείρωση των ορθοδόξων και έκανε το χάσμα μεταξύ ορθοδόξων και καθολικών αγεφύρωτο. Ήταν ένας τρόπος αντίστασης και, ταυτόχρονα, ένας τρόπος να αποφύγουν την αφομοίωσή τους από τους κατακτητές. Οι Λατίνοι διόρισαν σε πολλές περιοχές πρωτοπαπάδες και πρωτοψάλτες, οι οποίοι πληρώνονταν από το κράτος, για να μπορούν να ελέγχουν την Εκκλησία¹⁰⁷. Βέβαια, συν τω χρόνω, εξομαλύνθηκε η κατάσταση και βρέθηκαν τρόποι συμβίωσης, αλλά το αποτέλεσμα δεν ήταν το αναμενόμενο για τους Λατίνους· αντί να αφομοιώσουν τον ντόπιο πληθυσμό ένα μεγάλο ποσοστό Λατίνων αφομοιώθηκε από τους Έλληνες¹⁰⁸.

Επίσημη εμφάνιση της επισκοπής Αυλώνας έχουμε για πρώτη φορά στην Ε΄ Οικουμενική Σύνοδο (553)¹⁰⁹, ενώ τον 9^ο αι. αποκόπτεται από τη μητρόπολη Κορίνθου, όπου ανήκε, και υπάγεται στη μητρόπολη Αθηνών¹¹⁰. Όταν οι Λατίνοι κατέλαβαν την Αθήνα (τέλη του 1204), ο μητροπολίτης της Αθήνας Μιχαήλ Χωνιάτης αναγκάστηκε να φύγει και τη θέση του κατέλαβε Λατίνος αρχιεπίσκοπος, ο οποίος συμπεριέλαβε στην Αρχιεπισκοπή Αθηνών, μεταξύ άλλων, και τις επισκοπές Χαλκίδας, Αυλώνας, Ωρεού, Καρύστου και Σκύρου¹¹¹. Η μητρόπολη Αθηνών υπαγόταν στο λατινικό πατριαρχείο Κωνσταντινούπολης και κατ' επέκταση και οι επισκοπές Ευβοίας, τις οποίες κατέλαβαν Λατίνοι επίσκοποι εκτός της Χαλκίδας, όπου παρέμεινε ο επίσκοπος Θεόδωρος στη θέση του δεσμευόμενος με πίστη στον πάπα, αν και δεν δέχτηκε να μυρωθεί από τον Λατίνο αρχιεπίσκοπο Αθηνών¹¹². Εικάζεται ότι ενέδωσε προκειμένου να διαφυλάξει τους ορθοδόξους από τις πιέσεις

¹⁰⁶ Μαλτέζου (1979) 245. Αναλυτικά για τον ρόλο του Ιννοκέντιου βλ. ενδεικτικά Demacopoulos (2019) 75 κ.ε., όπου και βιβλιογραφία.

¹⁰⁷ Μαλτέζου (1979) 245.

¹⁰⁸ Ενδεικτικά βλ. Μαλτέζου (1979) 244-46· Σαββίδης (1981-82) 321· Πανοπούλου (1993) 293-94.

¹⁰⁹ Θέμελης (1952) 10.

¹¹⁰ Βλ. ενδεικτικά Michalaga (2017) 561· Θέμελης (1952) 549.

¹¹¹ Βλ. Koder-Hild (1976) 82· Wolff (1948) 6, 33-60, όπου και πίνακες. Για τις Λατινικές και Ελληνικές εκκλησίες κατά τη διάρκεια της Λατινοκρατίας βλ. Coureas (2015) 145-85· Sanudo (2000) 3-8, 166-69.

¹¹² Ο Θεόδωρος δέχτηκε το λατινικό δόγμα το 1206. Το 1208 ο Λατίνος αρχιεπίσκοπος Αθηνών τον θεώρησε ανεπαρκή, τον έθεσε σε αργία, όμως ο πάπας Ιννοκέντιος Γ΄ ζήτησε να μην ενοχληθεί ξανά ο Θεόδωρος. Από την αλληλογραφία του Μιχαήλ Χωνιάτη πληροφορούμαστε ότι η ομολογία του λατινικού δόγματος από τον Θεόδωρο ήταν τελείως επιφανειακή. Βλ. Michalaga (2017) 565· Koder-Hild (1976) 84-85.

του πάπα και των Ενετών¹¹³, υποστηρίζεται δε ότι η επισκοπή του έγινε κέντρο αντίστασης κατά των Λατίνων¹¹⁴. Το 1209 ο Ιννοκέντιος όρισε να υπαχθούν όλες οι επισκοπές Ευβοίας στον Λατίνο αρχιεπίσκοπο Αθηνών. Ο πάπας Ονώριος (1216-27), λίγο αργότερα, ένωσε όλες της επισκοπές της Εύβοιας σε μία, την επισκοπή Ευρίπου¹¹⁵. Επί βασιλείας Μιχαήλ Η΄ του Παλαιολόγου (1259-1282), οι επισκοπές Αυλώνος (Αυλωναρίου), Ωρεών και Καρύστου ενώθηκαν με την επισκοπή Χαλκίδας ή Ευρίπου, αφού αποσπάστηκαν από τη μητρόπολη Αθηνών¹¹⁶ και απετέλεσαν ξεχωριστή μητρόπολη¹¹⁷. Από το 1314 και μετά ο Λατίνος πατριάρχης ήταν και επίσκοπος Negroponte (Χαλκίδας)¹¹⁸.

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι, από τότε που πέρασε ολόκληρη η Εύβοια στα χέρια των Ενετών (αρχές του 14^{ου} αι.), από τις πρώτες ρυθμίσεις, που έκαναν, ήταν να απαλλάξουν τους ορθοδόξους από φόρους που πλήρωναν στον Λατίνο πατριάρχη-επίσκοπο Negroponte¹¹⁹ και έτσι στην Εύβοια, σε σχέση με άλλες βενετοκρατούμενες περιοχές, οι ορθόδοξοι απελάμβαναν περισσότερα προνόμια. Αυτές τις ελάχιστες πληροφορίες έχουμε, που τις αντλούμε από ενετικά έγγραφα που διεσώθησαν, από βυζαντινούς συγγραφείς, από έγγραφα της ορθόδοξης εκκλησίας, αλλά και της παπικής¹²⁰.

Από τους λοιπούς Δυτικούς οι Ενετοί ήταν πιο μετριοπαθείς και, έχοντας ρεαλιστικότερη πολιτική από τους Φράγκους καθ' όλη την περίοδο της Λατινοκρατίας, προσπαθούσαν να μην δημιουργούν έντονες αντιπαραθέσεις με τους ντόπιους όσον αφορά τα εκκλησιαστικά ζητήματα και να εφαρμόζουν στις κτήσεις τους όχι ενιαία, αλλά την πιο συμφέρουσα γι' αυτούς εκκλησιαστική πολιτική. Γνώριζαν ότι οι αντιπαραθέσεις ορθοδόξων και καθολικών είχαν χαρακτήρα όχι μόνο θρησκευτικό, αλλά και εθνικό και, ως εκ τούτου, για να προστατέψουν την ομαλή διεξαγωγή του εμπορίου τους, ακολούθησαν μετριοπαθή και συμβιβαστική στάση· όποτε όμως τους δινόταν η ευκαιρία, έπαιρναν το μέρος των καθολικών, ιδιαίτερα τον

¹¹³ Τριανταφυλλόπουλος (2012) 152.

¹¹⁴ Πανσελήνου (1989) 175.

¹¹⁵ Θέμελης (1954) 89.

¹¹⁶ Koder-Hild (1976) 85· Χρυσόστομος Αρχ. Αθηνών (1934) 10, 666.

¹¹⁷ Θέμελης (1952) 18.

¹¹⁸ Ενδεικτικά βλ. Koder-Hild (1976) 86· Μαστροδημήτρης (1984-85) 433· Πανοπούλου (1993) 288-89.

¹¹⁹ Bury (1888) 9, 102.

¹²⁰ Τωμαδάκης (1959) 39.

πρώτο καιρό¹²¹. Είχαν τον φόβο ότι μπορεί να αφομοιώνονταν οι καθολικοί από τους ορθοδόξους, όμως από τον 16^ο αι. και μετά η Βενετία, μπροστά στον τουρκικό κίνδυνο, προσπάθησε να στηριχτεί στους ορθοδόξους, ανακόπτοντας, κατά κάποιον τρόπο, τις προσπάθειες εξάπλωσης των καθολικών.

Μετά την κατάληψη της νήσου από τους Τούρκους, ο ορθόδοξος πληθυσμός τέθηκε στη δικαιοδοσία του Οικουμενικού Πατριαρχείου, που είχε ήδη πάρει προνόμια από τον σουλτάνο, και ορίστηκε ορθόδοξος μητροπολίτης, που ανέλαβε την ποιίμανση των Χριστιανών όλου του νησιού¹²².

Τα στοιχεία, που έχουμε στη διάθεση μας για την καλλιτεχνική παραγωγή στην Εύβοια την εποχή της Λατινοκρατίας, τα αντλούμε σχεδόν αποκλειστικά από τα διασωθέντα μνημεία, αφού από γραπτές πηγές ελάχιστες πληροφορίες έχουμε. Για παράδειγμα, υποθέτουμε ότι τα αρχικά Ξ.Ι.Β. στη Μεταμόρφωση στο Πυργί (1296) είναι τα αρχικά του ονόματος του ζωγράφου του ναού, χωρίς όμως να έχουν ταυτιστεί με κάποιο συγκεκριμένο όνομα¹²³. Από τις κτητορικές επιγραφές, που διασώθηκαν, πληροφορούμαστε ότι τα έξοδα της ανέγερσης και της διακόσμησης των ναών τα αναλάμβαναν, ως επί το πλείστον, απλοί άνθρωποι. Μελετητές υποστηρίζουν ότι η παρουσία κάποιων σπουδαίων ιερατικών μορφών, κυρίως μοναχών, όπως για παράδειγμα ο όσιος Χριστόδουλος, ιδρυτής της μονής της Πάτμου (έζησε στα τέλη του 12^{ου} αι.), που απεβίωσε στην Εύβοια¹²⁴, ο όσιος Γεράσιμος ο Σιναΐτης (περίπου 1320), ο άγιος Άνθιμος Τορνίκης (14^{ος} αι.), που διετέλεσε Μητροπολίτης Αθηνών και Ευρίπου, ο όσιος Γεράσιμος ο Ευβοεύς (13^{ος} αι.), μαθητής του οσίου Γρηγορίου του Σιναΐτου (13^{ος} αι) κ.ά., λειτούργησε ευνοϊκά για την ανέγερση εκκλησιών και μονών στην Εύβοια¹²⁵. Ιδιαίτερα, για την περιοχή Κύμης-Αυλωναρίου ένας επιπλέον λόγος ήταν ο αγροτικός πλούτος της περιοχής¹²⁶. Από τους δεκαπέντε ναούς της υστεροβυζαντινής εποχής στην Εύβοια οι εννέα βρίσκονται μεταξύ Αυλωναρίου και Κύμης και, μάλιστα, χρονολογούνται μεταξύ του τέλους του 13^{ου} αι. και των πρώτων δεκαετιών του 14^{ου} αι. (σχ. 16). Οι περισσότεροι από αυτούς είναι σταυρεπίστεγοι και, έτσι, η Εύβοια χαρακτηρίστηκε από τον Ορλάνδο ως *η χώρα των*

¹²¹ Βασιλείου (2019) 11.

¹²² Michalaga (2017) 570.

¹²³ Αμφισβητείται ακόμα και αν, όντως, είναι τα αρχικά του ονόματος του ζωγράφου. Βλ. Τριανταφυλλόπουλος (1992) 68.

¹²⁴ Μαστροδημήτρης (1990) 171.

¹²⁵ Αυτό όμως δεν αφορά αποκλειστικά την περιοχή Αυλωναρίου, αλλά ολόκληρη την Εύβοια.

¹²⁶ Η περιοχή γύρω από το Αυλωνάρι είναι από τις πιο εύφορες της Εύβοιας.

*σταυρεπίστεγων εκκλησιών*¹²⁷. Όλοι αυτοί οι ναοί έχουν εξαιρετικές τοιχογραφίες, σε κάποιους όμως οι εικονογραφικές ομοιότητες είναι τόσο πολλές, που μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το ίδιο αγιογραφικό συνεργείο θα πρέπει να είχε φιλοτεχνήσει τις τοιχογραφίες σε περισσότερες από μία εκκλησίες.

¹²⁷ Ορλάνδος (1951) 7, 111. Έχουν καταμετρηθεί περίπου είκοσι πέντε ναοί σταυρεπίστεγοι στην Εύβοια, κάποιοι από τους οποίους είναι μεταβυζαντινοί. Βλ. Τριανταφυλλόπουλος (1992) 68.

4. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ

Κατά την υστεροβυζαντινή εποχή (1204-1453), στα διάφορα τμήματα της πάλαι ποτέ Βυζαντινής Αυτοκρατορίας συναντούμε τελείως διαφορετική εξέλιξη τόσο στη ζωγραφική όσο και στην αρχιτεκτονική, κάτι που οφείλεται στην κατάτμησή της και τον χωρισμό της σε λατινοκρατούμενα και σε βυζαντινοκρατούμενα εδάφη, με αποτέλεσμα κάθε τμήμα να ακολουθήσει διαφορετική πορεία¹²⁸. Η Κωνσταντινούπολη δεν έχει πια τον ηγετικό ρόλο ούτε στη ζωγραφική ούτε στην αρχιτεκτονική, που σημαίνει απελευθέρωση από την κεντρική εξουσία¹²⁹.

Με την έλευση των Λατίνων είναι γεγονός ότι οι δραστηριότητες σε όλες τις τέχνες γνωρίζουν μία κάμψη¹³⁰. Ως προς τη ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου και στον ηπειρωτικό χώρο της Ελλάδας έχουμε συντηρητική προσκόλληση στα κομνηνεία πρότυπα, ενώ στη Σερβία και Βουλγαρία δημιουργούνται έργα αυτοκρατορικής κλίμακας από εξαιρετικούς, Βυζαντινούς κατά κύριο λόγο, τεχνίτες με κλασικίζουσα τεχνοτροπία και φυσιοκρατική απόδοση των χαρακτηριστικών¹³¹. Στα Βαλκάνια και τη Ρωσία η βυζαντινή τέχνη διείσδυσε μέσω της Εκκλησίας ξεπερνώντας τα γεωγραφικά όρια της αυτοκρατορίας¹³². Προς το τέλος του 13^{ου} αι. οι μορφές αποκτούν όγκο και δηλώνεται σαφώς ο χώρος, όπως για παράδειγμα στην Αχρίδα και στο Πρωτάτο¹³³.

Στην αρχιτεκτονική, κατά την τελευταία βυζαντινή περίοδο, όλα είναι πιο απλά, δεν στερούνται όμως χάριτος όσο ευτελή υλικά και να χρησιμοποιούν, ακόμα και αν δεν έχουν μέλη μαρμάρινα ή πώρινα, τέλεια λαξευμένα ούτε πλινθοπερίκλειστο σύστημα, διαθέτουν όμως σαφήνεια και αρμονία αξιοζήλευτη. Στις λατινοκρατούμενες επαρχίες, οι κατακτηθέντες ελάχιστα επηρεάστηκαν στην αρχιτεκτονική από τους τύπους των σταυροφόρων και συνέχισαν να κτίζουν

¹²⁸ Τριανταφυλλόπουλος (1992) 65.

¹²⁹ Χατζηδάκης (1979) 428.

¹³⁰ Οι διακοσμητικές τέχνες που τη μεσοβυζαντινή περίοδο έφτασαν σε πολύ υψηλά επίπεδα, στην υστεροβυζαντινή γνώρισαν μεγάλη κάμψη. Βλ. Delvoye (2014⁴) 575. Η γλυπτική για παράδειγμα στη νότια Ελλάδα, που στη μεσοβυζαντινή εποχή ήταν σε άνθιση, διακόπτεται απότομα. Βλ. Μελβάνι (2008) 312.

¹³¹ Βλ. Βαφειάδης (2015) 92, 114.

¹³² Krautheimer (2012³) 510-11.

¹³³ Βαφειάδης (2015) 162-63, 172.

εκκλησίες με τον πατροπαράδοτο τρόπο. Όσο όμως περνούν τα χρόνια, παρατηρούμε -σε αντίθεση με τη ζωγραφική, όπου μάλλον οι Λατίνοι επηρεάστηκαν από τους Βυζαντινούς, αναγνωρίζοντας το κύρος της βυζαντινής ζωγραφικής¹³⁴- αυξητική τάση σε δυτικές επιδράσεις, που δείχνει ότι υπήρξε τελικά, έστω και με μεγάλες δυσκολίες, ένα *modus vivendi* μεταξύ γηγενών και Λατίνων. Τα δάνεια, που πήραν από τους Λατίνους, για παράδειγμα η χρήση κωδώνων και κωδωνοστασίων, τα οξυκόρυφα τόξα και κάποια διακοσμητικά στοιχεία, είναι αποσπασματικά, δεν ξενίζουν και είναι πλήρως ενσωματωμένα στη βυζαντινή μορφολογία. Για την οικοδόμηση μεγάλων γοθτικών εκκλησιών μετακαλούνται Φράγκοι τεχνίτες¹³⁵, ενώ μετά το 1261 τα μεγάλα βυζαντινά μνημεία είναι λίγα, κυρίως στη Θεσσαλονίκη και στο δεσποτάτο της Ηπείρου¹³⁶. Στην Κωνσταντινούπολη, μετά την Α΄ Άλωση -από ό,τι σώζεται και από ό,τι γνωρίζουμε- δεν υπάρχουν καινούργια μεγάλα έργα, αλλά γίνονται μόνο προσθήκες (παρεκκλήσια, στοές, ταφικά μνημεία, εξωνάρθηκες). Κτίζονται πολλές μικρές βυζαντινές εκκλησίες στον ελλαδικό χώρο από χορηγούς με μεγαλύτερη οικονομική επιφάνεια από τον μέσο όρο, αλλά και από χορηγίες πολλών μαζί αφιερωτών, που τις περισσότερες φορές δεν μνημονεύεται το όνομά τους. Παρατηρούμε απομάκρυνση από παλαιότερους αρχιτεκτονικούς τύπους μνημείων¹³⁷, αφού δημιουργούνται νέες ανάγκες, όπως για παράδειγμα η δημιουργία ταφικών μνημείων δωρητών, μοναχών ή μελών της αυτοκρατορικής αυλής δίπλα στον ναό¹³⁸. Τα χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου είναι η αποφυγή ογκηρών και μεγάλων διαστάσεων ναών, που είναι χαρακτηριστικό της κομνηνικής περιόδου¹³⁹, επιφάνειες έντονα διαφοροποιημένες μεταξύ τους, βαθμιδωτά πλαίσια, τυφλά κογχάρια, αψιδώματα, ημικιονίσκοι, κοσμήτες, που δίνουν την εντύπωση παλλόμενης επιφάνειας και που αποπνέουν χάρη και κομψότητα, μακριά από το πνεύμα της κλασικής αρχαιότητας, αφού τις περισσότερες φορές δεν τηρούν τη συμμετρία, έχουν όμως *γραφική ακανονιστία*, δίνοντας στη σύνθεση ισορροπία και ηρεμία¹⁴⁰. Κατά την περίοδο αυτήν απαντώνται συχνά ναοί τρουλαίοι με περίστωο γύρω από τον κεντρικό πυρήνα, που στην ανατολική πλευρά καταλήγει ως επί το πλείστον σε παρεκκλήσια,

¹³⁴ Mango (2006) 410.

¹³⁵ Bouras (2001) 261.

¹³⁶ Βλ. Τάντσης (2012) 241-80.

¹³⁷ Suput (1998) 109.

¹³⁸ Krautheimer (2012³) 511.

¹³⁹ Εκτός αν πρόκειται για χορηγίες δεσποτών, βασιλέων, υψηλόβαθμων αξιωματούχων και κρατικών λειτουργών.

¹⁴⁰ Μπούρας (2001) 194.

τύπος που έχει εμφανιστεί ήδη από την κομνήνεια περίοδο.

Ο τύπος ναού, που απαντάται συχνά κατά την υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, είναι ο σταυρεπίστεγος¹⁴¹, συνήθως μονόκλιτη ή σπανιότερα τρίκλιτη βασιλική, που στο μέσον περίπου του μήκους της παρεμβάλλεται μία εγκάρσια καμάρα. Η γένεση της εγκάρσιας καμάρας βρίσκεται στο κορυφαίο σημείο (κλειδί) της κύριας καμάρας· και οι δύο στεγάζονται με δίρρυτη στέγη. Με τη διαφοροποίηση στο ύψος των στεγών σχηματίζεται εσωτερικά και εξωτερικά το σχήμα του σταυρού, που θυμίζει τον τρούλο, υπόμνηση της ουράνιας σφαίρας¹⁴². Μεγάλη διάδοση γνώρισε ο τύπος αυτός, κυρίως, σε περιοχές που ήταν Λατινοκρατούμενες και έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις ως εξήγηση¹⁴³. Εξαπλώθηκε στη νότια και Στερεά Ελλάδα, Εύβοια και Θεσσαλία, ενώ δεν υπάρχει στη βόρεια Ελλάδα, τη Μικρά Ασία και την Κωνσταντινούπολη¹⁴⁴. Είναι εύλογη η ευρεία διάδοση αυτού του τύπου, γιατί ήταν κατά πολύ οικονομικότερος από τους ναούς με τρούλο, ταυτόχρονα όμως διατηρούσε τον συμβολισμό του σταυρού και μέσα και έξω από τον ναό. Η ιδέα της τοποθέτησης μιας εγκάρσιας καμάρας είχε εφαρμοστεί παλαιότερα στους νάρθηκες των ναών της μεσοβυζαντινής περιόδου και τελευταία έχει εγκαταλειφθεί η άποψη, που επικρατούσε παλαιότερα, ότι η καταγωγή του ανάγεται στη Μεσοποταμία¹⁴⁵. Κάποιοι άλλοι υποστήριξαν ότι ήρθε από τη Δύση, αλλά ούτε αυτή η άποψη έγινε δεκτή¹⁴⁶. Ο Ευαγγελίδης και ο Ορλάνδος υποστηρίζουν ότι είναι εξέλιξη ή διασκευή του εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλο¹⁴⁷. Υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις, σύμφωνα με τις οποίες στην εγκάρσια καμάρα υπάρχει μία υπερύψωση, την οποία ο Ορλάνδος την ονόμασε *τρουλλοκαμάρα*, γιατί πράγματι παραπέμπει σε τρούλο και έχει συνήθως τετράγωνη

¹⁴¹ Τον όρο εισήγαγε ο Λαμπάκης. Βλ. Ορλάνδος (1935) 41. Σταυροειδείς εγγεγραμμένοι συνεχίζουν να κτίζονται, αλλά σε μεγάλες πόλεις με ακμάζουσα οικονομία, όπως για παράδειγμα η Θεσσαλονίκη. Επίσης, την εποχή αυτή εμφανίζεται στην Πελοπόννησο ο μεικτός τύπος ναού ή τύπος Μυστρά. Στον Μυστρά έχουμε και τον τελευταίο ναό στον ελλαδικό χώρο οκταγωνικού τύπου, τους Αγίους Θεοδώρους. Βλ. Μπούρας (2001) 193 κ.ε. Γενικά για τον τύπο του σταυρεπίστεγου βλ. Γκιολές (1992) 62-63· Μπούρας (1994) 40· Δημητροκάλλης (2000) 42-51· Γκράτζιου (2010) 93-107.

¹⁴² Το αρχαιότερο χρονολογημένο παράδειγμα σταυρεπίστεγου είναι το 1244 στο Κρανίδι της Αργολίδας. Ορλάνδος (1935) 41-52.

¹⁴³ Για τις διάφορες απόψεις και για βιβλιογραφία βλ. Κατσάλη, Κωσταρέλλη (2017) 579.

¹⁴⁴ Μπούρας (2001) 167.

¹⁴⁵ Millet (1916) 48-53. Ανάμεσα στους άλλους σταυρεπίστεγους ανά την Ελλάδα αναφέρει και αυτόν της Παναγίας στη Βάθεια της Εύβοιας.

¹⁴⁶ Φουστέρης (2006) 4.

¹⁴⁷ Ευαγγελίδης (1931) 259· Ορλάνδος (1935) 41. Ο Ορλάνδος διακρίνει τρεις τύπους σταυρεπίστεγων ναών.

κάτοψη¹⁴⁸.

Η διακόσμηση των ναών με τοιχογραφίες γνώρισε πολύ μεγάλη άνθηση στην ύστερη βυζαντινή περίοδο, κατά την εποχή δηλαδή της παλαιολόγεια αναγέννησης, παρόλο που το κράτος κατέρρευε οικονομικά και πολιτικά¹⁴⁹. Στη ζωγραφική αυτής της περιόδου έχουμε συνθέσεις μικρότερου μεγέθους, αλλά εμπλουτισμένες με περισσότερες λεπτομέρειες από την καθημερινή ζωή και εξατομίκευση των χαρακτηριστικών, κυρίως σε αυτοκρατορικά πορträίτα. Από τα μέσα προς τα τέλη του 13^ο αι. επικράτησε η *ογκηρή* τεχνοτροπία, ενώ κατά τον 14^ο οι παραστάσεις έγιναν πιο εκλεπτυσμένες, με ευγένεια, χάρη, λεπτότητα και αρμονία χρωμάτων. Το γεγονός αυτό συνδέθηκε με μία κλασικιστική αναβίωση¹⁵⁰.

Στην Εύβοια ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της ζωγραφικής των ναών της διαμορφώθηκε και από την επαφή της με την Κωνσταντινούπολη, (ειδικότερα το διάστημα 1270- 1310) και από τη δυτική τέχνη, όταν ήρθαν σε άμεση επαφή με τους Λατίνους (1205-1470). Η έλλειψη τρούλων στους ναούς της Εύβοιας έχει επηρεάσει το εικονογραφικό πρόγραμμά τους¹⁵¹. Γενικά, οι εικονογράφοι ναών ή μονών της Εύβοιας αυτής της περιόδου παρέμειναν πιστοί ή πολύ κοντά στα υστεροκομνηνεια πρότυπα¹⁵², μακριά από τις εξελίξεις των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων¹⁵³. Για τους ίδιους όμως τους αγιογράφους οι γνώσεις μας είναι πολύ περιορισμένες. Ο καλλιτέχνης κατά τον Μεσαίωνα και στην Ανατολή και στη Δύση θεωρούνταν ένας απλός τεχνίτης¹⁵⁴ και ως εκ τούτου παρέμενε ανώνυμος, εκτός εξαιρέσεων¹⁵⁵. Επώνυμα έργα συναντάμε από τον 15^ο αι. και μετά, ιδιαίτερα στην Κρήτη. Ειδικότερα για την Εύβοια γνωρίζουμε ότι ο Ευβοεύς ζωγράφος Νικόλαος εκλήθη να αγιογραφήσει στη Ναύπακτο περίπου το 1218, ενώ εικονογράφοι από την Κρήτη μετακαλούνται το 1316 να ζωγραφίσουν στην Εύβοια¹⁵⁶, γεγονός το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι κάποιοι ζωγράφοι, μάλλον, έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης και

¹⁴⁸ Ορλάνδος (1935) 50-52.

¹⁴⁹ Mango (2006) 410.

¹⁵⁰ Πανσελήνου (2010) 214-47.

¹⁵¹ Για το πως διαμορφώνεται το εικονογραφικό πρόγραμμα στους σταυρεπίστεγους ναούς βλ. Φουστέρης (2006) 183-187 και σποραδικά.

¹⁵² Για τα χαρακτηριστικά της υστεροκομνηνεια τέχνης βλ. ενδεικτικά Ebihara (2010) 30-33.

¹⁵³ Για τη ζωγραφική στην Εύβοια τον 14^ο αι. βλ. Emmanuel (1991) 185-196.

¹⁵⁴ Βλ. Οικονομίδης (2000²) 108-09.

¹⁵⁵ Καλοπίση-Βέρτη (1997) 121-59· Βασιλάκη (1997) 161-201.

¹⁵⁶ Αυτό δείχνει ότι υπήρχε μερίδα κατοίκων που είχαν τις οικονομικές δυνατότητες να χρηματοδοτήσουν την ανέγερση και τη διακόσμηση εκκλησιών. Βλ. σχετικά Τριανταφυλλόπουλος (1992) 69· Κατσάλη, Κωσταρέλλη (2017) 583 και υποσ. 38.

είχαν αποκτήσει φήμη¹⁵⁷.

Εκτός από τους πέντε ναούς, τους οποίους θα μελετήσουμε, υπάρχουν και άλλοι στην ίδια περιοχή, οι οποίοι ανήκουν στην ίδια περίοδο και παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον: η Μεταμόρφωση στο Πυργί (1296)¹⁵⁸, η Αγία Θέκλα στο ομώνυμο χωριό (τέλη 13^{ου} αι.)¹⁵⁹, η Αγία Άννα Οξυλίθου (αρχές 14^{ου} αι.)¹⁶⁰, η Οδηγήτρια στις Σπηλιές (1311)¹⁶¹ και η Κοίμηση της Θεοτόκου στο Αλιβέρι (1393)¹⁶². Έχει υποστηριχτεί η άποψη ότι τα μνημεία της κεντρικής Εύβοιας¹⁶³ σχετίζονται με μνημεία της Αττικής¹⁶⁴, όπως με την Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας (τέλη 13^{ου} αι.), καθώς και με μνημεία των Κυκλάδων, όπως με τον Άγιο Γεώργιο Λαθρήνου στη Νάξο (επίσης τέλη 13^{ου} αι.), αλλά και με μνημεία της Πελοποννήσου¹⁶⁵. Οι μεταξύ τους ομοιότητες θα επισημανθούν παρακάτω, κατά την περιγραφή των τοιχογραφιών. Παραμένουν όμως ερωτήματα, όπως το, αν υπήρχαν εκκλησίες κοινής λατρείας των δύο δογμάτων, όπως έχουν διαπιστωθεί σε άλλες περιοχές¹⁶⁶. Αλλά και για την εκκλησιαστική κατάσταση στο νησί κατά τη διάρκεια της Λατινοκρατίας δεν έχουμε επαρκή στοιχεία, αφού δεν υπάρχουν σχετικά αρχεία¹⁶⁷.

¹⁵⁷ Όπου υπάρχουν επιγραφές μνημονεύονται τα ονόματα των κτητόρων και σπανιότατα των ζωγράφων. Ενδεικτικά βλ. Βασιλάκη (2000²) 169 κ.ε.

¹⁵⁸ Για τον ναό βλ. ενδεικτικά: Λιάπης (1971) 131-131, εικ. 32· Γεωργοπούλου-Βέρρα (1977) 11· Koumoussi (1987) 13· Kupper (1990) 80-82, 85, 132, 134-136· Φουστέρης (2006) 59.

¹⁵⁹ Για την Αγία Θέκλα βλ. Δημητροκάλλης (1963) 52-75· Λαζαρίδης (1965) 298· Λαζαρίδης (1968) 244-45.

¹⁶⁰ Για τον ναό βλ. ενδεικτικά: Λιάπης (1971) 102-103 εικ. 22-23· Koder (1973) 164· Εμμανουήλ (1992) 76· Κακαβάς (2006) 268-269· Παππάς (2006) 93· Λαζαρίδης (1965) 296-97.

¹⁶¹ Για τον ναό βλ. ενδεικτικά: Λαζαρίδης (1965) 298· Λιάπης (1971) 124-126, εικ. 30-31· Koder (1973) 167· Emmanuel (1990) 451· Kupper (1990) 132-134, 136· Παππάς (2006) 94· Φουστέρης (2006) 80.

¹⁶² Ενδεικτικά βλ. Ιωάννου (1959) εικ. 95-100· Λιάπης (1971) 134-38· Εμμανουήλ (1992) 76.

¹⁶³ Στην κεντρική Εύβοια υπάρχουν τρεις γεωγραφικές ενότητες με σταυρεπίστεγους ναούς: η περιοχή μεταξύ Κύμης-Αυλωναρίου, η περιοχή Αλιβερίου-Αμαρύνθου και η περιοχή Στενής-Καθενών. Σαφώς, οι περισσότεροι βρίσκονται στην περιοχή της Κύμης, ακολουθεί η περιοχή Αλιβερίου και τελευταία η περιοχή Στενής. Βλ. σχέδιο 16.

¹⁶⁴ Τριανταφυλλόπουλος (1992) 68.

¹⁶⁵ Παναγιωτίδη (1992) 152.

¹⁶⁶ Π.χ. Κρήτη, Κύπρο και αλλού. Εξάιρεση αποτελεί η Αγία Παρασκευή Χαλκίδας. Βλ. Τριανταφυλλόπουλος (2017) 23. Ως παράδειγμα ομόστεγης λειτουργίας των δύο δογμάτων αναφέρεται η μονόκλιτη βασιλική της Φλουριάς Πάρου με δύο κόγχες στην ανατολική πλευρά, μία μεγάλη που καλύπτεται με γοτθικού τύπου σταυροθόλιο και μία πολύ μικρότερη. Βλ. Ορλάνδος (1961) 137-38. Ενδεικτικά για το θέμα αυτό βλ. Δημητροκάλλης (1976) 477-80, όπου και βιβλιογραφία. Επίσης βλ. Γκράτζιου (2010) για ναούς με ιεραρχημένα κλίτη στην Κρήτη.

¹⁶⁷ Βλ. Michalaga (2017) 559.

5. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΑΚΡΥΧΩΡΙΟΥ (1302/3)

A) Αρχιτεκτονική¹⁶⁸

Ο οικισμός Μακρυχώρι βρίσκεται σε μία πλαγιά των Κοτυλαίων Ορέων, ανήκει στον Δήμο Κύμης-Αλιβερίου και μάλλον ονομάστηκε έτσι γιατί είναι μακρύ χωριό, απλωμένο κατά μήκος του δρόμου¹⁶⁹. Τον Άγιο Δημήτριο τον συναντά κανείς στο τέλος του χωριού, αν έρχεται από την Κύμη, ή στην είσοδο του χωριού, αν έρχεται από τη Σέτα. Ο ναός είναι κτισμένος σε κατωφερές σημείο και στα ανατολικά, μπροστά από το Ιερό του, βρίσκεται το κοιμητήριο του χωριού.

Πρόκειται για έναν μικρό σταυρεπίστεγο ναό (εικ. 1, σχ. 1-2) στην παραλλαγή Α1 σύμφωνα με τον Ορλάνδο¹⁷⁰ και έχει κτιστεί σίγουρα πριν από το 1302/3 που έγινε η εικονογράφηση του και που είναι ένας *terminus ante quem* για την ανέγερσή του. Μεταγενέστερος από τον ναό είναι ο νάρθηκας, τμήμα του οποίου είναι συμπληρωμένο με τσιμεντόλιθους και οπτές πλίνθους¹⁷¹ (εικ. 3). Η τοιχοποιία αποτελείται από αργολιθοδομή με ακατέργαστες πέτρες, που ανάμεσα τους έχουν άφθονο κονίαμα και πλίνθους. Η στέγη του ναού διατηρεί τα βυζαντινά κεραμίδια, που είναι πολύ πλατύτερα από τα σύγχρονα. Το Ιερό είναι ημιεξαγωνικής κάτοψης, με ένα στενό μονόλοβο παράθυρο (εικ. 2). Δύο τοξωτά ανοίγματα από πωρόλιθο σχηματίζουν δίλοβο παράθυρο στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας (εικ. 1). Παρά την ταπεινότητα του διακόσμου και την ευτελή τοιχοδομία, ο ναός δεν στερείται από κομψότητα και χαριτωμένες αναλογίες.

Η μόνη εξωτερική θύρα βρίσκεται στη νότια πλευρά του νάρθηκα και η είσοδος στον κυρίως ναό είναι ένα χαμηλό άνοιγμα στη δυτική πλευρά του τελευταίου. Η τράπεζα (εικ. 4) είναι κτιστή, σχεδόν τετράγωνη, και το τέμπλο είναι σύγχρονο, χαμηλό και κτιστό¹⁷².

¹⁶⁸ Για την αρχιτεκτονική του ναού ενδεικτικά βλ. Koder (1973) 163· Kupper (1990) 132 και σποραδικά· Εμμανουήλ (1991) 27-31· Παππάς (2006) 90-92· Φουστέρης (2006) 73.

¹⁶⁹ Εμμανουήλ (1991), 27, σημ. 41.

¹⁷⁰ Για τους τύπους των σταυρεπίστεγων βλ. Ορλάνδος (1935) 42-44.

¹⁷¹ Ο Σκούρας (1998) 141 αναφέρει ότι αυτή η επέμβαση έγινε το 1996.

¹⁷² Σκούρας (1998) 141. Αναφέρει ότι το 1940-41 το ξυλόγλυπτο τέμπλο αντικαταστάθηκε από κτιστό.

Β) Κτητορική επιγραφή

Στον δυτικό τοίχο υπάρχει κτητορική επιγραφή (εικ. 5), που δύσκολα διαβάζεται σήμερα λόγω φθορών και υγρασίας, διετηρείτο όμως σε άριστη κατάσταση πριν από μερικές δεκαετίες. Η επιγραφή, που είναι σε μεγαλογράμματη γραφή, ανορθόγραφη, αλλά σημαντική για την ακριβή χρονολόγηση της εικονογράφησης του μνημείου, έχει ως εξής: ANE/KENHCTH/ Ο ΘΙΟC KE/ ΠANCEΥΠΤ/OC ΝΑΟC ΟΥΤΟC/ ΠΑΡΑ CΗΝΔΡΟΜ/HC (ΚΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ Π/ΑΝCΕΒΕCΤΑΤΟΥ ΜΗΧ/ΑΗΛ ΤΟΥ ΤΑΜΗCΑ ΚΑΙ ΤΗC CΗΝΒΙ/ΟΥ ΑΥ(ΤΟΥ) ΗΡΙΝΗC· ΕΤΟΥC CΤΩΙΑ¹⁷³. Το *ανεκαινίσθη* μπορεί να αναφέρεται όχι μόνο στην επισκευή του ναού ή στην εικονογράφησή του, αλλά ίσως και στην ανέγερσή του. Υπάρχουν παραδείγματα από άλλους ναούς που το *ανεκαινίσθη* αναφέρεται με βεβαιότητα στην ανέγερση του ναού¹⁷⁴. Κάτι που χρήζει σχολιασμού είναι ο τίτλος *πανσεβέστατος*, που δηλώνει ότι ο χορηγός του ναού είχε κάποιο αξίωμα στην περιοχή αυτή. Βέβαια, ο όρος *σεβαστός* χρησιμοποιείται μόνο για τον αυτοκράτορα, αλλά αργότερα έγινε τίτλος ευγενείας για τους συγγενείς του, στη συνέχεια όμως, κατά την παλαιολόγεια εποχή, δόθηκε σε τιμώμενα πρόσωπα και, εν τέλει, έγινε *οφφίκιο*¹⁷⁵.

Γ) Εικονογραφία

Ιερό

Η Β λ α χ ε ρ ν ί τ ι σ σ α¹⁷⁶. Στην κόγχη του Ιερού η απεικόνιση της Θεοτόκου σε προτομή με υψωμένα τα χέρια σε δέηση και έχοντας στο στήθος της μετάλλιο με τον Χριστό καθιερώθηκε να αποκαλείται Βλαχερνίτισσα (εικ. 6) ή

¹⁷³ Η επιγραφή έχει διαβαστεί από τον Ιωάννου (1959) 14, ως εξής: «Ανεκαινίσθη ο θεός και πάνσεπτος ναός ούτος παρά συνδρομής και εξόδου του πανσεβάστου Μιχαήλ του Ταμηςά και της συμβίου του Ειρήνης έτους 6811». 6811=1302/3.

Για τις χορηγίες βλ. ενδεικτικά Karydis (2016) 237-45, 255-58. Για τον ρόλο των χορηγών στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού βλ. Panayotidi (1994) 143-56. Πολλές φορές οι χορηγοί ήταν πολλοί, ακόμα και ολόκληρο το χωριό. Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά Kalopissi-Verti (2008) 125-35.

¹⁷⁴ Όπως ο ναός του αγίου Γεωργίου στην Κυδωνία της Κρήτης. Εκεί το *ανεκαινίσθη* σημαίνει σίγουρα *εκτίσθη*. Βλ. Εμμανουήλ (1991) 31-32. Στον ναό αγίου Γεωργίου στα Πραστειά της Χίου το «ανεκενήσθη εκ βάθρων», που αναγράφεται στην κτητορική επιγραφή, δεν μας δίνει με βεβαιότητα την πληροφορία αν πρόκειται για την ανέγερση ή την ανακαίνιση. Βλ. Κοιλάκου (1983) 41.

¹⁷⁵ Ahrweiler (1966) 34-38. Stiernon (1965) 226 κ.ε. Επίσης Αβραμέα (1974) 294.

¹⁷⁶ Η Θεοτόκος στην κόγχη του Ιερού, καθώς και ο Παντοκράτορας σε ναούς με τρούλο, οι προφήτες στο τύμπανο και οι ευαγγελιστές στα λοφία του τρούλου ανήκουν στον δογματικό κύκλο. Βλ. Φειδάς (1998²) 673.

αλλιώς Πλατυτέρα¹⁷⁷. Η θέση της παράστασης στο Ιερό καθιερώθηκε μετά την εικονομαχία και υποδεικνύει τη γέφυρα που ενώνει γη και ουρανό¹⁷⁸. Εξάλλου, φαίνεται σαν να αιωρείται μεταξύ ουρανού και γης, όπως ακριβώς υποδηλώνει η αλληγορική έννοια της αψίδας¹⁷⁹. Αρχικά, η Βλαχερνίτισσα¹⁸⁰ παριστανόταν ως δεομένη χωρίς τον Χριστό στο στήθος της, όπως ακριβώς εικονίζεται στην κόγχη του Ιερού στην Αγία Σοφία Κιέβου¹⁸¹ (11^{ος} αι.) ή στην Cefalu (12^{ος} αι.)¹⁸² στη Σικελία, καθώς και σε νομίσματα του Κωνσταντίνου Μονομάχου (1049-55) και άλλων αυτοκρατόρων¹⁸³, αλλά και σε μολυβδόβουλλα¹⁸⁴, ενώ αργότερα προστέθηκε το μέταλλο με τον Χριστό¹⁸⁵. Ας σημειωθεί ότι δεν πρόκειται για τη Βρεφοκρατούσα, αφού δεν κρατάει το Θείο Βρέφος, αλλά την κυοφορούσα Παναγία, όπως επισημαίνεται¹⁸⁶. Είναι επομένως συμβολική παράσταση, κάποιες φορές δε επιγράφεται ως *η Χώρα του Αχωρήτου* και γνώρισε ευρεία διάδοση στο Βυζάντιο και τη Ρωσία¹⁸⁷. Το μαφόριό της είναι χρώματος πορφυρού με το αιεπάρθενο ως τριπλό αστέρι στους ώμους και το μέτωπό της¹⁸⁸, δορυφορείται δε από δύο αγγέλους

¹⁷⁷ Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά Lafontaine-Dosogne (1979) 303· Εμμανουήλ (1991) 40, υποσ. 76. Επίσης Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 240-50. Ο Millet (1889) 93, αναφέρει ότι στην κόγχη της αψίδας, συνήθως, εικονιζόταν ο Χριστός, αφού ήταν η πιο τιμητική θέση. Όταν όμως ο Χριστός μετατοπίστηκε στον τρούλο, τη θέση του την πήρε η Θεοτόκος. Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί ότι για πρώτη φορά συναντάται αντιστοιχία του σύμπατος με τον ναό σε μία επιγραφή που βρέθηκε στην Αίγυπτο, στον ναό του Ραμσή του Β' (13^{ος} αι. π.Χ.) όπου αναγράφεται: «αυτός ο ναός είναι σαν τον ουρανό σε όλη του τη διάταξη». Βλ. Λασιθιωτάκης (1962) 46, υποσ. 1.

¹⁷⁸ Βλ. Σωτηρίου (1955) 408. «Χαίρε, κλίμαξ έπουράνιε, δι' ης κατέβη ό Θεός· χαίρε, γέφυρα μετάγουσα τούς έκ γής πρός ούρανόν». Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Γ'. Ο Grabar (1957) 254-55, θεωρεί ότι η παράσταση αυτή δηλώνει τον θρίαμβο της εικονολατρίας.

¹⁷⁹ Σωτηρίου (1955) 408.

¹⁸⁰ Ο Ebersolt (1951) 50-51 αναφέρει ότι υπήρχαν δύο ξακουστές εικόνες της Παναγίας στον ναό των Βλαχερνών, μία ως δεομένη και μία με τον Χριστό σε μέταλλο.

¹⁸¹ Βλ. Zakharova (2018) 298· Delvoye (2014⁴) 382.

¹⁸² Delvoye (2014⁴) εικ. 128.

¹⁸³ Καλοκύρης (1971) 40.

¹⁸⁴ Schlumberger (1884) 162.

¹⁸⁵ Σε Παναγιάριο της μονής Ξηροποτάμου (14^{ος} αι) υπάρχει η ίδια παράσταση με την Παναγία Βλαχερνίτισσα και τον Χριστό που επιγράφεται: «Μήτηρ Θεού, η Μεγάλη Παναγία», δορυφορείται από δύο αγγέλους σεβίζοντες και στο επάνω μέρος υπάρχει ο Μελισμός. Βλ. Καλαβρέζου (2000) 190-91, πιν. 127.

¹⁸⁶ Grabar (1957) 254-55· Καλοκύρης (1971) 40. Ειδικότερα ο Grabar επισημαίνει ότι έχει περισσότερο σχέση με την Παρθένο του Ευαγγελισμού και τις αρχές της Ενσάρκωσης και ότι η δέησή της σημαίνει την αποδοχή, όπως ακριβώς εικονίζεται και στον Ευαγγελισμό που πραγματοποιείται με την έλευση της Θείας Χάριτος. Εξάλλου, το μέταλλο δεν συγκρατείται από κάποιο χέρι, άρα υποδηλώνει το παιδί που έχει μέσα της. Επομένως, όταν εντάσσεται στην κατηγορία της Βρεφοκρατούσας, γίνεται τελείως καταχρηστικά. Βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 243. Στη μονή της Χώρας (14^{ος} αι.) έχει την προσωνομία «η Χώρα του Αχωρήτου». Βλ. Τσιγαρίδας (2000) 127.

¹⁸⁷ Στη Ρωσία ονομάζεται και *Παναγία του Σημείου* από την προφητεία του Ησαΐα (7:14). Καλοκύρης (1971) 40-41.

¹⁸⁸ Στην εικονογραφία το αιεπάρθενο αποδίδεται με τρία αστέρια στο μαφόριο της Θεοτόκου. Το «Αιεπάρθενος» χρησιμοποιείται πλειστάκις κατά τη διάρκεια της λειτουργίας «πρεσβείας τής Υπεραγίας, Αχράντου, Εύλογημένης, Ένδόξου Δεσποίνης ήμων Θεοτόκου και Αειπαρθένου Μαρίας»

σεβίζοντες σε αρκετά μικρότερο μέγεθος¹⁸⁹. Το μέταλλο του Χριστού είναι κοκκινωπού χρώματος και απολήγει σε ταινία μαργαριταροστόλιστη¹⁹⁰. Υπάρχουν μόνο οι κεραίες του σταυρού, διότι ως φωτοστέφανο του Χριστού λογίζεται ο κύκλος του μεταλλίου¹⁹¹.

Ο Παλαιός των Ημερών (εικ. 7). Η παράσταση εικονίζεται στο κέντρο του μετώπου της αφίδας του Ιερού. Σύμφωνα με την περιγραφή του Δανιήλ¹⁹², τονίζει το ομοούσιο Πατρός και Υιού, εξηγεί τη θεία και ανθρώπινη φύση του Χριστού και εξάγει το μυστήριο της Ενσάρκωσης¹⁹³. Πολλές φορές έχουμε διπλές απεικονίσεις του Χριστού, μία ως Παλαιού των Ημερών και μία ως νεότερου, συνήθως στον τύπο του Παντοκράτορα, στην προσπάθεια να παταχτεί ο Μονοφυσιτισμός και να τονιστεί η διπλή φύση του¹⁹⁴.

Ιεράρχες (εικ. 8)¹⁹⁵. Στην κόγχη του Ιερού, κάτω από τη Θεοτόκο, εικονίζονται τέσσερις ιεράρχες, από τους οποίους μόνο ο ένας διασώζεται σε αρκετά καλή κατάσταση. Κρατά ανοιχτό ειλητάριο και, σκύβοντας ελαφρά, στρέφεται κατά

και έχει σχέση με το δόγμα της ασπόρου συλλήψεως του Ιησού. Για τη εικονογράφιση «του αειπαρθένου» βλ. Κορακή (2009) 35· Βράνος (1992²) 50.

¹⁸⁹ Το θέμα της Πλατυτέρας ημίτομης, δορυφορούμενης υπό αγγέλων στην κόγχη του Ιερού καθιερώνεται από τον 12^ο αι. κ.ε. Γίνεται αγαπητό θέμα σε ναούς της Κρήτης και όχι μόνο. Βλ. Λασσιθιωτάκης (1962) όπου και παραδείγματα. Ως παράδειγμα αναφέρεται από την Κύπρο η Παναγία του Μοντουλλά (1280). Βλ. Stylianou (1997²) 325. Στη βυζαντινή ζωγραφική κοινός τόπος είναι να ζωγραφίζονται σε μεγαλύτερο μέγεθος τα πρόσωπα που θέλουν να τονιστούν (ιερατική προοπτική), όπως για παράδειγμα στην παράσταση της Γέννησης η Παναγία απεικονίζεται σε μεγαλύτερο μέγεθος από όλα τα άλλα πρόσωπα της σκηνής. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και εδώ. Έτσι εξηγείται γιατί ο ζωγράφος εικόνισε τη Βλαχερνίτισσα σε πολύ μεγαλύτερο μέγεθος από τους αγγέλους. Πανσελήνου (2010⁹) 265.

¹⁹⁰ Το κόκκινο βάθος έχει τις ρίζες του στην ελληνορωμαϊκή τέχνη, αναβιώνει στην εποχή των Κομνηνών και αποσκοπεί να αναδείξει τις μορφές αισθητικά. Ασπρά-Βαρδαβάκη (1976) 213-14.

¹⁹¹ Εμμανουήλ (1991) 41.

¹⁹² Δανιήλ (7, 9, 13, 22). Τα χωρία αυτά ερμηνεύονται με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννου (Αποκ. 1: 12-18). Βλ. Cartlidge, Elliott (2001) 69-72.

¹⁹³ Βλ. Αρτέμη (2012) 238 κ.ε.· Γκιολές (1990) 73. Η παράσταση του Παλαιού των Ημερών θα αποκτήσει μετά τον 12^ο αι. συμβολική και λειτουργική σημασία. Έχουν προηγηθεί οι έριδες για το τρισυπόστατο της Αγίας Τριάδας και για τις δύο φύσεις του Χριστού. Στην παράσταση αυτή ενώνονται ο Πατήρ και ο ενσαρκωθείς Υιός σε ένα πρόσωπο και τονίζεται το αδιαίρετο της Αγίας Τριάδας. Βλ. Σίσσιου (2007) 540 κ.ε.

¹⁹⁴ Ο μονοφυσιτισμός απασχόλησε την Δ΄ Οικουμενική Σύνοδο το 451 που έγινε στη Χαλκηδόνα. Για το θέμα των διπλών απεικονίσεων βλ. Γκιολές (1990) 73-74. Ο Ασφενταγάκης (2013) 96, συμπληρώνει και μία τρίτη απεικόνιση, τον Χριστό Εμμανουήλ. Τον τύπο αυτόν τον συνδέει με την ενανθρώπιση του Θεού Λόγου. Την άποψή του επιρρωνύει μία εγκαυστική εικόνα της μονής Σινά, αρχών του 7^{ου} αι., που παριστάνει τον Χριστό ένθρονο μέσα σε δόξα, παρόμοια με αυτήν της Αναλήψεως, να κρατά στο ένα χέρι ανοιχτό ευαγγέλιο και με το άλλο να ευλογεί, άρα στον τύπο του Παντοκράτορα. Τα μαλλιά του όμως και τα γένια του είναι λευκά, στον τύπο του Παλαιού των Ημερών και η επιγραφή τον αναφέρει ως Ε[ΜΜ]ΑΝΟΥΗΛ, δηλαδή ως τον Ένσαρκο Λόγο του Θεού. Επομένως, σε αυτήν την εικόνα συναντώνται και οι τρεις προαναφερθέντες τύποι. Βλ. Γαλάβαρης (2006) 93 και εικ. 3, σελ. 137.

¹⁹⁵ Η απεικόνιση ιεραρχών στο Ιερό ανήκει στον λειτουργικό εικονογραφικό κύκλο μαζί με τον Μελισσό, την Κοινωνία των Αποστόλων κ.ά. Βλ. Φειδάς (1998²) 673.

τα τρία τέταρτα προς το κέντρο της κόγχης. Στο ειλητάριο αναγράφεται μέρος της ευχής που διαβάσει ο ιερέας μόλις αρχίσει να ψάλλεται ο Χερουβικός Ύμνος: [ΟΥΔΕΙ]C [ΑΞ]ΙΟC / [ΤΩ]Ν CHN/ΔΕΔ/ΕΜΕ/ΝΟ[Ν] ΤΑΙ[C / C]ΑΡΚΙΚ[ΑΙC ΕΠΙΘΥΜΙΑΙC ΚΑΙ ΗΔΟΝΑΙC].¹⁹⁶. Υπάρχουν τρεις τύποι απεικόνισης των ιεραρχών¹⁹⁷. Στον πρώτο τύπο ήταν αδιάφορο αν θα τοποθετηθούν στο Ιερό ή στον ναό (10^{ος} -11^{ος} αι.). Στον δεύτερο τύπο οι σημαντικότεροι ιεράρχες τοποθετούνται στην κόγχη του Βήματος, κάτω από την Πλατυτέρα, σε μετωπική στάση (11^{ος}, αλλά κυρίως 12^{ος} και αρχές 13^{ου} αι.). Στον τρίτο τύπο οι ιεράρχες απεικονίζονται ως συλλειτουργούντες γύρω από την Αγία Τράπεζα και, έτσι, η παρουσία τους στο Ιερό αποκτά και δογματική σημασία. Τις τιμητικότερες θέσεις παίρνουν οι Τρεις Ιεράρχες, ειδικά από τον 11^ο αι. που καθιερώθηκε ο συνεορτασμός τους. Στο κέντρο εικονίζονται ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο Μέγας Βασίλειος, εφόσον έχουν γράψει τις σημαντικότερες λειτουργίες. Ο ιεράρχης του αγίου Δημητρίου εικονίζεται συλλειτουργών και, πιθανόν, και οι άλλοι τρεις ομοίως. Αν συνδυάσουμε τα χαρακτηριστικά του προσώπου του με τα αναγραφόμενα στο ειλητάριο, πρόκειται μάλλον για τον άγιο Βασίλειο¹⁹⁸. Το ένδυμά του αποτελείται από φαιλόνιο με σταυρούς¹⁹⁹ και γκριζωπό ωμοφόριο με μαύρους σταυρούς. Στον βόρειο τοίχο του Βήματος ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας και ο άγιος Αθανάσιος (εικ. 9) εικονίζονται μετωπικοί. Αντίστοιχα, στον νότιο τοίχο του Βήματος, εικονίζονται δύο ακόμα ιεράρχες μετωπικοί, εκ των οποίων ο ένας πιθανολογείται ότι είναι ο άγιος Βλάσιος²⁰⁰ και ο άλλος είναι ο άγιος Πολύκαρπος (εικ. 10). Και οι δύο φορούν μονόχρωμα φαιλόνια, επιτραχήλια, ωμοφόρια, που περικλείουν μαύρους σταυρούς, και εγχείρια²⁰¹. Όλοι οι μετωπικοί ιεράρχες κρατούν κλειστά ευαγγέλια λιθοστόλιστα. Ο

¹⁹⁶ «Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς προσέρχεσθαι ἢ προσεγγίζειν ἢ λειτουργεῖν σοι, Βασιλεῦ τῆς δόξης· τὸ γὰρ διακонеῖν σοι μέγα καὶ φοβερόν καὶ αὐταῖς ταῖς ἐπουρανίαις δυνάμεις». Είναι η ευχή του Χερουβικού. Βλ. Τρεμπέλας (1982²) 71-72.

¹⁹⁷ Χατζηδάκης (1959) 92-97.

¹⁹⁸ Τα χαρακτηριστικά του περιγράφονται από τον Διονύσιο εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (1909) 154, στο κείμενο Ελπίου του Ρωμαίου: Χατζηδάκης (1938) 411-12 και στον Κόντογλου (2000⁴) 310.

¹⁹⁹ Το πολυσταύριο φαιλόνιο εμφανίζεται τον 12^ο αι. στην ενδυμασία των πατριαρχών και στην υστεροβυζαντινή εποχή και στην ενδυμασία των επισκόπων. Βέβαια, παρόλο που η ζωγραφική είναι κάτι διαφορετικό και δεν εναρμονίζεται πάντα με τις διατάξεις της Εκκλησίας, εδώ φαίνεται να εναρμονίζεται, αφού ο άγιος Βασίλειος διετέλεσε επίσκοπος Καισάρειας. Για τα πολυσταύρια φαιλόνια βλ. ενδεικτικά Χατζηδάκης (1959) · 98-99 Μουρίκη (1974) 90· Εμμανουήλ (1991) 44.

²⁰⁰ Η Εμμανουήλ (1991) 46-47 υποθέτει ότι είναι ο Άγιος Βλάσιος από τα χαρακτηριστικά του προσώπου του και από το ότι και σε άλλους γειτονικούς ναούς οι Άγιοι Πολύκαρπος και Βλάσιος εικονίζονται μαζί.

²⁰¹ Για τα ιερατικά άμφια υπάρχουν πολλές μελέτες. Ενδεικτικά βλ. Ενισλείδης (1981)· Mayo (1984)· Inpennée (1992) κυρίως 20-89· Ρίζου (2005)· Μολέσκη (2007)· και τις παλαιότερες μελέτες Gregorian (1941)· Pocknee (1960)· Papas (1965)· Κούρκουλας (1991²).

συνδυασμός ιεραρχών, εκ των οποίων άλλοι είναι συλλειτουργούντες και άλλοι μετωπικοί, μαρτυρεί συνύπαρξη του δεύτερου και του τρίτου τύπου, σύμφωνα με την κατάταξη του Χατζηδάκη²⁰². Οι συλλειτουργούντες συνήθως φορούν πολυσταύρια φαιλόνια και οι μετωπικοί μονόχρωμα, στον ναό όμως του Αγίου Δημητρίου το φαιλόνιο του αγίου Αθανασίου είναι διακοσμημένο με σταυρούς, στοιχείο που μαρτυρεί μεταβατικό στάδιο. Αργότερα όλοι οι ιεράρχες θα στραφούν οριστικά σε στάση τριών τετάρτων προς το Ιερό Βήμα²⁰³.

Δ ι ά κ ο ν ο ι. Εκατέρωθεν της αψίδας, κάτω ακριβώς από τον Ευαγγελισμό, εικονίζονται δύο διάκονοι, ο πρωτομάρτυρας Στέφανος και ο άγιος Εύπλος (εικ. 11)²⁰⁴ και αποτελούν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες και στους μετωπικούς των πλαγίων τοίχων του Ιερού.²⁰⁵ Ο άγιος Στέφανος, με έντονα ωσειδές πρόσωπο και κοντά μαλλιά²⁰⁶, φορά στιχάριο λευκού χρώματος και οράριο²⁰⁷, που εδώ είναι μία κόκκινη ταινία, η οποία προβάλλεται από τον αριστερό του ώμο. Κρατά λιβανωτίδα μαργαριταροστόλιστη, με κωνική απόληξη και είναι πιθανόν να κρατούσε και θυμιατό, όμως σήμερα δεν διακρίνεται. Η επιγραφή έχει γραφεί κιονηδόν. Είναι ο πρώτος μάρτυρας, επομένως έχει το προσωνύμιο πρωτομάρτυρας, αλλά ταυτόχρονα ήταν και αρχιδιάκονος και απόστολος²⁰⁸. Εικονίζεται πάντα σε νεαρή ηλικία, αγένειος και, αρκετά συχνά, με τη χαρακτηριστική παπαλήθρα (tonsatus)²⁰⁹.

²⁰² Στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνενι της Κρήτης (αρχές 14^{ου} αι.) στο Ιερό, ψηλά εικονίζονται μετωπικοί ιεράρχες και στην κάτω ζώνη συλλειτουργούντες. Βλ. Λασσιθιωτάκης (1962) 29.

²⁰³ Χατζηδάκης (1959) 96.

²⁰⁴ Από τον άγιο Εύπλο έχει διατηρηθεί μόνο η επιγραφή του ονόματός του. Σύμφωνα με τον Διονύσιο εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (1909) 157, ο πρωτομάρτυρας και αρχιδιάκονος Στέφανος εικονίζεται νέος και αγένειος, όπως ακριβώς και ο άγιος Εύπλος. Ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή συναντάται η απεικόνιση του αγίου Εύπλου. Ως παράδειγμα αναφέρεται η απεικόνισή του στο καθολικό της Μονής Δαφνίου (τέλος 11^{ου} αι.). Millet (1899) 113, εικ. 52· Diez – Demus (1931) 225, εικ. 77, 78.

²⁰⁵ Hadermann-Misguich (1975) 90 κ.ε.

²⁰⁶ Συνήθως εικονίζεται με κοντά μαλλιά, ενώ με βοστρύχους στον αυχένα από την υστεροβυζαντινή εποχή και μετά. Βλ. πιο κάτω, στον ναό του Αγίου Νικολάου Πύργου, την εικονογραφία του Αγίου Στεφάνου.

²⁰⁷ Για το οράριο βλ. Πάλλας (1954) 158-84.

²⁰⁸ Θεωρείται το πρότυπο του χριστιανού μάρτυρα, αφού μαρτύρησε πρώτος για τη χριστιανική του πίστη και ο σημαντικότερος των διακόνων. Βλ. Kirchner (2005) 119-20, όπου και βιβλιογραφία.

²⁰⁹ Για την εικονογραφία του αγίου βλ. ενδεικτικά Μουρίκη (1985) 164-65· Ασπρά-Βαρδαβάκη (2018) 347-56. Για την παπαλήθρα βλ. Παπαευαγγέλου (1965) 99 κ.ε. Η παπαλήθρα κατά τον Συμεώνα Θεσσαλονίκης (PG 155, 869) είναι σύμβολο του ακάνθινου στεφάνου και του στεφάνου της παρθενίας των μοναχών. Βλ. επίσης Κουκουλές (1951) 355.

Χριστολογικός κύκλος

Ο Ευαγγελισμός (εικ. 7)²¹⁰ εικονίζεται δεξιά και αριστερά από τον Παλαιό των Ημερών. Τομή στην εικονογραφία θεωρείται η χωριστή απεικόνιση της Παναγίας και του Γαβριήλ που συνέβη μετά την Εικονομαχία, αρχικά σποραδικά και στη συνέχεια γνώρισε ευρύτατη διάδοση²¹¹. Ως εξήγηση μπορεί να δοθεί ότι ο Ευαγγελισμός προέχει όλων των Θεομητορικών και των Δεσποτικών εορτών, γιατί είναι ο ακρογωνιαίος λίθος του έργου της Θείας Οικονομίας. Επίσης, η απεικόνιση της σκηνης, σε σημείο του Ιερού ορατό και από τους πιστούς, λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στις απεικονίσεις του δογματικού κύκλου του Ιερού και των αφηγηματικών σκηνών του κυρίως ναού και τονίζει την Ενσάρκωση σε σχέση όμως με τη λειτουργία που λαμβάνει χώρα στο Ιερό. Η εξέλιξη βέβαια ήταν αργή και πέρασε από πολλά στάδια: πρώτα μέσα στο Ιερό ως μία αδιάσπαστη παράσταση, στη συνέχεια διαχωρίστηκε, αλλά τα δύο διάχωρα ανήκαν στην ίδια σύνθεση και τελικά καθιερώθηκε να απεικονίζεται ξεχωριστά είτε στο μέτωπο της αφίδας, είτε στη δυτική πλευρά πεσσών ή τοίχων που χωρίζουν το Ιερό Βήμα από τα παραβήματα²¹². Ίσως με τον διαχωρισμό αυτόν να ήθελαν να δηλώσουν την ουράνια υπόσταση του Γαβριήλ και να τη διαφοροποιήσουν από την ανθρώπινη της Παναγίας²¹³.

Ο άγγελος έχει υψωμένο μεγαλόπρεπα το δεξί χέρι απευθύνοντας το *Χαίρε* στην Παναγία ευλογώντας την, ενώ με το αριστερό κρατάει ράβδο, που είναι σύμβολο της θείας εξουσίας²¹⁴. Στο κεφάλι φέρει λευκή ταινία, οι δύο άκρες της οποίας ανεμίζουν πίσω από το κεφάλι του²¹⁵, ενώ οι βόστρυχοί του φτάνουν μέχρι

²¹⁰ Στο Δωδεκάορτο, ο Ευαγγελισμός μαζί με την Κοίμηση της Θεοτόκου ανήκουν στον Θεομητορικό κύκλο. Έτσι, το Δωδεκάορτο αρχίζει και τελειώνει με Θεομητορική εορτή. Βλ. Καλοκύρης (1964) 755. Για τις υπόλοιπες σκηνές του Δωδεκαόρτου βλ. Καλοκύρης (1964) 742-56. Για την εικονογραφία της σκηνης βλ. Millet (1916) 67-92. Οι σκηνές του Δωδεκαόρτου ανήκουν στον ιστορικό ή εορταστικό εικονογραφικό κύκλο. Για τους άλλους δύο κύκλους (δογματικό και λειτουργικό) βλ. παραπάνω την παράσταση της Βλαχερνίτισσας και των ιεραρχών. Φειδάς (1998²) 673.

²¹¹ Η πρώτη χωριστή απεικόνιση των δύο μορφών δεξιά και αριστερά από την κόγχη του Ιερού έγινε στο τέλος της πρώτης χιλιετίας (959 μ.Χ.). Βλ. Βαραλής (1997) 205-6.

²¹² Βαραλής (1997) 218-19.

²¹³ Μπορμπουδάκη (2014) 43.

²¹⁴ Ο άγγελος κρατά ράβδο ως σύμβολο, εφόσον είναι αγγελιαφόρος θεϊκού μηνύματος. Όταν όμως ο Χριστός ή η Παναγία δορυφορούνται από ραβδούχους αγγέλους, τότε οι άγγελοι γίνονται η ουράνια φρουρά, οι φύλακες, αναλαμβάνοντας ακριβώς τον ίδιο ρόλο που είχαν οι *σιλεντιάριοι* στο Βυζάντιο, οι φρουροί του αυτοκράτορα. Βλ. Χρυσάφη (2014) 148. Στη μεταβυζαντινή εποχή, σε κάποιες παραστάσεις το σκήπτρο αντικαθίσταται από έναν κρίνο, που μαρτυρεί δυτική επίδραση. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 248.

²¹⁵ Σε ερώτηση για τον συμβολισμό της ταινίας, που φέρουν οι άγγελοι, ο άγιος Συμεών Θεσσαλονίκης απάντησε: «Τὸ ἀνιστορούμενον ἐν ταῖς τῶν ἁγίων ἀγγέλων εἰκόσιν, οἰονεῖ τὸ περὶ τοὺς κροτάφους μανθῆλιον, τὸ καθαρὸν ὑπεμφαίνει τοῦ νοός, ἐπεὶ καὶ περὶ τὸν νοῦν, ὅτι καὶ Θεῶ συνδεδεμένοι νοερῶς οὔτοι..... Καὶ ὡσπερ δεδεμένας τὰς τρίχας ἔχουσιν, ὅτι οὐ περὶ τὰ ποικίλα καὶ περιττὰ κινοῦνται, ἀλλὰ

τους ώμους. Φορά χιτώνα και ιμάτιο που αγκαλιάζει τον αριστερό του ώμο και κυματίζει προς τα πίσω, ενώ τα φτερά του είναι ελαφρώς ανοιχτά και έχει στάση διασκελισμού, με κίνηση όμως συγκρατημένη, γεμάτη ρυθμικότητα. Στο πάνω μέρος κάθε φτερού σχηματίζεται ένα κλαδί από χρυσοκοντυλιές. Η Παναγία όρθια, κρατά στο χέρι της το μαλλί που έγενθε, όπως περιγράφεται στο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου²¹⁶. Σώζεται ακόμα σπάραγμα από καταστόλιστο θρόνο και μαξιλάρι και ένα κτήριο σε αποχρώσεις της ώχρας με σχέδια από καρδιόσχημο βλαστό.

Η Γέννηση του Χριστού (σχ. 4, εικ. 22)²¹⁷. Η Παναγία με σκούρο βυssινί μαφόριο, με ήρεμο και γαλήνιο βλέμμα, είναι ανακαθισμένη σε κόκκινη στρωμή σε διαγώνια θέση και κοιτάζει σε αντίθετη κατεύθυνση από το σπήλαιο, όπου βρίσκεται σπαργανωμένο το Θείο Βρέφος. Η στάση της υποδηλώνει τον ανώδυνο τόκο και τονίζει τον υπερφυσικό τρόπο με τον οποίο έγινε. Στο επάνω μέρος της σκηνής, στο κέντρο, υπάρχει ημικυκλική δόξα, που υποδηλώνει τον έναστρο ουρανό, από την οποία ακτίνες φωτός πέφτουν κάθετα προς την Παναγία και τη φάτνη. Στην αριστερή πλευρά υπάρχει όμιλος αγγέλων υμνολογούντων, ενώ δεξιά εικονίζεται άλλος άγγελος, που ευαγγελίζει τον αυλητή. Η απεικόνιση του τελευταίου, πέρα από μοτίβο ποιμενικό, μας φέρνει στον νου απεικονίσεις του Πανός με τον αυλό²¹⁸. Επισημαίνεται ότι η απουσία άλλων ποιμένων μαρτυρεί μία αρχαϊκή αντίληψη²¹⁹. Στη μεσαία ζώνη, αριστερά, εικονίζονται οι Μάγοι και, ακριβώς από κάτω, ο Ιωσήφ με στραμμένα τα νώτα προς το κύριο θέμα, ενώ δεξιά βρίσκεται η σκηνή του λουτρού. Η μαία είναι καθιστή, ενώ η Σαλώμη, όρθια, χύνει νερό στην κολυμβήθρα μέσα στην οποία βρίσκεται ο Χριστός²²⁰. Ανάμεσα στον Ιωσήφ και τη σκηνή του λουτρού εικονίζονται πρόβατα μέσα σε μαντρί.

περί τὰ θεῖα μόνον καὶ ἀναγκαῖα, καὶ τὸν νοῦν ἑαυτῶν ἄνω συντεταγμένον ἔχουσιν». *P.G.* 155, 869, ερώτησις ΙΗ'.

²¹⁶ Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου 11, έκδ. Tischendorf (1851). Εκτός από τον Ευαγγελισμό που έλαβε χώρα στην οικία της Παναγίας υπάρχει και ο Ευαγγελισμός παρά το Φρέαρ ή Απόκρυφος Ευαγγελισμός ή Πρώτος Ευαγγελισμός. Ο άγγελος εμφανίστηκε την ώρα που η Θεοτόκος γέμιζε μια υδρία με νερό. Ψευδο-Ματθαίος 9, έκδ. Tischendorf (1851). Το θέμα αυτού του Ευαγγελισμού ήταν γνωστό από την παλαιοχριστιανική εποχή. Ως παραδείγματα αναφέρονται το δίπτυχο του Duomo στο Μιλάνο (5^{ος}-6^{ος} αι.) και ευλογίες της Monza της Ιταλίας (6ος αι.). Από τον 12^ο αι. και μετά στη Δύση εικονίζεται η Παναγία, αντί για αδράχτι, να κρατά βιβλίο στα χέρια της. Βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 248.

²¹⁷ *Η μητρόπολις πασῶν τῶν ἑορτῶν* κατά τον Χρυσόστομο. *P.G.* 63, 821. Για την παράσταση βλ. ενδεικτικά Millet (1916) 93-169 και τις μονογραφίες: Καλοκύρης (1956)· Ristow (1963)· Κόττης (2019).

²¹⁸ Για τον αυλητή βλ. Millet (1916) 114-35· Κόττης (2019) 100.

²¹⁹ Εμμανουήλ (1991) 53.

²²⁰ Η σκηνή του Λουτρού είναι πιθανόν επηρεασμένη από αντίστοιχη σκηνή αρχαίων θεών ή ηρώων. Για το θέμα αυτό βλ. Hadermann-Misguich (1975) 113-14· Nordhagen (1961) 333-37. Για την

Η παράσταση αποτελείται από επεισόδια που έχουν συντελεστεί σε διαφορετικό χρόνο, τον οποίον όμως τελικά ενοποιούν, και έχουν ως πηγή τους την αφήγηση των Ευαγγελίων και απόκρυφων κειμένων, την Παλαιά Διαθήκη και τους εκκλησιαστικούς ύμνους²²¹. Εξάλλου, η αντίληψη του χρόνου για τη βυζαντινή αιογραφία δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού, σύμφωνα και με τη λειτουργία, ο χρόνος είναι ένα διαρκές παρόν²²². Στην εικονογραφία της Γέννησης ως πρώτη παράσταση θεωρείται ότι είναι αυτή της Προσκύνησης των Μάγων²²³, όπου η Θεοτόκος είναι ένθρονη, Βρεφοκρατούσα και οι μάγοι κινούνται προς αυτήν προσκομίζοντας δώρα, ενώ κάποιες φορές δορυφορείται από αγγέλους²²⁴. Τα επεισόδια, που απαρτίζουν την τοιχογραφία της Γέννησης στον άγιο Δημήτριο, εκτυλίσσονται κυκλικά γύρω από το κεντρικό πρόσωπο, τη Θεοτόκο που, σε μεγαλύτερο μέγεθος από όλα τα πρόσωπα της σκηνής²²⁵, δείχνει πόσο σημαντικό ρόλο έπαιξε στην ενανθρώπιση. Η Παναγία, εκτός από ανακεκλιμένη, εικονίζεται αλλού γονατιστή μπροστά από το σπήλαιο ή μέσα σε αυτό. Γονατιστή μπροστά στη φάτνη η Παναγία εικονίζεται συχνά κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο και είναι μία λεπτομέρεια που προέρχεται από τη δυτική τέχνη²²⁶. Πολύ σπανιότερα παρουσιάζεται θηλάζουσα, όπως στην Όμορφη Εκκλησιά Αιγίνης (13^{ος} αι.)²²⁷. Τα σπάργανα του Ιησού παραπέμπουν στα νεκρικά οθόνια²²⁸, αφού προσκυνείται ως Θεός, αλλά τονίζεται και η ανθρώπινη φύση του.

Η Φυγή στην Αίγυπτο (εικ. 30)²²⁹ στηρίζεται στο ευαγγέλιο του Ματθαίου (2: 13-15), στο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (17: 2) και στο απόκρυφο

επιβίωση αρχαίων θεμάτων και προτύπων στη χριστιανική εικονογραφία βλ. Grabar (1968) 103, 129-30.

²²¹ Ενδεικτικά αναφέρονται: από την Παλαιά Διαθήκη Ησαΐας (9, 60)· από τους ευαγγελιστές Ματθαίος (1: 18-25, 2: 1-12) και Λουκάς (2: 1-20)· από τα Απόκρυφα το Πρωτευαγγέλιο (17-21), έκδ. Tischendorf (1851)· από τους εκκλησιαστικούς ύμνους τα κοντάκια Ρωμανού του Μελωδού για τη Γέννηση.

²²² Η Σάρκωση μπορεί να έγινε σε συγκεκριμένο χρόνο, όμως ταυτόχρονα είναι *άχρονος Υιός* και ως εκ τούτου επιτρέπεται η χρονική ανακολουθία. Ζίας (1969) 288.

²²³ Για παράδειγμα η κατακόμβη της Αγίας Πρισκίλλης (2^{ος} αι.) και η Santa Maria Maggiore (5^{ος} αι.), όπου η Παναγία παρακάθεται στον Χριστό. Βλ. Στουφή-Πουλημένου (2013) 69, εικ. 40, 230, εικ. 188.

²²⁴ Άγιος Απολλινάριος ο Νέος (αρχές 6^{ου} αι.). Βλ. Στουφή-Πουλημένου (2013) 223-226.

²²⁵ Για το μέγεθος των απεικονιζομένων στις παραστάσεις βλ. παραπάνω την παράσταση της Βλαχερνίτισσας.

²²⁶ Καλοκύρης (1971) 47-48.

²²⁷ Σωτηρίου (1925) 254-55· Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 243.

²²⁸ Ενδεικτικά, βλ. όσα αναφέρει ως προς τη σχέση Γέννησης και Ανάστασης ο Σωφρόνιος Ιεροσολύμων (634-38/9) στο: *Λόγοι*, από την κριτική έκδοση Ταουσάνη (2009) 110, στ. 15 «καὶ γέννησις γὰρ ἐν ταύτῳ Χριστοῦ καὶ ἀνάστασις ἔφτασε», όπου φαίνεται ότι η Γέννηση θεωρείται και Ανάσταση περικλείοντας το εκούσιο Πάθος.

²²⁹ Για την εικονογραφία της σκηνής ενδεικτικά βλ. Millet (1916) 155-58· Pätzold (1989) 28 κ.ε.

ευαγγέλιο του Ψευδοματθαίου (17: 2, 23-24), καθώς και στον Ακάθιστο Ύμνο (11^{ος} οίκος). Δυστυχώς, η παράσταση έχει υποστεί σημαντικές φθορές. Εικονίζεται ο άγγελος προπορευόμενος, ακολουθεί ο Ιωσήφ, ο οποίος, ενώ είναι στραμμένος προς τη Θεοτόκο και δείχνει προς αυτήν με το χέρι του απλωμένο, το πρόσωπό του είναι γυρισμένο προς τον άγγελο. Η Παναγία κρατά στην αγκαλιά της το σπαργανωμένο Θείο Βρέφος καθισμένη πάνω στο υποζύγιο²³⁰. Αν και τα κύρια πρόσωπα της σκηνής είναι η Παναγία, ο Ιησούς και ο Ιωσήφ, η παρουσία του αγγέλου συναντάται συχνά στις παραστάσεις είτε ως προπορευομένου να δείχνει τον δρόμο, είτε να ίπταται, είτε σε μετάλλιο κοντά στη Θεοτόκο²³¹. Περισσότεροι του ενός άγγελοι απαντούν συνήθως σε δυτικές απεικονίσεις, όπως αυτή που βρίσκεται στο *Βιβλίο των Ωρών* του στρατάρχη de Boucicaut (1405-10), όπου ένας άγγελος προσφέρει στην Παναγία κάνιστρο με edésματα και άλλοι άγγελοι κρατούν τις αποσκευές²³². Σε κάποιες παραστάσεις ο Ιωσήφ έχει τον Χριστό στους ώμους του²³³. Τέλος, πρέπει να αναφερθεί ότι πολλές φορές στη σκηνή παρίσταται και ο Ιάκωβος, ο γιος του Ιωσήφ και ετεροθαλής αδερφός του Χριστού, άλλοτε να προπορεύεται²³⁴, και άλλες φορές να ακολουθεί.

Η Υπαπαντή (σχ. 5, εικ. 31)²³⁵, δηλαδή ο σαραντισμός του Χριστού, είναι παράσταση βασισμένη στο ευαγγέλιο του Λουκά (2: 22-38). Με διάταγμα του Ιουστινιανού (541ή 542) άρχισε να εορτάζεται με πανηγυρικό τρόπο και κατατάχτηκε στις δεσποτικές εορτές²³⁶. Οι συμμετέχοντες στη σκηνή διακρίνονται σε δύο ομάδες και μεταξύ τους παρεμβάλλεται ο βωμός, που δεσπόζει στο κέντρο, με το κιβώριο σε δεύτερο επίπεδο. Στον έναν όμιλο εικονίζονται η Θεοτόκος με τον Ιησού στην

²³⁰ Πολύ ασυνήθιστη και συνάμα σπάνια είναι μία εικόνα της Μονής Σινά του 12^{ου} αι., όπου η Θεοτόκος πάνω στον όνο απεικονίζεται στον τύπο της Γαλακτοτροφούσας. Βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 243.

²³¹ Η παρουσία του βασίζεται στο κείμενο του Ευαγγελίου του Ματθαίου, το οποίο αφέρεται στην επίσκεψη του αγγέλου στον Ιωσήφ και την προτροπή του να αναχωρήσουν για την Αίγυπτο προκειμένου να σωθούν από τις κακόβουλες προθέσεις του Ηρώδη.

²³² Ανήκει στη συλλογή του Musée Jacquemart-André στο Παρίσι. Βλ. Καλοκύρης (1971) 53.

²³³ Για παράδειγμα σε ψηφιδωτά του 12^{ου} αι. στον άγιο Μάρκο Βενετίας και στην Cappella Palatina στο Παλέρμο βλ.: Καλοκύρης (1971) 52· στη Decani της Σερβίας (14^{ος} αι.), στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη: Καλοκύρης (1971) 52· στον άγιο Νικόλαο Μονεμβασιάς (13^{ου} αι.): Δρανδάκης (1979) 39-41, 45· και στον μεταβυζαντινό ναό της Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο (18^{ος} αι.): Λάζαρη (1983) 194, 200.

²³⁴ Όπως στον άγιο Σώζωντα στο Γεράκι (13^{ος} αι.): Γκιαούρη (1977) 87· στον άγιο Νικόλαο Μονεμβασιάς: Δρανδάκης (1979) 45 καθώς και σε εικόνα (15^{ου} αι.) που φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη: https://artsandculture.google.com/asset/the-flight-into-egypt-unknown-artist/GgH-jlakmWOK_g [ανακτήθηκε 10-3-22].

