

ΦΡΑΪΔΑΚΗ ΑΘΗΝΑ

*Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στον Κισσό Αγίου Βασιλείου**



1. Ο ναός της Παναγίας στον Κισσό από νότια

α. Εισαγωγή

Ο κοιμητηριακός ναός της Παναγίας βρίσκεται στο ανατολικό όριο του οικισμού Κισσός Αγίου Βασιλείου και είναι αφιερωμένος στη Γέννηση της Θεοτόκου (εικ. 1). Πρόκειται για απλό, μονόχωρο, καμαροσκέπαστο κτίσμα, αρχιτεκτονικό τύπο που επικρατεί στη ναοδομία της περιόδου της Βενετοκρατίας στην κρητική ύπαιθρο.

* Το κείμενο της ανακοίνωσης παραδόθηκε προς δημοσίευση το 2009. Ευχαριστίες οφείλονται στον προϊστάμενο της 28^{ης} Ε.Β.Α. κ. Μιχάλη Ανδριανάκη για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης του ναού, το λέκτορα του Παν/μίου Κρήτης, κ. Μανόλη Πατεδάκη, για την μεταγραφή των επιγραφών, τη σχεδιάστρια και τους φωτογράφους της 28^{ης} Ε.Β.Α., Γωγώ Κορδατζάκη, Δημήτρη Τομαζινάκη και Θανάση Ρούμελη για τη βοήθεια που μου παρείχαν.

Στον αρχικό μονόχωρο ναό, διαστάσεων: 11.70x4.24 μ., προστέθηκε σε μια δεύτερη οικοδομική φάση το δυτικό τμήμα. Κατά την επέκταση, ο δυτικός τοίχος του ναού κατεδαφίστηκε και το ανώτερο τμήμα διαμορφώθηκε με τόξο. Στο δυτικό μέτωπο του τόξου διατηρούνται τα τρία εξαρχής εντοιχισμένα αγγεία, σε σταυρόσχημη διάταξη. Στις επισκευές περιλαμβάνονται επίσης η διάνοιξη του ορθογωνικού θυρώματος εισόδου στη νότια όψη του ναού και το παράθυρο στο νότιο τοίχο. Οι παραπάνω αλλαγές θα πρέπει, πιθανόν, να πραγματοποιήθηκαν στις αρχές του 20^{ου} αι.¹, όταν προστέθηκε και το λιθανάγλυφο μονόλοβο κωδωνοστάσιο (Πελαντάκης 1973, 40).

Ο ναός έχει τον αριθμό 329 στον κατάλογο του Gerola για τους τοιχογραφημένους ναούς της Κρήτης (Gerola – Λασιθιωτάκη 1961, 60, n. 329). Μεγάλο μέρος των τοιχογραφιών σώζεται σε σχετικά καλή κατάσταση, ενώ ορισμένες από αυτές στο νότιο τοίχο του Ιερού, παρουσιάζουν εκτεταμένες φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια, με συνέπεια να μην ταυτίζονται.

β. Εικονογραφικό πρόγραμμα

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες. Στο χώρο του ιερού βήματος, παράλληλα με τους αγίους των κάτω ζωνών, απαντώνται θέματα λειτουργικού και ευχαριστιακού χαρακτήρα. Στην καμάρα του ναού αναπτύσσονται παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου, και επτά σκηνές από το Θεομητορικό, λόγω της αφιέρωσης του ναού στη Θεοτόκο.

Οι χριστολογικές σκηνές, ορισμένες από το αναπτυγμένο Δωδεκάορτο, καθώς και οι αντίστοιχες από το θεομητορικό κύκλο, καλύπτουν την καμάρα και τα υψηλότερα τμήματα των τοίχων, ενώ οι μορφές αγίων βρίσκονται στη χαμηλότερη ζώνη του βόρειου και του νότιου τοίχου, παράλληλα με τις μεγάλες παραστάσεις του Παντοκράτορα και της Κοίμησης.

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης εικονίζεται, σε βαθύ κυανό κάμπο, *Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ*, στηθαίος, με σταυρόσχημο φωτοστέφανο² (εικ. 2).

-
1. Στη βάση του κωδωνοστασίου η επιγραφή χρονολογεί την κατασκευή του το έτος 1901.
 2. Η σταυρόσχημη διακόσμηση του φωτοστέφανου του Παντοκράτορα θεωρείται από πολλούς μελετητές ως μίμηση της τεχνικής του σμάλτου και γνωρίζει ευρεία αποδοχή από τον 13^ο αιώνα και έπειτα σε λατινοκρατούμενες περιοχές. (Αλμπάνη 1993-94, 220). Στο κόσμημα του κύκλου του φωτοστεφάνου του Παντοκράτορα, στον Κισσό, ο Μαδεράκης βρίσκει ομοιότητες σε απεικονίσεις ελλαδικών μνημείων (Μαδεράκης 1981, 177).



2. Ο Παντοκράτορας

Δεξιά και αριστερά από το κεφάλι του διατηρούνται τα δύο μετάλλια που περιείχαν τα συμπλήματα με το όνομά του. Με το δεξιό χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατεί ανοικτό ευαγγέλιο, όπου διακρίνεται αμυδρά: (ΕΓΩ ΕΙΜΙ) ΤΟ ΦΩΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ.

Κόκκινη, ακόσμητη, ταινία διαχωρίζει το τεταρτοσφαίριο από τον ημικύλινδρο της αψίδας, όπου εικονίζονται δύο συλλειτουργούντες ιεράρχες, στρεφόμενοι προς την Αγία Τράπεζα, από τους οποίους ο δεξιός παραμένει αταύτιστος, λόγω γενικότερων φθορών στη ζωγραφική επιφάνεια της αψίδας³. Ο αριστερός ιεράρχης, που φορεί πολυσταύριο φαιλόνιο και ωμοφόριο, μπορεί να ταυτιστεί, από τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του, με τον Γρηγόριο το Θεολόγο.

3. Ο χώρος μεταξύ των δύο ιεραρχών είναι τόσο κατεστραμμένος, ώστε δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε εάν οφείλεται σε φθορά της ζωγραφικής επιφάνειας, είτε εάν εξαρχής δεν απεικονίζονταν το θέμα του Μελιζόμενου Χριστού. Η απουσία του θέματος δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως εικονογραφική ιδιαιτερότητα, εφόσον απουσιάζει ταυτόχρονα και σε άλλα κρητικά μνημεία του τέλους του 13^{ου} και των αρχών του 14^{ου} αι. (Θεοχαροπούλου 2002, 66).

Στο τύμπανο της αψίδας αναπτύσσεται η παράσταση με την επιγραφή: *Η ΦΗΛΟΞΕΝ[Ι]Α Τ[ΟΥ] ΑΒΡΑ[Α]Μ*. (εικ. 3, λεπτ.), θέμα που προέρχεται από την Παλαιά Διαθήκη (Γένεσις 18, 1-15), και διατυπώνεται στα πλαίσια της ιστορικής αφήγησης. Η διάταξη των αγγέλων γύρω από το τραπέζι ακολουθεί το σχήμα της πυραμίδας, επισημαίνοντας το συμβολικό χαρακτήρα της σκηνής⁴. Ο Αβραάμ και η Σάρα εικονίζονται προσερχόμενοι από αριστερά και δεξιά, αντίστοιχα, ενώ μια ακόμη μορφή, θεραπαινίδα, εικονίζεται στο κάτω αριστερό τμήμα της σκηνής. Οι μορφές φέρουν φωτοστέφανα, οι άγγελοι ένσταυρα⁵, ο Αβραάμ και η Σάρα απλά. Ενδιαφέρει, επίσης, η απεικόνιση ψηλών κτιρίων στο αριστερό και δεξιό άκρο της παράστασης, αντίστοιχα, η παρουσία των οποίων απαντάται από τον 14^ο αι. και εξής (Lymberopoulou 2006, 26).



3. *Η Φιλοξενία του Αβραάμ*

4. Για το συμβολισμό της σκηνής και τους τύπους απόδοσής της βλ. Δρανδάκης 1957, 81.

5. Από τον 14^ο αι. και εξής, η απεικόνιση των αγγέλων της Φιλοξενίας είναι κοινή και για τους τρεις. (Lymberopoulou 2006, 25).

Από την παράσταση του Ευαγγελισμού, στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου του Ιερού, διατηρείται ο Αρχάγγελος ΓΑΒΡΙΗΛ⁶, με τη συνήθη επιγραφή: *ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΧΑΡΙΤΩΜ[ΕΝΗ]*.

Στην καμάρα του ιερού διατηρείται η Ανάληψη. Η τοποθέτησή της στη θέση αυτή μνημονεύει, μεταξύ άλλων, την επάνοδο του Χριστού κατά τη Δευτέρα Παρουσία στην ανατολή (Γκιολές 1981, 272-275).

Στο κέντρο εικονίζεται ο Χριστός μέσα σε ελλειψοειδή δόξα (εικ. 4), την οποία κρατούν τέσσερις άγγελοι· στο βόρειο και νότιο μισό της καμάρας εικονίζονται αντίστοιχα οι δύο όμιλοι των αποστόλων.

Το ανατολικό άκρο του νότιου ημιχορίου καταλαμβάνει ένας άγγελος με κοκκινωπό χιτώνα και βυσσινί ιμάτιο⁷. Στον όμιλο των αποστόλων του νότιου ημιχορίου ηγείται ο Παύλος. Στους υπόλοιπους απόστολους του



4. Ο Χριστός της Ανάληψης (λεπτομέρεια)

6. Ο διαχωρισμός της σκηνής σε δύο μέρη επικρατεί από τη Μεσοβυζαντινή περίοδο και απηχεί παλαιά παράδοση, κατά την οποία πρέπει να τονίζεται η πνευματική απόσταση μεταξύ αρχαγγέλου και Παναγίας (Εμμανουήλ 1991, 165).

