



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837

Τμήμα Ιστορίας και αρχαιολογίας

Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «βυζαντινός κόσμος: ιστορία και
αρχαιολογία»

Ειδίκευση: βυζαντινή αρχαιολογία

«Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής: ο βίος και το έργο του»

Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία

Ιωάννης Χρ. Δασουράς

Επόπτης καθηγητής: Πάλλης Γεώργιος, Επίκ. καθηγητής βυζαντινής και
μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ

Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: Δρανδάκη Αναστασία, Επίκ. καθηγήτρια
βυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ

Στουφή – Πουλημένου Ιωάννα, Καθηγήτρια χριστιανικής αρχαιολογίας και τέχνης
Θεολογίας Θεολογικής Σχολής ΕΚΠΑ

Αθηνά, 2022

Στους γονείς μου και στο Γιώργο
που με στηρίζουν.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ :	7
A. Η κατάσταση στον ελλαδικό χώρο απο την Άλωση της Πόλης μέχρι και τον πρώιμο 16ο αιώνα: Ήπειρος, Αιτωλία, Πελοπόννησος, Κρήτη.....	7
I. Ήπειρος.....	7
II. Αιτωλία.....	10
III. Πελοπόννησος.....	13
IV. Κρήτη.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄	21
A. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα στον ελλαδικό χώρο από την Άλωση της Πόλης μέχρι και τον πρώιμο 16ο αιώνα: Ήπειρος, Αιτωλία, Πελοπόννησος, Κρήτη.....	21
I. Ήπειρος.....	22
II. Αιτωλία.....	23
III. Πελοπόννησος.....	24
IV. Κρήτη.....	25
B. Το φαινόμενο των «περιφερόμενων» ζωγράφων και οι καλλιτεχνικές τάσεις στον ελλαδικό χώρο απο την Άλωση της Πόλης μέχρι και τον πρώιμο 16ο αιώνα.....	28
Γ. Ο «περιφερόμενος» ζωγράφος του ύστερου 15ου αιώνα Ξένου Διγενής: βιογραφικά στοιχεία.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄	40
A. Μελέτη των τοιχογραφικών συνόλων του Ξένου Διγενή.....	40
I. Ναός Αγίων Πατέρων Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης.....	40
II. Παλαιό Καθολικό Εισοδίων της Θεοτόκου μονής Μυρτιάς Αιτωλίας	50
III. Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου	57

B. Αποδιδόμενα στον Διγενή έργα.....	68
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄.....	70
A. Εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο έργο του Ξένου Διγενή: πρότυπα και καλλιτεχνικές επιδράσεις.....	70
I. Εικονογραφικές παρατηρήσεις.....	70
II. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις.....	79
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	83
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	89
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	110

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Ἐγένετο δε διά χειρός καμοῦ Ξέ(ν)ου τοῦ διγενει ἀπό τὸν μορέαν ἐκ χώρας μοχλίου κ(αἰ) οἱ δέρκοντες (εὔ)χ(εσθε)». Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία έχει ως στόχο να παρουσιάσει το έργο του πρώτου μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης επώνυμου ζωγράφου, του Πελοποννήσιου Ξένου Διγενή. Στην εισαγωγή αρχικά θα τεθούν τα ιστορικά δεδομένα, όπως αυτά προέκυψαν στον ελλαδικό χώρο την επαύριο της Άλωσης της Κωνσταντινούπολης (1453) και φτάνουν μέχρι τις αρχές του 16ου αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει αναφορά στα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν σε τέσσερις γεωγραφικές περιοχές του ελλαδικού χώρου, τη Πελοπόννησο, την Αιτωλία, την Ήπειρο και την Κρήτη, περιοχές που συνδέθηκαν άμεσα με τη ζωή και την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Διγενή.

Ακολούθως, στο πρώτο κεφάλαιο θα μελετηθεί αρχικά η καλλιτεχνική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στις προαναφερθείσες περιοχές από το β' μισό του 15ου έως τις αρχές του 16ου αιώνα, καθώς και τα καλλιτεχνικά ρεύματα που διαμορφώνουν τη μεταβυζαντινή πλέον ζωγραφική της εποχής. Θα γίνει αναφορά στους πρωταγωνιστές, δηλαδή στους ίδιους τους ζωγράφους, οι οποίοι είτε ανώνυμοι, είτε επώνυμοι, ενταγμένοι σε καλλιτεχνικά συνεργεία ή δουλεύοντας μόνοι τους, ταξιδεύουν κατά την εποχή αυτή στον ελλαδικό, αλλά και στον υπόλοιπο βαλκανικό χώρο μεταφέροντας τα καλλιτεχνικά μηνύματα της νέας ιστορικής περιόδου. Ένας δε από αυτούς τους επώνυμους «περιφερόμενους» ζωγράφους είναι και ο «ἐκ χώρας μοχλίου» καταγόμενος Ξένος Διγενής, του οποίου αρχικά θα αναζητηθούν στοιχεία γύρω από τη ζωή του.

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στο σωζόμενο καλλιτεχνικό έργο του Διγενή που απαντά σε τρεις ναούς, ευρισκόμενους στην Κρήτη, την Ήπειρο και την Αιτωλία. Εξαιτίας της φθοράς και της άνισης σήμερα διατήρησης των τοιχογραφιών, του μεγάλου αριθμού τους, καθώς και του κοινού εικονογραφικού τους θέματος, θα γίνει λεπτομερής περιγραφή μόνο ορισμένων παραστάσεων από τα τρία μνημεία, ικανή όμως για να αντλήσει ο αναγνώστης σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τη θεματολογία και τη τέχνη του Διγενή. Το παρόν κεφάλαιο θα κλείσει με αναφορά επίσης στα έργα εκείνα που αποδίδει κατά καιρούς η σύγχρονη έρευνα στο ζωγάφο.

Αφού εξεταστούν οι τοιχογραφίες και στα τρία μνημεία, θα ακολουθήσει ένα τρίτο κεφάλαιο, στο οποίο τα έργα που προηγουμένως εξετάστηκαν θα μελετηθούν πλέον και από άποψη τεχνοτροπίας. Σκοπός μέσα από την παράθεση παράλληλων και σύγχρονων με την εποχή του ζωγράφου έργων, είναι να γίνουν κατανοητά στον αναγνώστη τα καλλιτεχνικά πρότυπα, από τα οποία ο Διγενής επηρεάστηκε, άντλησε τη θεματολογία, διαμόρφωσε και έμπρακτα αποτύπωσε το καλλιτεχνικό του τάλαντο. Η μελέτη, τέλος, θα ολοκληρωθεί με συμπεράσματα, όπως αυτά προέκυψαν κατά την έρευνα του θέματος.

Ευχαριστώ πρώτα τον καθηγητή και επόπτη μου κ. Γεώργιο Πάλλη που μου εμπιστεύτηκε το θέμα, το οποίο ελπίζω να έφερα σε όλες του τις πτυχές εις πέρας. Ευχαριστώ επιπλέον και τους άλλους δυο αξιολογητές της παρούσας εργασίας και επίσης καθηγήτριές μου κατά τη φοίτησή μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών, κα Αναστασία Δρανδάκη και κα Ιωάννα Στουφή – Πουλημένου. Ευχαριστώ τους γονείς μου που συνεχώς με στηρίζουν, εξασφαλίζοντάς μου όλα τα μέσα για να συνεχίζω απρόσκοπτα τις σπουδές μου, καθώς και τον αδελφικό μου φίλο Γιώργο που με στηρίζει στη ζωή· σε αυτούς τους τρεις αφιερώνω τη παρούσα μελέτη, αυτό το πρώτο σκαλί, ευελπιστώντας να είναι γερή βάση και για επόμενα μελλοντικά. Ευχαριστώ, τέλος, ιδιαίτερα την Εφορεία Αρχαιοτήτων Αιτωλοακαρνανίας και Λευκάδας που μου εξασφάλισαν άμεσα την άδεια φωτογράφισης των τοιχογραφιών του Διγενή στην Ι. Μ. Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλίας, καθώς και την εκεί μοναστική αδελφότητα που εγκάρδια με δέχτηκε στο μοναστήρι της.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΡΩΙΜΟ 16ο ΑΙΩΝΑ : ΗΠΕΙΡΟΣ, ΑΙΤΩΛΙΑ, ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ, ΚΡΗΤΗ.