²³⁵ Για τους πέντε εικονογραφικούς της τύπους της Υπαπαντής βλ. Α. Ξυγγόπουλος (1929), 328-339. Επίσης ενδεικτικά βλ. Shorr (1946) 17-32· Maguire (1980-1981) 261-269· Χατζηδάκη (2003) 243-56.

²³⁶ Χαμαλάκη (2010) 33.

αγκαλιά της, που ο τελευταίος τείνει τα χέρια του στον Συμεών και ακριβώς πίσω στέκεται ο Ιωσήφ με προτεταμένα και καλυμμένα τα χέρια του σε στάση προσφοράς, χωρίς όμως να κρατά το ζευγάρι τρυγониών ή νεοσσούς περιστεριών που προσέφερε στον ναό σύμφωνα με την ευαγγελική περικοπή (Λουκάς 2: 24), ή έπρεπε να προσφέρει σύμφωνα με όσα όριζε η Παλαιά Διαθήκη (Λευϊτικόν 5: 11), κάτι όμως που συναντάται και αλλού²³⁷. Στον άλλον όμιλο προηγείται ο Συμεών, με ελαφρά λυγισμένο κορμό και πόδια, έτοιμος να δεχτεί στα χέρια του, που είναι καλυμμένα, τον Χριστό και ακολουθεί η προφήτιδα Άννα κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο στο οποίο αναγράφεται: ΤΟΥΤΟΝ / ΤΟ ΠΕ/ΔΗΟΝ / ΟΥΡΑ/ΝΟΝ / ΚΕ ΓΙ/Ν ΕCΤΕ(ΡΕΩCΕΝ)²³⁸. Δύο στενόμακρα κτήρια στις άκρες, που συμπληρώνουν το σκηνικό, δημιουργούν μια αρμονία και ισορροπία στη σύνθεση.

Στη Santa Maria Maggiore (5^{ος} αι.), στη Santa Maria foris portas (9^{ος} αι.) στο Castelseprio και στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ ο Χριστός βρίσκεται στην αγκαλιά της μητέρας του και ο Συμεών έχει απλωμένα τα χέρια για να τον δεχτεί ως Θεοδόχος²³⁹, όμως από την υστεροβυζαντινή εποχή και εξής συναντάται παραλλαγή με τον Συμεώνα να κρατά το Θείον Βρέφος και τη μητέρα του να ετοιμάζεται να το παραλάβει²⁴⁰. Έχει, μάλιστα, διατυπωθεί η άποψη ότι, ακόμα και όταν εικονίζεται μόνο ο θεοδόχος Συμεών με τον Χριστό, μπορούμε να τη θεωρήσουμε ως συνοπτική απόδοση της Υπαπαντής²⁴¹.

Το εικονογραφικό αυτό θέμα εισήχθη από την Ανατολή και στη Δύση, όπου σχετίστηκε περισσότερο με τον καθαρισμό της μητέρας και ονομάστηκε *Purification*²⁴², δηλαδή εορτάζεται ο εξαγνισμός της Παναγίας²⁴³, ενώ η είσοδος στον ναό ονομάστηκε *Presentation de Jesus dans le Temple* και, πολλές φορές, οι

²³⁷ Για παράδειγμα στον ναό Bahattin Samaligi Kilisesi της Καππαδοκίας (τέλη 11^{ου} - αρχές 12^{ου} αι.): Thierry N. and M. (1963) 40.

²³⁸ Από τον 14^ο αι., αλλά και στη μεταβυζαντινή τέχνη εμφανίζεται και η ασύμμετρη διάταξη των προσώπων, δηλαδή ο Συμεών με τον Χριστό στη μία πλευρά και η Παναγία, ο Ιωσήφ και η προφήτιδα Άννα στην άλλη. Βλ. Βοκοτόπουλος (2005) 213.

²³⁹ Καλοκύρης (1971) 51-52.

²⁴⁰ Την παλαιότερη παράσταση τη συναντάμε στην Παναγία του Άρακα στην Κύπρο (12^{ος} αι.), στη Ζωοδόχο Πηγή (12^{ος} αι.) στη Σαμαρίνα Μεσσηνίας, αργότερα στο Πρωτάτο (τέλος 13^{ου} αι.), στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ (17^{ος} αι.) στα Μετέωρα κ.α. Βλ. Καλοκύρης (1971) 51.

²⁴¹ Χατζηδάκη (2003) 244.

²⁴² Ίσως να στηρίχτηκαν στο απόσπασμα του ευαγγελίου του Λουκά (2: 22): «Και ότε έπλήσθησαν οι ήμέραι του καθαρισμού αυτών...».

²⁴³ Χαμαλάκη (2010) 29.

παρευρισκόμενοι στη σκηνή κρατούν λαμπάδες, οπότε ονομάστηκε και *Festum Candelarum*²⁴⁴.

Η Βαϊόφορος (εικ. 32)²⁴⁵ αναφέρεται και στους τέσσερις ευαγγελιστές (Ματθαίο, Ιωάννη, Μάρκο, Λουκά)²⁴⁶ και, κατά κανόνα, θεωρείται ότι αποτελεί την εισαγωγή στον εικονογραφικό κύκλο του Πάθους. Η σκηνή έχει ως κεντρικό πρόσωπο τον Χριστό επί πώλου όνου, καθισμένο πλάγια και αναπαυτικά πάνω στο κόκκινο ύφασμα του υποζυγίου, που πλησιάζει από τα αριστερά προς την Ιερουσαλήμ²⁴⁷. Τα ενδύματα του Χριστού σε σκούρα χρώματα, μπλε ιμάτιο και κόκκινος σκούρος χιτώνας με χρυσοκοντυλιές, δημιουργούν αντίθεση με το ανοιχτό γκρι του όνου. Με το δεξί ευλογεί και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Το φωτοστέφανο καταλήγει σε λευκή ταινία διακοσμημένη με κόκκινους σταυρούς και ημισταύρια, ενώ οι κεραίες του σταυρού είναι σε κοκκινωπό χρώμα. Πίσω του έρχονται τρεις μαθητές, εκ των οποίων ο Πέτρος και ο Ανδρέας εικονίζονται ολόσωμοι, συνομιλούν και με το ένα χέρι κρατούν κλειστό ειλητάριο, με το άλλο δείχνουν προς τον Χριστό, ενώ πίσω τους ξεπροβάλλει το κεφάλι του Ιωάννη. Στη δεξιά πλευρά της παράστασης, ένας όμιλος Εβραίων μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ υποδέχεται τον Ιησού. Οι Εβραίοι φορούν ανοικτόχρωμους χιτώνες, που καταλήγουν σε ταινίες κοσμημένες πάνω και κάτω με μαργαριτάρια και στη μέση με ρόμβους και φυτικό κόσμημα. Χαρακτηριστική είναι η καλύπτρα της κεφαλής τους. Στο κάτω μέρος, ακριβώς μπροστά από τον Χριστό, δύο παιδιά ανυπόδητα, γεμάτα χάρη και αφέλεια, με την έκπληξη ζωγραφισμένη στα πρόσωπά τους ξετυλίζουν υφάσματα και τα απλώνουν για να τον υποδεχτούν, ένα τρίτο βγάζει το ρούχο του εκείνη τη στιγμή²⁴⁸, ενώ ένα τέταρτο παιδί σκαρφαλωμένο πάνω στη φοινικιά κόβει

²⁴⁴ Καλοκύρης (1971) 51-52· Χαμαλάκη (2010) 28-29.

²⁴⁵ Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. ενδεικτικά Millet (1916) 255-84· Velmans (1982) 471κ.ε.

²⁴⁶ Ματθ. (21: 1-10), Μαρκ. (11: 1-11), Λουκ. (19: 28-44) και Ιω. (12: 12-19). Η Είσοδος του Κυρίου στα Ιεροσόλυμα θεωρείται η υλοποίηση της προφητείας του Ζαχαρία (9: 9): «Χαΐρε σφόδρα, θύγατερ Σιών· κήρυσσε, θύγατερ Ιερουσαλήμ· ιδού ο βασιλεύς σου έρχεται σοι, δίκαιος και σφύζων αυτός, πραΰς και έπιβεβηκώς επί υποζύγιον και πῶλον νέον».

²⁴⁷ Συνήθως ο Χριστός πλησιάζει προς την Ιερουσαλήμ από αριστερά. Millet (1916) 255-84. Όμως ήδη από τον 11^ο αι. έχει εμφανιστεί στην παράσταση ο Χριστός με τους μαθητές του να πλησιάζουν από δεξιά, όπως στο ψηφιδωτό της μονής Δαφνίου (11^{ος} αι.). Βλ. Millet (1899) 163, εικ. 65· Βασιλοπούλου (2021) 47.

²⁴⁸ Το απεκδυόμενο παιδί, που προβάλλει γυμνό το πίσω μέρος του σώματός του, είναι σύνηθες στην παλαιολόγια ζωγραφική. Σε κάποιες παραστάσεις υπάρχουν περισσότερα του ενός δείχνοντας να συμμετέχουν ενεργά στα όσα διαδραματίζονται. Εδώ, το απεκδυόμενο παιδί δείχνει το φύλο του, αλλά πολύ διακριτικά. Το θέμα αυτό παραμένει αγαπητό και στη μεταβυζαντινή εποχή. Έχει υποστηριχτεί ότι η συγκεκριμένη παράσταση έχει επηρεαστεί από απεικονίσεις αρχαίων ερωτιδέων, αλλά ίσως και από τους θριάμβους των ηγεμόνων. Σίγουρα σε μία παράσταση με καθαρά δογματικό περιεχόμενο, όπως αυτή της Βαϊοφόρου, αποτελεί ένα τολμηρό θέμα και μπορεί να ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως,

κλαδιά. Η παράσταση συμπληρώνεται αριστερά με το Όρος των Ελαιών σε χρώμα κοκκινωπό, που έχει σχήμα ασκού, και δεξιά με την Ιερουσαλήμ. Η φοινικιά εικονίζεται με σχηματοποιημένο κορμό και κλαδιά με χρυσοκοντυλιές, ενώ χρυσαφένια είναι και τα σκορπισμένα κλαδιά στο έδαφος. Τα τείχη της Ιερουσαλήμ υψώνονται πίσω από τους Εβραίους αρκετά ψηλά και αδιαμόρφωτα, σε πολυγωνικό σχήμα και περικλείουν κτήρια. Η παράσταση αποτυπώνεται συνοπτικά, αφού μόνο τρεις μαθητές παρευρίσκονται, κάτι που δείχνει ότι ο ζωγράφος είναι επηρεασμένος από παλαιότερα πρότυπα μεσοβυζαντινής εποχής²⁴⁹.

Γραφικότητα στη σκηνή δίνει ο όμιλος των παιδιών, που είναι παρών στις απεικονίσεις της Βαϊοφόρου, με τις ζωνρές χειρονομίες τους και παραπέμπει σε ελληνιστικά πρότυπα, αφού από την πρωτοβυζαντινή εποχή είχε καθιερωθεί το θέμα αυτό. Τα παλαιότερα παραδείγματα του θέματος τα συναντάμε σε δύο παλαιοχριστιανικές σαρκοφάγους, της Βηθεσδά (αρχές 4^{ου} αι.) και του Μητροπολιτικού Μουσείου Νέας Υόρκης (αρχές 4^{ου} αι.), καθώς και σε μικρογραφία του κώδικα Rossano (6^{ος} αι.)²⁵⁰. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη Βάπτιση, όπου παιδιά χορεύουν γύρω από μία γέφυρα ή βγάζουν τα ρούχα τους για να πέσουν στον Ιορδάνη. Μάλιστα, σε κάποιες παραστάσεις Βαϊοφόρου υπάρχει και ο *απακανθιζόμενος ή spinario*, καθαρά ελληνιστική επιβίωση²⁵¹, σε μνημεία όμως με επιρροή από την τέχνη της Κωνσταντινούπολης²⁵².

Η Π ρ ο δ ο σ ί α (εικ. 33)²⁵³, που σώζεται με αρκετές φθορές, χωρίζεται σε δύο άνισες ζώνες. Στην πρώτη ο Χριστός σε μετωπική στάση, δέχεται το φιλί του Ιούδα, ο οποίος είναι γυρισμένος κατά κρόταφον. Αριστερά υπάρχει όμιλος στρατιωτών με έναν ηλικιωμένο Εβραίο ανάμεσά τους, που κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο και δεξιά ένας ακόμα όμιλος στρατιωτών με έναν δεύτερο Εβραίο, που βρίσκεται ακριβώς πίσω από τον Χριστό, κρατώντας στο αριστερό του χέρι ένα

όπως, για παράδειγμα, ότι συμβολίζεται η απελευθέρωση του ανθρώπου από όσα τον κρατούσαν δέσμιος της ειδωλολατρίας ή ότι ο άνθρωπος απεκδύεται την παλιά πίστη και αφήνει τον Χριστό να περάσει πάνω από τα πάθη του. Ίσως ακόμα να δηλώνεται η επιστροφή στην κατάσταση του προπρωτικού ανθρώπου. Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι δεν είναι μόνο διακοσμητικό θέμα, αλλά έχει και συμβολικό χαρακτήρα. Για το θέμα του απεκδυόμενου παιδιού βλ. Γερμανίδου (2015) 87-102.

²⁴⁹ Millet (1916) 256-61· Εμμανουήλ (1991) 62.

²⁵⁰ Και για τις τρεις παραστάσεις βλ. Κόττης (2017) εικ. 5, 6 και 1 αντίστοιχα.

²⁵¹ Βλ. Mouriki (1972) 53-66.

²⁵² Πανσελήνου (1989) 180.

²⁵³ Για τη σκηνή της Προδοσίας βλ. ενδεικτικά Millet (1916) 326-44· Belting (1962) 52 κ.ε.· Sandberg-Vavala (1980) 235 κ.ε.

μεγάλο μαχαίρι²⁵⁴ με μαύρη λαβή, έτοιμος να το χρησιμοποιήσει· κοιτάζει προς το πρόσωπο του Χριστού με αγριεμένη όψη, ενώ με το δεξί χέρι του έχει πιάσει τον Χριστό λίγο πιο κάτω από τον λαιμό²⁵⁵. Στο κάτω αριστερό μέρος της σκηνής, σαν να επρόκειτο για ξεχωριστό θέμα, σε πρώτο επίπεδο και σε μικρότερο μέγεθος από τα άλλα πρόσωπα της σκηνής, εικονίζεται ο Πέτρος με πρόσωπο στραμμένο προς τον Ιησού, έκπληκτος και φοβισμένος, με το δεξί του γόνατο του πάνω στον Μάλχο για να τον ακινητοποιήσει, έτοιμος να του κόψει το αυτί με το μαχαίρι που κρατάει στο αριστερό του χέρι. Ο δούλος του αρχιερέα, ο Μάλχος, εικονίζεται και αυτός γονυκλινής, σε ακόμα μικρότερο μέγεθος από τον Πέτρο, με ικετευτικό και έντρομο βλέμμα και με τα χέρια του σε στάση ικεσίας.

Ο Χριστός με το δεξί ευλογεί προς την πλευρά του Πέτρου και του Μάλχου, αφήνοντας να εννοηθεί η θαυματουργική θεραπεία του δούλου, όπως περιγράφεται από τον ευαγγελιστή Λουκά (22: 51), ενώ στο αριστερό χέρι κρατά τυλιγμένο ειλητάριο. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα κράνη των στρατιωτών, κωνικού σχήματος με καταυχένιο. Οι στολές τους είναι οι συνηθισμένες των στρατιωτών εκτός από το πάνω μέρος, το οποίο καταλήγει σε ένα τριγωνικό αλυσιδωτό περιλαίμιο. Ο αριστερός όμιλος κρατά ακόντια, ενώ ο δεξιός λαμπάδες, γεγονός που συμφωνεί απόλυτα με το ευαγγέλιο του Ιωάννη (18: 3): «...μετὰ φανῶν καὶ λαμπάδων καὶ ὄπλων». Έτσι, στη σκηνή συμφύρονται τέσσερα επεισόδια: η προδοσία του Ιούδα με τον ασπασμό, η σύλληψη από τους στρατιώτες, το επεισόδιο με τον Μάλχο και η θαυματουργική θεραπεία του από τον Ιησού.

Η Σ τ α ύ ρ ω σ η (εικ. 18, 19)²⁵⁶, λιτή παράσταση, αφού τα εικονιζόμενα πρόσωπα είναι λίγα σε σχέση με αντίστοιχες της παλαιολόγιας και υστεροβυζαντινής εποχής, είναι σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένη. Ο Χριστός αποτυπώνεται τη στιγμή που μόλις έχει εκπνεύσει, γέρνει έντονα το κεφάλι του προς τα αριστερά του έχοντας τα χέρια κολλημένα στον σταυρό, με πολύ ελαφριά κάμψη, κάτι που παρατηρούμε και σε άλλες τοιχογραφίες και που δείχνει ότι έχουν χρησιμοποιηθεί παλαιότερα πρότυπα²⁵⁷. Η Παναγία, με τη θλίψη αποτυπωμένη στο πρόσωπο, έχει το δεξί χέρι απλωμένο στον Χριστό και με το αριστερό σφίγγει το

²⁵⁴ Ο ζωγράφος αποτυπώνει αυτό ακριβώς που περιγράφει ο Ματθαίος (26: 47): «...ὄχλος πολὺς μετὰ μαχαϊρῶν καὶ ξύλων...». Παράβαλε Εμμανουήλ (1991) 64 για την περιγραφή του Εβραίου.

²⁵⁵ Βλ. Εμμανουήλ (1991) 66. Παρατηρεί ότι υπάρχουν δύο αριστερά χέρια στο ίδιο πρόσωπο.

²⁵⁶ Για την παράσταση ενδεικτικά βλ. Millet (1916) 396-460· Wessel (1966)· Sandberg-Valalà (1980). 27 κ.ε.

²⁵⁷ Coumbaraki-Panselinou (1976) 79-83.

μαφόριό της ψηλά στον λαιμό. Σε πρώιμες παραστάσεις η Θεοτόκος στέκεται όρθια με τα χέρια σε ικεσία, κατά τους μέσους βυζαντινούς χρόνους εκφράζει θλίψη και συγκίνηση με συγκρατημένες χειρονομίες, αντίστοιχες εκείνων που βρίσκουμε σε αρχαίες ελληνικές επιτύμβιες στήλες. Από τον 13^ο και, κυρίως, από τον 14^ο αι. και εξής, αγαπητό θέμα γίνεται η λιποθυμία της, μία λεπτομέρεια που προέρχεται από τη Δύση και αποτυπώνεται και σε τοιχογραφίες και σε φορητές εικόνες²⁵⁸. Οι μυροφόρες²⁵⁹ βρίσκονται πίσω από την Παναγία με αποτυπωμένη την οδύνη στα πρόσωπά τους και στις χειρονομίες τους. Δεξιά, ο Ιωάννης γέρνει από θλίψη προς τον Χριστό, στηρίζοντας με το ένα χέρι το πρόσωπο του, ενώ με το άλλο κρατά το μιάτιό του²⁶⁰, στάση που δείχνει οδύνη και είναι χαρακτηριστική για τον Ιωάννη τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες. Δίπλα στον Ιωάννη ο εκατόνταρχος, με φωτοστέφανο²⁶¹, δείχνει προς τον Χριστό με το δεξί του χέρι ελαφρώς λυγισμένο²⁶² και με το άλλο κρατά ασπίδα²⁶³ απιδόσχημη, διακοσμημένη με σειρές μαργαριταριών²⁶⁴. Η όλη στάση του δείχνει θαυμασμό και έκπληξη. Φοράει στρατιωτική στολή, καφέ συριακό κάλυμμα κεφαλής, μεταλλική ζώνη με μαργαριτάρια και περιπόδια με μαύρα γεωμετρικά σχέδια, ενώ έχει ριγμένη πάνω του κοκκινωπή γλαμούδα. Οι νεαροί στρατιώτες πίσω από τον εκατόνταρχο συζητούν μεταξύ τους δείχνοντας να έχουν περιέργεια για τα γενόμενα, αλλά και κάποια αδιαφορία. Φορούν στρατιωτικές στολές, τριγωνικά καπέλα με καταυχένιο, γλαμούδα και περιπόδια με μαύρους ελικοειδείς βλαστούς, ενώ ο πρώτος κρατά υψωμένο σπαθί.

Η Αποκαθήλωσις (εικ. 34)²⁶⁵. Ο Ιωσήφ με φωτοστέφανο εικονίζεται ανεβασμένος σε σκάλα, την ώρα που έχει αποκαθλώσει τα χέρια του Χριστού και

²⁵⁸ Βλ. Ορλάνδος (1970) 219-26, για παραδείγματα και βιβλιογραφία.

²⁵⁹ Οι μυροφόρες, σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ιωάννη (19: 25), ήταν η Μαρία του Κλωπά και η Μαρία η Μαγδαληνή.

²⁶⁰ Η στάση αυτή του Ιωάννη είναι καθαρά βυζαντινή, σύμφωνα με τον Ορλάνδο (1970) 210-11, και απαντάται από τα τέλη του 10^{ου} αι. κ.ε.

²⁶¹ Μέχρι τον 12^ο αι. ο εκατόνταρχος δεν έχει φωτοστέφανο εκτός εξαιρέσεων. Από τον 12^ο, αλλά κυρίως από τον 13^ο αι. και μετά, περιβάλλεται με φωτοστέφανο, γιατί θεωρήθηκε άγιος μόλις είπε: «ἀληθῶς Θεοῦ υἱὸς ἦν οὗτος». Βλ. Ορλάνδος (1970) 212, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

²⁶² Ο Ορλάνδος (1970) 211, το στοιχείο του λυγισμένου χεριού το θεωρεί καθαρά βυζαντινό σε αντίθεση με το τεντωμένο που το θεωρεί δυτικό.

²⁶³ Μέσα στη ασπίδα υπάρχει η επιγραφή: «Ο ΕΚΑΤΟΤΑΡΧΟΣ ΗΔΟΝ ΤΟΝ ΣΙΜΟΝ ΚΕ ΤΑ ΓΕΝΟΜΕΝΑ ΠΙΠΕΝ ΑΛΗΘΟΣ Θ». Πρόκειται για φράση από το ευαγγέλιο του Ματθαίου (27: 54) «Ο εκατόνταρχος ἰδὼν τὸν σεισμόν καὶ τὰ γενόμενα εἶπεν: ἀληθῶς Θεοῦ Υἱὸς ἦν οὗτος».

²⁶⁴ Για τα σχήματα των ασπίδων βλ. Εμμανουήλ (1991) 68-69, όπου και βιβλιογραφία.

²⁶⁵ Για την παράσταση βλ. ενδεικτικά Millet (1916) 467-88· Hadermann-Misguich (1975) 153 κ.ε.· Μουρίκη (1985) 145 κ.ε.· Nagatsuka (1979)· Νούσιος (2003) 163-72, όπου επικεντρώνει περισσότερο στην απόδοση του γυμνού σώματος.

τον συγκρατεί από τη μασχάλη. Ο Νικόδημος, σε μικρότερο μέγεθος από τα άλλα πρόσωπα, ημιγονατιστός, προσπαθεί με μία τανάλια να βγάλει τα καρφιά από τα πόδια του, που ακόμα βρίσκονται στον σταυρό. Δεν φέρει φωτοστέφανο, το άνοιγμα όμως, που δημιουργεί η σκάλα, πίσω ακριβώς από το κεφάλι του, σχηματίζει ένα υποτυπώδες τετράγωνο φωτοστέφανο. Η Παναγία, που εικονίζεται στη δεξιά πλευρά της σκηνής, με τα δύο της χέρια πιάνει το χέρι του Χριστού, που φαίνεται ότι πέφτει βαρύ, χωρίς ζωή πια, και το ακουμπά στο μάγουλό της με όλη της τη μητρική τρυφερότητα. Στην αριστερή πλευρά, ο Ιωάννης έχει το ένα χέρι στο πρόσωπό του με αποτυπωμένη την οδύνη σε αυτό και με το άλλο πιάνει το ιμάτιό του σε στάση συγκρατημένης θλίψης, που μας φέρνει στον νου αρχαίες επιτύμβιες στήλες. Ο Χριστός φοράει περίζωμα πορτοκαλί χρώματος με λευκά φώτα, που δένει στη μέση και η μία άκρη του κρέμεται μπροστά. Ο σταυρός φαίνεται ότι στηρίζεται σε ένα κωνικό βραχώδη λόφο με σπήλαιο, στο εσωτερικό του οποίου εικονίζεται το κρανίο του Αδάμ.

Η *Εις Άδου Καθόδου* (εικ. 35)²⁶⁶ έχει ως κεντρικό πρόσωπο τον Ιησού, που κρατά τον σταυρό της Αναστάσεως στο ένα χέρι και με το άλλο τραβάει τον Αδάμ για να τον βγάλει έξω από τη σαρκοφάγο, που βρίσκεται στην αριστερή πλευρά²⁶⁷. Πίσω από τον Αδάμ είναι η Εύα και πιο πίσω μία ακόμα ανδρική μορφή, πιθανόν ο Άβελ, μία μορφή που απεικονίζεται από τον 13^ο αι. και μετά²⁶⁸. Ο Αδάμ το ένα χέρι το έχει σε στάση ικεσίας και το άλλο χέρι του έχει αφηθεί με εμπιστοσύνη μέσα στο χέρι του Ιησού, που τον τραβάει έξω δυναμικά. Σε στάση ικεσίας είναι και τα χέρια των άλλων δύο προσώπων. Και τα τρία πρόσωπα είναι μέσα σε σπήλαιο με οξυκόρυφο στόμιο, που το σχήμα του θυμίζει γοτθικό τοξωτό άνοιγμα και που, στο εσωτερικό του, έχει οδοντωτή απόληξη. Ο Χριστός μετωπικός, γέρνει ελαφρά το κεφάλι του προς τον Αδάμ, ενώ το σώμα του βαδίζει προς την αντίθετη κατεύθυνση.

²⁶⁶ Η παράσταση δεν στηρίζεται στα τέσσερα ευαγγέλια, αλλά στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου και στην πλούσια πατερική παράδοση. Αναλυτικά, για τις πηγές βλ. Στουφή-Πουλημένου (2019) 27-34. Για την απεικόνιση της *εις Άδου Καθόδου* βλ. ενδεικτικά Kartsonis (1986) 40 κ.ε.· Στουφή-Πουλημένου (2019) 35 κ.ε.· Thierry (1994) 59-66· Μουρίκη (1985) 146 κ.ε. Χρονικά εντοπίζεται στο τριήμερο μεταξύ του σωματικού θανάτου του Ιησού και της Ανάστασής του. Βλ. Τριβυζαδάκης (2011) 195. Η σκηνή από την παλαιολόγεια εποχή και μετά εμπλουτίζεται με περισσότερα πρόσωπα, όπως άγγελοι να αλυσοδέουν τον Άδη ή περισσότερα πρόσωπα δικαίων. Εξάλλου, είναι γνωστό ότι την εποχή των Παλαιολόγων η βυζαντινή αγιογραφία εμπλουτίζεται με νέα θέματα και δημιουργούνται νέες παραλλαγές των ήδη γνωστών θεμάτων. Ο εμπλουτισμός όμως της συγκεκριμένης παράστασης τη συνδέει με την ανάσταση των νεκρών και την Ημέρα της Κρίσεως, αφού πολλά στοιχεία είναι κοινά και στις δύο παραστάσεις. Ως παράδειγμα αναφέρεται η παράσταση της Ανάστασης στη Sorocani (1272-1274). Για το θέμα αυτό βλ. Stoufi-Poulimenou (2021) 541-554.

²⁶⁷ Σε παλαιολόγεια έργα η σαρκοφάγος απουσιάζει. Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη (1976) 217.

²⁶⁸ Μουρίκη (1978) 29. Βλ. επίσης Κουκιάρης (1997) 305-18 για τις ανιστάμενες μορφές.

Σε παρόμοιο σπήλαιο και σαρκοφάγο, στη δεξιά πλευρά, εικονίζονται οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Η σκηνή έχει απόλυτη συμμετρία δεξιά και αριστερά, δημιουργώντας χιαστί άξονες, που της προσθέτουν δυναμισμό. Ο Χριστός στο κέντρο, με λαμπρά ενδύματα σε χρώμα πορτοκαλί-κόκκινο και απαστράπτουσες χρυσοκοντυλιές, έχοντας τα σημάδια στα πόδια και τα χέρια από τὸν τύπον τῶν ἡλῶν, πατάει τον προσωποποιημένο Ἄδη²⁶⁹ ή Σατανά, που παριστάνεται γέροντας, με πολύ σκούρο δέρμα, αλυσοδεμένος, με χοντρό σώμα, σχεδόν με πιθηκοειδή εμφάνιση, να αρπάζει το πόδι του Αδάμ που μόλις το έχει βγάλει από τη σαρκοφάγο²⁷⁰. Μέσα στο σπήλαιο του Ἄδη εικονίζονται σπασμένες κλειδαριές και εξαρτήματα από τις συντετριμμένες πύλες του Ἄδη²⁷¹. Οι προφητάνακτες εικονίζονται με αυτοκρατορικά ενδύματα και έχουν γαλαζοπράσινο φωτοστέφανο. Το χρωματιστό φωτοστέφανο άλλοτε έχει συμβολική λειτουργία, όταν πρόκειται για βασιλείς ή αγγέλους, άλλοτε διακοσμητική και είναι επιρροή από την τέχνη της αρχαιότητας²⁷². Φορούν στέμμα, το γνωστό *καμελαύκιο*²⁷³, που ανάγεται στην εποχή των Κομνηνών.

Στην παράσταση απεικονίζονται δύο επεισόδια²⁷⁴: ο Χριστός θριαμβευτής²⁷⁵ και ο Χριστός λυτρωτής²⁷⁶, σύμφωνα με την υμνολογία της εορτής. Για το αν ο αλυσοδεμένος γέροντας της παράστασης είναι ο Ἄδης ή ο Σατανάς, δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα σίγουροι²⁷⁷. Με την παράσταση αυτή δεν επιδιώκεται να παρουσιαστεί η στιγμή της Ανάστασης, αλλά το νόημα της εκούσιας θυσίας του Χριστού και οι σωτηριολογικές της συνέπειες για τον άνθρωπο²⁷⁸. Τα πρότυπα της παράστασης θα πρέπει να ήταν παραστάσεις Ρωμαίων αυτοκρατόρων, που

²⁶⁹ Ο Ἄδης απεικονίζεται και σε άλλες εκκλησίες, όπως στην Αγία Θέκλα (τέλη 13^{ου} αι.) στο ομώνυμο χωριό της Εύβοιας.

²⁷⁰ Από όσο γνωρίζω η λεπτομέρεια αυτή, δηλαδή ο Ἄδης να τραβά τον Αδάμ από το πόδι δεν απαντάται συχνά. Για παραδείγματα και βιβλιογραφία βλ. ενδεικτικά Kartsonis (1986) 67 κ.ε.· Στουφή-Πουλημένου (2019) 107-09.

²⁷¹ Προφανώς εικονίζεται η προφητεία του Δαβίδ (Ψαλμ. 106: 16): «ὄτι συνέτριψε πύλας χαλκᾶς καὶ μοχλοῦς σιδηροῦς συνέθλασεν», καθώς και του Ησαΐα (45: 2): «Θύρας χαλκᾶς συντρίψω καὶ μοχλοῦς σιδηροῦς συγκλάσω».

²⁷² Βλ. Μουρίκη (1978) 37-38, καθώς και τις υποσ.172-177 της σελ. 37.

²⁷³ Για το *καμελαύκιο* βλ. Εμμανουήλ (1991) 73, σημ. 265. Επίσης για την ετυμολογία της λέξης και τις διάφορες χρήσεις του *καμελαυκίου* βλ. Παπαδόπουλος (1928) 293-99.

²⁷⁴ Ξυγγόπουλος (1941) 116.

²⁷⁵ «Θανάτῳ θάνατον πατήσας».

²⁷⁶ «καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνήμασιν ζωὴν χαρισάμενος».

²⁷⁷ Δρανδάκης (1957) 129-31.

²⁷⁸ Τριβυζαδάκης (2011) 195.

θριαμβευτικά πατούν πάνω σε ηττημένους και σε προσωποποιήσεις κατακτημένων πόλεων²⁷⁹.

Η Ανάληψη (εικ. 12, 13, 14)²⁸⁰ από τη μεσοβυζαντινή εποχή και εντεύθεν συνηθιζόταν να αγιογραφείται στην καμάρα που βρίσκεται πάνω από το Ιερό, όπως και στο μνημείο μας. Η σκηνή αυτή συμβολίζει τη Δευτέρα Παρουσία του Χριστού και ισοδυναμεί με την Ετοιμασία του Θρόνου, που είναι μία ακόμα συμβολική παράσταση²⁸¹. Στον ναό του αγίου Δημητρίου η Ανάληψη χωρίζεται σε τρεις ζώνες. Στη μεσαία ζώνη (εικ. 12), που εικονίζεται ο ουρανός, ο Χριστός είναι το κεντρικό πρόσωπο μέσα σε ωοειδή κοκκινωπή δόξα, που τη συγκρατούν ανάλαφρα στα χέρια τους, με απόλυτη συμμετρία, τέσσερις άγγελοι, οι οποίοι ίπτανται και κοιτάζουν προς τη γη. Ο Χριστός με το ένα χέρι ευλογεί και με το άλλο κρατά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο, που το στηρίζει στον αριστερό του μηρό. Ο χιτώνας του, στην ίδια απόχρωση με τη δόξα, ξεχωρίζει από τις απαστράπτουσες χρυσοκοντυλιές. Στον ώμο φέρει σκουρόχρωμο *clavus* με χρυσοκοντυλιές και μαργαριτάρια, όπως επίσης με μαργαριτάρια είναι στολισμένη και η ταινία γύρω από τον λαιμό του. Το ιμάτιό του είναι σε αποχρώσεις πράσινου και γαλάζιου με λεπτές λευκές γραμμές, που λειτουργούν ως χρυσοκοντυλιές. Στα ευαγγέλια γίνεται απλή αναφορά του γεγονότος, ενώ στις Πράξεις των Αποστόλων αναφέρεται: «νεφέλη ὑπέλαβεν αὐτόν». Όμως, από την παλαιοχριστιανική εποχή²⁸² σε όλες τις απεικονίσεις της Ανάληψης υπάρχει δόξα, που υποβαστάζεται από αγγέλους, συνήθως από δύο, εδώ όμως από τέσσερις. Προφανώς, έχουν στηριχτεί σε ερμηνείες παλαιοδιαθηκικών χωρίων, που θεωρούνται ότι προφήτευσαν το γεγονός και δέχονται ότι ο Ιησούς ανελήφθη από αγγέλους και χερουβίμ, αλλά από τους παρευρισκόμενους μαθητές *ὄφθη ὡς νεφέλη*²⁸³.

Οι άλλες δύο ζώνες υποδηλώνουν τη γη, πάνω και κάτω από τη μεσαία ζώνη του ουρανού, και έχουν ως κεντρικά πρόσωπα η μία την Παναγία (εικ. 14) με μαβί μαφόριο και μπλε χιτώνα, με ανοικτά τα χέρια της σε δέηση ακριβώς μπροστά στο στήθος της και η άλλη τον αρχάγγελο Μιχαήλ (εικ. 13), που με το ένα χέρι δείχνει τον αναληφθέντα Χριστό και με το άλλο κρατά σκήπτρο, σε μετωπική στάση και οι δύο.

²⁷⁹ Τριβυζαδάκης (2011) 196.

²⁸⁰ Για την παράσταση ενδεικτικά βλ. Ξυγγόπουλος (1938) 32-53· Παναγιωτίδη (1974) 69 κ.ε.· Γκιολές (1977) 44 κ.ε.· Γκιολές (1981).

²⁸¹ Ξυγγόπουλος (1938) 42-43.

²⁸² Για παράδειγμα η Ανάληψη στον τρούλο της Αγίας Σοφίας στη Θεσσαλονίκη. Παναγιωτίδη (1974) 75.

²⁸³ Βλ. Νικοδήμου του Αγιορείτου (1836) 458 κ.ε. όπου αναφέρονται και τα σχετικά χωρία της Παλαιάς Διαθήκης.

Η Παναγία μπορεί να μην αναφέρεται ως παρούσα στην Ανάληψη ούτε στα Ευαγγέλια ούτε στις Πράξεις των Αποστόλων, οι οποίες είναι η κύρια πηγή της συγκεκριμένης σκηνης, αναφέρεται όμως στους ύμνους του Πεντηκοσταρίου²⁸⁴. Έτσι, η παρουσία της αποκτά δογματικό νόημα τοποθετώντας την ως μάρτυρα στη Θεοφάνεια²⁸⁵. Η Θεοτόκος εικονίζεται σχεδόν πάντα κατενώπιον, με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι οποίες μάλλον ανάγουν την καταγωγή τους σε μία *ευλογία* της Monza του 6^{ου} αι.²⁸⁶. Στον ναό της Αγίας Σοφίας (11^{ος} αι.) στην Αχρίδα, στο Πρωτάτο (14^{ος} αι.), στην Παναγία της Κριτσάς στην Κρήτη (15^{ος} αι.) και σε ελάχιστες ακόμα περιπτώσεις η Παναγία εικονίζεται κατά παρειά, με στραμμένο το βλέμμα προς τον Χριστό και τα χέρια σε δέηση, υψωμένα όμως προς τα επάνω²⁸⁷. Τα φτερά του αγγέλου έχουν την ίδια ακριβώς διακόσμηση με αυτήν του αγγέλου στον Ευαγγελισμό. Στις Πράξεις των Αποστόλων (1: 10) αναφέρονται δύο άγγελοι με λευκά ρούχα, στον ναό του αγίου Δημητρίου όμως, αλλά και σε άλλους ναούς της Εύβοιας, όπως στην Κοίμηση της Θεοτόκου Χατζηριάνων στον Οξύλιθο, στην Αγία Θέκλα και στην Οδηγήτρια στις Σπηλιές, υπάρχει μόνο ένας²⁸⁸, που φανερώνει επιβίωση της υστεροκομνήνειας παράδοσης. Δεξιά και αριστερά από τη δόξα, ακριβώς πάνω από τα κεφάλια των δύο ομίλων, υπάρχει επιγραφή, αρκετά δυσανάγνωστη λόγω φθοράς, αλλά και ανορθογραφιών. Μπορούμε όμως να καταλάβουμε ότι πρόκειται για απόσπασμα από τις Πράξεις των Αποστόλων (1: 11).

Στην ίδια υστεροκομνήνεια παράδοση θα πρέπει να αποδοθούν και τα Ευαγγέλια που κρατούν οι τέσσερις ευαγγελιστές, ενώ ο απόστολος Παύλος κρατά το βιβλίο των Επιστολών, που ξεχωρίζει από τα ευαγγέλια από την έλλειψη διακόσμησης. Οι απόστολοι εικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων και κοιτάζουν προς τον Χριστό. Οι συνδυασμοί των χρωμάτων των ενδυμάτων μαζί με τις έκπληκτες, αλλά και ήρεμες μορφές των αποστόλων δημιουργούν ένα εξαιρετικό αποτέλεσμα. Ανάμεσα στους αποστόλους ξεπροβάλλουν δέντρα σε υπέροχες λαδί αποχρώσεις, με χρυσοκοντυλιές να λαμπυρίζουν πάνω στο μπλε φόντο του

²⁸⁴ «παρούσης ἐκεῖσε καὶ τῆς ἀχράντου αυτοῦ μητρος». *Πεντηκοστάριον* (1860) 153. Στον Μάρκο (16: 19) και Λουκά (24: 50-52), καθώς και στις Πράξεις των Αποστόλων (1: 9-12) αναφέρεται πολύ συνοπτικά το γεγονός.

²⁸⁵ Grabar (1946) 178-79.

²⁸⁶ Καλοκύρης (1971) 65.

²⁸⁷ Βλ. Καλοκύρης (1971) 65. Επίσης: Τσιγαρίδας (2003) 138-39, εικ. 26-29.

²⁸⁸ Μουρίκη (1978) 31.

ουρανού²⁸⁹ υποδηλώνοντας το Όρος των Ελαιών. Από τον 6^ο αι. και εξής εΐθισται η Θεοτόκος να πατά σε υποπόδιο σε σκηνές που διαδραματίζονται σε υπαίθριο χώρο, μία λεπτομέρεια που τονίζει το συμβολικό περιεχόμενο του θέματος²⁹⁰.

Η Ανάληψη αρχικά εορταζόταν μαζί με την Πεντηκοστή. Οι δύο εορτές διαχωρίστηκαν γύρω στο 400 και αμέσως μετά έχουμε και τις πρώτες απεικονίσεις, που δείχνουν και τις εικονογραφικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών για τις τελευταίες ώρες του Χριστού επάνω στη γη²⁹¹.

Θεομητορικός κύκλος

Τ ο Γ ε ν έ σ ι ο τ η ς Θ ε ο τ ό κ ο υ (εικ. 36)²⁹². Το κεντρικό πρόσωπο, η αγία Άννα, εικονίζεται στο αριστερό μέρος της παράστασης, ακριβώς μπροστά από ένα κτήριο κοκκινωπό, που έχει τριπλό τοξωτό άνοιγμα και στηρίζεται σε κίονες, ενώ το υπόλοιπο τμήμα του κτηρίου είναι ζωγραφισμένο με την αντίστροφη προοπτική και δείχνει σαν να αγκαλιάζει την αγία. Προφανώς, ο ζωγράφος ήθελε να δείξει ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα πλούσιο σπίτι. Η αγία είναι ημιανακεκλιμένη σε κόκκινη στρωμένη, με σινδόνη ανοιχτόχρωμη, ανυπόδητη, με μπλε και κόκκινα ρούχα και έχει το ένα χέρι της στο πηγούνι, στάση αρκετά συνηθισμένη γι' αυτό το θέμα²⁹³. Στο κέντρο, μία νεαρή κοπέλα με μακριά ξέπλεκα μαλλιά και κόκκινο φόρεμα που φέρει ταινία διακοσμημένη με ρόμβους και μαργαριτάρια, την πλησιάζει κρατώντας ένα περίτεχνο χρυσό ποτήρι στο ένα χέρι και στο άλλο μια απλή πήλινη κανάτα, προφανώς δώρα στη λεχώ. Η ύπαρξη μόνο μιας γυναίκας, που επισκέπτεται την αγία Άννα, δηλώνει αρχαιότητα, αφού σε μεταγενέστερες παραστάσεις οι επισκέπτριες είναι περισσότερες²⁹⁴. Στη δεξιά πλευρά εικονίζεται κτήριο με τοξωτό άνοιγμα και δίρρυτη στέγη. Η σκηνή συμπληρώνεται με το λουτρό της Παναγίας στην κάτω δεξιά

²⁸⁹ Μπορούμε να πούμε ότι έχουν μεγάλη ομοιότητα με τα δέντρα στην Ανάληψη που εικονίζεται στον τρούλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης (τέλη 9^{ου} αι.), ένα ακόμα δείγμα παλαιότερων επιβιώσεων. Βλ. Στουφή-Πουλημένου (2013) 330, εικ. 274.

²⁹⁰ Μπουρμπουδάκη (2014) 121 και σχόλιο 826.

²⁹¹ Υπάρχουν δύο τύποι Ανάληψης: ο *ελληνιστικός*, όπου το χέρι του Θεού βοηθά τον Χριστό να ανεβεί στον ουρανό και ο *ανατολικός*, που περιλαμβάνει τον Χριστό μέσα σε δόξα και δύο ομίλους μαθητών με την Παναγία και τους αγγέλους. Για το θέμα αυτό βλ. Παναγιωτίδη (1974) 72-73.

²⁹² Ενδεικτικά για την παράσταση βλ. Chirat (1950) 86-113· Babić (1961) 169-75· Lafontaine-Dosogne (1964) 89-121. Τα γεγονότα που έχουν σχέση με την Παναγία και τα οποία συνέβησαν πριν τον Ευαγγελισμό αντλούνται κυρίως από τα Απόκρυφα Ευαγγέλια και, ιδιαίτερα, από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου. Βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 240.

²⁹³ Π.χ η παράσταση του Δαφνίου. Βλ. Millet (1899) πιν. XVIII.

²⁹⁴ Βλ. Μουρίκη (1978) 33· Εμμανουήλ (1991) 79-80. Οι θερααινίδες υπάρχουν σε όλες τις παραστάσεις, ενώ κάποιες φορές εικονίζεται και ο Ιωακείμ. Βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 247.

πλευρά, όπου μία μαία καθιστή απλώνει τα χέρια της προς το Βρέφος, ενώ μία άλλη θεραπευίδα χύνει νερό από μία κανάτα πήλινη που κρατάει.

Επισημαίνεται ότι η σκηνή έχει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά με τη Γέννηση του Χριστού²⁹⁵ και φέρει στοιχεία ελληνορρωμαϊκής εποχής από τη γέννηση αρχαίων θεών, ηρώων και παλαιοδιαθηκικών προσώπων²⁹⁶. Επίσης, παρατηρούνται ομοιότητες ανάμεσα στη Γέννηση της Θεοτόκου και του Προδρόμου σε τέτοιο βαθμό που, κάποιες φορές, υπάρχει δυσκολία να ξεχωρίσουμε για ποια σκηνή πρόκειται²⁹⁷.

Τ α Ε ι σ ό δ ι α (σχ. 6, εικ. 37)²⁹⁸ έχουν μεγάλες φθορές. Αριστερά, ο Ζαχαρίας υποδέχεται την Παναγία ευλογώντας την, πίσω από την τελευταία εικονίζονται οι γονείς της και στη δεξιά πλευρά έξι παρθένες λαμπαδηφορούσες. Πάνω αριστερά εικονίζεται η Παναγία με στραμμένα τα νώτα προς το Ιερό, κάτι που δεν απαντάται συχνά, να δέχεται την τροφή από τον άγγελο. Ένα κτήριο στο κέντρο, που είναι κιβώριο σε σχήμα ναού, από ένα άνοιγμα του οποίου κρέμεται μία καμπάνα και ένα ακόμα, στο δεξιό άκρο, συμπληρώνουν τη σκηνή.

Σε αυτήν την παράσταση συμφύρονται δύο επεισόδια: η παράδοση στον αρχιερέα, η Είσοδος δηλαδή στον ναό, και η παραμονή της στα Άγια των Αγίων και είναι γνωστή από τοιχογραφίες της Καππαδοκίας του 9^{ου} αι., αλλά απαντάται συχνότερα από τον 11^ο αι. και μετά²⁹⁹. Τα δύο επεισόδια περιγράφονται στο Πρωτευαγγέλιο και έχουν ως πρωιμότερο παράδειγμα τη μικρογραφία που υπάρχει στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' (τέλος 10^{ου} - αρχές 11^{ου} αι.)³⁰⁰. Ο αριθμός των παρθένων κυμαίνεται από τρεις έως επτά³⁰¹. Τα κλειστά βημόθυρα, που είναι μία λεπτομέρεια στη σκηνή, συνδέουν την παράσταση με μεσοβυζαντινά πρότυπα³⁰². Η

²⁹⁵ Η σκηνή δεν περιορίζεται από κάποιους δογματικούς λόγους ή λειτουργικούς, όπως η Γέννηση του Χριστού και, επειδή παρουσιάστηκε νωρίς στην εικονογραφία, εμπλουτίστηκε με διάφορα επεισόδια. Βλ. Μουρίκη (1978) 31-32.

²⁹⁶ Μουρίκη (1978) 31-32· Εμμανουήλ (1991) 78. Για τα *Γενέσια* θεοτήτων και την απεικόνισή τους στην αρχαία τέχνη βλ. Κόττης (2019) 15-22.

²⁹⁷ Για το θέμα αυτό βλ. Κατσιώτη (1996) 72-77, όπου και βιβλιογραφία. Επίσης βλ. Χατζηδάκη (1983) 127-80, κυρίως 161-68.

²⁹⁸ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. ενδεικτικά Chirat (1950) 106-113· Lafontaine- Dosogne (1964) 136-67.

²⁹⁹ Βοκοτόπουλος (1990) 27.

³⁰⁰ Βοκοτόπουλος (1990) 27.

³⁰¹ Βλ. Εμμανουήλ (1991) 82. Στην πρώιμη απεικόνιση από το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' οι παρθένες είναι επτά.

³⁰² Η ίδια λεπτομέρεια παρατηρείται και στην Αγία Θέκλα (14^{ος} αι.) και στον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου (τέλος 13^{ου}-αρχές 14^{ου} αι.). Λιάπη (2018) 152-53. Κατά την παλαιολόγεια εποχή συνήθως τα βημόθυρα απεικονίζονται ανοιχτά. Για το θέμα αυτό βλ. Lafontaine-Dosogne (1964) 90 κ.ε., όπου και παραδείγματα. Επίσης Αχειμάστου-Ποταμιάνου (1994) 241, 250.

ευλογία του Ζαχαρία δεν είναι συνηθισμένη, απαντάται όμως και σε άλλους ναούς της Εύβοιας³⁰³. Ιδιαιτερότητα αποτελεί η καμπάνα, που θα τη συναντήσουμε σχεδόν μόνο σε παραστάσεις της μεταβυζαντινής εποχής και σπανιότατα στη βυζαντινή, αφού στο Βυζάντιο χρησιμοποιούσαν σήμαντρα, επομένως το πιθανότερο είναι ο ζωγράφος να επηρεάστηκε από κάποιο δυτικό πρότυπο³⁰⁴. Το περιεχόμενο αυτής της σκηνής είναι πολυσήμαντο και έχει και θεολογική διάσταση, αφού η Παναγία με τη Σάρκωση του Θείου Λόγου έγινε τύπος της Εκκλησίας για όλους τους ανθρώπους, που με αυτόν τον τρόπο έγιναν ναοί του ζώντος Θεού. Αυτό δικαιολογεί και την παρουσία της στο Ιερό Βήμα³⁰⁵.

Η Μ ν η σ τ ε ί α (σχ. 7 , εικ. 38)³⁰⁶, παράσταση αρκετά σπάνια, είναι σε μεγάλο βαθμό εξίτηλη, στηρίζεται στο Πρωτευαγγέλιο (9: 1-2) και έχει επιρροές από τα Εισόδια. Στην αριστερή πλευρά, μπροστά από το Ιερό με τη μορφή κιβωρίου, ο Ζαχαρίας ευλογεί τη νεαρή Παναγία³⁰⁷, που με το ένα χέρι της δείχνει τον Ιωσήφ και το άλλο το έχει στο στήθος της, ενώ είναι στραμμένη προς την πλευρά του Ζαχαρία. Πίσω από τον Ιωσήφ υπάρχει ακόμα ένας μνηστήρας³⁰⁸. Η σκηνή αυτή, που δεν περιγράφεται στα κανονικά ευαγγέλια, συμβολίζει τη φύλαξη της Παναγίας από τον Ιωσήφ έως ότου εκπληρωθεί το σχέδιο της ενανθρωπήσεως.

Ο Α σ π α σ μ ό ς της Παναγίας με την Ελισάβετ (σχ. 8, εικ. 29)³⁰⁹ είναι επεισόδιο στηριγμένο στο ευαγγέλιο του Λουκά³¹⁰. Η παράσταση έχει πολύ μεγάλες

³⁰³ Η ευλογία αναφέρεται στο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (7: 2), όμως σε παραστάσεις δεν είναι και τόσο συνηθισμένη. Εκτός από τον Άγιο Δημήτριο, τη συναντούμε και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Οξύλιθο (εικ. 57) και στον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου. Επίσης η ευλογία του Ζαχαρία απεικονίζεται και σε ένα τρίπτυχο της μονής Σινά 13^{ου} αι. Βλ. Μουρίκη (1970) 133-50· Μουρίκη (2006) 112, 180, εικ. 54.

³⁰⁴ Εμμανουήλ (1991) 83-84.

³⁰⁵ Μουρίκη (1979) 232. Στον νάρθηκα της Μονής Δαφνίου (11^{ου} αι.) η παράσταση εικονίζεται ως αυτόνομη, διαχωριζόμενη από τον υπόλοιπο Θεομητορικό κύκλο του κυρίου ναού για να τονιστεί το θεολογικό νόημα. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 247.

³⁰⁶ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Lafontaine- Dosogne (1964) 167-79. Για τη θέση της Μνηστείας στο σχέδιο της Θείας Οικονομίας βλ. Πριγκιπάκης (2011) 279-86, όπου και βιβλιογραφία.

³⁰⁷ Βλ. παραπάνω υποσ. 303.

³⁰⁸ Η Εμμανουήλ (1991) 85, αποδίδει την ύπαρξη μόνο δύο μνηστήρων σε κακό υπολογισμό του χώρου από τον ζωγράφο.

³⁰⁹ Για το θέμα αυτό βλ. Κατσιώτη 53-62. Γίνεται παραλληλισμός με τον Ασπασμό Ζαχαρία-Ελισάβετ και ιδιαίτερη αναφορά στην παράσταση των δύο εγκυμονουσών γυναικών.

³¹⁰ Λουκάς (1: 39-41). Άλλη πηγή του θέματος είναι το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (12), έκδ. Tischendorf (1851). Στην παλαιοχριστιανική περίοδο η σκηνή αυτή παριστάνονταν ανάμεσα στον Ευαγγελισμό και τη Γέννηση. Στη μεσοβυζαντινή περίοδο απουσιάζει, αφού δεν ανήκει στο Δωδεκάορτο ούτε υπάρχει συγκεκριμένη εορτή, παραμένει όμως στα χειρόγραφα ως αφηγηματική απεικόνιση. Στην Καππαδοκία, όπου οι παλαιοχριστιανικές παραδόσεις επιβιώνουν, θα συναντήσουμε τον Ασπασμό, αλλά κάποιες φορές και ένα σπάνιο θέμα, τη Δοκιμή του Νερού. Επομένως το θέμα εισήχθη στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών από τον 12^ο αι. και εξής πιθανότατα μέσω

φθορές λόγω αλάτων. Οι δύο φιγούρες εικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων έχοντας πίσω τους τοίχο, που ενώνει κτήρια, εκ των οποίων τα δύο έχουν πυραμοειδή απόληξη και το άλλο έχει θόλο σε σχήμα κιβωρίου. Έχει απομείνει το πάνω μέρος της παράστασης με την Παναγία, που βρίσκεται σε κάπως ψηλότερο επίπεδο, να αγκαλιάζει απαλά και τρυφερά την Ελισάβετ³¹¹. Από το τέλος της εικονομαχίας και εντεύθεν, οι σκηνές του Ευαγγελισμού, του Ασπασμού, της Γέννησης και της Υπαπαντής απαντώνται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών και έχουν σκοπό να καταδείξουν τις δύο φύσεις του Κυρίου και να απαντήσουν με εικαστικό τρόπο στους κακόδοξους και αιρετικούς³¹². Παραστάσεις του Ευαγγελισμού μαζί με τον Ασπασμό, στην ανατολική καμάρα, απαντούν σε πολλές εκκλησίες του 10^{ου} αι. στην Καππαδοκία³¹³.

Άλλες σκηνές

Η Φιλοξενία του Αβραάμ (εικ. 21)³¹⁴. Ίχνη από την παράσταση σώζονται στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας: τα κεφάλια και ελάχιστο τμήμα από τα φτερά τριών αγγέλων και, εκατέρωθεν του δίλοβου παραθύρου, τμήματα από τα ενδύματα του Αβραάμ και της Σάρας. Ο μεσαίος άγγελος εικονίζεται μετωπικός, λίγο πιο πάνω από τους άλλους δύο, σχηματίζοντας έτσι ένα πυραμιδοειδές σχήμα.

Η παράσταση έχει σχέση με τη φιλοξενία που προσέφερε ο Αβραάμ υπό την *δρυ του Μαμβρή* σε τρεις νέους, που εμφανίστηκαν στην οικία του και του ανήγγειλαν ότι η Σάρα θα γεννήσει υιό, όπως περιγράφεται στην Παλαιά Διαθήκη³¹⁵. Η Φιλοξενία έγινε αγαπητό θέμα από την παλαιοχριστιανική εποχή και θεωρήθηκε προτύπωση του Χριστού. Στην προεικονομαχική περίοδο συμβόλιζε τη Θεία

επιστροφής στα παλαιοβυζαντινά πρότυπα, που διατηρούνταν ζωντανά στην περιοχή της Καππαδοκίας. Για παραδείγματα και σχετική βιβλιογραφία βλ. Hadermann-Misguich (1975) 103-07. Κάποιες φορές, στη σκηνή του Ασπασμού απεικονίζονται και ο Ιωσήφ και ο Ζαχαρίας. Για το θέμα αυτό βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 248.

³¹¹ Ενίοτε εικονίζονται και τα έμβρυα μέσα στον κόλπο των δύο γυναικών, παράσταση επηρεασμένη από τη Δύση, που ως θέμα ήταν σύνηθες. Ως παράδειγμα αναφέρεται η παράσταση του Ασπασμού στον ναό του Τιμίου Σταυρού (14^{ου} αι.) στο Πελένδρι της Κύπρου. Βλ. Stylianiou (1997²) 228 και εικ. 132.

³¹² Βαραλής (1997) 204.

³¹³ Βλ. Βαραλής (1997) 205, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

³¹⁴ Οι Πατέρες της Ανατολικής Εκκλησίας δέχονται ότι πρόκειται για τις τρεις υποστάσεις του Τριαδικού Θεού, ενώ οι Δυτικοί Πατέρες υποστηρίζουν ότι πρόκειται απλά για τρεις αγγέλους. Ενδεικτικά βλ. Alpatov (1927) 154 κ.ε.· Μουρίκη (1964) 87-114 όπου και βιβλιογραφία· Κουκιάρης (1989) 32, 106-10· Αρτέμη (2012) 338 κ.ε., υποσ. 1359·.

³¹⁵ Γένεσις 18: 1-16.

Ευχαριστία, ενώ από την Εικονομαχία και μετά την Αγία Τριάδα. Ο μεσαίος άγγελος, και λόγω της μετωπικής του στάσης και λόγω των κεραιών του σταυρού, που εικονίζονται στο φωτοστέφανό του, παραπέμπει στην ταύτισή του με τον Χριστό. Η Μουρίκη το θεωρεί αρχαϊκό στοιχείο, ενώ ο ένσταυρος φωτοστέφανος και στους τρεις αγγέλους θεωρεί ότι προέρχεται από ναούς της Καππαδοκίας που επεβίωσε σε λαϊκότερες παραστάσεις³¹⁶.

Στη Δέηση (εικ. 25)³¹⁷, παράσταση που έχει υποστεί σημαντικές φθορές, εικονίζεται ο Χριστός μετωπικός έχοντας εκατέρωθεν την Παναγία και τον Πρόδρομο με κεκλιμένη κεφαλή προς τον Χριστό και δεομένους προς αυτόν. Ο Χριστός, σε μεγαλύτερο μέγεθος, με το ένα χέρι ευλογεί και με το άλλο κρατάει κλειστό ευαγγέλιο διακοσμημένο με μαργαριτάρια, γεωμετρικά και φυτικά μοτίβα. Ο χιτώνας του είναι πορφυρού χρώματος με χρυσοκοντυλιές και το ιμάτιό του σε σκούρο μπλε. Η Παναγία φοράει μαβί μαφόριο και από το αειπάρθενο σώζεται μόνο το αστέρι στο επάνω μέρος. Ο Πρόδρομος, με άτακτη και θυσανωτή κόμη, η οποία καταλήγει στους ώμους του και βοστρυχωτά γένια, φοράει χιτώνα σε αποχρώσεις ώχρας και ιμάτιο με αποχρώσεις πρασινομπλέ. Παλαιότερα διατηρείτο το κάτω μέρος της παράστασης με το υποπόδιο που πατούσε ο Χριστός, σήμερα όμως σώζονται μόνο ίχνη³¹⁸.

Το θέμα της Δέησης έχει σχέση με τη λειτουργία και, πιο συγκεκριμένα, με την ευχή της Προθέσεως ή της Προσκομιδής. Σε αυτό το σημείο της λειτουργίας ο ιερέας αποδίδει ευχαριστίες στον Θεό και ικετεύει για τη συγχώρηση των αμαρτιών και την κληρονομία της βασιλείας των ουρανών³¹⁹, επομένως η Δέηση περιλαμβάνει δογματικούς συμβολισμούς, αλλά και εσχατολογικούς³²⁰. Έτσι, μπορούμε να καταλάβουμε γιατί ήταν πολύ αγαπητό θέμα από την προεικονομαχική περίοδο και γιατί τοποθετείτο συχνότατα στο Ιερό. Κάτι που πρέπει να αναφερθεί είναι ότι υπάρχουν δύο τύποι Δέησης: ως αυτοτελής ενότητα, όπως αυτή στον ναό του Αγίου Δημητρίου και ως τμήμα μεγαλύτερης σύνθεσης, της Μεγάλης Δέησης ή του κεντρικού τμήματος της Δευτέρας Παρουσίας³²¹. Από τον 11^ο αι. και μετά εικονογραφείται μερικές φορές στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού και, ακόμα

³¹⁶ Μουρίκη (1978) 94.

³¹⁷ Για την εικονογραφία της Δέησης βλ. ενδεικτικά Whittemore (1952) 23-31· Mouriki (1968) 13-28· Walters (1968) 311-36· Velmans (1980-81) 47-102.

³¹⁸ Εμμανουήλ (1991) 88.

³¹⁹ Βλ. Μουρίκη (1978) 92-93· Εμμανουήλ (1991) 88.

³²⁰ Πάλλης (2009) 183.

³²¹ Mouriki (1968) 16.

πιο συχνά, σε νεκρικά παρεκκλήσια³²². Τέλος, ας σημειωθεί ότι ο Πρόδρομος θεωρείται ως ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην Παλαιά και Καινή Διαθήκη³²³.

Ο Α σ π α σ μ ό ς Π έ τ ρ ο υ κ α ι Π α ύ λ ο υ (εικ. 27)³²⁴. Στην παράσταση, που έχει πολλές φθορές, εικονίζονται οι δύο απόστολοι κατά παρειά, εναγκαλιζόμενοι. Φορούν χιτώνα σε καστανή απόχρωση με ψυχρά φώτα, και ιμάτιο ο μιν Παύλος καστανού-καφέ χρώματος, ο δε Πέτρος σε ώχρα. Τα μαλλιά του Πέτρου σχηματίζουν πυκνές σπείρες, όπως και σε όλες τις απεικονίσεις του στον ναό.

Η παράσταση αυτή θέλει να αποτυπώσει τη στιγμή που συναντήθηκαν οι δύο κορυφαίοι απόστολοι στη Ρώμη ή τον εναγκαλισμό τους λίγο πριν πεθάνουν³²⁵. Ως γεγονός αναφέρεται στις Απόκρυφες Πράξεις των Αποστόλων³²⁶ και η απεικόνιση αυτή ήταν ιδιαίτερα αγαπητή στην παλαιοχριστιανική εποχή³²⁷. Μετά την εικονομαχία δεν υπάρχει κοινή πορεία σε Ανατολή και Δύση³²⁸, αφού στο Βυζάντιο δεν ήταν και τόσο σύνθητες το θέμα μέχρι την παλαιολόγια εποχή³²⁹. Μάρτυρας, ότι στην παλαιολόγια περίοδο ήταν πιο δημοφιλές το θέμα αυτό, είναι ένα τετράστιχο του Ιωάννη Χορτασμένου (1370-1437)³³⁰. Στη μεταβυζαντινή εποχή γίνεται αγαπητή η παράσταση αυτή σε φορητές εικόνες, όπως η στρογγυλού σχήματος του μουσείου της Πάτμου (16^{ος} αι.)³³¹.

³²² Πάλλης (2009) 183.

³²³ Για το θέμα αυτό βλ. Παπαδοπούλου (2001) 265. Πιο αναλυτικά βλ. Mouriki (1968) 13 κ.ε.

³²⁴ Για την παράσταση με θέμα τον εναγκαλισμό Πέτρου και Παύλου έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις. Πολλοί μελετητές συγκλίνουν με την άποψη ότι ο εναγκαλισμός των αποστόλων ήταν προπαγανδιστικός, ιδιαίτερα από το σχίσμα και μετά. Άλλοι έχουν διατυπώσει την άποψη ότι η παράσταση αυτή συνδέεται με τη λειτουργική πράξη και τον ασπασμό των ιερέων κατά την τέλεση της Θείας Λειτουργίας. Βέβαια, ακόμα και αν δεχτούμε την τελευταία άποψη, η αντιλατινική πολιτική παραμένει, αφού τονίζεται μία τελετουργική πράξη που δεν υπάρχει στη λατινική λειτουργία. Ενδεικτικά για το θέμα αυτό βλ. Kessler (1987) 265-75· Γκιολές (2004) 263-284, όπου και βιβλιογραφία· Fundic (2015) 74-77. Για πρώιμες απεικονίσεις των αποστόλων Πέτρου και Παύλου βλ. Sotomayor (1983) 199-210.

³²⁵ Έχει υποστηριχθεί ότι η παράσταση δηλώνει την ενότητα της Μίας, Αγίας, Καθολικής και Αποστολικής Εκκλησίας και είναι η εικαστική απόδοση της ενότητας της Εκκλησίας. Ενδεικτικά βλ. Γερμανίδου (2001) 244· Τούρτα (2018) 134-36. Η παράσταση στηρίζεται σε απόκρυφα κείμενα: *Acta Petri et Pauli* 124, έκδ. Tischendorf 1851. Για την απεικόνιση της παράστασης σε ναούς από τον 14^ο αι. και εξής βλ. Kreidl-Papadopoulos (1980-81) 347 κ.ε.

³²⁶ Βλ. Εμμανουήλ (1991) 89, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

³²⁷ Kreidl-Papadopoulos (1980-81) 346.

³²⁸ Για παράδειγμα μία επιγραφή στην Capella Palatina στο Παλέρμο (12^{ος} αι.) λέει: «Αφιξη του Αποστόλου Παύλου στη Ρώμη και χαιρετισμός μέσω του Αποστόλου Πέτρου (και άλλων χριστιανών)». Βλ. Kreidl-Papadopoulos (1980-81) 346.

³²⁹ Αντίστοιχη παράσταση έχουμε, μεταξύ άλλων, και στη Ζωοδόχο Πηγή στον Πρίνο Μυλοποτάμου, κοντά στο Ρέθυμνο (14^{ος} αι.). Kreidl-Papadopoulos (1980-81) 347.

³³⁰ Kreidl-Papadopoulos (1980-81) 348.

³³¹ Χατζηδάκης (1995) 122-23. Από τον 9^ο αι. συναντάται και η απεικόνιση των δύο αποστόλων που κρατούν το ομοίωμα ενός ναού, ο οποίος συμβολίζει την Εκκλησία. Η σκηνή αυτή συσχετίστηκε με

Τα αγιογραφικά πορτραίτα

Ευαγγελιστές (εικ. 15, 16)³³². Εικονίζονται εκεί που συναντάται η κατά μήκος καμάρα με την εγκάρσια, στις τριγωνικές επιφάνειες που δημιουργούνται, επιρροή από το εικονογραφικό πρόγραμμα των *λοφίων* του τρούλου. Βορειοδυτικά εικονίζεται ο Μάρκος με ειλητάριο που γράφει: «ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΒΑΓΓΕΛΙΟΥ». Σώζεται το κεφάλι ενός ακόμα ηλικιωμένου ευαγγελιστή νοτιοδυτικά, που, μάλλον, είναι ο Ιωάννης³³³. Οι άλλοι δύο ευαγγελιστές δεν έχουν διασωθεί.

Τα άλλα αγιογραφικά πορτρέτα εικονίζονται στο κάτω μέρος των τοίχων σε μία ζώνη (εικ. 23, 24, 26, 28).

Ο άγιος Νικόλαος (εικ. 39), που ήταν αρχιεπίσκοπος Μύρων της Λυκίας, είναι από τους πιο αγαπητούς αγίους σε Ανατολή και Δύση³³⁴. Εικονίζεται σε μετωπική στάση, με το δεξί ευλογεί και με το αριστερό κρατά ευαγγέλιο. Το όνομά του δεν υπάρχει λόγω φθοράς, αναγνωρίζεται όμως από τα χαρακτηριστικά του³³⁵. Φορά στιχάριο σε λευκό χρώμα, φαιλόνιο, επιτραχήλιο, ωμοφόριο και εγχείριο. Ο άγιος υπέστη διωγμούς κατά την εποχή του Διοκλητιανού (248-305), φυλακίστηκε, αλλά επί μονοκρατορίας Μεγάλου Κωνσταντίνου (324-37) αφέθηκε ελεύθερος, ενώ έλαβε μέρος στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο (325). Αγαπήθηκε ιδιαίτερα λόγω των πολλών θαυμάτων, που έκανε³³⁶, κάτι που αποδεικνύεται από το ότι σε όλη τη βυζαντινή εποχή πολύ συχνά τοποθετείτο μέσα στο Ιερό ως τέταρτος κατά σειρά, μετά τους Τρεις Ιεράρχες, παρόλο που δεν συνέγραψε λειτουργικά κείμενα³³⁷. Θεωρείται ως ο κατ' εξοχήν ανθρωπιστής και θαυματουργός άγιος. Από τον 10^ο-11^ο αι. καθιερώνεται ο εικονογραφικός τύπος του μετωπικού αγίου Νικολάου ημίτομου ή ολόσωμου³³⁸. Κάποιες φορές, εικονίζεται κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο

φιλενωτικές κινήσεις, ιδιαίτερα μετά τη σύνοδο της Φλωρεντίας (1438-1439). Βλ. Βοκοτόπουλος (2005) 222-24.

³³² Ενδεικτικά, για την εικονογραφία των ευαγγελιστών βλ. Wessel (1971) 452-507· Bergman (1973) 44-49.

³³³ Από τους ευαγγελιστές γέροντες ήταν ο Ιωάννης και ο Ματθαίος. Στον Διονύσιο εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 150, ο Ιωάννης περιγράφεται: «γέρων φαλακρός, μακρυγένης ου πολλά» και ο Ματθαίος: «γέρων μακρυγένης», επομένως, μάλλον, πρόκειται για τον Ιωάννη, που ταιριάζει στην περιγραφή και μοιάζει πολύ και με την παράσταση *Ο ευαγγελιστής Ιωάννης με τον Πρόχορο* στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Οξύλιθο.

³³⁴ Για την εικονογραφία και σκηνές του βίου του βλ. Ševčenko (1983).

³³⁵ Διονύσιος ο εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 154. Κόντογλου (2000⁴) 310.

³³⁶ Για τα θαύματα του βλ. Delehaye (1954) 281-84.

³³⁷ Μουρίκη (1978) 17. Ο Άγιος Νικόλαος, ως τέταρτος συλλειτουργών, εναλλάσσεται με τον άγιο Αθανάσιο ή τον Γρηγόριο Νύσσης. Βλ. Μουρίκη (1979) 209.

³³⁸ Ζίας (1969) 279.

συλλειτουργών, όπως στη Σπηλιά Πεντέλης (13^{ος} αι.)³³⁹, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ (13^{ος} αι.) στο Κούνεσι της Κρήτης³⁴⁰ κ.α. Τέλος, ας μην ξεχνάμε ότι είναι ο πιο αγαπητός άγιος για τους νησιώτες.

Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ (εικ. 40)³⁴¹. Ο αρχάγγελος παριστάνεται μετωπικός, επιβλητικός, ενδεδυμένος τη στρατιωτική στολή, κρατώντας στο δεξί υψωμένο χέρι του γυμνό σπαθί και με το αριστερό τη θήκη, που είναι στερεωμένη στη μέση του με κόκκινη ζώνη. Η στολή του αποτελείται από μπλε χιτώνα, διακοσμημένο θώρακα με πτερύγια στους ώμους και στη λεκάνη, κόκκινη χλαμύδα μέχρι τις κνήμες, που μπροστά δένει με έναν κόμπο, ενώ στο τελειώμά της έχει ταινία πορτοκαλί με χρυσοκοντυλιές και μαργαριτάρια. Τα φτερά του είναι πλούσια, διακοσμημένα με σειρές μαργαριτάρια και χρυσοκοντυλιές σε σχήμα ψαροκόκαλου. Η θήκη του σπαθιού, τα χειρίδια και οι άκρες του θώρακα έχουν μαργαριτάρια. Οι περικνημίδες είναι κόκκινες, με πλούσιο διάκοσμο και τα μαλλιά του σχηματίζουν μπούκλες, που καταλήγουν πίσω από τον ώμο, φέρει δε τη γνωστή ταινία, που έχουν οι άγγελοι³⁴². Η γεροδεμένη κορμοστασιά του μαζί με τα ανοιχτά φτερά δίνουν την αίσθηση μνημειώδους απεικόνισης. Οι σειρές από μαργαριτάρια, που στολίζουν τα φτερά του, είναι αρχαϊκό στοιχείο, που, όμως, επιβιώνει τον 13^ο και 14^ο αι. σε μνημεία επαρχιακά³⁴³. Το επίθετο Φύλαξ καθιερώθηκε από μία ψηφιδωτή εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ, η οποία βρισκόταν στον νάρθηκα της Αγίας Σοφίας, σύμφωνα με τη διήγηση του Νικήτα Χωνιάτη (12^{ος} αι.) και υπήρχε η παράδοση ότι άγγελος Κυρίου τάχτηκε να φυλάει τον ναό³⁴⁴. Από την παλαιολόγια εποχή και μετά εξαπλώθηκε η απεικόνιση αυτή και τη συναντούμε και σε τοιχογραφίες και σε φορητές εικόνες είτε δίπλα στην είσοδο είτε κοντά στο Ιερό³⁴⁵, αλλά και στον νάρθηκα ή σε μία πλαϊνή πύλη³⁴⁶.

³³⁹ Μουρίκη (1974) 98.

³⁴⁰ Λασσιθιωτάκης (1962) 29.

³⁴¹ Για την απεικόνιση των αγγέλων και αρχαγγέλων στη θεολογική και λατρευτική παράδοση βλ. ενδεικτικά Pallas (1972) 14-119· Κουκιάρης (1989) 19-30 και σποραδικά· Χρυσάφη (2014) 52-60, 163-87 και σποραδικά.

³⁴² Βλ. παραπάνω την παράσταση του Ευαγγελισμού και κυρίως την υποσημείωση για την ταινία των αγγέλων.

³⁴³ Μουρίκη (1974) 104.

³⁴⁴ Ευγγόπουλος (1932) 18. Νικήτα του Χωνιάτη, *Ιστορία*, PG 139, 154.

³⁴⁵ Ευγγόπουλος (1932) 18.

³⁴⁶ Σωτηρίου (1964) 177.

Ο άγιος Γεώργιος (εικ. 41)³⁴⁷, ένας από τους δύο έφιππους στρατιωτικούς αγίους του ναού, απεικονίζεται μετωπικός, την ώρα που είναι έτοιμος να χτυπήσει με το κοντάρι του τον δράκο, ενώ το άλογό του κινείται προς τα δεξιά. Η στρατιωτική στολή του αποτελείται από μακρυμάνικο κοντό χιτώνα, θώρακα με πτερύγια στη λεκάνη και τους ώμους, κοσμημένα με χρυσοκοντυλιές και χλαμύδα σε έντονο κόκκινο χρώμα, η οποία δένει στο λαιμό σε *άμμα*³⁴⁸ και κυματίζει προς τα πίσω δηλώνοντας ότι τρέχει. Οι σκουρόχρωμες περισκελίδες έχουν πλούσιο διάκοσμο, μία μεγάλη στρογγυλή ασπίδα κρέμεται πίσω από τον αριστερό του ώμο, στολισμένη με φυτικά και γεωμετρικά σχήματα, καθώς και ένα μακρύ κοντάρι, στηριγμένο στο δεξιό υψωμένο χέρι του, ενώ στο αριστερό χέρι κρατά σφικτά τα χαλινάρια του αλόγου του. Η στρατιωτική στολή είναι αυτή της ελληνιστικής και ρωμαϊκής εποχής. Τα μαλλιά του είναι κοντά, πυκνά, σχηματίζουν σπείρες και περιβάλλονται από διάλιθο στεφάνι, που ονομάζεται στεμματογύριο³⁴⁹.

Τα χαρακτηριστικά του προσώπου, που τον κάνουν αναγνωρίσιμο, ακόμα και όταν δεν υπάρχει επιγραφή, διαμορφώνονται περίπου τον 10^ο αι.³⁵⁰. Είναι γνωστό ότι η απεικόνιση εφίπων αγίων στρατιωτικών έχει ως καταγωγή τη χριστιανική Ανατολή και ιδιαίτερος την Αίγυπτο³⁵¹ και ότι η δρακοντοκτονία είναι σύνηθες θέμα σε τοιχογραφίες ναών στην Αίγυπτο από τον 5^ο αι. και μετά³⁵². Εκτός όμως από το Βυζάντιο, υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητός, κατά τους μεσοβυζαντινούς χρόνους, στη Γεωργία και στη Σερβία³⁵³. Μετά τον 11^ο αι. βρίσκουμε σε πηγές αναφορές για άθλο του αγίου με έναν δράκο και τη σωτηρία της κόρης του βασιλιά Σελβίου³⁵⁴, που γνώρισε μεγάλη διάδοση την εποχή της φραγκοκρατίας τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες. Εκτός από τον απλό τύπο δρακοντοκτονίας, υπάρχει και ο σύνθετος, με την προσθήκη της βασιλοπούλας, που τη σώζει ο άγιος τη στιγμή που

³⁴⁷ Ενδεικτικά για τον άγιο βλ. Mark-Weiner (1977) 1-20 και 29-301, όπου αναλυτική περιγραφή των μαρτυριών του και των ναών με τις αντίστοιχες παραστάσεις· Δετοράκης (1992) 62-68· Παπαμαστοράκης (1999) 213, υποσ. 1, 2· Ανθούλλης (2007) 10 κ.ε· Walter (2016²)109-45· Castiñeiras (2020) 1-56.

³⁴⁸ Άμμα είναι ο κόμπος, η θηλειά. Βλ. λεξικό Liddell-Scott (2007), στο λήμμα: άμμα.

³⁴⁹ Τα στεμματογύρια εμφανίζονται σε παραστάσεις στρατιωτικών αγίων από τον 12^ο αι. κ.ε. και έχουν σχέση με τις αλλαγές, που συνέβησαν στη βυζαντινή αυτοκρατορία, αφού από την εποχή των Κομνηνών και εντεύθεν στρατός και εξουσία του αυτοκράτορα έχουν στενότερη σχέση. Για την προέλευσή των στεμματογυρίων βλ. Παπαμαστοράκης (1991) 232, 236 και Paissidou (2015) 187. Για τις αλλαγές στις αριστοκρατικές αξίες, την εποχή των Κομνηνών, βλ. Καζντάν (1983) 102-05.

³⁵⁰ Δαδάκη (2009) 251.

³⁵¹ Λασσιθιωτάκης (1962) 32.

³⁵² Κοιλάκου (1983) 65.

³⁵³ Ο ιδρυτής της δυναστείας των Νεμανιδών, Στέφανος Νεμάνια (12^{ος} αι.), τον θεωρούσε προστάτη άγιο του. Δαδάκη (2009) 252.

³⁵⁴ Κοιλάκου (1983) 65.

ετοιμαζόταν να γίνει βορά στο θηρίο, παράσταση ήδη διαμορφωμένη στην παλαιολόγεια εποχή, ενώ κάποιες φορές προστίθενται και θεατές του συμβάντος, που παρακολουθούν πάνω από τα τείχη της πόλεως. Στη μεταβυζαντινή εποχή προστίθεται και ένας αιχμάλωτος στα καπούλια του αλόγου, που έσωσε ο άγιος από τους Σαρακηνούς της Κρήτης ή τους Βουλγάρους³⁵⁵. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο απλός τύπος δρακοντοκτόνου θεωρείται σύμβολο της νίκης του καλού έναντι του κακού ή του Χριστού έναντι του Σατανά και ο σύνθετος τύπος περιγράφει επεισόδιο από τον βίο του αγίου³⁵⁶.

Ο άγιος Δημήτριος (εικ. 42)³⁵⁷, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός, έζησε στον 4^ο αι. και θανατώθηκε από τον Μαξιμιανό στη Θεσσαλονίκη. Η παράσταση έχει σαν πλαίσιο γύρω από την απεικόνισή του περίτεχνη διακόσμηση, η οποία αποτελείται από τοξωτό πλαίσιο με απομίμηση ανάγλυφου λέσβιου κυματίου. Η στρατιωτική του στολή³⁵⁸ αποτελείται από μακρυμάνικο χιτώνα κόκκινου χρώματος, μεταλλικό θώρακα και πορφυρό *αναπετάριν* με ψυχρά φωτίσματα, που δένει σε *άμμα* και ανεμίζει πίσω του. Πλούσια διακοσμημένη είναι και η κόκκινη ασπίδα του, η οποία προβάλλει πίσω από τον δεξιό του ώμο. Συνήθως, ο άγιος έχει κοντά και ίσια μαλλιά, εδώ όμως τα μαλλιά του περνούν πίσω από τα αυτιά του και καταλήγουν στον λαιμό σε βοστρύχους³⁵⁹. Φέρει διάλιθο διάδημα (στεμματογύριο), παρόμοιο με του αγίου Γεωργίου, κάτι που θεωρείται τυπικό στοιχείο για την παράσταση κάποιων στρατιωτικών αγίων³⁶⁰. Το πρόσωπό του είναι νεανικό, η όψη του αριστοκρατική με λεπτά και ευγενή χαρακτηριστικά. Έχει κόκκινες δρομίδες και σκουρόχρωμες περισκελίδες, στολισμένες με πλούσια χρυσά σχέδια. Το σπαθί του κρέμεται από ιμάντα, στερεωμένο στη μέση του. Το αριστερό του πόδι είναι περασμένο στον αναβολέα, η σέλα, σε καφέ χρώμα, έχει στην άκρη διακόσμηση από ρόμβους γεμάτους μαργαριτάρια, το εφίππιο είναι σε χρώμα ώχρας και οι ρυτήρες είναι κόκκινοι. Κάθεται με σταθερότητα πάνω στο γκρίζο άλογο του³⁶¹ κρατώντας με

³⁵⁵ Dimitrokallis (2005) 372.