7. Στις Πράξεις των Αποστόλων οι άγγελοι παρουσιάζονται «ἐν ἐσθήτῃσιν λευκαῖς». Ωστόσο, κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο οι άγγελοι αποβάλλουν συχνά την παραδοσιακή ενδυμασία τους και περιβάλλονται με πολύχρωμα ενδύματα και λώρους. (Γκιολές 1981, 315).

βόρειου ημιχωρίου αναγνωρίζουμε, από τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά, τον Ιωάννη, τον Ανδρέα, το Λουκά και το Φίλιππο ή Θωμά⁸.

Στο ανατολικό άκρο του βόρειου ημιχωρίου εικονίζεται η Παναγία⁹, με την επιγραφή: *[MHT]HP Θ[EO]Y*. Ακολουθεί ο δεύτερος άγγελος, ο οποίος παρεμβάλλεται μεταξύ της Παναγίας και του ομίλου των μαθητών. Φορεί χιτώνα σε τόνους της χρυσοκίτρινης ώχρας και κόκκινες, διάλιθες κάλτσες, ενώ το βασικό χρώμα του ιματίου διακρίνεται εξίτηλα. Από τους απόστολους του βόρειου ημιχωρίου αναγνωρίζεται ο Πέτρος, δεξιότερα πιθανόν ο Ματθαίος ενώ η τρίτη, στη σειρά, μορφή αποστόλου θα πρέπει πιθανόν να ταυτιστεί με το Μάρκο. Στο δεξιό άκρο του πίνακα, ο νέος αγένειος απόστολος, θα πρέπει να ταυτισθεί πιθανόν με το Φίλιππο ή το Θωμά.

Στις κατώτερες ζώνες του νότιου και βόρειου τοίχου του ιερού εικονίζονται ολόσωμοι μετωπικοί άγιοι και διάκονοι. Στο νότιο τοίχο, *Ο ΑΓΙΟΣ [P]ΩΜΑΝ[ΟΣ]* ο Μελωδός είναι νεανική μορφή, με καστανό κοντό γένι και καστανά μαλλιά. Στην αντίστοιχη θέση, στο βόρειο τοίχο, εικονίζεται ο πρωτομάρτυρας Στέφανος με την εξίτηλη επιγραφή: *MAP*. Φορεί λευκό χιτώνα, διακοσμημένο ωμοφόριο, στιχάριο στους καρπούς των χεριών και κόκκινο ιμάτιο στον αριστερό του ώμο. Κρατεί με το αριστερό χέρι διάλιθη λιβανοθήκη ενώ με το δεξιό θυμιατό.

Από τους τρεις μετωπικούς ιεράρχες, που ακολουθούν, αναγνωρίζονται από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους, *Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΝΙΚΟΛΑ[ΟΣ]* και *Ο Α[ΓΙΟΣ] ΑΘΑΝ[ΑΣΙΟΣ]* (εικ. 5). Ο τρίτος, στη σειρά, άγιος δε σώζεται ακέραιος, λόγω της τοποθέτησης του τέμπλου στο σημείο αυτό, αλλά δεξιά από τη μορφή του διακρίνεται η επιγραφή: *[K]YP[I]ΛΟ[Σ]*¹⁰, στοιχείο που μας επιτρέπει την πιθανή ταύτισή του με τον επίσκοπο Γόρτυνα και αρχιεπίσκοπο Κρήτης.

8. Οι δύο απόστολοι παριστάνονται με κοινό τρόπο και δύσκολα διακρίνονται μεταξύ τους (Γκιολές 198, 326).

9. Η παρουσία της Παναγίας, ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή, υπογραμμίζει τον δογματικό ρόλο της ως μάρτυρα της Θεοφανείας (Γκιολές 1981, 335-336). Στη θέση αυτή παριστάνεται συχνά σε μνημεία του τέλους του 13^{ου} και των αρχών του 14^{ου} αιώνα, γεγονός που οφείλεται στη μεταφορά της σκηνης από τον τρούλο στην καμάρα του ιερού (Θεοχαροπούλου 2002, 74).

10. Στην ίδια θέση εικονίζεται και στον ναό της Γέννησης της Παναγίας στον γειτονικό οικισμό Δρύμισκο (βλ. Βαρθαλίτου, στον παρόντα τόμο, υπό δημοσίευση).

Στον κύκλο του Δωδεκάορτου, όπως αυτός αναπτύσσεται στην ανώτερη ζώνη της καμάρας, οι σκηνές δεν ακολουθούν την ωρολογιακή φορά αλλά, αντίθετα, σε κάθε σκηνή του νότιου τοίχου αντιστοιχεί η επόμενη χρονολογικά σκηνή του κύκλου στο βόρειο τοίχο. Έτσι, στη Γέννηση του νότιου τοίχου αντιπαραβάλλεται η Υπαπαντή στο βόρειο τοίχο, στη Φυγή στην Αίγυπτο η Βάπτιση στο βόρειο τοίχο κ.ο.κ.

Η Γέννηση (εικ. 6) τοποθετείται στο ανατολικό διάχωρο της ανώτερης ζώνης του νότιου μισού της καμάρας του ναού. Πρό-



5. Ο Άγιος Αθανάσιος



6. Η Γέννηση

κειται για μια πολυπρόσωπη σύνθεση, που αναπτύσσεται σε βραχώδες τοπίο, στο σπήλαιο της Γέννησης. Στην παράσταση διατηρούνται, σε κάθετο άξονα, παράλληλα με το κεντρικό, πέντε επίσης επεισόδια. Στο κέντρο η Παναγία, σε καθιστή στάση, στη στρωμένη, με τα χέρια σταυρωμένα, αποστρέφει το βλέμμα από το σπαργανωμένο βρέφος, που εικονίζεται στα δεξιά, μέσα σε κτιστή φάτνη¹¹. Πάνω από τη φάτνη σκύβουν ο καφέ βους και ο λευκός όνος, ενώ λίγο ψηλότερα τοποθετούνται δύο ερίφια. Στην άνω αριστερή και δεξιά γωνία προβάλλονται από το βραχώδες τοπίο τρεις δοξολογούντες άγγελοι, οι οποίοι μαζί με τον αυλητή νεαρό ποιμένα, στο αριστερό τμήμα του πίνακα, συνθέτουν ένα επιμέρους επεισόδιο. Στον ίδιο άξονα αναπτύσσεται ένα τρίτο επεισόδιο με δύο ακόμη ποιμένες, ένα νέο και έναν ηλικιωμένο, ενώ στο κατώτερο τμήμα της παριστάνεται η σκηνή του λουτρού και αριστερά, καθισμένος σε σαμάρι, ο ηλικιωμένος Ιωσήφ εικονίζεται σκεπτικός. Την παράσταση πλαισιώνουν από δεξιά οι τρεις Μάγοι.

Το δεύτερο, από ανατολικά, διάχωρο καταλαμβάνει η σκηνή από το αναπτυγμένο δωδεκάορτο, που επιγράφεται: *Η ΦΥΓΗ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤ)ΚΟΥ*. Το θέμα φιλοξενείται συχνά στον κύκλο του Ακαθίστου (Οίκος 11, Λ) (Spatharakis 1999, 213) και είναι προσφιές στην εικονογραφία της Παλαιολόγειας περιόδου. Οι μορφές διακρίνονται καθαρά. Πρόκειται για τον ηλικιωμένο Ιωσήφ, με γαλαζοπράσινο ιμάτιο και κόκκινο χιτώνα, στο δεξιό τμήμα της παράστασης, ο οποίος προηγείται κρατώντας το μικρό Χριστό στους ώμους του¹². Ακολουθεί η Παναγία, με κόκκινο μαφόριο, πάνω σε υποζύγιο και στο αριστερό άκρο της παράστασης εικονίζεται ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, που με το δεξί χέρι κρατεί ραβδί με δισάκι στον ώμο και προτείνει ζωηρά το αριστερό σε ένδειξη κατεύθυνσης¹³. Το θέμα προσφέρεται στον επαρχιακό ζωγράφο για την απεικό-

11. Η φάτνη εικονίζεται με τη μορφή σαρκοφάγου ως υπαινικτική δήλωση του μελλοντικού Πάθους του Χριστού (Αλμπάνη 2006, 170).

12. Όμοια απεικόνιση συναντούμε στον ναό της Παναγίας στις Πρασές Ρεθύμνου, που χρονολογείται από τον Σπαθαράκη π. στα 1300 (Spatharakis 1999, 169), με τη διαφορά ότι ο Ιωσήφ ακολουθεί την Παναγία (Spatharakis 1999, 163).

13. Για τη μορφή του Ιακώβου στην εικονογραφία της σχετικής σκηνής βλ. Δρανδάκης 1957, 108. Παρόμοια απεικόνιση του Ιακώβου συναντούμε στο ναό της Παναγίας στον Αγ. Ιωάννη Μυλοποτάμου, ύστερος 13^{ος}-πρώιμος 14^{ος} αι. (Γιαπιτσόγλου 2006, 133-135).

νιση μιας οικείας οικογενειακής σκηνής¹⁴.