Τα σαράντα επτά χρόνια που ακολουθούν την άλωση της Κωνσταντινούπολης μέχρι το τέλος του 15ου αιώνα, καθώς και τον πρώιμο 16ο αιώνα, καλύπτει η βασιλεία δύο Οθωμανών σουλτάνων, του Μεχμέτ Β' (1451 – 1481) και του υιού του Βαγιαζήτ Β' (1481 – 1512)¹. Σε αντίθεση με το πατέρα του, ο Βαγιαζήτ περιορίσε την σε εξουθενωτικό βαθμό άκρατη επιθετικότητα της Υψηλής Πύλης προς τους γείτονές της, στρέφοντας παράλληλα το ενδιαφέρον του και σε άλλους τομείς, όπως την οικονομική τόνωση της αυτοκρατορίας, τη στρατιωτική και ναυτική της ενίσχυση, καθώς και τη διοικητική – κοινωνική ένταξη των εδαφών που κατέλαβε ο Μεχμέτ στο οθωμανικό κράτος². Έτσι, οι κατακτήσεις στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο που θα εξεταστούν παρακάτω, δηλαδή της Πελοποννήσου, της Αιτωλίας (Αιτωλοακαρνανίας) και της Ηπείρου, ανήκουν κατά το μεγαλύτερο μέρος τους στο κατακτητικό πρόγραμμα του Πορθητή, ενώ η Κρήτη αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς τη δεδομένη περίοδο βρίσκεται ακόμα υπό βενετική κυριαρχία. Για τις κατακτήσεις ή για τα γεγονότα που έλαβαν χώρα στις παραπάνω περιοχές κατά το άμεσο χρονικό διάστημα πριν και μετά τη βασιλεία των δύο προαναφερθέντων σουλτάνων, θα γίνει βραχεία μόνο αναφορά, καθώς αν και δεν εμπίπτουν στο στενό χρονικό πλαίσιο που ορίστηκε, θα αναφερθούν ένεκεν της ιστορικής πληρότητας.

I. ΗΠΕΙΡΟΣ.

Οι Οθωμανοί έκαναν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους στην Ήπειρο ήδη από τα μέσα και εντονότερα από τα τέλη του 14ου αιώνα³, παίρνοντας μέρος στις πολιτικές έριδες που ταλάνιζαν τον τόπο και πραγματοποιώντας παράλληλα επιδρομές και

¹ G. Ağoston, «Bayezid II», G. Ağoston – B. Masters (Επιμ.), *Encyclopedia of the Ottoman empire*, Εκδ. Facts on File, New York 2008, 82 – 84.

² A. Dimitriadou, *The Heşt Bihişt of Idris Bidlisi: the reign of Bayezid II (1481 – 1512)*, Διπλωματική εργασία, The University of Edinburgh, Edinburgh 2000, 8 και 17 – 19.

³ E. Balta – M. Oğuzand – F. Yaşar, «The Ethnic and Religious Composition of Ottoman Thesprotia in the Fifteenth to Seventeenth Centuries», B. Forsén – E. Tikkala (Επιμ.), *Thesprotia Expedition II. Environment and Settlement Patterns*, Εκδ. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens (Vol. XVI), Helsinki 2011, 347 – 348.

ληλασίες⁴. Ακολούθως, κατά τον 15ο αιώνα και συγκεκριμένα στο διάστημα μεταξύ των δεκαετιών 1420 – 1470, οι Τούρκοι είχαν γίνει κυρίαρχοι στο σύνολο σχεδόν των ηπειρωτικών εδαφών⁵, με τους Βενετούς να κατέχουν για μεγαλύτερο ή μικρότερο χρονικό διάστημα τις παράλιες θέσεις Πρέβεζα, Πάργα, Βουθρωτό, Σαγιάδα, Φανάρι, Portoferro κα⁶. Για τη Γαληνοτάτη, η διατήρηση των παραπάνω ηπειρωτικών θέσεων υπό τον έλεγχο της υπήρξε ζωτικής σημασίας για την διατήρηση του πρωταγωνιστικού ρόλου που αυτή ήθελε να διαδραματίσει στο χώρο του Ιονίου, λειτουργώντας παράλληλα και ως μηχανισμός αντίστασης απέναντι στην ανησυχητική για εκείνη και τα συμφέροντά της τουρκική εξάπλωση στην περιοχή⁷.

Αφότου προηγήθηκε η ειρηνική παράδοση των Ιωαννίνων και της Άρτας (1430 και 1449 αντίστοιχα)⁸, οι Οθωμανοί έγιναν το 1463 κύριοι της έως τότε ευρισκόμενης στα χέρια του Ορλάνδου Τόκου Ρινιάσας⁹, αλλά και της υποκείμενης Πρέβεζας¹⁰, με τη κατάληψη της τελευταίας να εξασφαλίζει τον πλήρη έλεγχο εισόδου και εξόδου από και προς τον Αμβρακικό κόλπο, ανοίγοντας παράλληλα το δρόμο για τη σχεδιαζόμενη από το Μεχμέτ, μελλοντική εκστρατεία των Οθωμανών εναντίον της Ιταλίας και της Ρώμης (1480)¹¹. Τη στρατηγική θέση της Πρέβεζας δεικνύει αφενός η οχυρωματική δραστηριότητα που ανέπτυξαν εκεί οι Τούρκοι ήδη στα δύο πρώτα χρόνια μετά την

⁴ E. A. Zachariadou, «Marginalia on the History of Epirus and Albania (1380—1418) », *WZKM* 78 (1988), 195 – 210. Βλ. ακόμα Π. Σ. Αραβαντινός, *Χρονογραφία της Ηπείρου*, Τόμος Α', Εκδ. Εκ του Τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού, Εν Αθήναις 1856, 144.

⁵ Γ. Κ. Γιακουμής, *Δύο πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία και ο ζωγραφικός τους διάκοσμος στο Παγώνι της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας: αρχές 16ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Τόμος Α', Π. Ι., Ιωάννινα 2009, 13 – 14. Για τη γεωγραφική έκταση της Ηπείρου βλ. Ε. Κ. Γ. Χρυσός, «Συμβολή», Ιωάννινα 1981, 12 – 15.

⁶ Κ. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Ηπείρου*, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2003, 29. Βλ. ακόμα Μ. Κοκολάκης, *Το ύστερο Γιαννιώτικο πασαλίκι*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1993, 113.

⁷ Σ. Ν. Ασωνίτης, «Σχέσεις της Βενετικής διοίκησης της Κέρκυρας με τις ηγεμονίες του Ιονίου (1386 – 1460)», *Περί Ιστορίας*, Τεύχος 2, Εκδ. Ιόνιος Εταιρεία Ιστορικών Μελετών, Κέρκυρα 1999, 26 – 28.

⁸ D. M. Nicol, *The Despotate of Epirus 1267–1479*, Cambridge, University Press, Cambridge 1984, 203 – 209.

⁹ Σ. Ξενόπουλος, *Δοκίμιον ιστορικής τινός περιλήψεως τής ποτέ αρχαίας και εγκρίτου Ηπειρωτικής πόλεως Άρτης και της ωσαύτως νεωτέρας πόλεως Πρεβέζης*, Εκδ. Τυπογραφείον «Κάλλους», Εν Αθήναις 1884, 241 – 243. Το κάστρο της Ρινιάσας ταυτίζεται με το βυζαντινό «Θωμόκαστρο». Είχε προηγηθεί προσωρινή κατάληψή του από τους Τούρκους το 1452. Βλ. Χ. Κουτσοτόλη, «Θωμόκαστρο ή κάστρο της Ρινιάσας (τέλη 13ου – μέσα 15ου αιώνα)», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 47 – 48 (2011), 15 – 41.

¹⁰ Από την έρευνα παρατίθεται και το 1477 – 78 ως χρονολογία κατάληψης της Πρέβεζας, με το 1463 ωστόσο να προκρίνεται τα τελευταία χρόνια. Βλ. Ν. Δ. Καραμπελας, «Η κατάκτηση της "Πρέβεζας" από τον Μωάμεθ Β'», *Πρακτικά Α' Πανεπιστημιακού Συνεδρίου. «Ιστορία-Λογισόνη: Η Ήπειρος και τα Ιωάννινα από το 1430 έως το 1913»*, Τόμος Α', Ιωάννινα 2015, 103 – 104 και 113 – 120.