³⁵⁶ Δαδάκη (2009) 252.

³⁵⁷ Για τον άγιο Δημήτριο βλ. ενδεικτικά Παπαδόπουλος (1971) 17 κ.ε.: Walter (2016²) 67-94, όπου και βιβλιογραφία.

³⁵⁸ Ο άγιος Δημήτριος με στρατιωτική στολή εικονίζεται πιο συχνά από τον 10^ο αι. και μετά. Ο Νικηφόρος Βοτανειάτης (1078-81) ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε σφραγίδες με τον άγιο με στρατιωτική στολή, ενώ ο Αλέξιος Κομνηνός, όταν ανέβηκε στον θρόνο (1081-1118), έκοψε νομίσματα με την απεικόνιση του αγίου. Βλ. Παπαμαστοράκης (2005) 30.

³⁵⁹ Με όμοια κόμμωση εικονίζεται στον Όσιο Λουκά Βοιωτίας. Βλ. Ιερωνύμου (2005) 195, εικ. 180.

³⁶⁰ Μουρίκη (1978) 43.

³⁶¹ Στις περισσότερες παραστάσεις εικονίζεται με κοκκινωπό άλογο.

το αριστερό του χέρι σφικτά τα ηνία. Είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα και ακοντίζει τον Ιωαννίτζη, τον Βούλγαρο ηγεμόνα, που βρίσκεται ανάμεσα στα πόδια του αλόγου του³⁶². Τα στεμματογύρια σε στρατιωτικούς αγίους και οι πλουμιστές στολές τούς τοποθετούν στην υψηλή στρατιωτική ιεραρχία³⁶³. Η στάση του αγίου, που γυρίζει προς τα πίσω με το *αναπετάριν* να ανεμίζει, ενώ το άλογό του κινείται προς τα εμπρός, ανάγεται σε αρχαία παράδοση και έχει σχέση με στρατιωτικό ήρωα στον τύπο του θριαμβευτή³⁶⁴.

Ο *ι ά γ ι ο ι Κ ο σ μ ά ς κ α ι Δ α μ ι α ν ό ς* (εικ. 43)³⁶⁵, ιαματικοί άγιοι, σώζονται σε κακή κατάσταση. Από τον Κοσμά, που εικονίζεται δεξιά, σώζεται μέρος από τα ρούχα του, ένα κιβωτίδιο με τα ιατρικά του εργαλεία, το νυστέρι στο δεξί του χέρι και το φωτοστέφανό του, ενώ ο άγιος Δαμιανός σώζεται ημίτομος και είναι νεαρής ηλικίας, αγένειος, με ευρύ μέτωπο και μαλλιά που σταματούν πίσω από τα αυτιά. Τα ρούχα του είναι πολυτελή με πλούσιο διάκοσμο, ενώ στα μανίκια φέρει επιρράμματα που έχουν φυτικό διάκοσμο και μαργαριτάρια.

Είναι δύσκολο, τις περισσότερες φορές, να αποφανθούμε για ποιο ζεύγος αγίων Αναργύρων πρόκειται από τα τρία που, ως γνωστόν, υπήρχαν με το όνομα Κοσμάς και Δαμιανός, με καταγωγή από την Ασία, από την Αραβία και από τη Ρώμη³⁶⁶. Συνήθης τύπος σε όλη τη βυζαντινή περίοδο είναι του γενειοφόρου, σύμφωνα με τον οποίον εικονίζονταν οι καταγόμενοι από την Αραβία, τύπος που τελικά διαδόθηκε και στις τρεις συζυγίες³⁶⁷. Από την παλαιοχριστιανική εποχή συνυπήρχε ο αγένειος τύπος του ζεύγους των Ρωμαίων, όμως υπάρχουν αρκετά παραδείγματα που και οι Ασιάτες εικονίζονταν αγένειοι³⁶⁸, επομένως δεν μπορούμε να αποφανθούμε με σιγουριά για ποιο ζεύγος πρόκειται³⁶⁹.

³⁶² Το 1207 οι Βούλγαροι επιτέθηκαν στη Θεσσαλονίκη και, σύμφωνα με τον Ιωάννη Σταυράκιο, ο άγιος Δημήτριος σκότωσε τον αρχηγό τους στον ύπνο του, εικαστικά όμως το γεγονός αποδόθηκε διαφορετικά. Είναι πιθανόν οι ζωγράφοι για να αποδώσουν το γεγονός να πήραν στοιχεία από τον άγιο Θεόδωρο, που είναι ο πιο παλιός δρακοντοκτόνος άγιος του Βυζαντίου, αφού όμως άλλαξαν τον δράκο με τον Σκυλόγιαννη. Βλ. Παπαμαστοράκης (2005) 32-33.

³⁶³ Παπαμαστοράκης (1991) 236.

³⁶⁴ Μουρίκη (1978) 43.

³⁶⁵ Ενδεικτικά βλ. Κοκκινάκης (2014)· Ebihara (2010) 80-91· Κυριάκος (2015).

³⁶⁶ Αντίστοιχα εορτάζουν 1 Νοεμβρίου, 17 Οκτωβρίου και 1 Ιουλίου. Βλ. Delehaye (1954) 188, 144-45, 793-94.

³⁶⁷ Βλ. Κυριάκος (2014) 103-13, 133-60· Κοκκινάκης (2015) 25-88.

³⁶⁸ Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη (1976) 212 για σχετικά παραδείγματα.

³⁶⁹ Πρβλ. Εμμανουήλ (1991) 95-96.

Ο άγιος Μάμας (εικ. 23)³⁷⁰ εικονίζεται αγένειος, με νεανικό και ωοειδές πρόσωπο, με πλούσια και ανακατεμένα μαλλιά. Κρατάει στο ένα χέρι του αρνί και στο άλλο μια ράβδο, δείχνοντας ότι ήταν ποιμένας. Η ενδυμασία του είναι απλή και αποτελείται από κόκκινο χιτώνα και καστανό ιμάτιο.

Ο άγιος καταγόταν από την Καισάρεια, έζησε τον 3^ο αι. και ήταν βοσκός³⁷¹. Αντικατέστησε τη λατρεία της καππαδοκικής θεάς Μα, που εικονιζόταν λεοντόμορφη και, αργότερα, καθισμένη πάνω σε ένα λιοντάρι. Το σύμβολο αυτό έγινε σύμβολο του αγίου, επομένως η απεικόνισή του καθισμένου σε ένα λιοντάρι είναι από τις πρώτες παραστάσεις του³⁷², αργότερα χάνεται για να εμφανιστεί ξανά μετά τον 12^ο αι. άπαξ· με συχνότητα εμφανίζεται από τον 15^ο αι. και μετά³⁷³. Με ποιμενική ράβδο και αρνί εικονίζεται και σε άλλους ναούς του 12^{ου} αι. Είναι ιδιαίτερα αγαπητός άγιος, εκτός από την Κύπρο, και στην Κρήτη³⁷⁴.

Η αγία Ειρήνη (εικ. 44)³⁷⁵ εικονίζεται μετωπική, έχοντας στο δεξί χέρι σταυρό και το αριστερό χέρι σε στάση άρνησης³⁷⁶. Φορά αυτοκρατορική ενδυμασία, που αποτελείται από πορφυρό χιτώνα και λώρο χρυσοποίκιλτο, περίτεχνα περασμένο γύρω από το σώμα της, με γεωμετρικά σχέδια και πολύτιμους λίθους. Στο κεφάλι της φοράει χαμηλό στέμμα, λιθοστόλιστο (*καμελαύκιο*), ενώ μακριά πρεπενδούλια φτάνουν μέχρι τον λαιμό³⁷⁷. Η πολυτελής ενδυμασία έχει να κάνει με τον βίο της

³⁷⁰ Για τον άγιο Μάμαντα βλ. τη μονογραφία της Χατζηνικολάου-Μαραβά (1995)· το συλλογικό έργο, 'Η τιμή του αγίου Μάμαντος στη Μεσόγειο: ένας ακρίτας άγιος ταξιδεύει', 4^η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη (2013) 22-152.

³⁷¹ Delehaye (1954) 5-7.

³⁷² Μαραβά-Χατζηνικολάου (1962) 136. Η συγγραφέας αναφέρεται σε ευλογία του αγίου Μάμαντα από την Καππαδοκία (6^{ος} αι.). Στο διάστημα των έξι αιώνων που μεσολαβούν μέχρι τον 12^ο αι. ο άγιος εικονίζεται μόνο ως βοσκός. Αυτό συνέβη και με άλλους αγίους, όπως για παράδειγμα το ίδιο συνέβη και με την απεικόνιση του αγίου Χριστοφόρου ως Κυνοκεφάλου. Τέτοιες παραστάσεις εμφανίζονται εκ νέου κάτω από δυτικές επιδράσεις και περνούν και στην Ανατολή, επομένως έχουμε να κάνουμε με αναβίωση αρχαίων παραστάσεων.

³⁷³ Μαραβά-Χατζηνικολάου (1962) 136.

³⁷⁴ Αλμπάνη (1994) 212.

³⁷⁵ Για την απεικόνιση αγίων γυναικών μέσα στον ναό βλ. Ebihara (2010) 109 κ.ε. Τα πορτρέτα αγίων γυναικών μέσα στους ναούς είναι πολύ λιγότερα από αυτά των αγίων ανδρών. Τα συναντάμε, κυρίως, στον δυτικό τοίχο του ναού ή στον νάρθηκα, κάτι που μάλλον οφείλεται ότι εκκλησιάζονταν στον νάρθηκα, στον υπερών ή σε στοές, αν υπήρχαν. Βέβαια υπάρχουν και εξαιρέσεις, όπως η παράσταση της αγίας Καλλιόπης στο Ιερό του ναού της Μεταμορφώσεως (τέλη 13^{ου} αι.) στο Πυργί της Εύβοιας, μάλλον επειδή η Καλή Μελιδόνη ήταν μία από τους χορηγούς του ναού. Βλ. Gerstel (2006) 152· Ebihara (2010) 116. Το ίδιο, πιθανόν, συμβαίνει και με την αγία Ειρήνη, αφού στην κτητορική επιγραφή η σύζυγος του χορηγού λεγόταν Ειρήνη και γι αυτό εικονίζεται στον νότιο τοίχο του ναού. Ebihara (2010) 117.

³⁷⁶ Οι σταυροί που κρατούν οι μάρτυρες συμβολίζουν την ομολογία της χριστιανικής πίστης. Η υψωμένη παλάμη συμβολίζει την άρνηση της ειδωλολατρίας. Βλ. Βράνος (1992) 49.

³⁷⁷ Για το καμελαύκιο βλ. ενδεικτικά Piltz (1977) 27, 36-38 και σποραδικά· Χαροκόπος (2016) μέρη Α' - Ε'. Βλ. επίσης παραπάνω στην παράσταση της Εις Άδου Καθόδου.

αγίας. Καταγόταν από την Μαγεδώ της Περσίας, ήταν μοναχοκόρη του βασιλίσκου Λικίνιου και έζησε τον 4^ο αι. Υπέστη πολλά βασανιστήρια γι' αυτό και ονομάστηκε μεγαλομάρτυς³⁷⁸. Το *καμελαύκιο* -το στέμμα της αγίας-, το οποίο είναι χαμηλό και κυλινδρικό, εΐθισται σε παραστάσεις από τον 11^ο και 12^ο αι.

Η *α γ ί α Μ α ρ ί ν α* (εικ. 28)³⁷⁹ εικονίζεται ολόσωμη και μετωπική με γκριζογάλανο χιτώνα, πορτοκαλί χειρίδια με διακόσμηση και χλαμύδα χρυσοποίκιλτη και διάλιθη, ενώ τα υποδήματά της είναι κόκκινα. Στο κεφάλι έχει *μίτρα*³⁸⁰ κόκκινου χρώματος και η άκρη του πέπλου της περνάει γύρω από τον λαιμό της και καταλήγει στο στέρνο. Το ένα της χέρι είναι υψωμένο και κρατάει ένα σφυρί, ενώ με το άλλο φαίνεται να έχει πιάσει από τα μαλλιά μια σκουρόχρωμη γυμνή φιγούρα, αλυσοδεμένη, που βρίσκεται στο κενό και ικετεύει την αγία. Πρόκειται για τη γνωστή παράσταση της πάλης της με τον Βελζεβούλ³⁸¹.

Ο βίος της αγίας σώζεται σε αρκετά χειρόγραφα, το παλαιότερο εκ των οποίων ανάγεται στον 9^ο αι. και γράφτηκε από τον στρατιώτη Θεότιμο, ο οποίος της πήγαινε τροφή όσο διάστημα παρέμενε στη φυλακή³⁸². Καταγόταν από την Αντιόχεια της Πισιδίας και πέθανε μαρτυρικά με αποκεφαλισμό³⁸³. Εικονίζεται και μεμονωμένα και ως παράσταση σκοτώνοντας τον Βελζεβούλ. Την περίοδο της λατινοκρατίας ιστορείται πολύ συχνά σε ναούς, αλλά και σε φορητές εικόνες και είναι πιθανόν η παράσταση να έχει επηρεαστεί από τη σταυροφορική τέχνη³⁸⁴. Συνήθως, εικονίζεται μετωπική, όπως στον άγιο Δημήτριο, αλλά και γυρισμένη κατά κρόταφον³⁸⁵, που τελικά επικρατεί στη μεταβυζαντινή εποχή³⁸⁶. Σε ναούς της Κρήτης ιστορείται με

³⁷⁸ Delehaye (1954) 654-58.

³⁷⁹ Για την παράσταση της αγίας Μαρίας βλ. ενδεικτικά Lafontaine-Dosogne (1962) 251-59.

³⁸⁰ Για τη *μίτρα* βλ. Piltz (1977) σποραδικά.

³⁸¹ Αλμπάνη (1994) 213. Για άλλους ναούς με παρόμοια παράσταση βλ. Ebihara (2010) 123-24.

³⁸² Αλμπάνη (1994) 212.

³⁸³ Delehaye (1954) 826.

³⁸⁴ Αλμπάνη (1994) 213-15. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η αγία Μαρίνα είναι η Venus Marina, μια αγία της θάλασσας μεταλλαγμένη. Βλ. Delehaye (1973⁴) 186-94.

³⁸⁵ Π.χ. Άγιος Μερκούριος στην Κέρκυρα (11^{ος} αι.).

³⁸⁶ Εμμανουήλ (1991) 99.

πολλές σκηνές του βίου της³⁸⁷. Η παράσταση έχει αποτροπαϊκό χαρακτήρα και για τον λόγο αυτό τοποθετήθηκε δίπλα στην είσοδο του ναού³⁸⁸.

Το κόσμημα κατέχει σημαντική θέση στον ναό. Στην κατά μήκος καμάρα, καθώς και στην εγκάρσια, υπάρχει κόσμημα, που αποτελείται από αλληλοπλεκόμενους κοκκινωπούς βλαστούς, που περιβάλλουν ανθέμια (εικ. 45). Στο μέτωπο της αψίδας του Ιερού υπήρχε *opus vermiculatum*, που χρησιμοποιείτο μέχρι τον 14^ο αι.³⁸⁹, εξίτηλο σήμερα. Πολύ συχνά χρησιμοποιείται και η άκανθα ή λέσβιο κυμάτιο, που περιβάλλει την παράσταση του Αγίου Δημητρίου (εικ. 42) με μορφή τόξου, αλλά χρησιμοποιείται και για τη διακόσμηση και άλλων κτηρίων, όπως στα Εισόδια (εικ. 37) και στη Μνηστεία (εικ. 38) ως διακοσμητικό τόξου. Όπου υπάρχουν τρίγωνα (εικ. 46), ο ζωγράφος επιλέγει σχηματοποιημένο βλαστό, που απολήγει σε άνθη, με καταγωγή την ελληνορρωμαϊκή και παλαιοχριστιανική τέχνη³⁹⁰.

Τα φωτοστέφανα διακοσμούνται, ενίοτε, με λευκή ταινία με σταυρούς και ημισταύρια, ενώ το ίδιο ακριβώς κόσμημα υπάρχει και σε πολλούς ακόμα ναούς της Εύβοιας³⁹¹. Τη μεγαλύτερη διάδοση τη γνωρίζει τον 13^ο αι., ενώ στη μικροτεχνία χρησιμοποιείται από τον 10^ο αι. Υποθέτουμε, λοιπόν, ότι πρώτα χρησιμοποιήθηκε στην μικροτεχνία, κατόπιν διαδόθηκε στη μνημειακή ζωγραφική και ότι από το Βυζάντιο πέρασε στη Δύση τον 11^ο αι.³⁹².

Αξιοπρόσεκτη είναι και η διακόσμηση των φτερών των αγγέλων στον Ευαγγελισμό και την Ανάληψη. Στον άγγελο του Ευαγγελισμού (εικ. 7) δημιουργούνται μικρές θηλειές από χρυσοκοντυλιές. Τα φτερά του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως Φύλακα (εικ. 40) κοσμούνται με σειρές από μαργαριτάρια, που, ανάμεσά τους, έχουν χρυσοκοντυλιές σε σχήμα ψαροκόκαλου. Το ίδιο διακοσμητικό θέμα

³⁸⁷ Αγία Μαρίνα στο Μουρνέ (1300), ναός του Καλογέρου Αμαρίου (1300) και Αγία Μαρίνα στον Ραβδούχα, κοντά στα Χανιά (τέλος 13^{ου} αι.). Kalopissi-Verti (1975) 206-209. Εκτός από την Κρήτη η αγία Μαρίνα τιμάται ιδιαιτέρως και στην Κύπρο. Η Αλμπάνη πιθανολογεί την ύπαρξη κάποιου τοπικού συναξαρίου, στο οποίο θα ανέτρεχαν οι αγιογράφοι για να αποτυπώσουν σκηνές του βίου της, αλλά δεν αποκλείει και την ύπαρξη εικονογραφημένων δυτικών συναξαρίων. Βλ. Αλμπάνη (1994) 215-17.

³⁸⁸ Kalopissi-Verti (1975) 41.

³⁸⁹ Για το *opus vermiculatum* βλ. Kalopissi-Verti (1975) 229 κ.ε.

³⁹⁰ Αντίστοιχο κόσμημα υπάρχει και στη μουσουλμανική τέχνη. Βασιλάκη (1963-64) 67.

³⁹¹ Κοίμηση της Παναγίας και Άγιο Νικόλαο στον Οξύλιθο, Άγιο Νικόλαο στον Πύργο, Άγιο Ιωάννη Καλυβίτη στα Ψαχνά, Αγία Θέκλα, Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρα στο Πυργί.

³⁹² Βλ. Εμμανουήλ (1991) 155-57.

συναντάται και σε άλλους ναούς της Εύβοιας και πρόκειται για επιβίωση από καππαδοκικά πρότυπα³⁹³.

Στα ευαγγέλια υπάρχει πλούσια διακόσμηση από πολύτιμους λίθους με γεωμετρικά σχέδια και μαργαριτάρια. Μοτίβο, που χρησιμοποιείται πολύ συχνά σε ενδυμασίες και περισκελίδες στρατιωτικών αγίων, είναι ένας βλαστός σχηματοποιημένος (εικ. 40). Ο πολυτελής μανδύας της Αγίας Μαρίας (εικ. 28) διακοσμείται από καρδιόσχημα φύλλα, κοσμημένα με μαργαριτάρια, που περικλείουν τρίφυλλα.

Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι η χρήση κοκκινωπής ταινίας, που διαχωρίζει τις παραστάσεις, εΐθισται από τον 14^ο αι. και μετά σε μνημεία των Βαλκανίων και από την υστεροβυζαντινή εποχή και εντεύθεν γίνεται σχεδόν κανόνας³⁹⁴.

Συμπερασματικά, για τον διάκοσμο του Αγίου Δημητρίου θα λέγαμε ότι είναι πολύ πλούσιος, χρησιμοποιούνται θέματα από αρχαιότερες ελληνορρωμαϊκές επιβιώσεις, παλαιοχριστιανικές, αλλά και μεσοβυζαντινές. Η αγάπη για το κόσμημα είναι γνώρισμα την υστεροκομνήνειας εποχής, που στην παλαιολόγεια ατονεί και επιβιώνει σε επαρχιακά μνημεία του 13^{ου} και 14^{ου} αι. δείχνοντας μια κάπως λαϊκή αντίληψη³⁹⁵.

Δ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού (σχ. 2, πιν. 1)³⁹⁶

Στους σταυρεπίστεγους ναούς το εικονογραφικό πρόγραμμα διαμορφώνεται ανάλογα με τις διαστάσεις του ναού και, άρα, τον χώρο που έχει ο ζωγράφος στη διάθεσή του για να το εφαρμόσει. Μπορεί η εγκάρσια καμάρα (εικ. 20) να αντικαθιστά τον τρούλο, υπάρχει όμως μεγαλύτερη ελευθερία στην επιλογή των θεμάτων και γίνονται ανακατατάξεις των ήδη υπαρχόντων θεμάτων, τα οποία τοποθετούνται με χρονολογική περισσότερο συσχέτιση μεταξύ τους.

³⁹³ Εμμανουήλ (1991) 157.

³⁹⁴ Για το θέμα της διαχωριστικής ταινίας βλ. Ορλάνδος (1938) 69· Παϊσίδου (2002) 266.

³⁹⁵ Μουρίκη (1978) 31.

³⁹⁶ Πριν την Εικονομαχία δεν υπήρχε συγκεκριμένο εικονογραφικό πρόγραμμα στους ναούς και η ποικιλία ήταν μεγάλη. Μετά όμως την Εικονομαχία θα υπάρξει μία αυστηρή επιλογή ανάμεσα στις παραστάσεις των εικονογραφικών προγραμμάτων, που υπήρχαν. Ακόμα και όταν οι παραστάσεις αυξήθηκαν (από τον 12^ο αι. και μετά), οι βασικές αρχές παραμένουν οι ίδιες, όπως είχαν καθοριστεί μετά τον θρίαμβο της Ορθοδοξίας. Βλ. Hadermann-Misguich (1975) 43-52· Καλοκύρης (1998) 65-68.

Στην κάτω ζώνη έχουμε μεμονωμένες απεικονίσεις αγίων, τη θριαμβεύουσα Εκκλησία ή «τον στρατό του Κυρίου»³⁹⁷, ενώ στην άνω ζώνη έχουμε ανάπτυξη εικονογραφικών κύκλων³⁹⁸. Η απεικόνιση της Γέννησης του Χριστού βρίσκεται στο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας στη βόρεια πλευρά και το Γενέσιο της Θεοτόκου στην εγκάρσια καμάρα βορειοανατολικά (σχ. 2, 3). Επομένως, ο θεομητορικός και ο χριστολογικός κύκλος ξεκινούν από το ίδιο σημείο για να αναπτυχθούν στη συνέχεια. Ο κύκλος της Θεοτόκου συνεχίζεται προς τα δεξιά με τα Εισόδια και τη Μνηστεία³⁹⁹. Προς τα δεξιά συνεχίζεται και ο χριστολογικός κύκλος με τις σκηνές της Φυγής και της Υπαπαντής. Ως τρίτη σκηνή, δίπλα στην Υπαπαντή, είναι ο Ασπασμός, σκηνή με την οποία ολοκληρώνεται ο θεομητορικός κύκλος. Αν και φαίνεται κάπως ανορθόδοξο να έχει τοποθετηθεί δίπλα στον χριστολογικό κύκλο σκηνή του θεομητορικού, μπορούμε να την δικαιολογήσουμε ως συνέχεια της Μνηστείας και, επομένως, ως μία ενότητα με πρωταγωνιστή τη Θεοτόκο⁴⁰⁰. Ο χριστολογικός κύκλος (εικ. 17) συνεχίζεται προς τα δυτικά με τις παραστάσεις της Βαϊοφόρου και της Προδοσίας στο νότιο τμήμα της κατά μήκος καμάρας, με τη Σταύρωση στο δυτικό τύμπανο της ίδιας καμάρας, με την Αποκαθήλωση και την Ανάσταση στο βόρειο τμήμα για να αποκορυφωθεί με την Ανάληψη στην ανατολική καμάρα. Προέκταση της Ανάληψης είναι η Φιλοξενία στο τύμπανο της νότιας εγκάρσιας καμάρας, που κλείνει τον κύκλο του Πεντηκοσταρίου με την εορτή της Αγίας Τριάδας.

Η Βλαχερνίτισσα, στην καμάρα του Ιερού, τονίζει το μυστήριο της ενσάρκωσης, αλλά και της μεσιτείας για τη σωτηρία των θνητών. Ιδιαίτερη σημασία έχει η απεικόνιση του Παλαιού των Ημερών, αφού τα δύο πρόσωπα (Πατήρ και Υιός) ταυτίζονται και τονίζεται το αδιαίρετο της Αγίας Τριάδας, ενώ ταυτόχρονα επέχει τη θέση του Παντοκράτορα των τρουλαίων ναών. Ο Ευαγγελισμός στο μέτωπο της αψίδας έχει σχέση με την Ενσάρκωση του Λόγου, ενώ η απόσταση των δύο προσώπων υποδηλώνει και την πνευματική απόσταση τους.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στην παρουσία της Ανάληψης, που υπάρχει σε όλους τους βυζαντινούς ναούς της Εύβοιας στην καμάρα του Ιερού. Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, πολλές φορές, η Ανάληψη εικονίζεται στον τρούλο αντί του

³⁹⁷ Τσιγαρίδας (2003) 22.

³⁹⁸ Χριστολογικού και θεομητορικού.

³⁹⁹ Αν και η Μνηστεία δεν έχει σχέση με κάποια γιορτή της Παναγίας, εν τούτοις συναντάται πολύ συχνά ως προπομπός της Γέννησης. Βλ. Χατζηδάκης (1966) 393.

⁴⁰⁰ Βλ. Φουστέρης (2006) 74.

Παντοκράτορα⁴⁰¹. Στη συνάντηση της εγκάρσιας καμάρας με την οριζόντια, στα σφαιρικά τρίγωνα, εικονίζονται οι ευαγγελιστές, η θέση των οποίων είναι, σε ναούς με τρούλο, στα λοφία. Η απεικόνιση ιεραρχών στην αφίδα και στους πλάγιους τοίχους του Ιερού έχουν σχέση με τη Λειτουργία και τη Θεία Ευχαριστία, που από τον 12^ο αι. και μετά είναι σταθερό στοιχείο σε όλα τα εικονογραφικά προγράμματα.

Η Δέηση, από τους μέσους βυζαντινούς χρόνους και εξής, βρίσκεται σταθερά κοντά στο Ιερό⁴⁰². Η τοποθέτηση των υπολοίπων αγιογραφικών πορτραίτων μέσα στον ναό γίνεται συνήθως στην κατώτερη ζώνη, χωρίς ιδιαίτερη τάξη στην τοποθέτηση, εκτός από τις αγίες, που συνήθως τοποθετούνται στον νάρθηκα ή στον δυτικό τοίχο. Ιδιαίτερη θέση έχει στον ναό του Αγίου Δημητρίου η παράστασή του τιμωμένου αγίου κοντά στο Ιερό, απέναντι από τη Δέηση και είναι η μόνη παράσταση που κοσμείται με ιδιαίτερο πλαίσιο.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως Φύλαξ εικονίζεται κοντά στην κύρια είσοδο ή σε κάποια άλλη είσοδο. Η παράσταση του Ασπασμού Πέτρου και Παύλου, ασυνήθιστη κατά τη βυζαντινή εποχή, δικαιολογείται, αν αναλογιστούμε πόσο πολύ τιμάται ο άγιος Πέτρος στη Δύση και πόσο δεμένος με την Ελλάδα είναι ο Παύλος, σε συνδυασμό δε με την περίοδο κατά την οποία κτίστηκε ο ναός, τότε, αβίαστα, συμπεραίνουμε ότι η παράσταση αυτή έγινε εσκεμμένα, αφενός για να τονίσει τη συναδέλφωση των δύο εκκλησιών και αφετέρου για εξομάλυνση των διαφορών ανάμεσα στον ορθόδοξο και τον δυτικό κλήρο⁴⁰³. Οι δύο απόστολοι εικονίζονται μαζί στις φραγκοκρατούμενες περιοχές σε πληθώρα άλλων ναών κατά τον 13^ο και 14^ο αι.⁴⁰⁴.

Μία ακόμα παρατήρηση, για τους τρεις στρατιωτικούς αγίους του ναού: Δημήτριο, Γεώργιο και Θεόδωρο, οι μόνοι από τους στρατιωτικούς αγίους που μνημονεύονται στην ευχή της Προσκομιδής και, ίσως, είναι ένας επιπρόσθετος λόγος για τη συχνή απεικόνισή τους στους ναούς⁴⁰⁵.

⁴⁰¹ Για παράδειγμα στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης (9^{ος} αι.). Βλ. Παναγιωτίδη (1974).

⁴⁰² Hadermann-Misguich (1975) 232 κ.ε.

⁴⁰³ Ας μην ξεχνάμε ότι χρονικά βρισκόμαστε πολύ κοντά στη σύνοδο της Λυών (1274), την οποία υπέγραψε μεν ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος και αποδέχτηκε το πρωτείο του Πάπα, όχι όμως και το *filioque*. Για το θέμα αυτό βλ. Γκιολές (2004) 263-84 και 271-74· Fundic (2015) 76.

⁴⁰⁴ Βλ. Εμμανουήλ (1991) 173-74 για παραδείγματα και βιβλιογραφία.

⁴⁰⁵ Γκιολές (1990)124-25.

Ε) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Η ακριβής χρονολόγηση του ναού στις αρχές του 14^{ου} αι. μας δίνει τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε τις προτιμήσεις των ζωγράφων αυτής της περιόδου, να κάνουμε συγκρίσεις με άλλα γειτονικά μνημεία και να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπεράσματα.

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό όλων των μορφών είναι τα μεγάλα εκστατικά μάτια με τις κόρες, που τείνουν να γίνουν ολοστρόγγυλες και την ίριδα που σχεδόν καταλαμβάνει το υπόλοιπο μέρος του ματιού. Η ένταση του βλέμματος επιτείνεται από τα καμπύλα φρύδια και τη σκιά, που δημιουργείται κάτω από αυτά. Ο προπλάσμος των προσώπων είναι πρασινωπός, με φώτα στο χρώμα της ώχρας, ενώ λευκές ψιμμυθιές⁴⁰⁶ μπαίνουν σε σημεία που θέλει ο ζωγράφος να φωτίσει. Σε κάποια πορτραίτα αγίων νεαρής ηλικίας χρησιμοποιείται πυρροδισμός⁴⁰⁷, που προσδίδει ιδιαίτερη γλυκύτητα. Στους αγίους νεαρής ηλικίας και στα γυναικεία πορτραίτα το σάρκωμα απλώνεται σε μεγαλύτερη έκταση και, έτσι, το πλάσιμο γίνεται ενιαίο με μαλακή διαβάθμιση των τόνων και της απόδοσης της φωτοσκίασης, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια πιο νατουραλιστική διάθεση και απομάκρυνση από τον ιερατικό χαρακτήρα των υπολοίπων μορφών. Διαφορά επίσης υπάρχει και στον σχεδιασμό των προσώπων νέων και ηλικιωμένων αγίων, καθώς οι νέοι και οι γυναικείες μορφές έχουν πιο στρογγυλό πρόσωπο, με λεπτό και μακρύ λαιμό, στοιχεία που παραπέμπουν σε παλαιολόγια πρότυπα, σε αντίθεση με τα ηλικιωμένα άτομα, που έχουν μακρύτερο πρόσωπο, εντονότερη καμπύλη στα φρύδια, πιο γαμψή μύτη και πιο έντονη και σκληρή απόδοση των φωτισμάτων του προσώπου. Η εξωφθαλμία και τα νατουραλιστικά στοιχεία αποδίδονται σε δυτικές επιδράσεις⁴⁰⁸. Τα μαλλιά στους νέους είναι κοκκινωπά στο χρώμα της terra ercolano και τα φώτα γίνονται γραμμικά με ώχρα. Τα κοκκινωπά μαλλιά είναι κοινό χαρακτηριστικό των περισσότερων ναών της βυζαντινής Εύβοιας⁴⁰⁹. Στους ηλικιωμένους αγίους τα μαλλιά και τα γένια γίνονται με γκρίζο χρώμα και το φως αποδίδεται με λευκό χρώμα, με γραμμικό και πάλι τρόπο. Η έντονη σχηματοποίηση των αυτιών, που μοιάζουν σαν να είναι

⁴⁰⁶ Ψιμμυθιές είναι οι λευκές γραμμές που μπαίνουν στη σάρκα μόνο στα σημεία που τονίζονται. Βλ. Κόντογλου (2000⁴) υποσημείωση ιζ' σελίδας.

⁴⁰⁷ Πυρροδισμός λέγεται το κοκκινάδι του προσώπου. Βλ. Κόντογλου (2000⁴) 27.

⁴⁰⁸ Βλ. Εμμανουήλ (1991) 196.

⁴⁰⁹ Weitzmann (1963) 179-203.

κοσμήματα, κάτι που παρατηρείται σε πολλές μορφές, είναι χαρακτηριστικό του 11^{ου} αι., αλλά επιβιώνει σε επαρχιακές τοιχογραφίες του 13^{ου} και 14^{ου} αι.⁴¹⁰.

Στα πρόσωπα του αρχαγγέλου Μιχαήλ του Φύλακος, της Παναγίας Βλαχερνίτισσας, της αγίας Μαρίνας και της αγίας Ειρήνης μπορούμε να πούμε ότι ακολουθείται η ακαδημαϊκή τάση του τέλους του 12^{ου} αι., δηλαδή της υστεροκομνηνειακής εποχής, μια τάση που επιζητεί την ομορφιά, την πλαστικότητα, την ισορροπημένη έκφραση με ζωγραφική αντίληψη⁴¹¹. Ειδικά, ο αρχάγγελος Μιχαήλ και η Παναγία, καθώς και ο Γαβριήλ του Ευαγγελισμού πλησιάζουν προς τα αρχαία ελληνικά πρότυπα.

Σκόπιμο είναι να τονιστεί ότι αυτές οι διαφορές στον τρόπο εκτέλεσης των ιερών προσώπων δεν δείχνουν διαφορετικό χέρι, αλλά διαφοροποίηση της τεχνικής του ζωγράφου ανάλογα με το θέμα του. Ο Χριστός απεικονίζεται επιβλητικός, οι ιεράρχες ασκητικοί με την επισημότητα, που ταιριάζει στο αξίωμά τους. Οι άγγελοι παρουσιάζονται με πλαστικότητα και ομορφιά, που παραπέμπει σε αρχαία ελληνικά πρότυπα και οι άλλοι άγιοι ανάλογα με την ιδιότητά τους. Οι στρατιωτικοί απεικονίζονται συνήθως σε νεαρή ηλικία, με αρχοντικό παράστημα και καλοδουλεμένα χαρακτηριστικά· οι ασκητές άγιοι και οι ερημίτες με εσωτερική ένταση, πιο σκληρά χαρακτηριστικά και εκφραστικό βλέμμα⁴¹².

Ιδιαίτερη φροντίδα δείχνει ο ζωγράφος του Αγίου Δημητρίου για τη σωματική απόδοση των μορφών. Υπάρχουν κάποιες μορφές όπου ο όγκος τους διαγράφεται κάτω από τις πτυχώσεις των ιματίων, όπως ο άγιος Πέτρος στον Ασπασμό ή ο αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ, χαρακτηριστικό του 13^{ου} αι. και δείχνει την προσήλωση στα πρότυπα της υστεροκομνηνειακής εποχής, αλλά και γνώση των εξελίξεων της τέχνης⁴¹³. Βέβαια, αυτό δεν συμβαίνει με όλες τις μορφές, αφού κάποιες είναι ψιλόλιγνες, έχουν ραδινότητα, χυτά μέλη και κομψότερες αναλογίες, όπως οι αγίες Ειρήνη και Μαρίνα, καθώς και οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος. Αυτά τα χαρακτηριστικά δείχνουν έναν μανιερισμό, που εφαρμόζεται σε μνημεία του 12^{ου} αι. της Κύπρου, και όχι μόνο, όπως στην Παναγία του Άρακος και στην Εγκλείστρα του Νεοφύτου⁴¹⁴. Η πτυχολογία που δίνει όγκο και κίνηση στις μορφές, όπως του

⁴¹⁰ Ξυγγόπουλος (1957) 21-22.

⁴¹¹ Πανσελήνου (2010⁹) 191.

⁴¹² Σωτηρίου (1966 a) 268.

⁴¹³ Εμμανουήλ (1991) 204-05.

⁴¹⁴ Χατζηδάκης (1959) 103.

αγίου Γεωργίου, του αγίου Δημητρίου και του αγγέλου στον Ευαγγελισμό, δείχνει επίδραση των νέων τάσεων της παλαιολόγιας εποχής⁴¹⁵. Τα ενδύματα του Χριστού, τα φτερά των αγγέλων, τμήματα στολής των στρατιωτικών αγίων και κάποια ακόμα τμήματα ενδυμασιών φέρουν, αντί για πτυχές, *χρυσοκοντυλιές*, που γίνονται με ακρίβεια και λεπτότητα σχεδιασμού και που, από τον 10^ο αι. και μετά, παρατηρείται σε μικρογραφίες και ψηφιδωτά και έχει σχέση με την τεχνική των σμάλτων. Μέχρι τον 14^ο αι. αυτό το χαρακτηριστικό το συναντάμε συχνά και γενικεύεται στη μεταβυζαντινή εποχή⁴¹⁶.

Η πτυχολογία είναι σχηματοποιημένη και γραμμική στις περισσότερες περιπτώσεις, με διάσπαση των πτυχών σε μικρές γραμμές, σε αντίθεση με το πλάσιμο της σάρκας, που γίνεται με ζωγραφικό τρόπο. Οι δύο αυτοί διαφορετικοί τρόποι στη ζωγραφική χαρακτηρίζουν την υστεροκομνήνεια παράδοση και επιβιώνουν σε επαρχιακά μνημεία μέχρι και τον 14^ο αι.⁴¹⁷.

Η απόδοση του βάθους γίνεται φανερή τοποθετώντας τα πρόσωπα, στα οποία πρέπει να δοθεί έμφαση, σε ψηλότερο επίπεδο από τα άλλα, όπως ο Χριστός στη Βαϊοφόρο είτε τοποθετώντας τα σε πρώτο επίπεδο. Τις μορφές, που θέλει να τονίσει ο ζωγράφος, είτε τις εικονίζει σε μεγαλύτερο μέγεθος, όπως ο Χριστός στη Δέηση ή η Παναγία στη Γέννηση, είτε τις περιβάλλει με φωτοστέφανο, που μιμείται τα σμάλτα. Το βάθος αποδίδεται με την *εξ απόπτου* προοπτική, που δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να βλέπει την οροφή των κτισμάτων και επιτυγχάνεται με ανάκλιση των κτηρίων⁴¹⁸. Στο Γενέσιο της Θεοτόκου το κτήριο, που εικονίζεται πίσω από την Ελισσάβητ, δείχνει τελείως αποδομημένο, δημιουργώντας ασάφεια με την ανομοιογένειά του.

Η ποικιλία στην τεχνοτροπία, που υπάρχει στον Άγιο Δημήτριο, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος επιλέγει άλλοτε να παραμείνει πιστός στην παράδοση, άλλοτε να ακολουθήσει τις νέες τάσεις και τους νέους εκφραστικούς τρόπους της παλαιολόγιας εποχής και άλλοτε δεν διστάζει να δανειστεί σποραδικά

⁴¹⁵ Λασσιθιωτάκης (1962) 51.

⁴¹⁶ Σωτηρίου (1925) 274.

⁴¹⁷ Εμμανουήλ (1991) 211, όπου και παραδείγματα ναών 13^{ου} και 14^{ου} αι. που ζωγραφίζονται με τον ίδιο τρόπο.

⁴¹⁸ Πανσελήνου (2010⁹) 263.

στοιχεία ρομανικής τέχνης⁴¹⁹, ενσωματώνοντάς τα όμως πλήρως στο έργο του, έτσι ώστε να μην δείχνουν ξένα και αταίριαστα στο όλο ζωγραφικό σύνολο.

⁴¹⁹ Όπως η καμπάνα στα Εισόδια της Θεοτόκου ή η παράσταση της αγίας Μαρίας.

6. Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟΝ ΟΞΥΛΙΘΟ⁴²⁰

A) Αρχιτεκτονική

Ο Οξύλιθος, που είναι το μεγαλύτερο χωριό της Δημοτικής Ενότητας Κύμης, έχει κτιστεί αμφιθεατρικά στην πλαγιά του ομώνυμου όρους. Την ονομασία του την πήρε από τον κωνικό αυτό λόφο που υψώνεται πάνω από το χωριό και είναι ηφαιστειακής προέλευσης. Ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου (εικ. 47) βρίσκεται στις παρυφές του χωριού, στη συνοικία Χατζηριάνων⁴²¹, λίγα μέτρα απόσταση από το νεκροταφείο του οικισμού.

Ο ναός είναι σταυρεπίστεγος (σχ. 9) και ανήκει στην παραλλαγή Α₂ σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Ορλάνδου⁴²². Η παραλλαγή αυτή συνίσταται σε μείωση του πάχους του τοίχου, μόνο στην εσωτερική πλευρά των μακρών πλευρών του ναού με τη δημιουργία εσοχής, στο σημείο της διασταύρωσης της εγκάρσιας καμάρας με τις μακρές πλευρές του κτηρίου. Έχει νάρθηκα σύγχρονο του ναού και μεταγενέστερη προσθήκη εξωνάρθηκα, στα δυτικά⁴²³. Η στέγαση του νάρθηκα και του εξωνάρθηκα γίνεται εξωτερικά με τετράρριχτη στέγη και εσωτερικά, του μεν νάρθηκα με σταυροθόλιο, με έντονα προεξέχουσες νευρώσεις (εικ. 80 ε'), του δε εξωνάρθηκα με ξύλινη στέγη. Η καταγωγή των σταυροθολίων με νευρώσεις ανάγεται στη ρωμαϊκή εποχή· οι Βυζαντινοί και οι Λομβαρδοί συνέχισαν την παράδοση που κληρονόμησαν από τους Ρωμαίους με καινούριες λειτουργίες⁴²⁴. Καθαρά δυτική επίδραση είναι τα βεργία στο σταυροθόλιο, καθώς και ο εξάφυλλος ρόδακας στο κλειδί του, ο οποίος αποτελεί σύμβολο της Θεοτόκου. Έξω από τον νάρθηκα, πάνω από τη θύρα που τον συνδέει με τον ναό, υπάρχει σταυρός από λεπτές πλίνθους με δισέπιλον μέσα στις κεραίες του (εικ. 48).

Η δόμηση έχει γίνει με αργολιθοδομή από άφθονο κονίαμα και σποραδικά με κομμάτια από πλίνθους. Μία λεπτή ζώνη από πλίνθους διατρέχει περιμετρικά τον ναό

⁴²⁰ Για τον ναό βλ. ενδεικτικά Λιάπης (1971) 108-114· Velmans (1977) 198· Εμμανουήλ (1991)· Παππάς (2006) 86-88· Φουστέρης (2006) 76-79· Τριανταφυλλόπουλος (2012) 146.

⁴²¹ Είναι απαραίτητο να αναφερθεί η συνοικία για να μην υπάρξει σύγχυση με την ομώνυμη μονή, την Κοίμηση της Θεοτόκου Μάντζαρη, σε λόφο άντικρυ από τον Οξύλιθο, που ανήκει στο ίδιο χωριό και είναι επίσης σταυρεπίστεγος ναός, αλλά μεταβυζαντινής εποχής. Ο ναός των Χατζηριάνων ήταν οικογενειακός, γι' αυτό και ονομάστηκε έτσι. Βλ. Σκούρας (1998) 152, 154.

⁴²² Ορλάνδος (1935) 1, 44-45.

⁴²³ Εμμανουήλ (1991) 101.

⁴²⁴ Μπούρας (1965) 40-41.

και το Ιερό, ακριβώς κάτω από τα κεραμίδια (εικ. 47). Το Ιερό είναι ημιεξαγωνικό με ένα τετράγωνο παράθυρο.

B) Εικονογραφία (σχ. 13, πιν. 2)⁴²⁵

Ιερό

Ψηλά, στο μέτωπο της αψίδας του Ιερού, εικονίζεται ο Παλαιός των Ημερών, από τον οποίο διασώζεται μόνο ένα μικρό τμήμα. Δεξιά και αριστερά από τον Παλαιό των Ημερών εικονίζεται ο Ευαγγελισμός. Στον βόρειο τοίχο εικονίζονταν, μάλλον, ο Πρόδρομος. Αυτό συμπεραίνεται από τα εναπομένοντα δύο γυμνά πόδια και την απόληξη της μηλωτής (εικ. 51). Ίχνη από φωτοστέφανα, στην κόγχη του Ιερού, μας οδηγούν στην υπόθεση ότι, μάλλον, πρόκειται για συλλειτουργούντες ιεράρχες (εικ. 50).

Χριστολογικός κύκλος

Ο Ε υ α γ γ ε λ ι σ μ ό ς (εικ. 49). Σώζεται μόνο ο αρχάγγελος Γαβριήλ μέχρι το στήθος, που υψώνει το δεξί του χέρι σε ευλογία και, προφανώς, στο άλλο κρατούσε τη ράβδο από την οποία σώζεται μόνο το επάνω τμήμα της. Τα φτερά του, σε καφέ χρώμα, έχουν χρυσοκοντυλιές, καθώς και σειρές από μαργαριτάρια και άλλους πολύτιμους λίθους. Φορά στο κεφάλι τη χαρακτηριστική κορδέλα των αγγέλων, που οι άκρες της ανεμίζουν μέσα στο φωτοστέφανο.

Η Γ έ ν ν η σ η τ ο υ Χ ρ ι σ τ ο ύ (εικ. 62). Η Παναγία εικονίζεται πλαγίως τοποθετημένη μπροστά από τη φάτνη σε στρωμένη κόκκινου χρώματος. Από τον Χριστό διασώζεται το κάτω μέρος των σπαργάνων, ενώ η φάτνη, σε χρώμα πράσινο αμυγδαλού, είναι κτιστή. Ο Ιωσήφ κάθεται πάνω σε σάγμα μέσα σε σπηλιά, που έχει σχήμα ασκού, με οδοντωτή απόληξη και με τελείως σχηματοποιημένο άνοιγμα, έχει τα νώτα γυρισμένα στο επεισόδιο και ακουμπά το κεφάλι του στο χέρι, δείχνοντας περίλυπος και προβληματισμένος. Στη δεξιά πλευρά, σε έναν ασκοειδή λόφο χρώματος κόκκινου, εικονίζεται η σκηνή του Λουτρού. Ο Χριστός όρθιος μέσα στην

⁴²⁵ Για την εικονογραφία του ναού βλ.ενδεικτικά: Koder (1973) 161· Velmans (1977) 197· Εμμανουήλ (1991) 33 κ.ε.· Εμμανουήλ (1992) σποραδικά· Σκούρας (1998) 141· Παππάς (2006) 80· Φουστέρης (2006) 73-75.

πέτρινη λεκάνη κυλινδρικού σχήματος, κοιτάζει προς τη Σαλώμη⁴²⁶, που χύνει νερό στην κολυμβήθρα, ενώ στα χέρια της κρατάει λέντιο. Η μαία κάθεται αριστερά από τον Χριστό σε ένα κόκκινο μαξιλάρι και δοκιμάζει με το χέρι της το νερό. Η λεπτομέρεια αυτή, που προσθέτει ρεαλισμό στη σκηνή, έλκει την καταγωγή της από την Ανατολή, πρωτοσυναντάται τον 12^ο αι., αλλά διαδίδεται ευρέως στην παλαιολόγια εποχή⁴²⁷. Το μαντήλι του κεφαλιού, το οποίο είναι σε λευκό χρώμα, έχει τραβηχτεί προς τα πίσω και φαίνονται τα λευκά μαλλιά της. Ανάμεσα στις δύο σπηλιές εικονίζονται πρόβατα κλεισμένα σε μαντρί. Επάνω αριστερά υπάρχει σπάραγμα από έναν άγγελο, ενώ δεξιά ένας ακόμα άγγελος αναγγέλλει το θαυμαστό γεγονός στον ποιμένα. Ένας ποιμένας εικονίζεται δεξιά, πάνω από τη σκηνή του Λουτρού, ο οποίος στο ένα χέρι κρατάει αυλό, ενώ με το άλλο δείχνει προς τα επάνω. Απέναντι από τον βοσκό, εικονίζονται οι Μάγοι, πεζοί, κρατώντας δώρα στα χέρια τους και φορώντας πολύτιμα ρούχα. Στο κέντρο του υψηλότερου σημείου της παράστασης, ένα γαλαζοπράσινο ημικύκλιο με ακτίνες, που πέφτουν προς τη φάτνη, υποδηλώνουν το άστρο της Βηθλεέμ. Και μία λεπτομέρεια: ενώ ο λόφος, που εικονίζεται η σκηνή του Λουτρού, είναι σε πρώτο επίπεδο και το μαντρί βρίσκεται σε δεύτερο, εν τούτοις η μία πλευρά της στάνης εικονίζεται πιο έξω από τον λόφο, όπως, επίσης, τα πόδια του αυλητή, που και αυτός βρίσκεται σε δεύτερο επίπεδο, εικονίζονται να πατούν πάνω στον λόφο και δίνουν την εντύπωση ότι η μορφή αιωρείται στο κενό⁴²⁸. Με αυτόν τον τρόπο ο ζωγράφος καταργεί τα επίπεδα, όλα απεικονίζονται υπερρεαλιστικά, αποκτώντας έτσι ενότητα χρονοχρονική⁴²⁹.

Οι πολλές ομοιότητες της παράστασης με την αντίστοιχη του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου μας βοηθούν να αλληλοσυμπληρώσουμε τα εξίτηλα τμήματα. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε τρεις επάλληλες ζώνες: στην πρώτη οι άγγελοι και ο Αστήρ, στη δεύτερη οι Μάγοι, η φάτνη με τον Χριστό, η Παναγία και ο αυλητής και στην τρίτη ο Ιωσήφ, τα πρόβατα και η σκηνή του Λουτρού. Στο κέντρο της σκηνής η ισοδομικά κτισμένη φάτνη με το έντονο χρώμα έλκει το βλέμμα. Η κτιστή φάτνη έχει σχέση με τη Θεία Ευχαριστία, εφόσον συμβολικά αποτυπώνει το θυσιαστήριο και ο Χριστός μέσα στη φάτνη τον Μελισμό⁴³⁰. η ύπαρξή της

⁴²⁶ Το όνομά της αναφέρεται στο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, έκδ. Tischendorf 1853, 19.

⁴²⁷ Σωτηρίου (1964) 180.

⁴²⁸ Προσωπική παρατήρηση.

⁴²⁹ Για το θέμα αυτό βλ. παραπάνω τη σκηνή της Γέννησης του Χριστού στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

⁴³⁰ Βλ. Κόττης (2019) 50-51 και σποραδικά.

διαπιστώνεται για πρώτη φορά τον 6^ο αι. και χρησιμοποιείται συχνά σε όλη τη βυζαντινή εποχή, ιδιαίτερα στο δεύτερο μισό του 12^{ου} και στις αρχές του 13^{ου} αι.⁴³¹. Η Παναγία, αν και είναι κατεστραμμένο το επάνω μέρος του σώματός της, εικάζουμε ότι θα έχει το πρόσωπό της στραμμένο στην αντίθετη κατεύθυνση από τη φάτνη. Ο τύπος της ξαπλωμένης Παναγίας, που στηρίζει το κεφάλι με το χέρι της, είναι αρκετά διαδεδομένος τον 12^ο αι.⁴³². Στην υπόθεση αυτή οδηγούμαστε, κατ' αρχάς, λόγω της σύγκρισης με την αντίστοιχη τοιχογραφία του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι, αλλά και διότι απαντάται πολύ συχνά κατά την μεσοβυζαντινή περίοδο⁴³³. Το σαμάρι, πάνω στο οποίο κάθεται ο Ιωσήφ, είναι λεπτομέρεια που υπάρχει και σε άλλους ναούς από τον 13^ο αι. και μετά⁴³⁴. Οι πεζοί μάγοι είναι στοιχείο δανεισμένο από έργα που ανήκουν σε παλαιότερες περιόδους, του 11^{ου} και 12^{ου} αι.⁴³⁵. Πολύ συνηθισμένη κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή είναι και η απόδοση του ουρανού με ημικύκλιο και μέσα σε αυτό το άστρο της Βηθλεέμ⁴³⁶.

Η Φ υ γ ή σ τ η ν Α ί γ υ π τ ο (εικ. 59). Μπροστά βαδίζει ο αρχάγγελος Μιχαήλ με ανοιγμένα τα φτερά του, ο οποίος στο δεξί κρατά ράβδο και στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω, ενώ δείχνει τον δρόμο με το αριστερό του χέρι. Η Παναγία με τον σπαργανωμένο Χριστό στην αγκαλιά της κάθεται πάνω στο υποζύγιο, ενώ ο Ιωσήφ ακολουθεί κρατώντας ράβδο οδοιπόρου στο ένα χέρι και με το άλλο δείχνει μπροστά. Βέβαια, ο ζωγράφος έχει τοποθετήσει τη ράβδο του Ιωσήφ με τέτοιο τρόπο που μοιάζει να ακουμπά η ράβδος στο δεξί του χέρι και όχι να την κρατάει⁴³⁷. Η μόνη διαφορά από την αντίστοιχη σκηνή του Αγίου Δημητρίου είναι ο Ιωσήφ, που εδώ ακολουθεί, ενώ εκεί έπεται. Η παράσταση επιγράφεται: ΤΑ ΕΠΙΛΟΧΙΑ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙ(Α)Σ ΘΕ(ΟΤΟ)ΚΟΥ, που αναφέρεται στο Συναξάρι της 26^{ης} Δεκεμβρίου⁴³⁸.

Η Υ π α π α ν τ ή (εικ. 60) έχει ως κέντρο το κιβώριο και πιο πίσω τον ναό. Στο αριστερό μέρος εικονίζεται η Θεοτόκος με κάμψη του κορμού προς τα εμπρός, ενώ πίσω της βρίσκεται ο Ιωσήφ, που κρατά στα καλυμμένα χέρια του ένα ζευγάρι

⁴³¹ Π.χ. ο ναός των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας (1265) στη Μέσα Μάνη. Δρανδάκης (1995) 323.

⁴³² Για παράδειγμα ο ναός του Άι Στράτηγου Μπουλαριών (11^{ος} αι.) της Μέσα Μάνης και του Kurbinovo (12^{ος} αι.). Δρανδάκης (1995) 325.

⁴³³ Σωτηρίου (1964) 180.

⁴³⁴ Βοκοτόπουλος (1962) 189. Ως παράδειγμα ο ναός Επισκοπής και ο ναός του Άι Στράτηγου Άνω Μπουλαριών Μέσα Μάνης. Βλ. Δρανδάκης (1995) 187 και 435.

⁴³⁵ Ενδεικτικά βλ. Millet (1916) 136.

⁴³⁶ Δρανδάκης (1995) 435.

⁴³⁷ Αστοχία σχεδιασμού.

⁴³⁸ Delehaye (1954) 347.

περιστέρια. Δεξιά εικονίζεται ο Συμεών με ελαφρά κάμψη της κεφαλής και πιο πίσω η προφήτιδα Άννα με το δεξί της χέρι σε στάση ευλογίας. Η σκηνή πλαισιώνεται στα δύο άκρα με κτήρια, που έχουν επίπεδη στέγη. Στο αριστερό κτήριο, ένα κομμάτι κόκκινου υφάσματος, που κρέμεται, δηλώνει ότι η σκηνή εκτυλίσσεται σε εσωτερικό χώρο, στοιχείο που αποτελεί επιβίωση της αρχαίας τέχνης και είναι αρκετά διαδεδομένο από τον 10^ο αι. και μετά. Πολλές φορές, το κόκκινο ύφασμα συνδέει δύο κτήρια, καθώς η μία άκρη του βρίσκεται στο ένα κτήριο και η άλλη άκρη του στο άλλο⁴³⁹.

Η Β α ῖ ο φ ὀ ρ ο ς (εικ. 63) έχει πολλές ομοιότητες με την αντίστοιχη σκηνή του Αγίου Δημητρίου. Τρεις απόστολοι αριστερά, μπροστά από έναν λόφο⁴⁴⁰ τελείως σχηματοποιημένο, δείχνουν να συζητούν. Το κεντρικό πρόσωπο, ο Ιησούς, είναι καθισμένος στο υποζύγιο, κρατά ειλητάριο με το αριστερό χέρι και με το δεξί ευλογεί. Δύο Εβραίοι εικονίζονται δεξιά ολόσωμοι και ξεχωρίζει ένα μέρος από το κεφάλι άλλων δύο με τη χαρακτηριστική καλύπτρα κεφαλής. Μία λεπτομέρεια στο κράσπεδο των ιματίων τους: το μαύρο σχέδιο στο κράσπεδο του ιματίου του πρώτου Εβραίου, που αποτελείται από γεωμετρικά σχέδια και βλαστό, ακριβώς το ίδιο στολίζει το κράσπεδο του δεύτερου Εβραίου στον Άγιο Δημήτριο και το κόκκινο μπακλαβαδωτό σχέδιο του δεύτερου στολίζει το κράσπεδο του πρώτου στον Άγιο Δημήτριο. Δύο παιδάκια, σε πρώτο επίπεδο, ξετυλίζουν υφάσματα για να πατήσει ο Χριστός: πίσω από τον Χριστό εικονίζεται ριπιδιόσχημο δέντρο, που λόγω φθοράς δεν διακρίνεται αν είχε πάνω του σκαρφαλωμένο παιδί να κόβει κλαδιά, κάτι πολύ πιθανόν. Στην πίσω δεξιά πλευρά ξεπροβάλλει η Ιερουσαλήμ. Στο δάπεδο είναι σκορπισμένα βέργια σε πράσινο και κίτρινο χρώμα. Τα πρόσωπα της σκηνής είναι λίγα, η πόλη εικονίζεται συμβατικά και το βουνό αποδίδεται τελείως σχηματικά. Όλα αυτά συνδέουν την παράσταση με μνημεία των 11^{ου}-13^{ου} αι.⁴⁴¹

Η Π ρ ο δ ο σ ί α (εικ. 64) χωρίζεται σε δύο επίπεδα. Ως κέντρο έχει τον Ιησού σε ελαφρά στροφή προς τον Ιούδα, ο οποίος εικονίζεται κατά κρόταφον, έχει αγκαλιάσει τον Ιησού και του δίνει το φιλί της προδοσίας. Ο Χριστός με το δεξί ευλογεί τον Μάλχο, στο αριστερό κρατά ειλητάριο, ενώ δύο όμιλοι στρατιωτών τους

⁴³⁹ Η Μουρίκη (1970) 141, τονίζει ότι είναι δείγμα κωνσταντινουπολίτικης τέχνης, όμως θα παρατηρούσα ότι από την παλαιολόγια εποχή και μετά έπαψε να χαρακτηρίζει μόνο την πρωτεύουσα και έγινε κοινό κτήμα όλων των βυζαντινών ζωγράφων, όταν ήθελαν να δηλώσουν τον εσωτερικό χώρο.

⁴⁴⁰ Πρόκειται για το Όρος των Ελαιών.

⁴⁴¹ Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1971) 43.

έχουν περιτριγυρίσει. Από τον αριστερό όμιλο, ο πρώτος στρατιώτης φορά αλυσιδωτό θώρακα, κοντό χιτώνα, γλαμούδα, που πορπώνεται μπροστά και πέφτει πίσω από τους ώμους του, περισκελίδες λευκές με μαύρα μπακλαβαδωτά σχέδια, ενώ, αντί για δρομίδες, φέρει μαύρα υποδήματα και κρατά υψωμένο σπαθί· οι άλλοι πίσω του κρατούν ακόντια. Όλοι οι στρατιώτες φορούν κωνικά κράνη με επαυχένιο και αλυσιδωτά περιλαίμια. Ένας Εβραίος, πίσω από τον Ιούδα, μόλις έχει αρπάξει τον Ιησού από τα μαλλιά, ενώ ένας ακόμα Εβραίος πίσω από τον Χριστό, κρατά ειλητάριο και, μάλλον, πρόκειται για τον Αρχιερέα. Όλοι έχουν στραμμένο το βλέμμα τους προς τον Ιησού και οι όψεις τους δείχνουν αγριεμένες, κάτι που διαφοροποιεί την παράσταση από αυτήν του Αγίου Δημητρίου, αφού εκεί και οι δύο όμιλοι δείχνουν να συζητούν μεταξύ τους.

Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται το επεισόδιο με τον Πέτρο και τον Μάλχο, σχεδόν όμοιο με αυτό του Αγίου Δημητρίου. Θα ήταν αρκετά ασφαλές να υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος έχει χρησιμοποιήσει το ίδιο πρότυπο⁴⁴² κάνοντας μερικές τροποποιήσεις.

Η Α π ο κ α θ ή λ ω σ η (εικ. 65). Ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας⁴⁴³, ανεβασμένος σε μία ανεμόσκαλα, υποβαστάζει το νεκρό σώμα του Ιησού, συγκρατώντας το από τη μασχάλη. Κάτω, αριστερά από τον σταυρό, ο Νικόδημος⁴⁴⁴ γονατιστός αφαιρεί τα καρφιά με το κεφάλι γυρισμένο κατά παρειά. Δεξιά, η Παναγία ακουμπά το πρόσωπό της στο μπράτσο του Χριστού και κρατά στα χέρια της το άψυχο χέρι απαλά, με συγκρατημένη θλίψη. Αριστερά, ο Ιωάννης, με την οδύνη αποτυπωμένη στο πρόσωπό του, με το δεξί χέρι κρατά μαντήλι, ενώ με το αριστερό κρατά το κεφάλι του. Στην οριζόντια κεραία του σταυρού είναι γραμμένη συντομογραφικά η επιγραφή: «ο Βασιλεύς της Δόξης». Ο ήλιος και η Σελήνη

⁴⁴² Μέχρι την υστεροβυζαντινή περίοδο δεν χρησιμοποιούνταν ανθίβολα, αλλά εικονογραφικοί οδηγοί, εγχειρίδια με περιγραφές σκηνών ή προσώπων. Μεγάλο ρόλο έπαιξαν και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα. Εξάλλου, και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά σε τέτοια χειρόγραφα στηρίχτηκε για τη συγγραφή του έργου του. Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά Μπονόβας (2010) 23 κ.ε.

⁴⁴³ Ο Ιωσήφ τόλμησε να ζητήσει από τον Πιλάτο το σώμα του Ιησού για να το ενταφιάσει (Ματθαίος 27: 57-61). Το φωτοστέφανό του δεν φέρει διακόσμηση και διαφέρει από τα άλλα τρία -του Χριστού, της Παναγίας και του Ιωάννη-, που διακοσμούνται με σταυρούς και ημισταύρια.

⁴⁴⁴ Ο Νικόδημος ήταν κρυφός μαθητής του Ιησού, όμως εξέφρασε δημόσια την αντίρρησή του για τη σύλληψη του Ιησού (Ιωάννης 7: 50-51) και βοήθησε στην ταφή του διαθέτοντας πολύτιμο άρωμα (Ιωάννης 19: 39). Εδώ, όπως και στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου, εικονίζεται χωρίς φωτοστέφανο σε αντίθεση με τον Ιωσήφ, αν και τιμάται ως άγιος και εορτάζει την Κυριακή των Μυροφόρων.

εικονίζονται προσωποποιημένα δεξιά και αριστερά από τον σταυρό, ενώ στο κάτω μέρος της παράστασης εικονίζεται σε σπήλαιο το κρανίο του Αδάμ⁴⁴⁵.

Η *Εις Άδου Κάθοδος* (εικ. 78)⁴⁴⁶. Στο κέντρο ο Ιησούς, κρατώντας τον σταυρό της Ανάστασης, σύρει τον Αδάμ έξω του τάφου. Ο Χριστός εικονίζεται με ελαφρά στροφή προς την πλευρά του Αδάμ χωρίς κάποια βίαιη κίνηση. Πίσω του στέκεται η Εύα όρθια, με τα χέρια σκεπασμένα με το μαφόριό της σε στάση ικεσίας και πιο πίσω μία ακόμα ανδρική μορφή, προφανώς, ο Άβελ. Ένα οδοντωτό σπήλαιο σε σχήμα ασκού περικλείει και τα τρία πρόσωπα σε χρώμα πράσινο αμυγδάλου, που δημιουργεί ωραία αντίθεση με το μαύρο του σπηλαίου. Η στάση του Χριστού είναι αρκετά ιερατική ακολουθώντας παλαιότερες παραδόσεις⁴⁴⁷.

Η *Ανάληψη* εικονίζεται στους σταυρεπίστεγους ναούς συνήθως στο ανατολικό άκρο της κατά μήκος καμάρας. Σε, σχεδόν, κυκλική δόξα γαλαζοπράσινου χρώματος, υποβασταζόμενη από τέσσερις αγγέλους, εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος σε ουράνιο τόξο⁴⁴⁸, κρατά ευαγγέλιο διακοσμημένο με γεωμετρικά σχέδια και πολύτιμους λίθους, ενώ με το άλλο χέρι ευλογεί (εικ. 53). Η δόξα διακοσμείται με δύο καφέ ταινίες καμπύλου σχήματος, με ρομβοειδές λευκό κόσμημα. Μέρος των ενδυμάτων του Χριστού και το πρόσωπό του είναι κατεστραμμένα. Οι χιτώνες δύο εκ των αγγέλων έχουν πλούσια διακόσμηση, ενώ τα φτερά τους είναι ανοιχτά. Στη βόρεια πλευρά της καμάρας (εικ. 54) εικονίζονται έξι απόστολοι στραμμένοι προς το κέντρο της σκηνής, κοιτάζοντας προς τον αναλαμβανόμενο Χριστό και έχοντας στη μέση την Παναγία μετωπική. Στη νότια πλευρά (εικ. 52) εικονίζονται άλλοι έξι απόστολοι στραμμένοι προς το κέντρο, αλλά με τα βλέμματα προς τα πάνω, σε μετωπική στάση, με τον αρχάγγελο Μιχαήλ ανάμεσά τους, ο οποίος στο αριστερό χέρι φέρει σκήπτρο και τα φτερά του είναι διακοσμημένα με σειρές από μαργαριτάρια.

⁴⁴⁵ Οι προσωποποιήσεις Ήλιου και Σελήνης κληροδοτήθηκαν στους βυζαντινούς από την αρχαία τέχνη. Molsdorf (1984) 257.

⁴⁴⁶ Βλ. παραπάνω την αντίστοιχη παράσταση στον ναό του Αγίου Δημητρίου.

⁴⁴⁷ Βλ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1971) 47-48.

⁴⁴⁸ Το ουράνιο τόξο συμβολίζει τον ουρανό και σχετίζεται με την προφητεία του Ησαία (66: 1), καθώς και με τις Πράξεις των Αποστόλων (7: 49).

Η αποστασιοποιημένη έκφραση της Παναγίας έρχεται σε αντίθεση με αυτές των μαθητών, που με κάθε τρόπο δείχνουν τα συναισθήματά τους στο υπερφυσικό γεγονός⁴⁴⁹.

Θεομητορικός κύκλος

Η Γέννηση της Θεοτόκου (εικ. 56). Η σκηνή εξελίσσεται από αριστερά προς τα δεξιά. Η αγία Άννα σε πολύ μεγαλύτερο μέγεθος από τα υπόλοιπα πρόσωπα της σκηνής, είναι ανακαθισμένη αναπαυτικά σε ένα πλούσια στολισμένο κρεβάτι. Με το ένα χέρι, που είναι στηριγμένο στο γόνατο, αγγίζει το λαιμό της, ενώ το άλλο αναπαύεται ακουμπισμένο στον μηρό. Η λευκή στρωμή είναι στολισμένη με διακοσμητικά σχέδια, που μιμούνται φύλλα και διατάσσονται ακτινωτά γύρω από ένα κομβίο δημιουργώντας ρόμβους, που στο κέντρο τους έχουν έναν ρόδακα. Το κάλυμμα της κλίνης, που πέφτει με συμμετρικές μαλακές πτυχώσεις, είναι κόκκινο και στο τελείωμα έχει πορτοκαλί ταινία στολισμένη με μαργαριτάρια πάνω και κάτω και στο κέντρο φυτικό κόσμημα μελανού χρώματος. Το κτήριο πίσω της δίνει την εντύπωση ότι την αγκαλιάζει και είναι παρόμοιο με του Αγίου Δημητρίου⁴⁵⁰. Δύο κοπέλες την πλησιάζουν κρατώντας η πρώτη ποτήρι και κανάτα και η δεύτερη ένα αγγείο. Τα ενδύματά τους έχουν παρυφές από ταινία όμοια με αυτήν του καλύμματος της κλίνης. Στη δεξιά πλευρά της παράστασης υπάρχει το Λουτρό. Στην αριστερή πλευρά κάθετη η μαία, ενώ δεξιά μία θερααινίδα χύνει νερό από ένα στρογγυλό κανάτι. Στο κέντρο η κολυμβήθρα με διακόσμηση όμοια με αυτήν του καλύμματος της κλίνης, με το Βρέφος, που δίνει την εντύπωση μεγαλύτερου παιδιού, να βρίσκεται όρθιο μέσα σε αυτήν, με το βλέμμα στραμμένο προς τη θερααινίδα και το ένα χέρι ανασηκωμένο. Η σκηνή συμπληρώνεται με δύο κτήρια.

Τα Εισόδια (εικ. 57). Ο Ιωακείμ και η Άννα συνοδεύουν τη Θεοτόκο με κίνηση των χεριών τους που δείχνει ότι την παραδίδουν στον Ζαχαρία, ενώ ταυτόχρονα συνομιλούν μεταξύ τους. Ο Ζαχαρίας έχει σκύψει προς την Παναγία ευλογώντας την⁴⁵¹. Φορά κόκκινη χλαμύδα, που πορπώνεται στο στήθος και στο κεφάλι μικρού μεγέθους αρχιερατικό κάλυμμα (κίδαρι). Πίσω από τη μικροσκοπική

⁴⁴⁹ Βλ. παραπάνω την αντίστοιχη παράσταση στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

⁴⁵⁰ Τα όρια του χώρου δίνουν την εντύπωση ότι χάνονται. Για το αίσθημα του χώρου στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Μιχαηλίδης (2015⁸) 214-19.

⁴⁵¹ Για την Ευλογία που παρατηρείται και στον ναό του Αγίου Δημητρίου βλ. παραπάνω την αντίστοιχη σκηνή του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

Παναγία εικονίζεται το κιβώριο μέσα στο οποίο υπάρχουν δύο καντήλες σε ασημί χρώμα αναρτημένες σε οριζόντια ράβδο⁴⁵². Πίσω από τον Ζαχαρία, η Παναγία, καθισμένη σε ένα ψηλό σύνθρονο, δέχεται την τροφή από τον άγγελο, ο οποίος πετάει προς αυτήν κρατώντας στο ένα χέρι άρτο και στο άλλο το σκήπτρο. Ο Ιωακείμ από την άλλη πλευρά ακολουθείται από επτά παρθένες, οι οποίες κρατούν αναμμένες λαμπάδες και φέρουν στο κεφάλι λεπτή λευκή ταινία, που στο μέτωπο δένει χιαστί. Τα βλέμματα και των επτά παρθένων κατευθύνονται στην άλλη άκρη της σκηνής, εκεί που βρίσκεται η Παναγία καθισμένη στο Ιερό. Η σκηνή συμπληρώνεται με δύο ακόμα κτήρια στα δεξιά, το ένα με δίρρυτη στέγη και το άλλο με ημικυλινδρική. Διακοσμημένο φωτοστέφανο έχει μόνο η Θεοτόκος και ο άγγελος. Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι το αειπάρθενο της Θεοτόκου, αντί να τοποθετηθεί στο επάνω μέρος του κεφαλιού, έχει μετατοπιστεί κοντά στο αυτί. Επίσης, αντί να διακρίνεται μέσα από το μαφόριο ο κεκρύφαλος, ο ζωγράφος αφήνει ακάλυπτα τα μαλλιά σε μεγάλη έκταση⁴⁵³.

Στον Άγιο Δημήτριο προπορεύεται ο Ιωακείμ και ακολουθεί η Άννα, ενώ εδώ συμβαίνει το αντίθετο. Άλλη μία διαφορά είναι ότι ο άγγελος εδώ έρχεται από δεξιά, εκεί όμως από αριστερά.

Η Μ ν η σ τ ε ί α (εικ. 58). Μπροστά από το κιβώριο, στο αριστερό άκρο, ο Ζαχαρίας ευλογεί την Παναγία, που είναι γυρισμένη προς αυτόν και έχει τρομαγμένο βλέμμα. Δεξιότερα, υπάρχει όμιλος μνηστήρων, που κρατούν ράβδους⁴⁵⁴. Ο Ιωσήφ εικονίζεται πρώτος στη σειρά των μνηστήρων με ένα περιστέρι πάνω στη ράβδο του. Αυτή η λεπτομέρεια με το περιστέρι δεν υπάρχει στον Άγιο Δημήτριο, αλλά ούτε και οι ράβδοι. Το θέμα είναι βασισμένο στο Πρωτευαγγέλιο (9: 1)⁴⁵⁵. Μετά τον 11^ο αι. η περισσότερα θα αντικατασταθεί με την ανθισμένη ράβδο, αλλά σε μερικούς ναούς υπάρχουν και τα δύο στοιχεία⁴⁵⁶.

⁴⁵² Πιθανόν δυτικίζον στοιχείο. Βλ. Εμμανουήλ (1991) 123-24, όπου παραδείγματα με καντήλες σε βυζαντινά μνημεία.

⁴⁵³ Έχει παρατηρηθεί σε ψηφιδωτά της μονής Δαφνίου: Millet (1899) πίν. 17, 18, 19. Τέλος, εικάζεται ότι πρόκειται για δυτική επίδραση, αφού έχει παρατηρηθεί σε εικόνες των Σταυροφόρων· βλ. Weitzmann (1963) εικ. 6.

⁴⁵⁴ Άλλοτε η παράσταση εικονίζεται ενιαία και άλλοτε διαιρείται σε δύο μέρη, στην προσευχή του Ζαχαρία και στην παράδοση της Παναγίας στον Ιωσήφ. Βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 248.

⁴⁵⁵ Βλ. Lafontaine- Dosogne (1964) 171, εικ. 40.

⁴⁵⁶ Βλ. Lafontaine- Dosogne (1964) 170-71 για την προέλευση του θέματος.

Ο Α σ π α σ μ ό ς της Παναγίας με την Ελισάβετ (εικ. 61)⁴⁵⁷. Η σκηνή είναι εξίτηλη στο μεγαλύτερο μέρος. Σώζεται δεξιά ένα κτήριο με δίρρυτη στέγη, αριστερά η άκρη ενός άλλου θολωτού κτηρίου και μέρος από το φωτοστέφανο της Παναγίας, καθώς και ένα ελάχιστο τμήμα από το φωτοστέφανο της Ελισάβετ, που τέμνεται με αυτό της Παναγίας.

Η Κ ο ί μ η σ η τ η ς Θ ε ο τ ό κ ο υ (εικ. 66)⁴⁵⁸ σώζεται με μεγάλες φθορές σε πολλά σημεία. Η Παναγία εικονίζεται στο νεκρικό κρεβάτι με τα χέρια της, μάλλον, σταυρωμένα στο στήθος⁴⁵⁹ και με τις πτυχώσεις των ενδυμάτων της να τονίζουν την ακαμψία του σώματος. Περιβάλλεται από στρωμή, που στο επάνω μέρος καταλήγει σε ημικόκλιο στο χρώμα του ανοιχτού χοντροκόκκινου με ψυχρά φωτισματα. Η εντυπωσιακή νεκρική ποδέα είναι διακοσμημένη με επάλληλες σειρές ρόμβων μαργαριταροστόλιστων και σε κάθε ρόμβο υπάρχουν τέσσερα καρδιόσχημα φύλλα αντωπά σε χρώμα ώχρινο και λευκό εναλλάξ (εικ. 80 γ'). Μπροστά από την ποδέα έχει τοποθετηθεί ένα υποπόδιο, στολισμένο στις παρυφές με διπλή σειρά από μαργαριτάρια και φωτισμένο με χρυσοκοντυλιές. Πίσω από την νεκρική κλίνη, σε τρίτο επίπεδο, στον κατακόρυφο άξονα της σκηνής, βρίσκεται ο Χριστός μετωπικός, με ελαφρά κλίση της κεφαλής προς τα αριστερά. Στα χέρια του κρατά ένα σπαραγανωμένο βρέφος με κειρία λευκή και με σκιά σε πρασινωπό χρώμα⁴⁶⁰. Το βρέφος έρχεται να το παραλάβει ένας ιπτάμενος άγγελος από αριστερά, με καλυμμένα τα χέρια σε ένδειξη σεβασμού. Αριστερά εικονίζεται ένα κτήριο με τοξωτό άνοιγμα, που υποβαστάζεται από δύο κίονες, που μιμούνται μάρμαρο. Πρόκειται, μάλλον, για την οικία της Θεοτόκου ή την οικία της Σιών στην Ιερουσαλήμ⁴⁶¹. Ο τρόπος αυτός απεικόνισης του βρέφους-ψυχής μαρτυρείται από τα τέλη του 11^{ου} αι. και είναι πολύ συνηθισμένος στην υστεροβυζαντινή εποχή⁴⁶².

⁴⁵⁷ Βλ. παραπάνω την αντίστοιχη παράσταση στον ναό του Αγίου Δημητρίου.

⁴⁵⁸ Για την παράσταση βλ. ενδεικτικά τη μονογραφία του Μαυρουδή (2017), όπου και βιβλιογραφία.

⁴⁵⁹ Βλ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1971) 52, όπου και παραδείγματα.,

⁴⁶⁰ Η προσωποποίηση της ψυχής της Παναγίας ως σπαραγανωμένο βρέφος αποτελεί αρχαϊκή επιβίωση. Βλ. Χρυσανθόπουλος (2013) 27-29. Το θέμα της ψυχής-βρέφους αντλείται από το απόκρυφο κείμενο του Ιωάννη για την Κοίμηση της Θεοτόκου, έκδ. Tischendorf (1851), 109-10. Κάποιες σποραδικές απεικονίσεις με πτερωτή την ψυχή-βρέφος, σε μνημεία της βόρειας Ελλάδας και της Σερβίας, παραμένουν εξαιρέσεις της παλαιολόγιας εποχής χωρίς να έχουν συνέχεια στη μεταβυζαντινή περίοδο. Για το θέμα αυτό βλ. Ξυγγόπουλος (1972) 1-12.

⁴⁶¹ Hadermann-Misguich (1975) 101-02. Είναι γνωστό ότι τον 4^ο αι. στη θέση της οικίας της Θεοτόκου κτίστηκε ο ναός του Ευαγγελισμού και πλειστάκις απεικονίζεται ο ναός αυτός στην εικονογραφία. Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 95.

⁴⁶² Πελεκανίδης (1994²) 70.

Εκατέρωθεν της κλίνης παριστάνονται οι απόστολοι σε δύο ομάδες με τη θλίψη ζωγραφισμένη στα πρόσωπά τους. Ο αριστερός όμιλος απαρτίζεται από επτά αποστόλους και έναν ιεράρχη, που κρατά ανοιχτό ειλητάριο με επιγραφή που, λόγω απολέπισης, δεν μπορεί να διαβαστεί⁴⁶³. Στον δεξιό όμιλο απεικονίζονται οι λοιποί απόστολοι και ένας ακόμα ιεράρχης, που μόλις διακρίνεται από τον σταυρό στο ωμοφόριό του. Μπροστά από την ποδέα της κλίνης, σε πρώτο επίπεδο, απεικονίζεται ο Πέτρος αριστερά κρατώντας στο χέρι θυμιατήρι και δεξιά ο Παύλος⁴⁶⁴. Η απεικόνιση του Πέτρου δίπλα στην κεφαλή της Θεοτόκου, του Παύλου στα πόδια της και του Ιωάννη δίπλα στο προσκέφαλο της Παναγίας καθώς και δύο ιεραρχών είναι σταθερή θέση από τον 11^ο αι. και εξής⁴⁶⁵.

Αγιογραφικά πορτραίτα

Ο *ε υ α γ γ ε λ ι σ τ ε ς* εικονίζονται στα τρίγωνα που σχηματίζονται στη διασταύρωση της οριζόντιας με την εγκάρσια καμάρα. Ο Μάρκος (εικ. 55 α') αναγνωρίζεται από το κείμενο που συγγράφει: ΑΡΧΗ ΤΟΥ [ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ]. Κάθεται σε ένα σκαμνί και μπροστά του υπάρχει ένα τραπέζι-γραφείο με ένα αναλόγιο από το οποίο εξέχει ένας ανοικτός κώδικας, ενώ πίσω του εικονίζεται ένα κτήριο. Το ευαγγέλιο το συγκρατεί με το αριστερό χέρι του, που αναπαύεται πάνω στον μηρό του. Ο άλλος ευαγγελιστής⁴⁶⁶ (εικ. 55 β'), με παρόμοιο κάθισμα και υποπόδιο, έχει ακουμπισμένο στον μηρό του τον κώδικα του ευαγγελίου, αλλά δεν φαίνεται αν γράφει κάτι, ενώ πίσω του υπάρχει κτήριο παρόμοιο με αυτό του Μάρκου.