Η επόμενη σκηνή, που επιγράφεται *Η ΕΓΕΡCIC ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ*, τοποθετείται στο δυτικό μισό της άνω ζώνης, της νότιας καμάρας, μαζί με τη σκηνή της Προδοσίας που ακολουθεί. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται, ως συνήθως, ο *IC XC*, που συνοδεύεται από τον Πέτρο και τρεις ακόμα μαθητές. Αριστερά από το κεφάλι του διακρίνεται η επιγραφή: *ΛΑΖΑΡΕ ΔΕΥΡΟ ΕΞΟ/ Κ[ΥΡΙ]Ε ΗΛΟΥ ΟΖΗ*¹⁵. Στο δεξιό τμήμα της σκηνής ξεχωρίζει ο τυλιγμένος στις κειρίες Λάζαρος, μπροστά από ένα οικοδόμημα¹⁶. Ακολουθεί ένα νέο αγένειο άνδρα, ο οποίος κρατεί τις κειρίες ενώ παράλληλα καλύπτει, με το δεξί χέρι, τη μύτη του. Αριστερά του κτιρίου εικονίζονται δύο Ιουδαίοι. Χαμηλά, μπροστά στα πόδια του Χριστού, προσκυνούν γονατιστές οι δύο αδελφές του Λαζάρου.

Η επόμενη παράσταση, με την επιγραφή *Η Π(Ρ)ΟΔΟCΗΑ Τ[ΟΥ] Ι[ΟΥΔΑ]*, αναπτύσσεται στο δυτικότερο διάχωρο της ανώτερης ζώνης του νότιου μισού της καμάρας¹⁷. Στο κέντρο της παράστασης διατηρείται το γνωστό θέμα, με τον Χριστό στα δεξιά και από αριστερά τον Ιούδα. Στο αριστερό και δεξιό άκρο εικονίζονται ομάδες στρατιωτών με λόγχες και αναμμένους πυρσούς. Σε χαμηλότερο επίπεδο, αριστερά, τοποθετείται το επεισόδιο του Μάλχου.

Στο πρώτο, από ανατολικά, διάχωρο του βόρειου μισού της καμάρας του ναού σώζεται η παράσταση της Υπαπαντής. Στο κέντρο εικονίζεται ο Συμεών να κρατεί στην αγκαλιά του το βρέφος (εικ. 7), το οποίο στρέ-

14. Στις σχετικές απεικονίσεις του Ακαθίστου, η Παναγία προηγείται στη σκηνή, κρατώντας το μικρό Χριστό, αποδίδοντας την επίσημη εκδοχή του επεισοδίου. Παράλληλα, απουσιάζει από τη σκηνή η προσωποποίηση της Αιγύπτου, η οποία θεωρείται δεδομένη στις σχετικές απεικονίσεις (βλ. Spatharakis 1999, 213).

15. Οι δύο σχετικές επιγραφές, που προέρχονται από το ευαγγέλιο του Ιωάννη (Ιωάννης, 11:43 και 11:39 αντίστοιχα) αποδίδονται πιθανόν στην έλλειψη διαθέσιμου χώρου για την τοποθέτησή τους, αντίστοιχα, δίπλα στον Χριστό και τον άνδρα, που προπορεύεται του Λαζάρου.

16. Ανάλογη απεικόνιση του τάφου του Λαζάρου απαντάται στον ναό της Παναγίας στις Πρασσές Ρεθύμνου (Spatharakis 1999, 292).

17. Ο ζωγράφος ακολουθεί, ως προς τη διάταξη των σκηνών του Πάθους, το πρόγραμμα της Μεσοβυζαντινής εποχής, δηλαδή την τοποθέτησή τους στο δυτικό τμήμα του ναού (βλ. σχετ. Εμμανουήλ 1991, 168).



7. Ο Συμεών της Υπαπαντής (λεπτ.)

κάτω δεξιό τμήμα του πίνακα διακρίνεται ένας δράκος. Ψηλά, στο κέντρο της σύνθεσης, εικονίζεται το περιστέρι. Αριστερά, στραμμένος προς το κέντρο, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ Ο ΠΡΟ/ΔΡΟΜΟΣ θέτει το δεξιό χέρι στο κεφάλι του βαπτιζόμενου Χριστού. Τη σκηνή πλαισιώνουν από δεξιά οι μορφές τριών αγγέλων²⁰, με τα χέρια καλυμμένα με λέντια.

φεται εξ' ολοκλήρου προς τον γέροντα¹⁸ και ευλογεί με το δεξιό χέρι. Αριστερά εικονίζονται η Παναγία, με απλωμένα τα χέρια προς το παιδί και πίσω της ο Ιωσήφ. Πίσω από τον ιερέα προβάλλει η Άννα, κρατώντας στο αριστερό χέρι της ανοιχτό ειλητό με τη σχετική επιγραφή: *ΤΟ[ΥΤΟ]/ ΤΟ [ΒΡ]ΕΦ[ΟС]/ [ΟΥΡΑ]- Ν[Ο]Ν Κ[ΑΙ] Γ[Η]Ν Ε[СΤΕ]ΡΕΟСЕ.* (Λουκ. β' 36-38)

Στο δεύτερο διάχωρο αναπτύσσεται Η ΒΑΠ[ΤΙ]-СΗС (εικ. 8). Στο κέντρο εικονίζεται ο IC XC, γυμνός μέσα στον Ιορδάνη¹⁹. Πλησίον του κολυμπούν μεγάλα ψάρια, ενώ στο

18. Ακολουθείται εδώ η εικονογραφική απεικόνιση με τον Συμεών να κρατεί το βρέφος, σε αντίθεση με αρκετά μνημεία του 14^{ου} αιώνα, όπου το βρέφος κρατεί η Παναγία (βλ. Lymberopoulou 2006, 52).

19. Ανάλογος εικονογραφικός τύπος του βαπτιζόμενου Χριστού σημειώνεται στον ναό του Αγ. Νικολάου στην Αργυρούπολη Ρεθύμνου (Μαδεράκης 1995, 472 και Spatharakis 1999, 289) και στο ναό της Παναγίας στη Δρύμνισκο.

20. Η εμφάνιση των αγγέλων στην εικονογραφία της Βάπτισης αποτελεί βυζαντινό στοιχείο (Lymberopoulou 2006, 56) και γενικεύεται μετά τον 12^ο αι. (Μαδεράκης 1995, 472).



8. Η Βάπτιση

Το επόμενο διάχωρο καταλαμβάνει η σκηνή της Βαϊοφόρου. Η παράσταση καλύπτεται σε μεγάλο μέρος από άλατα, κυρίως στα πρόσωπα των μορφών. Στο άνω μέρος, κεντρικά, διακρίνεται ελάχιστα η επιγραφή: *[H] B[AIO]ΦΟ[PO]C*. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται ο Χριστός, καθισμένος πάνω σε λευκό πώλο όνου, να κατευθύνεται προς την τειχισμένη Ιερουσαλήμ, συνοδευόμενος από τον Πέτρο και δύο επιπλέον μαθητές²¹. Στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης τον υποδέχεται όμιλος από τέσσερις Ιουδαίους. Χαμηλά εικονίζονται δύο μικρά παιδιά, με λευκά ενδύματα, ενώ στοιχείο ρωπογραφικό αποτελεί και η στροφή της κεφαλής του ζώου προς τα δεξιά.

21. Ο αριθμός των μαθητών που συνοδεύουν τον Χριστό στην παράσταση της Βαϊοφόρου ποικίλλει, σε μνημεία των αρχών του 14^{ου} αι, από δύο έως περισσότερους. Στον ναό του Σωτήρα στο Ζουρίδι Ρεθύμνου, ο οποίος χρονολογείται από τον Σπαθαράκη στις αρχές του 14^{ου} αι. (Spatharakis 1999, 268) απεικονίζονται περισσότερες από δύο μορφές μαθητών (Spatharakis 1999, 293).

Στο δυτικότερο διάχωρο της ανώτερης ζώνης του βόρειου τοίχου εικονίζεται *H ANACT[ACHC]*. Στο κέντρο, ο Χριστός, με κόκκινο ιμάτιο και με ζωνηρή κίνηση *contrapposto*, προς τα δεξιά, πατάει τις πύλες του Άδη²². Με το αριστερό χέρι κρατάει τον Σταυρό της Αναστάσεως ενώ τείνει το δεξιό χέρι προς το μέρος του Αδάμ. Πίσω του εικονίζεται η Εύα και σε ψηλότερο επίπεδο δύο νεανικές αγένειες μορφές, από τους οποίους ο ένας θα πρέπει ίσως να ταυτισθεί με τον Άβελ²³. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής, πίσω από τον Χριστό, προβάλλουν μέσα από σαρκοφάγοι οι προφήτες – βασιλείς, Σολομών και Δαβίδ, ημίσωμοι, με βασιλική ένδυση, στέμμα και φωτοστέφανα, ενώ πίσω τους εικονίζεται, επίσης σε προτομή, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, που ευλογεί με το αριστερό χέρι.

Η σκηνή της Σταύρωσης (εικ. 9) καταλαμβάνει το τύμπανο του δυτικού τοίχου του ναού, θέση στην οποία απαντάται από το τέλος του 12^{ου}



9. Η Σταύρωση

22. Η σκηνή προέρχεται από το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου και εικονογραφείται σύμφωνα με τον δογματικό τύπο (Μουρίκη 1975, 40).

23. Η παρουσία του Άβελ στη σκηνή της Ανάστασης σημειώνεται σπάνια στα μνημεία πριν το 13^ο αι. (Μουρίκη 1978, 29). Στον ναό της Παναγίας, στον Αγ. Ιωάννη Μυλοποτάμου, η μορφή ταυτίζεται από επιγραφή (Γιαπιτσόγλου 2006, 136). Παράλληλα, η παρουσία του σημειώνεται κατά περίπτωση σε ορισμένα μνημεία της επαρχίας Ρεθύμνου (Spatharakis 1999, 302).