¹¹ Του ιδίου, «The Ottoman conquest of Preveza and its first castle», *XVI. Türk Tarih Kongresi*, Vol. 4, Part 2, Εκδ. Turkish Historical Society (Türk Tarih Kurumu), Ankara 2015, 975 – 976.

κατάληψή της (1465) και κυρίως από το 1478 και εξής¹², αφετέρου οι ανεπιτυχείς προσπάθειες των χριστιανικών δυνάμεων της Δύσης να επανακτήσουν την περιοχή τουλάχιστον τέσσερις φορές, το 1481¹³, 1501¹⁴, 1538¹⁵ και αργότερα το 1605¹⁶. Αντιθέτως βορειότερα η Πάργα, παρότι κατελήφθη προσωρινά από τους Οθωμανούς στα 1452 και αργότερα το 1537 παρέμεινε βενετική κτίση μέχρι το τέλος της ζωής της Γαληνοτάτης¹⁷.

Από την υπόλοιπη Ήπειρο, η Θεσπρωτία ιδιαίτερα αποτέλεσε τόσο κατά τη διάρκεια του Α' Βενετοτουρκικού πολέμου, όσο και στα αμέσως επόμενα χρόνια που ακολούθησαν τη λήξη του, πεδίο σκληρών πολεμικών αναμετρήσεων μεταξύ Βενετών, Οθωμανών και εξεγερμένων κατά της τουρκικής αρχής Ελλήνων. Επίσης τα παράλια φρούρια της Ηγουμενίτσας, Σαγιαδάς, Φαναρίου και Στροβιλίου άλλαζαν συχνά χέρια ύστερα από αιματηρές συγκρούσεις¹⁸. Στην ηπειρωτική ενδοχώρα από την άλλη, αξίζει να αναφερθεί η περίπτωση των Ζαγοροχωριών, στα οποία η Υψηλή Πύλη παραχώρησε από το 1478 και εξής σημαντικά αυτονομιστικά προνόμια, καθώς δεν μπορούσε να τα θέσει πλήρως υπό τον έλεγχό της, λόγω του εξαιρετικά δυσπρόσιτου της περιοχής όπου βρίσκονταν¹⁹. Τέλος και όσον αφορά τη διοικητική οργάνωση του τόπου, ήδη από τις αρχές της τουρκοκρατίας το μεγαλύτερο τμήμα της σημερινής ελληνικής Ηπείρου υπήχθη στο σαντζάκι των Ιωαννίνων, με εξαίρεση το Πωγώνι που προσαρτήθηκε στο σαντζάκι του Αυλώνα, καθώς και τη Θεσπρωτία που υπήχθη στο σαντζάκι του Δελβίνου²⁰.

¹² Του ιδίου, «Οι οχυρώσεις ενός στρατηγικού Περάσματος», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 53 – 54 (2017), 101 – 103. Βλ. ακόμα Σ. Π. Λάμπρος, *Βραχεία Χρονικά*, Εκδ. Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1932, 4, 70 και 78. Ακόμα, Κ. Κόμης, «Τα δημογραφικά χαρακτηριστικά της Πρέβεζας (18ος αι.)», *Μνήμων* 19 (1997), 143 – 145.

¹³ Ν. Δ. Καράμπελας, «Οι οχυρώσεις», *ό.π.*, 104.

¹⁴ Δ. Α. Δόνος, «Bembo ή Sanudo; Οι βενετικές επιχειρήσεις στον Αμβρακικό κόλπο κατά το 1500 (m.v.) και η ιστοριογραφική τους περιπέτεια», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 51 – 52 (2015), 56 – 67.

¹⁵ S. Mercieca, «The Battle of Preveza 1538: The Knights of Malta's Perspective», *Πρέβεζα Β', Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και το Πολιτισμό της Πρέβεζας*, Ανάπτυπο, Εκδ. Π. Ι., Πρέβεζα 2010, 110 – 112.

¹⁶ Δ. Α. Δόνος, «Πολιτική, πειρατεία και τέχνη. Η δήωση της Πρέβεζας από τους Ιππότες του Αγίου Στεφάνου το έτος 1605», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 45 – 46 (2009), 80 – 90.

¹⁷ Γ. Σμύρης, «Ενετικά Κάστρα. Δυτική Στερεά Ελλάδα – Ήπειρος – Ιόνιο», στο Συλλογικό έργο, *Ενετοί και Ιωαννίτες ιππότες : δίκτυα οχρωματικής αρχιτεκτονικής*, Εκδ. futura, Αθήνα 2001, 130 – 131. Βλ. ακόμα Μ. Στυλιανού, «Η κοινωνική κατάσταση στο Ιόνιο κατά την όψιμη βενετοκρατία», *χ.τ.χρ.*, 1 – 2.

¹⁸ Κ. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Ηπείρου*, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2003, 75. Βλ. ακόμα, Ε. Σαλτογιάννη – Σ. Βασιλειάδης, Δ. Δρόσου, «Η ρωμαϊκή κυριαρχία και η ύστερη αρχαιότητα στη Θεσπρωτία», *Ιόνιος Λόγος* 2 (2010), 354.

¹⁹ Χ. Παπαστάθης, «Η Ήπειρος κατά τους νεότερους χρόνους. Όροι υποταγής – Τα “προνόμια”», στο Συλλογικό έργο, *Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1997, 242 – 243.

²⁰ Μ. Κοκολάκης, *Το ύστερο Γιαννιώτικο πασαλίκι*, *ό.π.* (υποσημ. 6), 117.

Όπως ο υπόλοιπος ελλαδικός χώρος, έτσι και η Ήπειρος και οι κάτοικοί της γνώρισαν τις άμεσες συνέπειες της οθωμανικής κατάκτησης. Οι αυθαιρεσίες των τοπικών αξιωματούχων, η βαριά φορολογία, οι εξισλαμισμοί, οι ηθικές ταπεινώσεις, σε συνδυασμό με τα αρνητικά αποτελέσματα των πολεμικών – επαναστατικών συγκρούσεων που έλαβαν χώρα στην Ήπειρο κατά το β' μισό του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, επιβάρυναν το ντόπιο πληθυσμό (αποτελούμενο από Έλληνες, Αλβανούς, Βλάχους, Σλάβους, χριστιανούς κυρίως αλλά και μουσουλμάνους, καθώς και από Εβραίους)²¹, οδηγώντας τον σε κάποιες περιπτώσεις είτε στη φυγή του προς τα δυσπρόσιτα ορεινά μέρη της ηπειρωτικής ενδοχώρας, είτε στον εκπατρισμό του προς τις βενετοκρατούμενες γειτονικές περιοχές και την Ιταλία²². Η νέα πολιτική κατάσταση εδραιώθηκε εν τέλει στην Ήπειρο από τα μέσα περίπου του 16ου αιώνα, καθώς η Βενετία στα πλαίσια αποφυγής μίας νέας σύρραξης με τη Πύλη, αποδέχθηκε το status quo που είχε διαμορφωθεί στην περιοχή²³.

II. ΑΙΤΩΛΙΑ.

Η Αιτωλία, γεωγραφική περιοχή της Δυτικής Στερεάς Ελλάδας, εκτείνεται ανατολικά του ποταμού Αχελώου και μαζί με την κείμενη στα δυτικά της Ακαρνανία, συνιστούν το σημερινό νομό Αιτωλοακαρνανίας²⁴. Γενικά, τόσο η πολιτική ιστορία, όσο και η ζωή των κατοίκων της περιοχής μπορούν εν πολλοίς να χαρακτηριστούν ως «ταραχώδεις», καθώς κατά την προ οθωμανική (βυζαντινή) εποχή έλαβαν χώρα στην Αιτωλοακαρνανία βαρβαρικές επιδρομές, φυσικές καταστροφές (σεισμοί, αρρώστιες), καθώς και βίαιες πολεμικές συγκρούσεις, με την περιοχή να αλλάζει διαρκώς κυριάρχους και τα εδάφη της αρκετές φορές να μεταβιβάζονται μεταξύ τους ως δυναστική προίκα²⁵. Ευρισκόμενη μεταξύ Ηπείρου και Αχαΐας, η Αιτωλοακαρνανία δεν συνιστούσε άμεσο κατακτητικό στόχο, ωστόσο ο έλεγχός της εξυπηρετούσε την επίτευξη σημαντικότερων γεωστρατηγικών σχεδίων που έθεταν οι εκάστοτε κυρίαρχοί

²¹ Γ. Μ. Σαρηγιάννης, «Η εθνογραφική σύνθεση και το εθνικό ζήτημα στον Ηπειρωτικό χώρο», *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο* 8 (1986), 299 – 320.