Ο *ε υ α γ γ ε λ ι σ τ ή ς* *Ι ω ά ν ν η ς* με τον *Π ρ ό χ ο ρ ο* (εικ. 69). Ανάμεσα στον Ιωάννη και τον Πρόχορο υπάρχει η επιγραφή: ΓΡΑΦΕ ΤΕΚΝΟΝ/ ΠΡΟΧΟΡΕ Α/ ΕΓΩ CΙ ΕΝΤΕ/ΛΛΟΜΕ. Η παράσταση έχει διαγώνιο άξονα ξεκινώντας από τον Χριστό ημίτομο μέσα σε ημικύκλιο πρασινωπό, που δηλώνει τον ουρανό, και ευλογεί τον Ιωάννη, που τον κοιτάζει, ενώ με το αριστερό χέρι ο Ιωάννης

⁴⁶³ Η Εμμανουήλ (1991) 127, είχε διαβάσει στο ειλητάριο: ΜΑΚ[ΑΡΙΖ]ΟΜΑΙΝ CΕ Θ(ΕΟΤΟ)Κ(Ε).

⁴⁶⁴ Η λιβανωτίδα που κρατούσε, όπως σημειώνει η Εμμανουήλ (1991) 127, σήμερα δεν διακρίνεται. Θυμιατό κρατά ο Πέτρος και στην Όμορφη Εκκλησιά Αθήνας. Βλ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1971) 50.

⁴⁶⁵ Εμμανουήλ (1991) 128-29. Από τον 12^ο αι. κ.ε. εμφανίζεται μπροστά από τη νεκρική κλίνη και ένας άγγελος που κόβει τα χέρια του Εβραίου Ιεφωνία, στηριγμένο στο απόκρυφο κείμενο του Ιωάννη για την Κοίμηση της Θεοτόκου, έκδ. Tischendorf (1851) 110.

⁴⁶⁶ Είναι ο Ιωάννης ή ο Ματθαίος.

δείχνει τον Πρόχορο, ο οποίος καθιστός γράφει το ευαγγέλιο που του υπαγορεύει. Με αυτόν τον τρόπο ο ζωγράφος δημιουργεί έναν υπέροχο *διάλογο* ανάμεσα στα εικονιζόμενα πρόσωπα και μια ιεράρχηση από τα ψηλά στα χαμηλά⁴⁶⁷. Η παράσταση συμπληρώνεται δεξιά με ένα ψηλό κτήριο με τρίλοβο άνοιγμα στον επάνω όροφο. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε βραχώδες τοπίο από το τέλος του 11^{ου} αι. και μετά και ταιριάζει και με τα διηγούμενα στο απόκρυφο βιβλίο των Πράξεων του Ιωάννη και με το σπήλαιο της Πάτμου⁴⁶⁸. Λόγω φθορών δεν φαίνεται τι γράφει ο Πρόχορος. Η στάση του Ιωάννη δείχνει ότι ακούει με μεγάλη προσοχή όσα του υπαγορεύει ο Χριστός. Ο Ιωάννης παριστάνεται άλλοτε όρθιος κρατώντας το ευαγγέλιο, άλλοτε καθιστός να γράφει και άλλοτε να υπαγορεύει στον Πρόχορο⁴⁶⁹. Τέλος, ο Ιωάννης μέχρι τον 11^ο αι. παριστανόταν με πλούσια κόμη, ενώ από τον 11^ο -13^ο αι. ως αναφαλαντίας⁴⁷⁰.

Το τεταρτοκύκλιο της ουράνιας σφαίρας είναι σύνηθες στοιχείο σε απεικονίσεις του Θεολόγου αφ' ενός ως ιστορικό στοιχείο του βίου του και για να τονιστεί η στενή σχέση του Χριστού με τον μαθητή του, αλλά και ως εξέχοντα διαμεσολαβητή μεταξύ των ανθρώπων και του Θεού.⁴⁷¹ Η συνύπαρξη του Θεολόγου με τον Πρόχορο είναι γνωστή ήδη στο τέλος του 10^{ου} αι.⁴⁷²

Ο προφήτης Ηλίας (εικ. 68)⁴⁷³ απεικονίζεται με μακριά ατίθασα μαλλιά, μετωπικός, με το δεξί χέρι σε στάση ευλογίας, ενώ στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητάριο που γράφει: ΖΙ Κ(ΥΡΙΟ)C/ ΚΕ ΖΙ Η/ ΨΥΧ[Η]/ ΜΟΥ⁴⁷⁴. Φορά ανοιχτόχρωμο χιτώνα και μηλωτή καστανού-καφέ χρώματος⁴⁷⁵.

⁴⁶⁷ Ψηλά ο Χριστός, ακολουθεί ο Ιωάννης και έπειτα ο Πρόχορος.

⁴⁶⁸ Παπανικολάου (2015) 200.

⁴⁶⁹ Ευγγόπουλος (1976) 102.

⁴⁷⁰ Ευγγόπουλος (1976) 105.

⁴⁷¹ Υπάρχουν παραστάσεις όπου ο Θεολόγος παίρνει από τα χέρια του Θεού το ειλητάριο. Βλ. Παπανικολάου (2015) 202.

⁴⁷² Παπανικολάου (2015) 200.

⁴⁷³ Ο προφήτης Ηλίας, όπως και ο Πρόδρομος, εικονίζονται με μηλωτή, αφού ήταν ασκητές. Τιμούνταν ιδιαίτερα από το ησυχαστικό κίνημα στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αι. Βλ. Γιακουμάκη (2014) σελ. 129, υποσ. 63, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Για την εικονογραφία του προφήτη Ηλία βλ. ενδεικτικά Reau (1956) 233-67, καθώς και τη μονογραφία του Voordeckers (1988).

⁴⁷⁴ Η απεικόνισή του είναι παρόμοια με την αντίστοιχη στη μονή Δαφνίου και μάλιστα στο ειλητάριο του έχει γραμμένη ακριβώς την ίδια φράση. Επομένως, είναι πιθανόν ο αγιογράφος να χρησιμοποίησε ως πρότυπό του την παράσταση του αγίου από τη μονή Δαφνίου (προσωπική παρατήρηση). Βλ. Diez – Demus (1931) 215, εικ. 61.

⁴⁷⁵ Η μηλωτή είναι το ακατέργαστο δέρμα από το οποίο δεν έχει απομακρυνθεί το μαλλί του ζώου. Βλ. λεξικό Liddell-Scott (2007) στο λήμμα: μηλωτή. Επίσης βλ. Κουκουλές (1955) 289.

Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (εικ. 67)⁴⁷⁶ εικονίζεται μετωπικός, το δεξί χέρι στηρίζεται στη λαβή του σπαθιού του και με το αριστερό κρατά ακόντιο. Ο χιτώνας του είναι ανοιχτόχρωμος και στα χειρίδια έχει την ίδια διακόσμηση με την παρυφή της μακριάς κόκκινης γλαμύδας του, η οποία μπροστά δένει σε άμμα και πέφτει πίσω από τους ώμους του, ενώ οι περισκελίδες και τα υποδήματά του είναι σε γκρίζο χρώμα. Μία χαριτωμένη λεπτομέρεια είναι ο μελανός ιμάντας με τον οποίον περνούσε το σπαθί γύρω από τη μέση του και που κρέμεται γύρω από το αριστερό του χέρι. Απεικονίζεται με διχαλωτό γένι σγουρό και κοντά μαλλιά⁴⁷⁷, ενώ αριστερά είναι γραμμένο το όνομα του αγίου και δεξιά η ιδιότητά του, δηλαδή *κιονηδόν*.

Δίπλα στον άγιο Θεόδωρο εικονίζεται στρατιωτικός άγιος νεαρής ηλικίας. Κρατά τη θήκη του σπαθιού του με το αριστερό χέρι και με το δεξί ετοιμάζεται να το τραβήξει. Και πάλι ο ιμάντας που συγκρατούσε το σπαθί του πέφτει μπροστά στη μέση του αγίου. Παρόλο που είναι μετωπικός, υπάρχει δυναμικότητα στην παράσταση, καθώς και κίνηση. Πιθανόν πρόκειται για τον Άγιο Δημήτριο, αν εικάσουμε από την κόμμωσή του.

Νάρθηκας

Η *Ταση του Παραλυτικού* (εικ. 70 γ') ανήκει στον κύκλο της Πεντηκοστής⁴⁷⁸ και συμβολίζει τη σωτηρία⁴⁷⁹. Την τρίτη εβδομάδα μετά το Πάσχα διαβάζεται το ευαγγέλιο του Ιωάννη με τη θεραπεία του παραλυτικού στην προβατική κολυμβήθρα της Βηθεσδά⁴⁸⁰. Αριστερά, ο Χριστός με το δεξί ευλογεί τον παραλυτικό, στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο και πίσω του εικονίζονται δύο απόστολοι, ο Πέτρος που κρατά ειλητάριο και ένας ακόμα απόστολος πίσω από τον Πέτρο, πιθανόν ο Ανδρέας. Ο Ανδρέας εικονίζεται κάπως περίεργα, γιατί, ενώ είναι πίσω από τον Πέτρο, τα πόδια του προβάλλονται πιο μπροστά και δείχνει σαν να κάνει κάμψη του κορμού προς τα πίσω, κάτι που θα πρέπει να οφείλεται σε αστοχία του ζωγράφου. Πίσω από το κεφάλι του Ανδρέα υπάρχει τμήμα κεφαλής άλλου

⁴⁷⁶ Για τον βίο, τα θαύματά και την εικονογραφία του βλ. Χαραλαμπίδης (1991) 117-29· Walter (1999) 163-210· Walter (2016²) 44-67, όπου και βιβλιογραφία.

⁴⁷⁷ Ο Διονύσιος εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμείς 1909, 157, τον περιγράφει: «νέος σγουροκέφαλος, βουρλογένης».

⁴⁷⁸ Για το θεολογικό περιεχόμενο της σκηνής βλ. Καζαμία-Τσέρνου (1992) 23-38 και για την εικονογραφία 39 κ.ε.

⁴⁷⁹ Βλ. Σωτηρίου (1942) 113.

⁴⁸⁰ Ιωάννης (5: 2-15).

αποστόλου με κοκκινωπά μαλλιά. Στα δεξιά, ένα παιδί με κοντό χιτώνα, ο παραλυτικός, εικονίζεται όρθιος κρατώντας το κρεβάτι του. Το δάπεδο, ωχροπράσινο με διάσπαρτες μικρές πέτρες, δίνει την εντύπωση ότι διεξάγεται σε εξωτερικό χώρο⁴⁸¹.

Εδώ, μάλλον, εικονίζεται ένας απλουστευμένος τύπος της ίασης του παραλυτικού, χωρίς τη λίμνη Βηθεσδά και την κολυμβήθρα με τις πέντε στοές. Υπάρχει και άλλη εικονογραφική απόδοση του θαύματος αυτού, επηρεασμένη από τη διήγηση των άλλων τριών αποστόλων,⁴⁸² που όμως διεξήχθη στην Καπερναούμ. Προφανώς η παράσταση ανήκει σε παλαιότερο εικονογραφικό τύπο, που επιβιώνει μέχρι και τη μεσοβυζαντινή εποχή, αλλά και την παλαιολόγεια σε επαρχιακά μνημεία⁴⁸³.

Η Σ υ ν ά ν τ η σ η τ ο υ Χ ρ ι σ τ ο ύ μ ε τ η Σ α μ α ρ ε ί τ ι δ α (εικ. 70 β')⁴⁸⁴ συμβολίζει την αιώνια ζωή και τη μακαριότητα του Παραδείσου⁴⁸⁵. Ο Χριστός, καθιστός, απλώνει το χέρι του προς τη Σαμαρείτιδα και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Το υποπόδιο, που πατά ο Χριστός, δεν συνάδει με σκηνή που διεξάγεται στην ύπαιθρο· μαρτυρεί πιστή αντιγραφή του υποποδίου και του καθίσματος από την απεικόνιση του ευαγγελιστή Μάρκου⁴⁸⁶. Δεξιά κάθετοι η Σαμαρείτις, που στα χέρια της κρατά σκοινί, από το οποίο κρέμεται το αγγείο με το οποίο θα έβγαζε νερό. Στο κέντρο εικονίζεται το πηγάδι, που είναι κτισμένο ισοδομικά· μόνο από το στόμιο του πηγαδιού καταλαβαίνουμε ότι ήταν στρογγυλό και όχι παραλληλόγραμμο, όπως παρουσιάζεται⁴⁸⁷.

Η σκηνή λαμβάνει χώρα στο φρέαρ του Ιακώβ, στη Σαμάρεια και είναι απλουστευμένος εικονογραφικός τύπος της παράστασης, η οποία κάποιες φορές περιλαμβάνει και αποστόλους και περισσότερα επεισόδια⁴⁸⁸. Με αυτό το επεισόδιο

⁴⁸¹ Παρόμοιου χρώματος δάπεδο υπάρχει και στις άλλες τρεις απεικονίσεις του σταυροθολίου.

⁴⁸² Ματθαίος (9: 2-8), Μάρκος (2: 1-12) και Λουκάς (5: 18-26).

⁴⁸³ Βλ. Ορλάνδος (1970) 146-47 και Εμμανουήλ (1991) 135-37 για την παράσταση και για βιβλιογραφία.

⁴⁸⁴ Ιωάννης (4: 4-42). Ενδεικτικά βλ. Ορλάνδος (1970) 143-45· Χατζηχρήστου (2015) 76-81· Αρτέμη (2016) 165-73.

⁴⁸⁵ Βλ. Σωτηρίου (1942) 114.

⁴⁸⁶ Μέχρι και το μαξιλάρι που έχει πάνω στο σκαμνί είναι ίδιο και η φορά της χρυσοκοντυλιάς επίσης είναι ίδια.

⁴⁸⁷ Μάλλον αδεξιότητα του ζωγράφου. Για το θέμα του στομίου βλ. Ορλάνδος (1970) 143, σημ. 7.

⁴⁸⁸ Βλ. Εμμανουήλ (1991) 138-39.

αποκαλύπτεται ο Χριστός ως Μεσσίας και τη δύναμη, που έχει η χάρη του, να δροσίζει τις ψυχές⁴⁸⁹.

Η *Ταση του Τυφλού* (εικ. 70 ε')⁴⁹⁰. Αριστερά ο Χριστός σε βηματισμό πλησιάζει τον τυφλό και ακουμπά το χέρι του στο πρόσωπό του⁴⁹¹. Ο τυφλός εικονίζεται σε πολύ μικρότερο μέγεθος από τα υπόλοιπα πρόσωπα, κάτι σύνηθες για αυτήν την παράσταση. Πίσω από τον Χριστό υπάρχει όμιλος έξι αποστόλων, από τους οποίους ο Πέτρος και ο Ανδρέας εικονίζονται ολόσωμοι και δείχνουν να συζητούν.

Η σκηνή αυτή εικονίζεται πολύ συχνά σε όλη τη βυζαντινή εποχή, ακόμα και σε κατακόμβες και σε σαρκοφάγους. Ο Χριστός εμφανίζεται ως εκείνος που δίνει όχι μόνο το σωματικό φως, αλλά και το πνευματικό και δείχνει πόσο αναγκαίο είναι να ταπεινωθούμε για να ιαθούμε⁴⁹².

Η *Φιλοξενία του Αβραάμ* (εικ. 70 δ')⁴⁹³. Η παράσταση επιγράφεται *Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ*⁴⁹⁴. Από τους τρεις αγγέλους ο μεσαίος εικονίζεται μετωπικός⁴⁹⁵, ενώ οι άλλοι δύο στρέφουν το κεφάλι αντίρροπα, με τα φτερά τους συμμετρικά ανοιγμένα. Ο μεσαίος άγγελος, που είναι φεγγαροπρόσωπος, με φουσκωτά μαλλιά στο ύψος των παρειών, έχει φωτοστέφανο με σταυρό⁴⁹⁶, χαρακτηριστικό που ανήκει στην εικονογραφία του Χριστού. Αν είναι σωστή η υπόθεση ότι στο δεξί χέρι κρατούσε ειλητάριο, τότε σίγουρα πρόκειται για προεικόνιση του Χριστού⁴⁹⁷. Ο Αβραάμ και η Σάρα, με κόνιστρο στα χέρια της, εικονίζονται στις άκρες της

⁴⁸⁹ Μουρίκη (1979) 229-30.

⁴⁹⁰ Ιωάννης (9: 1-40). Γενικά για τα θαύματα του Χριστού βλ. ενδεικτικά Nancy P. Ševčenko (2015) 27-31.

⁴⁹¹ Σε κάποιους ναούς εικονίζεται η παράσταση σε δύο επεισόδια: στο πρώτο ο Χριστός χρίει τους οφθαλμούς του τυφλού και στο δεύτερο ο τυφλός, μπροστά στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ, νίπτει τους οφθαλμούς του. Ως παράδειγμα αναφέρεται η Πισκοπή Σαντορίνης (τέλη 11^{ου}-αρχές 12^{ου} αι.). Βλ. Ορλάνδος (1951) 210.

⁴⁹² «Τὸ πτῦσμα, τὸ τῆς ταπεινώσεως φρόνημα εἰκονίζει» λέει ο Θεόληπτος Φιλαδελφείας, Καλομοιράκης (1991) 203. Για το θεολογικό περιεχόμενο της παράστασης βλ. ενδεικτικά Χατζηγηγορίου (2012) 47-50.

⁴⁹³ Για βιβλιογραφία βλ. παραπάνω, την αντίστοιχη παράσταση του ναού του Αγίου Δημητρίου.

⁴⁹⁴ Η Μουρίκη (1964) 104-06, την επιγραφή «Η Αγία Τριάς» τη θεωρεί αρχαϊκό στοιχείο, αν και επισημαίνει ότι με τον τίτλο αυτό δηλώνεται το θεολογικό νόημα της σκηνής και ότι συναντάται σε αρκετούς μεταβυζαντινές παραστάσεις. Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο συνήθως αναγράφεται: «Η ΕΝ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ ΤΗΣ ΖΩΑΡΧΙΚΗΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΦΑΝΕΡΩΣΙΣ».

⁴⁹⁵ Αρχαϊκή αντίληψη. Μεταγενέστερα εικονίζεται με ελαφρά στροφή της κεφαλής. Βλ. Χαραλάμπους-Μουρίκη (1964) 94.

⁴⁹⁶ Ένσταυρος φωτοστέφανος και στους τρεις αγγέλους παραπέμπει σε τοιχογραφίες της Καππαδοκίας και ως επιβίωση παραμένει σε λαϊκότερες απεικονίσεις. Βλ. Χαραλάμπους-Μουρίκη (1964) 94.

⁴⁹⁷ Υποστηρίζεται ότι ο μεσαίος συμβολίζει τον Θεό. Βλ. ενδεικτικά Χαραλάμπους-Μουρίκη (1964) 94.

παράστασης, σε πρώτο επίπεδο και σε μικρότερο μέγεθος. Από τον 14^ο αι. και μετά παίρνουν οριστική θέση δεξιά και αριστερά από τον κεντρικό άγγελο⁴⁹⁸. Πίσω από τη Σάρα, σε πρώτο επίπεδο βρίσκεται το *απαλόν μοσχάριον*⁴⁹⁹, που προσεφέρθη ως έδεσμα στους καλεσμένους. Σε καλύτερη κατάσταση σώζονται τα ενδύματα του δεξιού αγγέλου, τα οποία είναι λευκά με χρυσά στολίδια, ίδια με τον χιτώνα ενός αγγέλου από την παράσταση της Ανάληψης. Προφανώς και ο αριστερός άγγελος⁵⁰⁰ θα είχε το ίδιο στολισμένο ένδυμα, αλλά έχει απολεπιστεί και διατηρείται μόνο ο προπλασμός του ρούχου και κάποιες σκιάσεις. Ο κεντρικός άγγελος φορά χιτώνα παρόμοιο με των άλλων δύο, το μάτιο του όμως αφήνει ακάλυπτο τον δεξιό του ώμο και το μισό του στήθος και αναδιπλώνεται κάθετα στον αριστερό του ώμο, χαρακτηριστικό παλαιολόγειας εποχής⁵⁰¹. Και μία τεχνοτροπική παρατήρηση, που μάλλον οφείλεται σε αστοχία του ζωγράφου, είναι ο τρόπος που επέλεξε να απεικονίσει τα καθίσματα, τα οποία είναι τόσο ψηλά που τα γόνατα των αγγέλων είναι πολύ πιο πάνω από το ύψος του τραπεζιού. Επίσης, επειδή είναι σχεδιασμένα με την αντίστροφη προοπτική (τραπέζι, καθίσματα), δείχνουν κάπως παραμορφωμένα. Εκτός από το μάκτρο, υπάρχουν δεξιά και αριστερά δύο χειρόμακτρα. Γενικά η σκηνή είναι αρκετά λιτή, αφού δεν περιλαμβάνει ούτε τη δρυ του Μαμβρή ούτε κτήρια και δηλώνει αρχαιότητα⁵⁰².

Η Δ ε υ τ έ ρ α Π α ρ ο υ σ ί α (εικ. 70 α΄)⁵⁰³. Στον νάρθηκα πολλών βυζαντινών ναών απεικονίζονται σκηνές με εσχατολογικό περιεχόμενο⁵⁰⁴. Ο κύκλος της Εσχάτης Κρίσης στους βυζαντινούς ναούς περιλαμβάνει πολλές σκηνές, όπως: η Δέηση, η Ετοιμασία του Θρόνου, η Ψυχοστασία, οι Τιμωρίες, ο Παράδεισος κ.α. που είναι επηρεασμένες από τα τέσσερα ευαγγέλια, από ψαλμούς, από απόκρυφα

⁴⁹⁸ Μουρίκη (1964) 96.

⁴⁹⁹ Γένεσις (18: 7).

⁵⁰⁰ Ίχνη σκίασης από κοσμήματα υπάρχουν και στον λευκό χιτώνα του μεσαίου.

⁵⁰¹ Τα ενδύματα των άλλων δύο αγγέλων έχουν αρχαιότερα πρότυπα. Βλ. Χαραλάμπους-Μουρίκη (1964) 95.

⁵⁰² Χαραλάμπους-Μουρίκη (1964) 96.

⁵⁰³ Ως πρότυπο οι αγιογράφοι έχουν αρχαία και ρωμαϊκά έργα, όπως για παράδειγμα απεικονίσεις του θανάτου, αναπροσαρμοσμένα στις νέες ανάγκες. Αναλυτικά για το θέμα αυτό βλ. Garidis (1985) 22-30· Δρακοπούλου (2000) 93-110. Για τον τρόπο απεικόνισης της Δευτέρας Παρουσίας βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 140-42. Η Mouriki (1976) 151, υποσ. 7, παρατηρεί ότι οι παλαιότερες απεικονίσεις της Δευτέρας Παρουσίας στην τέχνη του Βυζαντίου εμφανίζονται τον 10^ο αι. (Καστοριά, Καπαδοκία). Αυτό είναι πιθανόν να οφείλεται στο ότι η Αποκάλυψη του Ιωάννη άργησε να αναγνωριστεί ως κανονικό βιβλίο της Καινής Διαθήκης (τέλος 7^{ου} αι., ενώ τον 14^ο αι έγινε εκ νέου η επιβεβαίωσή του). Κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, οι Τιμωρίες πυκνώνουν, πιθανόν, επηρεασμένες από τη Δύση. Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά Kerpetzi (1993-94) 99-112· Huber (1995)· Πάλιουρας (1999) 417-44· Γκιολές (2001) 57-64.

⁵⁰⁴ Mouriki (1976) 151.

κείμενα⁵⁰⁵ κ.ά. Από τον 13^ο αι. εμφανίζονται και διδακτικές σκηνές, για παράδειγμα τιμωρίες κολασμένων⁵⁰⁶. Η παράσταση απεικονίζεται άλλοτε σε ενιαία και άλλοτε σε επί μέρους επιφάνειες του ναού, όπως συμβαίνει εδώ.

Η σύνθεση της Εσχάτης Κρίσης εικονίζεται στη ζώνη κάτω από το σταυροθόλιο και έρχεται ως συνέχεια του Πεντηκοσταρίου, εφόσον την επόμενη Κυριακή από την Πεντηκοστή διαβάζεται η περικοπή για τη Δευτέρα Παρουσία⁵⁰⁷. Σώζονται μόνο έξι απόστολοι⁵⁰⁸(εικ. 76) και ακολουθεί: η Κλήση των νεκρών (εικ. 75), οι τιμωρίες των κολασμένων -σπαράγματα ποδιών σε κόκκινο βάθος-⁵⁰⁹ (εικ. 74)⁵¹⁰ και ο Παράδεισος (εικ. 73), που σώζεται σε αρκετά καλή κατάσταση. Στον Παράδεισο, από αριστερά προς τα δεξιά, εικονίζονται: οι απόστολοι, ο αρχάγγελος Μιχαήλ που τους οδηγεί στον Παράδεισο, Χερουβείμ με ρομφαία στο χέρι που φρουρεί την Πύλη, ενώ μέσα στον Παράδεισο βρίσκονται ο καλός ληστής Δυσμάς, έnthρονη η Θεοτόκος σε μεγαλύτερο μέγεθος από όλα τα πρόσωπα της σκηνής⁵¹¹ και οι ψυχές των δικαίων (εικ. 73). Τα εσωράχια των τόξων κοσμούνται με Χερουβείμ (εικ. 73).

Π ρ ο φ ή τ ε ς: Δ α υ ί δ, Σ ο λ ο μ ώ ν (εικ. 72). Εικονίζονται στα τρίγωνα του σταυροθολίου με ενδυμασία αυτοκρατορική και με ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητάρια. Ο Σολομών εικονίζεται νέος, ο Δαυίδ ηλικιωμένος, ενώ και οι δύο στην κεφαλή φορούν καμελαύκιο. Η συνήθεια να απεικονίζονται προφήτες με ανοιχτά ειλητάρια κοντά σε σκηνές του Ευαγγελίου ανάγεται στην παλαιοχριστιανική εποχή· ήταν ένας σαφής τρόπος να συνδεθεί η Παλαιά Διαθήκη με την Καινή⁵¹².

Θ ε ο π ά τ ο ρ ε ς: ο Ι ω α κ ε ί μ, η Ά ν ν α (εικ. 71). Ο Ιωακείμ εικονίζεται

⁵⁰⁵ Η Αποκάλυψη του Πέτρου, του Παύλου, της Παναγίας ανήκουν στα Απόκρυφα. Βλ. Nicolaïdès (1995) 77. Επίσης πηγή έμπνευσης απετέλεσαν οι λόγοι του Εφραίμ του Σύρου. Βλ. Δρανδάκης (1957) 151.

⁵⁰⁶ Ασφενταγάκης (2012) 62.

⁵⁰⁷ Ματθαίος (19: 27-30).

⁵⁰⁸ Υπάρχουν και άλλοι ναοί στους οποίους εικονίζονται μόνο έξι απόστολοι και όχι δώδεκα, όπως στον Άγιο Γεώργιο Κουβαρά και Άγιο Νικόλαο κοντά στον Κάλαμο Αττικής· και οι δύο χρονολογούνται στον 13^ο αι. Η Μουϊκί (1976) 153, 170, το ερμηνεύει συσχετίζοντάς το με τη Μεγάλη Δέηση και θεωρεί ότι και οι δύο παραστάσεις έχουν εσατολογικό περιεχόμενο.

⁵⁰⁹ Για τις τιμωρίες των κολασμένων και γενικά για την Κόλαση βλ. τη μονογραφία της Lymbegorouliou (2020). Επίσης Μαδεράκης (1978) 185-236, (1979), 21-80, (1980-81) 51-117· Λαμπάκης (1982) 40-81· Βασιλάκη (1986) 41-46.

⁵¹⁰ Είναι η μοναδική περίπτωση στη βυζαντινή ζωγραφική που τα ανθρώπινα σώματα απεικονίζονται χωρίς καμία ωραιότητα, αφού ελλείπει της χάριτος του Θεού υπάρχει εγκατάλειψη σωματικού και πνευματικού κάλλους. Για το πως απεικονίζεται το σώμα στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Καλοκύρης (1998) 118-19· Νούσιος (2003) 64-79.

⁵¹¹ Σύνηθες για τη βυζαντινή ζωγραφική, όταν ήθελαν να δώσουν έμφαση σε κάποιο πρόσωπο.

⁵¹² Κοιλάκου (1983) 64.

μετωπικός και η Άννα με στροφή τριών τετάρτων, δεομένη, ενώ μπροστά της υπάρχει ένα δέντρο. Και μία χαριτωμένη λεπτομέρεια: πάνω στο δέντρο υπάρχει φωλιά με τρία πουλάκια μέσα (εικ. 84 β')⁵¹³.

Η α γ ί α Ά ν ν α μ ε τ η ν Π α ν α γ ί α (εικ. 77). Η αγία Άννα κρατά την Παναγία με το αριστερό χέρι της, ενώ το δεξί είναι σε στάση ικεσίας. Η παράσταση μας θυμίζει την Παναγία Οδηγήτρια με μόνη διαφορά ότι κοιτάζει τη μητέρα της. Αν και η παράσταση δεν συναντάται συχνά στη βυζαντινή εποχή, υπάρχει σε δύο ακόμα ναούς της περιοχής της Κύμης⁵¹⁴.

Α δ ι ά γ ω σ τ η α γ ί α (εικ. 77). Δίπλα στην αγία Άννα με την Παναγία υπάρχει μία μετωπική ολόσωμη αγία δεομένη. Άγιοι σε στάση δέησης εικονίζονται από την παλαιοχριστιανική εποχή μέχρι τον 11^ο αι. και μετά εκλείπουν⁵¹⁵. Βέβαια, υπάρχουν και εξαιρέσεις, όπως δύο μάρτυρες δεόμενοι στον ναό αγίου Μερκουρίου στην Κέρκυρα (1074/5) και σε εκκλησίες στη Μάνη και στα Κύθηρα⁵¹⁶.

Πιθανολογείται ότι είναι η αγία Παρασκευή⁵¹⁷, άποψη που στηρίζεται στο ότι όλες οι τοιχογραφίες του νάρθηκα έχουν σχέση με τη Δευτέρα Παρουσία. Πραγματικά υπάρχουν απεικονίσεις της αγίας Παρασκευής που κρατά στο στήθος της την εικόνα του Χριστού ως Άκρα Ταπείνωση και επιγράφεται «η αγία Παρασκευή», όμως δεν πρόκειται για τη γνωστή αγία, αλλά για την προσωποποίηση της Αγίας και Μεγάλης Παρασκευής και είναι η Θεοτόκος που θρηνεί για τον Χριστό⁵¹⁸. Δεν είναι όμως απίθανο ο ζωγράφος να απεικόνισε την αγία Παρασκευή στον νάρθηκα, έχοντας την εντύπωση ότι ενισχύει τον εσχατολογικό συμβολισμό ή μπορεί να είναι τυχαία η απεικόνιση δεομένης αγίας, ίσως επιθυμία κάποιου χορηγού.

Σ τ ρ α τ ι ω τ ι κ ό ς ά γ ι ο ς (εικ. 77). Έχει υποστεί καταστροφές σε μεγάλη έκταση και ως εκ τούτου είναι αδύνατον να ταυτιστεί. Διακρίνουμε τμήμα της στολής του -από τον θώρακα και τον χιτώνα-, τη θήκη του σπαθιού του και το αριστερό του

⁵¹³ Προσωπική παρατήρηση.

⁵¹⁴ Άγιο Νικόλαο Πύργου (εικ. 99) και Αγία Θέκλα: Koumoussi (1987) εικ. 47.

⁵¹⁵ Σύνηθες είναι οι άγιοι να δέονται με το ένα χέρι και με το άλλο να κρατούν τον σταυρό ή το Ευαγγέλιο. Να δέονται και με τα δύο χέρια είναι αρχαϊκό στοιχείο. Επομένως πρόκειται για αρχαιότερη επιβίωση. Ευγγόπουλος (1936) 130-31. Σε κατακόμβες εικονίζονται δεόμενες μορφές, κυρίως γυναικείες, που συμβολίζουν τη δεόμενη ψυχή. Για το θέμα αυτό βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 242.

⁵¹⁶ Βοκοτόπουλος (1970) 153.

⁵¹⁷ Εμμανουήλ (1991) 148-49.

⁵¹⁸ Καλοκύρης (1971) 44-46. Πρόκειται δηλαδή για τον συμφυρμό δύο παραστάσεων: της Άκρας Ταπείνωσης και της Βλαχερνίτισσας και τονίζεται το Θείο Πάθος. Βλ. Ασφενταγάκης, Στουφή (2013) 244.

χέρι με το οποίο κρατά τη λαβή σφικτά και είναι έτοιμος να το αφαιρέσει από το θηκάρι. Η γλαμύδα του είναι κόκκινη και οι περικνημίδες του είναι διακοσμημένες με φυτικό σχέδιο. Και οι δύο άκρες του μαργαριτοστόλιστου μάντα, ο οποίος συγκρατούσε τη θήκη του σπαθιού στη μέση του, ελισσόμενες γύρω από τη θήκη, πέφτουν χαλαρά προς τα κάτω⁵¹⁹.

Κ ό σ μ η μ α. Έργα μικροτεχνίας, αλλά και ψηφιδωτές διακοσμήσεις είναι πολλές φορές πηγή έμπνευσης και για τη μνημειακή ζωγραφική. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η ταινία στο φωτοστέφανο με σταυρούς και ημισταύρια⁵²⁰ (εικ. 79) που διαδόθηκε σε ολόκληρη την Εύβοια⁵²¹. Είναι προφανές ότι από την μικροτεχνία μεταπήδησε στο ψηφιδωτό⁵²² και στη μνημειακή ζωγραφική, αλλά και στη Δύση κατά τη διάρκεια της Λατινοκρατίας. Γενικά, στον ναό παρατηρείται αγάπη για τη διακόσμηση και δεν μένουν ακόσμητες ούτε οι περικνημίδες των στρατιωτικών αγίων ούτε τα κράσπεδα των ματιών τους (εικ. 80 β'). Πολύτιμοι λίθοι και σειρές από μαργαριτάρια είναι εξ ίσου αγαπητά. Η διακόσμηση των φτερών περιλαμβάνει χρυσοκοντυλιές σε σχήμα ψαροκόκαλου⁵²³ (εικ. 80 ζ'). Τα σκήπτρα των αγγέλων καταλήγουν σε ανθέμιο. Το ατέρμον ελικοειδές κόσμημα (εικ. 80 β') εϊθισται στο τέλος του 12^{ου} αι. και συναντάται λιγότερο συχνά τον 13^ο αι.⁵²⁴. Όλα αυτά τα στοιχεία δηλώνουν λαϊκή αντίληψη και, όταν χρησιμοποιούνται μετά την κομνήνεια εποχή, δηλώνουν αρχαιότερη επιβίωση⁵²⁵. Στο κλειδί της εγκάρσιας καμάρας, μια συνεχής ταινία από αλληλοπλεκόμενους βλαστούς με ανθέμια (εικ. 80 α') είναι συχνά απαντώμενο μοτίβο, ενώ παραλλαγή της επαναλαμβάνεται και σε βεργία του σταυροθολίου.

Στον νάρθηκα, πτυχωτή ταινία με προοπτικό σχεδιασμό (εικ. 80 δ') είναι επίσης γνωστό θέμα και η καταγωγή της ανάγεται στην ελληνορρωμαϊκή εποχή⁵²⁶. Η

⁵¹⁹ Κοινό χαρακτηριστικό σχεδόν σε όλους τους στρατιωτικούς αγίους των εξεταζόμενων ναών.

⁵²⁰ Παρόμοια ταινία από σμάλτο διακοσμεί την πίσω πλευρά λειψανοθήκης (10^{ου} αι.) του θησαυροφυλακίου Λίνμπουργκ. Βαμπούλης (1992²) 178: δ.

⁵²¹ Άγιος Ιω. Καλυβίτης Ψαχνών (1245), Άγιος Νικόλαος Πύργου, Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων, Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου κ.ά.

⁵²² Βαμπούλης (1992²) 106: γ. Μία ίδια διακοσμητική ταινία περιβάλλει κυκλικά παράσταση σε ψηφιδωτό του Παλέρμιο στην Cappella Palatina (12^{ου} αι.). Βλ. Delvoye (2014⁴) εικ. 128.

⁵²³ Άγγελος Ευαγγελισμού.

⁵²⁴ Δροσογιάννη (1966) 414.

⁵²⁵ Δροσογιάννη (1966) 414.

⁵²⁶ Εμμανουήλ (1991) 151.

ταινία αυτή σε διάφορες παραλλαγές συναντάται και σε χειρόγραφα⁵²⁷, αλλά και σε πολλούς ναούς⁵²⁸. Στον νάρθηκα συχνό θέμα είναι το δίφυλλο (εικ. 80 στ'), που το ξαναβρίσκουμε στον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου⁵²⁹. Άλλο σχέδιο είναι τα ανθέμια, που περιβάλλονται από ημικαρδιόσχημο συνεχόμενο βλαστό (εικ. 80 θ').

Η κατώτερη ζώνη του κυρίως ναού διακοσμείται με απομίμηση τετράγωνων πλακιδίων, κάτι που δεν συναντάται συχνά. Κάθε πλακίδιο αποτελείται από τέσσερα διάχωρα μαύρα ή κόκκινα, που αφήνουν περιθώρια ώστε να δημιουργείται σταυρός, ενώ μέσα διακοσμούνται με βλαστό (εικ. 80 ι'). Τέλος, η κατώτερη ζώνη του νάρθηκα μιμείται μάρμαρο (εικ. 80 ια').

Γ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού (σχ. 13, 14, πιν. 2)

Σε ναούς χωρίς τρούλο το δογματικό περιεχόμενο συμπυκνώνεται κατ' ανάγκην στην αψίδα του Ιερού ή και στο ανώτερο τμήμα του⁵³⁰. Αντιπροσωπευτικά δείγματα είναι στη Σικελία οι ναοί Cefalu και Monreale του 12^{ου} αι.⁵³¹

Η απεικόνιση Θεοτόκου - Παλαιού των Ημερών - Προδρόμου απαρτίζει τη Δέηση, που παριστάνεται σε κοιμητηριακούς ναούς και μη⁵³². Η τυπική Δέηση αποτελείται από το Τρίμορφο⁵³³, ενώ η Μεγάλη Δέηση δορυφορείται από αγγέλους, αποστόλους και, ενίοτε, από αγίους⁵³⁴ και έχει ως κύρια πηγή τη λειτουργία, τουλάχιστον από τη μεσοβυζαντινή εποχή και μετά⁵³⁵. Έτσι, αποδίδονται ευχαριστίες στον Θεό και ταυτόχρονα συμβολίζεται η ικεσία για την κληρονομία της βασιλείας των ουρανών και για τη συγχώρηση αμαρτιών⁵³⁶. Ο εσχατολογικός χαρακτήρας της παράστασης αυτής οφείλεται στο ότι λαμβάνει κεντρική θέση στην παράσταση της

⁵²⁷ Παρόμοια ταινία στο χφ 139 της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων (10^{ος} αι.), διακοσμητική ταινία Παντάνασσας Μυστρά (15^{ος} αι.), καθώς και τοιχογραφία της Μονής της Χώρας (14^{ος} αι.). Βαμπούλης (1992²) 140: ζ, 134: ε, 108: η.

⁵²⁸ Στη μονή Χιλανδαρίου (1321/2) για παράδειγμα. Βλ. Ευθυμίου (2011) 481, εικ. 88.

⁵²⁹ Το διακοσμητικό αυτό είναι σύνηθες στους ναούς. Ως παράδειγμα αναφέρεται η όμορφη Εκκλησιά Αθηνών (τέλη 13^{ου} αι.), Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης (1310-14) κ.ά. Βλ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1971) 111· Ξυγγόπουλος (1953) 54.

⁵³⁰ Γκιολές (1990) 64.

⁵³¹ Γκιολές (1990) 64.

⁵³² Για παραδείγματα βλ. Εμμανουήλ (1991) 177.

⁵³³ Παναγία – Χριστός - Πρόδρομος ή Άγιος Νικόλαος. Βλ. Δροσογιάννη (1966) 393-96. Στον Άγιο Νικόλαο (12^{ος} αι.) στα Καμπιά Βοιωτίας, ο Άγιος Νικόλαος έχει αντικαταστήσει τον Πρόδρομο στη Δέηση. Παναγιωτίδη (1976) 610-11.

⁵³⁴ Χατζηδάκης (1956) 276.

⁵³⁵ Μουρίκη (1974) 92.

⁵³⁶ Μουρίκη (1974) 93.

Δευτέρας Παρουσίας⁵³⁷. Η σύνδεση της Δέησης με το τέμπλο ανάγεται στον 7^ο αι.⁵³⁸ Εκ των προαναφερθέντων συνάγεται ότι η Θεοτόκος θα βρισκόταν στην κόγχη του Ιερού, ενώ στην επάνω ζώνη βρίσκεται ο Παλιός των Ημερών με τον Ευαγγελισμό.

Τέλος, στην απεικόνιση της Ανάληψης στο Ιερό, που είναι θεοφάνεια της Καινής Διαθήκης, δύο πρόσωπα που, ως γνωστόν, δεν ήταν παρόντα στο γεγονός, η Παναγία και ο απόστολος Παύλος, προστέθηκαν αρκετά νωρίς, ώστε να τονιστεί το δυοφυσικό περιεχόμενο της σύνθεσης⁵³⁹.

Ο χριστολογικός και θεομητορικός κύκλος (σχ. 14) ακολουθούν την ίδια ακριβώς διάταξη όπως και στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου, με δύο μόνο διαφορές: τη Σταύρωση που, λόγω της επικοινωνίας του ναού με τον νάρθηκα, τοποθετήθηκε μάλλον στο τύμπανο της νότιας εγκάρσιας καμάρας⁵⁴⁰ και την Κοίμηση της Θεοτόκου, που εικονίζεται στον βόρειο τοίχο δίπλα στο Ιερό⁵⁴¹, χωρίς όμως να αλλοιώνει το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, αφού εικονίζεται στην κάτω ζώνη με τους αγίους.

Ο νάρθηκας ήταν στην παλαιοχριστιανική εποχή από τα πιο σημαντικά τμήματα του ναού, αφού εκεί έπρεπε να μείνουν οι κατηχούμενοι και εκεί γίνονταν ορισμένες λειτουργικές πράξεις και, ενίοτε, επικοινωνούσε με τον ναό με τρίβηλο⁵⁴².

Στα διάχωρα του σταυροθολίου έχουμε τη συνεπτυγμένη μορφή του κύκλου του Πεντηκοσταρίου. Η Ύαση του Παραλυτικού, η συνομιλία του Ιησού με τη Σαμαρείτιδα και η Ύαση του Τυφλού προέρχονται από Ευαγγέλια που διαβάζονται για τρεις συνεχόμενες Κυριακές στη διάρκεια του Πεντηκοσταρίου. Οι τρεις αυτές σκηνές συνδέονται με τη Βάπτισμα, αφού έχουν ως κοινό στοιχείο το νερό, δηλαδή αναφέρονται στη *βάπτισμα ἐν πνεύματι Χριστοῦ* και έτσι τονίζεται η σωτηρία του ανθρώπινου γένους με την Αγία Τριάδα που είναι το τρίτο πρόσωπο του Αγίου

⁵³⁷ Χατζηδάκης (1956) 276-77.

⁵³⁸ Βλ Σωφρόνιος Ιεροσολύμων (*P.G.* 87 γ', 3557): «...μεγίστην εἰκόνα καὶ θαυμασίαν ἐβλέπομεν· μέσον μὲν τὸν Δεσπότην Χριστὸν γεγραμμένον χρώμασιν ἔχουσαν, Χριστοῦ δὲ τὴν Δέσποιαν ἡμῶν τὴν Θεοτόκον καὶ Ἀειπάρθενον Μαρίαν εὐώνυμον, καὶ δεξιὸν Ἰωάννην τὸν βαπτιστὴν...», γραμμένο περίπου το 630. Για την τυπική Δέηση, καθώς και για τη Μεγάλη Δέηση βλ. Χατζηδάκης (1956) 276-81, αλλά και παραπάνω την παράσταση της Δέησης στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

⁵³⁹ Γκιολές (1990) 161.

⁵⁴⁰ Την υπόθεση αυτή κάνει η Εμμανουήλ (1991) 177-78.

⁵⁴¹ Η Κοίμηση της Θεοτόκου εικονίζεται και σε άλλους ναούς στον βόρειο τοίχο αντί του δυτικού που τοποθετείται συνήθως. Ως παραδείγματα αναφέρονται: η Παναγία στην Κοφινού (12^{ος} αι.), Άγιο Απόστολοι στο Πέρα Χωριό Νήσου (1160-1180) και η Παναγία στον Μουτουλλά (1280) στην Κύπρο. Για τη θέση της Κοίμησης μέσα στον ναό βλ. Lafontaine-Dosogne (1964) 203. Για τους ναούς βλ. Περδίκη (2014) 259.

⁵⁴² Μπούρας (2001) 43.

Πνεύματος⁵⁴³. Ο κύκλος συνεχίζεται με τη Φιλοξενία⁵⁴⁴, που είναι η παράσταση της Αγίας Τριάδας⁵⁴⁵, και η εορτή της ξεκινά αμέσως μετά τη Θεία Λειτουργία της Πεντηκοστής και συνεχίζεται τη Δευτέρα του Αγίου Πνεύματος. Μπορεί να λείπουν αρκετές παραστάσεις από το Πεντηκοστάριο, ίσως λόγω ελλείψεως χώρου, όμως όλες οι σκηνές δείχνουν ένα συγκροτημένο εικονογραφικό πρόγραμμα, αφού και η Δευτέρα Παρουσία εντάσσεται σε αυτόν τον κύκλο, είναι σχετική με το Ευαγγέλιο που διαβάζεται των Αγίων Πάντων⁵⁴⁶ και αναφέρεται στη Δευτέρα Παρουσία.

Στην παράσταση του Παραδείσου αναμφισβήτητα εξαιρείται η Θεοτόκος, όχι μόνο καταλαμβάνοντας την κεντρική θέση στην παράσταση, αλλά απεικονίζεται και σε μεγαλύτερο μέγεθος· αν συνυπολογίσουμε την απεικόνιση των θεοπατόρων, αντιλαμβανόμαστε ότι αυτά τα τρία πρόσωπα παίζουν πρωταρχικό ρόλο στην Ενσάρκωση του Χριστού⁵⁴⁷. Το δέντρο, που εικονίζεται μπροστά από την Άννα, μάλλον έχει συνάφεια με τη Ρίζα του Ιεσσαί, την εικονογραφική και συμβολική συνάμα αποτύπωση της προφητείας του Ησαΐα⁵⁴⁸, αφού και η Ρίζα του Ιεσσαί έχει επίσης εσχατολογικό περιεχόμενο. Η φωλεά με τα πτηνά είναι πιθανόν να αναφέρεται στον θρήνο της Άννας για την ατεκνία της, λίγο πριν τον *Ευαγγελισμό* της, ακριβώς όπως περιγράφεται στο Πρωτευαγγέλιο⁵⁴⁹ και δεν γνωρίζω αν απαντάται σε άλλους ναούς. Πιο συγκεκριμένα, η αγία Άννα, κοιτάζοντας προς τα πάνω, είδε μία δάφνη, που πάνω της υπήρχε φωλεά με στρουθία και αναλογίζεται ότι ακόμα και τα πετεινά του ουρανού είναι γόνιμα, ενώ η ίδια όχι, επομένως τονίζεται ακόμα περισσότερο ο ευλογημένος τρόπος σύλληψης της Θεοτόκου, στην οποία εξάλλου είναι αφιερωμένος ο ναός, και κατ' επέκταση η Ενσάρκωση. Παρά το θεολογικό νόημα, με

⁵⁴³ Καλομοιράκης (1991) 200-02.

⁵⁴⁴ Πολλές φορές η Φιλοξενία εικονίζεται στο Ιερό Βήμα συσχετίζοντας το γεύμα, που παρέθεσε ο Αβραάμ στους τρεις φιλοξενούμενους, με τη Θεία Ευχαριστία. Δρανδάκης (1957) 80.

⁵⁴⁵ Λέγεται και Τριάδα της Παλαιάς Διαθήκης. Βλ. Δρανδάκης (1957) 81.

⁵⁴⁶ Την επόμενη Κυριακή από την Πεντηκοστή.

⁵⁴⁷ Υπάρχουν άφθονα παραδείγματα απεικόνισης των θεοπατόρων μαζί με τη Θεοτόκο και σε τοιχογραφίες και σε φορητές εικόνες. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι θεοπάτορες είναι οι μάρτυρες του μυστηρίου της Ενσάρκωσης και ταυτόχρονα ικετεύουν για τη σωτηρία των ανθρώπων. Για παραδείγματα βλ. Μουρίκη (1969) 46-51.

⁵⁴⁸ «Καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ρίζης Ἰεσσαὶ καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ρίζης ἀναβήσεται» (Ησ. 11: 1) και από τους ὕμνους των Χριστουγέννων: «Ῥάβδος ἐκ τῆς ρίζης Ἰεσσαὶ καὶ ἄνθος ἐξ αὐτῆς Χριστὲ ἐκ τῆς Παρθένου ἀνεβλάστησας». Η ρίζα του Ιεσσαί δεν απεικονίζεται συχνά σε τοιχογραφίες. Από τις εξαιρέσεις είναι ο ναός του Αγίου Γεωργίου Βιάννου (1401) στην Κρήτη. Βλ. Παπαμαστοράκης (1989) 315-28. Αναλυτικά για την παράσταση της ρίζας του Ιεσσαί βλ. τη μονογραφία Γουλούλη (2002).

⁵⁴⁹ Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου 3, έκδ. Tischendorf (1851). «Καὶ ἀτενίσασα εἰς τὸν οὐρανὸν εἶδε καλιὰν στρουθίων ἐν τῇ δαφνηδαίᾳ καὶ ἐποίησε θρήνον ἐν ἑαυτῇ λέγουσα... οἱ μοι, τίνοι ὠμοιώθην ἐγὼ; οὐχ ὠμοιώθην ἐγὼ τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, ὅτι καὶ τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ γόνιμα εἰσιν ἐνώπιόν σου, κύριε».

το οποίο είναι επιφορτισμένη η σκηνή, δεν παύει να παραμένει μία χαριτωμένη νατουραλιστική λεπτομέρεια, κάτι σύνηθες στην παλαιολόγια εποχή⁵⁵⁰. Η απεικόνιση του Δαβίδ δικαιολογείται, γιατί και η Θεοτόκος κατάγεται από τη γενιά του Δαβίδ⁵⁵¹, αλλά και οι ψαλμοί του είναι προτυπώσεις του ρόλου που έπαιξε η Θεοτόκος στην Ενσάρκωση⁵⁵². Στην ακολουθία της Μεσοπεντηκοστής, ανάμεσα στα άλλα, διαβάζεται και απόσπασμα των Παροιμιών (Παροιμ. 9: 1-11) του Σολομώντος, που έχει σχέση με τη Θεία Σοφία του Χριστού⁵⁵³.

Στη Δευτέρα Παρουσία αποτυπώνεται η χριστιανική θεώρηση για τη μεταθανάτια ζωή, δίνεται ελπίδα ή προειδοποιείται ο θεατής για τη μέλλουσα ζωή και, βέβαια, ο νάρθηκας είναι ο πιο κατάλληλος χώρος για την παράσταση αυτή. Το θέμα έχει ήδη αποκρυσταλλωθεί μεταξύ 11^{ου} και 12^{ου} αι.⁵⁵⁴ και ο καλλιτέχνης, ανάλογα με τον διαθέσιμο χώρο, άλλοτε μένει στα βασικά θέματα της παράστασης και άλλοτε απλώνεται σε μεγάλες επιφάνειες, ενίοτε δε μερικές σκηνές εικονίζονται σε διάφορα σημεία του ναού ως ανεξάρτητες παραστάσεις⁵⁵⁵.

Η παρουσία του Ιωάννη του Θεολόγου σε συνδυασμό με τον προφήτη Ηλία σε έναν κοιμητηριακό ναό μπορεί να έχουν εσχολογικό νόημα, εφόσον ο Ιωάννης μετετέθη και ο προφήτης Ηλίας ανελήφθη εις τους ουρανοί. Τέλος, με την παράσταση της δεομένης αγίας, ακόμη και αν δεν είναι η αγία Παρασκευή, εξαιρείται το νόημα της προσευχής για τη σωτηρία του ανθρωπίνου γένους.

Οι παραστάσεις του νάρθηκα έχουν σκοπό να εισαγάγουν τον κατηχούμενο στα όσα γίνονται στον ναό, αλλά και να κάνουν όσο γίνεται κατανοητό το μυστήριο της ενσάρκωσης και της Τελικής Κρίσης. Επομένως, ο ναός έχει ένα εικονογραφικό πρόγραμμα καλά οργανωμένο και σύμφωνο με τον λειτουργικό κύκλο, αλλά και με την κοιμητηριακή του χρήση.

⁵⁵⁰ Βλ. και παρακάτω στον ναό του Αγίου Νικολάου Πύργου, που υπάρχει ένα αντίστοιχο ρεαλιστικό στοιχείο, ο κηροστάτης δίπλα στον Μελισμό. Η λεπτομέρεια αυτή με τη φωλιά και τα στρουθία είναι αδημοσίευτη.

⁵⁵¹ Η Θεοτόκος είναι η *ράβδος* που βλάστησε από τη *ρίζα* (γενιά) του Ιεσσαί και έφερε στον κόσμο το *άνθος*, τον Χριστό. Βλ. Γουλούλης (2002) 60-61. Τη βασιλική καταγωγή της Θεοτόκου και, φυσικά, των γονέων της την τονίζουν πολλά ομιλητικά κείμενα. Βλ. Ενδεικτικά Jugie (1922) 502, 529· Lafontaine-Dosogne (1964) 182.

⁵⁵² Για τις θεομητορικές προτυπώσεις στην Παλαιά Διαθήκη βλ. Ευθυμίου (2011) 370 κ.ε.

⁵⁵³ Πάλλας (1991) 132.

⁵⁵⁴ Δεκάζου (1998) 1.

⁵⁵⁵ Δεκάζου (1998) 3.

Δ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Τα χαρακτηριστικά των προσώπων έχουν πολλές ομοιότητες με τα αντίστοιχα του Αγίου Δημητρίου. Τα μεγάλα μάτια με τα καμπυλωτά φρύδια δίνουν ιδιαίτερη ένταση στο βλέμμα και την εντύπωση ότι ανήκουν σε έναν άλλο κόσμο, υπερβατικό⁵⁵⁶. Ανάμεσα στην πάνω γραμμή του ματιού και του φρυδιού είτε παραμένει ορατός ο προπλασμός ή μπαίνει διακριτικά ένα φώτισμα, που μαλακώνει κάπως την ένταση (εικ. 81). Τα μαλλιά των νέων είναι κοκκινωπά, οι σκιές αποδίδονται με μαύρο χρώμα, ενώ τα φωτίσματα με ώχρα. Στα γένια οι σκιές έχουν περισσότερες διαβαθμίσεις και αποδίδονται κάπως πιο ζωγραφικά. Στους ηλικιωμένους ο προπλασμός για τα μαλλιά και τα γένια γίνεται με γκρι χρώμα, που ανοίγει προς το λευκό σταδιακά. Ο προπλασμός του προσώπου είναι καστανός, τα φωτίσματα γίνονται με ώχρα και καταλήγουν σε λευκό χρώμα με ψιμμυθιές. Η μετάβαση προς το λευκό αλλού γίνεται με κοφτές και απότομες πινελιές (εικ. 81) και αλλού γίνεται σταδιακά δίνοντας την εντύπωση φορητής εικόνας (εικ. 82). Γενικά, στον νάρθηκα τα πρόσωπα είναι δουλεμένα με ζωγραφικό τρόπο, με μαλακές μεταβάσεις των χρωμάτων, απλωμένων σε μεγαλύτερη έκταση. Κάποιες μορφές του νάρθηκα θυμίζουν πρόσωπα ελληνιστικής εποχής. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και ο άγγελος του Ευαγγελισμού. Έτσι, τα πρόσωπα αυτά δεν έχουν τον ιερατικό χαρακτήρα των απεικονίσεων του κυρίως ναού, έχουν πλαστικότητα και είναι δουλεμένα με μικρογραφική αντίληψη. Ίσως να εκφράστηκε πιο ελεύθερα ο ζωγράφος στον νάρθηκα, λόγω του ότι εκεί εξυπηρετούνται άλλες λειτουργικές ανάγκες. Τα γυναικεία πρόσωπα έχουν λαιμό και χαρακτηριστικά πιο λεπτοκαμωμένα. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά εμφανίζονται τον 13^ο και επιβιώνουν και τον 14^ο αι.⁵⁵⁷

Τα σώματα διαγράφονται κάτω από τις πτυχώσεις των ενδυμάτων άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο έντονα. Αυτή η τάση της έμφασης της σωματικότητας παρατηρείται τον 13^ο αι. και είναι εξέλιξη της υστεροκομνήνειας τεχνοτροπίας⁵⁵⁸. Στα ενδύματα χρησιμοποιείται η γραμμική τεχνική, δηλαδή πάνω στον προπλασμό οι σκιές αποδίδονται με λίγο σκουρότερο χρώμα, ενώ φωτεινότερα χρώματα τονίζουν τους όγκους, που απλώνονται σε μεγάλη έκταση. Μία ιδιομορφία αποτελεί ο ιδιαίτερος τρόπος που, κάποιες φορές, ενώνεται ο κορμός με τον μηρό με

⁵⁵⁶ Για τον τονισμό του βλέματος βλ. Σωτηρίου (1966 b) 134, όπου και παραδείγματα.

⁵⁵⁷ Παπαδάκη-Okland (1967) 97-100.

⁵⁵⁸ Μουρίκη (1974) 109.

ομόκεντρους κύκλους. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η μαία στη Γέννηση (εικ. 83). Αυτή η ιδιαιτερότητα συναντάται και σε άλλα μνημεία της υστεροκομνηνειακής εποχής και επιβιώνει μέχρι τον 13^ο αι.⁵⁵⁹.

Από μίμηση έργων μικροτεχνίας προέρχονται οι σειρές με μαργαριτάρια και άλλους πολύτιμους λίθους, κάτι που παρατηρείται και στη μνημειακή ζωγραφική ως το τέλος του 13^{ου} αι.⁵⁶⁰. Αντίθετα, το αρχιτεκτονικό τοπίο δεν παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο, παρά μόνο όταν είναι απαραίτητο, όπως για παράδειγμα, η φοινικιά και η Ιερουσαλήμ στη Βαϊοφόρο, οι σπηλιές στη Γέννηση, τα δέντρα του Όρους των Ελαιών κ.ά., ενώ ακολουθείται η συνοπτική απόδοση αλλού, όπως στην Ίαση του Παραλυτικού, που λείπει η προβατική κολυμβήθρα. Δυτικά στοιχεία υπάρχουν, είναι όμως λίγα, περισσότερο διακοσμητικά, πλήρως ενταγμένα μέσα στο εικονογραφικό πρόγραμμα χωρίς να δημιουργούν κανένα πρόβλημα στα δογματικά νοήματα της ορθοδοξίας, όπως τα καντήλια που κρέμονται από το κιβώριο στα Εισόδια (εικ. 84 α').

⁵⁵⁹ Kalopissi-Verti (1975) 257, όπου και παραδείγματα. Ο Κόρδης (2007) 19 κ.ε., τέτοιου είδους εικαστικές λύσεις θεωρεί ότι δίνουν ρυθμό στο έργο και ότι αποδεικνύουν την αφαιρετική τάση των βυζαντινών ζωγράφων.

⁵⁶⁰ Μουρίκη (1974) 103-04.

7. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΥΡΓΟΥ⁵⁶¹

A) Αρχιτεκτονική⁵⁶²

Ο Πύργος είναι ένα μικρό χωριό πολύ κοντά στην Κύμη. Τον ναό (εικ. 85) τον συναντάμε λίγο πριν μπούμε στο χωριό και είναι κτισμένος σε κατωφερές έδαφος, μονόχωρος, στεγασμένος με καμάρα, έχει τρίπλευρη κόγχη Ιερού με μικρό τετράγωνο μονόλοβο παράθυρο και δύο ακόμα παράθυρα, ένα στη νότια πλευρά και ένα στη δυτική (σχ. 10). Ένα οξυκόρυφο τόξο στηριγμένο σε δύο παραστάδες, χαρακτηριστικό δυτικής αρχιτεκτονικής, χωρίζει τον κυρίως ναό από τον νάρθηκα. Έχει κτιστή τράπεζα και σύγχρονο ξύλινο τέμπλο. Λόγω των πολύ μικρών διαστάσεων δημιουργήθηκε εξωνάρθηκας στη νότια πλευρά, απ' όπου γίνεται και η είσοδος στον ναό. Η κατασκευή του είναι η απλούστερη, με πέτρες και κονίαμα και κάλυψη με ασβεστοκονίαμα, στο εσωτερικό όμως οι τοιχογραφίες παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Οι μικρές του διαστάσεις και η ευτελής κατασκευή του μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται μάλλον για ιδιωτικό ναό ή παρεκκλήσιο.

B) Εικονογραφία

Η εικονογράφηση του ναού έχει γίνει σε τρεις φάσεις σε διάστημα μισού αιώνα περίπου⁵⁶³, οι τοιχογραφίες όμως έχουν υποστεί μεγάλη φθορά και από την υγρασία και από την αιθάλη των κεριών. Από την πρώτη φάση σώζονται ο άγιος Στέφανος, ο άγιος Εύπλος, ο Ευαγγελισμός, ο άγιος Πολύκαρπος και η αγία Άννα με την Παναγία. Οι υπόλοιπες τοιχογραφίες της πρώτης φάσης ή είναι καλυμμένες από το τρίτο στρώμα αγιογράφησης ή έχουν καταστραφεί⁵⁶⁴. Όταν προστέθηκε ο νάρθηκας, έγινε η δεύτερη φάση εικονογράφησης. Από τους επτά στρατιωτικούς αγίους μόνο το κεφάλι αυτού που φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο μπορεί να μας δώσει περισσότερες πληροφορίες⁵⁶⁵. Κατά την τρίτη φάση έγιναν όλες οι υπόλοιπες τοιχογραφίες, ο χριστολογικός κύκλος, ο κύκλος από τον βίο του αγίου Νικολάου, η

⁵⁶¹ Για τον ναό ενδεικτικά βλ. Ιωάννου (1959) πιν. 2-5· Λασσιθιωτάκης (1962) 38-40· Λαζαρίδης (1965) 297· Λιάπης (1971) 115-17· Εμμανουήλ (1991) 222, 224 και σποραδικά.

⁵⁶² Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ενδεικτικά Ορλάνδος (1925) 296 κ.ε.· Λιάπης (1971) 115· Εμμανουήλ-Γερούση (1984-85) 391-93.

⁵⁶³ Εικάζεται ότι οι τοιχογραφίες και των τριών φάσεων έγιναν μεταξύ τρίτου τέταρτου 13^{ου}-πρώτη δεκαετία του 14^{ου} αι. Βλ. Εμμανουήλ (1984-85) 399-401.

⁵⁶⁴ Όπως για παράδειγμα η παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου.

⁵⁶⁵ *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (επιμ. Μπουμπούλη Φ. 2004) 115, εικ. 92.

Κοίμηση της Θεοτόκου και ένας ιεράρχης στο Ιερό, στη βόρεια πλευρά. Είναι πιθανόν να έγιναν στις αρχές του 14^{ου} αι., αφού παρουσιάζουν κάποια ομοιότητα με την εικονογραφία της Οδηγήτριας στις Σπηλιές (1311) και με την Αγία Θέκλα στο ομώνυμο χωριό (με τρία στρώματα τοιχογραφιών από το τέλος του 13^{ου} έως το τέλος του 14^{ου} αι.)⁵⁶⁶.

Ιερό

Στο μέτωπο της κόγχης εικονίζεται ο Ευαγγελισμός και ο Παλαιός των Ημερών στο κέντρο (εικ. 86). Στην κόγχη του Ιερού, στην επάνω ζώνη, εικονίζεται ο άγιος Νικόλαος ημίτομος που ευλογεί με το δεξί και με το αριστερό κρατά κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο (εικ. 86). Αριστερά ο Χριστός του προσφέρει το ευαγγέλιο και, δεξιά, η Παναγία το ωμοφόριο⁵⁶⁷. Στην κάτω ζώνη της κόγχης, στο κέντρο εικονίζεται ο Μελιζόμενος Χριστός, πάνω από τη φωτιστική θυρίδα, και εκατέρωθεν του από δύο συλλειτουργούντες ιεράρχες (εικ. 87). Ο Χριστός, σε προεφηβική ηλικία, είναι ξαπλωμένος πάνω στην Αγία Τράπεζα, σε μικρό δίσκο, που τον σκεπάζει αέρας και αστερίσκος. Από τον πρώτο ιεράρχη αριστερά σώζονται ελάχιστα σπαράγματα, δεύτερος είναι ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος με ανοιχτό ειλητάριο⁵⁶⁸, τρίτος είναι ο άγιος Βασίλειος και τέταρτος ένας ηλικιωμένος ιεράρχης, που, μάλλον, είναι ο άγιος Αθανάσιος με βάση τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Στα αριστερά, κάτω από τον πρώτο ιεράρχη, υπάρχει, από την πρώτη φάση εικονογράφησης του ναού, ένας ιεράρχης και πάλι με λευκά μαλλιά, που κρατά ανοιχτό ειλητάριο⁵⁶⁹. Από τα ενδύματα του Χρυσοστόμου διακρίνεται μόνο τμήμα του ωμοφορίου του και ένα σπάραγμα από το φαιλόνιο που είχε πολυσταύρια. Επίσης, τελευταία, λόγω φθοράς μέρους της εικονογραφίας του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, αποκαλύφθηκαν τα ενδύματα ενός άλλου ιεράρχη του πρώτου στρώματος, που κρατούσε ειλητάριο ανοιχτό, αρκετά δυσανάγνωστο⁵⁷⁰ (εικ. 88 β'). Μία προτεινόμενη ανάγνωση της

⁵⁶⁶ Εμμανουήλ (1984-85) 403, 405· Εμμανουήλ (1992) 76.

⁵⁶⁷ Είναι η εικονογραφία ενός ονείρου του αγίου που προφητεύει την άνοδό του στον επισκοπικό θρόνο. Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά: Μαράβα-Χατζηνικολάου (1959) 31-32· Weitzmann (1964-65) 13· Ševčenko (1983) 79.

⁵⁶⁸ Στο οποίο αναγραφόταν «οὐδείς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων...» και είναι από τον Χερουβικό Ὑμνο. Τρεμπέλας (1982²) 71. Σήμερα αυτή η επιγραφή δεν σώζεται. Βλ. Εμμανουήλ (1984-85) 394.

⁵⁶⁹ Η Εμμανουήλ (1984-85) 393, αναφέρει ότι είναι ο άγιος Γρηγόριος από την επιγραφή που υπήρχε: ΑΓ[ΙΟΣ] ΓΡΙΓΟ[ΡΙΟΣ]. Σήμερα η επιγραφή αυτή δεν σώζεται.

⁵⁷⁰ Δεν έχει ακόμα δημοσιευτεί ο άγιος αυτός. Για τα ενδύματα του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου από το δεύτερο στρώμα βλ. Εμμανουήλ (1984-85) 410.

επιγραφής είναι: «ΠΟΙ(Η)CΩΝ ΤΟ(Ν) ΜΕΝ (ΑΡΤΟΝ) ΤΟΥΤΟΝ...»⁵⁷¹. Ο επόμενος ιεράρχης, μετά τον Μελισμό, είναι ο άγιος Βασίλειος, ο οποίος ταυτίζεται από επιγραφή, έχει μακριά γενειάδα και κρατά ανοιχτό ειλητάριο στο οποίο αναγράφεται: ΚΕ Ο ΘC Η/ΜΩΝ Ο Ε/Ν [ΥΨΗΛ]ΟΙC /ΚΑΤΟΙΚ/ΩΝ ΚΑΙ...⁵⁷². Η ιερατική του στολή αποτελείται από στιχάριο, φαιλόνιο, ωμοφόριο, επιτραχήλιο και εγχείριο. Η ιερατική στολή του τέταρτου ιεράρχη, πιθανόν του αγίου Αθανασίου, διαφέρει από αυτήν του αγίου Βασιλείου μόνο ως προς το φαιλόνιο, που είναι πολυσταύριο. Έφερε και αυτός ανοιχτό ειλητάριο: CΙ ΚΕ [ΚΑ]/ΤΕΔΙ[ΞΑ]/C ΗΜ[ΙΝ] / [Τ]Ο ΜΕΓΑ...⁵⁷³.

Έξω από την αψίδα, αριστερά και δεξιά από την κόγχη του Ιερού, υπάρχουν δύο ακόμα συλλειτουργούντες ιεράρχες αταύτιστοι. Από τον αριστερό σώζεται μόνο το πρόσωπό του και το φωτοστέφανο (εικ. 89) και από τον δεξιό, που ανήκει στην πρώτη φάση αγιογράφησης και είναι ηλικιωμένος, εκτός από το πρόσωπο διασώζεται και τμήμα από το ωμοφόριό του⁵⁷⁴ (εικ. 90). Στο μέτωπο της αψίδας, κάτω από τον Ευαγγελισμό διασώζονται δύο διάκονοι από την πρώτη φάση εικονογράφησης, ο άγιος Στέφανος (εικ. 92) και ο άγιος Εύπλος (εικ. 91)⁵⁷⁵. Εικονίζονται και οι δύο μετωπικοί, ολόσωμοι, με παπαλήθρα (tonsatus)⁵⁷⁶. Ο άγιος Εύπλος φορά λευκό στιχάριο, οράριο και επιμανίκια. Στο δεξί χέρι κρατά θυμιατό και στο αριστερό ναόσχημη λιβανωτίδα⁵⁷⁷.

Εντύπωση προκαλεί ο τρόπος που αποδίδει ο ζωγράφος τα φαιλόνια των ιεραρχών: μονόχρωμο, με πολυσταύρια και σταυροί εγγεγραμμένοι σε γαμμάδια. Το πρώτο δείχνει αρχαιότητα, το δεύτερο είναι σύνηθες τον 12^ο και 13^ο αι., ενώ το τρίτο συνηθίζεται τον από τον 12^ο -13^ο αι. και εξαφανίζεται τον 14^ο αι.⁵⁷⁸. Το εγχείριο

⁵⁷¹ Είναι από την εκφώνηση του ιερέα κατά τη μεταβολή των Τιμίων Δώρων. Βλ. Τρεμπέλας (1982²) 183.

⁵⁷² «Κύριε ό Θεός ήμων ό έν ύψηλοῖς κατοικῶν καί...». Είναι η αρχή της ευχής των Κατηχουμένων. Βλ. Τρεμπέλας (1982²) 166.

⁵⁷³ «σὺ Κύριε κατέδειξας ἡμῖν τὸ μέγα (τοῦτο τῆς σωτηρίας μυστήριον)», που είναι η πρώτη ευχή των πιστών από τη λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου. Βλ. Τρεμπέλας (1982²) 167.

⁵⁷⁴ Διασώζεται από την επιγραφή μόνο το ΑΓΙΟΣ. Υπήρχε και το όνομά του ΠΟΛΥ[ΚΑΡΠΟΣ]. Βλ. Εμμανουήλ (1984-85) εικ. 8.

⁵⁷⁵ Έχουν σωθεί τμήματα των επιγραφών τους: Ο ΑΓ[ΙΟΣ] Σ[Τ]ΕΦΑ[ΝΟΣ] και Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΕΥΠΛΟΣ. Βλ. Εμμανουήλ (1984-85) 393-94. Οι δύο αυτοί διάκονοι συναντώνται συχνότερα σε ναούς και, μάλιστα, συνήθως ο άγιος Στέφανος βόρεια και ο άγιος Εύπλος νότια. Για τα άμφια και τη θέση τους μέσα στον ναό βλ. Ebihara (2010) 61-64.

⁵⁷⁶ Είναι η στεφάνη που μένει στην κορυφή του κεφαλιού μετά από περιζύριση και ήταν σύνηθες για την κόμμωση των κληρικών. Βλ. Κοραΐς: Ατακτα (1832) 383. Για τον συμβολισμό της παπαλήθρας βλ. Δρανδάκης (1957) 86, υποσ. 65.

⁵⁷⁷ Έχουν διατυπωθεί και απόψεις μελετητών που επιμένουν ότι δεν είναι λιβανωτίδα, αλλά αρτοφόριο. Βλ. Δρανδάκης (1957) 87, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁵⁷⁸ Εμμανουήλ (1984-85) 410.

κρεμόταν από τη ζώνη των κληρικών και ήταν από μαλακό ύφασμα⁵⁷⁹, αργότερα αντικαταστάθηκε από τα επιγονάτια, αφού το ύφασμα τεντώθηκε σε σκληρό χαρτόνι.

Καμάρα (σχ. 12)

Η καμάρα και στο Ιερό και στον κυρίως ναό χωρίζεται σε δύο ζώνες εκατέρωθεν του κλειδίου με τέσσερα διάχωρα η κάθε μία. Όλες οι παραστάσεις της καμάρας ανήκουν στην τρίτη φάση αγιογράφησης και κατανέμονται σε δύο εικονογραφικούς κύκλους: τον Χριστολογικό και αυτόν με σκηνές από τον βίο του αγίου Νικολάου. Ο Χριστολογικός έχει τρεις σκηνές, εκτεινόμενες σε τέσσερα διάχωρα στη δεύτερη ζώνη βόρεια. Πρόκειται για τον Νιπτήρα, την Κοινωνία των Αποστόλων σε δύο διάχωρα και την Προσευχή στη Γεθσημανή (εικ. 96).

Επάνω από τον Χριστολογικό κύκλο και σε όλη τη νότια καμάρα εικονίζονται σκηνές με τον άγιο Νικόλαο⁵⁸⁰. Ξεκινούν από νότια με τη Γέννηση του αγίου (εικ. 93) στην επάνω ζώνη, συνεχίζονται με άλλες τρεις σκηνές δυσδιάκριτες, πιθανόν ανάμεσά τους να υπήρχε και η χειροτονία του αγίου. Στην κάτω νότια ζώνη εικονίζονται: Το ενύπνιο του Μεγάλου Κωνσταντίνου (εικ. 93), το ενύπνιο του Αβλαβίου, η σκηνή στη φυλακή με τους τρεις στρατηγούς και η σκηνή με τη σωτηρία τριών φυλακισμένων, που είχαν καταδικαστεί άδικα (εικ. 94). Οι σκηνές συνεχίζονται βόρεια, στη επάνω ζώνη της καμάρας, με τέσσερις ακόμα σκηνές από τον βίο του αγίου Νικολάου. Από αριστερά ξεκινώντας, πρώτη σκηνή είναι το θαύμα του αγίου με την προικοδότηση τριών φτωχών αδελφών (εικ. 95). Επόμενο θαύμα είναι η κατάπαυση της τρικυμίας, ακολουθεί το ξερίζωμα του στοιχειωμένου δέντρου και τελευταία σκηνή είναι η Κοίμηση του αγίου στο ανατολικό άκρο της καμάρας (εικ. 96)⁵⁸¹.

Άλλες παραστάσεις

Στον βόρειο τοίχο, δίπλα από το Ιερό, εικονιζόταν η Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ.97), στο ίδιο ακριβώς σημείο που εικονίζεται και στην Κοίμηση της Θεοτόκου του Οξυλίθου. Έχουν απομείνει ίχνη από δύο φάσεις. Σώζεται τμήμα της ποδέας του

⁵⁷⁹ Η καταγωγή του είναι από τη μαρρα, το μαντήλι εκείνο που κρατούσαν οι ύπατοι και έδιναν το έναυσμα της εκκίνησης των αγώνων. Βλ. Θεοχάρη (1986) 20.

⁵⁸⁰ Για τον βίο και τα θαύματα του αγίου βλ. τη μονογραφία της Ševčenko (1983). Βλ. επίσης ενδεικτικά: Ξυγγόπουλος (1964) 18-19· Weitzmann (1964-65) 2-3, 5 και 8· Ζίας (1969) 275-98.

⁵⁸¹ Σκηνές από τον βίο του αγίου Νικολάου συναντώνται από τον 11^ο αι. κ.ε. Βλ. Ševčenko (1983) 87.

νεκρικού κρεβατιού και ένα υποπόδιο. Από την πρώτη φάση σώζεται ένα πολύ μικρό τμήμα από την ποδέα.

Αγιογραφικά πορträίτα

Σε όλο τον ναό υπάρχουν ίχνη παραστάσεων, τα οποία όμως δεν μπορούν να ταυτιστούν λόγω φθορών. Για παράδειγμα στο μέτωπο του τόξου, που συνδέει τον νάρθηκα με το δυτικό τμήμα του ναού, στην ανατολική πλευρά, υπάρχει αταύτιστη μορφή με υπέροχα γαλαζωπά και βερικοκί ενδύματα (εικ. 99), όπως και μία άλλη μορφή στο εσωράχιο του τόξου με ενδύματα στο χρώμα της ώχρας, η οποία μάλλον κρατά ειλητάριο (εικ. 100).

Η αγία Άννα με την Παναγία (εικ. 98). Δίπλα στην Κοίμηση, στον βόρειο τοίχο, εικονίζεται η αγία Άννα ολόσωμη, που κρατά την Παναγία. Αυτή η παράσταση προέρχεται από την πρώτη φάση και είναι σε πολύ κακή κατάσταση λόγω κτυπημάτων με σφυρί. Μεταξύ της αγίας Άννας και της Κοίμησης διασώζεται το κράσπεδο του ιματίου μιας αγίας, που προέρχεται από τη δεύτερη φάση.

Νάρθηκας

Αμέσως μετά το τόξο, στον βόρειο τοίχο, ανατολικά και στην επάνω ζώνη εικονίζεται η Γέννηση του Χριστού (εικ. 101). Ελάχιστα έχουν διασωθεί από την παράσταση. Επάνω ξεχωρίζει το κεφάλι της Παναγίας και μέρος από τη στρωμή. Κάτω δεξιά η Σαλώμη όρθια χύνει νερό από μια κανάτα που κρατά. Το Θείο Βρέφος πρέπει να ήταν όρθιο μέσα στην κολυμβήθρα. Διακρίνεται μόνο τμήμα από το φωτοστέφανό του⁵⁸².

Στην κάτω ζώνη του βόρειου τοίχου υπάρχουν επτά στρατιωτικές μορφές, οι οποίες διασώζονται από τη μέση και κάτω (εικ. 102-105). Μόνο ο τελευταίος προς τα δυτικά σώζεται ολόκληρος, αλλά με πάρα πολλές φθορές, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να ταυτιστεί με κάποιον άγιο (εικ. 102). Από τον πρώτο σώζεται το κεφάλι του, που φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο (εικ. 105)⁵⁸³. Οι στολές τους αποτελούνται από κοντό χιτώνα, μακριές γλαμύδες, θώρακες έχουν με πτερύγια

⁵⁸² Βλ. στο παράρτημα εικ. 101, για σύγκριση παλαιότερης φωτογράφισης με τη νεότερη.

⁵⁸³ Είχε κλαπεί, ανευρέθη και εκτίθεται στην Αθήνα στο Βυζαντινό Μουσείο. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (επιμ. Μπουμπούλη Φ. 2004) 115, εικ. 92.

στους ώμους και στη λεκάνη και φορούν υποδήματα και περισκελίδες κατάκοσμες. Κρατούν ακόντια και σπαθιά.

Κόσμημα

Δεν υπάρχει ποικιλία σε διακοσμητικές ταινίες μέσα στον ναό. Υπάρχουν μόνο δύο: η ταινία που διατρέχει το κλειδί της καμάρας (εικ. 93) και μία τριπλή ταινία, η οποία είναι πτυχωτή και διακοσμεί την άκρη της κόγχης του Ιερού (εικ. 89), εναλλασσόμενη με περιστρεφόμενη μονόχρωμη κορδέλα στο επάνω μέρος της κόγχης, γύρω από τον άγιο Νικόλαο (εικ. 86). Η πτυχωτή ταινία με προοπτική ήταν σύνηθες θέμα σε πολλούς ναούς από το τέλος του 13^{ου} αι., όπως στο Παλαιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα κοντά στη Σπάρτη (1304/5)⁵⁸⁴, είναι όμως γνωστό θέμα από τον 10^ο αι., όπως στην Καππαδοκία στον ναό του Ελμαλή Κιλισσέ (10^{ος} αι.), όπου περιτρέχει το μέτωπο της αψίδας⁵⁸⁵. Η άλλη ταινία, που διατρέχει την καμάρα, αποτελείται από συνεχόμενα καρδιόσχημα πλαίσια, που περικλείουν άλλο ένα καρδιόσχημο αντίρροπα τοποθετημένο (εικ. 93). Στην κάτω πλευρά του κυρίως ναού έχει διατηρηθεί η διακόσμηση από δύο φάσεις (εικ. 106). Από την πρώτη φάση διασώζονται τετράγωνα, διαγωνίως τοποθετημένα, που το καθένα από αυτά περιέκλειε άλλα μικρότερα. Από τη δεύτερη φάση ελικοειδείς ταινίες σχημάτιζαν τρίγωνα ή τετράγωνα⁵⁸⁶ σε παράλληλες ζώνες.

Γ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού (σχ. 12)

Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι αρκετά περιορισμένο λόγω των μικρών διαστάσεων του ναού. Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Νικολάου περιορίζει αρκετά τον χριστολογικό κύκλο⁵⁸⁷. Στο Ιερό, αντί της Βλαχερνίτισσας, υπάρχει ο Άγιος Νικόλαος, που είναι αρχαϊκό στοιχείο, προεικονομαχικό, επιβιώνει όμως σε ναούς επαρχιακούς⁵⁸⁸. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο Μελισμός, παράσταση που εικονογραφήθηκε σε ναούς στο τέλος του 12^{ου} αι. και από τότε καθιερώθηκε, αντικαθιστώντας την παράσταση του Αμνού της παλαιοχριστιανικής περιόδου. Το

⁵⁸⁴ Δρανδάκης (1992) 120, εικ. 11.