αιώνα, καθώς και κατά τον 13^ο και 14^ο αι. (Εμμανουήλ 1991, 168-169). Στο άνω αριστερό τμήμα διακρίνεται: *H (C)TAYPΩCHC*. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται ο *IC XC BACHΛEYC THC ΔΩΞHC*, με κλειστούς τους οφθαλμούς, υπογραμμίζοντας δραματικά το Θείο Πάθος. Δεξιά από τον Εσταυρωμένο εικονίζεται η Παναγία (*MY ΘY*), η οποία πιάνει με το αριστερό χέρι το μαφόριο στο ύψος του λαιμού, ενώ τείνει το δεξιό σε χειρονομία μαρτυρίας (Εμμανουήλ 1991, 67-68). Πίσω από τη Θεοτόκο θρηνούν *H MHPOΦOPEC*. Αριστερά από τον Εσταυρωμένο εικονίζονται ο *ΑΓΙΟC [ΙΩΑΝΝHC]* και ο εκατόνταρχος Λογγίνος, με την αραβική μαντίλα στο κεφάλι, στρατιωτική, φολιδωτή στολή και φωτοστέφανο. Φορεί δυτικού τύπου κοντές λευκές μπότες, που καλύπτουν τη γάμπα και κρατεί στρογγυλή ασπίδα, με την επιγραφή: *λογγι-νος ο εκατονταρχος ιδον τον σησμον και τ[α γενομενα ηπεν αλη]θως Hoc [Θεου ην] ου[τος]* (Εμμανουήλ 1991, 67). Αριστερότερα εικονίζονται σε κατατομή τρεις στρατιώτες, εκ των οποίων ο πρώτος φέρει τριγωνική ασπίδα με τρεις παράλληλες γραμμές²⁴. Κάτω από τις οριζόντιες κεραίες του σταυρού εικονίζονται, σε μικρότερη κλίμακα, ο στρατιώτης με τη λόγχη που διατρυπά από δεξιά το σώμα του Χριστού και ο στρατιώτης με το σπόγγο αριστερά, ενώ σε χαμηλότερο επίπεδο του πίνακα εικονίζονται οι δύο ληστές.

Στο πρώτο από ανατολικά διάχωρο της μεσαίας ζώνης του νότιου μισού της καμάρας εικονίζεται η Σφαγή των νηπίων. Πρόκειται για πολυπρόσωπη σκηνή, από το αναπτυγμένο δωδεκάορτο, με αρκετές φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια. Στο κέντρο εικονίζονται όρθιοι οι στρατιώτες, και αριστερά ο ένθρονος Ηρώδης, με στέμμα. Η απεικόνιση της Ελισάβετ²⁵ με το νήπιο Ιωάννη (*Ιω*), μέσα σε σπηλιά, στο δεξιό άκρο της παράστασης, προέρχεται θεματικά από το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβ (22:3) (Spatharakis 1999, 287). Σε χαμηλότερο επίπεδο εικονίζεται ηλικιωμένος άνδρας και μια γυναίκα που θρηνεί τα αποκεφαλισμένα βρέφη της.

24. Πρόκειται για σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο σε κρητικά μνημεία. Εικονογραφικό παράλληλο συναντούμε στον Άγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας (1290-91), (Κατσελάκη 2003, 116).

25. Το όνομα της Ελισάβετ αναγράφεται δύο φορές: *HE(Ι)YCABET* και πιθανόν οφείλεται σε αμέλεια του ζωγράφου.

Στο δεύτερο διάχωρο, εικονίζεται το Όνειρο του Ιωσήφ και επιγράφεται: *Ηακὸ... πτῦάσμῶς... τ(ου)... ἥοσηφ*. Στη σύνθεση, που ανακαλεί παλαιό καππαδοκικό τύπο (Μαδεράκης 1981, 169), εικονίζονται τρεις μορφές. Δεξιά εικονίζεται ο Ιωσήφ κοιμώμενος σε διαγώνια τοποθετημένο στρώμα. Στο κέντρο, σε στάση τριών τετάρτων ένας άγγελος τείνει το δεξιό χέρι προς τον Ιωσήφ και με το αριστερό κρατεί σκήπτρο. Αριστερά, ο επίσης κοιμώμενος, νεαρός αγένειος άνδρας, θα πρέπει με επιφύλαξη να ταυτιστεί με τον Ιάκωβο τον Αδελφόθεο. Στο άνω τμήμα της παράστασης υπάρχει η σχετική επιγραφή: *αναστα καὶ ἐ|παρε την μαριαμ καὶ |απελθε ης εγῆ|πτόν*.

Ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ, που εικονίζεται στο επόμενο διάχωρο, αποτελεί την πρώτη παράσταση του θεομητορικού κύκλου στο νότιο μισό της καμάρας. Το θέμα της παράστασης προέρχεται από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβ (I, 4) και εικονίζει τον Ιωακείμ σκεπτικό, μέσα στη σκηνή του, στην έρημο. Αριστερά εικονίζεται ο άγγελος, που κομίζει το μήνυμα της σύλληψης της Άννας.

Στην επόμενη παράσταση, που εικονίζει τον Ασπασμό Ιωακείμ και Άννας, διακρίνεται το ζευγάρι των Θεοπατόρων, σε εναγκαλισμό, σύμφωνα με το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβ (IV, 4). Τις ολόσωμες μορφές του ζεύγους χαρακτηρίζει έντονη κίνηση. Στο άνω μέρος της παράστασης διακρίνεται η επιγραφή: *Ο ΑC[ΠΑ]CMOC ΙΩ[Α]Κ[Ε]ΙΜ [ΚΑΙ] ΑΝ[ΝΗC]*.

Με τη σκηνή της Προσευχής της Άννας ολοκληρώνεται ο σχετικός εικονογραφικός κύκλος, στο νότιο μισό της καμάρας, με επεισόδια από την ιστορία των Θεοπατόρων²⁶. Τα επόμενα θέματα του θεομητορικού κύκλου εικονίζονται στην αντίστοιχη ζώνη του βόρειου μισού της καμάρας. Στον πίνακα, που δεν διατηρείται σε καλή κατάσταση, ξεχωρίζει η ολόσωμη μορφή της αγίας Άννας στον κήπο της οικίας της, στραμμένη προς το κέντρο, όπου εικονίζεται κρήνη με τρεχούμενο νερό. Τα επιμέρους στοιχεία της σκηνής, όπως το δέντρο με τη φωλιά των νεοσσών, προέρχονται από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (III, 1).

Η παράσταση της Γέννησης της Παναγίας καταλαμβάνει τον ανατολικό πίνακα της μεσαίας ζώνης του βόρειου τοίχου του ναού. Το θέμα

26. Τα δύο επεισόδια, Ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ και η Προσευχή της Άννας, δεν διαχωρίζονται στην αφήγηση του Πρωτευαγγελίου και για το λόγο αυτόν εικονίζονται συχνά σε ένα διάχωρο (Spatharakis 1999, 187).

αναπτύσσεται στο εσωτερικό μιας ευρύχωρης οικίας, με πεσσίσκους και ζωγραφικό διάκοσμο στα χαμηλά μέρη των τοίχων. Στο κέντρο εικονίζεται η *ANNA*, σε ψηλή κλίνη με κεντημένα κλινოსκεπάσματα και αριστερά δύο νεαρές γυναικείες μορφές, οι θεραπαινίδες. Δύο ακόμη κοπέλες πλαισιώνουν την αγία από δεξιά, ενώ χαμηλότερα εικονίζεται η σκηνή του λουτρού της μικρής Παναγίας²⁷.

Στο επόμενο διάχωρο παριστάνονται οι Προσφορές των Θεοπατέρων. Αριστερά εικονίζονται η Άννα και [*O*] *ΙΩΑΚΗΜ*, ενώ στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης εικονίζεται [*O ΖΑ*] *ΧΑΡΙΔ*, ο οποίος τους υποδέχεται από το βημόθυρο του Ιερού.

Η σκηνή της Άρνησης των Προσφορών ολοκληρώνει τη σχετική ενότητα. Στην παράσταση πρωταγωνιστεί το ζεύγος των Θεοπατέρων, που απέρχονται από το ναό κρατώντας έκαστος τις αποποιηθείσες (λόγω της ατεκνίας τους) προσφορές.

Τα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 10), που τοποθετούνται στο δυτικότερο διάχωρο της μεσαίας ζώνης, αποτελούν την τελευταία παράσταση του θεομητορικού κύκλου στο ναό. Αριστερά προβάλλουν οι γονείς της Θεοτό-



10. Τα Εισόδια της Θεοτόκου

27. Το επεισόδιο αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της σκηνής από παλαιότερη εποχή, (βλ. Μουρίκη 1978, 33).

κου, η Άννα και *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΚΕΙΜ* και η μικρή Παρθένος, που οδηγείται στο ναό. Το ζεύγος των αγίων ακολουθεί όμιλος έξι νεαρών κοριτσιών με όμορφα στολισμένες κόμεις²⁸. Δεξιά εικονίζεται *Ο ΑΓΙΟΣ ΖΑΧΑΡΪΑΣ*, αριστερότερα το κιβώριο που καλύπτει την αγία τράπεζα, ενώ ψηλά διακρίνεται το επεισόδιο με την Παναγία που δέχεται τη στοργή ενός αγγέλου.

Στην κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου διατηρούνται σε μέτρια κατάσταση τα πορτρέτα τριών αγίων. Αντίθετα, από τη μορφή του ένθρονου Παντοκράτορα και του Αρχάγγελου Μιχαήλ, διατηρούνται μόνο ίχνη στο ανατολικό μισό του τοίχου. Τη μορφή του Αρχαγγέλου κατέστρεψε η διάνοιξη του μεταγενέστερου φωτιστικού ανοίγματος του νότιου τοίχου.