²² Κ. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του βόρειου ελληνισμού. Ήπειρος*, Εκδ. Εκδοτικός οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1992, 51 – 53.

²³ Λ. Βρανούσης – Β. Σφυρόερας, «Η Ήπειρος κατά τους νεότερους χρόνους. Επαναστατικά κινήματα και εξεγέρσεις», *Ήπειρος*, ό.π. (υποσημ. 19), 245.

²⁴ Τ. Λάμπας – Ι. Ν. Κουφός (Επιμ.), «Αιτωλία» – «Αιτωλοακαρνανία», *Αιτωλοακαρνανική και Ευρυτανική εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος Α', Εκδ. Ι. Ν. Κουφός, χ.τ.χρ., 271 και 273.

²⁵ Ε. Κ. Γ. Χρυσός, «Συμβολή στην ιστορία της Ηπείρου κατά τη Πρωτοβυζαντινή εποχή (Δ' – ΣΤ' αι.)», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 23 (1981), 37. Βλ. ακόμα Θ. Α. Χαρβέλλας, *Ιστορία των Αιτωλών από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι του 1829*, Βιβλίον Β', Εκδ. Εκ του Τυπογραφείου Βρετού Κ. Βαλέττα, Εν Αθήναις 1883, 2 – 14 και Α. Θ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Εκδ. Ίψιτος, Αγρίνιο 2004, 26 – 27.

της, Βυζαντινοί, Ανδηγαυοί, Βενετοί και Οθωμανοί²⁶. Οι τελευταίοι, έχοντας κάνει την εμφάνισή τους στην ευρύτερη περιοχή ήδη από τα τέλη του 14ου αιώνα, θα προωθηθούν κατά τον 15ο αιώνα κατακτητικά εναντίον της Αιτωλοακαρνανίας²⁷, καθιστώντας αρχικά φόρου υποτελείς (από το 1430 και εξής) τους τότε Ιταλούς εξουσιαστές της, κόμητες της Κεφαλονιάς και Δεσπότες της Ηπείρου Τόκκουζ²⁸, την ίδια στιγμή που οι Βενετοί εξαγοράζοντας ήδη από το 1407 τη Ναύπακτο (Leranto)²⁹ και κατέχοντας θέσεις στη νότια Αιτωλία, ήλπιζαν να διαφυλάξουν από το διαρκώς αυξανόμενο τουρκικό κίνδυνο τις κτίσεις και την εμπορική τους δραστηριότητα στο Ιόνιο πέλαγος³⁰.

Η άλωση της Κωνσταντινούπολης σε πρώτο βαθμό και η κατάκτηση της Πελοποννήσου σε δεύτερο, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για τη πορεία των πραγμάτων στην Αιτωλοακαρνανία, με τους Τούρκους να πραγματοποιούν στο ενδιάμεσο διάστημα (1453 – 1460) επιδρομές και δηώσεις³¹, οι οποίες είχαν ως τελικό στόχο να καταλύσουν και τα εναπομείναντα ερείσματα των Τόκκων και των Βενετών στη περιοχή. Το 1460 ο υποτελής στη Πύλη Λεονάρδος Γ' Τόκκος παρέδωσε στους Οθωμανούς το Βάρνακα και το Αγγελόκαστρο³², με τους τελευταίους να γίνονται κύριοι και του πύργου του Ανατολικού (Αιτωλικό), τα ιχθυοτροφεία του οποίου ήταν σημαντικά για τη Βενετία, αλλά χάθηκαν αργότερα το 1463³³. Στα 1460/1 οι Τούρκοι προσπάθησαν να καταλάβουν τη Ναύπακτο, η οποία όμως αντιστάθηκε με επιτυχία στην επίθεση, γεγονός που οδήγησε τη Γαληνοτάτη να λάβει άμεσα μέτρα αμυντικής ενίσχυσης του κάστρου, καθώς οι Οθωμανοί δεν έκρυβαν πλέον τις κατακτητικές τους προθέσεις έναντι των Βενετών. Στα 1462/3 πραγματοποιήθηκε νέα αποτυχημένη

²⁶ Σ. Ν. Ασωνίτης, *Το Νότιο Ιόνιο κατά τον Οψιμο Μεσαίωνα*, Εκδ. Ergo, Αθήνα 2005, 217.

²⁷ Προσκεκλημένοι ακόμα και από τους ίδιους τους χριστιανούς άρχοντες, εξαιτίας των μεταξύ τους διενέξεων. Βλ. G. Schirò, «Το Χρονικόν των Τόκκων», *ΕΕΦΣΠΑ* 15 (1964 – 1965), 484 – 485.

²⁸ D. M. Nicol, *The Despotate*, ό.π. (υποσημ. 8), 165 – 166 και 177. Βλ. ακόμα G. Schirò, *Το Χρονικόν των Τόκκων*, Εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1965, 27 – 37.

²⁹ D. M. Nicol, *The Despotate*, ό.π., 171 – 172. Από το 1430 και εξής οι Βενετοί κατέβαλαν φόρο στο σουλτάνο, προκειμένου να τους αναγνωρίζεται η κυριαρχία στη πόλη. Βλ. S. Stanford, *History of the Ottoman Empire and modern Turkey*, Vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge 1976, 48.

³⁰ Σ. Ν. Ασωνίτης, *Το Νότιο Ιόνιο*, ό.π. (υποσημ. 26), 147 – 148, 163 – 165, 177 και 189 – 192.

³¹ ό.π., 202 – 203.

³² C. Hopf, *Chroniques Greco – Romanes*, Εκδ. Librairie de Weidmann, Berlin 1873, 201. Ωστόσο, ως χρονιά κατάληψης του Αγγελόκαστρου παρατίθεται επίσης το 1449, με την υπόλοιπη Αιτωλία πλην της Ναυπάκτου να κυριεύεται από τους Οθωμανούς το επόμενο έτος. Βλ. Θ. Α. Χαρβέλλας, *Ιστορία των Αιτωλών από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι του 1829*, Βιβλίον Β', Εκδ. Εκ του Τυπογραφείου Βρετού Κ. Βαλέττα, Εν Αθήναις 1883, 23 και Α. Δ. Μουρκογιάννη, *Επισκοπές Αετού και Αχελώου. Συμβολή στην Εκκλησιαστική Ιστορία και γεωγραφία της Δυτικής Στερεάς*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2017, 28.

³³ Σ. Ν. Ασωνίτης, *Το Νότιο Ιόνιο*, ό.π. (υποσημ. 26), 207.

απόπειρα κατάληψης της πόλης, προσπάθεια που επανέλαβαν οι Τούρκοι στα χρόνια της βασιλείας του Μεχμέτ, αλλά πάλι χωρίς επιτυχία, τρεις ακόμα φορές, το 1467, 1475 και 1477³⁴, στα πλαίσια του Α' Βενετοτουρκικού πολέμου. Κατά τη διάρκεια δε των παραπάνω επιδρομών τα περίχωρα της Ναυπάκτου υπέστησαν από τους Τούρκους δηώσεις και παντός είδους βιαιοπραγίες³⁵.

Το 1479, μαζί με τη λήξη του Α' Βενετοτουρκικού πολέμου έφερε και το οριστικό τέλος της κυριαρχίας των Τόκκων στην Αιτωλοακαρνανία. Οι Οθωμανοί αφού κατέλαβαν κατ' εντολή του σουλτάνου τη Βόνιτσα και τη Λευκάδα (Αγία Μαύρα)³⁶, οργάνωσαν την περιοχή σε σαντζάκι με πρωτεύουσα το Αγγελόκαστρο υπό την ονομασία «Κάρλελι» (Karli-ili), δηλαδή «χώρα του Καρόλου», εξαιτίας των πρώην σπουδαίων κυριάρχων της περιοχής, Καρόλου Α' και Β' Τόκκων³⁷. Πλέον στην Αιτωλοακαρνανία, μόνο η Ναύπακτος παρέμενε υπό βενετικό έλεγχο, αλλά σε ιδιαίτερα επισφαλή θέση, με τον οθωμανικό κλοιό να σφίγγει διαρκώς γύρω της και τους Βενετούς να προσπαθούν να εξασφαλίσουν τη προστασία της πόλης μπροστά σε προβλεπόμενη νέα τουρκική πολιορκία³⁸, η οποία και εκδηλώθηκε για έκτη φορά ανεπιτυχώς το 1485³⁹. Στις 26 Αυγούστου 1499 τελικά (πρώτο έτος του Β' Βενετοτουρκικού πολέμου), έκλεισε ο κύκλος των οθωμανικών κατακτήσεων στην Αιτωλοακαρνανία: έπειτα από πολιορκία σε ξηρά και θάλασσα, η Ναύπακτος παραδόθηκε υπό όρους στο Βαγιαζήτ Β', με το σουλτάνο να προχωρά άμεσα στην οργάνωση της ευρύτερης περιοχής σε σαντζάκι, με πρωτεύουσα τη Ναύπακτο (τουρκικά *Inebahtı*)⁴⁰. Έκτοτε και καθ' όλο τον 16ο αιώνα, η Αιτωλοακαρνανία θα γνωρίσει μακρά περίοδο τουρκοκρατίας.