⁵⁸⁵ Lassus (1976) 117, εικ. 76.

⁵⁸⁶ Έχουν μείνει ελάχιστα τμήματα από αυτή τη διακόσμηση και δεν ξέρουμε αν σχημάτιζαν τρίγωνα ή τετράγωνα.

⁵⁸⁷ Αυτό συνηθίζεται σε μονόχωρους ναούς της Καστοριάς 14^{ου} και 15^{ου} αι. Βλ. Τσιγαρίδας (1999) 219.

⁵⁸⁸ Δεν γνωρίζουμε αν η προγενέστερη φάση εικονογράφησης του ναού περιελάμβανε την Παναγία ή όχι.

βπεριεχόμενο είναι και λειτουργικό και ευχαριστιακό⁵⁸⁹ και είναι η εικονογραφική απάντηση στις έριδες περί του φθαρτού ή του αφθάρτου σώματος του Χριστού⁵⁹⁰. Στον ναό του Αγίου Νικολάου το θέμα αποτελείται από τον ευχαριστιακό Χριστό, τους συλλειτουργούντες ιεράρχες και την Αγία Τράπεζα. Ο Μελισμός απουσιάζει από τους άλλους ναούς του αγιογραφικού εργαστηρίου, που εξετάζουμε, υπάρχει όμως στη Μεταμόρφωση στο Πυργί (1296)⁵⁹¹ και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Αλιβέρι (1393)⁵⁹². Η εξάπλωση της σκηνής του Μελισμού υπήρξε ραγδαία κατά την περίοδο της λατινοκρατίας. Εύλογο είναι να υποθέσουμε ότι ήταν μια προσπάθεια αντίστασης των Ορθοδόξων στον παπικό προσηλυτισμό⁵⁹³. Η τοποθέτηση του Μελισμού στο κέντρο της αψίδας του Ιερού δείχνει ότι υπήρχαν άνθρωποι, είτε χορηγοί είτε ζωγράφοι, ενημερωμένοι για θεολογικά προβλήματα και οι οποίοι πρόβαλαν αντίσταση στον καθολικισμό. Η απεικόνιση κηροστάτη δίπλα στην Αγία Τράπεζα είναι σπάνια⁵⁹⁴. Ο κηροστάτης μπορεί να δείχνει τη διάθεση του ζωγράφου να απεικονίσει ένα δευτερεύον ρεαλιστικό στοιχείο, κάτι που ήταν σύνηθες στην παλαιολόγια εποχή, ή να ήθελε να τονίσει την Ενσάρκωση και το Θείο Πάθος⁵⁹⁵.

Δ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις⁵⁹⁶

Η Γέννηση του Χριστού (εικ. 101) μοιάζει πολύ με αυτήν του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου και της Κοίμησης της Θεοτόκου Οξυλίθου. Η Παναγία είναι ακόμα πιο ψηλά τοποθετημένη, ακουμπώντας σχεδόν το τεταρτοσφαίριο του ουρανού. Η στάση της όμως είναι ακριβώς ίδια, καθώς και η Σαλώμη, στο Λουτρό του Θείου Βρέφους, κρατά την ίδια ακριβώς κανάτα με αυτήν στο ναό της Κοίμησης, αλλά και στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η σκηνή του Λουτρού εκτυλίσσεται σε ένα βραχώδες άνοιγμα λόφου, που έχει μορφή ασκού, δηλαδή

⁵⁸⁹ Κωνσταντινίδη (2008) 9, 15.

⁵⁹⁰ Κωνσταντινίδη (2008) 29.

⁵⁹¹ Στο Πυργί η παράσταση του Μελισμού είναι *unicum*. Ο Χριστός παριστάνεται όρθιος μέσα στην Αγία Τράπεζα, που έχει το σχήμα ανοιχτής σαρκοφάγου, και μοιάζει εν μέρει με απεικονίσεις της Άκρας Ταπείωσης. Πιθανόν, ο ζωγράφος να επηρεάστηκε από δυτικές παραστάσεις. Βλ. Κουμούση-Βγενοπούλου (1986-87) 23-29.

⁵⁹² Κωνσταντινίδη (2008) 448, εικ. 230.

⁵⁹³ Κωνσταντινίδη (2008) 63.

⁵⁹⁴ Βλ. Κωνσταντινίδη (2008) 115, για παραδείγματα.

⁵⁹⁵ Κωνσταντινίδη (2008) 114-15.

⁵⁹⁶ Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις θα γίνουν μόνο για τη δεύτερη φάση αγιογράφησης του ναού, ακολουθώντας το αγιογραφικό εργαστήριο που μελετάται.

πανομοιότυπο με αυτό της Κοίμησης του Οξυλίθου. Πάνω δεξιά εικονίζεται ο άγγελος που ευαγγελίζεται τον αυλητή⁵⁹⁷. Η μαία σήμερα δεν σώζεται.

Το πορτραίτο του στρατιωτικού αγίου (εικ. 105) έχει ευγενική φυσιογνωμία, τεράστια μάτια, τα οποία δείχνουν ακόμα μεγαλύτερα εξαιτίας της ίριδας, που καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του ματιού και είναι σχεδόν λευκή· τα έντονα καμπυλωμένα φρύδια, η ελαφρά γαμψή μύτη και το πολύ λεπτό επάνω χείλος συμπληρώνουν τα χαρακτηριστικά του. Ο λαιμός είναι πολύ αδύνατος και θα ταίριαζε μάλλον σε γυναικείο πορτραίτο. Τα μαλλιά του είναι σε χρώμα terra ercolano χωρίς καθόλου σκιάσεις και τα φωτίσματα καστανά. Ο προπλασμός του προσώπου είναι λαδί, τα φωτίσματα έχουν γίνει με ώχρα, ο πυρροδισμός είναι απειροελάχιστος, ενώ λευκές ψιμμυθιές τονίζουν επιλεγμένα σημεία του προσώπου. Προπλασμός προσώπου σε λαδί χρώμα χαρακτηρίζει και τις προσωπογραφίες του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου, όπου όμως το λαδί εκεί δεν είναι τόσο έντονο. Οι έντονες χρωματικές διαφοροποιήσεις του πορτραίτου αυτού⁵⁹⁸, αλλά και άλλες αντιθέσεις στη διαχείριση της φόρμας, όπως το πολύ λεπτό πρόσωπο με τον πολύ αδύνατο λαιμό σε σχέση με τα πολύ μεγάλα μάτια και την υπερτονισμένη κόμμωση, δημιουργούν ένα ξεχωριστό έργο αφαιρετικής τέχνης⁵⁹⁹.

Οι στρατιωτικοί άγιοι εικονίζονται ευθυτενείς και σχεδόν δισδιάστατοι. Παρουσιάζουν κανονικές σωματικές αναλογίες χωρίς τα χαρακτηριστικά που παρατηρούνται σε άλλα μνημεία τον 14^ο και 15^ο αι., όπως για παράδειγμα η διόγκωση της λεκάνης⁶⁰⁰. Αντίθετα, ο σωματότυπος τους θυμίζει στρατιωτικούς αγίους από τον ναό του Άι-Λέου στο Μπρίκι της Μάνης (τέλος 14^{ου} αι.)⁶⁰¹. Ο δεύτερος από δεξιά έχει στάση αντικίνησης. Ο τρίτος είναι στραμμένος προς τον τέταρτο και ο έκτος άγιος κρατά υψωμένο το σπαθί του.

Πολύ μεγάλη ομοιότητα παρουσιάζουν με αντίστοιχες απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων από την Κοίμηση του Οξυλίθου και τον Άγιο Δημήτριο

⁵⁹⁷ Για τον αυλητή βλ. παραπάνω στον ναό του Αγίου Δημητρίου την παράσταση της Γέννησης του Χριστού.

⁵⁹⁸ Θερμά χρώματα στο πλάσιμο της σάρκας με έντονα ψυχρό προπλασμό δημιουργούν έντονη αντίθεση με τα θερμά χρώματα των μαλλιών.

⁵⁹⁹ Ο Κόρδης (2007) 19-78, θεωρεί ότι αυτή η αντινατουραλιστική τάση, που διέπει τα έργα της βυζαντινής ζωγραφικής σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, στόχο έχει τον εμπλουτισμό της εικαστικής μορφής, την επιδίωξη δημιουργίας *ρυθμού* και ζωντανίας, πάντα όμως έχοντας ως σημείο αναφοράς τον θεατή.

⁶⁰⁰ Σύνηθες χαρακτηριστικό στρατιωτικών αγίων. Ως παράδειγμα αναφέρεται ο Άγιος Νικόλαος Ορφανός (αρχές 14^{ου} αι.). Βλ. Ξυγγόπουλος (1964) εικ. 135-140.

⁶⁰¹ Δρανδάκης (1972) πιν. 48 β.

Μακρυχωρίου. Οι ενδυμασίες είναι κατάφορτες από διακόσμηση, που αποτελείται κυρίως από γεωμετρικά σχέδια, πολύ πιο τονισμένα από τους άλλους ναούς. Οι θήκες των σπαθίων τους είναι όμοιες με του αρχαγγέλου Μιχαήλ του Φύλακος στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου. Ακόμα και τα στηρίγματα στη θήκη του σπαθιού, από τα οποία περνούσε ο μάντας, είναι πανομοιότυπα. Μία λεπτομέρεια, που επαναλαμβάνεται σε όλους τους στρατιωτικούς αγίους, είναι ο μάντας της θήκης του σπαθιού, που πάντα ελίσσεται γύρω από το χέρι ή γύρω από το σπαθί και οι άκρες του κρέμονται προς τα κάτω. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια είναι ο τρόπος που αποδίδει ο ζωγράφος τον πήχυ του χεριού δημιουργώντας ένα στρογγυλό εξόγκωμα. Τα ίδια επαναλαμβανόμενα σχέδια παρατηρούνται στους θώρακες, στα κράσπεδα των χλαμύδων τους, στις περισκελίδες. Το φωτοστέφανο του πρώτου καθώς και του τελευταίου έχουν τη χαρακτηριστική λευκή ταινία με σταυρούς και ημισταύρια⁶⁰². Προφανώς παρόμοια θα ήταν και των υπολοίπων. Όλα αυτά είναι χαρακτηριστικά υστεροκομνηνειακής τέχνης και επαρχιακών μνημείων του 13^{ου} αι.

Από τις μορφές λείπει ο όγκος και δείχνουν επίπεδες. Το ίδιο παρατηρείται και στους άλλους ναούς, αλλά η γραμμικότητα εδώ είναι εντονότερη και κάνει τα σώματα να φαίνονται τελείως επίπεδα. Επίσης, μπορεί η παράσταση της Γέννησης να μοιάζει με αυτή της Κοίμησης της Θεοτόκου Οξυλίθου και του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου, αλλά, η τοποθέτηση της Θεοτόκου τόσο ψηλά, δίπλα στον ουράνιο θόλο, πιθανότατα πρόκειται για αστοχία του ζωγράφου ή πειραματισμό, τον οποίο, αργότερα, στους άλλους ναούς διόρθωσε. Με βάση την τεχνολογική ανάλυση, η εικονογράφηση του νάρθηκα μπορεί να τοποθετηθεί γύρω στο 1300, λίγα χρόνια νωρίτερα από τους άλλους ναούς.

⁶⁰² Παρατηρείται και σε άλλους ναούς στην Εύβοια: Άγιος Ιωάννης Καλυβίτης Ψαχνών (1245), Μεταμόρφωση Σωτήρα Πυργίου (1296), Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου (1302/3), Κοίμηση Θεοτόκου (αρχές 14^{ου} αι.) και Άγιος Νικόλαος (1304) Οξυλίθου, Αγία Θέκλα (τέλος 13^{ου} αι.) και Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου (αρχές 14^{ου} αι.).

8. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΙΤΖΑΝΩΝ ΟΞΥΛΙΘΟΥ (1304)

A) Αρχιτεκτονική⁶⁰³

Ο Άγιος Νικόλαος βρίσκεται στον συνοικισμό Ριτζάνων του Οξύλιθου, πολύ κοντά με άλλους δύο ναούς Βυζαντινούς, που κτίστηκαν την ίδια περίπου περίοδο: την Κοίμηση της Θεοτόκου, για την οποία έγινε λόγος⁶⁰⁴, και την Αγία Άννα, μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό (αρχές 14^{ου} αι.)⁶⁰⁵. Είναι ένας μικρός, μονόχωρος, σταυρεπίστεγος ναός, παραλλαγής Α1 σύμφωνα με τον Ορλάνδο⁶⁰⁶, με νάρθηκα μεταγενέστερο (εικ. 108, σχ. 11). Η οικοδόμηση έχει γίνει με αργολιθοδομή και μόνο στις γωνίες της εγκάρσιας καμάρας έχουν χρησιμοποιηθεί κατεργασμένοι πωρόλιθοι. Επειδή ο ναός είχε πάρει κλίση προς τα νότια και κινδύνευε να καταρρεύσει, κτίστηκαν δύο αντηρίδες στη νότια πλευρά (εικ. 107) για να τον στηρίξουν και, επίσης, προστέθηκε κτιστό τέμπλο για τον ίδιο λόγο⁶⁰⁷. Η κόγχη του Ιερού είναι ημικυλινδρική με ένα μικρό μονόλοβο παράθυρο και έχει κτιστή Αγία Τράπεζα (εικ.109). Στη νότια πλευρά της εγκάρσιας καμάρας έχει ένα μονόλοβο τοξωτό άνοιγμα από πωρόλιθο και στην επίστεψη ταινία πλίνθινη (εικ. 110). Η είσοδος στον ναό γίνεται από τη δυτική πλευρά του νάρθηκα.

B) Εικονογραφία-εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού

Ανάμεσα στα ελάχιστα σπαράγματα τοιχογραφιών, που έχουν διασωθεί, είναι η κτητορική επιγραφή στο ανατολικό άκρο της βόρειας πλευράς του Ιερού. Η επιγραφή έχει ως εξής: ANE[KE]/NHCTH O ΘΙΟ/C KE ΠANCEY/TOC ΝΑΟC ΟΥ/ΤΟC ΤΟΥ ΕΝΑΓΙ(ΟΙC) /ΠΑΤΡΟC ΗΜΩΝ /ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΠΑ/ΡΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ/C KE ΕΞΟΔΟΥ ΛΕ/Ο(Ν)ΤΟC ΤΟΥ ΑΥΒΕΛ/ΛΑ KE ΤΗ<C> CHNBIOY / ΑΥΤΟΥ ΗΡΙΝΗC KE / ΤΟΥ ΥΙ(ΟΥ) ΑΥΤΟΥ ΔΗΜ[Η]ΤΡΙΟΥ ΑΜΑ CHNBΙΩ/ KE ΤΑΙΚΝΟΙC/ ΕΤΟΥC CΤΩΙΒ/ (ΙΝΔ.) Β (εικ. 111)⁶⁰⁸. Από την

⁶⁰³ Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ενδεικτικά Λιάπης (1971) 105-106, εικ. 24, 25· Kupper (1990) 132, 134-136 και σποραδικά· Παππάς (2006) 92-93.

⁶⁰⁴ Βλ. παραπάνω, το κεφάλαιο: ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Οξύλιθο.

⁶⁰⁵ Για τον ναό της Αγίας Άννας βλ. ενδεικτικά Λιάπης (1971) 101-04· Κακαβάς (2006) 267-89.

⁶⁰⁶ Ορλάνδος (1935) 42-44.

⁶⁰⁷ Το κτιστό τέμπλο υποστηρίζει την ενισχυτική ζώνη της ανατολικής καμάρας. Εκτός τούτων, για περαιτέρω ενίσχυση κατασκευάστηκαν δύο ζώνες στη δυτική καμάρα από σκυρόδεμα. Για τις εργασίες στερέωσης του ναού βλ. Λαζαρίδης (1965) 297.

⁶⁰⁸ «Ἄνεκαινίσθη ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναὸς οὗτος τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Νικολάου παρὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου Λέοντος τοῦ Αὐβελῆ καὶ τῆς συμβίου αὐτοῦ Εἰρήνης καὶ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ

επιγραφή συνάγεται ότι ο ναός κτίστηκε από την οικογένεια Αυβελλά, χωρίς να αναφέρεται αν ο Λέων Αυβελλάς είχε κάποιο αξίωμα στην περιοχή. Επίσης παρουσιάζει πολύ μεγάλη ομοιότητα στον τρόπο γραφής, ακόμα και στα ορθογραφικά λάθη με αυτήν του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Έχει υποστηριχτεί ότι το ίδιο χέρι έγραψε δύο ακόμα επιγραφές αυτήν του Σωτήρος στο Πυργί (1309/10) και αυτήν της Οδηγήτριας στις Σπηλιές (1311)⁶⁰⁹.

Από τις τοιχογραφίες του ναού ελάχιστες έχουν απομείνει. Στη βόρεια πλευρά του Ιερού εικονίζεται αριστερά ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ολόσωμος, ο οποίος φορά τη γνωστή μηλωτή και ένας ημίτομος ιεράρχης, μετωπικός, με μονόχρωμο φαιλόνιο πάνω από την εσοχή της Πρόθεσης⁶¹⁰ (εικ. 111). Ακριβώς από κάτω υπάρχει γραπτός διάκοσμος από λοξές γραμμές εναλλασσόμενου πάχους κόκκινες και μπλε (εικ. 111).

Μία στενή διακοσμητική ζώνη πρέπει να διέτρεχε τον ναό μέχρι την εγκάρσια καμάρα, αν κρίνουμε από ένα μικρό τμήμα που σώθηκε (εικ. 116).

Στην καμάρα του Ιερού εικονίζεται η Ανάληψη (εικ. 111-13), που κλείνει τον κύκλο της επίγειας ζωής του Χριστού. Ο Χριστός ένθρονος, μέσα σε ελλειψοειδή δόξα λαδί χρώματος, με το αριστερό χέρι κρατά διάλιθο Ευαγγέλιο και με το αριστερό, μάλλον, θα ευλογούσε. Η δόξα πλαισιώνεται με ταινίες μελανού χρώματος με στικτές χρυσές βούλες, οι οποίες ανάμεσά τους έχουν λευκές γραμμές ως ψιμμυθίες, που υποδηλώνουν ακτίνες φωτός. Ο χιτώνας του Χριστού είναι σε σκούρο πορτοκαλί χρώμα με απαστράπτουσες χρυσοκοντυλιές, ενώ το μάτιο πέφτει από τον αριστερό του ώμο, αναδιπλώνεται γύρω από το ευαγγέλιο και καταλήγει ανάμεσα στα πόδια του. Στα πόδια του διακρίνονται τα σημάδια από τα καρφιά, ενώ το φωτοστέφανο καταλήγει στη γνωστή λευκή ταινία με σταυρούς και ημισταύρια. Από τους τέσσερις αγγέλους, που κρατούσαν τη δόξα, έχουν απομείνει ίχνη μόνο από τα ρούχα τους και οι άκρες των χεριών των δύο δεξιών αγγέλων. Από τους δύο ομίλους των αποστόλων έχει απομείνει τμήμα από τρεις αποστόλους και τον άγγελο. Ο

Δημητρίου ἄμα συμβίω καὶ τέκνοις ἔτους 6812 ἀπὸ κτίσεως κόσμου, ἰνδικτιῶν Δευτέρα (1304)». Για την κτητορική επιγραφή βλ. Ζωγράφος (1927) 9-10· Ιωάννου (1959) πιν. 33· Λιάπης (1971) 107· Koder (1973) 166-67· Κατσάλη, Κωσταρέλλη (2017) 581·. Για το «ἀνεκαινίσθη» βλ. παραπάνω: κτητορική επιγραφή ναού Αγίου Δημητρίου.

⁶⁰⁹ Koder (1973) 164,167· Τριανταφυλλόπουλος (1974) 248-49. Για τις κτητορικές επιγραφές στον ναό του Σωτήρος στο Πυργί και της Οδηγήτριας στις Σπηλιές βλ. Ζωγράφος (1927) 3, 6.

⁶¹⁰ Το μονόχρωμο φαιλόνιο είναι πολύ διαδεδομένο τον 12^ο και 13^ο αι., με επιβίωση σε επαρχιακά μνημεία. Βλ. Δρανδάκης-Καλοπίστη-Παναγιωτίδη (1979) 157, 158, 160 και σποραδικά. Επίσης Χατζηδάκης (1959) 99.

άγγελος είναι μετωπικός, κρατά σκήπτρο με το ένα χέρι, που καταλήγει σε ανθέμιο, και με το άλλο δείχνει προς τον Χριστό. Τα μαλλιά του δημιουργούν σπείρες και καταλήγουν στους ώμους. Φέρει στο κεφάλι τη γνωστή ταινία με μία πολύτιμη πέτρα στο κέντρο και τα φτερά του σε καφέ χρώμα κοσμούνται με χρυσοκοντυλιές. Στο επάνω τμήμα των φτερών οι χρυσοκοντυλιές δημιουργούν μικρές θηλιές, ακριβώς όμοιες με τον άγγελο του Ευαγγελισμού και της Ανάληψης στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου (εικ. 7, 11, 13). Αντίθεση προκαλεί η αυστηρά μετωπική στάση του αρχαγγέλου με των μαθητών, που είναι γυρισμένοι κατά παρειά. Από τους τρεις αποστόλους, που διασώζονται σε κακή κατάσταση μέχρι τη μέση, πρώτος είναι ο Παύλος, που κοιτά προς το θαυμαστό γεγονός έκπληκτος, ενώ με το δεξί του χέρι κρατά ένα κόκκινο βιβλίο, το βιβλίο των Επιστολών⁶¹¹, ενώ οι άλλοι δύο συζητούν. Η ζώνη των αποστόλων με την Παναγία είναι τελείως κατεστραμμένη.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως Φύλαξ (εικ. 114)⁶¹² είναι μετωπικό πορταίτο επιβλητικών διαστάσεων, πατά σε ένα κόκκινο μαξιλάρι διάλιθο και καταλαμβάνει όλη την κάτω ζώνη του εγκάρσιου κλίτους. Το τμήμα από τη μέση και πάνω δεν σώζεται, εκτός από την άκρη των φτερών του επάνω αριστερά. Φορά κοντό χιτώνα σε καστανό χρώμα, θώρακα πορτοκαλί με κάθετες καφέ μαργαριταροστόλιστες ταινίες, περύγια στους ώμους και τη λεκάνη, ενώ η χλαμύδα του είναι κόκκινη. Στο αριστερό χέρι κρατά τη θήκη του σπαθιού του και στο δεξί θα πρέπει να κρατούσε υψωμένο το σπαθί του. Ο ιμάντας, που συγκρατούσε το σπαθί στη μέση του, είναι τυλιγμένος γύρω από τη θήκη, όπως το συναντήσαμε και στους άλλους τρεις ναούς⁶¹³. Οι περικνημίδες είναι πορτοκαλί με χρυσοκοντυλιές και οι περισκελίδες γαλάζιες. Στην κάτω αριστερή πλευρά υπάρχει επιγραφή, εξίτηλη σήμερα σε μεγάλο βαθμό⁶¹⁴.

⁶¹¹ Δεν φέρει διακόσμηση, εκτός από δύο μελανές γραμμές σε σχήμα χιαστί, και στα τέσσερα διάχωρα, που σχηματίζονται, υπάρχουν επάλληλα τρίγωνα.

⁶¹² Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, όταν εικονίζεται με γυμνό και υψωμένο σπαθί, αλλά δεν βρίσκεται κοντά στο Ιερό ή στην είσοδο του ναού, τότε πιθανόν να έχει σχέση με τη Ψυχοστασία και την ιδιότητα του προστάτη των πιστών. Βλ. Γιακουμάκη (2014) 128 και υποσ. 56.

⁶¹³ Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου, Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου, Άγιος Νικόλαος Πύργου (εικ. 24, 40, 67, 77, 102, 103). Το στοιχείο αυτό συνηγορεί στην απόδοση των τοιχογραφιών στο ίδιο αγιογραφικό εργαστήριο.

⁶¹⁴ Σήμερα είναι δύσκολο να διαβαστεί. Ο Ζωγράφος (1927) 10, την είχε διαβάσει ως εξής: «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Γεωργίου τοῦ Βουλينوῦ, τῆς συζύγου αὐτοῦ Κυριακούλας καὶ τέκνοις».

Ο άγιος Κοσμάς (εικ. 115) εικονίζεται στη βόρεια πλευρά της κατά μήκος καμάρας. Είναι νέος και αγένειος⁶¹⁵ με πολύ ευγενικά χαρακτηριστικά, έχει ευρύ μέτωπο και κοντά μαλλιά, που καταλήγουν πίσω από τα αυτιά. Το δεξί του χέρι είναι σε στάση ικεσίας και στο άλλο χέρι κρατούσε ειλητάριο⁶¹⁶. Φορά χιτώνα με γιακά, ανοιχτό στο λαιμό σε ρόδινο χρώμα, με κάποια κουφίζοντα μελανά σχέδια. Το μιάτιό του έχει χρυσαφί επιρράμματα με μελανά ελικοειδή φυτικά κοσμήματα. Δίπλα του εικονίζεται μία αγία με κόκκινο μαφόριο. Ο άγιος έχει εξαιρετικά μεγάλες ομοιότητες και στα ενδύματα και στο πρόσωπο με τον αντίστοιχο άγιο του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου⁶¹⁷.

Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου ελάχιστα μπορούμε να πούμε. Μετωπικοί ιεράρχες τοποθετούνται στο Ιερό γύρω στον 12^ο αι., αλλά και στις αρχές του 13^{ου} αι.⁶¹⁸. Η Ανάληψη εικονίζεται στην καμάρα του Ιερού, όπως και στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου και στην Κοίμηση της Θεοτόκου και στον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου. Η θέση του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως Φύλαξ στους ναούς αναλύθηκε παραπάνω⁶¹⁹. Η κάτω ζώνη του ναού υποθέτουμε ότι περιελάμβανε ολόσωμους αγίους, αν κρίνουμε από τον άγιο Κοσμά και την αδιάγνωστη αγία, ενώ η επάνω ζώνη θα είχε κάποιο εικονογραφικό πρόγραμμα, που δεν μπορούμε όμως να το συνθέσουμε.

Γ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Βασικό χαρακτηριστικό και σε αυτόν τον ναό είναι τα μεγάλα μάτια, με την ίριδα να καλύπτει μεγάλο μέρος του ματιού αγκαλιάζοντας την κόρη, δίνοντας έτσι μεγάλη ένταση στο βλέμμα. Τα φρύδια είναι μεγάλα και στρογγυλεμένα αρκετά. Στα πρόσωπα ο προπλασμός είναι σε χρώμα μεταξύ καστανού και λαδί και το σάρκωμα απλώνεται σε μεγάλη έκταση αφήνοντας ελάχιστες σκιές στις άκρες. Σε όλα τα πρόσωπα χρησιμοποιείται πυρροδισμός εκτός από το πρόσωπο του Χριστού, που έτσι αποπνέει μεγαλύτερη αυστηρότητα. Οι μαλακές διαβαθμίσεις στα φώτα του προσώπου του Αγίου Κοσμά, καθώς και τα έντονα κόκκινα χείλη δείχνουν

⁶¹⁵ Κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή εικονίζεται με πυκνά και κοντά γένια, αργότερα με αραιά και κατά την υστεροβυζαντινή δεν έχει ούτε γένια ούτε μουστάκι. Βλ. Ορλάνδος (1955-56) 146, υποσ. 1.

⁶¹⁶ Αν είναι σωστό το σκίτσο που έκανε ο Ζωγράφος, όταν επισκέφτηκε τον ναό. Βλ. Ζωγράφος (1927) 9, εικ. 5.

⁶¹⁷ Προσωπική παρατήρηση.

⁶¹⁸ Χατζηδάκης (1959) 92-97.

⁶¹⁹ Βλ. παραπάνω την παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον ναό του Αγίου Δημητρίου.

νατουραλιστική διάθεση, απομάκρυνση από την ιερατικότητα, θυμίζουν ελληνοιστικά πορτραίτα και δείχνουν γνώση του παλαιολόγειου ανθρωπισμού⁶²⁰. Το πρόσωπο του αγίου Κοσμά θα μπορούσε να συγκριθεί με αυτό της Σαμαρείτιδας στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Οξύλιθο. Μια λεπτή μελανή διακεκομμένη γραμμή περιτρέχει το κεφάλι του αγίου Κοσμά, κάτι που επαναλαμβάνεται και στους άλλους ναούς⁶²¹. Το πρόσωπο του αγγέλου στην Ανάληψη θυμίζει έντονα το πρόσωπο της Βλαχερνίτισσας στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου, αλλά είναι πλασμένο με πιο φωτεινά χρώματα. Το πλάσιμο του προσώπου του αριστερού αποστόλου στην Ανάληψη, ακόμα και ο τρόπος σχηματισμού της γενειάδας, θυμίζει έντονα τον άγιο Θεόδωρο από εικόνα του Σινά (13^{ος} αι.)⁶²², κάτι που δείχνει ότι οι καλλιτέχνες είχαν υπόψη τους τις εξελίξεις στα νέα ρεύματα, έστω και με κάποια καθυστέρηση. Τα γένια του Χριστού είναι σε όλους τους ναούς με τον ίδιο τρόπο σχηματισμένα. Καταλήγουν σε δύο ελισσόμενες σπείρες στο κέντρο, που τονίζονται περισσότερο καθώς πέφτουν πάνω στις ψιμμυθιές του λαιμού, χωρίς το παραμικρό κενό ανάμεσα στα γένια και τα φώτα του λαιμού. Εντύπωση προκαλεί ότι το χρώμα των μαλλιών δεν είναι παντού το ίδιο, κάτι που δεν συμβαίνει στους άλλους ναούς, ίσως σημάδι πειραματισμού του ζωγράφου. Τα μαλλιά του Χριστού έχουν το γνωστό και από τους άλλους ναούς που εξετάσαμε χρώμα της terra ercolano και τα φωτίσματα γίνονται γραμμικά με ώχρα. Σκίαση υπάρχει μόνο στη μία πλευρά των μαλλιών. Αντίθετα, τα μαλλιά των υπολοίπων αγίων και του αγγέλου έχουν χρώμα καφέ, από terra ercolano και μαύρο, με φωτίσματα καστανά και σκιάσεις που δημιουργούν όγκο. Τα έντονα σχηματισμένα αυτιά και το μικρό επάνω χείλος είναι κάτι που αναλύθηκε παραπάνω⁶²³. Τα ενδύματα σχηματίζονται γραμμικά και αποτελούνται από πιο σκοτεινές γραμμές, που ανάμεσα τους περικλείουν φωτεινότερες και πλατύτερες επιφάνειες και που κάνουν τα σώματα να μοιάζουν επίπεδα, χωρίς όγκο, χωρίς διάθεση για τονισμό της σωματικότητας⁶²⁴. Εξαιρεση αποτελεί ο αρχάγγελος Μιχαήλ. Οι χρυσοκοντυλιές στις περικνημίδες του, παρόλο που είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποδοθεί ο όγκος με ένα μόνο χρώμα, έχουν τοποθετηθεί τόσο σοφά από τη μία πλευρά μόνο, που αποδεικνύουν ότι, όπου θέλει ο ζωγράφος να αποδώσει τον όγκο, το πετυχαίνει άριστα. Επίσης, οι περισκελίδες του παρόλο που έχουν ήπια τονικότητα

⁶²⁰ Σωτηρίου (1964) 199.

⁶²¹ Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου, Κοίμηση Θεοτόκου Οξύλιθου, Άγιο Νικόλαο Πύργου και Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου.

⁶²² Weitzmann (1963) εικ. 19.

⁶²³ Βλ. παραπάνω στις τεχνοτροπικές παρατηρήσεις του ναού του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

⁶²⁴ Μουρίκη (1974) 109.

γαλάζιου χρώματος, έχουν άριστη ανατομία στα γόνατα. Και στον χιτώνα του αρχαγγέλου παρατηρείται εντονότερη τάση απόδοσης του όγκου, ενώ η χλαμύδα και ο θώρακας είναι σχηματισμένα με τελείως γραμμικό τρόπο. Η παλέτα του ζωγράφου περιλαμβάνει χρώματα εντονότερα από του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου και παρόμοια με αυτά της Κοίμησης της Θεοτόκου⁶²⁵. Ενώ λοιπόν δέχεται ερεθίσματα από τα μεγάλα κέντρα ζωγραφικής, ο καλλιτέχνης παραμένει περισσότερο πιστός στα χαρακτηριστικά της υστεροκομνήνειας τέχνης. Η ίδια τάση παρατηρείται και σε άλλους ναούς της ίδιας περιόδου σε περιοχές της Μάνης⁶²⁶, της Λακωνίας⁶²⁷, της Αττικής⁶²⁸, της Βοιωτίας⁶²⁹ κ.ά.

Το ότι πρόκειται για το ίδιο αγιογραφικό συνεργείο δεν υπάρχει καμία αμφιβολία. Είναι τόσες πολλές οι ομοιότητες που μόνο τυχαίες δεν είναι. Η έντονη διάθεση για διακόσμηση, που αγγίζει τα όρια της μικρογραφίας, κάτι που χαρακτηρίζει την υστεροκομνήνεια ζωγραφική και μας θυμίζει σταυροφορικές εικόνες, είναι κοινό χαρακτηριστικό και το συναντάμε σε όλα τα μνημεία που εξετάζουμε. Τα πρότυπα είναι τα ίδια, με μικρές παραλλαγές, όχι όμως με δουλική μίμηση. Ακόμα και πολύ μικρές λεπτομέρειες, όπως η διακόσμηση των φτερών με μικρές θηλειές από χρυσοκοντυλιές, ο τρόπος που ελίσσεται ο ιμάντας της θήκης του σπαθιού, η διακόσμηση του Ευαγγελίου του Χριστού, οι ψιμμυθιές στη δόξα είναι όμοιες τόσο στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου όσο και στην Κοίμηση της Θεοτόκου.

⁶²⁵ Βέβαια, ασφαλέστερα συμπεράσματα θα προκύψουν, όταν οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου καθαριστούν και φανούν τα πραγματικά χρώματα, γιατί τώρα είναι αλλοιωμένα από την αιθάλη των κεριών και τα άλατα.

⁶²⁶ Δρανδάκης-Καλοπίστη-Παναγιωτίδη (1979) 160-62.

⁶²⁷ Σωτηρίου (1966 a) 267.

⁶²⁸ Σωτηρίου (1966 a) 270.

⁶²⁹ Σωτηρίου (1964) 199-200.

9. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΤΑ ΧΑΝΙΑ ΑΥΛΩΝΑΡΙΟΥ⁶³⁰

A) Αρχιτεκτονική⁶³¹

Στην περιοχή Χάνια Αυλωναρίου, στον κεντρικό δρόμο προς Κύμη, δεσπόζει ο ναός του Αγίου Δημητρίου (εικ. 117) σε χαμηλότερο επίπεδο από αυτό του δρόμου και των γύρω κτηρίων. Είναι τρίκλιτος με σταυρεπίστεγο μόνο το κεντρικό κλίτος στην παραλλαγή Α1 σύμφωνα με την κατάταξη του Ορλάνδου⁶³² και έχει τρεις οικοδομικές φάσεις. Υποστηρίζεται ότι ο νάρθηκας με τον οκτάπλευρο τρούλο οικοδομήθηκε πριν από τον κυρίως ναό⁶³³, ενώ η τρίτη φάση πρέπει να είναι αυτή του κυρίως ναού. Το πιθανότερο είναι να υπήρχε παλαιοχριστιανικός ναός με νάρθηκα⁶³⁴ και αργότερα να μετετράπη σε σταυρεπίστεγο. Πρόκειται για τρισυπόστατο ναό αφιερωμένο στον άγιο Δημήτριο το κεντρικό κλίτος, στον άγιο Ελευθέριο το βόρειο και στην αγία Θέκλα το νότιο.

Η κόγχη του Ιερού, που φτάνει μέχρι το ύψος της κατά μήκος καμάρας, είναι ημιεξαγωνική και φέρει τρίλοβο παράθυρο, με υψηλότερο τον μεσαίο λοβό. Ημιεξαγωνικές είναι και οι κόγχες της Πρόθεσης και του Διακονικού με μονόλοβο και δίλοβο παράθυρο αντίστοιχα. Μόνο η κόγχη του Ιερού έχει κτιστεί από ένα ύψος και πάνω με πλινθοπερίκλειστο σύστημα και με κουφίζοντα κοσμήματα κατά διαστήματα (εικ. 118). Το κάτω τμήμα της είναι χτισμένο με αργολιθοδομή και χωρίζεται από το πλινθοπερίκλειστο με μία ζώνη λίθων· η διαφορά είναι πλέον ορατή μετά την αποχωμάτωση που έγινε γύρω από τον ναό, επειδή τα όμβρια ύδατα τον πλημμύριζαν, οπότε και φάνηκε ο τοίχος που, πριν, ήταν κάτω από το έδαφος⁶³⁵. Τα τόξα των λοβών του παραθύρου του Ιερού στηρίζονται σε δύο αρράβδωτους κιονίσκους με ανάγλυφο κιονόκρανο, με διαφορετικό σχέδιο ο καθένας. Τόσο αυτά όσο και το στέφον τόξο είναι λίθινα αντί των συνήθων πλίνθινων.

⁶³⁰ Ο ναός είναι ο πιο σημαντικός της περιοχής. Θα μπορούσε και μόνον αυτός να αποτελέσει θέμα διπλωματικής εργασίας. Ως εκ τούτου θα αναλυθούν μόνο παραστάσεις που διαφέρουν από όσες έχουν μέχρι τώρα αναλυθεί.

⁶³¹ Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ενδεικτικά: Φαράντος (1980) 368-370· Kupper (1990) 98, 134, 136 και σποραδικά· Παππάς (2006) 77-82· Φουστέρης (2006) 67-68· Κατσάλη (2015) 719-728· Λιάπη (2018) 55-99.

⁶³² Ορλάνδος (1935) 42.

⁶³³ Λαζαρίδης (1968) 244.

⁶³⁴ Η Αυλώνα ήταν έδρα επισκοπής από την παλαιοχριστιανική εποχή (553). Θέμελης (1952) 10. Ευρήματα τοιχοποιίας κάτω από το Ιερό επιρρωνύουν την υπόθεση αυτή. Βλ. Λαζαρίδης (1968) 244.

⁶³⁵ Λαζαρίδης (1968) 244.

Τα πλάγια κλίτη έχουν μονόρρυθμες στέγες με χαμηλότερη γένεση στέγης από το ύψος της κατά μήκος καμάρας (εικ. 119). Όλος ο υπόλοιπος ναός είναι κτισμένος με αργολιθοδομή, εκτός από τον τρούλο και τη νότια πλευρά της εγκάρσιας καμάρας, που έχουν πλινθοπερίκλειστο σύστημα τοιχοποιίας (εικ. 117)⁶³⁶. Η εγκάρσια καμάρα έχει στη νότια πλευρά δίλοβο παράθυρο από πωρόλιθο με βαθμιδωτό πλαίσιο, που περιβάλλεται από οδοντωτή ταινία και τεθλασμένο κόσμημα. Ο μαρμάρινος αμφικιονίσκος, που διαχωρίζει τους λοβούς, έχει επίθημα με ανάγλυφο σταυρό (εικ. 120). Στη βόρεια πλευρά πρέπει να υπήρχε άνοιγμα, το οποίο κλείστηκε⁶³⁷.

Ο τρούλος έχει ευθύγραμμο γείσο και στις έξι από τις οκτώ ακμές του έχει εντοιχισμένους κιονίσκους (εικ. 120)⁶³⁸. Η δυτική πλευρά του τρούλου έχει δίλοβο οξυκόρυφο παράθυρο από πωρόλιθο με επίστεψη. Στο κενό ανάμεσα στα οξυκόρυφα ανοίγματα υπάρχει ριπιδιόσχημο πλίνθινο κόσμημα και ο τρούλος απολήγει σε διπλή οδοντωτή ταινία (εικ. 121). Η είσοδος στον ναό γίνεται από τα δυτικά και περιλαμβάνει ένα τοξωτό άνοιγμα που έχει διακόσμηση: από πωρόλιθους, μαρμάρινο γείσο και οπτές πλίνθους, που σχηματίζουν επάλληλα τρίγωνα (εικ. 121). Πάνω ακριβώς από το πρόπυλο σχηματίζεται τυφλό αφίδωμα πλαισιωμένο με πωρόλιθους, οδοντωτή ταινία και ευθεία ταινία από ενάλληλες γωνίες (εικ. 121). Στη δυτική πλευρά του νάρθηκα υπάρχουν σπαράγματα ορθομαρμάρωσης, δύο εκ των οποίων φέρουν: ανάγλυφο αγκυλωτό σταυρό το ένα και ανθέμιο μέσα σε καρδιόσχημο πλαίσιο το άλλο, πιθανόν προερχόμενα από παλαιότερο ναό (εικ. 122 α'). Και στην εξωτερική πλευρά της νότιας κόγχης του Ιερού υπάρχουν μέλη σε επανάχρηση⁶³⁹ με ή χωρίς διάκοσμο (εικ. 122 β', γ'). Από το μέγεθος και από τη διακόσμηση του ναού εικάζεται ότι θα ήταν η έδρα της επισκοπής Αυλώνας⁶⁴⁰.

Η επικοινωνία του κυρίως ναού με τον νάρθηκα γίνεται μέσω ενός τοξωτού ανοίγματος που, δεξιά και αριστερά, έχει εντοιχισμένους αρράβδωτους κίονες (εικ. 126 α'), ο ένας εκ των οποίων με ιωνικό κιονόκρανο (εικ. 126 β'). Προφανώς παλαιότερα υπήρχε τρίβηλο, το οποίο έκλεισε και εντοιχίστηκαν οι κίονες (εικ. 125). Εσωτερικά, τα δύο πλάγια κλίτη επικοινωνούν με το κεντρικό με δύο οξυκόρυφα

⁶³⁶ Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η βόρεια πλευρά της εγκάρσιας καμάρας δεν έτυχε αντίστοιχης προσοχής με τη νότια.

⁶³⁷ Ο Φαράντος (1980) 369 αναφέρει ότι υπήρχε παράθυρο και στη βόρεια πλευρά.

⁶³⁸ Ο Παππάς (2006) 77, αναφέρει επτά κιονίσκους, αλλά είναι έξι.

⁶³⁹ Η αρχική χρήση των μελών δεν είναι βέβαιη.

⁶⁴⁰ Βλ. Λιάπη (2018) 51.

τόξα σε κάθε πλευρά από πωρόλιθους. Τα πλάγια κλίτη με τον νάρθηκα σχηματίζουν ένα περίστωο γύρω από το κεντρικό κλίτος.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το φράγμα του πρεσβυτερίου με σποραδικά μαρμάρινα στοιχεία: θωράκια (εικ. 123 α'), πεσσίσκους (εικ. 123 β'), τμήματα επιστυλίου (εικ. 123 γ'), όλα spolia με προέλευση από διάφορες περιόδους της ύστερης αρχαιότητας. Μπροστά από την Ωραία Πύλη υπάρχουν δύο μαρμάρινοι κηροστάτες με ανάγλυφα σχέδια (εικ. 124 α', β').

B) Εικονογραφία (σχ. 15, πιν. 3)

Το Ιερό

Η Θεοτόκος (εικ. 127) εικονίζεται στην κόγχη του Ιερού ένθρονη με τον Χριστό στην αγκαλιά της, ακουμπώντας το ένα της χέρι στο πόδι του Χριστού· το άλλο, μάλλον, θα το ακουμπούσε στον ώμο του. Δορυφορείται από δύο σεβίζοντες αγγέλους, εκ των οποίων σώζεται μόνο ο ένας⁶⁴¹. Ο ξύλινος θρόνος, χωρίς ερεισίνωτο, είναι κοσμημένος με πολύτιμους λίθους, χρυσοκοντυλιές και την πλάτη της στηρίζουν δύο μαξιλάρια σε χρώμα κόκκινο σκούρο το ένα και κόκκινο φωτεινό το άλλο με πλούσιο διάκοσμο από φυτικά κοσμήματα, ρομβοειδές κόσμημα και μαργαριτάρια. Η Θεοτόκος φορά γαλαζοπράσινο χιτώνα -τα χειρίδια ξεχωρίζουν μόνο από τις χρυσοκοντυλιές- και το μαφόριό της είναι σε μαβί χρώμα. Τα ενδύματα του Χριστού είναι πορτοκαλί χρώματος με χρυσοκοντυλιές, ενώ στο χέρι θα πρέπει να κρατούσε κλειστό ειλητήριο. Ο άγγελος φορά χιτώνα μπλε και ιμάτιο σε ρόδινο χρώμα με σκιάσεις σε χοντροκόκκινο. Το ιμάτιό του περνά από τον αριστερό του ώμο και πέφτει με χάρη πίσω δημιουργώντας στην απόληξή του χαριτωμένες πτυχές, ενώ τα χέρια του είναι καλυμμένα με ύφασμα. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου ονομάζεται «Πανάχραντος» και μας είναι γνωστός από το ψηφιδωτό της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης (867) και τον Όσιο Λουκά της Φωκίδας (11^{ος} αι.)⁶⁴². Ο τύπος της ένθρονης Παναγίας, συνοδευομένης από δύο αρχαγγέλους, έχει

⁶⁴¹ Από την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου και εξής, τα μέλη της αυλής ή τους στρατιωτικούς φρουρούς του Ρωμαίου αυτοκράτορα τα αντικαθιστούν οι άγγελοι. Βλ. Μουρίκη (1985) 121-123, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁶⁴² Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 67-68, όπου και βιβλιογραφία για την Πανάχραντο.

καθιερωθεί ήδη από τον 6^ο αι., αλλά απαντά συχνότερα από τον 12^ο και εξής⁶⁴³. Η στάση των αγγέλων αναπαριστά στάσεις προσκύνησης του Βυζαντινού αυτοκράτορα⁶⁴⁴.

Ο Μυστικός Δείπνος (εικ. 128). Ξεκινώντας από αριστερά, στη μεσαία ζώνη της αφίδας, εικονίζεται ο Μυστικός Δείπνος, που είναι η πρώτη σκηνή του Πάθους⁶⁴⁵ και αναφέρεται σε τρεις ευαγγελιστές⁶⁴⁶. Η σκηνή εκτυλίσσεται γύρω από ένα ελλειψοειδούς σχήματος τραπέζι⁶⁴⁷, με τον Πέτρο να κάθεται δεξιά κρατώντας κλειστό ειλητάριο. Οι υπόλοιποι μαθητές είναι, κυριολεκτικά, συνωστισμένοι, ίσως λόγω στενότητας του ζωγραφικού χώρου, και δείχνουν να συζητούν μεταξύ τους. Μόνο ο Πέτρος εικονίζεται μετωπικός, αλλά το σώμα του έχει πλάγια στάση. Ο Χριστός θα εικονιζόταν μάλλον στην αριστερή άκρη του τραπεζιού. Πάνω στο τραπέζι υπάρχουν τεμάχια άρτου, εδέσματα και ένα υπερμέγεθες κάνιστρο με λαβές και υποπόδιο. Το κάθισμα του Πέτρου δείχνει ότι έχει κανονικό ύψος, όμως τα πόδια του, καθώς και των άλλων μαθητών, εικονίζονται μέχρι την κνήμη και δίνουν την εντύπωση ότι κάθονται σε πανύψηλα καθίσματα, κάτι που το παρατηρήσαμε και αλλού⁶⁴⁸.

Ο Πέτρος κρατά την τιμητική θέση στη μία άκρη του τραπεζιού και ο Χριστός την άλλη⁶⁴⁹. Εκτός από τη στάση του σώματός του, ο Πέτρος διαφοροποιείται από τους άλλους μαθητές και από το κτήριο, που εικονίζεται πίσω του, ενώ πίσω από τους άλλους μαθητές ο κάμπος είναι μονόχρωμος. Είναι πιθανόν αντίστοιχο κτήριο να υπήρχε και πίσω από τον Χριστό.

⁶⁴³ Παρόμοια παράσταση ένθρονος Θεοτόκου δορυφορούμενης από αγγέλους υπάρχει στον ναό των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (περίπου 1180) και στο Κουρμπίνοβο (1191), στο Ιερό. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου (1994) 227. Στην Παναγία Κανακαριά Κύπρου (περ. 530) συναντάται μία από τις πρωιμότερες παραστάσεις. Βλ. Stylianou (1997²) 41 και εικ. 13, 14.

⁶⁴⁴ Παπαμαστοράκης (1992) 165.

⁶⁴⁵ Καλομοιράκης (1991) 200.

⁶⁴⁶ Ματθαίος 16: 17-29, Μάρκος 14: 12-25, Λουκάς 22: 7-35. Απουσιάζει από το Ευαγγέλιο του Ιωάννη, υπάρχει όμως στην *Α΄ Προς Κορινθίους Επιστολή* (11: 23-25) του αποστόλου Παύλου.

⁶⁴⁷ Έχει παρατηρηθεί ότι στην τέχνη της Ανατολής και Δύσης προτιμώνται τα μακρόστενα τραπέζια, ενώ οι βυζαντινοί ζωγράφοι προτιμούν τα ημικυκλικά, επιβίωση αρχαίων προτύπων. Αλμπάνη (1994) 212.

⁶⁴⁸ Βλ. παραπάνω την περιγραφή των καθισμάτων των αγγέλων στην παράσταση της Φιλοξενίας στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Οξύλιθο.

⁶⁴⁹ Την ίδια θέση είχαν ο Χριστός και ο Πέτρος, όταν όλα τα πρόσωπα εικονίζονταν στη μία πλευρά του τραπεζιού. Από τον 13^ο και κυρίως τον 14^ο αι. κ.ε. αλλάζουν οι θέσεις στο τραπέζι. Αργότερα ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο του τραπεζιού με τον Πέτρο αριστερά του και τον Ιωάννη δεξιά του. Βλ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1971) 63.

Η Κοινωνία των Αποστόλων (εικ. 128)⁶⁵⁰. Εκατέρωθεν του παραθύρου της αψίδας ιστορείται η σκηνή, από την οποία σώζεται η Μετάληψη του Οίνου. Δίπλα στην Αγία Τράπεζα εικονίζεται ο Χριστός κρατώντας το ποτήρι της Μετάληξης και απέναντί του όμιλος έξι αποστόλων⁶⁵¹. Πρώτος ο Πέτρος έχει ήδη πλησιάσει και είναι έτοιμος να δεχτεί τη Μετάληξη. Στην εικονογράφηση της σκηνής, συνήθως, προηγείται η Μετάδοση ακολουθώντας την ευαγγελική περιγραφή. Εδώ οι θέσεις είναι ανεστραμμένες, κάτι σπάνιο για την υστεροβυζαντινή περίοδο⁶⁵². Η παράσταση της Μετάδοσης είναι τελείως κατεστραμμένη. Η εικονογραφία της σκηνής εμφανίζεται τον 6^ο αι. σε δύο παραλλαγές, που αφορούν το αν ο Χριστός απεικονίζεται μία ή δύο φορές⁶⁵³.

Συλλειτουργούντες ιεράρχες (εικ. 129). Στην κάτω ζώνη της αψίδας σώζονται μόνο τρεις ιεράρχες. Είναι γυρισμένοι προς το Ιερό κατά τα τρία τέταρτα, με ελαφρά κλίση του σώματος προς τα εμπρός. Και οι τρεις φορούν υπόλευκα στιχάρια με διπλούς ποταμούς, ωμοφόρια γκριζου χρώματος με μελανούς σταυρούς, επιμανίκια και επιτραχήλια σε πορτοκαλί χρώμα με ρομβοειδή κοσμήματα και μαργαριτάρια. Ο Μέγας Βασίλειος και ο άγιος Γρηγόριος φορούν πολυσταύρια

⁶⁵⁰ Το θέμα είναι διαδεδομένο ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή και, μάλλον, προέρχεται από την ανατολική εικονογραφία. Βλ. Μαντάς (2001) 125-134. Είναι η λειτουργική παραλλαγή του Μυστικού Δείπνου. Πάσσαρης (2015) 10. Η παράσταση ήταν γνωστή από την εικονογράφηση των χειρογράφων του Rossano και Rabbula του 6^{ου} αι., όμως συναντάται σπάνια στην εικονογράφηση ναών μέχρι τα μέσα του 11^{ου} αι. Είναι πιθανόν λοιπόν να έχει σχέση με το σχίσμα του 1054 και την επιθυμία της ανατολικής Εκκλησίας να τονίσει τις διαφορές που την χώριζαν από τη δυτική Εκκλησία. Για το θέμα αυτό βλ. Lidon (1998) 381-405. Για την εικονογραφική εξέλιξη της παράστασης στην ανατολική και δυτική εικονογραφία βλ. Ηλιάδης (2005) 145-73.

⁶⁵¹ Από τον 14^ο αι. και μετά πολλές φορές στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων ο Χριστός, αντί για χιτώνα και ιμάτιο, φορά τον πατριαρχικό σάκκο, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320). Ο Παπαμαστοράκης (1994) 67-78, εικάζει ότι η εικαστική απόδοση κάποιων λειτουργικών πράξεων δημιουργήθηκαν ως αντίδραση στη φιλοδυτική πολιτική ορισμένων αυτοκρατόρων (για παράδειγμα του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου) που αύξησαν το κύρος του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως και έδωσαν το έναυσμα της απεικόνισης του Χριστού με την ενδυμασία του Πατριάρχη. Εκτός από λειτουργικούς συμβολισμούς δηλώνει και τη μετακύλιση της εξουσίας από τον αυτοκράτορα στον πατριάρχη. Παπαμαστοράκης (1994) 67-78.

⁶⁵² Εξαίρεση αποτελούν λίγοι ναοί στην Κρήτη, η Όμορφη Εκκλησία στην Αθήνα, ο Άγιος Αθανάσιος στο Μουζάκη και οι Άγιοι Απόστολοι στο Ρεσ. Βλ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη (1971) 55-56. Για απεικονίσεις της παράστασης στην υστεροβυζαντινή εποχή σε ναούς της Βαλκανικής βλ. Πάσσαρης (2015) 113-54.

⁶⁵³ Εμμανουήλ (1991) 413-14. Κάποιες παραστάσεις της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης συνδέονται από τα πρώτα χριστιανικά χρόνια με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Για το θέμα αυτό βλ. Πάσσαρης (2015) 59-64.

φαιλόνια, που σχηματίζουν γαμμάδια, ενώ ο άγιος Νικόλαος μονόχρωμο φαιλόνιο⁶⁵⁴ σε ανοιχτό χοντροκόκκινο. Τέλος και οι τρεις ξετυλίγουν ενεπίγραφα ειλητάρια⁶⁵⁵.

Από τον 9^ο αι., αλλά κυρίως στην παλαιολόγια περίοδο, απαντούν συχνά οι *ποταμοί* στα στιχάρια των ιεραρχών⁶⁵⁶. Για πρώτη φορά ο τύπος του συλλειτουργούντος ιεράρχη εμφανίστηκε στην Αγία Σοφία Αχρίδος (11^{ος} αι.), ενώ λίγο αργότερα καθιερώθηκε η πομπή των ιεραρχών⁶⁵⁷.

Η *Ανάληψη* (εικ. 130). Όλη την ανατολική κατά μήκος καμάρα καταλαμβάνει η Ανάληψη. Από το κεντρικό τμήμα της παράστασης μόνο δύο άγγελοι έχουν διασωθεί και τμήμα του ενδύματος του Χριστού. Οι θέσεις των αποστόλων γύρω από την Παναγία είναι ακριβώς ίδιες με αυτές του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου με τη διαφορά ότι στο Αυλωνάρι ο ζωγράφος δεν απεικόνισε έναν λόφο, το Όρος των Ελαιών, αλλά επτά, έναν για κάθε απόστολο και έναν για τη Θεοτόκο, οι οποίοι έχουν σχήμα ασκού και ανάμεσα τους ξεπροβάλλουν διάφορα δέντρα. Προφανώς, οι λόφοι σχεδιάστηκαν λόγω του άπλετου διαθέσιμου χώρου, ώστε να μην υπάρχουν κενά ανάμεσα στα εικονιζόμενα πρόσωπα. Τα χρώματα είναι ζωηρά και ελκύουν το βλέμμα του θεατή, παρά τη μεγάλη απόσταση.

Ο κυρίως ναός

Ο χριστολογικός κύκλος⁶⁵⁸

Η *Μεταμόρφωση* (εικ. 137)⁶⁵⁹ διαδραματίζεται στο Όρος Θαβώρ και μαρτυρείται στα Ευαγγέλια⁶⁶⁰. Το τοπίο συντίθεται από λόφους σε ώχρινο και ρόδινο χρώμα. Ο Χριστός, με λευκά ενδύματα που έχουν έντονες γκρι σκιές, εικονίζεται μέσα σε ελλειψοειδή ρόδινη δόξα, που σκουραίνει κλιμακωτά και προς το κέντρο το

⁶⁵⁴ Για το μονόχρωμο φαιλόνιο βλ. παραπάνω την περιγραφή των ιεραρχών στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

⁶⁵⁵ Μόνο του Μεγάλου Βασιλείου μπορεί να διαβαστεί: «Οὐδείς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ...», στίχοι από τον Χερουβικό Ύμνο. Τρεμπέλας (1982²) 71.

⁶⁵⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 179 και 213 υποσημ. 80.

⁶⁵⁷ Π.χ. Παναγία Κοσμοσώτεια της Βήρας (μέσα 12^{ου} αι.). Κωνσταντινίδη (2008) 126.

⁶⁵⁸ Από τον χριστολογικό κύκλο θα αναλυθούν οι σκηνές που δεν έχουμε συναντήσει στους προηγούμενους ναούς.

⁶⁵⁹ Από τις πρωιμότερες παραστάσεις της Μεταμόρφωσης είναι αυτή του Αγίου Απολλιναρίου in Classe (μέσα 6^{ου} αι.) στη Ραβέννα, που είναι συμβολική. Ένας μεγάλος Σταυρός στο κέντρο εγγεγραμμένος σε έναν τεράστιο κύκλο συμβολίζει τον Χριστό, ενώ δεξιά και αριστερά εικονίζονται ο Μωυσής και ο προφήτης Ηλίας. Κάτω από τον σταυρό τρία πρόβατα συμβολίζουν τους μαθητές που παρευρέθησαν στη Θεοπτία. Βλ. Herrin, Nelson (2016) 97-102.

⁶⁶⁰ Ματθαίος (17: 1-18), Μάρκος (9: 2-7), Λουκάς (9: 28-36).

χρώμα γίνεται χοντροκόκκινο. Στα αριστερά του Χριστού εικονίζεται ένας προφήτης με ανοιχτόχρωμα ενδύματα και, δεξιά του, ένας ακόμα από τον οποίο σώζεται μόνο η παρυφή του ιματίου του. Στο κάτω μέρος της σκηνής ο Πέτρος και ο Ιάκωβος είναι καθισμένοι, ενώ ο Ιωάννης πρηνής. Από τη δόξα φεύγουν ακτίνες προς τους μαθητές, διασώζεται όμως μόνο αυτή που κατευθύνεται στον Ιάκωβο.

Η Μεταμόρφωση, που είναι θεοφάνεια του Κυρίου, θεωρείται προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας⁶⁶¹ και είναι μία από τις σκηνές του Δωδεκαόρτου. Χρονικά το γεγονός συνέβη λίγο πριν ξεκινήσει την πορεία προς τα Ιεροσόλυμα και το εκούσιο Πάθος. Οι δύο προφύτες είχαν βιώσει τη θεοπτία, ο μεν Μωσής στο όρος Σινά⁶⁶², ο δε Ηλίας στο όρος Χωρήβ⁶⁶³. Ο εικονογραφικός τύπος διατηρήθηκε σταθερός από τον 6^ο αι. με αλλαγές μόνο στις αντιδράσεις των μαθητών⁶⁶⁴. Η παράσταση, που υπήρξε το πρότυπο για την εικονογραφία της σκηνής, ήταν η Μεταμόρφωση της μονής Σινά (565/6)⁶⁶⁵. Συνήθως ο Ιωάννης εικονίζεται στο κέντρο πρηνής⁶⁶⁶. Από τον 14^ο αι. και μετά εικονίζονται ρομβοειδή σχήματα μέσα στη δόξα, τα οποία οι μελετητές τα συνδέουν με το κίνημα των Ησυχαστών και θεωρούν ότι αναφέρονται στην Αγία Τριάδα⁶⁶⁷. Αρχαϊκό στοιχείο θεωρείται η όχι πολύ έντονη κίνηση των μαθητών και το ότι δεν υπάρχει η Ανάβαση και η Κατάβαση του Κυρίου και των μαθητών του προς και από το όρος, που προστέθηκαν τον 14^ο αι.⁶⁶⁸. Επομένως, εδώ ο ζωγράφος ακολουθεί πρότυπα μεσοβυζαντινής περιόδου. Η δόξα, που περιβάλλει τον Κύριο, τις περισσότερες φορές ήταν γαλάζιου χρώματος και το φως δηλωνόταν με ακτίνες που έφευγαν από αυτήν.

Η Έγερση του Λαζάρου (εικ. 136). Το επεισόδιο απεικονίζεται συνοπτικά και περιλαμβάνει αριστερά το ημιχώριο με τρεις μαθητές με

⁶⁶¹ Για το θεολογικό περιεχόμενο και την εικονογραφία της παράστασης βλ. ενδεικτικά Millet (1916) 216-31 και τις μονογραφίες Andreopoulos (2012) και Solrunn Nes (2007).

⁶⁶² Βλ. Έξοδος (3, 4: 1-17).

⁶⁶³ Βλ. Γ' Βασ. (19: 12-18).

⁶⁶⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 114.

⁶⁶⁵ Ο Weitzmann (2006) 61, θεωρεί το έργο αυτό ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της βυζαντινής τέχνης.

⁶⁶⁶ Νέα μονή Χίου (11^{ος} αι.), μονή Δαφνίου (11^{ος} αι.), Ευαγγέλιο μονής Ιβήρων (11^{ος} αι.), ναός Πρωτάτου (12^{ος} αι.) και μονή Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος (16^{ος} αι.) κ.ά. Βλ. Βλάχου (2018) 40-53.

⁶⁶⁷ Ειδικά για τη δόξα και τη συσχέτιση με το ησυχαστικό κίνημα βλ. Millet (1916) 230-31. Επίσης για τον ησυχασμό και τις αλλαγές που επέφερε στην εικονογραφία βλ. Strezova (2014) 9-80 και για την παράσταση της Μεταμόρφωσης 81-130.

⁶⁶⁸ Ορλάνδος (1955-56)155.

φωτοστέφανο⁶⁶⁹, μπροστά από λόφο ρόδινου χρώματος, τον Χριστό στο κέντρο, που απλώνει το χέρι του προς τον Λάζαρο, και δεξιά όρθιο τον Λάζαρο, με φωτοστέφανο, τυλιγμένο με κειρία και σουδάριο⁶⁷⁰, μπροστά από ένα σπηλαιώδες άνοιγμα, ενώ μπροστά από τη σπηλιά βρίσκεται η μετακινημένη ταφόπλακα πλαγίως τοποθετημένη⁶⁷¹. Στο βάθος ξεπροβάλλουν κάποιες μορφές. Αν και αρκετά φθαρμένη η παράσταση, ξεχωρίζει μπροστά από τον Λάζαρο μία μορφή, προφανώς του υπηρέτη που ξετυλίγει την κειρία⁶⁷². Το κάτω μέρος της παράστασης είναι εξίτηλο στο κέντρο και δεν γνωρίζουμε αν εικονίζονταν οι αδερφές του Λαζάρου.

Το επεισόδιο αυτό περιγράφεται εκτενώς στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη⁶⁷³ και εικονίζεται από την παλαιοχριστιανική περίοδο⁶⁷⁴, ενώ ο τύπος της παράστασης παγιώθηκε τον 6^ο αι.⁶⁷⁵ και είναι από τα θέματα του Δωδεκαόρτου. Κατά την παλαιολόγια περίοδο η σκηνή εμπλουτίζεται με περισσότερα πρόσωπα, με τα τείχη της Βιθυνίας και τις οικίες, με πλούσιο σε λεπτομέρειες τοπίο και, ενίοτε, με μία μορφή που κλείνει τη μύτη της από τη δυσσομία⁶⁷⁶.

Ο Ε λ κ ό μ ε ν ο ς (εικ. 137)⁶⁷⁷. Η σκηνή φέρει μεγάλες φθορές, αλλά μπορεί να *διαβαστεί* ικανοποιητικά. Εικονίζεται ένας όμιλος στρατιωτών πίσω από τον Χριστό, ένας στρατιώτης μπροστά, ο οποίος τον τραβάει, και δεξιά ο Σίμων ο Κυρηναίος, που κουβαλά τον Σταυρό, ενώ το βλέμμα του Χριστού είναι στραμμένο προς τον Σταυρό. Οι στρατιώτες φορούν κωνικά κράνη με καταυχένιο και η ανηφορική πορεία προς τον Γολγοθά αποτυπώνεται με την τοποθέτηση του κάθε προσώπου ελάχιστα πιο πάνω από το άλλο.

⁶⁶⁹ Στη μεσοβυζαντινή περίοδο απόστολοι και Λάζαρος έχουν φωτοστέφανο, ενώ αυτό καταργείται στην παλαιολόγια. Βλ. Παζαράς (2013) 110-11.

⁶⁷⁰ Οι κειρίες ήταν ταινίες με τις οποίες σαββάνωναν τον νεκρό. Για το σαββάνωμα του νεκρού βλ. Κουκουλές (1951) 154-62, κυρίως σελίδα 156. Το σουδάριο ήταν ένα κομμάτι ύφασμα με το οποίο τύλιγαν το κεφάλι του νεκρού. Στο κατά Ιωάννην (20: 6-7) διαβάζουμε: «Έρχεται οὖν Σίμων Πέτρος ἀκολουθῶν αὐτῷ, καὶ εἰσηλθὲν εἰς τὸ μνημεῖον καὶ θεωρεῖ τὰ ὀθόνια κείμενα καὶ τὸ σουδάριον, ὃ ἦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ, οὐ μετὰ τῶν ὀθονίων κείμενον ἀλλὰ χωρὶς ἐντετυλιγμένον εἰς ἓνα τόπον».

⁶⁷¹ Χαρακτηριστικό μεσοβυζαντινῆς περιόδου η πλάγια θέση της ταφόπλακας. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 119.

⁶⁷² Και αυτό είναι χαρακτηριστικό μεσοβυζαντινῆς εποχῆς. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 119.

⁶⁷³ Ιω. (11: 1-44).

⁶⁷⁴ Ζωγραφική κατακομβών. Για την παράσταση της Ανάστασης του Λαζάρου βλ. Millet (1916) 232-54. Ο Σωτηρίου (1942) 115 αναφέρει 50 παραδείγματα απεικόνισης της Έγερσης του Λαζάρου σε κατακόμβες και θεωρεί ότι συμβολίζει την ανάσταση των νεκρών.

⁶⁷⁵ Π.χ η παράσταση στον κώδικα του Rossano (6^{ος} αι.). Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 119.

⁶⁷⁶ Τη σκηνή αυτή ο Millet (1916) 235 την αποδίδει σε ανατολική επίδραση.

⁶⁷⁷ Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος βλ. Millet (1916) 362-79.

Η σκηνή δεν ανήκει στο Δωδεκάορτο, αλλά αποτελεί μέρος του Θείου Πάθους. Περιγράφεται συνοπτικά και στους τέσσερις Ευαγγελιστές⁶⁷⁸, αλλά και στα Απόκρυφα Ευαγγέλια⁶⁷⁹. Απαντάται σε δύο παραλλαγές: μία με τον Σίμωνα να σηκώνει τον Σταυρό, όπως αυτή του Αγίου Δημητρίου, που ακολουθεί τα συνοπτικά Ευαγγέλια, και μία με τον Χριστό να σηκώνει μόνος του μόνος του τον Σταυρό. Υπάρχει και μία ακόμα παραλλαγή, ο Χριστός χωρίς τον Σταυρό και τον Σίμωνα, που απαντάται σε ναούς της Καππαδοκίας και, κατά την παλαιολόγεια εποχή, στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας⁶⁸⁰. Το θέμα ήταν ήδη αγαπητό από την παλαιοχριστιανική περίοδο, όμως κατά τη μεσοβυζαντινή, ένας νέος τύπος έρχεται να προστεθεί, να γίνει αγαπητός μέχρι τον 15^ο αι. και να επιβιώσει στη συνέχεια μόνο σε επαρχιακά μνημεία, αυτός της Προσήλωσης⁶⁸¹.

Η Προσήλωση του Σταυρού (εικ. 137)⁶⁸². Πάνω σε ένα σπηλαιώδες έξαρμα στο κέντρο της παράστασης έχει στερεωθεί ο Σταυρός και μία σκάλα μπροστά από τον Σταυρό υποδηλώνει ότι ήρθε η ώρα της Ανάβασης. Ο Χριστός εικονίζεται αριστερά από τον Σταυρό με μαβί ένδυμα και τα χέρια δεμένα, ενώ στρατιώτες και ένας Εβραίος με το χαρακτηριστικό κάλυμμα της κεφαλής συμπληρώνουν την παράσταση.

Ως γνωστόν, ανάμεσα στην Προδοσία και τη Σταύρωση υπάρχουν και άλλα επεισόδια⁶⁸³. Κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο μόνο η παράσταση του Ελκομένου ιστορείτο συχνά, ενώ οι υπόλοιπες σπάνια, ίσως γιατί θεωρήθηκε η πιο σημαντική⁶⁸⁴. Από τον 11^ο, αλλά με αποκορύφωση τον 13^ο και 14^ο αι., συναντάμε όλο και πιο συχνά την Προσήλωση, που δεν είναι τίποτε άλλο από την προετοιμασία των πιστών για την αποκορύφωση του Θείου Δράματος, τη Σταύρωση⁶⁸⁵, ταυτόχρονα όμως δίνεται και στους ζωγράφους η δυνατότητα να πρωτοτυπήσουν, να αποδώσουν τη σκηνή με αφηγηματικό τρόπο ή με λιτότητα και να προσδώσουν δραματικό χαρακτήρα σε αυτήν⁶⁸⁶. Το πρωιμότερο παράδειγμα του Ελκομένου με τον προσηλωμένο σταυρό το συναντάμε σε εικόνα-μηνολόγιο του Σινά (αρχές 12^{ου} αι.),

⁶⁷⁸ Ματθαίος (27: 31-33), Μάρκος (15: 20-22), Λουκάς (23: 26-27), Ιωάννης (19: 17).

⁶⁷⁹ *Acta Pilati B'*, έκδ. Tischendorf 1853, κεφ. 10.

⁶⁸⁰ Κατσελάκη (1997) 181.

⁶⁸¹ Κατσελάκη (1996-97) 197.

⁶⁸² Για το θέμα αυτό και τις διάφορες παραλλαγές του βλ. Millet (1916) 380-95.

⁶⁸³ Όπως η Κρίση, η τριπλή άρνηση του Πέτρου, ο Εμπαιγμός, η Μαστίγωση, ο Ελκόμενος και η Ανάβαση στον σταυρό. Ενδεικτικά βλ. Κόλλιας (1991) 243-60.

⁶⁸⁴ Κατσελάκη (1997) 195.

⁶⁸⁵ Που είναι το αμέσως επόμενο επεισόδιο στον ναό.

⁶⁸⁶ Κατσελάκη (1997) 196.

αργότερα στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας (12^{ος} αι.), αλλά και σε πολλούς ναούς της νότιας Ελλάδας⁶⁸⁷.

Η Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 141). Στο κέντρο ο Χριστός, με πορτοκαλί ένδυμα, απαστράπτων από τις χρυσοκοντυλιές, στέκεται πάνω σε υπερυψωμένη βάση, ανάμεσα σε δύο κίονες ρόδινου χρώματος που μιμούνται μάρμαρο. Προφανώς, πίσω από τον Χριστό βρίσκεται η κλειστή θύρα⁶⁸⁸. Δεξιά από τον Χριστό, ο Θωμάς πλησιάζει με αποφασιστικότητα τον Κύριο με τεντωμένο το χέρι του, έτοιμος να το βάλει *εις τὸν τύπον τῶν ἤλων*. Δεξιά εικονίζονται τρεις μαθητές. Πρώτος ο Πέτρος, με μπλε χιτώνα και ώχρινο ιμάτιο, χρώματα που έχει σταθερά σε όλες τις απεικονίσεις του στον ναό, κρατά κλειστό ειλητάριο στο ένα χέρι και με το δεξί ευλογεί. Ο Πέτρος και ο απόστολος, που βρίσκεται πίσω του, έχουν μείνει ενεοί από την έκπληξή τους. Στο βάθος δεξιά εικονίζεται ένα κτήριο.

Η παράσταση, που στηρίζεται στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη⁶⁸⁹, είναι μία ακόμα θεοφάνεια του Χριστού και τονίζει το γεγονός της Ανάστασης. Ενώ όμως ο Χριστός εμφανίστηκε σε κλειστό χώρο, το γεγονός δείχνει να διαδραματίζεται σε εξωτερικό. Οι Βυζαντινοί απέφευγαν να υποδηλώσουν με ρεαλισμό τον χώρο στον οποίο διαδραματίζονται οι σκηνές, διότι η βυζαντινή τέχνη είναι κατ' εξοχήν πνευματική και τα γεγονότα διαδραματίζονται σε υπερβατικό χώρο⁶⁹⁰.

Αγιογραφικά πορträίτα

Σε όλο το πλάτος της εγκάρσιας καμάρας, στην κατώτερη ζώνη, εικονίζονται πέντε αγιογραφικά πορträίτα σε κάθε πλευρά, κυριολεκτικά καθραρισμένα μέσα σε πλαίσιο, αφήνοντας κενά διαστήματα ανάμεσά τους (εικ. 138). Οι μορφές είναι ημίτομες και ο τρόπος παρουσίασης των πορträίτων αυτών μιμείται φορητές εικόνες⁶⁹¹, όμως καμία μορφή δεν μπορεί να ταυτιστεί λόγω φθορών. Το βάθος των πινάκων ποικίλλει και κυμαίνεται μεταξύ λευκού, κοκκινωπού και μπλε. Από τον 11^ο

⁶⁸⁷ Κατσελάκη (1997) 188.

⁶⁸⁸ «Καὶ τῶν θυρῶν κεκλεισμένων», λόγω του φόβου των Ιουδαίων. Ιωάννης (20: 19).

⁶⁸⁹ Ιωάννης (20: 19-31).

⁶⁹⁰ Πανσελήνου (2010⁹) 259. Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Κόρδης (2007) 62-69, τονίζοντας ότι το τοπίο δεν αποτελεί προτεραιότητα των Βυζαντινών ζωγράφων, όταν όμως το έβαζαν μέσ σε κάποια σκηνή ήταν οργανικά δεμένο με την όλη σύνθεση.

⁶⁹¹ Ακολουθείται η παράδοση των οικογενειακών πορträίτων, κάτι σύνηθες στην ύστερη αρχαιότητα. Εξάλλου εντοπίζεται και στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου, όπου η παράσταση των αγίων Αναργύρων απεικονίζεται σε ξεχωριστό διάχωρο. Για το θέμα αυτό βλ. Grabar Π (1946) 45 κ.ε.

αι. και μετά συναντάμε αντίστοιχα παραδείγματα σε ναούς, όπως στην Άρτα στον ναό της Βλαχέρνας (13^{ος} αι.)⁶⁹². Τέλος, το διαφορετικό χρώμα στο βάθος του πορτραίτου συναντάται και αλλού, όπως στις τοιχογραφίες των παρεκκλησίων του Οσίου Λουκά (11^{ος} αι.)⁶⁹³.

Αινιγματικές παραμένουν δύο μορφές τεραστίων διαστάσεων (εικ. 143) στο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας στη νότια πλευρά, ακριβώς απέναντι από την παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Ιησού του Ναυή, που δεν μπορούν να ταυτιστούν λόγω φθορών.

Οι Προφήτες (εικ. 142)

Μετά την εικονομαχική περίοδο, στους ναούς με τρούλο καθιερώθηκε οι προφήτες να καταλαμβάνουν την αμέσως επόμενη ζώνη από τον Παντοκράτορα, προβάλλοντας έτσι το έργο της θείας Οικονομίας για τη σωτηρία των ανθρώπων⁶⁹⁴. Στην εγκάρσια καμάρα έχουν διασωθεί μόνο δύο προφήτες, ο Σοφονίας και ο Αββακούμ, από πολλούς, που πιθανόν εικονίζονταν στην ίδια ζώνη. Και οι δύο έζησαν τον 7^ο αι. π.Χ.⁶⁹⁵ και είναι δύο από τους δώδεκα ελάσσονες προφήτες. Στο ειλητάριο του Σοφονία αναγράφονται στίχοι από το βιβλίο του⁶⁹⁶. Ο Αββακούμ κρατά και αυτός ειλητάριο ανοιχτό⁶⁹⁷. Το πρόσωπό του θυμίζει πορταίτο ελληνιστικής εποχής. Στον Συναξαριστή αναφέρεται ότι ομοιάζει με τον Ιωάννη τον Θεολόγο με κοντά και στρογγυλά γένια, εδώ όμως έχει μακριά και διχαλωτά γένια⁶⁹⁸.

Δεν πρέπει να είναι τυχαία η τοποθέτηση των δύο προφητών δίπλα ο ένας στον άλλον, αφού τα κοινά σημεία που έχουν είναι πολλά. Ο Αββακούμ κατατάσσεται στην όγδοη θέση και ο Σοφονίας στην ένατη, έζησαν και οι δύο την ίδια εποχή και γιορτάζουν σε δύο συνεχόμενες μέρες, στις 2 Δεκεμβρίου ο Αββακούμ και στις 3 ο Σοφονίας. Ο προφήτης Σοφονίας παίρνει διαβεβαίωση από τον Θεό ότι αγαπά τον λαό του και ότι κάθε αδικία θα αποκατασταθεί⁶⁹⁹. Ο Θεός μηνύει στον

⁶⁹² Κατσελάκη (2015) 734.

⁶⁹³ Αχειμιάστου-Ποταμιάνου (1994) εικ. 16-19.

⁶⁹⁴ Γκιολές (1990) 138.

⁶⁹⁵ Βλ. Delahaye (1902) 271-73 για τον προφήτη Αββακούμ και 275 για τον προφήτη Σοφονία.

⁶⁹⁶ «Τάδε λέγει Κύριος, υπόμεινόν με έως ή...». Σοφονίας (3: 8).

⁶⁹⁷ «Κύριε εισακήκοα την άκοήν σου και έ(φοβήθην)» και είναι παρμένο από την προσευχή του Αββακούμ. Αββακούμ (3: 1).

⁶⁹⁸ Βλ. την υποσημ. για τον ευαγγελιστή Ιωάννη του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

⁶⁹⁹ Σοφονίας (3: 8-20).

Αββακούμ ότι θα προστατέψει τους αδικούμενους και ότι το δίκαιο θα υπερισχύσει⁷⁰⁰. Επομένως, και οι δύο προφήτες θίγουν παραπλήσια θέματα. Οι δυσκολίες που βίωναν οι Ορθόδοξοι την εποχή αυτή, πιθανόν, οδήγησε τον χρωστήρα του εικονογράφου να απεικονίσει τους δύο προφήτες τόσο κοντά, αφού ως γνωστόν οι εικόνες έχουν και διδακτικό νόημα και «ο θεατής παιδεύεται εκκλησιαστικά»⁷⁰¹.

Πολύ συχνά, κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, στην εικονογραφία αποδίδεται το όραμα του προφήτη Αββακούμ, που στηρίζεται σε μία αναγιγνωσκόμενη *λειτουργική ομιλία* του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού τη δεύτερη ημέρα του Πάσχα και συνδέεται με την Ανάσταση του Κυρίου⁷⁰². Ο Χριστός απεικονίζεται στον τύπο του *Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής*, έχει σωτηριολογικό περιεχόμενο και παραπέμπει στην ενθρόνιση του Κυρίου μετά την Ανάσταση μέχρι τη Δεύτερη Έλευσή του⁷⁰³.

Άλλες σκηνές

Οι τρεις Πάιδες εν Καμίνω (εικ. 131)⁷⁰⁴. Έχει διασωθεί τμήμα του αγγέλου με ανοιχτά τα καφέ χρυσοκοντυλιστά φτερά του, που στο επάνω μέρος φέρουν τη γνωστή διακόσμηση με συνεχόμενες χρυσές θηλειές. Η παράσταση αντλεί το θέμα από την Παλαιά Διαθήκη⁷⁰⁵ και εικονιζόταν από την παλαιοχριστιανική εποχή· έχει σωτηριολογικό περιεχόμενο και συμβολίζει το αειπάρθενο της Θεοτόκου⁷⁰⁶.

Η Φιλοξενία του Αβραάμ (εικ. 132)⁷⁰⁷. Η σκηνή, αν και διασώζεται με μεγάλες φθορές, μπορεί να συμπληρωθεί από την αντίστοιχη της Κοίμησης της Θεοτόκου, αφού οι ομοιότητες είναι μεγάλες. Ο μεσαίος άγγελος εικονίζεται μετωπικός και ευλογεί με το δεξί χέρι. Οι άλλοι δύο, σε πιο χαλαρή στάση, με το δεξί χέρι δείχνουν τον κεντρικό άγγελο, ενώ το πρόσωπό τους είναι αντίρροπα γυρισμένο. Τα φτερά των δύο αγγέλων είναι ανοιχτά, έχουν καφέ χρώμα με χρυσοκοντυλιές και στο πάνω μέρος τις μικρές χρυσές διακοσμητικές θηλειές που

⁷⁰⁰ Αββακούμ (3: 4-20).