Ο πρώτος μετωπικός άγιος από ανατολικά, που κρατεί κυκλική ασπίδα, ταυτίζεται από τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά με τον Θεόδωρο το Στρατηλάτη (Τσιτουρίδου 1986, 195). Δυτικότερα εικονίζονται, επίσης μετωπικοί, ο *ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ* (εικ. 11) και η *ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ*²⁹, οι οποίοι πλαισιώνουν το σταυρό της Αναστάσεως.



11. Άγιος Κωνσταντίνος

28. Στους περισσότερους ναούς του 14^{ου} αι. ο όμιλος των παρθένων, που συνοδεύουν τη μικρή Παναγία στον ναό, έχουν κοσμημένες με διάλιθα διαδήματα κόμεις αντί του κεφαλόδεσμου, που απαντάται σε ορισμένους άλλους ναούς κατά την ανατολική συνήθεια (Καλοκύρης 1957, 110).

29. Σε ανάλογη θέση, δίπλα στο Μιχαήλ Αρχάγγελο, εικονίζονται και στο ναό της Παναγίας στον Αλίκαμπο Αποκορώνου (1315-16). Βλ. Λασιθιωτάκης 1969, 509.

Το ανατολικό μισό της κατώτερης ζώνης του βόρειου τοίχου, αντίστοιχα, καταλαμβάνει η σκηνή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, η οποία αναπτύσσεται σε δύο διάχωρα. Η σκηνή δεν διατηρείται ακέραιη καθώς το κατώτερο τμήμα της καλύπτεται από παχύ στρώμα σύγχρονων επιχρισμάτων, ενώ αντίστοιχα το ανώτερο τμήμα της, με τα εικονιζόμενα πρόσωπα, παρουσιάζει μεγάλες φθορές. Στο κέντρο διακρίνεται ο Χριστός μέσα σε αμυγδαλόσχημη δόξα, που υποβαστάζουν δύο άγγελοι. Κρατεί την ψυχή της Παναγίας και περιβάλλεται από αριστερά και δεξιά από δύο χορούς αποστόλων. Από τον αριστερό όμιλο διατηρείται η μορφή του Ανδρέα, ο οποίος αναγνωρίζεται, σταθερά, από τα τυπικά για την εικονογραφία του φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά³⁰. Στο βάθος εικονίζονται οικίες, από τα παράθυρα των οποίων προβάλλουν συμμετρικά δύο ζεύγη γυναικών, που θρηνούν.

Το δυτικό τμήμα της χαμηλότερης ζώνης του βόρειου τοίχου καλύπτουν οι έφιπποι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος. Όπως στην παράσταση της Κοίμησης, έτσι και στο δυτικό τμήμα της ίδιας ζώνης του βόρειου τοίχου, τα χαμηλά μέρη έχουν καλυφθεί από νεωτερικά ασβεστοεπιχρίσματα.

Ο *άγιος ΓΕΩΡΓΙΟΣ* [C], έφιππος, διακρίνεται εξίτηλα, στρεφόμενος προς τα δεξιά³¹. Το λεπτό, επίμηκες κοντάρι στο δεξιό χέρι και η μεγάλη, περίτεχνα κοσμημένη, ασπίδα συμπληρώνουν τη στρατιωτική εξάρτυση του αγίου.

Ο επόμενος στρατιωτικός άγιος του βόρειου τοίχου είναι ο *ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ* (εικ. 12). Εικονίζεται επίσης σε στροφή προς τα δεξιά, πάνω σε άσπρο άλογο. Φορεί κόκκινο χιτώνα, κοσμημένο θώρακα και χλαμύδα, ενώ την κόμη στολίζει διάλιθο διάδημα. Στο αριστερό του χέρι κρατεί περίτεχνη ασπίδα και στο δεξιό το δόρυ.

30. Με όμοιο τρόπο απεικονίζεται ο απόστολος τόσο στο νότιο ημιχόριο της Ανάληψης του Αγίου Νικολάου Αργυρούπολης (βλ. Μαδεράκης 1995, εικ. 13), όσο και στην παράσταση της Κοίμησης στην Παναγία στο Ντιμπλοχώρι Αγ. Βασιλείου (Spatharakis 1999, 83).

31. Όμοια αποδίδεται ο άγιος Γεώργιος στον ναό της Παναγίας στη Δρύμισκο Αγίου Βασιλείου (1317-18) από το ζωγράφο Μιχαήλ Βενέρη.



12. Ο Άγιος Δημήτριος

γ. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις.

Στις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας, στο βαθμό που διατηρούνται, αναγνωρίζονται αρκετές ομοιότητες στην τεχνοτροπική απόδοση σχεδόν του συνόλου των εικονιζόμενων μορφών. Οι ομοιότητες αυτές μας επιτρέπουν να μιλήσουμε για μια τεχνοτροπική ενότητα και επομένως να τις θεωρήσουμε ίσως έργο ενός ζωγράφου. Η έντονη καστανή γραμμή, που περιγράφει τα πρόσωπα των μορφών, δημιουργώντας αρκετά συχνά σχηματοποιήσεις, τα γυμνά μέρη που αποδίδονται σε τόνους της θερμής ώχρας, πάνω στην οποία εφαρμόζονται, κυρίως στο μέτωπο και τις παρειές, λίγες πρασινωπές σκιές, το ζωγραφικό σύνολο που δεν παρουσιάζει έντονες αντιθέσεις, είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του πρώτου ζωγράφου. Αντίθετα, ορισμένες μορφές, που αντιμετωπίζονται με περισσότερο ζωγραφική διάθεση, υπο-

δεικνύοντας, παράλληλα, μια δεύτερη καλλιτεχνική έκφραση, μας επιτρέπουν να θεωρήσουμε ως βέβαιη την καλλιτεχνική παρουσία δεύτερου ζωγράφου στον εξεταζόμενο ναό.

Ειδικότερα, η τεχνική του πρώτου ζωγράφου αναγνωρίζεται στα πρόσωπα των τριών αγγέλων από τη Φιλοξενία του Αβραάμ, παράσταση που καλύπτει το τύμπανο του ανατολικού τοίχου του ναού, αλλά και σε μεμονωμένες απεικονίσεις αγίων από το Ιερό Βήμα αλλά και τον κυρίως ναό, όπως ο άγιος Ρωμανός ή ο άγιος Κωνσταντίνος, αντίστοιχα. Επίσης, σε πρόσωπα κεντρικών ή επιμέρους παραστάσεων από τον κυρίως ναό, όπως ο Χριστός από τη σκηνή της Σταύρωσης, ο Ιωάννης Θεολόγος, ο Λογγίνος και ο καλός ληστής από την ίδια σκηνή, ο Χριστός από την Εισ΄Αδου Κάθοδο, την Έγερση του Λαζάρου, τη Βαΐοφόρο και την Κοίμηση της Θεοτόκου. Επίσης, ο Ιωάννης Βαπτιστής και οι άγγελοι της Βάπτισης, ο Ιωακείμ, η Άννα και ο Ζαχαρίας από τη σκηνή των Προσφορών, ο Ιωσήφ και η Θεοτόκος από την Υπαπαντή, ο Ιωσήφ, ο άγγελος και ο Ιάκωβος από το Όνειρο του Ιωσήφ.

Στην απόδοση των αναφερόμενων μορφών κυριαρχεί η γραμμή, η οποία διαγράφει σταθερά τα μάτια, τη μύτη, τα φρύδια, τα αυτιά και τα μαλλιά των μορφών, δίδοντας συχνά την εντύπωση σχηματοποίησης. Τα γυνάμια μέρη πλάθονται σε τόνους της θερμής ώχρας, ενώ αισθητή είναι, επίσης, η τοποθέτηση πρασινωπών σκιών στην επιφάνεια του μετώπου, στις παρειές, τη μύτη και κάτω από τα μάτια. Τα λευκά φώτα εφαρμόζονται σε μικρή έκταση και σχηματικά. Με όμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης ο άγγελος του Ευαγγελισμού, ο άγιος Νικόλαος, ο άγιος Αθανάσιος και ίσως ο άγιος Στέφανος από το βόρειο τοίχο του ιερού, όπως επίσης ο Ιωακείμ από τα Εισόδια της Θεοτόκου, ο Συμεών, η Παναγία και ο Ιωσήφ από την Υπαπαντή, ο Ιωσήφ και η Παναγία από τη Φυγή στην Αίγυπτο και ο άγιος Δημήτριος από τον κυρίως ναό. Η τεχνοτροπία του πρώτου ζωγράφου εντοπίζεται σε μεγάλο βαθμό στις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στη Δρύμισκο (εικ. 15) (Βαρθαλίτου, στον παρόντα τόμο) αλλά και στο ναό του Χριστού στα Μεσκλά Χανίων (Μαδεράκης 1981, σποράδην), για τις οποίες υπάρχει επιγραφική μαρτυρία για το ζωγράφο, το Μιχαήλ Βενέρη, στον οποίο προφανώς θα πρέπει να αποδοθούν και οι εξεταζόμενες.

Στο ναό του Κισσού, οι ομοιότητες των προαναφερόμενων μορφών, με τις αντίστοιχες του ναού στη Δρύμισκο, μας επιτρέπουν να θεωρή-



13. Η Παναγία από τη Φυγή στην Αίγυπτο (λεπτ.)

σουμε ότι τα δύο ζωγραφικά σύνολα είναι σχεδόν σύγχρονα, ενώ στον ναό του Χριστού στα Μεσκλά, που αποτελεί έως σήμερα το πρωϊμότερο επιγραφικά έργο του ζωγράφου, εφόσον «υπογράφεται» στα 1303, διακρίνονται στις μορφές που του αποδίδονται³² οι κύριες κατευθύνσεις της τεχνικής του.