³⁴ Τ. Φ. Χριστόπουλος, «Ναύπακτος», *ΘΗΕ*, Τόμος 9, Εκδ. Α. Μαρτίνος, Αθήναι 1966, 324 και F. Babinger, *Mehmed the Conqueror and his time*, Εκδ. Princeton University Press, Princeton 1978, 226 και 353. Βλ. ακόμα Ι. Νεραντζής, *Ιστορική αρχαιολογία Ναυπάκτου*, Εκδ. Ίφιτος, Αργίνο 2007, 17. Επίσης, Ο. Βικάτου – Α. Χαμηλάκη – Ε. Κατσούλη, *Το Κάστρο της Ναυπάκτου*, Εκδ. Εφορεία Αρχαιοτήτων Αιτωλοακαρνανίας και Λευκάδας, Μεσολόγγι 2015, 9.

³⁵ Κ. Σάθας (Επιμ.), *Χρονικόν ανέκδοτον Γαλαξειδίου*, Εκδ. Εκ του Τυπογραφείου Ι. Κασσανδρέως και Σας, Αθήνησιν 1865, 17 – 18.

³⁶ Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Τόμος Γ', Εκδ. Τυπογραφεία Ε. Σφακιανάκη και Υιοί, Θεσσαλονίκη 1968, 53.

³⁷ Ι. Γ. Γιαννόπουλος, *Η διοικητική οργάνωσις της Στερεάς Ελλάδος κατά την Τουρκοκρατίαν (1393 – 1821)*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Εν Αθήναις 1971, 73.

³⁸ Φ. Β. Πέρρα, «Η Ναύπακτος, η Μεθώνη και η Κορώνη μεταξύ των δύο πρώτων Βενετο-Οθωμανικών πολέμων (1479 – 1499).», *Βυζαντινός Δόμος* 15 (2006), 224 – 225.

³⁹ Σ. Μαμαλούκος, «Παρατηρήσεις στην αρχιτεκτονική και την οικοδομική ιστορία των μεσαιωνικών οχυρώσεων της Ναυπάκτου», *Ναυπακτικά* 18 (2014 – 2015), 24.

⁴⁰ Ι. Γ. Γιαννόπουλος, *Η διοικητική οργάνωσις της Στερεάς Ελλάδος κατά την Τουρκοκρατίαν (1393 – 1821)*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Εν Αθήναις 1971, 90 – 91.

Από δημογραφική πλευρά, ο πληθυσμός της Αιτωλοακαρνανίας ήταν κατά βάση ελληνικός, με περιορισμένο το αλβανικό στοιχείο⁴¹. Παράλληλα και πριν την οριστική επικράτηση των Οθωμανών, είχαν βρει καταφύγιο στη περιοχή αρκετοί Βενετοί έμποροι⁴², καθώς και άλλοι έποικοι προερχόμενοι από τις τουρκοκρατούμενες πλέον γειτονικές περιοχές της Στερεάς Ελλάδας, Πελοποννήσου, καθώς και της επικράτειας των Τόκκων, ενώ στη διάρκεια του Α΄ Βενετοτουρκικού πολέμου και στο εξής, άρχισαν να εγκαθίστανται στην Αιτωλοακαρνανία και αρκετοί Τούρκοι, ως απόρροια της αυξανόμενης στρατιωτικής τους δράσης στην περιοχή⁴³. Ο ενασχολούμενος κυρίως με τη γεωργία ντόπιος πληθυσμός υπέφερε κατά το β΄ μισό του 15ου αιώνα από τους εξανδραποδισμούς και τις λεηλασίες των Οθωμανών στην ενδοχώρα, αλλά και από τις πειρατικές επιδρομές στα παράλια (σταθερές μέχρι και τον 17ο αιώνα)⁴⁴, ενώ σεισμοί και λοιμοί που ενέσκηπταν στην Αιτωλοακαρνανία οδηγούσαν σε σημαντικές δημογραφικές απώλειες και μεταναστεύσεις πληθυσμών, ακόμα και από την περιοχή της Ναυπάκτου⁴⁵.

III. ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ.

Αμέσως μετά την Κωνσταντινούπολη, σειρά στο κατακτητικό πρόγραμμα του Μεχμέτ είχε η Πελοπόννησος, ο Μοριάς σύμφωνα με την τότε επικρατέστερη ονομασία της χερσονήσου⁴⁶, και το εκεί δεσποτάτο του Μιστρά, μια από τις τελευταίες υφιστάμενες, αλλά φόρου υποτελείς στους Οθωμανούς βυζαντινές κτήσεις, υπό τη διακυβέρνηση των αντιμαχόμενων μεταξύ τους δεσποτών Δημητρίου και Θωμά Παλαιολόγων⁴⁷, αδελφών του τελευταίου αυτοκράτορα της Πόλης, Κωνσταντίνου ΙΑ΄. Η τρίχρονη καθυστέρηση καταβολής του ετήσιου φόρου από τους Παλαιολόγους προς

⁴¹ Ανώνυμος, *Λόγος Πανηγυρικός εις Μανουήλ και Ιωάννην Η΄ Παλαιολόγους*, Σ. Π. Λάμπρος, *Παλαιολόγεια και Πελοποννησιακά*, Τόμος Γ΄, Εκδ. Επιτροπή εκδόσεως των καταλοίπων Σπυρίδωνος Λάμπρου, Εν Αθήναις 1926, 194. Βλ. ακόμα Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Τόμος Α΄, Θεσσαλονίκη 1974, 30 – 34.

⁴² J. Valentini (Επιμ.), *Acta Albaniae Veneta*, Tomus XIV, Εκδ. Tyrographia Missionum Exterarum Mediolanensi, Milano 1972, 167, No. 3489.

⁴³ Σ. Ν. Ασωνίτης, *Το Νότιο Ιόνιο*, ό.π. (υποσημ. 26), 249 – 251.

⁴⁴ Α. Κραντονέλλη, *Ιστορία της Πειρατείας στους πρώτους χρόνους της Τουρκοκρατίας (1390 – 1538)*, Εκδ. Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 1985, 39.

⁴⁵ Σ. Ν. Ασωνίτης, *Το Νότιο Ιόνιο*, ό.π., 250 – 251.

⁴⁶ A. Savvides, «Mora», C. E. Bosworth, E. Donzel, W.P. Heinrichs C. Pellat (Επιμ.), *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. 7, Εκδ. E. J. Brill, Leiden – New York 1993, 236. Επίσης απαντάται ως «Αχαΐα» και «Πελοπόννησος». Βλ. Α. Λαμπροπούλου – Α. Πανοπούλου, «Η Φραγκοκρατία και το δεσποτάτο του Μορέως», *Οι μεταμορφώσεις τις Πελοποννήσου (4ος – 15ος αι.)*, Εκδ. Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1999, 61.

⁴⁷ Π. Ε. Κομνηνός (Επιμ.), *Χρονικόν Γεωργίου του Φραντζή του πρωτοβεστιάριου. Βιβλίον Γ΄*, Εκδ. Τυπογραφείο Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχάλα, Αθήνα 1953, 89 – 90.