⁷⁰¹ Κόρδης (2003) 24.

⁷⁰² Σκώττη (2005) 71-72.

⁷⁰³ Σκώττη (2005) 105-06, 118.

⁷⁰⁴ Βλ. Κουκιάρης (1989) 37, 68-69, 138-42.

⁷⁰⁵ Δανιήλ (3: 43-93).

⁷⁰⁶ Λαμπρόπουλος (2015) 223.

⁷⁰⁷ Βλ. παραπάνω τις αντίστοιχες παραστάσεις στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου και τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Οξυλίθου.

συναντάμε και στον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων και στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου. Εκατέρωθεν των αγγέλων ο Αβραάμ και η Σάρα, σε μικρότερο μέγεθος, υπηρετούν τους επισκέπτες τους και στα χέρια κρατούν τα προσφερόμενα εδέσματα. Στο βάθος, στις άκρες της παράστασης εικονίζονται δύο κτήρια, ένα με οριζόντια στέγη και ένα με δίρρυτη. Το τραπέζι έχει λευκό μάκτρο με σχέδιο από δύο μελανές γραμμές και δύο χειρόμακτρα στις άκρες με το ίδιο σχέδιο. Πάνω στην τράπεζα υπάρχουν μαχαίρια και πιρούνια με μαύρη λαβή, τριγωνικοί άρτοι και ραφανίδες, καθώς και ένα δοχείο με βάση σε σκούρο γκρι χρώμα διακοσμημένο με φυτικό σχέδιο και μέσα ο μόσχος που προσφέρθηκε ως γεύμα⁷⁰⁸. Τα ρούχα των αγγέλων είναι σε λευκό και ρόδινο χρώμα. Η Σάρα είναι ενδεδυμένη ακριβώς όπως στην Κοίμηση της Θεοτόκου και ο Αβραάμ με ώχρινο χιτώνα και λευκό ιμάτιο, ενώ στην Κοίμηση Οξυλίου φορά λευκό χιτώνα και ώχρινο ιμάτιο, δηλαδή ακριβώς τα αντίθετα.

Η παράσταση ανήκει στον ιστορικό τύπο⁷⁰⁹, από τον οποίο απουσιάζει η δρυς του Μαμβρή, χαρακτηριστικό που δείχνει ότι ο ζωγράφος έχει επηρεαστεί από την Ανατολή⁷¹⁰.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ με τον Ιησού του Ναυή (εικ. 144, 145)⁷¹¹. Κάτω από τη Γέννηση (εικ. 133), στο αμέσως χαμηλότερο τμήμα του βόρειου τυμπάνου της εγκάρσιας καμάρας, παρουσιάζεται ο αρχάγγελος στον Ιησού του Ναυή, ο οποίος βρίσκεται γονατιστός στα δεξιά του σε στάση δέησης. Ο αρχάγγελος, σε υπερμεγέθεις διαστάσεις, μετωπικός, με ανοιχτά τα φτερά του, φορά επίσημη στρατιωτική στολή, η οποία αποτελείται από κοντό χιτώνα κοκκινωπού χρώματος, θώρακα γεμάτο χρυσοκοντυλιές και μαργαριτάρια, πτερύγια στους ώμους και στη λεκάνη και κόκκινη χλαμύδα, που πορπώνεται στο στήθος, πέφτει πίσω από τους ώμους και καταλήγει σε ταινία με χρυσοκοντυλιές. Οι περικνημίδες είναι κόκκινες και οι περισκελίδες, σε σκούρο χρώμα, είναι κατάστικτες από πυκνά γεωμετρικά σχέδια. Με το δεξί χέρι κρατά υψωμένη ρομφαία και με το αριστερό τη θήκη του σπαθιού του. Πλούσιοι βόστρυχοι πέφτουν στους ώμους του και στο επάνω μέρος της κεφαλής φέρει τη γνωστή ταινία. Το φωτοστέφανο στην άκρη έχει τη γνωστή λευκή ταινία με σταυρούς και ημισταύρια. Τα φτερά του, που μοιάζουν με

⁷⁰⁸ Ο μόσχος δεν έχει αποδοθεί και τόσο επιτυχώς, αφού μοιάζει περισσότερο με γουρουνάκι.

⁷⁰⁹ Βλ. Δρανδάκης (1957) 81. Στον δογματικό εικονίζονται μόνο οι τρεις άγγελοι, ενώ στον ιστορικό περιλαμβάνονται ο Αβραάμ, η Σάρα και η δρυς του Μαμβρή.

⁷¹⁰ Alpatof (1927) 161.

⁷¹¹ Για την παράσταση βλ. Κουκιάρης (1989) 35, 68-69, 126-31.

φετερά παγωνιού, διατρέχουν ταινίες με μαργαριτάρια και οι χρυσοκοντυλιές είναι σε σχήμα ψαροκόκαλου. Η στάση του, ο τρόπος ένδυσης, τα φτερά και το φωτοστέφανό του είναι όμοια με του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου και έχει πολλές ομοιότητες με τον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων, αλλά και με στρατιωτικούς αγίους του Αγίου Νικολάου στον Πύργο. Η διακόσμηση των φτερών του αρχαγγέλου ακολουθεί πρότυπα μεσοβυζαντινής εποχής⁷¹².

Ο Ιησούς του Ναυή φωτοστεφανωμένος, σε πολύ μικρές διαστάσεις, γονυπετής, σε στάση δέησης, με νεανικό πρόσωπο, φορά φολιδωτή στολή δυτικού τύπου (*κλιβάνιο*)⁷¹³ και φέρει μεταλλικό κράνος με καταυχένιο, επίσης μεταλλικό, παρόμοιο με αυτό που φορά στη μονή του Οσίου Λουκά (στον ναό της Παναγίας)⁷¹⁴.

Η σκηνή αυτή, που λειτουργεί σαν προοίμιο της αλώσεως της Ιεριχούς, εικονογραφεί ένα επεισόδιο της Παλαιάς Διαθήκης⁷¹⁵, όταν κατά τη διάρκεια της πολιορκίας εμφανίστηκε στον Ιησού του Ναυή ένας άνδρας με ρομφαία. Σε ερώτηση του Ιησού, αν είναι στρατιώτης του ή εχθρός, πήρε την απάντηση ότι είναι αρχιστράτηγος Κυρίου· τότε ο Ιησούς πέφτοντας στα γόνατα τον προσκύνησε. Ακριβώς αυτό το περιστατικό περιγράφεται εδώ. Ο εικονογραφικός κύκλος, που αναφέρεται στο κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, περιλαμβάνει αρκετές σκηνές, που ήταν γνωστές και ιδιαίτερα αγαπητές στους Βυζαντινούς, γιατί μέσα από την ιστορία του εκφράζονται οι αγωνίες και οι προσδοκίες των Βυζαντινών για κατατρόπωση των εχθρών, αφού το θέμα δηλώνει τον θρίαμβο νικηφόρων εκστρατειών⁷¹⁶. Η ανακατάληψη της Εύβοιας από τους Βυζαντινούς προς το τέλος του 13^{ου} αι. είναι πιθανόν να δημιούργησε κλίμα ευφορίας και αισιοδοξίας.

⁷¹² Π.χ. Άγιος Ιερόθεος Μεγάρων (1170-1180). Kitzinger (1984) 177, εικ. 7.

⁷¹³ Από τον 13^ο αι. και εξής ο δυτικού τύπου θώρακας στους στρατιώτες απαντά πολύ συχνά σε πλείστες όσες παραστάσεις (Προδοσία, Σταύρωση κ.ά.). Βλ. Κατσελάκη (2003). Στην Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου και στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου η στολή είναι μεικτή, περιλαίμιο δυτικού τύπου και στολή βυζαντινή.

⁷¹⁴ Ξυγγόπουλος (1973-74) 129.

⁷¹⁵ Ιησούς του Ναυή (5: 13-15). Η σκηνή αυτή περιγράφεται και στο Συναξάρι: Delehay (1954) 203, στ.45-6.

⁷¹⁶ Οι βυζαντινοί στρατηγοί τον είχαν ως πρότυπο ανδρείας. Συχνά εικονίζονταν με φωτοστέφανο, αφού θεωρείτο ο «θεοκρατικός ταγός» των Ισραηλιτών που πέτυχε την πτώση της Ιεριχούς. Ενδεικτικά βλ. Στίκας (1974) 110-12· Κουκιάρης (1989) 126-31. Για πρώτη φορά η παράσταση απαντάται στη Ρώμη στη Santa Maria Maggiore (430-40). Συνήθως απαντά στη συνεπτυγμένη μορφή, όπως εδώ. Ο Κουκιάρης διακρίνει τρεις εικονογραφικούς κύκλους της συνεπτυγμένης μορφής, που έχουν σχέση με τη στάση του αρχαγγέλου. Στον πρώτο τύπο ο αρχάγγελος στρέφεται προς τον Ιησού του Ναυή, στον δεύτερο είναι αυστηρά μετωπικός, όπως συμβαίνει και στον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου και στον τρίτο τύπο ο αρχάγγελος παριστάνεται έφιππος.

Ο Ευσέβιος Καισαρείας (4^{ος} αι.) θεωρεί ότι ο άγγελος λειτουργεί ως προεικόνιση του Χριστού⁷¹⁷. Σκηνές από τον κύκλο του Ιησού του Ναυή βρίσκουμε στη Santa Maria Maggiore (5^{ος} αι.) και έχει δύο τύπους: είτε ως μεμονωμένη παράσταση όπως εδώ, στην Καππαδοκία στο Cavusin (10ος αι.)⁷¹⁸, στην εκκλησία της Παναγίας, δίπλα στο ναό του Οσίου Λουκά (10^{ος} αι.)⁷¹⁹ κ.α. είτε σε εικονογραφικούς κύκλους, όπως στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Απάνω Αρχάνες (1315/6)⁷²⁰. Η Άλωση της Ιεριχούς ως θέμα είναι σπανιότερο. Η σκηνή αυτή θεωρήθηκε σημαντική και για έναν άλλο λόγο, αφού σύμφωνα με τον ψευδο-Διονύσιο ο αρχάγγελος Μιχαήλ έχει αναλάβει την προστασία του λαού του Ισραήλ και κατ' επέκταση της Κωνσταντινούπολης, την πρωτεύουσα του Νέου Ισραήλ⁷²¹.

Ανάμεσα στον Ιησού και τα πόδια του αρχαγγέλου υπάρχει επιγραφή (εικ. 144), η οποία είναι δανεισμένη από τον Εσπερινό της 6^{ης} Νοεμβρίου, την παραμονή δηλαδή της ανάμνησης του εν Χώναις θαύματος του αρχαγγέλου Μιχαήλ, έχει σχέση με τον Ιησού του Ναυή και διαβάζεται ως εξής: ΟC [ΕΙΔΕ CE ΙΗCOΥC] / ΤΟΥ Ν[ΑΥΗ ΠΡ]ΟCE/ΚΙΝΗC[ΕΝ Ε]ΡΟΤΗCΑC ΤΟ ΣΕΥ/ΤΟ COΥ (ΚΑΙ) ΑΓ[Ι]ΟΝ ΟΜΟΜΑ / [Ε]ΒΛ[ΑΒ]ΙΑ ΚΕ ΦΟΒΟ ΚΡΑΤΟΥΜΕ[ΝΟC]⁷²².

Στρατιωτικοί άγιοι⁷²³

Στο Βυζάντιο οι στρατιωτικοί άγιοι υπήρξαν σύμβολα, αλλά και πρότυπα ανδρείας, πολεμικής επιδεξιότητας, αλλά και ψυχικών αρετών. Αρχικά εικονίζονταν ως μάρτυρες, αλλά τη στρατιωτική στολή τη φορούν στην εικονογραφία κυρίως από τον 10^ο αι. κ.ε.⁷²⁴. Στην υστεροβυζαντινή περίοδο ντύνονται με πολύτιμες στολές και στεμματογύρια λιθοποίκιλτα, θέλοντας να τονίσουν την αριστοκρατική τους καταγωγή⁷²⁵. Η γενναιότητα στη μάχη ενώνει ουράνια και επίγεια στρατιωτική ιεραρχία. Από τον 14^ο και μετά, εποχή στην οποία ανήκουν οι ναοί που εξετάζουμε, η

⁷¹⁷ *Εἰς Κωνσταντῖνον τὸν βασιλέα τριακονταετηρικὸς*, PG, 20, 12, 76.

⁷¹⁸ Κατσελάκη (2003) 206.

⁷¹⁹ Ξυγγόπουλος (1974) 127-37.

⁷²⁰ Στην Κρήτη μεταξύ 13^{ου}-15^{ου} αι. η σκηνή εικονογραφείται σε 14 ναούς. Κατσελάκη (2003) 202-18.

⁷²¹ Περισσότερες από μία φορές αναφέρεται ο ψευδο-Διονύσιος στην προστασία του λαού του Ισραήλ από τον αρχάγγελο Μιχαήλ PG 3, 9. Βλ. και Παπαμαστοράκης (1992) 159.

⁷²² «Ὡς εἶδὲ σε, Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ προσεκύνησεν, ἐρωτήσας, τὸ σεπτὸν σου καὶ ἅγιον ὄνομα, Ἀρχηγὲ Ἄγγελων, εὐλαβεία καὶ φόβῳ κρατοῦμενος.» Η επιγραφή αυτή δεν έχει δημοσιευτεί μέχρι σήμερα.

⁷²³ Γενικά για τους στρατιωτικούς αγίους βλ. Delehaye (1909)· Ebihara (2010) 65-79· Walter (2016²). Ειδικότερα για τον ρόλο τους στη ζωή των ανθρώπων βλ. Walter (2016²) 277-84. Για τους θρύλους και τις παραδόσεις, που είχαν δημιουργηθεί γύρω από τους αγίους πολεμιστές, βλ. Kyriacou (2020).

⁷²⁴ Τσιλιπάκου (2019) 8.

⁷²⁵ Τσιλιπάκου (2019) 9.

αγωνία για το επικείμενο τέλος αυξάνει τον αριθμό των στρατιωτικών αγίων μέσα στους ναούς. Ειδικά στην Εύβοια, οι συνεχείς συγκρούσεις με διάφορους διεκδικητές, η υποδούλωση στους Λατίνους και η καταπίεση που δέχονταν για να αλλάξουν το ορθόδοξο δόγμα, θεωρείται ότι είναι η αιτία που πυροδότησε την εκρηκτική οικοδόμηση ναών και την παρουσία τόσο πολλών στρατιωτικών αγίων μέσα σε αυτούς⁷²⁶.

Μία τριάδα στρατιωτικών αγίων, Δημήτριος-Γεώργιος-αταύτιστος (εικ.159-161) εικονίζεται στο περίστωο⁷²⁷. Και οι τρεις είναι έφιπποι, στον τύπο του θριαμβευτή, με τα άλογά τους να καλπάζουν, έχουν ευρείς ώμους, είναι λυγρόκορμοι και σφύζουν από νεανική ορμή. Στο ένα χέρι κρατούν με σιγουριά τα ηνία των αλόγων τους και με το άλλο κρατούν ακόντιο. Οι ασπίδες τους καταλήγουν σε ζώνη με μαργαριτάρια και το αναπετάρι τους στροβιλίζεται.

Και μέσα στον ναό υπάρχουν πολλές παραστάσεις στρατιωτικών αγίων. Ο άγιος Προκόπιος, ο άγιος Αρτέμιος και ο άγιος Δημήτριος είναι μετωπικοί, ενώ οι άγιοι Θεόδωροι και ο άγιος Μηνάς έφιπποι· στα εσωράχια των τόξων υπάρχουν και άλλοι στρατιωτικοί άγιοι, εξίτηλοι όμως σε μεγάλο βαθμό.

Ο ά γ ι ο ς Δ η μ ή τ ρ ι ο ς⁷²⁸ εικονίζεται ως μάρτυρας με ενδύματα μαργαριταροστόλιστα στον τύπο που καθιερώθηκε στα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Αρχέτυπο για την εικονογράφηση του στάθηκαν οι απεικονίσεις του στον ομώνυμο ναό του στη Θεσσαλονίκη⁷²⁹. Από τον 14^ο αι. και μετά αναβιώνει ο προεικονομαχικός τύπος, πολλές φορές όμως τα ενδύματα του αγίου μιμούνται αυτά των αρχόντων της παλαιολόγιας εποχής. Στην παλαιολόγια εποχή συναντάται και ο τύπος του μάρτυρα και αυτός του στρατιώτη. Τα μαλλιά του είναι πυκνά και σγουρά, χαρακτηριστικό που απαντά από τον 10^ο αι. και εξής⁷³⁰. Είναι εύλογο να εικονίζεται για δεύτερη φορά ο άγιος Δημήτριος, αφού σε αυτόν είναι αφιερωμένος ο ναός.

⁷²⁶ Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι έπαιξε ρόλο και η αίγλη που είχε το στρατιωτικό αξίωμα την εποχή αυτή λόγω των συχνών πολεμικών συγκρούσεων. Βλ. Γιακουμάκη (2014) 130, υποσ. 68, όπου και βιβλιογραφία· Paissidou (2015) 193-95.

⁷²⁷ Σε ζεύγη ή τριάδες εικονίζονται άγιοι συχνά από τον 13^ο αι. και μετά. Βλ. Paissidou (2015) 195-96.

⁷²⁸ Για την εικονογραφία του αγίου Δημητρίου βλ. παραπάνω τις αντίστοιχες παραστάσεις του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Οξύλιθο.

⁷²⁹ Παζαράς (2005) 38-39.

⁷³⁰ Παζαράς (2013) 40, 43, 267.

Ο άγιος Προκόπιος (εικ. 146)⁷³¹. Εικονίζεται μετωπικός, με ελαφρά στροφή της κεφαλής, νέος και αγένειος, με πυκνά μαλλιά που καταλήγουν στον λαιμό και καλύπτουν και μέρος του μετώπου. Φορά στρατιωτική στολή και κρατά ακόντιο στο ένα χέρι. Ο θώρακας μιμείται φολίδες και στον λαιμό διακοσμείται με μαργαριτάρια, ενώ η κοκκινωπή χλαμύδα του δένει σε *άμμα* μπροστά.

Ο άγιος Προκόπιος έζησε την εποχή του Διοκλητιανού⁷³² και από διώκτης των χριστιανών, κατόπιν οράματος, έγινε χριστιανός και, αφού αρνήθηκε να θυσιάσει στα είδωλα, υπέστη φρικτά βασανιστήρια και αποκεφαλίστηκε. Το όνομά του ήταν Νεανίας, ονομάστηκε όμως Προκόπιος από αποκάλυψη που του έγινε να προκόψει στην αρετή⁷³³. Στις πρωτοβυζαντινές παραστάσεις απεικονίζεται ως μάρτυρας και από τη μεσοβυζαντινή εποχή και μετά ως στρατιωτικός, αφού είχε διπλή ιδιότητα⁷³⁴. Ήταν από τους πιο αγαπητούς αγίους σε όλη τη βυζαντινή εποχή.

Ο άγιος Αρτέμιος (εικ. 146)⁷³⁵ εικονίζεται σε νεαρή ηλικία, με ελαφρά στροφή της κεφαλής του προς τον άγιο Προκόπιο που τον κάνει να δείχνει ότι συνδιαλέγεται μαζί του. Η στροφή αυτή της κεφαλής κάνει να φανούν τα μακριά του μαλλιά που πέφτουν μπροστά στο στήθος του σε δύο βοστρύχους. Φορά στρατιωτική στολή γεμάτη χρυσοκοντυλιές και μαργαριτάρια και η χλαμύδα, δεμένη σε *άμμα*, πέφτει πίσω από τους ώμους του δείχνοντας ότι κινείται, κάτι που επιρρωνύει και η στάση των χεριών του, που σχηματίζουν ορθή γωνία και υποδηλώνουν ετοιμότητα. Στο δεξί χέρι κρατά υψωμένο το σπαθί του, έτοιμο να το καταφέρει ενάντια στους εχθρούς.

Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων⁷³⁶ (εικ. 148) με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση καλύπτει πάνω στο κοκκινωπό άλογό του. Η απαστράπτουσα στολή του και η πλούσια διακοσμημένη ασπίδα του, που ξεπροβάλλει πίσω από την πλάτη του, δεσπόζουν στην παράσταση. Δίπλα του ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλά

⁷³¹ Για τον άγιο Προκόπιο ενδεικτικά βλ. Paissidou (2015) 196-97· Walter (2016²) 94-100.

⁷³² Για τον βίο του βλ. Delehaye (1954) 805-08 και για το πως εικονογραφείται βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως 1909, 270. Για τη λατρεία του αγίου την εποχή των Σταυροφόρων βλ. Τσαντήλας (2006) 245-58.

⁷³³ Τσιλιπάκου (2019) 17.

⁷³⁴ Βλ. Κατσελάκη (2003) 254-55 για απεικονίσεις σε ναούς και με τις δύο ιδιότητες.

⁷³⁵ Η μνήμη του τιμάται στις 20 Οκτωβρίου. Για τον βίο του βλ. Delehaye, *Synaxarium*, 151-53. Για την παράδοση των μαρτυριών του βλ. Τσουριδής (2013) 227-65. Στον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμέως 1909, 195 και 270, αναφέρεται ως «νέος, αρχιγένης» και «ὄμοιος τοῦ Χριστοῦ τὸ εἶδος».

⁷³⁶ Κατετάγη στον ρωμαϊκό στρατό ως νεοσύλλεκτος (*τήρων*) γι' αυτό ονομάστηκε έτσι. Η ύπαρξη του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνα είναι πρωιμότερη από αυτήν του Στρατηλάτη. Βλ. Paissidou (2015) 192.

τ η ς σε γκριζωπό άλογο, με πρόσωπο κατ' ενώπιον, στον τύπο του θριαμβευτή, προφανώς στοχεύει με το ακόντιό του τον γκριζο-πράσινο φολιδωτό δράκοντα, που είναι κουλουριασμένος ανάμεσα στα πόδια του αλόγου του. Το θέμα της δρακοντοκτονίας απαντάται πολύ συχνά και στην εικονογραφία και στη λογοτεχνία του Βυζαντίου και ανάγει την καταγωγή του σε μυθολογικό υλικό⁷³⁷. Σε ένα ανάγλυφο του 11^{ου} αι., που βρίσκεται στο Κίεβο, εικονίζονται αντικρυστά ο άγιος Θεόδωρος⁷³⁸ και ο άγιος Γεώργιος να σκοτώνουν από έναν δράκοντα. Κατά την προεικονομαχική περίοδο εικονίζεται μόνο ένας Θεόδωρος, και είναι πιθανόν να υπήρξε μόνο ένας⁷³⁹, με χαρακτηριστικά παρόμοια με την εγκαυστική εικόνα του Σινά⁷⁴⁰, από τον 9^ο αι. όμως διαχωρίστηκαν σε δύο πρόσωπα, τον Μεγαλομάρτυρα Στρατηλάτη και τον Τήρωνα⁷⁴¹. Ο Στρατηλάτης, συνήθως, εικονίζεται ως διχαλογένης με σγουρά μαλλιά, ενώ ο Τήρων με κοντά μαλλιά και μαύρη γενειάδα⁷⁴².

Ο ά γ ι ο ς Μ η ν ά ς⁷⁴³ (εικ. 147), κάτω ακριβώς από τον άγιο Θεόδωρο τον Τήρωνα, που συνήθως εικονίζεται ως «γέρον στρογγυλογένης»⁷⁴⁴, εδώ είναι σε νεαρή ηλικία, με κόμμωση παρόμοια με του αγίου Προκοπίου, με στρατιωτική στολή, πάνω σε κόκκινο άλογο στον τύπο του θριαμβευτή, μετωπικός με το αναπετάρι του να ανεμίζει πίσω από τον έναν του ώμο, ενώ πίσω από τον άλλο ξεπροβάλλει μια τεράστια ασπίδα λιθοστόλιστη. Καταγόταν από την Αίγυπτο και μαρτύρησε επί Διοκλητιανού. Λόγω των πολλών θαυμάτων του η λατρεία του διαδόθηκε νωρίς και

⁷³⁷ Παπαμαστοράκης (1999) 213-14. Για τον άγιο Θεόδωρο και τον δράκοντα βλ. Walter (2003) 95-106.

⁷³⁸ Στον βίο του αγίου Θεοδώρου υπάρχουν τρεις παραλλαγές με το επεισόδιο της δρακοντοκτονίας. Βλ. Παπαμαστοράκης (1999) εικ. 4, 216-19.

⁷³⁹ Τσιλιπάκου (2019) 16. Βλ. επίσης για το θέμα αυτό Χαραλαμπίδης (1991) 117-129· Μαστροχρήστος (2011) 153-58· Walter (2016²) 44 κ.ε.

⁷⁴⁰ Μπορμπουδάκης (1990) 138, εικ. 4.

⁷⁴¹ Ο Στρατηλάτης εορτάζει 8 Φεβρουαρίου και ο Τήρωνας στις 17 Φεβρουαρίου. Βλ. Delehay (1954) 451-53 και 469. Χρήσιμο το άρθρο της Γερολυμάτου (2001) 273-89 για τις παραλλαγές ενός θαύματος του αγίου Θεοδώρου. Η Τρίφοнова (2014) 308, υποστηρίζει ότι η απεικόνιση του αγίου Θεοδώρου δρακοντοκτόνου εικονίζεται σπανίως κατά την υστεροβυζαντινή εποχή. Όμως την παράσταση αυτή θα την συναντήσουμε, εκτός από τον Άγιο Δημήτριο, και στον ναό της Οδηγήτριας (1311) στις Σπηλιές Ευβοίας. Για την εικονογράφηση της Οδηγήτριας στις Σπηλιές βλ. Velmans (1968) 191, του ιδίου (1977) 198-199· Λιάπης (1971) 122, 129· Παπιάς (2006) 94, 108.

⁷⁴² Διονύσιος ο εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (1909) 270.

⁷⁴³ Για τον βίο του βλ. Delehay (1954) 211-14.

⁷⁴⁴ Διονύσιος ο εκ Φουρνά, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (1909) 270.

χτίστηκαν πολλοί ναοί προς τιμήν του, αλλά και μονή⁷⁴⁵, ενώ από τον 5^ο αι. οι προσκυνητές έπαιρναν *ευλογίες* με τη μορφή του αγίου⁷⁴⁶.

Ο νάρθηκας

Η Δεύτερα Παρουσία⁷⁴⁷ εικονίζεται στον νάρθηκα. Στον τρούλο εικονίζεται ο Παντοκράτορας (εικ. 149) με μακριά διχαλωτά γένια, με βλέμμα ήρεμο και γαλήνιο ως δίκαιος Κριτής. Φορά βυσσινί χιτώνα χρυσοκοντυλιστό, που καταλήγει σε ταινία με μαργαριτάρια, και μπλε ιμάτιο. Τα γένια του ακολουθούν πρότυπα κομνήνεας τέχνης και μοιάζουν με αυτά του Παντοκράτορα και του Χριστού Αντιφωνητή στην Παναγία του Άρακα στην Κύπρο (12^{ος} αι.)⁷⁴⁸. Στην αμέσως από κάτω ζώνη εικονίζονταν, μάλλον, οι Αγγελικές Δυνάμεις, αν κρίνουμε από τα σπαράγματα. Ο Πρόδρομος, ανάμεσα σε αγγέλους, εικονίζεται πάνω από το δυτικό παράθυρο του τρούλου και ανατολικά, πιθανόν, η Θεοτόκος, δημιουργώντας έτσι τη Δέηση, που περιλαμβάνεται κατά κανόνα στη σύνθεση αυτή. Στην επόμενη ζώνη παριστάνονται ζεύγη ένθρονων προφητών και αποστόλων (εικ.150). Στην τελευταία ζώνη, που βρίσκεται στο πάνω μέρος των σφαιρικών τριγώνων, ακριβώς όπως και στην Κοίμηση της Θεοτόκου, εικονίζονται οι χοροί των δικαίων, ανδρών και γυναικών, όλοι με φωτοστέφανο, χωρισμένοι σε ομάδες, ακολουθώντας στον Παράδεισο τον χορό των αποστόλων⁷⁴⁹. Ο Πέτρος κρατά τα κλειδιά και ένας άγγελος προπορεύεται (εικ. 151), προφανώς ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ενώ μπροστά από τον Μιχαήλ θα ήταν η πύλη του Παραδείσου με χερουβείμ. Από τον όμιλο των γυναικών ξεχωρίζει η αγία Ειρήνη (εικ. 152). Στην ίδια ζώνη εικονίζονται και οι τιμωρίες των κολασμένων (εικ. 155) σε ξεχωριστό διάχωρο. Σε τρία σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται η Ψυχοστασία (εικ. 156) και προσωποποιημένες η Γη και η Θάλασσα, που αποδίδουν τους νεκρούς (εικ. 153, 154). Από τη Ψυχοστασία σώζεται μόνο ο ζυγός και μία γυμνή φιγούρα, έτοιμη να ανέβει στον ζυγό. Στη Γη, που έχει αποδοθεί με κοφτές

⁷⁴⁵ Όπου εναποτέθηκαν τα λείψανά του. Αρβανιτάκης (1925) 184.

⁷⁴⁶ Πήλινα φιαλίδια με αγίασμα που δίνονταν από τους μοναχούς στους επισκέπτες. Βλ. ενδεικτικά Αρβανιτάκης (1925) 184-211· Μαραβά-Χατζηνικολάου (1962) 131-37· Κατσιώτη (2009) 271-82· Φώσκολου (2016) 157-80.

⁷⁴⁷ Πηγές του θέματος: τα βιβλία Δανιήλ και Ιώβ της Παλαιάς Διαθήκης, από την Καινή: Ματθαίος (25: 31-36), Μάρκος (12: 25), Λουκάς (16: 19-25), Ιωάννης (5: 28-29), καθώς και κείμενα των Απόκρυφων Αποκαλύψεων. Βλ. παραπάνω την αντίστοιχη παράσταση στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Οξυλίθου.

⁷⁴⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου (1994) εικ. 63, 64 και 69.

⁷⁴⁹ Ο Πέτρος και οι άλλοι απόστολοι είναι μετωπικοί, ξεχωρίζοντας έτσι από τους δικαίους, που εικονίζονται κατά παρείαν.

μελανές γραμμές, τέρατα εκμάσσουν ανθρώπους, ενώ στην απεικόνιση της Θάλασσας το τοπίο είναι πιο ήρεμο με ψάρια και αμμουδιές. Στο τέταρτο σφαιρικό τρίγωνο εικονίζεται ο άγιος Εφραίμ ο Σύρος (εικ. 158). Σύμφωνα με τον Συναξαριστή⁷⁵⁰ έγραψε πολλά βιβλία μεταξύ των οποίων και πολλά επεξηγηματικά της Παλαιάς Διαθήκης, αλλά και δώδεκα λόγους που αναφέρονται στον Παράδεισο, επομένως η παρουσία του στο τέταρτο τύμπανο δεν ήταν τυχαία.

Πάνω από την είσοδο του νάρθηκα υπάρχει η Κοίμηση της Θεοτόκου με πολύ μεγάλες φθορές. Ακριβώς από κάτω, νότια, εικονίζονται οι άγιοι Ανάργυροι εξ Αραβίας (εικ. 157). Η καταγωγή τους δηλώνεται όχι μόνο από την ανορθόγραφη επιγραφή που υπάρχει ανάμεσά τους⁷⁵¹, αλλά και από το μαντήλι που φορούν, το οποίο είναι αραβικού τύπου.

Κόσμημα

Η διακόσμηση των φωτοστεφάνων, των ενδυμάτων και των φτερών των αγγέλων είναι παρόμοια με τους άλλους ναούς που εξετάσαμε. Σε σχέση με το μέγεθος του ναού, οι διακοσμητικές ταινίες χρησιμοποιούνται με φειδώ. Φύλλα αντωπά με νευρώσεις κοσμούν την απόληξη της παράστασης της Ανάληψης (εικ. 130). Την καμάρα του Ιερού κοσμεί πτυχωτή ταινία (εικ. 140), η οποία δημιουργεί το μοτίβο του *ακορντεόν*, όπως και στην Κοίμηση της Θεοτόκου⁷⁵². Μια φαρδιά ταινία διατρέχει περιμετρικά τον τρούλο του νάρθηκα, ακριβώς πάνω από τη ζώνη του Παραδείσου και αποτελείται από διακεκομμένο μαϊανδρο (εικ. 152), κάτι που στους άλλους εξεταζόμενους ναούς δεν συναντάται. Μια πλατιά, μικρού μήκους ταινία, χωρίζει τα αγιογραφικά πορτραίτα από τις υπόλοιπες παραστάσεις και αποτελείται από αντικρυστά καρδιάσχημα φύλλα που περικλείουν άλλα καρδιάσχημα με ένα ανθέμιο στο κέντρο (εικ. 138). Τέλος, σε κάποια εσωράχια τόξων αλληλοτεμνόμενοι προοπτικοί σταυροί (εικ. 162), δηλούμενοι μόνο με το περίγραμμά τους, εγγράφονται σε ώχρινο κύκλο και διακοσμούνται με μαργαριτάρια και άλλους πολύτιμους λίθους,

⁷⁵⁰ Delehayе (1902) 422-23.

⁷⁵¹ Η δήλωση της καταγωγής τους είναι κάτι σπάνιο. Βλ. Κατσελάκη (2015) 734.

⁷⁵² Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ (2005) 239-40. Η ταινία αυτή μάλλον υπήρχε και στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου, αλλά δεν σώζεται σήμερα.

θέμα γνωστό από άλλους ναούς, όπως στην κρύπτη του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά Βοιωτίας (11^{ος} αι.)⁷⁵³ και στη Μονή της Χώρας⁷⁵⁴.

Γ) Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού (σχ. 15, πιν. 3) ακολουθεί την καθιερωμένη εικονογράφηση για τους σταυρεπίστεγους ναούς. Στην κόγχη του Ιερού η ένθρονη Πλατυτέρα κατέχει σταθερά τη θέση αυτή στους ναούς που εξετάστηκαν. Επειδή η αψίδα του Ιερού είναι πολύ ψηλή, δεν δημιουργείται τύμπανο και έτσι ο Ευαγγελισμός δεν μπορούσε να εικονιστεί σε αυτήν τη θέση. Αν ήταν σε κάποιο άλλο σημείο δεν το γνωρίζουμε, αλλά ούτως ή άλλως η ένθρονη Παναγία με τους αρχαγγέλους αποτελεί και μία υπόμνηση του Ευαγγελισμού. Ιδιαίτερως τονίζεται ο λειτουργικός και ευχαριστιακός χαρακτήρας του Ιερού με την παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων και τον Μυστικό Δείπνο, παρόλο που δεν είναι εκεί η καθιερωμένη θέση του τελευταίου θέματος. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες ακολουθούν τον τύπο που καθιερώθηκε από τον 11^ο αι. και μετά στην πομπή του Μελισμού⁷⁵⁵. Ο Παντοκράτορας, που θα εικονιζόταν στον τρούλο, αν υπήρχε, έχει μεταφερθεί στον τρούλο του νάρθηκα.

Ο Χριστολογικός κύκλος ξεκινά με τη Γέννηση στο βόρειο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας (εικ. 133), ακολουθεί στο νότιο η Υπαπαντή (εικ. 134) και συνεχίζεται στο δυτικό σκέλος της οριζόντιας καμάρας με τη Μεταμόρφωση, την Έγερση του Λαζάρου, με δύο συνεχόμενες σκηνές του Ελκομένου (Ελκόμενος, Προσήλωση του Σταυρού), συνεχίζεται με τη Αποκαθήλωση (εικ. 139), την Ψηλάφηση και καταλήγει στην αποκορύφωση του Πάθους, τη Σταύρωση (εικ. 135). Η Ανάληψη (εικ. 130) καταλαμβάνει τεράστιο χώρο, όλο το ανατολικό σκέλος της κατά μήκος καμάρας, όταν στο δυτικό σκέλος, στον ίδιο χώρο, αποτυπώνονται δώδεκα σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο, κάτι που επιτείνει τον εσχατολογικό χαρακτήρα της σκηνής της Ανάληψης. Θα μπορούσαμε ίσως να αποκαταστήσουμε τον χριστολογικό κύκλο με τις σκηνές που λείπουν. Δίπλα στην Έγερση του Λαζάρου θα μπορούσαμε να προσθέσουμε τη Βαϊοφόρο και την Προδοσία, δίπλα στην Αποκαθήλωση τον Ενταφιασμό και τον Επιτάφιο Θρήνο και στην πιο κάτω ζώνη,

⁷⁵³ Ιερώνυμος, Επίσκοπος (2005) 238, εικ. 239.

⁷⁵⁴ Βαμπούλης (1992²) 104: β', στ'.

⁷⁵⁵ Κωνσταντινίδη (2008) 126.

πριν από την Ψηλάφηση, τις Μυροφόρες που επισκέπτονται τον Τάφο και την Εις Άδου Κάθοδο.

Η Φιλοξενία του Αβραάμ ιστορείται κοντά στο Ιερό⁷⁵⁶ σε περίοπτη θέση, καθώς και οι τρεις εν Καμίνω Παίδες, η δεύτερη σκηνή της Παλαιάς Διαθήκης, αφού έχουν θέμα σωτηριολογικό και συμβολίζουν την Αγία Τριάδα. Οι δύο αυτές σκηνές, μαζί με την Ανάλυση παραπέμπουν στη Θεοφάνεια, κάτι που το επιρρωνύει και η ύπαρξη προφητών στην εγκάρσια ζώνη, κατεξοχήν μαρτύρων Θεοφάνειας⁷⁵⁷.

Η παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως Φύλακος στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου, στον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων, και πιθανόν, και στη νότια πλευρά της εγκάρσιας καμάρας στην Κοίμηση Οξυλίθου, αλλά και σε άλλους ναούς της Εύβοιας, οι οποίοι χρονολογούνται στα τέλη του 13^{ου} - αρχές 14^{ου} αι. (Μεταμόρφωση Πυργίου, Αγία Θέκλα και Οδηγήτρια στις Σπηλιές), δείχνει πόσο βαθιά ριζωμένη ήταν η πίστη στην παράδοση της προστασίας του ναού από τον αρχιστράτηγο των αγγελικών δυνάμεων. Η παρουσία του Ιησού του Ναυή επιτείνει την υπόσχεση του αρχαγγέλου και οπωσδήποτε συνδέεται και με την επιθυμία των πιστών να τους προστατεύσει από εχθρικές επιδρομές.

Η οργάνωση των παραστάσεων στον νάρθηκα ακολουθεί τα πρότυπα που είχαν καθιερωθεί από τον 10^ο αι. και μετά⁷⁵⁸, δηλαδή τη διακόσμηση με εσατολογικό περιεχόμενο, αφού στον χώρο του νάρθηκα τελούνταν οι νεκρώσιμες ακολουθίες. Τον ρόλο αυτό επιτείνει και η παράσταση της Κοίμησης, που εικονίζεται στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα. Η παρουσία προφητών κάτω από τον Παντοκράτορα τονίζει την παντοδυναμία του Θεού, την Ανάστασή του και φυσικά τη Δευτέρα Παρουσία του⁷⁵⁹.

Δ) Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Ως γενική διαπίστωση θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τεχνοτροπική συγγένεια των τοιχογραφιών του Αγίου Δημητρίου με αυτές των άλλων ναών της Εύβοιας που εξετάστηκαν, είναι τόσο έντονη, ώστε να μην υπάρχει καμία αμφιβολία ότι εργάστηκε ο ίδιος ζωγράφος ή το ίδιο συνεργείο. Υπάρχει ο ίδιος γραμμικός τρόπος

⁷⁵⁶ Σε παρόμοια θέση βρίσκεται στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου.

⁷⁵⁷ Κατσελάκη (2015) 733.

⁷⁵⁸ Εμμανουήλ (1991) 143.

⁷⁵⁹ Παπαμαστοράκης (1992) 221.

απόδοσης των ενδυμάτων, των φωτισμάτων και των σκιών σε αυτά, η ίδια διακόσμηση στα φτερά, στα φωτοστέφανα, στις στρατιωτικές στολές και σε προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα ο απόστολος Πέτρος, που έχει ακριβώς τα ίδια σγουρά και πυκνά μαλλιά σε όλους του ναούς, ακόμα και το ίδιο χρώμα στα ενδύματά του. Αλλά και τα εικονογραφικά προγράμματα των ναών είναι παρόμοια· η αγία Ειρήνη στο Μακρυχώρι είναι πανομοιότυπη με την ίδια αγία στον χορό των αγίων γυναικών του νάρθηκα (εικ. 24, 152). Σε όλους τους ναούς παρατηρείται πολλές φορές γύρω από το κεφάλι του αγίου μία σκούρα διακεκομμένη γραμμή, που λειτουργεί ως περίγραμμα των μαλλιών (εικ. 67, 69, 81, 115). Οι επιγραφές, όπου υπάρχουν, έχουν τα ίδια ορθογραφικά λάθη.

Υπάρχουν βέβαια και κάποιες διαφορές, όπως τα μάτια που δεν έχουν την εξωφθαλμία που είδαμε στους άλλους ναούς, με εξαίρεση τον σεβίζοντα άγγελο στο Ιερό. Ο Παντοκράτορας στον νάρθηκα έχει γαλήνιο ύφος με μεγάλα μεν, αλλά όχι εξόφθαλμα μάτια, από την άλλη όμως τα ενδύματά του, τα γένια του και τα μαλλιά του είναι όμοια με τον αναληφθέντα Χριστό στο Μακρυχώρι. Τα χρώματα, που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος, είναι πιο ανοιχτόχρωμα, πιο αέρινα, όχι όμως σε όλες τις παραστάσεις. Στην Ανάληψη για παράδειγμα τα χρώματα είναι φωτεινά, ζεστά, αλλού όμως είναι πανομοιότυπα με των άλλων ναών, όπως στην Πανάχραντο και τον σεβίζοντα άγγελο. Οι λόφοι, που υπάρχουν στην Ανάληψη πίσω από κάθε απόστολο, είναι πανομοιότυποι, και χρωματικά και σχηματικά, με αυτούς της Γέννησης στην Κοίμηση Οξυλίθου. Σε κάποιες περιπτώσεις διαφέρουν και οι σωματικές αναλογίες. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες είναι πανήψυλοι, σχεδόν εξαϋλωμένοι, αλλά και οι απόστολοι στην Ανάληψη είναι ψηλότεροι από αντίστοιχους στους άλλους ναούς, κάτι που δείχνει ότι ο ζωγράφος προσαρμόζεται στις διαστάσεις του κτηρίου και υιοθετεί νέους τρόπους, όπου εκείνος κρίνει. Χρησιμοποιεί terra ercolano για τον προπλασμό των μαλλιών, χωρίς σχεδόν καθόλου σκιάσεις και τα φώτα τα αποδίδει γραμμικά με ώχρα, αλλά όχι σε όλες τις περιπτώσεις. Τα μαλλιά του Παντοκράτορα και μερικών άλλων μορφών είναι λίγο πιο σκούρα, κάτι που παρατηρείται και στους άλλους ναούς. Τα πρόσωπα έχουν ανοιχτόχρωμο προπλασμό με περισσότερο καστανό και λιγότερο πράσινο χρώμα και τα φωτίσματα απλώνονται σε μεγάλη έκταση αφήνοντας να φαίνεται λίγο ο προπλασμός στα σκιερά μέρη. Η μετάβαση των φώτων έχει ήπια διαβάθμιση και έτσι αποκτούν τα πρόσωπα γαλήνη, είναι λιγότερο

ιερατικά και πιο ανθρώπινα. Αξίζει να αναφερθεί ότι μία από τις πιο συγκινητικές και «ανθρώπινες» μορφές στο ναό είναι ο προφήτης Αββακούμ.

Ο ζωγράφος έχει την άνεση να χειρίζεται στοιχεία τελείως διαφορετικής προέλευσης. Για παράδειγμα ακολουθεί άλλοτε την αυστηρή βυζαντινή παράδοση (με τις ψιλόλιγνες μορφές των ιεραρχών), άλλοτε τις ελληνοιστικές επιβιώσεις (καδραρισμένα πορτραίτα αγίων) και άλλοτε ανατολικά στοιχεία (έφιπποι άγιοι δρακοντοκτόνοι). Βρίσκει λύσεις, όταν προκύπτουν πρακτικά προβλήματα, όπως για παράδειγμα οι λόφοι σε μορφή ασκού, τους οποίους τοποθετεί και στους δύο ομίλους της Ανάληψης για να καλύψει το μεγάλο κενό ανάμεσα στις εικονιζόμενες μορφές και, τέλος, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει δυτικού τύπου στοιχεία, όπως η φολιδωτή στολή του Ιησού του Ναυή .

Συμπερασματικά, για τον ναό του Αγίου Δημητρίου θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχει τόσο πολλές ομοιότητες με τους άλλους ναούς, που δεν χωρεί αμφιβολία ότι πρόκειται για το ίδιο χέρι. Όμως, επειδή ο ναός είναι μεγάλων διαστάσεων, το εικονογραφικό πρόγραμμα διαμορφώθηκε ανάλογα. Επίσης, είναι πιθανόν ότι δεν εργάστηκε ένας μόνο ζωγράφος, αλλά ολόκληρο συνεργείο. Σε αυτό το συμπέρασμα οδηγούμαστε, αν σκεφτούμε πόση ταχύτητα και επιδεξιότητα απαιτείται από τον ζωγράφο για να φιλοτεχνήσει τις νωπογραφίες⁷⁶⁰. Είναι πιθανόν, λοιπόν, ο *μαΐστορας* να αποφάσιζε για τα σχέδια, αλλά για δευτερεύοντα και απλά στοιχεία να δούλευαν και άλλοι βοηθώντας τον.

⁷⁶⁰ Ως γνωστόν ζωγράφιζαν το τμήμα που είχε νωπό κονίαμα, μέσα στην ίδια μέρα πριν στεγνώσει και δεν επιτρέπονταν τα λάθη ούτε μπορούσαν να τα διορθώσουν, αφού το φρέσκο κονίαμα *ρουφούσε* κυριολεκτικά το χρώμα. Για την τεχνική της νωπογραφίας (fresco), της semi-secco και της ξηρογραφίας (secco) βλ. Μαλλετζίδου (2016) 25-26 και για το υπόστρωμα της νωπογραφίας 22-24.

10. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από το τέλος της Εικονομαχίας μέχρι τον 15^ο αι. έχουν καταγραφεί πάνω από 2.000 σωζόμενες τοιχογραφίες και ψηφιδωτά στον ελλαδικό χώρο. Το πιο εντυπωσιακό είναι ότι το 95% τοποθετείται ανάμεσα στον 13^ο και τον 15^ο αι., εποχή δηλαδή της Λατινοκρατίας στην Ελλάδα⁷⁶¹. Για την Κρήτη, τη Μάνη, τα νησιά του Αιγαίου και την Εύβοια κοινός παρονομαστής είναι η Φραγκοκρατία⁷⁶². Αυτό δείχνει την αφοσίωση των ελληνικών πληθυσμών στις ορθόδοξες παραδόσεις, αφού ελάχιστες επιδράσεις διαπιστώνονται στα μνημεία από τη φραγκική τέχνη⁷⁶³. Επίσης, ο πιο αγαπητός αρχιτεκτονικός τύπος ναού από τον 13^ο μέχρι και τον 18^ο αι. είναι ο σταυρεπίστεγος⁷⁶⁴, σύμφωνα με τον οποίο είναι κτισμένοι οι τέσσερις από τους πέντε ναούς που εξετάσαμε και η ανέγερσή τους συμπίπτει με τη δράση του ιπότη Λικάριου (1276-79)⁷⁶⁵, αλλά και με την επανακυριαρχία των βυζαντινών στο νησί (1270-1310)⁷⁶⁶.

Από την έρευνα, που πραγματοποιήθηκε, προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Και οι πέντε ναοί, που μελετήθηκαν, φαίνεται ότι έχουν γίνει από τον ίδιο ζωγράφο ή από το ίδιο αγιογραφικό εργαστήριο⁷⁶⁷. Πρώτος, μάλλον, εικονογραφήθηκε ο Άγιος Νικόλαος Πύργου. Υπάρχει τέτοια προσήλωση στα υστεροκομνήνεια πρότυπα και στη διακόσμηση, που αγγίζει τα όρια της υπερβολής. Επίσης, η τέλεια γραμμικότητα στα ενδύματα, που υιοθετεί ο ζωγράφος σε αυτόν τον ναό, με υποτυπώδη υποδήλωση της σωματικότητας, με πολύ έντονες μεταβάσεις από τον σκούρο προπλάσμο του προσώπου στα έντονα φώτα, τα τεράστια μάτια, η απουσία σκίασης των μαλλιών, που τα κάνει να δείχνουν τελείως επίπεδα, και μία απειροελάχιστη και άτολμη σκούρα γραμμή γύρω από το κεφάλι, που στους άλλους ναούς δηλώνεται εμφανώς και αποφασιστικά με διακεκομμένη μελανή γραμμή, ενώ εδώ μετά δυσκολίας διαφαίνεται, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται μάλλον για πρωιμότερο έργο του. Επομένως, η δεύτερη φάση του Αγίου Νικολάου Πύργου θα πρέπει να τοποθετηθεί γύρω στο 1300.

⁷⁶¹ Χατζηδάκης (1981) 380-81.

⁷⁶² Χατζηδάκης (1981) 388-89. Το χαρακτηρίζει μοναδικό φαινόμενο σε όλη τη Μεσόγειο.

⁷⁶³ Ενδεικτικά βλ. Velmans (1968) 204-225· Εμμανουήλ (1992) 79-80· Παππάς (2006) 94· Τριανταφυλλόπουλος (2012) 141-154.

⁷⁶⁴ Δεληγιάννη-Δωρή (1993) 53.

⁷⁶⁵ Φαράντος (1980) 327, υποσ. 12.

⁷⁶⁶ Τριανταφυλλόπουλος (1992) 68.

⁷⁶⁷ Υπενθυμίζεται ότι στον Άγιο Νικόλαο Πύργου εικονογράφησε μόνο τον νάρθηκα.

Στο Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου (1302/3) οι τοιχογραφίες έχουν μεγαλύτερη συγγένεια με τον Άγιο Νικόλαο Πύργου και στη γραμμικότητα των ενδυμάτων και στον πρασινωπό προπλασμό του προσώπου, που συνεχίζει ο ζωγράφος να χρησιμοποιεί, καθώς και στα τεράστια μάτια. Όμως, έχει αρχίσει να κάνει τα σαρκώματα πιο αέρινα, πιο λεπτοδουλεμένα και διάφανα και τα διακοσμητικά στοιχεία πιο ανάλαφρα και πιο οργανικά ενταγμένα στο έργο του.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου στον Οξύλιθο θα πρέπει να έγινε λίγο πριν ή λίγο μετά το 1304, τη χρονολογία που εικονογραφήθηκε ο Άγιος Νικόλαος Ριζάνων. Σε αυτό το συμπέρασμα οδηγούμαστε, αφού οι τοιχογραφίες της Κοίμησης έχουν περισσότερες ομοιότητες με τον Άγιο Νικόλαο Ριζάνων παρά με τους δύο προηγούμενους ναούς. Στους ναούς αυτούς τα χρώματα, που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, είναι πιο φωτεινά, πιο ζωηρά, η εξωφθαλμία δεν είναι τόσο έντονη, ο προπλασμός του προσώπου πλησιάζει το χρώμα της ανθρώπινης σάρκας και το σάρκωμα είναι πιο ρόδινο, έχει ζωντάνια. Φαίνεται ότι έχει επηρεαστεί πολύ από τις εξελίξεις της παλαιολόγειας ζωγραφικής, κρατώντας όμως και στοιχεία από την υστεροκομνήνεια παράδοση, όπως τα διακοσμητικά, που όμως γίνονται πιο φυσικά, πιο νατουραλιστικά. Οι μορφές δεν έχουν την αυστηρή ιερατικότητα των δύο προηγούμενων ναών, γίνονται πιο ανθρώπινες, πιο γήινες. Τέλος, το εικονογραφικό πρόγραμμα, που χρησιμοποιεί, είναι άψογα οργανωμένο.

Τελευταία πρέπει να έγινε η εικονογράφιση του Αγίου Δημητρίου Αυλωναρίου. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγεί η πρωτοτυπία του εικονογραφικού προγράμματος, αλλά και η εμπειρία και η αφομοίωση των νέων τάσεων και εξελίξεων της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Τα χρώματα, που χρησιμοποιεί, είναι σχεδόν διάφανα, έντονα, χάρμα οφθαλμών. Κάποιες μορφές αποκτούν ύψος και δείχνουν τελείως εξαύλωμένες, όπως οι συλλειτουργούντες ιεράρχες· οι όγκοι όμως δηλώνονται εμφανώς και η διακόσμηση γίνεται με φειδώ. Τα μάτια αποκτούν το κανονικό μέγεθος, τα μαλλιά άλλοτε είναι πιο κοκκινωπά και άλλοτε πιο σκούρα προς το καφέ, κάτι που σποραδικά ο καλλιτέχνης το είχε εφαρμόσει στους δύο προηγούμενους ναούς⁷⁶⁸. Όλα αυτά δείχνουν έναν ζωγράφο με εμπειρία και σιγουριά στον χρωστήρα του.

⁷⁶⁸Στην Κοίμηση της Θεοτόκου και στον Άγιο Νικόλαο Ριζάνων.

Υπάρχουν όμως και χαρακτηριστικά σταθερά σε όλους τους ναούς. Για παράδειγμα, αξίζει να αναφερθούν οι λόφοι σε σχήμα ασκού, τα καμπύλα φρύδια, το μικρό επάνω χείλος, τα γένια του Χριστού που παντού γίνονται με τον ίδιο τρόπο, διχαλωτά, μακριά και στροβιλιζόμενα, η ίδια διακόσμηση των Ευαγγελίων κ.ά. Τα πρότυπα⁷⁶⁹, που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος, είναι τα ίδια σε όλους τους ναούς με μικρές παραλλαγές, κάτι που δείχνει ότι ξέρει να τα προσαρμόζει στον χώρο που έχει στη διάθεσή του και, ίσως, και στις προτιμήσεις του παραγγελιοδότη του. Δεν ξεφεύγει από το ορθόδοξο δόγμα, ενώ οι δυτικές επιρροές είναι ελάχιστες και αφορούν επουσιώδεις λεπτομέρειες. Σίγουρα ο ζωγράφος θα ήταν καταξιωμένος στην εποχή του, αφού μέσα σε λίγο χρονικό διάστημα κλήθηκε να αγιογραφήσει τόσους ναούς. Δυστυχώς, δεν έχουμε καμία πληροφορία για τον μαΐστορα του εργαστηρίου παρά μόνο τα έργα του, τα οποία έχουν επιβιώσει στον χρόνο ως αψευδείς μάρτυρες. Μπορεί το συνεργείο να ήταν επαρχιακό και, εν πολλοίς, συντηρητικό, όμως ο πρωτομάστορας πρέπει να είχε *ευήκοον ους* στις νέες προκλήσεις και εξελίξεις της ζωγραφική της εποχής του.

Από τους συγκριτικούς πίνακες (4-7) προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα σχετικά με το εικονογραφικό πρόγραμμα όλων των ναών. Σε όλους τους ναούς (πιν. 4) το μέτωπο της κόγχης του Ιερού επιστέφεται από τον Παλιό των Ημερών⁷⁷⁰ με τον Ευαγγελισμό⁷⁷¹ εκατέρωθεν του, εκτός από τον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου που η κόγχη του Ιερού φτάνει μέχρι το ύψος της κατά μήκος καμάρας καθιστώντας αδύνατη τη δημιουργία μετώπου. Αν συνυπολογίσουμε και τη Φιλοξενία του Αβραάμ⁷⁷², που υπάρχει στους περισσότερους ναούς, εισάγεται ο πιστός στο Τριαδικό Δόγμα και μάλλον έχει σχέση με τη διαμάχη που ξέσπασε για το *Filioque* μετά τη Σύνοδο της Λυών (1274)⁷⁷³. Οι ορθόδοξοι των λατινοκρατούμενων περιοχών συνέχισαν να δέχονται πιέσεις να αποδεχτούν το *Filioque*, επομένως η

⁷⁶⁹ Για τα πρότυπα των ζωγράφων βλ. τη μελέτη της Βασιλάκη (2000²).

⁷⁷⁰ Που θεωρείται ότι είναι το πρώτο πρόσωπο της Αγίας Τριάδας. Βλ. την παράσταση του Παλαιού των Ημερών στον ναό του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου.

⁷⁷¹ Υποδηλώνει την Ενσάρκωση του δευτέρου προσώπου της Αγίας Τριάδας.

⁷⁷² Για την παράσταση της Φιλοξενίας βλ. την αντίστοιχη σκηνή στους ναούς του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Οξύλιθο.

⁷⁷³ Για τους Ορθοδόξους η προσθήκη του *Filioque* στο σύμβολο της πίστεως ήταν μείζον ζήτημα, ενώ για τους Καθολικούς κυρίαρχο ζήτημα ήταν η αποδοχή του πρωτείου του επισκόπου Ρώμης. Βλ. Αραμπατζής (2005) 19. Παρόλο που ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος συνηγόρησε στην ένωση των Εκκλησιών, στην πραγματικότητα οι αποφάσεις της Συνόδου δεν έγιναν ποτέ αποδεκτές από τους Ορθοδόξους. Οι διαμάχες, που ξέσπασαν στους κόλπους της ανατολικής Εκκλησίας, επηρέασαν τη θεολογική σκέψη και οδήγησαν στον Ησυχασμό με πρωτεργάτη τον Γρηγόριο Παλαμά. Βλ. ενδεικτικά Nicol (1961) 454-80· Nicol (1971) 113-47· Αραμπατζής (1999) 199-251. Για τη Σύνοδο της Λυών βλ. τη διδακτορική διατριβή του Αραμπατζή (2002).

τοποθέτηση της Αγίας Τριάδας σε περίοπτες θέσεις μέσα στον ναό, ίσως, ήταν ομολογία του τριαδικού δόγματος⁷⁷⁴. Η Παναγία είτε ως Βλαχερνίτισσα είτε ως ένθρονη υπάρχει σε όλους τους ναούς, εκτός από τον Άγιο Νικόλαο Πύργου⁷⁷⁵. Συλλειτουργούντες ιεράρχες υπάρχουν σε όλους τους ναούς χωρίς καμία εξαίρεση και η Ανάληψη εικονίζεται στο ανατολικό άκρο της κατά μήκος καμάρας και στους τέσσερις σταυρεπίστεγους. Σπάνιο θέμα στην εικονογράφηση του Ιερού είναι ο Μελισμός, η Κοινωνία των αποστόλων καθώς και ο Μυστικός Δείπνος. Από τον χριστολογικό κύκλο (πιν. 5) όλοι οι ναοί έχουν πολλές παραστάσεις εκτός από τον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων, που παρουσιάζει μεγάλα κενά στην εικονογράφηση λόγω φθοράς των τοιχογραφιών, ενώ από τον θεομητορικό κύκλο απαντώνται συχνότερα το Γενέσιο και η Κοίμηση της Θεοτόκου (πιν. 6). Οι στρατιωτικοί άγιοι (πιν. 7) είναι περισσότεροι στον Άγιο Δημήτριο Αυλωναρίου, αλλά και στον Άγιο Νικόλαο Πύργου υπάρχει πλήθος στρατιωτικών αγίων, παρά το μικρό μέγεθος του ναού, οι οποίοι παραμένουν όμως αταύτιστοι. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου υπάρχουν επίσης, φθαρμένοι όμως σε μεγάλο βαθμό ώστε να μην μπορούμε να τους ταυτίσουμε. Θεωρείται βέβαιο, από τους μελετητές, ότι οι συχνές στρατιωτικές συγκρούσεις, που δημιουργούσαν ανασφάλεια στους κατοίκους, είναι η αιτία για την εικονογράφηση στρατιωτικών αγίων, και μάλιστα πολλοί από αυτούς είναι στον τύπο του δρακοντοκτόνου⁷⁷⁶, αφού δεν είναι άγνωστη για τη βυζαντινή τέχνη η μεταφορά σκηνών από τη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα στο θρησκευτικό πεδίο⁷⁷⁷. Εκτός από τους στρατιωτικούς αγίους και παραστάσεις, όπως για παράδειγμα η Προδοσία, με ύπαρξη Φράγκων στρατιωτών πιθανόν να υποδηλώνουν υπόρρητες αντιδράσεις.

⁷⁷⁴ Ο Τριανταφυλλόπουλος (2012) 146-47, αναφέρει ότι, μετά τη Σύνοδο της Λυών επί πατριαρχίας Γρηγορίου Β΄ του Κυπρίου (1283-1289), υπήρχε μεγάλη εσωτερική ένταση, που κατέληξε στη Σύνοδο των Βλαχερνών (1285), με την οποία, κατά την προσωπική του άποψη, πατάχτηκε η κακοδοξία. Επίσης, με αυτόν τον εικαστικό τρόπο προσπάθησαν οι ορθόδοξοι να αντιταχθούν στις κακοδοξίες των Λατίνων. Για τη Σύνοδο των Βλαχερνών βλ. ενδεικτικά Runciman (1982) 144-46· Papadakis (1983) 60-101· Nicol (1993²) 97-100. Σκόπιμο είναι να διευκρινιστεί ότι έχουμε την Α΄ Σύνοδο των Βλαχερνών, που συνεκάλεσε ο Ανδρόνικος Β΄ και η οποία κατέδικασε τον έκπτωτο πατριάρχη Ιωάννη Βέκκο για τις λατινόφρονες θέσεις του και δεν έθιξε άλλα θεολογικά θέματα, και τη Β΄ Σύνοδο των Βλαχερνών που ασχολήθηκε περισσότερο με θεολογικά θέματα, αντλώντας από την πατερική παράδοση και συνέταξε τον *Τόμον της Πίστεως* με τον οποίο ανασκευάζονταν οι αιρετικές δοξασίες περί της εκπορεύσεως του Αγίου Πνεύματος. Για το θέμα αυτό βλ. Papadakis (1975) 227-39· Χριστοδούλου (2013) 14-25.

⁷⁷⁵ Ο Grabar (1957) 256-57, θεωρεί ότι τρία θέματα εικονογραφικά δηλώνουν τον θρίαμβο της εικονολατρίας: Η Βλαχερνίτισσα, η Ανάληψη και η Σύναξη των Αρχαγγέλων. Δύο από αυτά τα θέματα, η Ανάληψη και η Θεοτόκος είτε στον τύπο της Βλαχερνίτισσας είτε στον τύπο της Παναγράντου υπάρχουν στους περισσότερους από τους ναούς που εξετάσαμε (βλ. πίν. 4). Πιθανόν να υπήρχε η Βλαχερνίτισσα και στον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Οξύλιθο, αλλά, δυστυχώς, το επίμαχο σημείο είναι κατεστραμμένο.

⁷⁷⁶ Βλ. ενδεικτικά Paissidou (2015) 194, 197-98· Walter (2016²) 284.

⁷⁷⁷ Τριανταφυλλόπουλος (2012) 150.

Από την άλλη, δεν διστάζουν να υιοθετήσουν στοιχεία φραγκικής τέχνης, στοιχεία όμως επουσιώδη, που δεν θίγουν το ορθόδοξο δόγμα. Τα καλοσχηματισμένα κορμιά των στρατιωτικών αγίων, καθώς και ο μεγαλύτερος νατουραλισμός των κινήσεών τους και η ζωντάνια των αλόγων τους δείχνουν δυτικές επιδράσεις. Τέλος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως Φύλαξ με στρατιωτική στολή, επιβλητικό παράστημα, μεγαλοπρεπείς διαστάσεις και τη σπάθη υψωμένη, έτοιμη να την καταφέρει εναντίον των εχθρών, έδινε δύναμη και πίστη στους ανθρώπους· ταυτόχρονα όμως η παρουσία του στον ναό αποκτά και έναν εσχατολογικό χαρακτήρα⁷⁷⁸ και τον συνδέει με τις νεκρώσιμες ακολουθίες που τελούνταν στον ναό, ιδιαίτερος των στρατιωτών που έχαναν τη ζωή τους στις μάχες στις τόσο ταραγμένες εκείνες εποχές.

Συνοψίζοντας, η ευημερία της περιοχής, η θρησκευτική πίστη των κατοίκων και η εμμονή τους στανάματα της ορθοδοξίας συνέβαλαν αποφασιστικά στη διαμόρφωση ενός εικαστικού τύπου, τοπικού και πολυδιάστατου, που τα συστατικά του στοιχεία είναι η επιβίωση των κομνηνικών προτύπων, ο συντηρητισμός, η γνώση των εξελίξεων της παλαιολόγιας περιόδου, η υιοθέτηση κάποιων στοιχείων της περιόδου αυτής και, τέλος, η παρουσία δυτικών στοιχείων, τα οποία μετουσιώνονται δημιουργικά και ενσωματώνονται στην ορθόδοξη παράδοση. Η συστηματική και ουσιαστική μελέτη και εντρυφήση στην καλλιτεχνική παραγωγή της ευρύτερης περιοχής της Κύμης κατά τη συγκεκριμένη περίοδο αποτελεί μια πρόκληση για τον μελετητή της βυζαντινής τέχνης, ως ένα πολύ διδακτικό παράδειγμα συγκερασμού και συγχώνευσης καλλιτεχνικών τάσεων που την καθιστούν μοναδική στην ιστορία της βυζαντινής ζωγραφικής.

⁷⁷⁸ Εμμανουήλ (1992) 77.

11. ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Δυστυχώς, η μελέτη των βυζαντινών μνημείων της Εύβοιας παρουσιάζει μεγάλα κενά. Θα πρέπει να αποτυπωθούν συστηματικά όλοι οι ναοί της Εύβοιας, να γίνει μελέτη του ρυθμού και της μορφολογίας τους, να δημιουργηθεί ένα *corpus* των τοιχογραφιών που έχουν σωθεί, να φωτογραφηθούν συστηματικά και να εξεταστούν συγκριτικά. Επίσης δέον είναι να χαρτογραφηθεί το προφίλ των Βυζαντινών ζωγράφων και να εξεταστεί αν έχουν δουλέψει και αλλού, εκτός Εύβοιας, κάτι που έχει διαπιστωθεί σε άλλες περιοχές της Ελλάδας. Από τη βυζαντινή εποχή οι ναοί είναι αυτοί που διατηρήθηκαν στο πέρασμα των αιώνων λόγω του σεβασμού των κοινοτήτων για τη διατήρησή και τη συντήρησή τους. Από την έρευνά, όμως, που έγινε, διαπιστώθηκε ότι τα τελευταία χρόνια οι φθορές, κυρίως στις τοιχογραφίες των εκκλησιών, γίνονται ολοένα και μεγαλύτερες. Νεότερα στρώματα αποκολλώνται, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Πύργου (εικ. 87, 88 α') και οι φθορές αυξάνονται (εικ. 101). Η αιθάλη των κεριών σε ναούς που τελούνται και σήμερα λειτουργίες, η υγρασία και η μη ύπαρξη σωστού αερισμού επιδεινώνουν την κατάσταση. Τα μνημεία αυτά έχουν περάσει, και πολύ σωστά, στη δικαιοδοσία της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και όχι της τοπικής κοινότητας. Χρειάζεται όμως να ληφθούν έγκαιρα μέτρα για την προστασία τους, να μην υπάρχει τόσο χρονοβόρα γραφειοκρατική διαδικασία για τις απαραίτητες εγκρίσεις συντήρησης και αποκατάστασης των μνημείων, αν θέλουμε να διατηρήσουμε την πολιτιστική μας κληρονομιά, γιατί συντήρηση δεν χρειάζονται μόνο τα αρχαία μνημεία, αλλά και τα βυζαντινά, που είναι οι κοντινότεροι πρόγονοί μας. Δεν αρκεί μόνο ένα μνημείο να χαρακτηριστεί διατηρητέο και μετά να αφεθεί στην τύχη του. Εξάλλου και η φύλαξη των μνημείων είναι, δυστυχώς, ελλιπής. Σε κάποιους ναούς δεν υπάρχει καμία προστασία και μπορεί να μπει ο οποιοσδήποτε και να προξενήσει ανυπολόγιστες καταστροφές. Αλλά και άλλοι, οι οποίοι είναι κλειδωμένοι, είναι πολύ εύκολο να παραβιαστούν και να κλαπούν ακόμα και τοιχογραφίες, όπως συνέβη το 1976 στον Άγιο Νικόλαο Πύργου⁷⁷⁹. Ας ελπίσουμε ότι θα ληφθούν τα κατάλληλα μέτρα πριν να είναι πολύ αργά και οι ζημιές γίνουν μη αναστρέψιμες. Θα μπορούσε ακόμα να ενισχυθεί ο πολιτιστικός τουρισμός και να ενισχυθεί η προβολή της περιοχής⁷⁸⁰, διότι

⁷⁷⁹ Σήμερα η κλαπείσα τοιχογραφία φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (επιμ. Μπουμπούλη Φ. 2004) 115, εικ. 92.

⁷⁸⁰ Αξιόλογες προτάσεις υπάρχουν στο: Κατσάλη, Κωσταρέλλη (2017) 577-585.

είναι λυπηρό το γεγονός ότι ακόμα και ντόπιοι αγνοούν τον πολιτιστικό θησαυρό που υπάρχει δίπλα τους. Θα μπορούσε η γνωριμία με τα μνημεία να ξεκινήσει από τα σχολεία με διάφορα προγράμματα δράσης που θα πρόσφερε, εκτός από γνώσεις, τη δημιουργία αυριανών ευαισθητοποιημένων πολιτών. Τέλος, αξίζει να επισημανθεί η ύπαρξη ενός πυκνού δικτύου κάστρων, όχι μόνο στην περιοχή Αυλωναρίου, αλλά και σε ολόκληρη την Εύβοια κατά την περίοδο της Λατινοκρατίας (σχ. 16, 17, 18), που χρειάζονται μελέτη, συντήρηση και πολιτιστική αξιοποίηση⁷⁸¹. Τότε μόνο θα έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την περίοδο της Λατινοκρατίας στην Εύβοια.

⁷⁸¹ Για τα κάστρα της Εύβοιας βλ. ενδεικτικά Βασιλάτος (1992)· Lock (1996) 109-26.

12. ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσης εργασίας είναι να παρουσιαστούν τα χριστιανικά μνημεία της ευρύτερης περιοχής της Κύμης που εικονογραφήθηκαν από το ίδιο αγιογραφικό εργαστήριο μέσα σε μία δεκαετία, από τα τέλη του 13^{ου} έως τις αρχές του 14^{ου} αι. Η περίοδος 1204-1470 χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία των Λατίνων στην Εύβοια, που έληξε με την Οθωμανική κατάκτηση. Η μελέτη επικεντρώνεται στην ιστορία της Εύβοιας, κυρίως την περίοδο της Λατινοκρατίας, την αρχιτεκτονική και ζωγραφική δραστηριότητα των Βυζαντινών, καθώς και τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της περιόδου αυτής. Οι ναοί που μελετήθηκαν είναι: ο Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι, η Κοίμηση της Θεοτόκου και ο Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων στον Οξύλιθο, ο Άγιος Νικόλαος στον Πύργο και, ο μεγαλύτερος όλων, ο Άγιος Δημήτριος στα Χάνια Αυλωναρίου. Εκτός από τον Άγιο Νικόλαο στον Πύργο, που είναι μονόχωρος, όλοι οι άλλοι είναι σταυρεπίστεγοι, ενώ δύο από αυτούς, ο Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου και ο Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων έχουν κτητορική επιγραφή και χρονολογούνται ακριβώς. Για τον υπολογισμό της χρονολόγησης των υπολοίπων μας βοηθά, με αρκετή ασφάλεια, η εικονογράφησή τους. Και οι πέντε ναοί έχουν πολλά κοινά τόσο στη ζωγραφική όσο και στο εικονογραφικό τους πρόγραμμα, ώστε να μπορούμε να εικάσουμε ότι εργάστηκε το ίδιο αγιογραφικό εργαστήριο, επαρχιακό μεν, αλλά με γνώση των σύγχρονων εξελίξεων στη ζωγραφική της εποχής του.

Λέξεις κλειδιά: Εύβοια, Νεγροπόντε, Λατινοκρατία, τριτημόριοι, σταυρεπίστεγος ναός, υστεροβυζαντινή περίοδος, μνημειακή ζωγραφική, αγιογραφικό εργαστήριο, τοιχογραφίες, εικονογραφία, κτητορική επιγραφή, ορθόδοξη παράδοση, ορθόδοξο δόγμα.

ABSTRACT

The aim of this Master Thesis is to present the Christian monuments of the wider area of Kimi that were illustrated by the same hagiographic workshop within a decade, especially from the end of the 13th to the beginning of the 14th century. The period 1204-1470 is characterized by the domination of the Latins in Evia that ended with the Ottoman conquest. The study focuses on the history of Evia, mainly the period of Latin occupation, the architectural and painting activity of the Byzantines, as well as the economic and social conditions of this period. We attempt to illuminate the relations between the Greeks and the Latins, their peaceful or not coexistence, the dogmatic differences that separated them through the archeological findings. The churches that were studied are: Agios Demetrios in Makrychori, the Assumption of the Virgin and Agios Nikolaos Ritzanon in Oxyolithos, Agios Nikolaos in Pyrgos and, the largest of all, Agios Dimitrios in Chania Avlonari. Except for Agios Nikolaos in Pyrgos which is a single nave church, all the others are cross-shaped churches, two of them, Agios Dimitrios Makrychoriou and Agios Nikolaos Ritzanon have a founding inscription and are exactly dated. For the calculation of the dating of the rests, their illustration helps us quite safely. All five churches have a lot in common in both the painting and the iconographic program, so we can assume that the same hagiographic workshop worked, provincial of course, but with knowledge of the modern developments of painting of his time.

Keywords: Euboea, Negroponte, Latin occupation, terziari (triarchs), cross-shaped church, late Byzantine period, monumental painting, hagiographic workshop, frescoes, iconography, founding inscription, orthodox tradition, orthodox doctrine.

13. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- ΑΑΑ: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών
ΑΒΜΕ: Αρχεῖον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος
ΑΔ: Αρχαιολογικόν Δελτίον
ΑΕ: Αρχαιολογική Εφημερίς
ΑΕΜ: Αρχεῖον Ευβοϊκῶν Μελετῶν
ΑΠΘ: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Βλ.: Βλέπε
CA: Cahiers Archéologiques
CIEB: Congrès International d' Etudes Byzantines
DOP: Dumbarton Oaks Papers
ΔΠΘ: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης
ΔΧΑΕ: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
ΕΑΠ: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
ΕΕΒΣ: Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
ΕΕΣ: Εταιρεία Ευβοϊκῶν Σπουδῶν
ΕΙΕ: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνῶν
Εκδ.: Έκδοση
ΕΚΠΑ: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνῶν
ΕΜΠ: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
ΕΤΕ: Εθνική Τράπεζα Ελλάδος
ΘΗΕ: Θρησκευτική Ηθική Εγκυκλοπαίδεια
JHS: Journal of Hellenic Studies
Η.Χ: Ηπειρωτικά Χρονικά
ΙΕΕ: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους
Κ.ε.: και εξής
ΚΧ: Κρητικά Χρονικά
ΜΕΕ: Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια

MIET: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
ΜΟΧΕ: Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια
Μτφρ: Μετάφραση
ΠΑΑ: Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών
ΠΕΚ: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης
ΠΜΣ: Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
RbK: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, έκδ. Wessel, Stuttgart
REB: Revue des Etudes Byzantines
SCBO: Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis
Σχ.: Σχέδιο
Τ.: Τόμος
Τ.χ.: Τεύχος
ΧΑΕ: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία
Χφ: χειρόγραφο

ΠΗΓΕΣ

Ηροδότου, *Ιστορίαι*, έκδ. C. Hude, SCBO (1972³)
Ομήρου *Ιλιάδα*, έκδ. D. Monro, Th. Allen, SCBO (1969³).
Στράβωνος, *Γεωγραφικά*, έκδ. Κοραής (1817).
Μιχαήλ Ακομινάτου του Χωνιάτου, *Τα Σωζόμενα*, τ. 2, έκδ. Σπ. Λάμπρου (1880),
Αθήνα: Παρνασσός.
P.G: Migne J.-P. *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Paris 1857-1866.
Evangelia Apokrypha adhibitis plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam nunc
primum consultis atque ineditorum copia insignibus (έκδ. C. Tischendorf), Lipsiae
1853.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβραμέα, Α., (1974), 'Ο «τζάσις των Μεληγγών». Νέα ανάγνωσις επιγραφών εξ Οιτύλου', *Παρνασσός* 16, 2, 288-300.
- Αγορίτσας, Δ., (2011), *Κωνσταντινούπολη Η πόλη και η κοινωνία της στα χρόνια των πρώτων Παλαιολόγων (1261-1328)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
- Αλμπάνη, Τζ., (1994), 'Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίας', *ΔΧΑΕ* 17, περίοδος Δ', 211-22.
- Ανθούλλης, Δ., (2007), *Σκοτώνοντας το δράκο. Οι διαδικασίες κατασκευής αγίων στο Βυζάντιο-Τρεις μελέτες Βυζαντινής Αγιολογίας*, Αθήνα: Σταμούλης.
- Αραμπατζής, Χ.Α., (1999), 'Εκκλησιαστικο-πολιτικές και θεολογικές διεργασίες στην Κωνσταντινούπολη στον απόηχο της Συνόδου της Λυών (1274-80)', *Βυζαντινά* 20, 199-251.
- Αραμπατζής, Χ.Α., (2002) *Η Σύνοδος της Λυών, Πρόσωπα και Θεολογία*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.
- Αραμπατζής, Χ.Α., (2005), 'Το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας ως παράγοντας ενότητας της Ανατολικής και Δυτικής Εκκλησίας κατά τον 13ο αι.', στο: Πρακτικά του 9ου Διαχριστιανικού Συμποσίου (Ασσίζη 4-7 Σεπτεμβρίου 2005) με θέμα: «*Η Ευχαριστία στην Ανατολική και Δυτική παράδοση, με ειδική αναφορά στον Οικουμενικό διάλογο*», Τμήμα Θεολογίας Α.Π.Θ. - Pontificia Universita Antonianum Roma, 1-20.
- Αρβανιτάκης, Γ., (1925), 'Χριστιανικά σύμβολα – Ευλογίαι του αγίου Μηνά', *ΕΕΒΣ* 2, 183-211.
- Αρτέμη, Ει., (2012), *Η περί του Τριαδικού Θεού διδασκαλία Ισιδώρου του Πηλουσιώτη και η σχέση της με τη διδασκαλία του Κυρίλλου Αλεξανδρείας*. Διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Σχολή Θεολογίας, Τμήμα Θεολογικών.
- Αρτέμη, Ει., (2014-15), 'Ο ποιμαντικός διάλογος του Ιησού με την Σαμαρείτιδα με επιλεκτική αναφορά στο έργο εκκλησιαστικών συγγραφέων από τον 2^ο έως και τον 12^ο αι.', *Εκκλησιαστικός Φάρος* 86, Αλεξάνδρεια: Πατριαρχείο Αλεξάνδρειας.

- Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ., (1976), 'Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής (πίν. 105-115)', *ΔΧΑΕ* 8, περίοδος Δ', 199-229.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ., Εμμανουήλ, Μ., (2005) *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ., (2018), 'Η λατρευτική εικόνα του πρωτομάρτυρα Στεφάνου στη μονή του Σινά', *ΔΧΑΕ* 39, περίοδος Δ', 347-56.
- Ασφενταγάκης, Μ., (2012), 'Δευτέρα Παρουσία: εικονογραφία', *ΜΟΧΕ*, τ. 6, 62-63.
- Ασφενταγάκης, Μ., (2013), 'Χριστός Εμμανουήλ: εικονογραφία', *ΜΟΧΕ*, τ. 7, 96.
- Ασφενταγάκης, Μ., Στουφή, Ι., (2013), 'Εικονογραφία Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή. Η Θεοτόκος στα Κανονικά και στα Απόκρυφα Ευαγγέλια', *ΜΟΧΕ*, τ. 8, 240-50.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., (1994), *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Βαμπούλης, Π., (1992²), *Βυζαντινή Διακοσμητική*, Αθήνα: Παπαδημητρίου.
- Βαραλής, Ι., (1997), 'Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο', *ΔΧΑΕ* 19, περίοδος Δ', 201-20.
- Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Α., (1971), *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα: ΧΑΕ.
- Βασιλάκη, Μ., (1986), 'Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης', *Αρχαιολογία* 21, 41-46.
- Βασιλάκη, Μ., (2000²), 'Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αι.', στο: *Το πορταίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, επιμ. Βασιλάκη Μ., Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 161-201.
- Βασιλάτος, Ν., (1992), *Κάστρα και Πύργοι της Εύβοιας*, Αθήνα: Μπάλντερ.
- Βασιλείου, Στ. (2019), *Η διοίκηση της Ορθόδοξης Εκκλησίας στις κυριότερες ανοικτές και κλειστές αστικές κοινότητες του Ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο της Βενετικής κυριαρχίας (13^{ος}-18^{ος} αι.): Μία ιστοριογραφική προσέγγιση* διπλωματική εργασία ΑΠΘ, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στη Λογοτεχνία-Ιστορία και Πολιτισμοί.
- Βασιλοπούλου, Κ., (2021), *Σύνταξη Τοπογραφικού διαγράμματος στο Καθολικό της Μονής Δαφνίου με σύγχρονα Γεωδαιτικά Όργανα*, διπλωματική εργασία Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, Σχολής Μηχανικών, Τμήματος Πολιτικών Μηχανικών.