Στη Δρύμισκο διαπιστώνονται όμοιοι εικονογραφικοί τύποι και η οργάνωση των σκηνών διέπεται από τις ίδιες γενικά αρχές. Η κυριαρχία της γραμμής δηλώνεται με σαφήνεια και αποτυπώνεται στα σχηματοποιημένα μαλλιά, αυτιά και στα γένια των ανδρικών μορφών. Επιλέγεται η ίδια χρωματική κλίμακα, με προτίμηση κυρίως στις γαιώδεις αποχρώσεις και όμοιος τρόπος απόδοσης των πτυχώσεων στα ενδύματα, οι οποίες αναπτύσσονται σε κάθετες γραμμές, με φωτεινότερες διαβαθμίσεις του κύριου χρώματος και απολήγουν σε σχηματοποιημένες ακμές. Σε αρκετές παραστάσεις οι μορφές διαθέτουν ευρωστία και σωματικότητα και δείχνουν να εμπνέονται στη σύλληψή τους από κλασικά πρό-

32. Για το ναό του Σωτήρα στα Μεσκλά, βλ. Ορλάνδος 1955-56, 164-165 και Μαδεράκης 1981, 157-158.

τυπα. Προτίμηση επίσης δείχνεται σε μορφές λιγότερο συγκρατημένες, που διαθέτουν εντούτοις ρυθμό, εντύπωση που εδραιώνεται και από την ταραγμένη πτυχολογία των ενδυμάτων, όπως στους Απόστολους και άγγελους των ημιχωρίων της Ανάληψης αλλά και στην Παναγία από το βόρειο ημιχώριο της ίδιας σκηνής και στους δύο ναούς. Άλλες μορφές, όπως ο Ιωάννης Βαπτιστής, ο Ιωσήφ από τα Εισόδια και τη Φυγή στην Αίγυπτο, στο ναό του Κισσού ή η μικρή Παναγία στη σκηνή της Επταβηματίζουσας στον ομώνυμο ναό της Δρυμίσκου, επιχειρούν μικρές αλλά τολμηρές κινήσεις, προσθέτοντας ζωντάνια και ρεαλισμό στις σκηνές ενώ παράλληλα συμβάλλουν στον αφηγηματικό χαρακτήρα τους αλλά και σε μια ηθελημένη απόδοση του οικείου. Τέλος, στο Λογγίνο της Σταύρωσης, από το ναό του Κισσού, μορφή εύρωστη και βαριά, επιχειρείται κυρίως με την κίνηση και την προοπτική προβολή από το δεξιό άκρο της σκηνής, η απόδοση του δραματικού. Ομοιότητες ανάμεσα στις εικονιζόμενες παραστάσεις των δύο ναών εντοπίζονται και στην απόδοση των αρχιτεκτονημάτων στις σχετικές παραστάσεις, τα οποία εμπνέονται από κλασικά πρότυπα αλλά εξακολουθούν να προβάλλουν σαν θεατρικό σκηνικό. Μικρές αλλά άτεχνες απόπειρες για την απόδοση της προοπτικής στα εικονιζόμενα αρχιτεκτονικά στοιχεία των παραστάσεων διαπιστώνονται και στα δύο ζωγραφικά σύνολα.

Οι μορφές στις οποίες, κατά την εξέταση της τεχνοτροπίας, αναγνωρίζεται διαφορετική προσέγγιση και εκτέλεση και για το λόγο αυτό μπορούν να προσγραφούν σε ένα δεύτερο ζωγράφο, εντοπίζονται περιορισμένα τόσο στο Ιερό Βήμα όσο και στον κυρίως ναό. Στο Ιερό, η τεχνική του δεύτερου ζωγράφου ανιχνεύεται στη μορφή του Παντοκράτορα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας και του Χριστού της Ανάληψης στην καμάρα, ενώ από τον κυρίως ναό ξεχωρίζουν στο βόρειο τοίχο ο Χριστός της Βάπτισης, η αγία Άννα από τη σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου και από την Υπαπαντή. Οι μορφές αποδίδονται με κανονικές αναλογίες, με εξαίρεση το βαπτιζόμενο Χριστό, που εικονίζεται σε μικρή κλίμακα. Τα ενδύματα αποδίδονται με κάθετες, λεπτές πτυχώσεις, που απολήγουν σε ελλειπτικούς σχηματισμούς, ενώ παράλληλα αναγνωρίζονται σχήματα, όπως το κτένι, το V, το ριπίδιο. Ενδιάμεσα, παρεισφρύει αρκετά συχνά το λευκό χρώμα, όπως διαπιστώνουμε στο Χριστό της Ανάληψης, το οποίο τονίζει τη σωματικότητα των μορφών. Από επιμέρους στοιχεία προκύπτει επίσης η αγάπη του ζωγράφου για τη

λεπτομέρεια, όπως διαπιστώνεται στα ένσταυρα φωτοστέφανα του Παντοκράτορα και του Χριστού της Ανάληψης, αλλά και στην καλή ανατομία των χεριών του Παντοκράτορα.

Οι μορφές του Παντοκράτορα και του Χριστού από τη Βάπτιση και την Ανάληψη διαθέτουν καστανά λεπτά περιγράμματα και τα γυμνά μέρη πλάθονται σε ζεστούς τόνους, πάνω στους οποίους εφαρμόζονται κάποιες ρόδινες πινελιές σε εξέχοντα σημεία. Τα λευκά φώτα αποδίδονται με ελεύθερες πινελιές, οριζόντιες ή λεπτές διαγώνιες, και οι σκιές, με εκτεταμένη χρήση ανοικτού πράσινου χρώματος, ελαττώνουν ως ένα βαθμό την αίσθηση της γραμμής. Το σχέδιο δεν είναι σε όλες τις μορφές στέρεο, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στη μορφή του Χριστού από την Ανάληψη και τη Βάπτιση. Η χρωματική συνύπαρξη των πράσινων τόνων, που πλάθουν μαλακά τις μορφές και των λεπτών, λευκών φώτων πάνω στα σαρκώματα ανοιχτόχρωμης ώχρας, προσθέτουν ζωντάνια και εκφραστικότητα σε μορφές, που κατά κανόνα εικονίζονται αυστηρές, όπως ο Παντοκράτορας. Ένα άλλο δείγμα της τεχνοτροπίας του



14. Ναός της Παναγίας στη Δρύμισκο.
Ιωάννης Σταύρωσης (λεπτ.)



15. Ναός Παναγίας στη Λαμψηνή –
Ανάληψη, άγγελος (λεπτ.)

ζωγράφου είναι οι πράσινες καμπύλες σκιές κάτω από τα μάτια των μορφών αλλά και οι ρόδινοι τόνοι χρώματος που τοποθετούνται απαλά στις παρειές των εικονιζόμενων προσώπων, όπως διαπιστώνεται στον Παντοκράτορα και στο Χριστό από την Ανάληψη και τη Βάπτιση. Από τη μορφή της αγίας Άννας, στη σκηνή της Γέννησης, διατηρείται καλά μόνο το λεπτό περίγραμμα και ο ανοιχτόχρωμος προπλασμός, ενώ από τη μορφή της αγίας στη σκηνή της Υπαπαντής διακρίνονται επίσης τα λευκά φώτα, τα οποία διανέμονται με όμοια τεχνική σε μέτωπο, μύτη και πηγούνι.

Όμοια διαπραγμάτευση με τη μορφή του Παντοκράτορα, τόσο σχεδιαστικά όσο και στους συμπληρωματικούς χρωματικούς τόνους, παρατηρείται στη μορφή αγγέλου από την Ανάληψη (εικ. 16)³³ στο ζωγραφικό στρώμα των αρχών του 14ου αι. από το ναό της Παναγίας στη Λαμπινή Αγίου Βασιλείου (Ανδριανάκης, στον παρόντα τόμο, υπό δημοσίευση), στοιχείο που υποδεικνύει ίσως την καλλιτεχνική παρουσία του ζωγράφου αυτού στον εξεταζόμενο ναό. Παράλληλα, το λεπτό και γρήγορο σχέδιο που αναγνωρίζεται στο πρόσωπο της αγίας Άννας από τη σκηνή της Γέννησης της Παναγίας στον ομώνυμο ναό του Κισσού, εντοπίζεται όμοιο στη μορφή αγίας σε μετάλλιο από το εικονογραφικό σύνολο του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Μουρνέ Αγίου Βασιλείου (Εμμανουήλ, στον παρόντα τόμο). Αναγνωρίζεται, επίσης, στη μορφή της Παναγίας από τη Γέννηση στο ναό του Μιχαήλ Αρχάγγελου στην Αράδενα Σφακίων³⁴ και στη μορφή της Παναγίας από τη Γέννηση στο ναό της Παναγίας στη Λαμπνή (εικ. 17). Τέλος, η μορφή της προφήτισσας Άννας από την Υπαπαντή, στον εξεταζόμενο ναό, προσεγγίζει τεχνοτροπικά τη μορφή της Αγίας Θεοδώρας που εικονίζεται σε μετάλλιο τόσο στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη Μουρνέ όσο και στο ναό της Παναγίας στη Λαμπνή, όπου η ίδια αγία εικονίζεται επίσης σε ζώνη μεταλλίων. Οι παραπάνω παρατηρήσεις μάς επιτρέπουν με σχετική βεβαιότητα να συνδέσουμε την καλλιτεχνική παρουσία του δεύτερου ζωγράφου με τα παραπάνω μνημεία.

33. Για την παραχώρηση των αδημοσίευτων φωτογραφιών από το ναό της Λαμπνής ευχαριστώ ιδιαίτερα τον κ. Μιχάλη Ανδριανάκη.

34. Για το ναό του Αρχάγγελου Μιχαήλ στην Αράδενα Σφακίων βλ. Ανδριανάκης 2010, 43.