το σουλτάνο⁴⁸, σε συνδυασμό με το ενδεχόμενο συνεννόησης και σύμπραξης των πρώτων με τη Δύση κατά των Οθωμανών⁴⁹, οδήγησαν το Μεχμέτ να ηγηθεί προσωπικής εκστρατείας κατά της νότιας Ελλάδας και της Πελοποννήσου, στην οποία εισήλθε τελικά στις 15 Μαΐου του 1458, καταλαμβάνοντας προοδευτικά το Μουχλί, τη Τεγέα, τη Βοστίτσα, τα Καλάβρυτα και την Πάτρα⁵⁰. Μετά δε και την παράδοση της Κορίνθου ακολούθησε συνθήκη ειρήνης, σύμφωνα με την οποία η βόρεια Πελοπόννησος υπήχθη άμεσα στην οθωμανική κυριαρχία, ενώ το νότιο τμήμα της χερσονήσου παρέμεινε φόρου υποτελές κράτος υπό τη διακυβέρνηση των αδελφών Παλαιολόγων, με το σουλτάνο να αναλαμβάνει παράλληλα υποχρέωση στρατιωτικής συνδρομής σε περίπτωση εξωτερικής επίθεσης⁵¹.

Οι έριδες ωστόσο ανάμεσα στο φιλοδυτικό Θωμά από τη μία και το φιλοοθωμανό Δημήτριο από την άλλη -έριδες οι οποίες έγκειντο σε εδαφικές αντεκδικήσεις εντός του δεσποτάτου-, συνεχίστηκαν με αμείωτο βαθμό και κατά τα επόμενα δυο χρόνια, επιτείνοντας την εσωτερική αναρχία στη Πελοπόννησο και οδηγώντας τελικά το Μεχμέτ στην απόφαση ανάληψης δεύτερης προσωπικής εκστρατείας εναντίον αυτής, την άνοιξη του 1460⁵². Στις 30 Μαΐου του ίδιου έτους η καστροπολιτεία του Μυστρά παραδόθηκε από το Δημήτριο στο σουλτάνο αμαχητί, πράξη που σηματοδοτούσε το τέλος του βυζαντινού δεσποτάτου, ενώ την ίδια μοίρα ακολούθησαν γρήγορα και οι τελευταίοι εναπομείναντες θύλακες ελληνικής αντίστασης στο Μοριά⁵³. Με εξαίρεση τις «αδελφές» πόλεις Μεθώνη και Κορώνη, Ναβαρίνο, Άργος, Ναύπλιο, Μονεμβασία και δευτερεύοντα κάστρα της ενδοχώρας που παρέμεναν προσωρινά υπό βενετική κυριαρχία, όλος ο υπόλοιπος Μοριάς εντάχθηκε στους κόλπους της Οθωμανικής διοίκησης ως σαντζάκι (Mora sandjak)⁵⁴, ξεκινώντας για τη χερσόνησο η περίοδος της Α' Τουρκοκρατίας (1460 – 1685).

⁴⁸ Μ. Δούκας, *Βυζαντινοτουρκική Ιστορία*, Μτφ. Β. Καραλής, Εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997, 632 – 633, υποσημ. 9.

⁴⁹ W. Miller, *Ιστορία της Φραγκοκρατίας εν Ελλάδι (1204 – 1566)*, Μτφ. Σ. Π. Λάμπρος, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2017, 145 (Στο τόμο β' του έργου).

⁵⁰ S. Runciman, *Lost capital of Byzantium. The history of Mistra and the Peloponnese*, Εκδ. I. B. Tauris, London 2009, 80 – 81.

⁵¹ Γ. Κ. Λιακόπουλος, «Η Πελοπόννησος κατά την πρώτη Οθωμανοκρατία (1460 – 1688)», *Η Πελοπόννησος. Χαρτογραφία και Ιστορία. 16ος - 18ος αιώνας*, Εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, 55.

⁵² Κριτόβουλος, *Ιστορία*, 3.19.1 κ.ε.

⁵³ Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Ιστορία*, ό.π. (υποσημ. 41), 345 – 348.

⁵⁴ N. A. Béés – A. Savvides, «Mora», C. E. Bosworth, E. Donzel, W.P. Heinrichs C. Pellat (Επιμ.), *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. 7, Εκδ. E. J. Brill, Leiden – New York 1993, 238.

Οι βενετοκρατούμενες πόλεις της χερσονήσου βρέθηκαν αμέσως σε ασφυκτικό κλοιό, με την οθωμανική δύναμη να εκδηλώνει εξ αρχής εχθρική στάση απέναντί τους, στάση η οποία δεν άργησε να πάρει τη μορφή ανοικτής πολεμικής σύρραξης. Το 1463 οι Τούρκοι κατέλαβαν με προδοσία το Άργος⁵⁵, γεγονός που οδήγησε τη Γαληνοτάτη να κηρύξει επίσημα το πόλεμο κατά της Πύλης (Α΄ Βενετοτουρκικός πόλεμος, 1463 – 1479)⁵⁶. Ο πόλεμος που κατά την πρώτη φάση του (1463 – 1469) είχε ως μήλον της έριδος και θέατρο των στρατιωτικών επιχειρήσεων κυρίως την Πελοπόννησο, φάνηκε να κλίνει αρχικά υπέρ των Βενετών, οι οποίοι κατάφεραν μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα να επανακτήσουν το Άργος⁵⁷, καθώς και το μεγαλύτερο μέρος της χερσονήσου, κερδίζοντας την εμπιστοσύνη της πλειονότητας των κατοίκων της έναντι των Οθωμανών⁵⁸. Η τελική ωστόσο έκβαση του πολέμου ήταν ανεπιτυχής για τη Γαληνοτάτη, παρόλο που διατήρησε τις προπολεμικές πελοποννησιακές της κτίσεις, εφόσον απώλεσε τελικά το Άργος, ενώ αναγνώρισε παράλληλα την κυριαρχία του σουλτάνου στην ορεινή Μάνη⁵⁹.

Χρειάστηκαν εν τέλει εξήντα χρόνια και δυο ακόμα Βενετοτουρκικοί πόλεμοι για να ολοκληρωθεί η οθωμανική κατάκτηση του Μοριά. Αρχικά έλαβε χώρα ο Β΄ Βενετοτουρκικός πόλεμος (1499 – 1502), κατά τον οποίο ισχυρές τουρκικές στρατιωτικές και ναυτικές δυνάμεις υπό τον Βαγιαζήτ Β΄, προσέβαλαν εκ νέου την Πελοπόννησο, καταλαμβάνοντας διαδοχικά στο διάστημα 1500 – 1501 τις σπουδαίες για τη Βενετία και το εμπόριό της στην Ανατολή, αποικίες της Μεθώνης, Κορώνης και του Ναβαρίνο (Πύλος)⁶⁰ -καταλύοντας με αυτό το τρόπο και τα τελευταία ερείσματα της Γαληνοτάτης στη Μεσσηνία-, καθώς και δευτερεύοντα οχυρά της

⁵⁵ Μ. Γ. Λαμπρυνίδης, *Η Ναυπλία*, Εκδ. Τύποις Εκδοτικής Εταιρείας, Εν Αθήναις 1898, 126 – 127.

⁵⁶ Για αναλυτική περιγραφή των γεγονότων του Α΄ Βενετοτουρκικού πολέμου βλ. Φ. Πέρρα, *Ο Βενετο-οθωμανικός ανταγωνισμός για την κατάκτηση του ελλαδικού χώρου. Ο πρώτος Βενετοτουρκικός πόλεμος και ο κόσμος της νοτιοανατολικής λεκάνης της Μεσογείου (1463 – 1479)*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος 2007, 82 – 105.

⁵⁷ L. Chalcocondyles, *Historiarum*, Liber Decimus, Εκδ. Impensis Ed. Weberi, Bonnae 1843, 556 – 557

⁵⁸ Γ. Θ. Ζώρας, *Χρονικόν περί των Τούρκων Σουλτάνων*, Σπουδαστήριον βυζαντινής και νεοελληνικής φιλολογίας του πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήναι 1958, 115.

⁵⁹ Φ. Πέρρα, *Ο Βενετο-οθωμανικός ανταγωνισμός*, ό.π. (υποσημ. 56), 130. Βλ. ακόμα, Α. Α. Πινδή, *Ο θεσμός του Βενετού βαΐλου στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και οι βενετοτουρκικοί πόλεμοι (15ος - 18ος αι.)*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007, 84.