- Βατίκαλου, Α., (2018), *Το χρονικό της πολιορκίας και της άλωσης του Νεγροπόντε επί τη βάση Ιταλικών πηγών*, διπλωματική εργασία ΕΚΠΑ, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Ελληνορωμαϊκών-Ελληνοϊταλικών Σπουδών στη Λογοτεχνία-Ιστορία και Πολιτισμό.
- Βαφειάδης, Κ.Μ., (2015), *Υστερη Βυζαντινή Ζωγραφική*, Αθήνα: Μπαρμπουνάκη.
- Βλαχοπούλου Φ., (2001), *Ο βίος και η πολιτεία του Λέοντος Σγουρού, Βυζαντινού άρχοντα της βορειοανατολικής Πελοποννήσου στις αρχές του 13^{ου} αι.*, διδακτορική διατριβή in the Faculty of Arts at the Rand Afrikaans University.
- Βλάχου, Α. (2018), *Εικονολογικές Αποτυπώσεις της Μεταμόρφωσης. Θεολογικές και αισθητικές προσεγγίσεις*, διπλωματική εργασία στο Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Σπουδών στην Ορθόδοξη Θεολογία, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου.
- Βοκοτόπουλος, Π., (1962), 'Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Αντωνίου Ανάφης (πιν. 62-65)', *ΔΧΑΕ* 2, περίοδος Δ', 183-94.
- Βοκοτόπουλος, Π., (1970), 'Η Βυζαντινή τέχνη στα Επτάνησα', *Κερκυραϊκά Χρονικά* 15, 148-80.
- Βοκοτόπουλος Π., (1990), *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Βοκοτόπουλος, Π., (2005), 'Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις', *ΔΧΑΕ* 26, 207-26.
- Βρανόπουλος, Ε., (1960), 'Ο Ιππότης Λικάριος', *ΑΕΜ* 7, 127-33.
- Βράνος, Ι.Χ., (1992²), *Θεωρία Αγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη: Πουρνάρας.
- Γαλαβάρης, Γ., (2006), 'Πρώιμες εικόνες στο Σινά από τον 6^ο ως τον 11^ο αι.', στο *Σινά: οι Θησαυροί της Μονής*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 91-101.
- Γερμανίδου, Σ., (2001), 'Δύο εικόνες της Μονής Φανερωμένης στη Σαλαμίνα' *ΑΕ* 140, 237-44.
- Γερμανίδου Σ., (2015), 'Το απεκδυόμενο παιδί της Βαϊοφόρου: Στοιχείο ρεαλισμού ή συμβολισμού;', *Πορφύρα* 23 Giungo, 87-102.
- Γερολυμάτου, Μ., (2001), 'Τούρκοι στη Μικρά Ασία. Σχόλιο για τη διασκευή ενός θαύματος του αγίου Θεοδώρου', *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 14, 273-90.

- Γιακουμάκη, Χ., (2014), 'Πρώτη παρουσίαση των τοιχογραφιών του ναού των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372)', *ΔΧΑΕ* 35, περίοδος Δ', 109-42.
- Γιαννακόπουλος, Κ., (1991), 'Από την ανάκτηση της Κωνσταντινουπόλεως ως την οριστική απώλεια της Μ. Ασίας (1261-1354)', *ΙΕΕ* τ. 9, 116-133.
- Γκιαούρη, Αι., (1977), 'Γεράκι. Άγιος Σώζων', *ΑΑΑ* 10, 1, 83-92.
- Γκίκας, Γ., (1959), 'Δύο Βενετσιάνικα χρονικά για τη άλωση της Χαλκίδας από τους Τούρκους στα 1470', *ΑΕΜ* 6, 194-255.
- Γκιολές, Ν., (1977), 'Ο ναός του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης' *Λακωνικά Σπουδαί Γ'*, 36-83, εικ. 27.
- Γκιολές, Ν., (1981), *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, αρ.41.
- Γκιολές, Ν., (1990), '*Ο Βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*', Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Γκιολές, Ν., (1992), *Βυζαντινή Ναοδομία (600-1204)*, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Γκιολές, Ν., (2001), 'Εσχατολογικές εικαστικές εκφράσεις του Χριστού' στο: *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, επιμ. Ευαγγελία Κυπραίου, Αθήνα, 57-64.
- Γκιολές, Ν., (2004), 'Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών', ανάπτυπον από το: *Θωράκιον, Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα, 263-284, πίν.85-92.
- Γκότσης, Χ. Γ., (1995²), *Ο Μυστικός κόσμος των Βυζαντινών Εικόνων*, τ. 2., Αθήνα: Αποστολική Διακονία.
- Γκράτζιου, Ο., (2010), *Η Κρήτη στην ύστερη μεσαιωνική εποχή*, Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Gritsopoulos, T. A., (1964), 'Εύβοια', *ΘΗΕ* 5, 997-999
- Γουναρόπουλος, Κ. Α., (1979), *Ιστορία της νήσου Ευβοίας*, Χαλκίδα: Προδευτική Εύβοια.
- Γουλούλης, Σ., (2002), «*Ρίζα Ιεσσαί*» ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (13^{ος} -18^{ος} αι.). *Γένεση εξέλιξη και ερμηνεία ενός δυναστικού μύθου*, διδακτορική διατριβή

Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.

Γραϊκός, Ν. και Φουστέρης, Γ., (2013), *Ευλαβείας και ωραιότητος χάριν*, Αθήνα: Μορφωτικός και Εκπολιτιστικός Σύλλογος Κύμης.

Γριτσόπουλος, Τ., (1964α) , ‘Εύβοια’, *ΘΗΕ* 5, 997-999.

Δαδάκη Στ., (2009), ‘Πρώιμη μεταβυζαντινή εικόνα του Αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου στη Θάσο’. *ΔΧΑΕ* 30, περίοδος Δ΄, 249-58.

Δεκάζου Α., (1998), *Οι ατομικές τιμωρίες των επαγγελματιών στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Μνημειακή Ζωγραφική*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Δεληγιάννη-Δωρή, Ε., (1993), *Επιβίωση της βυζαντινής και νέες μορφές της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.

Δετοράκης, Θ.Ε., (1992), *Εισαγωγή στη σπουδή των αγιολογικών κειμένων* (Πανεπιστημιακές παραδόσεις), Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή.

Δημητροκάλλης, Γ., (1963), ‘Ο βυζαντινός ναός της Αγίας Θέκλας Εύβοιας’, *Τεχνικά Χρονικά*, Ιούνιος, 52-75.

Δημητροκάλλης, Γ., (1976), *Οι δίκωγχοι χριστιανικοί ναοί*, Αθήνα: Γρηγόρη.

Δημητροκάλλης, Γ., (2000), *Βυζαντινή Ναοδομία στην Νάξο*, Καθημερινή/Επτά Ημέρες. (13.2.1997).

Διαλέτη, Α., ‘Κυβερνώντες και κυβερνόμενοι: ιδεολογία, πολιτική ισχύς και κοινωνικές ιεραρχίες στη μητρόπολη και την αυτοκρατορία’ στο: *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11^{ος}-18^{ος} αι., Κοινωνία, Οικονομία, Πολιτισμός*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα (2015), Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 74-110.

Διονυσίου του εκ Φουρνά, (1909), *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, έκδ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α., Αγία Πετρούπολις: Kirschbaum.

Δρακοπούλου, Ε., (2000), ‘Ο φόβος της τιμωρίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική’, στο: *Οι συλλογικοί φόβοι στην Ιστορία*, ΕΙΕ, 93-110.

- Δρανδάκης, Ν., (1957), 'Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου', *Κ. Χ.* 11, 55-161.
- Δρανδάκης, Ν., (1972), 'Ο ναός του Άι-Λέου εις το Μπρίκι της Μάνης(πιν. 43-52)', *ΔΧΑΕ* 6, περίοδος Δ', 146-68.
- Δρανδάκης, Ν., (1979), 'Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (πιν. 7-20)', *ΔΧΑΕ* 9, περίοδος Δ', 35-61.
- Δρανδάκης, Ν., (1992), 'Το Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονα και το ασκηταριό του', *ΔΧΑΕ* 16, περίοδος Δ', 115-38.
- Δρανδάκης, Ν.Β., (1995), *Βυζαντινές Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Δροσογιάννη, Φ., (1966), 'Βυζαντινά τοιχογραφία εντός λαξευτού τάφου εν Βεροία', στο: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον Β'*, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία, 392-420.
- Εμμανουήλ -Γερούση, Μ., (1984-85), 'Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Πύργο της Εύβοιας', *ΑΕΜ* 26, 391-416.
- Εμμανουήλ, Μ., (1987-88), 'Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας' *ΔΧΑΕ* 14, περίοδος Δ', 107-50.
- Εμμανουήλ, Μ., (1991), 'Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας', *ΑΕΜ*, Παράρτημα του 28^{ου} τ., Αθήνα: ΕΕΣ
- Εμμανουήλ, Μ., (1992), 'Η μνημειακή ζωγραφική στην Εύβοια κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας' *Αρχαιολογία* 42, 76-80.
- Ενισλείδη, Χ., (1981), *Τα ιερά άμφια των Εκκλησιών Ανατολικής και Δυτικής (εξ έπόψεως Ορθοδόξου)*, Αθήνα.
- Ευαγγελίδης, Δ., (1931), 'Βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου' *Η. Χ.* 6, 258-76.
- Ευαγγελίδης, Τρ., (1934), 'Τουρκοκρατία' *ΜΕΕ* τ.10, Αθήνα: Πυρσός, 539-560.
- Ευθυμίου, Α. Γ., (2011), *Θεομητορικές απεικονίσεις της Παλαιολόγειας μνημειακής Ζωγραφικής στην Βυζαντινή Επικράτεια*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ, Τομέας Αρχαιολογίας.

- Ζακυθινός, Δ., (1941), 'Μελέται περί της διοικητικής διαιρέσεως και της επαρχιακής διοικήσεως εν τω Βυζαντινῷ Κράτει' *ΕΕΒΣ* 17, 208-274.
- Ζακυθινός, Δ., (1951), 'Μελέται περί της διοικητικής διαιρέσεως και της επαρχιακής διοικήσεως εν τω Βυζαντινῷ κράτει. Η Partitio Romaniae', *ΕΕΒΣ* 21, 179-209.
- Ζαργάνης, Ι. Χ., (1935), 'Ευβοϊκαί Τοπωνυμικαί Έρευναι', *ΑΕΜ* 1, 172-176.
- Ζίας, Ν., (1969), 'Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ. Νικολάου (πίν. 104-113)', *ΔΧΑΕ* 5, περίοδος Δ', 275-98.
- Ζωγράφος, Π., (1927), 'Χριστιανική Εύβοια', *ΔΧΑΕ* 4, περίοδος Β', 3-13.
- Ηλιάδης, Ι., (2005), 'Η «Κοινωνία των Αποστόλων» σε μία Κυπριακή εικόνα και η εικονογραφική εξέλιξή της', *Θησαυρίσματα* 35, 145-73.
- Θέμελης, Χρ., (1952), *Η Ιερά Μητρόπολις Ευρίπου δια μέσου των αιώνων*, Αθήνα: Συνοδικός.
- Θέμελης, Χρ., (1954), 'Αι Επισκοπαί Αυλώνος, Αιδηψού, Ζάρκων και Καναλίων', *Θεολογία* 25, 88-100.
- Θέμελης, Χρ., (1956), 'Αρχαί και διάδοσις του χριστιανισμού εν Ευβοία', *ΑΕΜ* 4, 3-30.
- Θεοχάρη, Δ.Ρ., (1959), 'Εκ της προΐστορίας της Ευβοίας και της Σκύρου', *ΑΕΜ* 6, 279-328.
- Θεοχάρη, Μ.Σ., (1986), *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία.
- Ιακωβίδης, Σπ., (1971), 'Οι αιώνες της Αχαϊκής κυριαρχίας', *ΙΕΕ* τ.1, 260-93.
- Ιερωνύμου, Μητροπολίτου Θηβών και Λεβαδείας, (2005), *Χριστιανική Βοιωτία Α'*, Λιβαδειά: Κέντρο Αρχαιολογικών, Ιστορικών και Θεολογικών Μελετών.
- Ιωάννου, Α. Σ., (1959), *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας 13^{ου} και 14^{ου} αι.*, Αθήνα: Ζυγός.
- Καζαμία-Τσέρνου, Μ., (1992), *Η ίαση του παραλυτικού στην Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή εικονογραφία*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Θεολογική Σχολή-Τμήμα Θεολογίας.

- Καζντάν, Α., (1983), 'Κεντρομόλες και κεντρόφυγες τάσεις στο βυζαντινό κόσμο (1081-1261). Η δομή της βυζαντινής κοινωνίας' (μτφ. Λουγγής Τ. Κ.), *Βυζαντικά* 3, 92-110.
- Καλαβρέζου, Ι., (2000), 'Οι απεικονίσεις της Παναγίας στους στεατίτες', στο: *Μήτηρ Θεού: απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 185-93.
- Κακαβάς, Γ., (2006), 'Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής στην Εύβοια τον 14ο αι. Η περίπτωση της Αγίας Άννας στον Οξύλιθο', στο: *Βενετία-Εύβοια. Από τον Έγριπο στο Νεγροπόντε. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Χαλκίδα 2004)*, επιμέλεια Μαλτέζου Χ.-Παπακώστα Χ., Βενετία -Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, 267-289.
- Καλλιγιάς, Π., (1992), 'Η Ιστορία της Εύβοιας', *Αρχαιολογία* 42, 5-11.
- Καλοκύρης, Κ. , (1956), *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινή τέχνην της Ελλάδος*, διδακτορική διατριβή. Αθήνα.
- Καλοκύρης, Κ., (1964), 'Εορταί Δώδεκα', *ΘΗΕ* 5, 741-56.
- Καλοκύρης, Κ., (1971), 'Θέματα Θεομητορικής Εικονογραφίας', *Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής ΑΠΘ* 16, ανάτυπον, Θεσσαλονίκη.
- Καλοκύρης, Κ., (1998), *Η Ζωγραφική της Ορθοδοξίας: Ιστορική, Αισθητική και Δογματική Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής*, (α' έκδοση 1972), Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.
- Καλομοιράκης, Δ., (1991), 'Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου', *ΔΧΑΕ* 15, περίοδος Δ', 197-220.
- Καλοπίστη-Βέρτη, Σ., (1997), 'Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών', στο: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (επιμέλεια Βασιλάκη Μ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 121-59.
- Καλοπίστη-Βέρτη Σ., (1999), 'Τεχνοτροπικές τάσεις στον ελλαδικό χώρο γύρω στο 1300. Πρωτοπορία και συντήρηση', στο: *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 63-101.
- Κάππας, Μ., (2008), *Η εφαρμογή του σταυροειδούς εγγεγραμμένου στη Μέση και Υστερη Βυζαντινή περίοδο. Το παράδειγμα του Απλού Τετρακιδίου /*

- Τετράστιλου*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Αρχαιολογίας.
- Κατσαβέλης, Δ., (2015), *Ο εικονογραφικός κύκλος των Παθών του Χριστού στους ναούς της Μακεδονίας κατά την Παλαιολόγεια περίοδο*, μεταπτυχιακή εργασία ΑΠΘ, Θεολογική σχολή, τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας στον τομέα Αρχαιολογίας και Τέχνης.
- Κατσάλη, Ε., (2015), 'Συμβολή στη μελέτη της αρχιτεκτονικής του ναού του Αγίου Δημητρίου στα Χάνια Αυλωναρίου', στον τ. II του: *Πρακτικά 4ου Αρχαιολογικού Έργου Θεσσαλίας και Ελλάδας, 2009-2011. Από τους Προϊστορικούς στους Νεώτερους χρόνους. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης (Βόλος 15-18 Μαρτίου 2012)*, Βόλος: Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 719-728.
- Κατσάλη, Ε., Κωσταράλλη, Α., (2017), Δίκτυο βυζαντινών ναών στην κεντρική Εύβοια: σχεδιάζοντας μια πολιτιστική διαδρομή στα ίχνη των Ελλήνων αρχόντων της Λατινοκρατίας', στο: *Ένα νησί μεταξύ δύο κόσμων. Αρχαιολογική έρευνα στην Εύβοια, Προϊστορικοί έως και Βυζαντινοί Χρόνοι. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Ερέτρια, 12-14 Ιουλίου 2013*, Αθήνα: Νορβηγικό Ινστιτούτο Αθηνών, 577-592.
- Κατσελάκη, Α., (1997), 'Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4^{ος} αι.-15^{ος} αι.)', *ΔΧΑΕ* 19, περίοδος Δ', 167-200.
- Κατσελάκη, Α., (2003), *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου (1315-16) και η μνημειακή ζωγραφική στην Κρήτη στις αρχές του 14^{ου} αι.*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Βυζαντινής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
- Κατσελάκη, Α., (2015), 'Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στα Χάνια Αυλωναρίου', στον τ. II του: *Πρακτικά 4ου Αρχαιολογικού Έργου Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας, 2009-2011. Από τους Προϊστορικούς στους Νεώτερους χρόνους. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης (Βόλος 15-18 Μαρτίου 2012)*, Βόλος: Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 729-740.
- Κατσιώτη, Α., (1996), *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Βυζαντινή τέχνη*, διδακτορική διατριβή στη

- Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιστορικός-Αρχαιολογικός τομέας.
- Kitzinger, E., (1984), 'Ένας ναός του 12^{ου} αι. αφιερωμένος στη Θεοτόκο. Η Παναγία του Ναυάρχου στο Παλέρμο', *ΔΧΑΕ* 12, περίοδος Δ', 167-94.
- Κοιλιάκου, Χ., (1983), 'Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Πραστειά Σιδερούντας Χίου', *ΔΧΑΕ* 11, περίοδος Δ', 37-76.
- Κοκκινάκης, Δ., (2014), *Η λατρεία και η εικονογραφία των ιαματικών αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού στη Χίο*, διδατορική διατριβή του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Τμήμα Εργαστηρίου Ιστολογίας Ιατρικής Σχολής.
- Κόλια-Δερμιτζάκη, Α., (2000²), *Συνάντηση Ανατολής και Δύσης στα εδάφη της αυτοκρατορίας*, Αθήνα: ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- Κόλλιας, Η. Ε., (1991), 'Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου', στο: *Ευφρόσυνον* 1., Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.
- Κόντογλου, Φ., (2000⁴), *Έκφρασις της Ορθόδοξου Εικονογραφίας*, τ. Α', Αθήνα: Παπαδημητρίου.
- Κοραής, Α., (1832), *Άτακτα 4 Αλφάβητον Δεύτερον*, Παρίσι: Εβεράρτος.
- Κορακή, Σ., (2009), 'Η απεικόνιση της Παναγίας στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη του 15^{ου} αιώνα', *Αρχαιολογία και Τέχνες* 113, 34-39.
- Κόρδης, Γ., (2003), *Πρόοδος και Παράδοση στην Ορθόδοξη Εικονογραφική Τέχνη*, Χαλκίδα: Πορθμός.
- Κόρδης, Γ., (2007), *Ο χαρακτήρας και ο λόγος των αφαιρετικών τάσεων της βυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα: Αρμός.
- Κόττης, Κ., (2017), *Η Είσοδος του Χριστού στα Ιεροσόλυμα ή «Βαϊοφόρος»*, Θεσσαλονίκη: Ιδιωτική έκδοση.
- Κόττης, Κ., (2019), *Η βυζαντινή εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού: από τις βιβλικές πηγές και την αρχαιοελληνική της διαλεκτική στην δογματική της έκφραση και την ορθόδοξη εκκλησιολογία*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία ΕΑΠ, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών. Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα: «Σπουδές στην Ορθόδοξη Θεολογία».
- Κουκουλές, Φ., (1951), *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τ. 4, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κουκουλές, Φ., (1955) *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τ. 6, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κουμούση-Βγενπούλου, Α., (1986-87) 'Βυζαντινή παράσταση του Αμνού στην Εύβοια επηρεασμένη από τη Δυτική Εικονογραφία', *ΑΕΜ* 27, 23-29.

- Κουκιάρης, Σ., (1989), *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα: Δωδώνη.
- Κουκιάρης, Σ., (1997), 'Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου Κάθοδον', *ΔΧΑΕ* 19, περίοδος Δ', 305-18.
- Κούρκουλας, Κ., [1991²], (1960 α' έκδοση), *Τα ιερατικά άμφια και ο συμβολισμός αυτών εν τη Ορθοδόξω Ελληνική Εκκλησία*, Αθήνα: έκδοση ιδιωτική.
- Κυριάκος, Α., (2015), *Η εικονογραφία των αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού στη βυζαντινή τέχνη, τ. Α'*, διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Κυτίνου, Ε., (2013), *Ιστορική αναδρομή και πολεοδομική εξέλιξη της πόλης της Χαλκίδας*, διπλωματική εργασία ΕΜΠ, Σχολή Πολιτικών Μηχανικών, Τομέας Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Ερευνών.
- Κωνσταντινίδη, Χ., (1994), 'Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στους Μολάους της Επιδαύρου Λιμηράς', *Αντίφωνον*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 61-69.
- Κωνσταντινίδη, Χ., (2008), *Ο Μελισμός*, Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης
- Λαζαρίδης, Π., (1965) 'Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Εύβοιας' *ΑΔ* 20 Β'2-Χρονικά, 292-98.
- Λαζαρίδης, Π., (1968), 'Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Εύβοιας' *ΑΔ* 23 Β'1-Χρονικά, 243-45.
- Λάζαρη Μ., (1983), 'Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο Μεσογείων', *ΔΧΑΕ* 11, περίοδος Δ', 189-226.
- Λαζάρου, Α., (1974), 'Εδραίωση της Ρωμαϊκής κυριαρχίας στην Ελληνική χερσόνησο (167-146 π.Χ.)', *ΙΕΕ* τ. 5, 162-75.
- Λαμπάκης, Σ., (1982), *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη Βυζαντινή και στη Μεταβυζαντινή Λογοτεχνία*, διδακτορική διατριβή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή.
- Λαμπρόπουλος, Γ., (2015), *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Καθολικού της Ιεράς Μονής του Αγίου Δημητρίου Βλαστης Κοζάνης (1774)*, διπλωματική εργασία στη Θεολογική Σχολή ΑΠΘ, τμήμα Θεολογίας, τομέας εκκλησιαστικής Ιστορίας, Χριστιανικής Γραμματείας, Αρχαιολογίας και Τέχνης.
- Λαμπροπούλου, Α. και Τσικνάκης, Κ., (2008), 'Εισαγωγή', στο: *Η Εβραϊκή παρουσία στον ελλαδικό χώρο (4ος-19ος αι.)*, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 13-16.

- Λαμπροπούλου, Α. και Πανοπούλου, Α., (2000), 'Η Φραγκοκρατία και το Δεσποτάτο του Μορέως', στο : *Οι μεταμορφώσεις της Πελοποννήσου (4ος - 15ος αι.)*, «Επιστήμης Κοινωνία». Ειδικές Μορφωτικές Εκδηλώσεις ΕΙΕ, Αθήνα: ΕΙΕ.
- Λασιθιωτάκης, Κ., (1962), 'Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων (πίν. 5-26)', *ΔΧΑΕ* 2, περίοδος Δ', 9-56.
- Λιάπη, Μ., (2018), *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου στα Χάνια Αυλωναρίου*, Κύμη: Ιερά Μητρόπολις Καρυστίας και Σκύρου.
- Λιάπης, Ι. Αρχμ., (1971), *Μεσαιωνικά Μνημεία Ευβοίας*, Αθήνα: Ευαγές Ίδρυμα Άγιος Ιωάννης ο Ρώσος.
- Μαδεράκης, Σ.Ν., (1978), 'Η Κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης', *Υδωρ εκ Πέτρας* 2, 185-236.
- Μαδεράκης, Σ.Ν., (1979), 'Η Κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης', *Υδωρ εκ Πέτρας* 3-4, 21-80.
- Μαδεράκης, Σ.Ν., (1980-1981), 'Η Κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης', *Υδωρ εκ Πέτρας* 5-6, 51-128.
- Μάισης, Μ., (2013), *Η ιστορία της Εβραϊκής Κοινότητας Χαλκίδας από το 586 π.Χ. έως το 2001 μ.Χ.*, Χαλκίδα: Ισραηλιτική Κοινότητα Χαλκίδας.
- Μαλλετζίδου, Λ., (2016), *Συγκριτική μελέτη μεθόδων χαρακτηρισμού τοιχογραφιών: Το καθολικό της ιεράς μονής Αγίου Δημητρίου Στομίου*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία ΑΠΘ, ΠΜΣ Φυσικής και Τεχνολογίας Υλικών, Τμήμα Φυσικής.
- Μαλτέζου, Χ., (1979), 'Λατινοκρατούμενη Ελλάδα - Βενετικές και Γενουατικές κτήσεις', *ΙΕΕ* τ. 9, 244-78.
- Μαλτέζου, Χ., (2006), 'Γιατί μία συνάντηση για το Νεγρεπόντε', στο: *Πρακτικά 10^{ου} Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου "Βενετία - Εύβοια: Από τον Έγριπο στο Νεγροπόντε"* (Χαλκίδα, 12-14 Νοεμβρίου 2004), Βενετία-Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας και Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, 17-24.
- Μαντάς, Α., (2001), *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα: ΕΚΠΑ.

- Μαραβά-Χατζηνικολάου, Α. (1959), 'Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου' *ΔΧΑΕ* 1, Περίοδος Δ', 127-34.
- Μαραβά-Χατζηνικολάου, Α., (1962), 'Ευλογία του Αγίου Μάμα (πιν. 51)', *ΔΧΑΕ* 2, περίοδος Δ', 131-37.
- Μαστροδημήτρης Π., (1961), 'Αι Ασσίζαι εν Ευβοία', *ΑΕΜ* 8, 249-52.
- Μαστροδημήτρης, Π., (1984-85), 'Εκθεση ερευνών για την Βενετοκρατούμενη Εύβοια', *ΑΕΜ* 26, 421-436.
- Μαστροδημήτρης, Π., (1962), 'Αυτοκρατορικά προσεγγίσεις εις την Εύβοιαν κατά την εποχήν της συνόδου της Φλωρεντίας', *ΑΕΜ* 9, 168-79.
- Μαστροδημήτρης, Π., (1990) 'Χριστιανική και Μεσαιωνική Χαλκίδα: Ανασκόπηση της Νεότερης Αρχαιολογικής Έρευνας', *Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο «Η πόλη της Χαλκίδας»*, Χαλκίδα, 24-27 Σεπτεμβρίου 1987, Αθήνα: ΕΕΣ, 169-182.
- Μαστροχρήστος, Ν., (2011), 'Ο ναός του Άι Θώρη στο Απέρι Καρπάθου και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (μετά το 1399)', *Βυζαντινά* 31, 147-171.
- Μαυρουδής, Κ., (2017), *Η Κοίμηση της Θεοτόκου στην μνημειακή ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης, της Μικράς Ασίας, των Βαλκανίων και της Κύπρου κατά την μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο*, διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Μελβάνι, Ν., (2008), *Υστεροβυζαντινή Γλυπτική. Εικονογραφικές παρατηρήσεις, τεχνοτροπική εξέλιξη και ένταξη στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής*, διδακτορική διατριβή Πανεπιστημίου Αθηνών, τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας.
- Μιχαλόπουλος, Μ., (2016), *Η Καταλανική Εταιρία στην Υπηρεσία της Κωνσταντινούπολης*, Ξάνθη: Σπανίδης.
- Μιχελής, Π.Α., (2015), *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Αθήνα: Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή.
- Μολέσκη, Λ., (2007), *Τα ιερά σκεύη και άμφια και οι λειτουργικοί συμβολισμοί τους*, μεταπτυχιακή εργασία ΑΠΘ, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας.
- Μοσχονάς, Ν. Γ., (2006), 'Εύριπος, κέντρο βενετικού εμπορίου', στο: *Πρακτικά 10^{ου} Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου "Βενετία - Εύβοια: Από τον Έγριπο στο*

- Νεγροπόντε*” (Χαλκίδα, 12-14 Νοεμβρίου 2004), Βενετία-Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας και Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, 157-171.
- Μουρίκη, Ν., (1964), ‘Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (πίν. 33-39)’, *ΔΧΑΕ* 3, Περίοδος Δ’, 87-114.
- Μουρίκη, Ν., (1969), ‘Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση (πιν. 22-31)’, *ΔΧΑΕ* 5, Περίοδος Δ, 31-56.
- Μουρίκη, Ν., (1970), ‘Περί Βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας εις φορητήν εικόνα της Μονής του όρους Σινά’, *ΑΕ*, 125-50.
- Μουρίκη, Ν., (1974), ‘Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης (πίν. 20-44)’, *ΔΧΑΕ* 7, περίοδος Δ’, 79-119.
- Μουρίκη, Ν., (1979), ‘Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο’, *ΔΧΑΕ* 14, περίοδος Δ’, 205-66.
- Μουρίκη, Ν., (1978), *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων.
- Μουρίκη, Ν., (1985), *Τα Ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Α’ τόμος, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Μουρίκη, Ν., (2006), ‘Εικόνες από τον 12^ο ως τον 15^ο αι.’, στο: *Σινά, οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 101-25.
- Μπονόβας, Ν., (2010), *Αρχέτυπα. Εικονογραφικοί οδηγοί, σχέδια, αντίβολα*, Θεσσαλονίκη: Ιδιωτική έκδοση.
- Μπορμπουδάκης, Μ., (2006), ‘Εικόνες από το Μετόχι της Μονής Σινά στο Ηράκλειο Κρήτης’, στο: *Σινά, οι θησαυροί της Μονής*, Αθήνα : Εκδοτική Αθηνών, 131-227.
- Μπορμπουδάκη, Μ., (2014), *Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος στο νομό Ηρακλείου*, διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας.
- Μπούρας, Χ., (1965), *Βυζαντινά Σταυροθήλια με νευρώσεις*, Αθήνα: Δημοσίευμα ΑΔ.
- Μπούρας, Χ., (1994), *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής. Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και την Δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα*, Αθήνα: Μέλισσα.

- Μπούρας, Χ., (2001), *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα, τ. Β΄*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Εορτοδρόμιον*, (1836), Βενετία: Ν. Γλυκός.
- Νουσίου, Γ., (2003), *Η παράσταση του σώματος του Χριστού στη Βυζαντινή ζωγραφική (αισθητικές και θεολογικές παρατηρήσεις)*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Θεολογικής Σχολής, Τμήμα Θεολογίας, Τομέας Εκκλησιαστικής Ιστορίας, Χριστιανικής Γραμματείας, Αρχαιολογίας και Τέχνης.
- Ευγγόπουλος, Α., (1929), 'Υπαπαντή', *ΕΕΒΣ* 6, 328-339.
- Ευγγόπουλος, Α., (1932), 'Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ (Περίληψις)', *ΔΧΑΕ* 1, περίοδος Δ΄, 18.
- Ευγγόπουλος, Α., (1936), 'Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του βίου του Αγίου Δημητρίου', *ΑΕ*, 101-36.
- Ευγγόπουλος, Α., (1938), 'Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης', *ΑΕ*, 32-53.
- Ευγγόπουλος, Α., (1941), 'Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις τον Άδην καθόδου του Ιησού', *ΕΕΒΣ* 17, 113-29.
- Ευγγόπουλος, Α., (1953), *Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.
- Ευγγόπουλος, Α., (1957), 'Αι τοιχογραφίαι των Αγίων Τεσσαράκοντα εις την Αχειροποίητον Θεσσαλονίκης', *ΑΕ*, 6-30.
- Ευγγόπουλος, Α., (1964), *Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα: Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεων.
- Ευγγόπουλος, Α., (1972), 'Η περωτή ψυχή της Θεοτόκου (πιν. 1-2)', *ΔΧΑΕ* 6, περίοδος Δ΄, 1-12.
- Ευγγόπουλος, Α., (1974), 'Η τοιχογραφία του Ιησού του Ναυή εις την Μονήν του Οσίου Λουκά', *ΔΧΑΕ* 7, περίοδος Δ΄, 127-38.
- Ευγγόπουλος, Α., (1976), 'Ευαγγελιστής Ιωάννης - Μωυσής (πιν. 54-55)', *ΔΧΑΕ* 8, περίοδος Δ΄, 101-08.

- Οικονομίδης, Ν., (2000²), 'Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο', στο: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (επιμ. Βασιλάκη Μ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 107-20.
- Ορλάνδος, Α., (1925), 'Αι καμαροσκέπασται Βασιλικάι των Αθηνών', *ΕΕΒΣ* 2, 288-305
- Ορλάνδος, Α., (1935), 'Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος', *ΑΒΜΕ* 1, 41-52.
- Ορλάνδος, Α., (1938), 'Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς', *ΑΒΜΕ* 4, 3-213.
- Ορλάνδος, Α., (1951), 'Σταυρεπίστεγοι ναοί της Βάθειας Ευβοίας', *ΑΒΜΕ* 7, 111-30.
- Ορλάνδος, Α., (1955-56), 'Δύο βυζαντινά μνημεία της δυτικής Κρήτης', *ΑΒΜΕ* 8, 126-205.
- Ορλάνδος, Α., (1961) 'Οι Μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου', *ΑΒΜΕ* 9, 113-221.
- Ορλάνδος, Α., (1970), *Η Αρχιτεκτονική και αι Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι της Μονής Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Παζάρας, Ν., (2005), 'Εικονογραφικοί τύποι του αγίου Δημητρίου', στο: *Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία, 37-48.
- Παζάρας, Ν., (2013), *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΑΠΘ, Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Αρχαίας και Βυζαντινής Τέχνης και Πολιτισμού.
- Παϊσίδου, Μ., (2002), *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στους ναούς της Καστοριάς: Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.
- Πανοπούλου, Α., (2008), 'Οι συνέπειες της Σταυροφορίας στο εκκλησιαστικό πεδίο', στο: *Η Τέταρτη Σταυροφορία και ο ελληνικός κόσμος*, επιμ. Ν.Γ. Μοσχονάς, Αθήνα, 343-364.
- Πάλλας, Δ., (1954), 'Μελετήματα λειτουργικά-αρχαιολογικά. 1. Το Οράριον', *ΕΕΒΣ* 2,4 158-84.

- Πάλλας, Δ., (1991), 'Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας', *ΔΧΑΕ* 15, περίοδος Δ', 119-44.
- Πάλλης, Γ., (2009), 'Τοιχογραφίες σε σπήλαια της Οίτης', *ΔΧΑΕ* 30, 177-86.
- Παναγιωτίδη, Μ., (1974), 'Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης', *Επιστημονική Επετηρίς Πολυτεχνικής Σχολής, τμήμα Αρχιτεκτόνων*, τ. στ' -2, ΑΠΘ, 69-89.
- Παναγιωτίδη, Μ., (1981), 'Οι τοιχογραφίες της κρύπτης του Αγίου Νικολάου στα Καμπιά της Βοιωτίας', *Actes du XVe CIEB, Athènes 1976, II, Communications*, 597-622.
- Παναγιωτίδη, Μ., (1992), 'Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο', *ΔΧΑΕ* 16, περίοδος Δ', 139-54.
- Παπαδάκης, Ν., (1975), 'Το μεσαιωνικό τείχος της Χαλκίδας', *AEM* 20, 277-317.
- Παπαδάκη, Σ.-Okland, (1967), 'Κερά της Κριτσάς, Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της (Πίν. 55 – 77. Σχέδ. 1 - 2)', *ΑΔ* 22 Α' Μελέται, 87-111.
- Πανοπούλου, Α., (1993), 'Οι Βενετοί και η ελληνική πραγματικότητα: διοικητική, οικονομική, εκκλησιαστική οργάνωση', στο: *Όψεις της Ιστορίας του Βενετοκρατούμενου Ελληνισμού· Αρχαιακά Τεκμήρια*, Αθήνα: Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 277-370.
- Πανσελήνου, Ν., (1989), 'Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής', *ΔΧΑΕ* 14, περίοδος Δ', 173-78.
- Πανσελήνου, Ν., (2010⁹), *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παντελίδου-Αλεξιάδου, Αι., Μαμαλούκος, Στ., (2006), 'Το Φρούριο της Γέφυρας του Ευρίπου', στο: *Πρακτικά 10^{ου} διεθνούς Συνεδρίου του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών σπουδών Βενετίας 'Βενετία-Εύβοια: Από τον Έγριπο στο Νεγροπόντε' (12-14 Νοεμβρίου 2004)*, Βενετία-Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας και ΕΕΣ, 293-318.
- Παπαβασιλείου, Γ., (1912), 'Ανασκαφαί παρά την Χαλκίδα', *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας του έτους 1911*, Αθήνα, 236-42.
- Παπαδιά-Λάλα, Α., (2006), 'Κοινωνική οργάνωση και αστική κοινότητα στην Εύβοια κατά τη βενετική περίοδο (1390-1470)', στο: *Πρακτικά 10^{ου} διεθνούς*

- Συνεδρίου του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών σπουδών Βενετίας “ Βενετία-Εύβοια: Από τον Έγριπο στο Νεγροπόντε”*(12-14 Νοεμβρίου 2004), Βενετία-Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας και ΕΕΣ, 27-40.
- Παπαδία-Λάλα, Α., (2011), ‘Κοινοτικοί Θεσμοί, Συλλογικότητες και Ιδεολογικοί Προσανατολισμοί στον Ελληνικό χώρο κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας’, στο: *Πολιτικοί Προσανατολισμοί του Νέου Ελληνισμού*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 15-32.
- Παπαδόπουλος, Α., (1928), ‘Καμελλάκιον’, *ΕΕΒΣ* 5, 293-99.
- Παπαδόπουλος, Α., (1971), *Ο άγιος Δημήτριος εις την Ελληνικήν και Βουλγαρικήν παράδοσιν*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.
- Παπαδόπουλος, Β., (2004), *Έγριπος, Η πόλη της Χαλκίδας κάτω από την κυριαρχία των Οθωμανών(15^{ος}-19^{ος} αι.). Μαρτυρίες από περιηγητικά κείμενα, διπλωματική εργασία στο ΕΚΠΑ, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Α΄ Κύκλου με ειδίκευση στη Νεώτερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία.*
- Παπαδοπούλου, Β., (2001), ‘Εικόνα Δέησης του Νικολάου Τζαφούρη’, *ΔΧΑΕ*, 22, περίοδος Δ΄, 261-70.
- Παπαευαγγέλου, Π.Σ., (1965), *Η διαμόρφωσις τῆς ἐξωτερικῆς ἐμφανίσεως τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ ἰδία τοῦ ἐλληνικοῦ κλήρου*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ.
- Παπαμαστοράκης, Τ., (1989), ‘Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης’, *ΔΧΑΕ* 14, περίοδος Δ΄, 315-328.
- Παπαμαστοράκης, Τ., (1991), ‘Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά’, *ΔΧΑΕ* 15, περίοδος Δ΄, 221-40.
- Παπαμαστοράκης, Τ., (1992), *Ο διάκοσμος του τρούλλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου (1261-1453) στη Βαλκανική χερσόνησο*, διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Παπαμαστοράκης, Τ., (1994), ‘Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα’, *ΔΧΑΕ* 17, περίοδος Δ΄, 67-78.
- Παπαμαστοράκης, Τ., (1999), ‘Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών’, *ΔΧΑΕ* 20, περίοδος Δ΄, 213-30.

- Παπαμαστοράκης, Τ., (2005), 'Ο Άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας', στο: *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία, 29-36.
- Παπανικολάου, Πρ., (2015), 'Εικόνα του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χαλκίδα', *ΔΧΑΕ* 36, περίοδος Δ', 197-218.
- Παππάς, Δ., (2006), 'Βυζαντινή Ναοδομία στην Εύβοια', διπλωματική εργασία στο Μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ.
- Πάσσαρης, Ν., (2015), *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη Βυζαντινή Τέχνη (6^{ος} αι.-α' μισό 15^{ου} αι.)*, διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Πελεκανίδης, Σ., (1994²), *Καλλιέργης όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Πελεκίδης, Χρ., (1972), 'Ο Πελοποννησιακός πόλεμος', *ΙΕΕ*, τ. Γ1, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 180-265.
- Πελεκίδης, Χρ., (1991), 'Οι μεγάλοι Εθνικοί πόλεμοι', *ΙΕΕ*, τ. 2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 280-96.
- Πεντηκοστάριον*, (1886), (έκδ.: Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανού του Ιμβρίου), Βενετία: Φοίνιξ.
- Περδίκη, Ου., (2014), 'Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Παναγίας στην Κοφίνου', στο: *Ευμάθιος Φιλοκάλης: Ανάδειξη επιλεγμένων βυζαντινών μνημείων Κρήτης και Κύπρου*, Ρέθυμνο, 251-65.
- Πέρρα, Φ., (2007), *Ο Βενετο-Οθωμανικός ανταγωνισμός για την κατάκτηση του ελλαδικού χώρου. Ο πρώτος Βενετοτουρκικός πόλεμος και ο κόσμος της νοτιοανατολικής λεκάνης της Μεσογείου (1463-79)*, διδακτορική διατριβή Πανεπιστημίου Αιγαίου, Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών.
- Πέττας, Ν., (2009), *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της μονής του Αγίου Νικολάου του όρους (Τζιώρας) Ιωαννίνων (1663)*, διδακτορική διατριβή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, διατμηματικό τμήμα Μεσαιωνικών Σπουδών.
- Πετσάλη, Ν., (1935), 'Ευβοϊκή Νομισματολογία', *ΑΕΜ* 1, 9-21.
- Πλακωτός, Γ., (2015), 'Μεταξύ Ανατολής και Δύσης: η συγκρότηση της Βενετικής Αυτοκρατορίας', στο: Διαλέτη Α./ Πλακωτός Γ./ Πούπου Α., *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11^{ος}-18^{ος} αι., Κοινωνία, Οικονομία,*

- Πολιτισμός, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα*, Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 39-63. Ανακτήθηκε από:
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/1854> [τελευταία επίσκεψη 7/3/2022]
- Πριγκιπάκης, Ε.Κ., (2011), *Η Θεοτόκος και το μυστήριο της Θείας Οικονομίας κατά τον Άγιο Ανδρέα Κρήτης*, διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Θεολογίας.
- Ρίζος, Ε., (2005), *Η εξέλιξη της μορφής της λειτουργικής αμφίεσης του κλήρου στην Ανατολική και Δυτική Εκκλησία από την παλαιοχριστιανική εποχή και έπειτα, μεταπτυχιακή εργασία ΑΠΘ, Τμήμα Θεολογίας.*
- Σαββίδης, Α., (1981-82), 'Η Εύβοια κατά τα τέλη 12^{ου}-αρχές 13^{ου} αι. μ.Χ.', *ΑΕΜ* 24, 313-323.
- Σαββίδης, Α., (2003), 'Λατινοκρατία και φραγκοκρατία στον ελλαδικό χώρο μετά το 1204 μ.Χ. 'Όροι ταυτόσημοι;', *Βυζαντικά* 23, 185-209.
- Σακελλαρίου, Μ., (1971), 'Οι γλωσσικές και εθνικές ομάδες της Ελληνικής προΐστορίας', *ΙΕΕ* τ. 1, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 356-79.
- Σακελλαρίου, Μ., (1971 α), 'Εθνική και πολιτική ανασύνταξη (1125-700 π.Χ.)', *ΙΕΕ* τ. 2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 14-65.
- Σακελλαρίου, Μ., (1971 β), 'Οικονομική, κοινωνική και πολιτική εξέλιξη των Ελληνικών κρατών', *ΙΕΕ* τ. 2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 204-77.
- Σακελλαρίου, Μ., (1972), 'Ο Φίλιππος γίνεται ηγεμών των Ελλήνων', *ΙΕΕ* τ. Γ'2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 34-95.
- Σίσιου, Ι., (2007), 'Ο Παλαιός των Ημερών ως ξεχωριστή εικονογραφική σύλληψη του ζωγράφου Ονουφρίου στην Καστοριά', στο: *Recueil des travaux de l'Institut d'etudes byzantines* 44, 537-47.
- Σκούρας, Θ. (1998) *Χριστιανικά Μνημεία της Εύβοιας*. Αθήνα: Σύγχρονος Τύπος.
- Σκώττη, Τ.Α., (2005), *Προφητικά οράματα του Χριστού εν δόξη στη βυζαντινή ζωγραφική (9^{ος}-12^{ος} αι.)*, διδακτορική διατριβή Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας .
- Σταματιάδης, Ε., (1896), *Οι Καταλανοί εν τῇ Ανατολή*, Αθήνα: Αντωνιάδης.
- Στίκας, Ευ., (1974), 'Ο κτίτωρ του Καθολικού της μονής Οσίου Λουκά', Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.

- Στουφή-Πουλημένου, Ι., (2013), *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Αθήνα: Παρρησία.
- Στουφή-Πουλημένου, Ι., (2019), *Η Βυζαντινή Ανάστασις*, Αθήνα: Έννοια.
- Σωτηρίου, Γ., (1925), 'Η όμορφη εκκλησιά Αιγίνης', *ΕΕΒΣ* 2, 243-276.
- Σωτηρίου Γ., (1926), 'Η Αγία Τριάς Κρανιδίου', *ΕΕΒΣ* 3, 192-205.
- Σωτηρίου, Γ., (1942), *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία*, τ. Α', Αθήνα.
- Σωτηρίου, Γ., (1955), 'Οι εικονογραφικοί κύκλοι του Βυζαντινού Ναού', *Νέα Εστία* 683, Χριστούγεννα 1955.
- Σωτηρίου, Μ., (1964), 'Αι τοιχογραφίαι του βυζαντινού ναυδρίου των Ταξιαρχών Δεσφίνης (πίν. 46-60)', *ΔΧΑΕ* 3, περίοδος Δ', 175-202.
- Σωτηρίου, Μ., (1966 α), 'Η πρόμιος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13^{ον} αιώνα (πίν. 48-64)', *ΔΧΑΕ* 4, περίοδος Δ', 257-276.
- Σωτηρίου, Μ., (1966 β), 'Αι αρχικαί τοιχογραφίαι του ναού του Αγίου Νικολάου της Στέγης Κύπρου', στο: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, τ. Γ', 133-43.
- Τάντσης, Α., (2012), *Η αρχιτεκτονική σύνθεση στο Βυζάντιο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Ταουσάνης, Ι., (2009), *Το ομιλητικό έργο του Σωφρονίου Ιεροσολύμων στις δεσποτικές και θεομητορικές εορτές. Εισαγωγή – Κριτική Έκδοση*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών.
- Τούρτα, Α., (2018), 'Αμφίγραπτη εικόνα Α. Παναγία Οδηγήτρια Β. Άγιοι Πέτρος και Παύλος', στο: *Το Ημέτερον Κάλλος. Βυζαντινές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικό Ίδρυμα Μελετών.
- Τρεμπέλας, Π.Ν., (1982²), *Αι τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα: Αδελφότης Θεολόγων «ο Σωτήρ».
- Τριανταφυλλόπουλος, Δ., (1974), 'Τοπογραφικά προβλήματα της Μεσαιωνικής Εύβοιας', *ΑΕΜ* 19, 209-58.
- Τριανταφυλλόπουλος, Δ., (1992), 'Αρχαιολογικά βυζαντινής και μεταβυζαντινής Εύβοιας (Ιστορικό πλαίσιο – Μνημεία - Προβλήματα και αιτήματα)', *Αρχαιολογία* 42, 63-75.
- Τριανταφυλλόπουλος, Δ., (2012), 'Ζητήματα ερμηνείας της ζωγραφικής στη Μεταμόρφωση στο Πυργί Αυλωναρίου. Όψεις της Λατινοκρατούμενης Εύβοιας', *ΔΧΑΕ* 33, περίοδος Δ', 141-154.

- Τριανταφυλλόπουλος, Δ., (2013), 'Ερμηνευτικά αρχαιολογικά ζητήματα της βυζαντινής Εύβοιας', στο: *Ένα νησί μεταξύ δύο κόσμων. Αρχαιολογική έρευνα στην Εύβοια, Προϊστορικοί έως και Βυζαντινοί Χρόνοι. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Ερέτρια, 12-14 Ιουλίου 2013*, 17-32.
- Τριβυζαδάκης, Ν., (2011), *Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη: Εικονογραφία των προσωποποιήσεων στην τέχνη των Παλαιολόγων (1204-1453)*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης.
- Τρίμης, Κ., (1894), *Κυμαιϊκά*, Αθήνα: Φέξης.
- Τρίφοнова, Α., (2014), 'Αδιμοσίευτη εικόνα του εφίππου αγίου Θεοδώρου από την Αγκιάλο της Μαύρης Θάλασσας', *ΔΧΑΕ* 35, περίοδος Δ', 305-12.
- Τσαντήλας, Γ., (2006), 'Η λατρεία του αγίου Προκοπίου την περίοδο των Σταυροφόρων και η βιογραφική εικόνα του στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων', *ΔΧΑΕ* 27, περίοδος Δ', 245-58.
- Τσιγαρίδας, Ε., (1999), *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη : Πουρναράς.
- Τσιγαρίδας, Ε., (2000), 'Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική', στο: *Μήτηρ Θεού: απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 125-37.
- Τσιγαρίδας, Ε., (2003), 'Μανουήλ Πανσέληνος ο κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των Παλαιολόγων', στο: *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, 17-63, 105-311, Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.
- Τσιλιπάκου, Α., (2019), *Στρατιώτες Άγιοι, Ηρωες Προστάτες*, ημερολόγιο, Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.
- Τσουρίδης, Γ.Π., (2013), 'Η μαρτυρολογική παράδοση περί του αγίου Αρτεμίου', *Θεολογία* τ.84, τχ. 3, 227-65.
- Τωμαδάκης, Ν., (1959), 'Οι Ορθόδοξοι παπάδες επί Ενετοκρατίας και η χειροτονία αυτών', *ΚΧ* 13, 39-72.
- Φαράντος, Χ.Δ., (1980), 'Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες στις περιοχές των χωριών: Αλιβέρι. Κατακαλός, Βελούσια, Αγ. Λουκάς, Παραμερίτες, Θαρούνια, Κρεμαστός, Οριό, Μουρτάρι, Οχτωνιά, Αυλωνάρι, Αγ. Γεώργιος και Αχλαδερή της Ν. Εύβοιας', *ΑΕΜ* 23, 323-380.

- Fundié, L., (2015), 'Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση της ζωγραφικής του ναού του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια', *ΔΧΑΕ* 36, περίοδος Δ', 65-78.
- Φειδάς, Β., (1998²), *Εκκλησιαστική Ιστορία Β'*, Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Φουστέρης, Γ., (2006), *Εικονογραφικά προγράμματα σε Βυζαντινούς Σταυρεπίστεγους ναούς*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΑΠΘ, Τομέας Βυζαντινής Αρχαιολογίας.
- Φώσκολου, Β., (2016), 'Λείψανα, θαύματα και ευλογίες: η αρχαιολογία της «λατρείας» τοπικών αγίων', *ΔΧΑΕ* 37, περίοδος Δ', 157-80.
- Χαμαλάκη, Φ.Γ., (2010), *'Η εορτή της Υπαπαντής. Ιστορία-Γραμματεία-Θεολογία'*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας ΑΠΘ, Τομέας Λειτουργικής, Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης.
- Χαραλαμπίδης, Κ.Π., (1991), 'Η πρώτη εικονογραφία του αγίου Θεοδώρου', *Βυζαντινά* 16, 117-129.
- Χαροκόπος, Ν., (2016), 'Τα Βυζαντινά Αυτοκρατορικά Στέμματα' μέρη Α' - Ε', *Άρθρο 13 - Διεπιστημονική Εφημερίδα Εκκλησιαστικού Δικαίου*, στο: <https://www.arthro-13.com/istoria-kai-politismos/ekklisia-istoria-kai-techni/> [ανακτήθηκε 29/3/22].
- Χατζηγηγορίου, Στ. Α., (2011), *Εορτές και Ύμνοι στο λειτουργικό βιβλίο «Πεντηκοστάριον»*, διδακτορική διατριβή ΔΠΘ, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας.
- Χατζηδάκη, Ν., (1983), 'Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15^{ου} - 16^{ου} αι.', *ΔΧΑΕ* 11, Περίοδος Δ', 127-80.
- Χατζηδάκη, Ν., (2003), 'Άγνωστη εικόνα του Αγίου Συμεών του Θεοδόχου στη Σίφνο', *ΔΧΑΕ* 24, περίοδος Δ', 243-56.
- Χατζηδάκης, Μ., (1938), 'Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου', *ΕΕΒΣ* 14, 393-414.
- Χατζηδάκης, Μ., (1956), 'Ο Ζωγράφος Ευφρόσυνος', *Κ.Χ.* 10, 273-91.
- Χατζηδάκης, Μ., (1959), 'Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό', *ΔΧΑΕ* 1, περίοδος Δ', 87-107.

- Χατζηδάκης Μ., (1966), 'Εικόνες επιστυλίου από το Άγιον Όρος (πίν. 77-93), *ΔΧΑΕ* 4, περίοδος Δ', 377-403.
- Χατζηδάκης, Μ., (1979), 'Η Υστεροβυζαντινή Τέχνη (1204-1453)' *ΙΕΕ* τ. 9, 423-57.
- Χατζηδάκης, Μ., (1981), 'Η μνημειακή ζωγραφική στην Ελλάδα. Ποσοτικές προσεγγίσεις', *ΠΑΑ* τ. 56, τχ. 20, 375-90.
- Χατζηκόστας, Γ., (1959), 'Η Χαλκίς κατά τον 12^ο αι (βάσει της μαρτυρίας Μιχαήλ Ακομινάτου)', *ΑΕΜ* 6, 180-193.
- Χατζηνικολάου-Μαραβά, Α., (1995), *Ο Άγιος Μάμμας*, Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- Χατζηπάνος, Π. Β., (1935), 'Η Εύβοια κατά την Φραγκοκρατίαν' *ΑΕΜ* 1, 22-36.
- Χατζηχρήστος, Α. Ι., (2015), *Η έννοια της λυτρώσεως και του λυτρωτικού φωτός στην Υμνογραφία του Πεντηκοσταρίου*, διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Θεολογική Σχολή-Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας, Τομέας Χριστιανικής Λατρείας, Αγωγής και Διαποιμάνσεως.
- Hendrickx, B., (1999²), *Οι πολιτικοί και στρατιωτικοί θεσμοί της Λατινικής Αυτοκρατορίας της Κωνσταντινούπολεως*, Αθήνα: Δημιουργία.
- Χριστοδούλου, Χ., (2013), *Η περί Αγίας Τριάδος διδασκαλία του Γρηγορίου Κυπρίου*, διπλωματική εργασία ΑΠΘ, Θεολογική Σχολή, Θεολογία Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας.
- Χρυσανθόπουλος, Χ., (2013), 'Επιδράσεις της ύστερης αρχαιότητας στη βυζαντινή ζωγραφική. Η περίπτωση του Μυστρά', *Τεύχος σπουδαστικής διάλεξης*, Αθήνα: ΕΜΠ.
- Χρυσάφη, Ε., (2014), *Οι Άγγελοι ως μέλη της Ουράνιας Αυλής στην Τέχνη της Πρώιμης και Μέσης Βυζαντινής Περιόδου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΑΠΘ, Τομέας Βυζαντινής Αρχαιολογίας
- Χρυσόστομος, Αρχ. Αθηνών, (1934), 'Κατάσταση της Εκκλησίας επί Φραγκοκρατίας' στο λήμμα: Ελλάς (Εκκλησία), *ΜΕΕ* τ. 10, Αθήνα: Πυρσός, 666-67.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ahrweiler, H., (1966), 'Le sébaste, chef de groupes ethniques', *Polychronion, Festschrift Franz Diriger*, Heidelberg, 34-38.
- Alpatov, M., (1927), 'La «Trinité» dans l'art byzantin et l'icône de Roublev. Études comparatives', in: *Échos d'Orient*, t. 26, no146, 150-186.
- Andreopoulos, A., (2012), *This is my Beloved Son. The Transfiguration of Christ*, Brewster Massachusetts: Paracletepress.
- Babić, G., (1961), 'Sur l'iconographie de la composition «Nativité de la Vierge» dans la peinture byzantine', *Zbornik Radova* 7, 169-75.
- Balard, M., (2019²), 'Latins in the Aegean and the Balkans' (1300-1400), *The Cambridge History of the Byzantine Empire c. 500-1492*, Cambridge: Cambridge University Press, 834-51.
- Βασιλίου, Α.Α., (1971²), *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (324-1453)*, [μτφ. Σαβράμη Δ.] Β', Αθήνα: Πάπυρος.
- Belting, H., (1962), *Die Basilica die SS. Martini in Cimitile und ihr frümittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden: F. Steiner.
- Bergman, R.P., (1973), 'Portraits of the Evangelists' in *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, ed. G. Vikan, Princeton 44-49.
- Bouras, Ch., (2001), 'The Impact of Frankish Architecture on Thirteen-Century Byzantine Architecture', in: *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, Washington: Dumbarton Oaks 247-262.
- Bury, J.B., (1886), 'The Lombards and Venetians in Euboia (1205-1303)', *JHS* 7, 309-352.
- Bury, J.B., (1888), 'The Lombards and Venetians in Euboia (1340-1470)', *JHS* 9, 91-117.
- Carile, A., (1965), 'Partitio terrarum imperii Romaniae', *Studi Veneziani* 7, 125-305.
- Cartlidge, D. and Elliott, J., (2001), *Art and the Christian Apocrypha*, U.K.: Routledge.
- Castiñeiras, M., (2020), 'Crossing Cultural Boundaries: Saint George in the Eastern Mediterranean under the Latinokratia (13th–14th Centuries) and His

- Mythification in the Crown of Aragon', *Arts* 9, 95, Universitat Autònoma de Barcelona, 1-56.
- Chatzidakis, M., (1995), *Icons of Patmos*, Αθήνα: ETE.
- Chirat, H., (1950), 'La Naissance et les trois premières années de la Vierge Marie dans l'art byzantin', *Memorial J. Chainé, Bibliothèque de la Faculté Catholique de Théologie de Lyon* 5, 81-113.
- Coumbaraki-Panselinou, N., (1976), *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη: Κέντρον Βυζαντινών Ερευνών.
- Coureas, N., (2015), 'The Latin and Greek Churches in former Byzantine Lands under Latin Rule' in: *A Companion to Latin Greece*, ed. by Tsougarakis N. /Lock P, Leiden/ Boston: Brill, 145-84.
- Delehaye, H., (1973⁴), (1905 α' έκδοση), *Les Légendes hagiographiques*, Subsidia Hagiographica / 18, Bruxelles: Bureaux de la Société des Bollandistes.
- Delehaye, H., (1909), *Les Légendes grecques des saints militaires*, Paris: Librairie A. Picard.
- Delehaye, H., (1954), *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxariis selectis, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, Bruxelles.
- Delvoye, C., (2014⁴), *Βυζαντινή Τέχνη*, (μτφρ. Παπαδάκη Μ.), Αθήνα: Παπαδήμα.
- Demus, O., (1949), *The Mosaics of Norman Sicily*, London: Routledge and Paul.
- Diez, E. and Demus, O., (1931), *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni*, Harvard University Press.
- Dimitrokallis, G., (2005), 'Saint Georges passant sur la Mer' *ΔΧΑΕ* 26, περίοδος Δ', 367-72.
- Demacopoulos, G. (2019) *Colonizing Christianity Greek and Latin Religious Identity in the Era of the fourth Crusade*. New York: Fordham University Press.
- Dourou-Eliopoulou, M., (1999-2000), 'The Catalan Duchy of Athens and the other Latin powers in Greece especially the principality of Achaea (1311-1388)', *Εῶα και Εσπέρια* 4, 87-93.

- Ebersolt, J., (1951), *Constantinople, recueil d'études d'archéologie et d'histoire*, Paris: Andrien Maisonneuve.
- Ebihara, R., (2010), *Hagiographical Portraits in the eleventh to twelfth century byzantine churches of Greece*, διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Emmanuel, M., (1990), 'Die Fresken der Muttergottes-Hodegetria Kirche in Spelies auf der Insel Euboia (1311). Bemerkungen zu Ikonographie und Stil', *Byzantinische Zeitschrift* 83, 451-467.
- Emmanuel, M., (1991), 'La peinture byzantine de l'île d'Eubée en Grèce au XIIIe siècle', *Corci di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 38, 185-196.
- Gerstel, S. (2006) 'An alternative view of the Late Byzantine sanctuary screen. Appendix: solid masonry temple', In: *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, edited by S. E. J. Gerstel, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 134-161.
- Garidis, M.K., (1985), *Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.
- Grabar, A., (1946), *Martyrium II, Iconographie*, France: College de France.
- Grabar, A., (1957), *L'iconoclasme byzantine: Dossier archeologique*, Paris: College de France.
- Grabar, A., (1968), *Christian Iconography, a Study of Its Origins*, Princeton University Press.
- Gregorian, P.V., (1941), *Vesmintele liturgice in Biserica Ortodoxă*, Craiova: Tipografia Sf. Mitropolii a Olteniei.
- Hadermann-Misguich, L., (1975), *Kurbinovo. Les fresques se Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Bruxelles: Editions de Byzantion.
- Herrin, J., (1975), 'Realities of Byzantine Provincial Government: Hellas and Peloponnesos, 1180-1205', *DOP* 29, 254-286.
- Herrin, J. and Nelson, J., (2016), *Ravenna: its role in medieval change and exchange*. London: Institute of Historical Research.

- Huber P., (1995), *Η Αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης και Ανατολής* (μτφρ. Αρχιμανδρίτης Φιλόθεος), Αθήνα: Τζαφέρη.
- Jacoby, D., (2004), 'The demographic evolution of Euboea under Latin rule, 1205–1470' in: J. Chrysostomides/ Ch. Dendrinis/ J. Harris (eds.), *The Greek Islands and the Sea. Proceedings of the First International Colloquium held at the Hellenic Institute, Royal Holloway, University of London, 21–22 September 2001*, Camberley, Surrey, 131–79.
- Innemée, K., (1992), *Ecclesiastical dress in the medieval near east*, The Netherlands: Brill, Leiden.
- Jolivet-Lévy, C. et Uyar, T., (2006), 'Peintures de XIIIe siècle en Cappadoce: Saint-Nicolas de Başköy', *ΔΧΑΕ* 27, περίοδος Δ', 147-58.
- Jugie, M., (1922), *Homélies mariales byzantines*, in: *Patrologia Orientalis* XVI 3, Paris.
- Kalamara, P., (2017), 'The settlements of the Middle and Late Byzantine period in Euboea' στο: *Ένα νησί μεταξύ δύο κόσμων. Αρχαιολογική έρευνα στην Εύβοια, Προϊστορικοί έως και Βυζαντινοί Χρόνοι. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Ερέτρια, 12-14 Ιουλίου 2013*, Αθήνα: Νορβηγικό Ινστιτούτο Αθηνών, 537-558.
- Kalopissi-Verti, S., (1975), *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stylistische Analyse der Malereien*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 20, München.
- Kalopissi-Verti, S., (2012), 'Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: the Evidence of Church Inscriptions', in J.-M. Spieser et E. Yota, eds, *Donation et donateurs dans le monde byzantine*, *Réalités Byzantines* 14, Paris, 125-40.
- Kartsonis, A.D., (1986), *Anastasis. The making of an image*, New Jersey: Princeton University.
- Karydis, S., (2016), 'Collective Patronage and the question of the origin of the Orthodox religious confraternities in the Latin-Greek area', Estratto dal volume: *Studi di onore del prof. Giorgio Fedalto*, Istituto Ellenico di studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Atene-Venezia, 237-58.

- Kepetzi, V., (1993), 'Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier', *ΔΧΑΕ* 17, 99-112.
- Kessler, H.L., (1987), 'The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood', *DOP* 4, 265-75.
- Kirchhainer, K., (2005), 'Die Wandmalereien der Erzengelgrotte in Trstenik am Grossen Prespasee (Albanien)', *ΔΧΑΕ* 26, περίοδος Δ', 117-24.
- Koder, J., (1973), *Negroponte. Untersuchungen zur Topographie und Siedlungsgeschichte der Insel Euboea während der Zeit der Venezianerherrschaft*, Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Koder, J. and Hild, F., (1976), *Hellas und Thessalia*, Vol. 1 of *Tabula Imperii Byzantini*, Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Kontogiannis, N.D and Skartsis, St. S., (2021), 'Reading social change on a potter's wheel: Chalcis (Euboea) from the Byzantine to the Modern Greek era', *Byzantine and Modern Greek Studies* 45 (2), 199–221.
- Koumoussi, A., (1987), *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée (Rapports avec l'art occidental)*, Athènes.
- Kreidl, K.-Papadopoulou, (1980-81), 'Die Ikone mit Petrus und Paulus in Wien. Neue Aspekte zur Entwicklung dieser Rundkomposition (Taf. 95-98)' *ΔΧΑΕ* 10, περίοδος Δ', 339-56.
- Krautheimer, R., (2012³), *Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Αρχιτεκτονική* (τίτλος πρωτ.: *Early Christian and Byzantine Architecture*), (μτφρ. Μαλλούχου-Τουφανό Φ.), Αθήνα: MIET.
- Kupper, H. M. (1990) Vols. I and II of *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*. Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert.
- Kyriacoy, C., (2020), *The Byzantine Warrior Hero: Cypriot Folk Songs as History and Myth, 965-1571*, London: Lexington Books
- Lafontaine- Dosogne, J., (1962), 'Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébut', *Byzantion* 32, 1, 251-259.
- Lafontaine- Dosogne, J., (1964), *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles: Academie Royal de Belgique.

- Lafontaine-Dosogne, J., (1979), 'L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261', *Actes du XVIe Congrès International d'Etudes Byzantines*, I, Αθήνα, 285-330.
- Lassus, J., (1976), *Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος*, (μτφ. Δέσπω Σολωμού), Αθήνα: Φυτράκη.
- Liddell, H, Scott, R., (2007), *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, (μτφ. Μόσχος Ξ., επιμ. Κωνσταντινίδης Μ.), τ. 1-6, πρώτη έκδοση 1904. Αθήνα: Σιδέρης.
- Lidov, A., (1998), 'Byzantine church decoration and the great schism of 1054' *Byzantion* 68, 2, 381-405.
- Lock, P., (1996), 'The towers of Euboea'. In *The Archaeology of Medieval Greece*, edited by P. Lock and G. D. S. Sanders, Oxford: Oxbow Monographs 59, 109-126.
- Lock, P., (2013²), *The Franks in the Aegean, 1204-1500*, Oxon: Routledge.
- Lymberopoulou, A., (2020), *Hell in the Byzantine World A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Maguire, H., (1980-1981), 'The Iconography of Symeon with Christ Child in Byzantine Art', *DOP* 34-35, 261-269.
- Mango, C., (2006), *Ιστορία του Βυζαντίου*, (μτφρ.: Όλγα Καραγιώργου), τίτλος πρωτοτύπου: *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, 2002. Αθήνα: Νεφέλη.
- Mark-Weiner, T., (1977), *Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine Art*, Vol. 1, New York University.
- Mayo, J., (1984), *A history of ecclesiastical dress* (ed. Holmes and Meier), London: Batsford Ltd.
- Michalaga, D.S., (2017), 'A short overview of the history of the Church on Euboea (Negroponte)' in: *An island between two worlds. The Archaeology of Euboea from Prehistoric to Byzantine Times*, Athens: Norwegian Institute at Athens, 559-76.

- Miller, W., (1909-10), *Ιστορία της Φραγκοκρατίας εν Ελλάδι (1204-1566)*, (μτφ.: Σ. Λάμπρος), τ. Α΄, Β΄, Αθήνα: Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία.
- Millet, G., (1899), *Le Monastère de Daphni*, Paris : E. Leroux.
- Millet, G., (1916), *Recherches sur l'iconographie de l'évangile auxXIVe, XVe et XVIe siècle*, Paris: Fontemoing.
- Molsdorf, W., (1984), *Christliche Symbolik der Mittelalterliche Kunst*, Stuttgart : A. Hiersemann.
- Moncada, F., (2000), *Εκστρατεία των Καταλανών και Αραγωνέζων κατά Τούρκων και Ελλήνων*, (μτφ. Ιατρίδη Ι.), Αθήνα: Εστία.
- Mouriki, D., (1968), 'A Deësis Icon in the Art Museum' *Record of the Art Museum, Princeton University* 27, I, 13-28.
- Mouriki, D., (1972), 'The Theme of the «Spinario» in Byzantine Art (πίν. 19-24)', *ΔΧΑΕ* 6, περίοδος Δ΄, 53-66.
- Mouriki, D., (1976), 'An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica (πίν. 70-93)', *ΔΧΑΕ* 8, περίοδος Δ΄, 145-72.
- Nagatsuka, Y., (1979), *Descente de croix, Son développement iconographique des prigines jusqu' à la fin du XIVe siècle*, Tokyo.
- Nes, S., (2007), *The Uncreated Light: An Iconographical Study of the Transfiguration in the Eastern Church* (translated by Moi A.), U.K.: Cambridge.
- Nicol, D., (1961), 'The Greeks and the Union of the Church: The Preliminaries to the second Council of Lyons, 1261-1274', *Medieval Studies Presented to A. Gwynn*, Dublin, 454-80.
- Nicol, D., (1971), 'The Byzantine Reaction to the second Council of Lyons 1274', *Studies in Church History* 7, 113-47.
- Nicol, D., (1993²), *The last centuries of Byzantium, 1261-1453*, U.K.: Cambridge.
- Nicolaïdès, A., (1995), 'Le Jugement Dernier de l'église de la Panagia Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIVe siècle', *ΔΧΑΕ* 18, περίοδος Δ΄, 71-78.
- Nordhagen, P.J., (1961), 'The Origin of the Washing of the child in the Nativity scene' *Byzantinische Zeitschrift* 54, 333-337.

- Ostogorsky G., (1968²), *History of the Byzantine State*, (translated by Hussey J.), Oxford: Basil Blackwell.
- Paissidou, M., (2015), 'Warrior Saints as Protectors of the Byzantine Army in the Palaiologan Period: the Case of the Rock-cut Hermitage in Kolchida (Kilkis Prefecture)', in *Heroes Cults Saints (On the occasion of the 500th anniversary since the martyrdom of St. George the New Martyr of Sofia)*, *Art Readings*, (ed. Moutafov E.), 181-99.
- Pallas D., (1972), 'Himmelmächte, Erzengel und Engel', *RbK* 3, 14-119.
- Panayotidi, M., (1994), 'The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach', *ΔΧΑΕ* 17, περίοδος Δ', 143-156.
- Papadakis, A., (1975), 'Gregory II of Cyprus and an Unpublished Report to the Synod' *Greek, Roman and Byzantine Studies* 16, 227-39.
- Papadakis, A., (1983), *Crisis in Byzantium: the Filioque controversy in the patriarchate of Gregory II of Cyprus (1283-1289)*, New York: Fordham University Press.
- Papas, T., (1965), *Studien zur geschichte der messgewander im byzantinischen ritus*, [Miscellanea Byzantina Monacensia 3], XLVIII-261, München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität.
- Pätzold, A., (1989), *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart: F. Steiner.
- Pilz, E., (1977), *Kamelaukion et mitra: insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Stockholm: Almqvist et Wiksell International.
- Pocknee, C.E., (1960), *Liturgical vesture: Its origins and development*, London: Mowbray.
- Ristow, G., (1963), *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst* (Iconographia Ecclesiae Orientalis), Recklinghausen.
- Réau, L., (1956), 'L'iconographie du prophète Élie', *Élie le prophète*, 1, coll. *Études carmélitaines*, 233-267.
- Runciman, S. (1982) *Η Βυζαντινή Θεοκρατία*, (μτφ. Ροηλίδης Ι.). Αθήνα: Δόμος.
- Sandberg-Valalà, E., (1980), *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma: Multigrafica.
- Sanudo, T., (2000), *Ιστορία της Ρωμανίας: Istoria di Romania*, (μτφ. Παπαδοπούλου Ευτ.), Αθήνα: ΕΙΕ.

- Schlumberger, G., (1884), *Sigillographie de l'Empire Byzantin*, Paris: Leroux.
- Setton, K.M., (1948), *Catalan Domination of Athens 1311-1388*, The Medieval Academy of America, Variorum Reprint (1975), London.
- Setton, K.M. (1976) *The Papacy and the Levant (1204-1571)*, vol. 1, Philadelphia: The American Philosophical Society.
- Setton, K.M., (1978), *The Papacy and the Levant (1204-1571)*, vol. 2, Philadelphia: The American Philosophical Society.
- Ševčenko, N.P., (1983), *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Turin: Bottega d' Erasmio.
- Ševčenko, N.P., (2015), 'Healing Miracles of Christ and the Saints', Catalogue for the exhibition «Life Is Short, Art Long: *The Art of Healing in Byzantium*», 10 February – 26 April 2015, (ed. Pitarakis B.), Istanbul, 27-40.
- Shorr, D., (1946), 'The Iconographie Development of the Presentation in the Temple', *Art B* 28, 17- 32.
- Sotomayor, M., (1983), 'Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie' *Spätantike und frühes Christentum*. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, (16. Dezember 1983 bis 11. März 1984).
- Stiernon, L., (1965), 'Notes de titulaire et de prosopographie byzantine. Sébaste et gembros', *REB* 23, 222-243.
- Stoufi-Poulimenou, I., (2021), 'The deception of Women in the byzantine «Anastasis». An Element of Palaiologian iconography?', *Αρχονταρίκι, αφιέρωμα στον Ευθ. Τσιγαρίδα*, 541-54.
- Strezova, A., (2014), *Hesychasmand Art, The Appearance of new Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Australian National University.
- Stylianou A., Stylianou, J., (1997²), *The painted churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*, Nicosia: Leventis.
- Suput, M., (1998), 'On the "Immutability" of Byzantine Architecture', *ΔΧΑΕ* 20, περίοδος Δ', 105-110.

- Tafel, G. und Thomas, G. (1856) *Urkunden zur älteren Handels und Staatsgeschichte der Republik Venedig mit besonderer Beziehungen auf Byzanz und die Levante*, 1. Wien.
- Thierry, N. and Thierry, M., (1963), *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région de Hasan Dagi*, Paris: Klincksieck.
- Thierry, N., (1994), 'Le thème de la Descente du Christ aux Enfers enCappadoce', *ΔΧΑΕ* 17, περίοδος Δ', 59-66.
- Thomas, G.M., (1880), 'Diplomatarium Veneto-levantinum sive acta et diplomata res venetas graecas atque Levantis illustrantia a. 1300-50' *Monumenti Storici Publicati Dalla R. Deputazione Veneta de Storia Patria, Vol. 5*, Venezia: Marci Visentini.
- Velmans, T., (1968), 'Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée', *Cahiers Archeologiques* 18, 192-225.
- Velmans, T., (1977), Vol. I of *Peinture murale a la fin du Moyen Age*, (edited by A. Grabar A. and Hubert J), Paris: Editions Klincksieck.
- Velmans, T., (1980-81), 'L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. 1^e partie: La Déisis dans l' abside', *CA* 29, 47-102.
- Velmans, T., (1982), 'Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)', dans *Rayonnement grec-Hommages à Charles Delvoye*, Bryxelles, 471-81.
- Walter, C., (1968), 'Two Notes on the Deësis', *REB* 26, 311-36.
- Walter, C., (1999), 'Theodore, Archetype of the Warrior Saint', *REB* 57, 163-210.
- Walter, C., (2003), 'Saint Theodore and the Dragon', in C. Entwistle (ed.), *Through a Glass Brighly Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, Oxford, 95-106.
- Walter, C., (2016²) *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, London and New York: Rutledge.
- Weitzmann, K., (1963), 'Thirteenth century Crusader icons on mount Sinai', *The Art Bulletin* Vol. 45, No. 3, 179-203.

- Weitzmann, K., (1964-65), 'Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai (pl. 1-10)', *ΔΧΑΕ* 4, περίοδος Δ', 11-23.
- Weitzmann, K., (2006), 'Mosaics' in *Sinai, the treasures of the monastery of Saint Catherine*, Athens: Ekdotike Athenon, 61-68.
- Wessel, K., (1966), *Die Kreuzigung (Iconographia Ecclesiae Orientalis)*, Recklinghausen: A. Bongers.
- Wessel, K. 'Evangelisten' *RbK* 2 (1971) 452-507.
- Whittemore, Th., (1952), *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Fourth Preliminary Report: The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford: University Press.
- Voordeckers, F., (1988), *Élie le prophète, Bible, Tradition, Iconographie*, Bruxelles: Peeters.
- Wolff, R.L., (1948), 'The Organization of the Latin Patriarchate of Constantinople, 1204-1261', *Traditio* 6, 33-60.
- Zakharova, A., (2018), 'Images of Saints in the Wall Paintings of Saint Sophia in Kiev', *ΔΧΑΕ* 39, περίοδος Δ', 297-310.

14. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ⁷⁸²

	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ	ΣΕΛΙΔΕΣ
Σχέδιο 1	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου: Κάτοψη	26
Σχέδιο 2	Άγ. Δημήτριος Μακρυχωρίου: Προοπτική άνοψη	26, 59, 60
Σχέδιο 3	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου: Διάταξη παραστάσεων χριστολογικού και θεομητορικού κύκλου	60
Σχέδιο 4	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου: η Γέννηση του Χριστού	33
Σχέδιο 5	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου: η Υπαπαντή	35
Σχέδιο 6	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου: τα Εισόδια	46
Σχέδιο 7	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου: η Μνηστεία	47
Σχέδιο 8	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου: ο Ασπασμός	47
Σχέδιο 9	Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου: Κάτοψη	66
Σχέδιο 10	Άγιος Νικόλαος Πύργου: Κάτοψη	91
Σχέδιο 11	Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων Οξυλίθου: Κάτοψη	100
Σχέδιο 12	Άγιος Νικόλαος Πύργου: το εικονογραφικό πρόγραμμα της καμάρας του κυρίως ναού	94, 96
Σχέδιο 13	Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου: προοπτική άνοψη	67, 85
Σχέδιο 14	Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου: διάταξη παραστάσεων χριστολογικού και θεομητορικού κύκλου	85
Σχέδιο 15	Άγιος Δημήτριος στα Χάνια Αυλωναρίου: προοπτική άνοψη	108, 126
Σχέδιο 16	Σταυρεπίστεγοι ναοί, πύργοι, κάστρα και οχυρώσεις κεντρικής Εύβοιας	1, 19, 136
Σχέδιο 17	Κάστρα και οχυρώσεις Βόρειας Εύβοιας	1, 136
Σχέδιο 18	Κάστρα και οχυρώσεις Νότιας Εύβοιας	1, 136
Πίνακας 1	Κατάλογος παραστάσεων του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου	59
Πίνακας 2	Κατάλογος παραστάσεων της Κοίμησης της Θεοτόκου Οξυλίθου	67, 85
Πίνακας 3	Κατάλογος παραστάσεων του Αγίου Δημητρίου στα Χάνια Αυλωναρίου	108, 126
Πίνακας 4	Παραστάσεις στο Ιερό Βήμα των ναών	132
Πίνακας 5	Ο χριστολογικός κύκλος των ναών	132, 133
Πίνακας 6	Ο θεομητορικός κύκλος των ναών	132, 133
Πίνακας 7	Οι στρατιωτικοί άγιοι των ναών	132, 133
Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΜΑΚΡΥΧΩΡΙΟΥ		
Εικόνα 1	Ο ναός από νοτιοανατολικά	26
Εικόνα 2	Ο ναός από ανατολικά	26
Εικόνα 3	Ο ναός από βορειοδυτικά	26
Εικόνα 4	Η κόγχη του Ιερού	26
Εικόνα 5	Η κτητορική επιγραφή	27
Εικόνα 6	Παναγία η Βλαχαρνίτισσα	27
Εικόνα 7	Ο Παλαιός των Ημερών και ο Ευαγγελισμός	29, 32, 58, 102
Εικόνα 8	Παναγία η Βλαχερνίτισσα και ιεράρχες	29
Εικόνα 9	Οι άγιοι: (:), Κύριλλος, Αθανάσιος	30

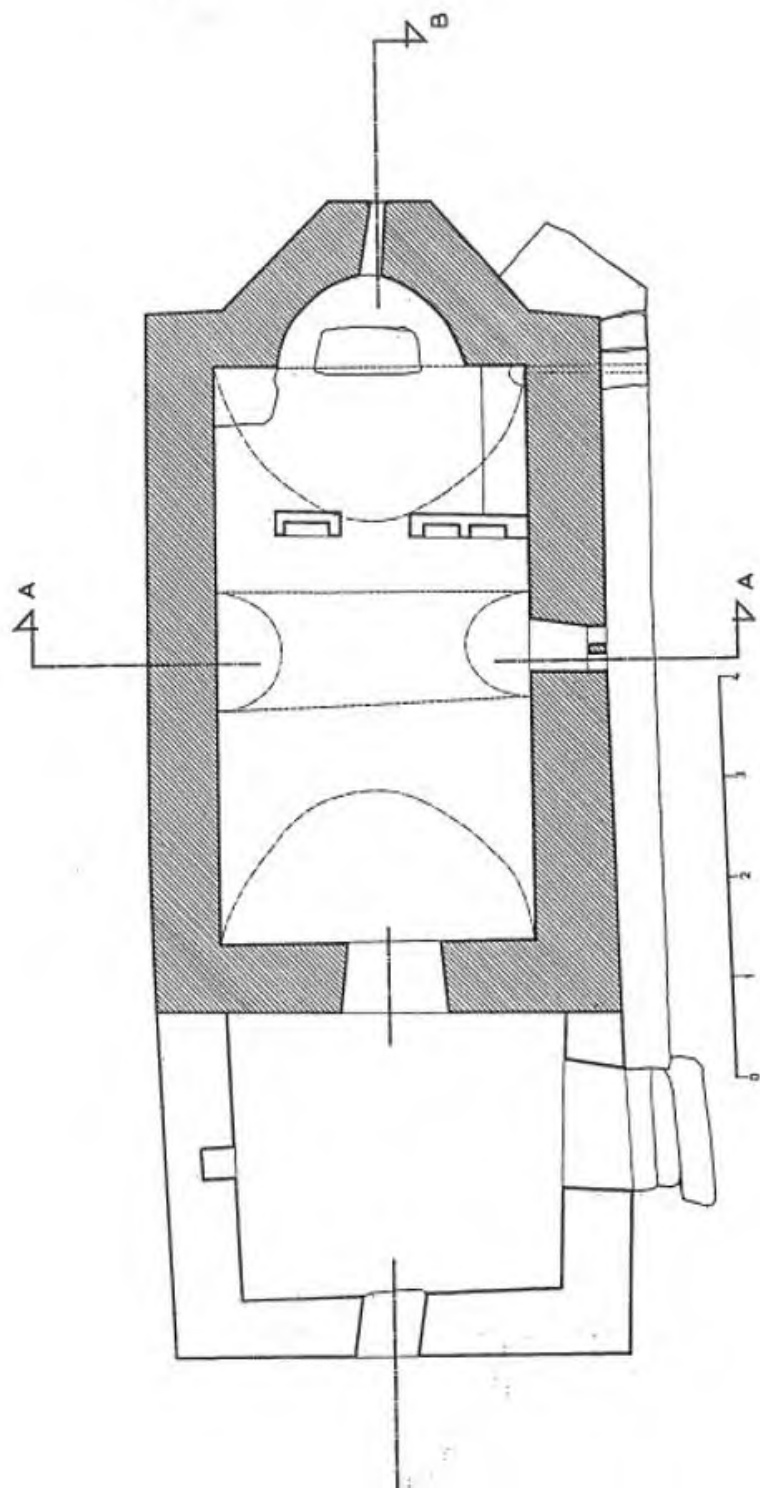
⁷⁸² Όσες εικόνες ή σχέδια δεν συνοδεύονται από βιβλιογραφική ένδειξη είναι φωτογραφίες ή σχέδια προσωπικού αρχείου.