Συμπεράσματα:

Από την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών του ναού της Παναγίας στον Κισσό προκύπτουν οι εξής επισημάνσεις: Στο διατηρούμενο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, το οποίο διανέμεται σχεδόν ισότιμα σε σκηνές του χριστολογικού και του θεομητορικού κύκλου, παρατηρείται εμπλουτισμένο το στοιχείο της αφήγησης, που αποτελεί κοινό τόπο για τα μνημεία της παλαιολόγειας περιόδου. Βλέπουμε, για παράδειγμα, την αύξηση του αριθμού των προσώπων στην ευχαριστιακή σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ, όπου οι μορφές διατάσσονται άνετα και συμμετρικά γύρω από το τραπέζι, ενώ παράλληλα υπάρχει η διάθεση για την απόδοση τοπογραφικών λεπτομερειών, όπως τα δύο εικονιζόμενα κτήρια στο αριστερό και δεξιό τμήμα της σκηνής, αντίστοιχα.

Αντίθετα, η διάταξη των μορφών, σε αρκετές από τις σκηνές του ευαγγελικού και θεομητορικού κύκλου, ακολουθεί την αρχή της ισοκεφαλίας και υπέρθεσης, στοιχείο που χαρακτηρίζει αρκετά από τα ζωγραφικά σύνολα επαρχιακών μνημείων του ύστερου 13ου και πρώιμου 14ου αι. (Άγιος Ιωάννης στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας³⁵, Άγιος Νικόλαος στην Αργυρούπολη³⁶, β' ζωγραφικό στρώμα κεντρικού κλίτους Παναγίας Κεράς στην Κριτσά³⁷, Παναγία στη Δρύμισκο κ.α.). Παρά το γεγονός ότι οι μορφές αποδίδονται με κανονικές αναλογίες στις περισσότερες σκηνές του ναού, εντούτοις δείχνεται προτίμηση στην απόδοση μεγαλύτερων και με σωματικό εύρος μορφών σε σκηνές όπως η Φιλοξενία του Αβραάμ, η Ανάληψη και η Σταύρωση, στις οποίες φαίνεται ότι πιθανόν δόθηκε και η μεγαλύτερη βαρύτητα. Στις περισσότερες παραστάσεις του ναού οι μορφές αποδίδονται με συγκρατημένη έκφραση. Εξαίρεση αποτελούν οι μορφές των αποστόλων της Ανάληψης, του Ιωσήφ και του μικρού Χριστού από τη σκηνή της Φυγής στην Αίγυπτο και του Ιωακείμ από τη σκηνή των Εισοδίων. Η διάθεση για κίνηση των μορφών αποδίδεται, επίσης, συγκρατημένα στις τοιχογραφίες του εξεταζόμενου ναού και συνήθως αποτυπώνεται στις γραμμικές αλλά συγχρόνως ρυθμικές πτυχωσεις των ενδυμάτων, κάτω από τις οποίες

35. Βλ. Θεοχαροπούλου 2002, 107.

36. Για το ναό του Αγίου Νικολάου Αργυρούπολης βλ. Μαδεράκης 1995, 487.

37. Βλ. Παπαδάκη-Ökland 1967, 105

διαγράφονται τα σώματα των μορφών ή στην προβολή του δεξιού ποδιού, λυγισμένου προς τα εμπρός (Χριστός Ανάστασης, Λογγίνος από τη Σταύρωση, Ιωακείμ από την παράσταση του Ασπασμού και των Εισοδίων, Ιωσήφ από τη Φυγή στην Αίγυπτο, Αβραάμ Φιλοξενίας). Η συμμετοχή των μορφών στη δράση των επεισοδίων εξαιρείται σε αρκετές παραστάσεις, από τις οποίες ξεχωρίζουν ο Ιωακείμ από την παράσταση των Εισοδίων, ο Βαπτιστής Ιωάννης και ο Ιωσήφ, από τις παραστάσεις της Βάπτισης και της Φυγής στην Αίγυπτο, αντίστοιχα, στα πρόσωπα των οποίων οι τολμηροί χρωματικοί τόνοι ζωντανεύουν τις μορφές, δημιουργώντας οικείες καθημερινές εικόνες. Εντύπωση προκαλεί, επίσης, και η απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους, το οποίο αποκτά μεν αυξανόμενη συχνότητα και διαστάσεις μέσα στους εικονιζόμενους πίνακες, αλλά δεν υπερβαίνει τα παλαιά πρότυπα, που το προβάλλουν ως σκηνικό και όχι με διάθεση για απόδοση της προοπτικής.

Τα παραπάνω στοιχεία υπογραμμίζουν το διττό χαρακτήρα των τοιχογραφιών που φιλοτεχνούνται από επαρχιακούς ζωγράφους κατά τον 14ο αι. και στο νησί της Κρήτης, τη συνύπαρξη, δηλαδή, των συντηρητικών στοιχείων με ορισμένα περισσότερο προοδευτικά ή άλλοτε και επαναστατικά, τα οποία, όταν διαπιστώνονται, μπορούν να εντοπισθούν στην παλαιότερη προσφορά της τέχνης των μακεδονικών μνημείων (Μουρίκη 1975, 68).

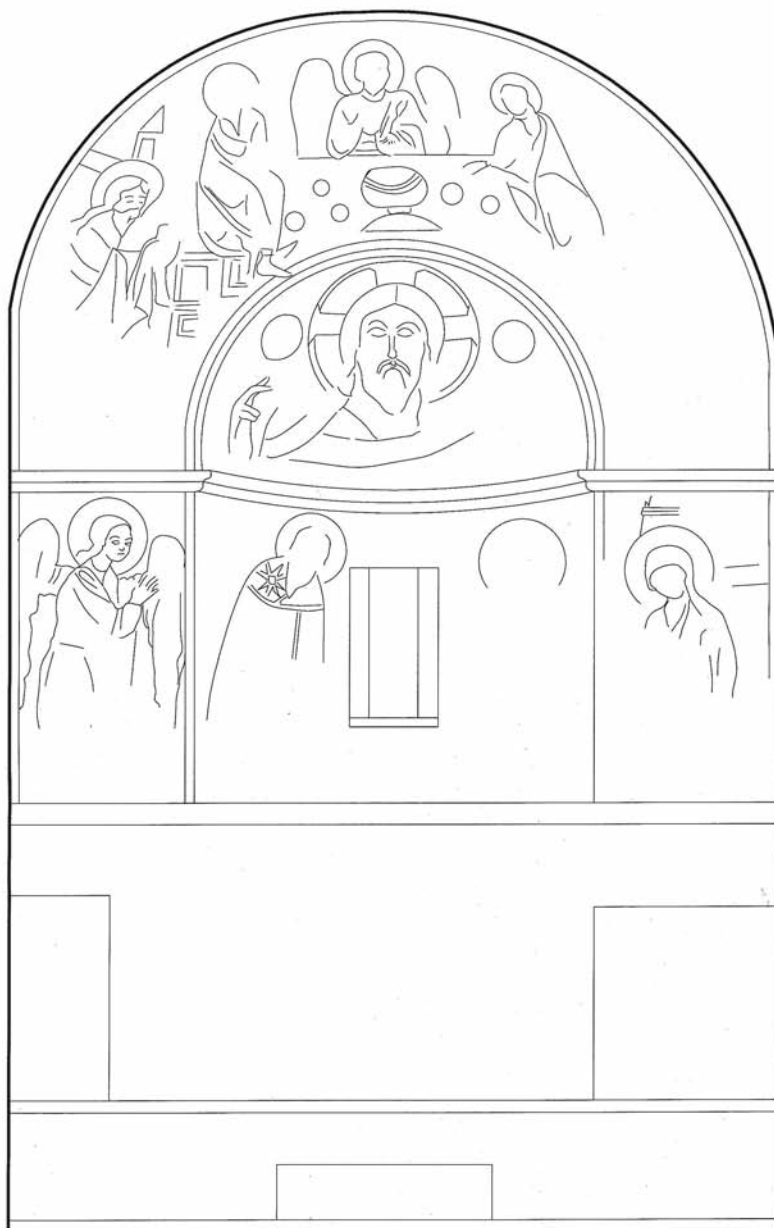
Κατά την τεχνοτροπική εξέταση των τοιχογραφιών του ναού της Παναγίας επισημάνθηκαν οι αντιστοιχίες στην επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων και στην τεχνοτροπική έκφραση, ιδιαίτερα των μορφών που μπορούν να αποδοθούν στον πρώτο ζωγράφο, με τις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στη Δρύμισκο (1317-18). Τεχνοτροπικές αντιστοιχίες αναγνωρίζονται επίσης από τις έως τώρα επιστημονικές μελέτες σε αρκετούς ναούς της δυτικής Κρήτης, ορισμένοι από τους οποίους βρίσκονται στην επαρχία Αγίου Βασιλείου (Μαδεράκης 1981, 160, Ανδριανάκης: στον παρόντα τόμο, υπό δημοσίευση & Bissinger 1995, 93-94), γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι μέρος ή και ολόκληρα από τα ζωγραφικά αυτά σύνολα ιστορήθηκαν από το Μιχαήλ Βενέρη.