⁶⁰ Γ. Σ. Πλουμίδης, *Οι βενετοκρατούμενες ελληνικές χώρες μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου τουρκοβενετικού πολέμου (1503 – 1537)*, Π. Ι, Ιωάννινα 1974, 9 – 10. Βλ. ακόμα, Π. Α. Γιαννόπουλος – Α. Γ. Κ. Σαββίδης (Επιμ.), *Μεσαιωνική Πελοπόννησος*, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2013, 534 – 535 και Κ. Β. Κορρέ, «Η Μεθώνη του 1500 μέσα από τη δραστηριότητα του φιλενωτικού επισκόπου Ιωάννη Πλουσιαδηνού (1492 – 1500)», *Πρακτικά της Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης De Veneciis Ad Mothonomam. Έλληνες και Βενετοί στη Μεθώνη τα χρόνια της Βενετοκρατίας*, Αθήνα – Βενετία 2012, 143 – 145.

πελοποννησιακής ενδοχώρας⁶¹. Το κατακτητικό πρόγραμμα των Τούρκων στο Μοριά ολοκλήρωσε υστερότερα ο επίσης ανεπιτυχής για τη Βενετία Γ' Βενετοτουρκικός πόλεμος (1537 – 1540), κατά τον οποίο μεταξύ των άλλων εδαφικών της απωλειών, παρέδωσε στους Τούρκους το Θερμίσσι, το Ναύπλιο και τη Μονεμβασιά⁶².

Συνοψίζοντας, είναι φανερό πως καθόλη την παραπάνω εξεταζόμενη περίοδο, η Πελοπόννησος αποτέλεσε πεδίο συνεχών πολεμικών συγκρούσεων ανάμεσα σε Βυζαντινούς, Βενετούς και Οθωμανούς, με τους τελευταίους να πετυχαίνουν τελικά την αποκλειστική κυριαρχία του συνόλου της χερσονήσου. Οι ντόπιοι πληθυσμοί⁶³, δεν στάθηκε δυνατό να παραμείνουν στο περιθώριο των συγκρούσεων αυτών, καθώς κλήθηκαν να πάρουν άμεσα είτε έμμεσα μέρος σε αυτές⁶⁴, βιώνοντας τα αρνητικά αποτελέσματά τους: μεγάλες δημογραφικές απώλειες, επισιτιστικά προβλήματα, εκτοπίσεις – εκπατρισμούς, εποικισμούς σε άλλες περιοχές, πειρατικές επιδρομές κλπ.⁶⁵. Παρά τις αντικειμενικά δύσκολες συνθήκες της εποχής ωστόσο, τόσο η Πελοπόννησος, όσο και η υπόλοιπη αυτοκρατορία φαίνεται πως γνώρισαν από τον ύστερο 15ο και ιδιαίτερα κατά τον επόμενο 16ο αιώνα μία περίοδο γενικής ανασυγκρότησης, ευημερίας και δημογραφικής ανάπτυξης, ως επακόλουθα της ειρηνικής συνύπαρξης που «επέβαλε» στους υποτελείς λαούς της η ισχυρή και μη αμφισβητούμενη από κανέναν οθωμανική εξουσία (Pax Ottomanica)⁶⁶.

⁶¹ Ι. Χασιώτης, «Οι Έλληνες, το πρόβλημα της ανεξαρτησίας και τα πολεμικά γεγονότα στον ελληνικό χώρο», *ΙΕΕ.*, Τόμος Γ', Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1974, 285 – 286.

⁶² ό.π., 302.

⁶³ Κατά βάσει χριστιανοί, αλλά και μουσουλμάνοι Έλληνες, Αλβανοί, Εβραίοι, Τούρκοι, Τσιγγάνοι κα. Βλ. ό.π., 90 – 100 και 121 – 122. Βλ. ακόμα Γ. Κ. Λιακόπουλος, «Η Πελοπόννησος κατά την πρώτη Οθωμανοκρατία (1460 – 1688)», *Η Πελοπόννησος. Χαρτογραφία και Ιστορία. 16ος - 18ος αιώνας*, Εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, 61 και Α. Ducellier, *Οι Αλβανοί στην Ελλάδα (13ος – 15ος αιώνας)*, Μτφ. Κ. Νικολάου, Εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1995, 47 – 48.

⁶⁴ Κ. Ν. Σάθας, *Τουρκοκρατούμενη Ελλάς*, Εκδ. Εκ της Τυπογραφίας των τέκνων Α. Κορομηλιά, Αθήνησι 1869, 12.

⁶⁵ Κ. Β. Κορρέ, *Μισθοφόροι stradioti της Βενετίας. Πολεμική και κοινωνική λειτουργία (15ος – 16ος αιώνας)*, Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2017, 177 και 191. Ο Κριτόβουλος επίσης αναφέρει πως μετά το πέρας των δυο εκστρατειών του στη Πελοπόννησο, ο Μεχμέτ μετέφερε κατοίκους από διάφορα μέρη της στη Πόλη, με σκοπό τον εποικισμό της. Βλ. Κριτόβουλος, *Ιστορία*, Μτφ. Φ. Κολοβού, Εκδ. Κανάκη, Αθήνα 2005, 432 – 435 (3.11.1) και 590 – 591 (5.2.2 – 4). Βλ. ακόμα Ι. Ε. Κωτούλας, «Η δημογραφική μηχανική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας», *Νέος Ελληνισμός*, Τεύχος 2, Αθήνα 2021, 4. Τέλος, Α. Κραντονέλλη, *Ιστορία της Πειρατείας*, ό.π. (υποσημ. 44), 54, 60, 194.

⁶⁶ Α. Μαρούδα, *Τα προεπαναστατικά έγγραφα της Μονής Αγίας Λαύρας Καλαβρύτων – Η ζωή στην Πελοπόννησο κατά τη βενετική και οθωμανική κυριαρχία και η μελέτη των δικαιοπραξιών της μονής*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2009, 11. Βλ. ακόμα Β. Παναγιωτόπουλος, *Πληθυσμός και οικισμοί της Πελοποννήσου, 13ος – 18ος αιώνας*, Εκδ. Ιστορικό Αρχείο – Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1985, 121.

IV. ΚΡΗΤΗ.

Σε αντίθεση με τις περιοχές του κυρίως ελλαδικού χώρου που εξετάστηκαν προηγουμένως, η Κρήτη αποτελούσε ήδη από τις αρχές του 13ου αιώνα και εξακολουθούσε να συνιστά και κατά την εξεταζόμενη περίοδο βενετική κτήση (Regno di Candia)⁶⁷, η σημασία της οποίας με την πάροδο του χρόνου διαρκώς αναβαθμιζόταν για τη Γαληνοτάτη, αποτελώντας αντίβαρο κατά της οθωμανικής προέλασης και κατάκτησης από τους Τούρκους των ηπειρωτικών και νησιωτικών της κτήσεις. Το ελληνικό στοιχείο της μεγαλονήσου υποκινούσε συχνά κατά τον 13ο αιώνα εξεγέρσεις εναντίων των Βενετών κυριάρχων του, οι οποίες προκαλούσαν κοινωνική αστάθεια στο νησί. Προοδευτικά ωστόσο, από το 14ο αιώνα και εξής οι σχέσεις μεταξύ των δυο πλευρών αποκαταστάθηκαν και σταθεροποιήθηκαν, οδηγώντας έτσι την Κρήτη σε οικονομική ευμάρεια, η οποία αντανακλάται στη τέχνη της εποχής, μέσα από το πλήθος δηλαδή των μνημείων με τοιχογραφικά σύνολα, τόσο στις αστικές περιοχές, όσο και στην κρητική ύπαιθρο⁶⁸.

Οι προστριβές μεταξύ των δυο πλευρών παρά το γενικά καλό κλίμα που διαμορφώθηκε στην Κρήτη το 14ο αιώνα, φαίνεται πως και κατά το β' μισό του 15ου αιώνα εξακολουθούσαν να υφέρπουν, χωρίς ωστόσο να επηρεάζουν την πορεία όπως θα δειχθεί της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο νησί⁶⁹. Αναταραχή ήρθε να προκαλέσει το εκκλησιαστικό ζήτημα που είχε ανακύψει από το β' τέταρτο του ίδιου αιώνα (ένωση των εκκλησιών)⁷⁰. Μέσα σε αυτό το κλίμα, εξυφάνθηκε στα 1453 – 1454 και στους νομούς Χανίων και Ρεθύμνου η «συννομοσία του Σήφη Βλαστού» -όπως ονομάστηκε εξαιτίας του κυρίου αρχηγού της-, η οποία όμως εν τη γενέσει της προδόθηκε και κατεστάλη άμεσα και βίαια από τις βενετικές αρχές⁷¹.