Εικόνα 10	Οι άγιοι: Βλάσιος, Πολύκαρπος	30
Εικόνα 11	Η αψίδα του Ιερού	31, 102
Εικόνα 12	Η Ανάληψη (λεπτομέρεια)	43
Εικόνα 13	Η Ανάληψη (λεπτομέρεια)	43, 102
Εικόνα 14	Η Ανάληψη (λεπτομέρεια)	43
Εικόνα 15	Ο ευαγγελιστής Μάρκος	51
Εικόνα 16	Ο ευαγγελιστής Ιωάννης (:)	51
Εικόνα 17	Δυτική οριζόντια καμάρα	60
Εικόνα 18	Η Σταύρωση (δυτικό τύμπανο)	39
Εικόνα 19	Δυτικό τύμπανο	39
Εικόνα 20	Εγκάρσια καμάρα	59
Εικόνα 21	Η Φιλοξενία του Αβραάμ	48
Εικόνα 22	Η Γέννηση του Χριστού	33
Εικόνα 23	Ο άγιος Μάμας	51, 56
Εικόνα 24	Οι άγιοι Δημήτριος, Νικόλαος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, η αγία Ειρήνη.	24, 51, 102, 128
Εικόνα 25	Η Δέηση	49
Εικόνα 26	Οι άγιοι Δαμιανός, Κοσμάς, Γεώργιος	51
Εικόνα 27	Ο Ασπασμός Πέτρου και Παύλου	50
Εικόνα 28	Η αγία Μαρίνα	51, 57, 59
Εικόνα 29	Ο Ασπασμός της Θεοτόκου με την Ελισάβετ	47
Εικόνα 30	Η Φυγή στην Αίγυπτο	34
Εικόνα 31	Η Υπαπαντή	35
Εικόνα 32	Η Βαϊοφόρος	37
Εικόνα 33	Η Προδοσία	38
Εικόνα 34	Η Αποκαθήλωση	40
Εικόνα 35	Η Εισόδος Κάθοδος	41
Εικόνα 36	Η Γέννηση της Θεοτόκου	45
Εικόνα 37	Τα Εισόδια της Θεοτόκου	46, 58
Εικόνα 38	Η Μνηστεία	47, 58
Εικόνα 39	Ο άγιος Νικόλαος	51
Εικόνα 40	Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ	52, 58, 59, 102
Εικόνα 41	Ο άγιος Γεώργιος	53
Εικόνα 42	Ο άγιος Δημήτριος	54, 58
Εικόνα 43	Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός	55
Εικόνα 44	Η αγία Ειρήνη	56
Εικόνα 45	Κόσμημα	58
Εικόνα 46	Κόσμημα	58
	Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΟΞΥΛΙΘΟΥ	
Εικόνα 47	Ο ναός από νοτιοανατολικά	66
Εικόνα 48	Σταυρός πλίνθινος με δισέψιλον	66
Εικόνα 49	Ο Ευαγγελισμός και ο Παλαιός των Ημερών	67
Εικόνα 50	Συλλειτουργούντες ιεράρχες (:)	67
Εικόνα 51	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος	67
Εικόνα 52	Η Ανάληψη (λεπτομέρεια)	72
Εικόνα 53	Η Ανάληψη (λεπτομέρεια)	72
Εικόνα 54	Η Ανάληψη (λεπτομέρεια)	72
Εικόνα 55 α', β'	Ευαγγελιστές	76
Εικόνα 56	Το Γενέσιο της Θεοτόκου	73
Εικόνα 57	Τα Εισόδια	47, 73
Εικόνα 58	Η Μνηστεία	74
Εικόνα 59	Η Φυγή στην Αίγυπτο	69

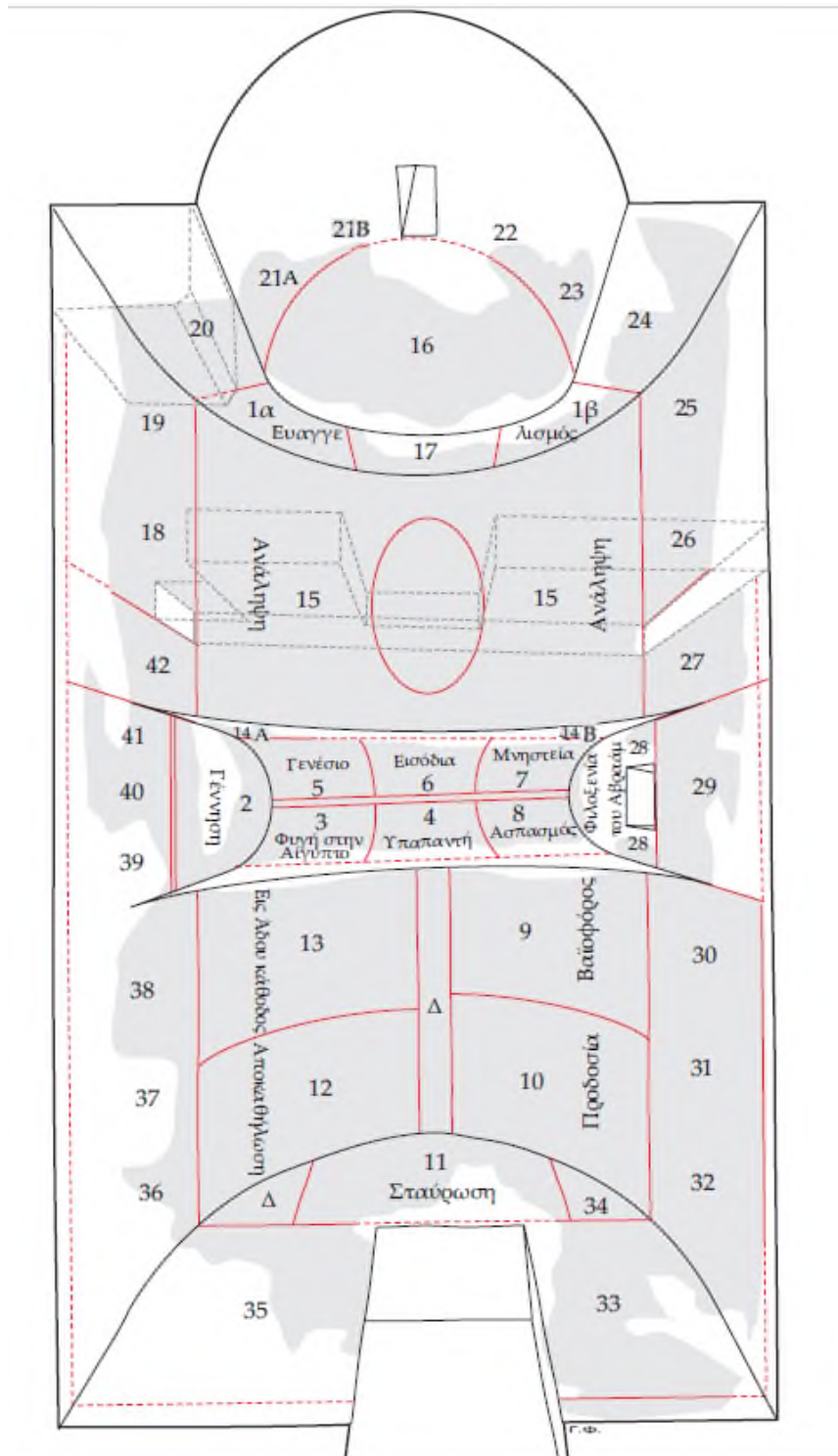
Εικόνα 60	Η Υπαπαντή	69
Εικόνα 61	Ο Ασπασμός της Θεοτόκου με την Ελισάβετ	74
Εικόνα 62	Η Γέννηση του Χριστού	67
Εικόνα 63	Η Βαΐοφόρος	70
Εικόνα 64	Η Προδοσία	70
Εικόνα 65	Η Αποκαθήλωση	71
Εικόνα 66	Η Κοίμηση της Θεοτόκου	75
Εικόνα 67	Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και αδιάγνωστος άγιος	77, 102, 128
Εικόνα 68	Ο προφήτης Ηλίας	77
Εικόνα 69	Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος με τον Πρόχορο	76, 128
Εικόνα 70 α΄	Το σταυροθόλιο του νάρθηκα	81
Εικόνα 70 β΄	Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα	79
Εικόνα 70 γ΄	Η Ίαση του Παραλυτικού	78
Εικόνα 70 δ΄	Η Φιλοξενία του Αβραάμ	80
Εικόνα 70 ε΄	Η Ίαση του Τυφλού	80
Εικόνα 71	Οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα	82
Εικόνα 72	Οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών	82
Εικόνα 73	Ο Παράδεισος	82
Εικόνα 74	Οι τιμωρίες των κολασμένων	82
Εικόνα 75	Η Κλήση των νεκρών	82
Εικόνα 76	Απόστολοι	82
Εικόνα 77	Στρατιωτικός άγιος, η αγία Άννα με την Παναγία, δεομένη αγία	83, 102
Εικόνα 78	Η Εις Άδου Κάθοδος	72
Εικόνα 79	Φωτοστέφανο με διακοσμητική ταινία	84
Εικόνα 80 α΄	Διακοσμητική ταινία	84
Εικόνα 80 β΄	Διακόσμηση ενδυμασίας	83, 84
Εικόνα 80 γ΄	Διακοσμητική ποδέα	75
Εικόνα 80 δ΄	Διακοσμητικές ταινίες	84
Εικόνα 80 ε΄	Βεργία σταυροθολίου, ρόδακας	66
Εικόνα 80 στ΄	Διακοσμητικές ταινίες	85
Εικόνα 80 ζ΄, η΄	Διακόσμηση σε φτερά και κτήριο	84
Εικόνα 80 θ΄	Διακοσμητική ταινία	85
Εικόνα 80 ι΄	Διακοσμητική ζώνη	85
Εικόνα 80 ια΄	Διακοσμητική ζώνη νάρθηκα	85
Εικόνα 81	Λεπτομέρεια από την Κοίμηση της Θεοτόκου	89, 128
Εικόνα 82	Λεπτομέρεια από τη Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα	89
Εικόνα 83	Η μαία. Λεπτομέρεια από τη Γέννηση	90
Εικόνα 84 α΄	Λεπτομέρεια από τα Εισόδια	90
Εικόνα 84 β΄	Η Αγία Άννα	83
Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΠΥΡΓΟΥ		
Εικόνα 85	Ο ναός από βορειοανατολικά	91
Εικόνα 86	Η κόγχη του Ιερού: ο Ευαγγελισμός, ο Παλαιός των Ημερών, ο άγιος Νικόλαος	92, 96
Εικόνα 87	Συλλειτουργούντες Ιεράρχες, ο Μελισμός	92, 135
Εικόνα 88 α΄	Ο άγιος Βασίλειος, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ένας ιεράρχης από το πρώτο στρώμα εικονογράφησης	135
Εικόνα 88 β΄	Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και το ειλητάριο ιεράρχη από το πρώτο στρώμα εικονογράφησης	92
Εικόνα 89	Αταύτιστος ιεράρχης	93, 96
Εικόνα 90	Αταύτιστος ιεράρχης	93

Εικόνα 91	Ο άγιος Εύπλος	93
Εικόνα 92	Ο άγιος Στέφανος	93
Εικόνα 93	Η Γέννηση του αγίου Νικολάου και το ενύπνιο του Μ. Κων/νου	94, 96
Εικόνα 94	Το ενύπνιο του Αβλαβίου, οι 3 στρατηγοί στη φυλακή, ο άγιος σώζει 3 αθώους από την εκτέλεση	94
Εικόνα 95	Επάνω ζώνη: ο άγιος προικοδοτεί 3 φτωχές αδερφές, θαύμα του αγίου στη θάλασσα. Κάτω ζώνη: ο Νιπτήρας, η Μετάληψη	94
Εικόνα 96	Επάνω: η Κοίμηση του αγίου Νικολάου. Κάτω: η Προσευχή στη Γεσθημανή	94
Εικόνα 97	Η Κοίμηση της Θεοτόκου. Αριστερά σπάραγμα από την α' φάση	94
Εικόνα 98	Η αγία Άννα με την Παναγία	95
Εικόνα 99	Αδιάγνωστος άγιος	83, 95
Εικόνα 100	Αταύτιστος άγιος	95
Εικόνα 101	Η Γέννηση του Χριστού (σύγχρονη και παλαιότερη φωτογράφιση)	95, 97, 135
Εικόνα 102	Στρατιωτικοί άγιοι	95
Εικόνα 103	Στρατιωτικοί άγιοι	95, 102
Εικόνα 104	Στρατιωτικοί άγιοι	95
Εικόνα 105	Στρατιωτικός άγιος	95, 97
Εικόνα 106	Διακοσμητική ποδέα	96
Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΙΤΖΑΝΩΝ ΟΞΥΛΙΘΟΥ		
Εικόνα 107	Ο ναός από νοτιοδυτικά	100
Εικόνα 108	Ο ναός από βορειοανατολικά	100
Εικόνα 109	Η κόγχη Ιερού και η Αγία Τράπεζα	100
Εικόνα 110	Η εγκάρσια καμάρα από νότια	100
Εικόνα 111	Βόρειος τοίχος του Ιερού	100, 101
Εικόνα 112	Η Ανάληψη	101
Εικόνα 113	Η Ανάληψη	101
Εικόνα 114	Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως Φύλαξ	102
Εικόνα 115	Κάτω: ο άγιος Κοσμάς και αδιάγνωστη αγία. Επάνω: σπάραγμα παράστασης	103, 128
Εικόνα 116	Διακοσμητική ζώνη	101
Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΥΛΩΝΑΡΙΟΥ		
Εικόνα 117	Ο ναός από νοτιοδυτικά	106,107
Εικόνα 118	Ο ναός από ανατολικά	106
Εικόνα 119	Ο ναός από βορειοανατολικά	107
Εικόνα 120	Ο τρούλος και η εγκάρσια καμάρα από νότια	107
Εικόνα 121	Ο ναός από δυτικά	107
Εικόνα 122 α'	Ορθομαρμάρωση από τον τοίχο του νάρθηκα	107
Εικόνα 122 β'	Ορθομαρμάρωση από το Διακονικό	107
Εικόνα 122 γ'	Ορθομαρμάρωση από το Διακονικό	107
Εικόνα 123 α'	Μαρμάρινο θωράκιο τέμπλου	108
Εικόνα 123 β'	Πεσσίσκος Ιερού	108
Εικόνα 123 γ'	Τμήμα επιστυλίου	108
Εικόνα 124 α' β'	Κηροστάτες	108
Εικόνα 125	Τρίβηλο	107
Εικόνα 126 α'	Η είσοδος του κυρίως ναού	107
Εικόνα 126 β'	Ιωνικός κίονας	107
Εικόνα 127	Ενθρονη Θεοτόκος με αγγέλους	108
Εικόνα 128	Ο Μυστικός Δείπνος. Η Μετάληψη	109, 110
Εικόνα 129	Συλλειτουργούντες ιεράρχες	110
Εικόνα 130	Η Ανάληψη	111, 125, 126

Εικόνα 131	Οι Τρεις εν Καμίνω Παίδες	117
Εικόνα 132	Η Φιλοξενία του Αβραάμ	117
Εικόνα 133	Η Γ έννηση του Χριστού	118,126
Εικόνα 134	Η Υπαπαντή	126
Εικόνα 135	Επάνω: η Σταύρωση. Κάτω: αδιάγνωστη παράσταση (πιθανόν η Κρίση του Πιλάτου)	126
Εικόνα 136	Αριστερά: Η Έγερση του Λαζάρου. Δεξιά: Η Βαϊοφόρος (;)	112
Εικόνα 137	Από αριστερά: η Μεταμόρφωση, ο Ελκόμενος, η Προσήλωση του Σταυρού	111, 113, 114
Εικόνα 138	Αγιογραφικά πορτραίτα	115, 125
Εικόνα 139	Η Αποκαθήλωση	126
Εικόνα 140	Διακοσμητική ταινία	125
Εικόνα 141	Η Ψηλάφηση του Θωμά	115
Εικόνα 142	Προφήτες	116
Εικόνα 143	Αδιάγνωστοι άγιοι	116
Εικόνα 144	Ο Ιησούς του Ναυή	118,119
Εικόνα 145	Ο αρχάγγελος Μιχαήλ με τον Ιησού του Ναυή	118
Εικόνα 146	Οι άγιοι Προκόπιος και Αρτέμιος	122
Εικόνα 147	Ο άγιος Μηνάς	123
Εικόνα 148	Οι άγιοι Θεόδωροι	122
Εικόνα 149	Ο Παντοκράτορας	124
Εικόνα 150	Προφήτες και απόστολοι ένθρονοι	124
Εικόνα 151	Ο χορός των δικαίων	124
Εικόνα 152	Ο χορός των αγίων γυναικών	124, 125, 128
Εικόνα 153	Η Θάλασσα αποδίδει τους νεκρούς	124
Εικόνα 154	Η Γη αποδίδει τους νεκρούς	124
Εικόνα 155	Οι Τιμωρίες	124
Εικόνα 156	Η Ψυχοστασία	124
Εικόνα 157	Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός εξ Αραβίας	125
Εικόνα 158	Ο άγιος Εφραίμ ο Σύρος.	125
Εικόνα 159	Οι άγιοι: Δημήτριος-Γεώργιος-αταύτιστος	121
Εικόνα 160	Ο άγιος Δημήτριος	121, 125
Εικόνα 161	Ο άγιος Γ εώργιος	121
Εικόνα 162	Διακοσμητικός ρόδακας	125



Σχέδιο 1. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Κάτοψη (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).

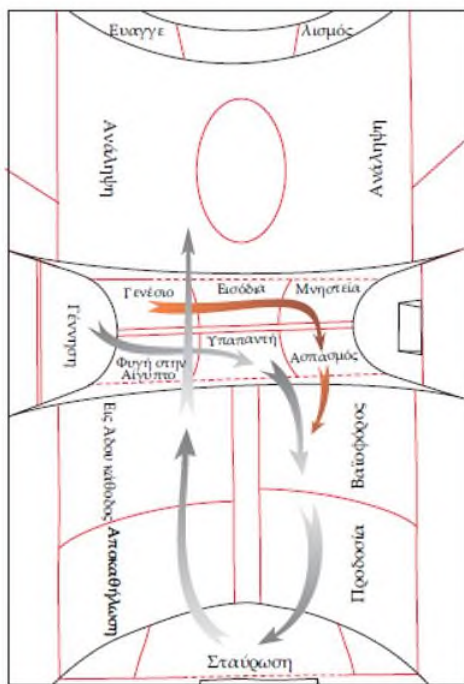


Σχέδιο 2. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Προοπτική άνοψη (αρχείο Γ. Φουστέρη συμπληρωμένο)

Πίνακας 1

Κατάλογος παραστάσεων του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου

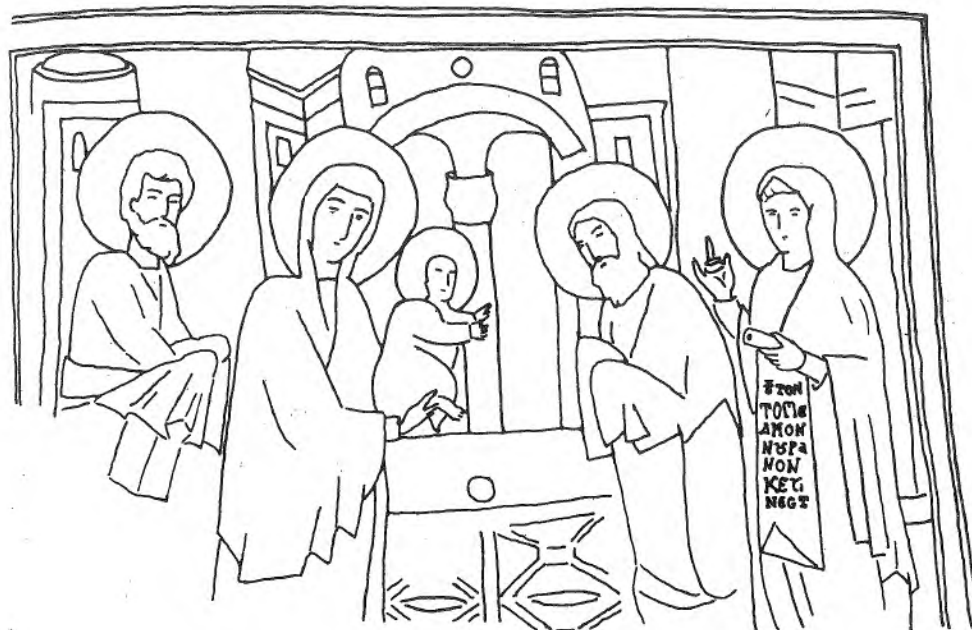
1. Ο Ευαγγελισμός: α) Γαβριήλ, β) Θεοτόκος
2. Η Γέννηση
3. Η Φυγή στην Αίγυπτο
4. Η Υπαπαντή
5. Η Γέννηση της Θεοτόκου
6. Τα Εισόδια
7. Η Μνηστεία
8. Ο Ασπασμός της Παναγίας με την Ελισάβετ
9. Η Βαΐοφόρος
10. Η Προδοσία
11. Η Σταύρωση
12. Η Αποκαθήλωση
13. Η Εις Άδου Κάθοδος
14. Ευαγγελιστές: α) Ο Μάρκος, β) Ο Ιωάννης (:)
15. Η Ανάληψη
16. Η Βλαχερνίτισσα
17. Ο Παλαιός των Ημερών
18. Ο άγιος Αθανάσιος
19. Ο άγιος Κύριλλος
20. Ο άγιος Στέφανος ο διάκονος
21. Ιεράρχες: α) αδιάγνωστος, β) αδιάγνωστος
22. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος
23. Ο άγιος Βασίλειος (:)
24. Ο άγιος Εύπλος ο διάκονος
25. Αδιάγνωστος ιεράρχης
26. Ο άγιος Πολύκαρπος
27. Ο άγιος Μάμας
28. Η Φιλοξενία του Αβραάμ
29. Ο άγιος Δημήτριος
30. Ο άγιος Νικόλαος
31. Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ
32. Η αγία Ειρήνη
33. Η αγία Μαρίνα
34. Κτητορική επιγραφή
35. Ο Ασπασμός Πέτρου και Παύλου
36. Ο άγιος Δαμιανός
37. Ο άγιος Κοσμάς
38. Ο άγιος Γεώργιος
- 39,40,41. Η Δέηση.
39. Η Θεοτόκος.
40. Ιησούς Χριστός.
41. Ο Ιωάννης Πρόδρομος
42. Αδιάγνωστος άγιος



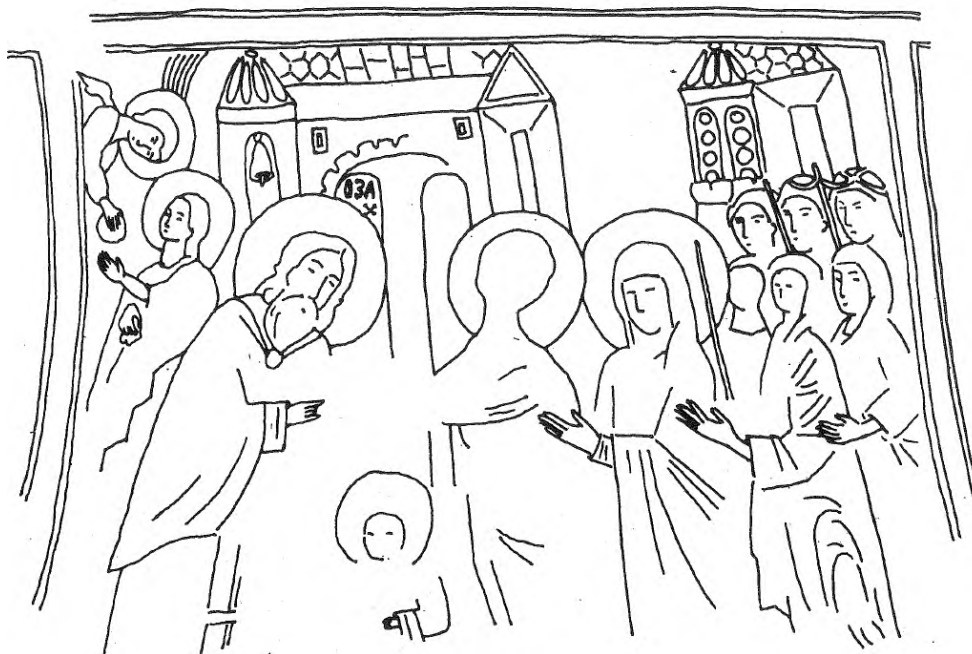
Σχέδιο 3. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Διάταξη παραστάσεων Χριστολογικού και Θεομητορικού κύκλου (αρχείο Γ. Φουστέρη).



Σχέδιο 4. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Γέννηση του Χριστού (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



Σχέδιο 5. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Υπαπαντή (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



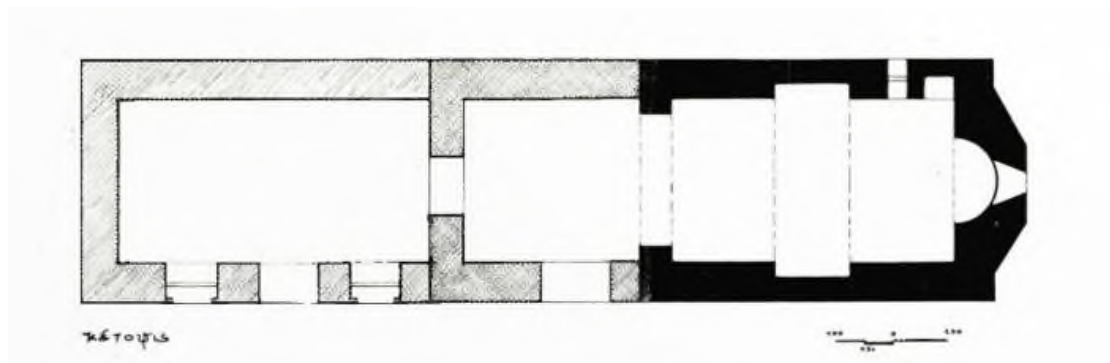
Σχέδιο 6. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Τα Εισόδια. (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



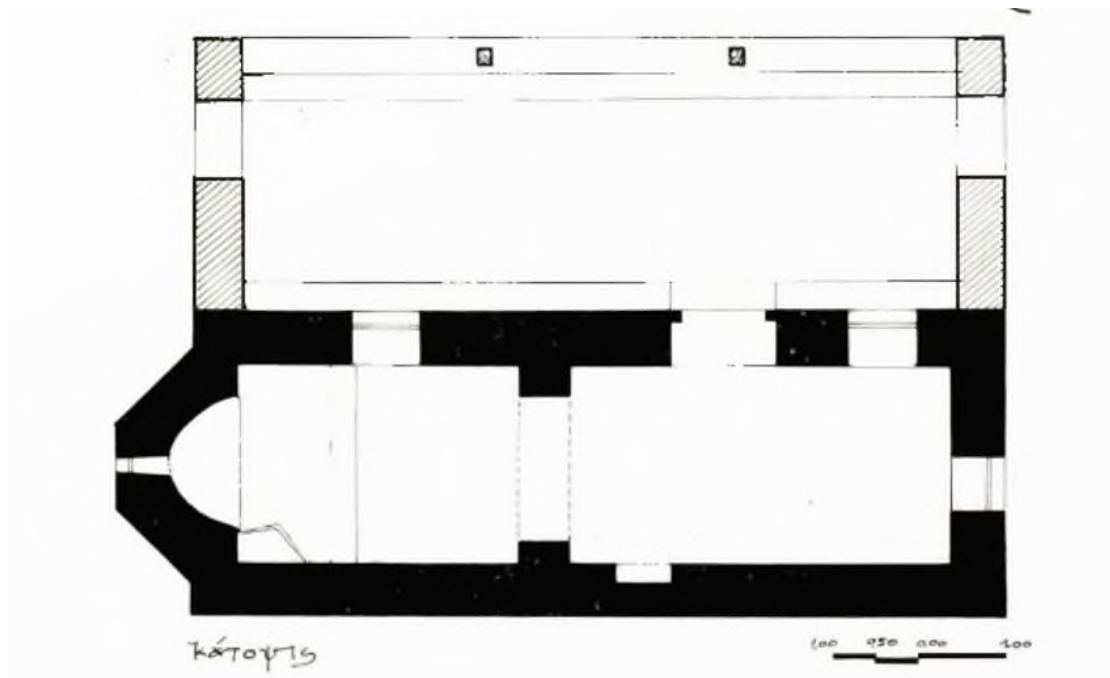
Σχέδιο 7. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Μνηστεία (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



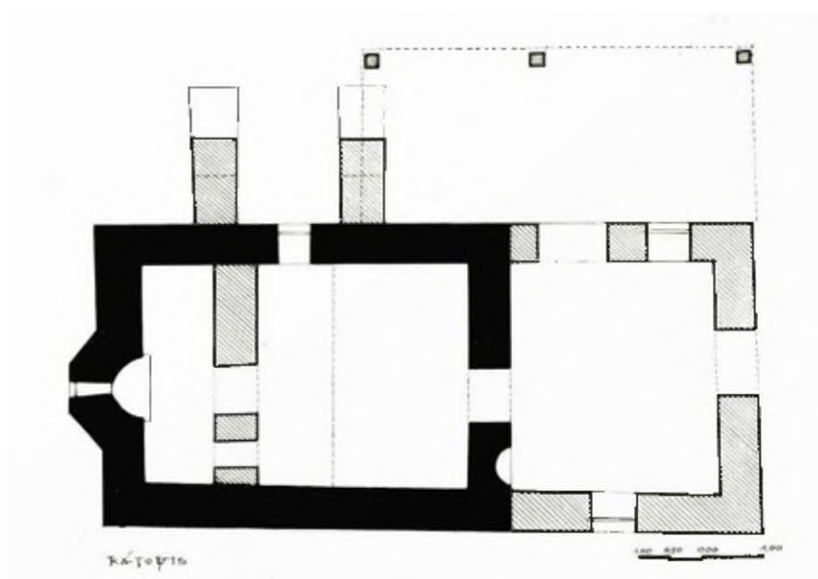
Σχέδιο 8. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο Ασπασμός (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



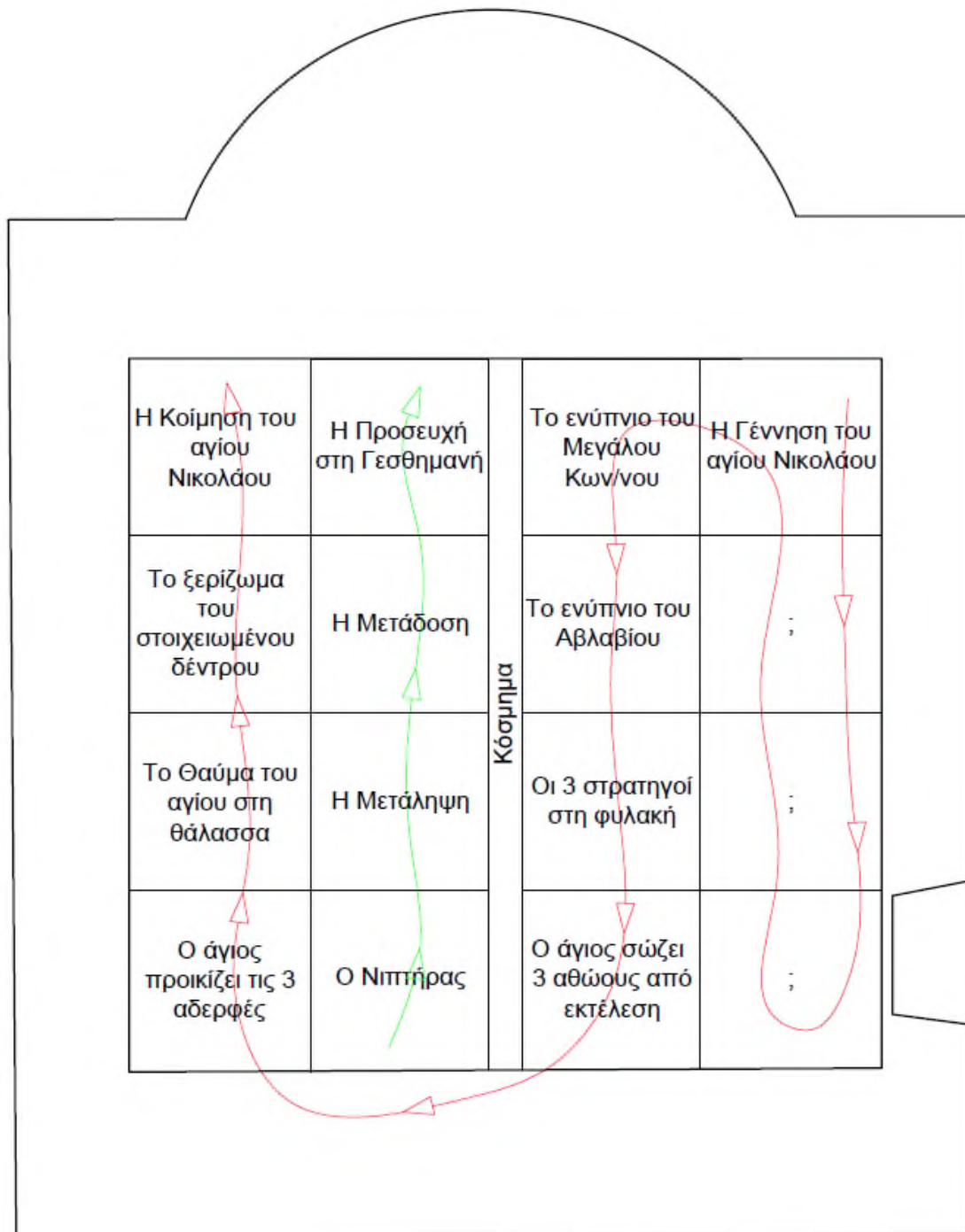
Σχέδιο 9. Κάτοψη της Κοίμησης της Θεοτόκου Οξυλίθου (αρχείο Ι. Λιάπη).



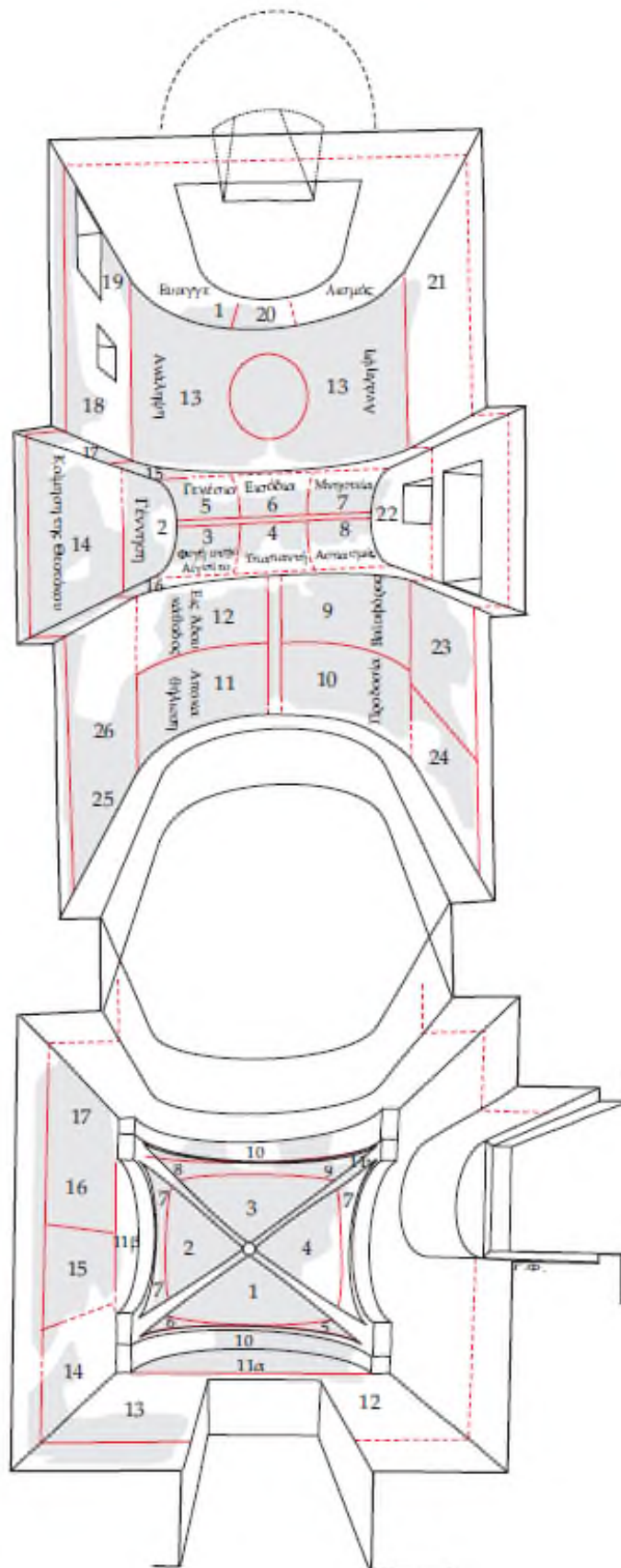
Σχέδιο 10. Κάτοψη Αγίου Νικολάου Πύργου (αρχείο Ι. Λιάπη).



Σχέδιο 11. Κάτοψη Αγίου Νικολάου Ριτζάνων Οξυλίθου (αρχείο Ι. Λιάπη)



Σχέδιο 12. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της καμάρας.



Σχέδιο 13. Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου. Προοπτική άνοψη (αρχείο Γ. Φουστέρη).

Πίνακας 2

Κατάλογος παραστάσεων της Κοίμησης της Θεοτόκου Οξυλίθου

Κυρίως ναός

1. Ο Ευαγγελισμός
2. Η Γέννηση του Χριστού
3. Η Φυγή στην Αίγυπτο
4. Η Υπαπαντή
5. Το Γενέσιο της Θεοτόκου
6. Τα Εισόδια
7. Η Μνηστεία
8. Ο Ασπασμός
9. Η Βαϊοφόρος
10. Η Προδοσία
11. Η Αποκαθήλωση
12. Η Εις Άδου Κάθοδος
13. Η Ανάληψη
14. Η Κοίμηση της Θεοτόκου
15. Ο ευαγγελιστής Μάρκος
16. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης ή Ματθαίος
17. Αδιάγνωστος Στυλίτης
18. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος
19. Αδιάγνωστος άγιος
20. Ο Παλαιός των Ημερών
21. Αδιάγνωστος άγιος
22. Αδιάγνωστη παράσταση
23. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος με τον Πρόχορο
24. Ο προφήτης Ηλίας

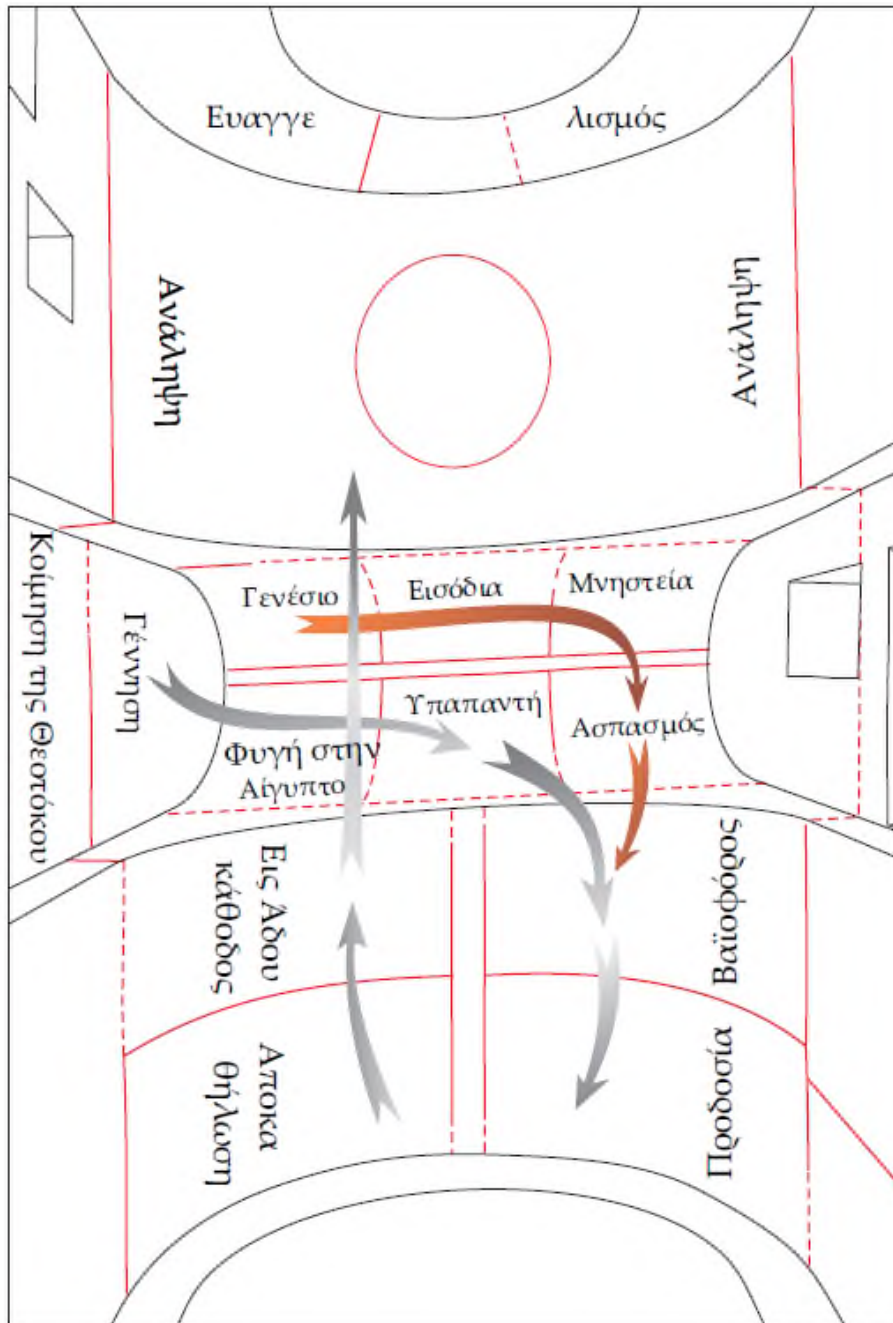
25. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης

26. Στρατιωτικός άγιος (Δημήτριος;)

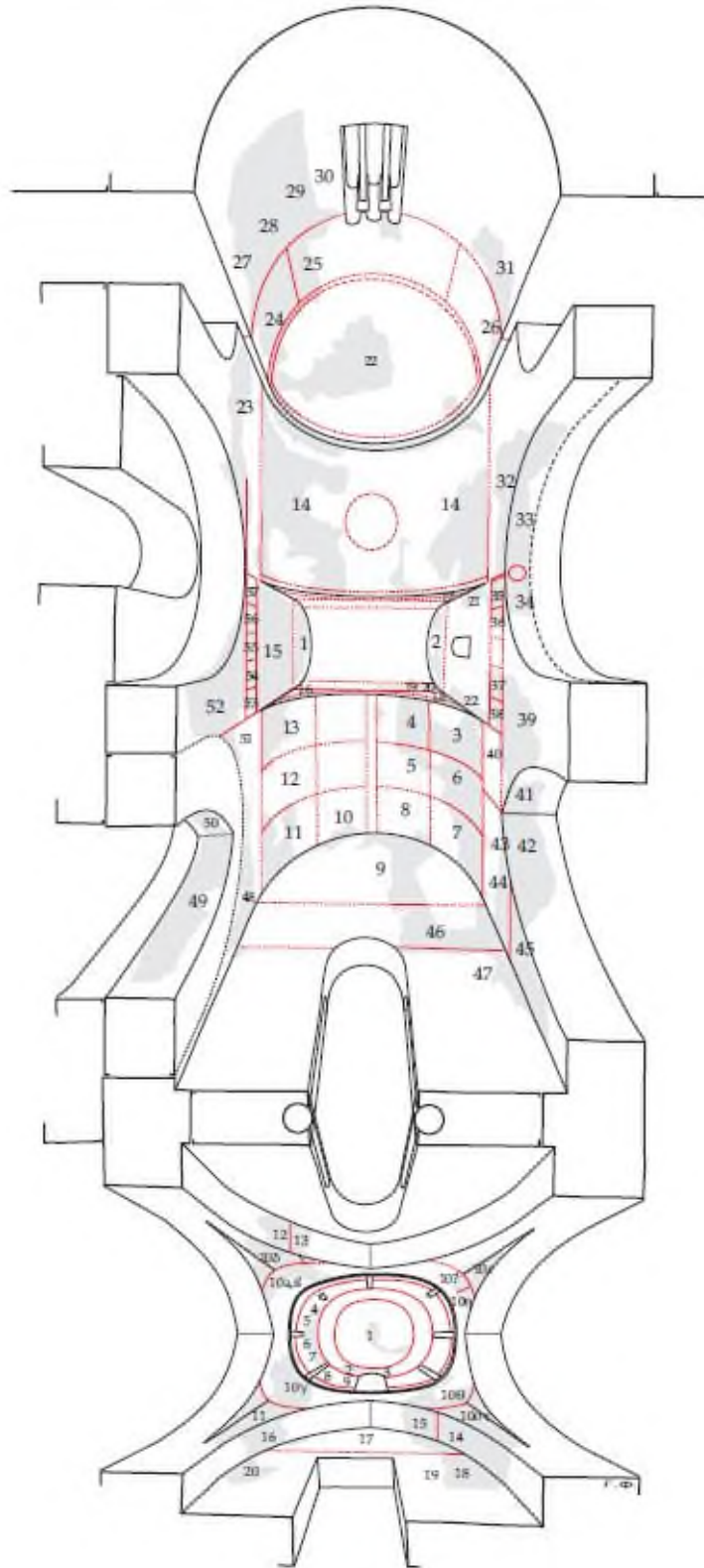
27. Αδιάγνωστος στρατιωτικός άγιος

Νάρθηκας

1. Η Φιλοξενία του Αβραάμ
2. Η συνάντηση του Ιησού με την Σαμαρείτιδα
3. Η Ίαση του Παραλυτικού
4. Η Ίαση του Τυφλού
5. Η αγία Άννα
6. Ο Ιωακείμ
7. Ένθρονοι απόστολοι
8. Ο προφητάναξ Δαβίδ
9. Ο προφητάναξ Σολομών
10. Χερουβείμ
- 11 Η Δευτέρα Παρουσία
- 11 α. Ο Παράδεισος
- 11 β. Η Κόλαση
- 11 γ. Η Κλήση των Ψυχών
12. Αδιάγνωστος άγιος ή αγία
13. Αδιάγνωστος άγιος
14. Αδιάγνωστος άγιος
15. Αδιάγνωστος στρατιωτικός άγιος
16. Η αγία Άννα βρεφοκρατούσα
17. Αδιάγνωστη αγία (αγία Παρασκευή;)



Σχέδιο 14. Ναός Κοίμησις της Θεοτόκου Οξύλιθου. Διάταξη παραστάσεων Χριστολογικού και Θεομητορικού κύκλου (αρχείο Γ. Φουστέρη)



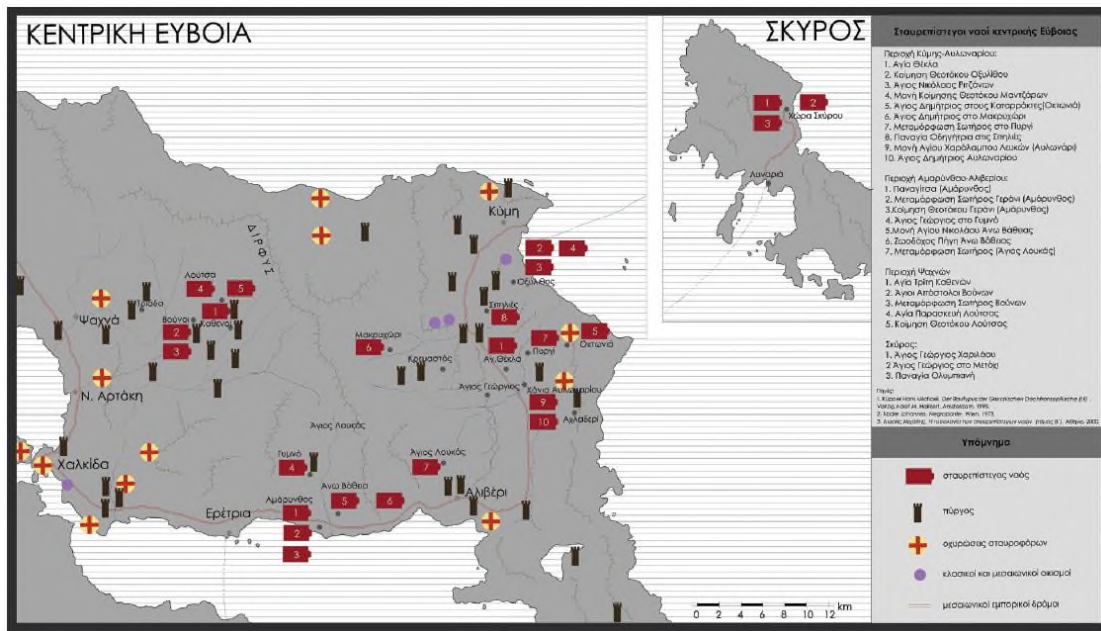
Σχέδιο 15. Ναός Αγίου Δημητρίου στα Χάνια Αυλωναρίου. Προοπτική άνοψη (αρχείο Γ. Φουστέρη)

Πίνακας 3

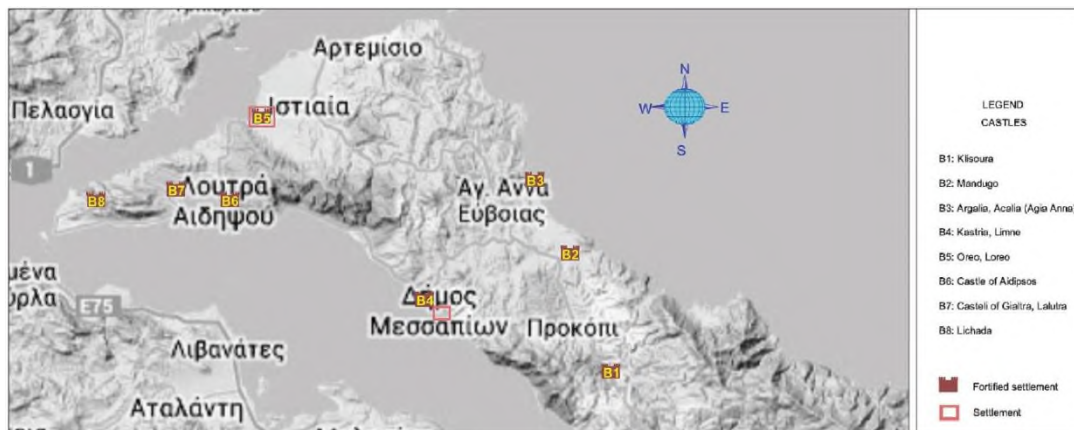
Κατάλογος παραστάσεων του Αγίου Δημητρίου στα Χάνια Αυλωναρίου

Κυρίως ναός

1. Η Γέννηση του Χριστού	33,34. Αδιάγνωστοι άγιοι
2. Η Υπαπαντή	35,36,37,38. Ημίτομα πορτραίτα αγίων
3. Η Μεταμόρφωση	39. Ο άγιος Δημήτριος
4. Η Έγερση του Λαζάρου	40. Αδιάγνωστη παράσταση
5. Η Βαϊοφόρος (;)	43,44. Οι άγιοι Θεόδωροι
6. Ο Χριστός Ελκόμενος	45. Ο άγιος Μηνάς
7. Η Προσήλωση στον Σταυρό	46. Αδιάγνωστη παράσταση
8. Αδιάγνωστη παράσταση	47. Αδιάγνωστος άγιος
9. Η Σταύρωση	48. Αδιάγνωστη παράσταση
10. Αδιάγνωστη παράσταση	49,50. Αδιάγνωστοι άγιοι
11. Αδιάγνωστη παράσταση	51. Αδιάγνωστη παράσταση
12. Αδιάγνωστη παράσταση	52. Άγιος Προκόπιος, άγιος Αρτέμιος
13. Η Ψηλάφηση του Θωμά	53,54,55,56,57. Ημίτομα πορτραίτα αγίων
14. Η Ανάληψη	
15. Αρχάγγελος Μιχαήλ με τον Ιησού του Ναυή	Νάρθηκας
16.17.18. Αδιάγνωστες παραστάσεις	1. Ο Παντοκράτορας
19. Ο προφήτης Αββακούμ	2. Άγγελοι
20. Ο προφήτης Σοφονίας	3. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος
21 α,β. Αδιάγνωστοι άγιοι	4,5,5,7,8,9. Προφήτες(;)
22. Θεοτόκος Η Πανάχραντος	10. Η Δευτέρα Παρουσία
23. Οι Τρεις Εν Καμίνω Παίδες	10 α. Ο Χορός των αγίων γυναικών
24. Ο Μυστικός Δείπνος	10 β. Ο Χορός των οσίων
25. Η Κοινωνία των αποστόλων (Μετάληψη)	10 γ. Ο χορός των αποστόλων
26. Η Κοινωνία των αποστόλων (Μετάδοση);	10 δ. Η Ψυχοστασία
27. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος	10 ε. Η θάλασσα αποδίδουσα τους νεκρούς
28. Ο Μέγας Βασίλειος	10 ζ. Η γη αποδίδουσα τους νεκρούς
29. Ο άγιος Νικόλαος	11. Ο άγιος Εφραίμ ο Σύρος
30. Αδιάγνωστος ιεράρχης	12,13,14,15,16. Αδιάγνωστοι άγιοι
31. Αδιάγνωστος ιεράρχης	17. Η Κοίμηση της Θεοτόκου
32. Η Φιλοξενία του Αβραάμ	18, 19. Αδιάγνωστες αγίες
	20. Αδιάγνωστος άγιος



Σχέδιο 16. Σταυρεπίστετοι ναοί, πύργοι και κάστρα κεντρικής Εύβοιας (από δημοσίευση των Κατσάλη, Κωσταρέλλη 2017: «Δίκτυο βυζαντινών ναών κεντρική Εύβοια: Σχεδιάζοντας μια πολιτιστική διαδρομή στα ίχνη των Ελλήνων αρχόντων της Λατινοκρατίας»)



Σχέδιο 17. Κάστρα και οχυρώσεις Βόρειας Εύβοιας μεσοβυζαντινής και υστεροβυζαντινής περιόδου (από δημοσίευση της Kalamara 2017: «The settlements of the Middle and Late Byzantine period in Euboea»)



Σχέδιο 18. Κάστρα και οχυρώσεις Νότιας Εύβοιας μεσοβυζαντινής και υστεροβυζαντινής περιόδου (από δημοσίευση Kalamara 2017: «The settlements of the Middle and Late Byzantine period in Euboea»)

ΙΕΡΟ ΒΗΜΑ	ΝΑΟΙ				
	Αγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου	Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου	Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων	Άγιος Νικόλαος Πύργου	Αγιος Δημήτριος Αυλωναρίου
Ο Παλαιός των Ημερών	Ναι	Ναι		Ναι	
Η Πλατυτέρα	Ναι	;			
Ο Ευαγγελισμός	Ναι	Ναι		Ναι	
Συλλειτουργούντες Ιεράρχες	Ναι	;	Ναι	Ναι	Ναι
Ο Μελισμός				Ναι	
Διάκονοι	Ναι			Ναι	
Η Ανάληψη	Ναι	Ναι	Ναι		Ναι
Θεοτόκος Πανάχραντος					Ναι
Η Κοινωνία των Αποστόλων					Ναι
Ο Μυστικός Δείπνος					Ναι

Πίνακας 4

ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ	ΝΑΟΙ				
	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου	Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου	Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων	Άγιος Νικόλαος Πύργου	Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου
Ευαγγελισμός	Ναι	Ναι		Ναι	
Η Γέννηση	Ναι	Ναι		Ναι	Ναι
Η Φυγή στην Αίγυπτο	Ναι	Ναι			
Η Υπαπαντή	Ναι	Ναι			Ναι
Η Μεταμόρφωση					Ναι
Η Εγερση του Λαζάρου					Ναι
Η Βαϊτοφόρος	Ναι	Ναι			;
Ο Μυστικός Δείπνος					Ναι
Ο Νυπτήρας				Ναι	
Η Κοινωνία των Αποστόλων				Ναι	Ναι
Προσευχή στη Γεσημανή				Ναι	
Η Προδοσία	Ναι	Ναι			;
Ο Ελκόμενος					Ναι
Η Προσήλωση του Σταυρού					Ναι
Η Σταύρωση	Ναι	Ναι			Ναι
Η Αποκαθήλωση	Ναι	Ναι			Ναι
Η Εις Άδου Κάθοδος	Ναι	Ναι			;
Η Ψηλάφηση του Θωμά					Ναι
Η Ανάληψη	Ναι	Ναι	Ναι		Ναι

Πίνακας 5

ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ	ΝΑΟΙ				
	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου	Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου	Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων	Άγιος Νικόλαος Πύργου	Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου
Το Γενέσιο της Θεοτόκου	Ναι	Ναι		Ναι	
Τα Εισόδια	Ναι	Ναι			
Η Μνηστεία	Ναι	Ναι			
Ο Ασπασμός	Ναι	Ναι			
Η Κοίμηση Της Θεοτόκου		Ναι		Ναι	Ναι

Πίνακας 6

ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΙ ΑΓΙΟΙ	ΝΑΟΙ				
	Άγιος Δημήτριος Μακρυχωρίου	Κοίμηση της Θεοτόκου Οξυλίθου	Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων	Άγιος Νικόλαος Πύργου	Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου
Άγιος Γεώργιος	Ναι			;	Ναι
Άγιος Δημήτριος	Ναι	;		;	Ναι
Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης		Ναι		;	Ναι
Άγιος Θεόδωρος ο Τήρων				;	Ναι
Άγιος Προκόπιος				;	Ναι
Άγιος Αρτέμιος				;	Ναι
Άγιος Μηνάς				;	Ναι

Πίνακας 7



Εικόνα 1. Ο ναός του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου από νοτιοανατολικά.



Εικόνα 2. Ο ναός του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου από ανατολικά.



Εικόνα 3. Ο ναός του Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου από βορειοδυτικά.



Εικόνα 4. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η κόγχη του Ιερού.



Εικόνα 5. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η κτητορική επιγραφή.



Εικόνα 6. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Παναγία η Βλαχαρνίτισσα.



Εικόνα 7. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο Παλαιός των Ημερών και ο Ευαγγελισμός.



Εικόνα 8. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Βλαχερνίτισσα και ιεράρχες.



Εικόνα 9. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος (;), ο άγιος Κύριλλος και ο άγιος Αθανάσιος.



Εικόνα 10. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος Βλάσιος (;) και ο άγιος Πολύκαρπος.



Εικόνα 11. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η αγίδα του Ιερού.



Εικόνα 12. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Ανάληψη (λεπτομέρεια).



Εικόνα 13. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Ανάληψη (λεπτομέρεια).



Εικόνα 14. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Ανάληψη (λεπτομέρεια).



Εικόνα 15. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο ευαγγελιστής Μάρκος.



Εικόνα 16. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης (;).



Εικόνα 17. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Οριζόντια καμάρα (δυτικό σκέλος).



Εικόνα 18. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Σταύρωση (δυτικό τύμπανο).



Εικόνα 19. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Κτητορική επιγραφή και η Σταύρωση.



Εικόνα 20. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Εγκάρσια καμάρα.



Εικόνα 21. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Φιλοξενία του Αβραάμ



Εικόνα 22. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Γέννηση.



Εικόνα 23. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος Μάμας.



Εικόνα 24. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος Δημήτριος, ο άγιος Νικόλαος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, η αγία Ειρήνη.



Εικόνα 25. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Δέηση.



Εικόνα 26. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος Δαμιανός, ο άγιος Κοσμάς και ο άγιος Γεώργιος.



Εικόνα 27. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο Ασπασμός Πέτρου και Παύλου.



Εικόνα 28. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η αγία Μαρίνα.



Εικόνα 29. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο Ασπασμός.



Εικόνα 30. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Φυγή στην Αίγυπτο.



Εικόνα 31. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Υπαπαντή (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



Εικόνα 32. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Βαϊοφόρος.



Εικόνα 33. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Προδοσία.



Εικόνα 34. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Αποκαθήλωση.



Εικόνα 35. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Εις Άδου Κάθοδος.



Εικόνα 36. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Γέννηση της Θεοτόκου (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



Εικόνα 37. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Εικόνα 38. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η Μνηστεία (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



Εικόνα 39. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος Νικόλαος.



Εικόνα 40. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ.



Εικόνα 41. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος Γεώργιος.



Εικόνα 42. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Ο άγιος Δημήτριος.



Εικόνα 43. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός.



Εικόνα 44. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Η αγία Ειρήνη.



Εικόνα 45. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Κόσμημα (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



Εικόνα 46. Ναός Αγίου Δημητρίου Μακρυχωρίου. Κόσμημα (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



Εικόνα 47. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου από νοτιοανατολικά.



Εικόνα 48. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Σταυρός πλίνθινος με δισέφυλον.



Εικόνα 49. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο Ευαγγελισμός και ο Παλαιός των Ημερών.



Εικόνα 50. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (;



Εικόνα 51. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.



Εικόνα 52. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Ανάληψη.



Εικόνα 53. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Ανάληψη.



Εικόνα 54. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Ανάληψη.



Εικόνα 55 α,β. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ευαγγελιστές.



Εικόνα 56. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Το Γενέσιο της Θεοτόκου.



Εικόνα 57. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Τα Εισόδια.



Εικόνα 58. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Μνηστεία.



Εικόνα 59. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Φυγή στην Αίγυπτο.



Εικόνα 60. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Υπαπαντή.



Εικόνα 61. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο Ασπασμός της Θεοτόκου με την Ελισάβετ.



Εικόνα 62. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Γέννηση.



Εικόνα 63. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Βαΐοφόρος.



Εικόνα 64. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Προδοσία.



Εικόνα 65. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Αποκαθήλωση.



Εικόνα 66. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



Εικόνα 67. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και αδιάγνωστος άγιος.



Εικόνα 68. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο προφήτης Ηλίας.



Εικόνα 69. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος με τον Πρόχορο.



Εικόνα 70 α'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Το σταυροθόλιο του νάρθηκα.



Εικόνα 70 β'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Συνάντηση του Χριστού με την Σαμαρείτιδα.



Εικόνα 70 γ'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Ίαση του Παραλυτικού.



Εικόνα 70 δ'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.



Εικόνα 70 ε'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Ίαση του Τυφλού.



Εικόνα 71. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα



Εικόνα 72. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών.



Εικόνα 73. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο Παράδεισος.



Εικόνα 74. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Οι τιμωρίες των κολασμένων



Εικόνα 75. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Κλήση των νεκρών.



Εικόνα 76. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Απόστολοι.



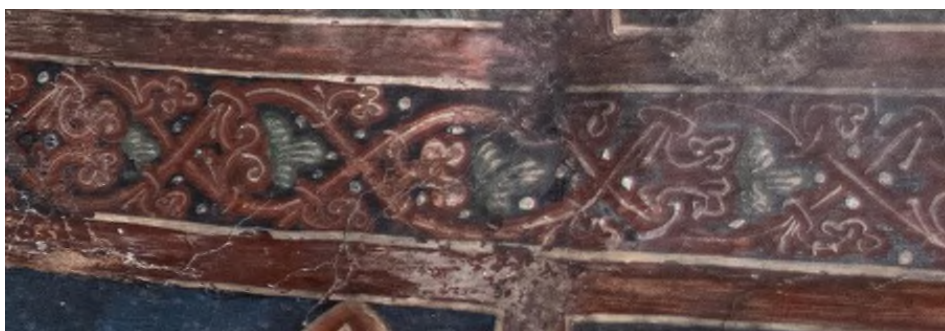
Εικόνα 77. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Στρατιωτικός άγιος, η αγία Άννα με την Παναγία, δεομένη αγία.



Εικόνα 78. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η Εις Άδου Κάθοδος.



Εικόνα 79. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Φωτιστέφανο με διακοσμητική ταινία.



Εικόνα 80 α'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Διακοσμητική ταινία.



Εικόνα 80 β'. Διακόσμηση ενδυμασίας.



Εικόνα 80 γ'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Διακοσμητική ποδέα.



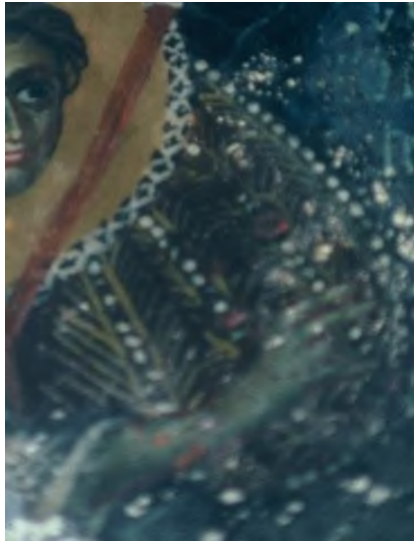
Εικόνα 80 δ'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Διακοσμητικές ταινίες.



Εικόνα 80 ε'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Βεργία, ρόδακας



Εικόνα 80 στ'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Διακοσμητικές ταινίες.



Εικόνες 80 ζ', η'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Διακόσμηση σε φτερά (ζ') και κτήριο (η').



Εικόνα 80 θ'. Διακοσμητική ταινία



Εικόνα 80 ι'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Διακοσμητική ζώνη.



Εικόνα 80 ια'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Διακοσμητική ζώνη νάρθηκα.



Εικόνα 81. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια από την Κοίμηση της Θεοτόκου.



Εικόνα 82. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια από τη Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα



Εικόνα 83. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια από τη Γέννηση.



Εικόνα 84 α'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια από τα Εισόδια.



Εικόνα 84 β'. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Η αγία Άννα.



Εικόνα 85. Άγιος Νικόλαος Πύργου από βορειοανατολικά.



Εικόνα 86. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Ο Ευαγγελισμός, ο Παλιός των Ημερών, ο άγιος Νικόλαος.



Εικόνα 87. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Συλλειτουργούντες Ιεράρχες, ο Μελισμός.



Εικόνα 88 α'. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Ο άγιος Βασίλειος, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ένας ιεράρχης από το πρώτο στρώμα εικονογράφησης (αρχείο Μ. Εμμανουήλ).



Εικόνα 88 β'. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και το ειλητάριο ιεράρχη από το πρώτο στρώμα εικονογράφησης.



Εικόνα 89. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Αταύτιστος ιεράρχης.



Εικόνα 90. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Αταύτιστος ιεράρχης.



Εικόνα 91. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Ο άγιος Εύπλος.



Εικόνα 92. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Ο άγιος Στέφανος



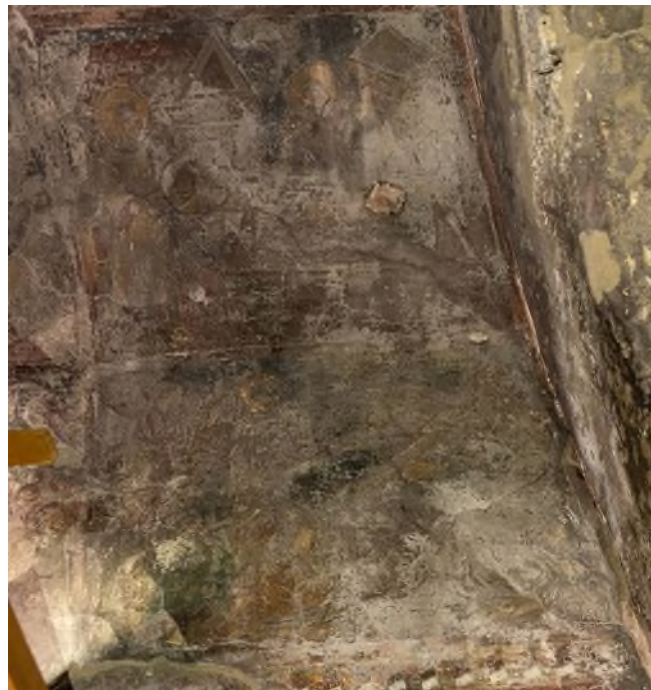
Εικόνα 93. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Η Γέννηση του αγίου Νικολάου και το ενύπνιο του Μ. Κων/νου.



Εικόνα 94. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Το ενύπνιο του Αβλαβίου, οι 3 στρατηγοί στη φυλακή, ο άγιος σώζει 3 αθώους από την εκτέλεση.



Εικόνα 95. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Επάνω ζώνη: ο άγιος προικοδοτεί 3 φτωχές αδερφές, θαύμα του αγίου στη θάλασσα. Κάτω ζώνη: ο Νικτήρας, η Μετάληψη.



Εικόνα 96. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Επάνω: η Κοίμηση του αγίου Νικολάου. Κάτω: η Προσευχή στη Γεσθημανή.



Εικόνα 97. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. Αριστερά σπάραγμα από την α΄φάση.



Εικόνα 98. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Η αγία Άννα με την Παναγία.



Εικόνα 99. Αδιάγνωστος άγιος.



Εικόνα 100. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Αταύτιστος άγιος.



Εικόνα 101. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Η Γέννηση του Χριστού (επάνω σύγχρονη και κάτω παλαιότερη φωτογράφιση)



Εικόνα 102. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Στρατιωτικοί άγιοι



Εικόνα 103. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Στρατιωτικοί άγιοι.



Εικόνα 104. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Στρατιωτικοί άγιοι



Εικόνα 105. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Στρατιωτικός άγιος.



Εικόνα 106. Άγιος Νικόλαος Πύργου. Διακοσμητική ποδέα.



Εικόνα 107. Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων από νοτιοδυτικά.



Εικόνα 108. Ο Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων από βορειοανατολικά.



Εικόνα 109. Άγιος Νικόλαος Ριζάνων. Κόγχη Ιερού και Αγία Τράπεζα.



Εικόνα 110. Η εγκάρσια καμάρα από νότια.



Εικόνα 111. Άγιος Νικόλαος Ριζάνων. Βόρειος τοίχος του Ιερού.



Εικόνα 112. Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων. Η Ανάληψη.



Εικόνα 113. Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων. Η Ανάληψη.



Εικόνα 114. Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων. Αρχάγγελος Μιχαήλ ως Φύλαξ.



Εικόνα 115. Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων. Κάτω: ο άγιος Κοσμάς και αδιάγνωστη αγία. Επάνω: σπάραγμα παράστασης.



Εικόνα 116. Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων. Διακοσμητική ζώνη.



Εικόνα 117. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου από νοτιοδυτικά.



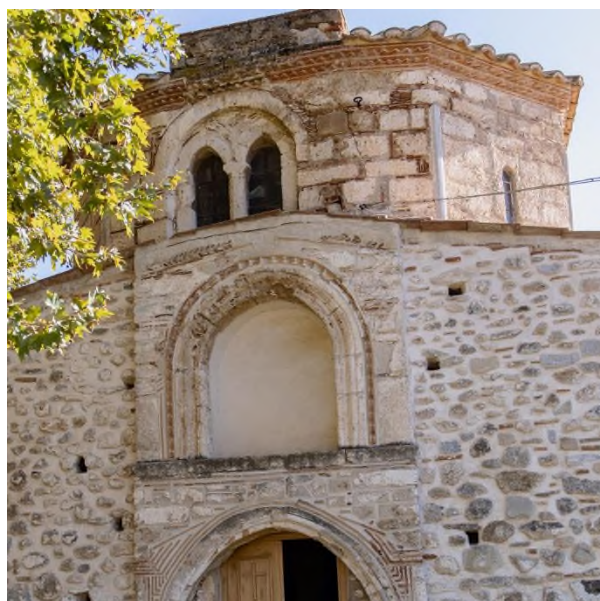
Εικόνα 118. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου από ανατολικά.



Εικόνα 119. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου από βορειοανατολικά.



Εικόνα 120. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Τρούλος και εγκάρσια καμάρα από νότια.



Εικόνα 121. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Δυτική πλευρά.



Εικόνες 122 α', β'. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. 122 α': Ορθομαρμάρωση από τον τοίχο του νάρθηκα. 122 β': Ορθομαρμάρωση από το Διακονικό.



Εικόνα 122 γ'. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ορθομαρμάρωση από το Διακονικό.



Εικόνες 123 α', β'. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. 123 α': Μαρμάρινο θωράκιο τέμπλου.

123 β': Πεσσίσκος Ιερού.



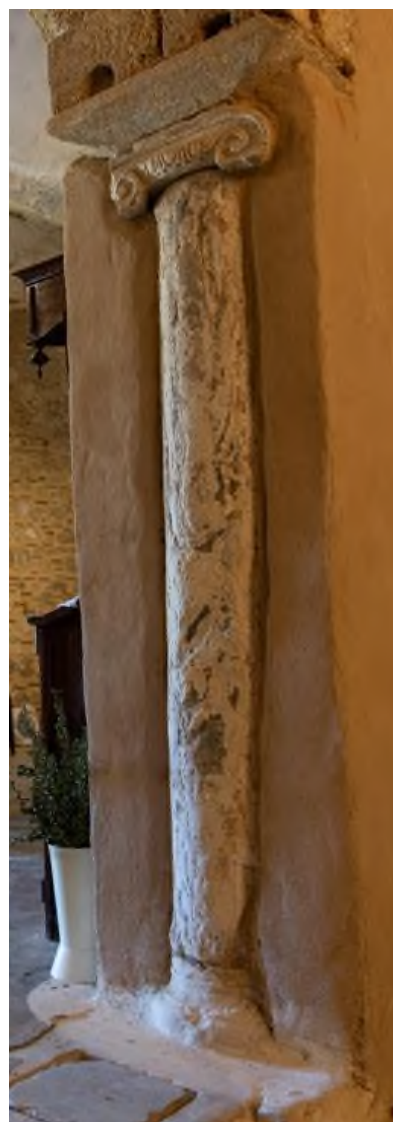
Εικόνα 123 γ'. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Τμήμα επιστυλίου.



Εικόνα 124 α', β'. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Κηροστάτες.



Εικόνα 125. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Τρίβηλο.



Εικόνες 126 α', β'. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. 126 α': Είσοδος κυρίως ναού.

126 β': Ιωνικός κίονας



Εικόνα 127. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ένθρονη Θεοτόκος με αγγέλους.



Εικόνα 128. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο Μυστικός Δείπνος. Η Μετάληψη.



Εικόνα 129. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Συλλειτουργούντες ιεράρχες.



Εικόνα 130. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Ανάληψη.



Εικόνα 131. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Οι Τρεις εν Καμίνω Παιδες.



Εικόνα 132. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.



Εικόνα 133. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Γέννηση του Χριστού.



Εικόνα 134. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Υπαπαντή.



Εικόνα 135. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Επάνω: η Σταύρωση. Κάτω: αδιάγνωστη παράσταση (πιθανόν η Κρίση του Πιλάτου).



Εικόνα 136. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Αριστερά: Η Έγερση του Λαζάρου. Δεξιά:
Η Βαϊφόρος(;



Εικόνα 137. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Από αριστερά: η Μεταμόρφωση, ο Ελκόμενος, η
Προσήλωση του Σταυρού.



Εικόνα 138. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Αγιογραφικά πορträίτα.



Εικόνα 139. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Αποκαθήλωση.



Εικόνα 140. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Διακοσμητική ταινία



Εικόνα 141. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Ψηλάφηση του Θωμά.



Εικόνα 142. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Προφήτες.



Εικόνα 143. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Αδιάγνωστοι άγιοι.



Εικόνα 144. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο Ιησούς του Ναυή.



Εικόνα 145. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ με τον Ιησού του Ναυή.



Εικόνα 146. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Οι άγιοι Προκόπιος και Αρτέμιος.



Εικόνα 147. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο άγιος Μηνάς.



Εικόνα 148. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Οι άγιοι Θεόδωροι.



Εικόνα 149. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο Παντοκράτορας.



Εικόνα 150. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Προφήτες και απόστολοι ένθρονοι.



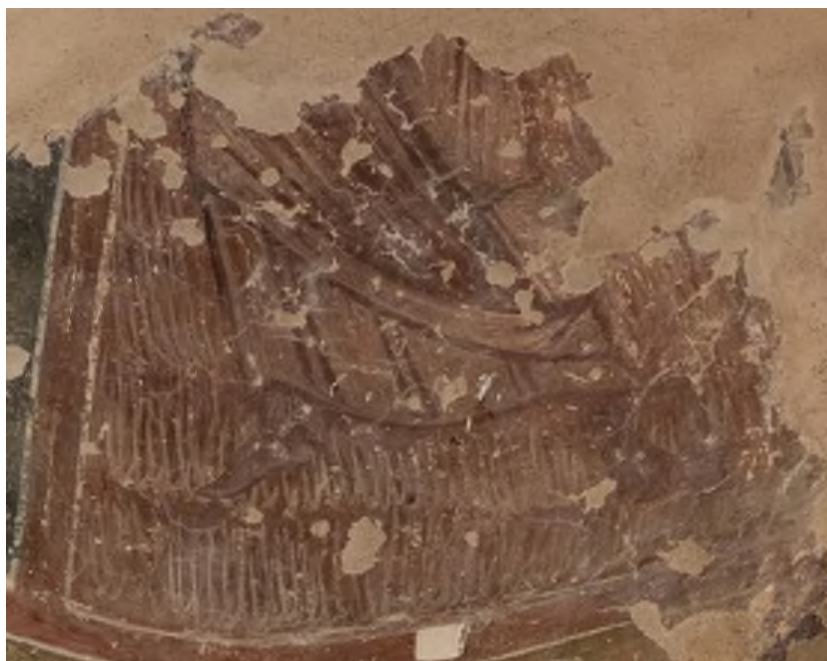
Εικόνα 151. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο χορός των Δικαίων.



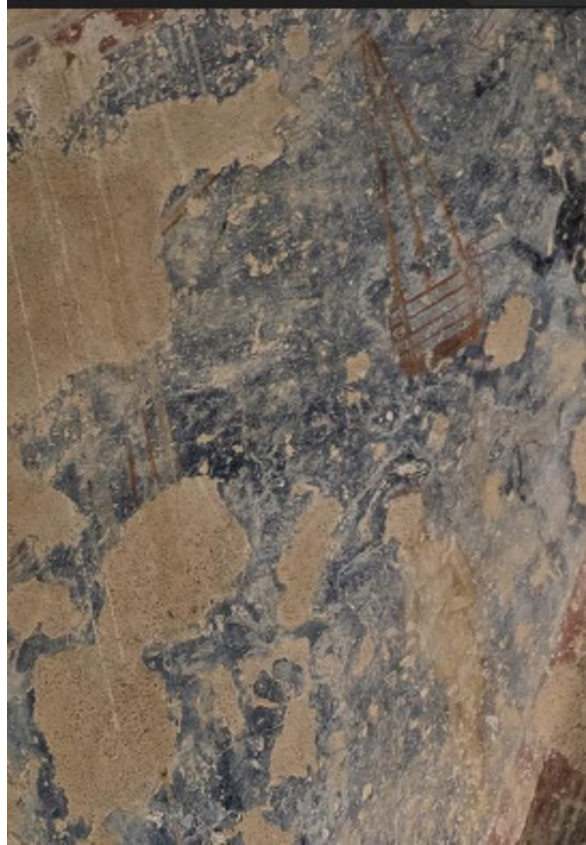
Εικόνα 152. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Χορός αγίων γυναικών.



Εικόνες 153, 154. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Γη και η Θάλασσα αποδίδουν τους νεκρούς.



Εικόνα 155. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου.Οι Τιμωρίες.



Εικόνα 156. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Η Ψυχοστασία.



Εικόνες 157, 158. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. 157: οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός εξ Αραβίας. 158: ο άγιος Εφραίμ ο Σύρος.



Εικόνα 159. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Άγιοι: Δημήτριος-Γεώργιος-Αταύτιστος.



Εικόνα 160. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο άγιος Δημήτριος.



Εικόνα 161. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Ο άγιος Γεώργιος.



Εικόνα 162. Άγιος Δημήτριος Αυλωναρίου. Διακοσμητικός δίσκος.