Από την άλλη πλευρά, ο ζωγράφος που παραδίδει τις μορφές του Παντοκράτορα, του Χριστού από τη Βάπτιση και την Ανάληψη και της αγίας Άννας από τη σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου και της Υπαπαντής, παραμένει ανώνυμος στην παρούσα έρευνα. Η τεχνοτροπική



*16. Ναός Παναγίας στη Λαμπηνή – Παναγία
από τη Γέννηση (λεπτ.)*

τεχνική του δηλώνει τις ζωγραφικές κατευθύνσεις ενός καλού επαρχιακού ζωγράφου. Ο καλός γενικά σχεδιασμός και οι μαλακοί χρωματικοί τόνοι που εφαρμόζει στο πλάσιμο των μορφών προδίδουν, αντίστοιχα, σχεδιαστική επάρκεια και αγάπη για ζωγραφική απόδοση και όχι απλή και ξηρή αναπαραγωγή εικονογραφικών προτύπων. Η καλλιτεχνική του συμμετοχή αναγνωρίζεται στην απόδοση συγκεκριμένων μορφών σε τρεις τουλάχιστον ναούς του α' μισού του 14ου αι., μέρος του διακόσμου των οποίων συνδέεται, ενδεχομένως, με αυτόν.



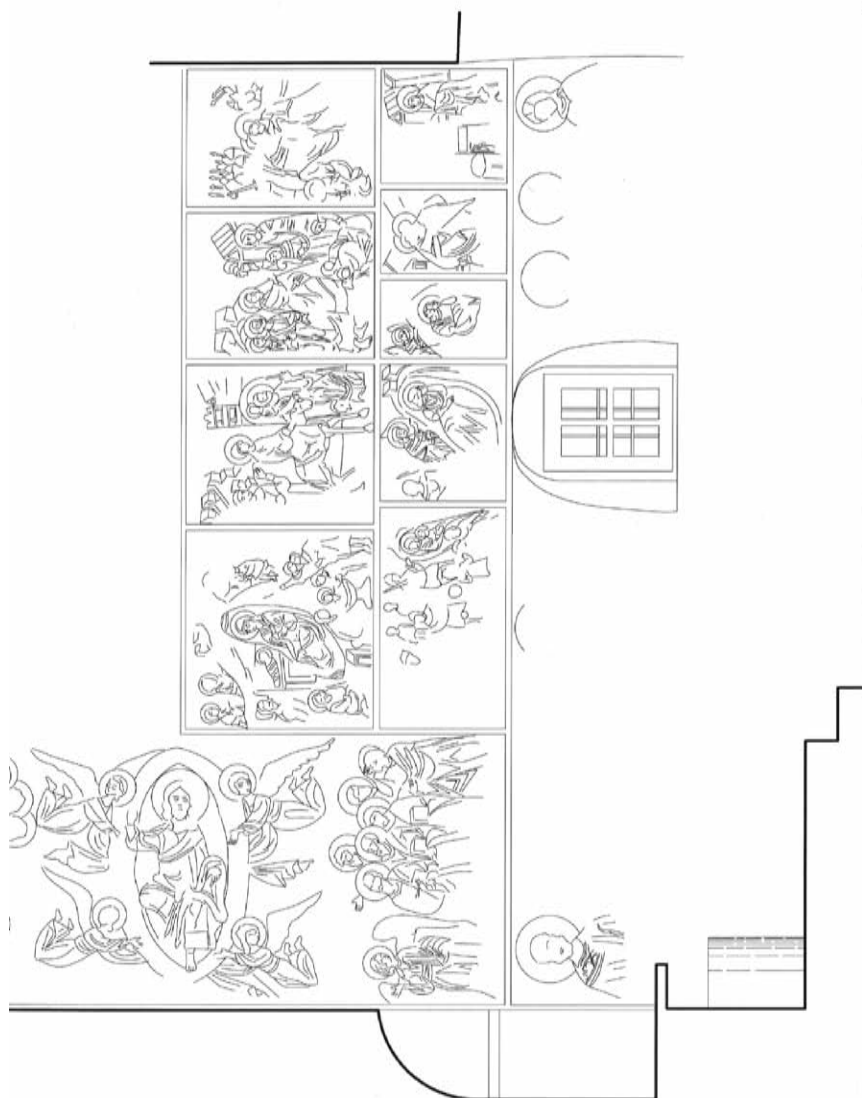
Ανατολικός τοίχος

*Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ανατολικού τοίχου του ναού.
Σχεδίαση: Γωγώ Κορδατζάκη*



Δυτικός τοίχος

*Το εικονογραφικό πρόγραμμα του δυτικού τοίχου του ναού
Σχεδίαση: Γωγώ Κορδατζάκη*



Νότιος τοίχος

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νότιου τείχους του ναού. Σχεδίαση: Γιώργος Κορδατζάκης

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- Ανδριανάκης: Μ. Ανδριανάκης, *Αρχαιολογικό Δελτίο, Χρονικά*, 2000, (υπό δημοσίευση).
- Ανδριανάκης (υπό δημοσίευση): Μ. Ανδριανάκης, «Η Επαρχία Αγίου Βασιλείου στα Χριστιανικά χρόνια», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την πρώην Επαρχία Αγίου Βασιλείου*, (υπό δημοσίευση).
- Ανδριανάκης 2010: Μ. Ανδριανάκης, «Το Έργο της 28ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων», *Πρακτικά της 1ης Συνάντησης για το Αρχαιολογικό Έργο Κρήτης Ι*, Ρέθυμνο, 34-47.
- Αλμπάνη 1993-94: Τζένη Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Μαρίνας στη Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίνας», *ΔΧΑΕ*, ΙΖ', 211-221.
- Αλμπάνη 2006: Τζένη Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αζό Μυλοποτάμου», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Ο Μυλοπόταμος από την Αρχαιότητα ως Σήμερα*, τόμ. V, Ρέθυμνο, 159-196.
- Βαρθαλίτου (υπό δημοσίευση): Πετρούλα Βαρθαλίτου, «Παρατηρήσεις στον Τοιχογραφικό Διάκοσμο του Ναού της Γεννήσεως της Θεοτόκου στη Δρύμισκο Αγίου Βασιλείου», *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου για την πρώην επαρχία του Αγίου Βασιλείου*, (υπό δημοσίευση).
- Γιαπιτσόγλου 2006: Κ. Γιαπιτσόγλου, «Οι Τοιχογραφίες του Ναού της Κοίμησης της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Ο Μυλοπόταμος από την Αρχαιότητα ως σήμερα*, τόμ. V, Ρέθυμνο, 121-157.
- Γκιολές 1981: Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού Βάσει των Μνημείων της Α' Χιλιετηρίδος*, Διατριβή επί διδασκαλία, Αθήναι.
- Δρανδάκης 1957: Ν. Β. Δρανδάκης, «Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου», *Κρητικά Χρονικά* ΙΑ' (1957), 65-161.
- Εμμανουήλ 1991: Μελίτα Εμμανουήλ, *Οι Τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας*, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, Αθήνα.
- Εμμανουήλ (υπό δημοσίευση): Μελίτα Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Γεωργίου στη Μουρνέ», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την πρώην Επαρχία Αγίου Βασιλείου*, (υπό δημοσίευση).
- Θεοχαροπούλου 2002: Ειρήνη Θεοχαροπούλου, «Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας», *Κρητική Εστία*, τόμ. 9, Χανιά, 59-120.
- Καλοκύρης 1957: Δ. Καλοκύρης, *Αι Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι της Κρήτης. Συμβολή εις την Χριστιανικήν Τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι.

- Κατσελάκη 2003: Ανδρομάχη Κατσελάκη, *Ο Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου (1315-16) και η Μνημειακή Ζωγραφική στην Κρήτη στις αρχές του 14^{ου} αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, τ. Α', Ιωάννινα.
- Λασσιθιωτάκης 1969. Κ. Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 21^{ος}, Ηράκλειο, 459-517.
- Μαδεράκης 1981: Σ. Ν. Μαδεράκης, «Οι Κρητικοί Αγιογράφοι Θεόδωρος – Δανιήλ Βενέρης και Μιχαήλ Βενέρης», *Πεπραγμένα Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β' (Ηράκλειο 1967), 155-179.
- Μαδεράκης 1995: Σ. Ν. Μαδεράκης, «Ο Άγιος Νικόλαος στην Αργυρούπολη Ρεθύμνης», *Πεπραγμένα Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β₂, Ρέθυμνο, 451-492.
- Μπορμπουδάκης 1995: Μ. Μπορμπουδάκης, «Η Διεΐσδυση της Παλαιολόγεια Ζωγραφικής στην Κρήτη», *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β₂, Ρέθυμνο, 569-580.
- Μουρίκη 1975: Ντούλα Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*, Αθήνα, 1975.
- Μουρίκη 1978: Ντούλα Μουρίκη, *Οι Τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα.
- Ορλάνδος 1955-56: Αν. Ορλάνδος, *Δύο Βυζαντινά Μνημεία της Δυτικής Κρήτης*, Α.Β.Μ.Ε., τόμ. Η', Αθήνα, 126-169.
- Πελαντάκης 1973: Θ. Σ. Πελαντάκης, *Βυζαντινοί Ναοί της Επαρχίας Αγίου Βασιλείου Νομού Ρεθύμνης*, Ρέθυμνο.
- Τσιτουρίδου 1986: Άννα Τσιτουρίδου, *Ο Ζωγραφικός Διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη - Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγεια Ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*, Βυζαντινά Μνημεία, 6, Κ.Β.Ε., Θεσσαλονίκη.
- Χατζηδάκης 1952: Μ. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 6^{ος}, Ηράκλειο, 59-91.
- Bissinger 1995: M. Bissinger, *Kreta Byzantinische Wandmalerei*, in ed. Maris, München.
- Gerola - Λασσιθιωτάκης 1961: *Τοπογραφικός Κατάλογος των Τοιχογραφημένων Εκκλησιών της Κρήτης*, Μετάφραση, πρόλογος, σημειώσεις Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, Ηράκλειο.
- Lymberopoulou 2006: Angeliki Lymberopoulou, *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana. Art and Society on Fourteenth-Century Venetian – Dominated Crete*, London.
- Spatharakis 1999: I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Rethymnon Province*, vol. I, London.