⁶⁷ Π. Δ. Προϊκάκης, «Μορφές πολιτικής, διοικητικής και κοινωνικής οργάνωσης στην ενετοκρατούμενη Κρήτη κατά τον 16ο αιώνα», Εθνική Φρουρά και Ιστορία 40 (2017), 119 – 120.

⁶⁸ Α. Drandaki, «Between Byzantium and Venice: Icon painting in venetian Crete in the fifteenth and sixteenth centuries», Α. Drandaki (Επιμ.), *The origins of El Greco. Icon painting in venetian Crete*, Εκδ. Α. S. Onassis Public Benefit Foundation (USA), New York 2009, 11. Για τις κρητικές εξεγέρσεις βλ. Σ. Ξανθουδίδης, *Η Ενετοκρατία εν Κρήτη και οι κατά των Ενετών αγώνες των Κρητών*, Εκδ. Byzantinisch – Neugriechischen Jahrbücher, Athen 1939, 27 – 110.

⁶⁹ Α. Παπαδία – Λάλα, «Οι Έλληνες και η βενετική πραγματικότητα – Ιδεολογική και κοινωνική συγκρότηση», Χ. Α. Μαλτέζου (Επιμ.), *Όψεις της ιστορίας του Βενετοκρατούμενου ελληνοισμού: αρχειακά τεκμήρια*, Εκδ. Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993, 178.

⁷⁰ Μ. Ι. Μανούσακας, *Η εν Κρήτη συννομοσία του Σήφη Βλαστού (1453 – 1454) και η νέα συννομοτική κίνησης του 1460 – 1462*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1960, 19 – 22.

⁷¹ ό.π., 25 – 59.

Παρόμοια κατάληξη με την εξέγερση του Σήφη Βλαστού, είχε και η συνωμοτική προσπάθεια που οργανώθηκε λίγα χρόνια αργότερα το 1460 – 1462, μετά την οποία οι Κρητικοί δεν επιχείρησαν νέα επαναστατική ενέργεια κατά της βενετικής αρχής μέσα στον υπόλοιπο 15ο αιώνα. Παράλληλα, πέρα από τις εσωτερικές συγκρούσεις, στη Κρήτη άρχισε έντονα να διαγράφεται προϊόντος του χρόνου ο εξωτερικός οθωμανικός κίνδυνος, με τον τουρκικό στόλο να πραγματοποιεί αρχικά το 1471 και αργότερα το 1498 και το 1538 πειρατικές επιδρομές στα ανατολικά κρητικά παράλια, ερημώνοντας χωριά και μοναστήρια⁷² και υποχρεώνοντας στο εξής τόσο τη μητρόπολη, όσο και τις τοπικές βενετικές αρχές να μεριμνούν διαρκώς για την αμυντική «θωράκιση» της μεγαλονήσου έναντι του τουρκικού επεκτατισμού⁷³.

Κατά δε τον πρώιμο 16ο αιώνα, έπληξαν τη Κρήτη σοβαρές φυσικές καταστροφές: το 1508 αρχικά, έλαβε χώρα μεγάλος σεισμός, ο οποίος προκάλεσε σε ολόκληρο το νησί μεγάλες υλικές καταστροφές και ανθρώπινες απώλειες⁷⁴, ενώ αργότερα και συγκεκριμένα μεταξύ των ετών 1523 – 1524 ενέσκηψε επιδημία πανώλης που εξαπλώθηκε ταχύτατα σε όλο το νησί, οδηγώντας σε αισθητή μείωση του πληθυσμού⁷⁵. Τέλος και κατά την ίδια χρονική περίοδο (1523 – 1527), ξέσπασε και η τελευταία εσωτερική επανάσταση κατά των Βενετών στη Κρήτη, η οποία είναι γνωστή ως «επανάσταση του Γεωργίου Καντανολέου ή Λυσογοιώρη». Τα αίτια της στάσης αν όχι και τελείως ξεκάθαρα, φαίνεται βάσει της σύγχρονης έρευνας ότι οφείλονταν στις φορολογικές καταπιέσεις, καθώς και στις διοικητικές αυθαιρεσίες των Βενετών έναντι του αγροτικού πληθυσμού. Όπως συνέβη στις εξεγέρσεις που προηγήθηκαν, έτσι και αυτή τη φορά η αντίδραση των Βενετών ήταν εξαιρετικά βίαιη και αιματηρή προς τους επαναστάτες⁷⁶.

Κλείνοντας για την Κρήτη, ο πληθυσμός της καθόλη τη περίοδο της Βενετοκρατίας ήταν στη συντριπτική του πλειοψηφία ελληνικός και σταθερά προσηλωμένος στο ορθόδοξο δόγμα, με τους Βενετούς από την άλλη πλευρά να συνιστούν μικρό μέρος του πληθυσμιακού συνόλου, περιορισμένο κατά βάσει στα

⁷² Ν. Δ. Ζουδιανός, *Ιστορία της Κρήτης επί Ενετοκρατίας*, Τόμος Α', Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1960, 203 και 222. Βλ. ακόμα, Σ. Ξανθουδίδης, *Η Ενετοκρατία εν Κρήτη*, ό.π. (υποσημ. 68), 110 – 111.

⁷³ H. Noiret, *Documents inédits pour servir à l'histoire de la domination vénitienne en Crète de 1380 à 1485*, Εκδ. Thorin & fils, Paris 1892, 513.

⁷⁴ Ν. Δ. Ζουδιανός, *Ιστορία της Κρήτης επί Ενετοκρατίας*, ό.π. (υποσημ. 72), 206 – 207.

⁷⁵ Θ. Ε. Δετοράκης, *Ιστορία της Κρήτης*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1986, 206.

⁷⁶ ό.π., 195 – 197.

αστικά κέντρα του νησιού⁷⁷. Η Κρήτη, ιδιαίτερα μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης και την επακόλουθη κατάκτηση της Πελοποννήσου από τους Τούρκους, έγινε τόπος καταφυγής -για προσωρινή είτε μόνιμη εγκατάσταση- Ελλήνων προσφύγων, οι οποίοι κατέφυγαν εκεί προσπαθώντας να ξεφύγουν από τον προοδευόντα οθωμανικό επεκτατισμό και τις συνέπειές του, ενώ παράλληλα και με την πάροδο του χρόνου, το νησί μετατράπηκε σε αξιόλογο περιφερειακό οικονομικό κέντρο, προσελκύοντας ξένους ανθρώπους που εγκαθίσταντο στο έδαφός της⁷⁸. Παρόλα αυτά, οι συνεχείς επαναστάσεις, από κοινού με τις επιδημίες, τις αγγαρείες και γενικότερα τις στέρξεις, επηρέαζαν δραστικά τη βάση του ντόπιου αγροτικού πληθυσμού, ο οποίος βρισκόταν και σε κοινωνικά δυσμενέστερη θέση έναντι των Βενετών κυριάρχων και της φίλα προσκείμενης σ' αυτούς, αλλά κατώτερης κρητικής αριστοκρατίας⁷⁹.

Γενικά, η ραγδαία οθωμανική εξάπλωση κατά το β' μισό του 15ου αιώνα, επηρέασε εκτός των άλλων και την πορεία της θρησκευτικής μνημειακής ζωγραφικής του ελλαδικού χώρου. Η τελευταία αναζήτησε και βρήκε γρήγορα νέες διεξόδους, αυτή τη φορά μεταφερόμενη από τα παλαιά μεγάλα αστικά κέντρα στην περιφέρεια και πιο συγκεκριμένα σε τόπους με διαμορφωμένη κάποια αστική συγκρότηση και με προνομιακή μεταχείριση από τη νέα πολιτική αρχή, καθώς και με ήδη πρόσφορες εκεί συνθήκες για την ανάπτυξη της τέχνης⁸⁰. Έτσι, κατά την εξεταζόμενη περίοδο τόσο επώνυμοι όσο και ανώνυμοι ζωγράφοι, τελώντας υπό την πατρωνία τοπικών αρχόντων, είτε φορέων της Εκκλησίας, έδρασαν καλλιτεχνικά εντός του ελλαδικού χώρου και συγκεκριμένα στις Πρέσπες, την Καστοριά, τα Ιωάννινα, τον Άθω και τα Μετέωρα, αφήνοντας πίσω τους μεγάλα και σπουδαία ζωγραφικά σύνολα, που λειτούργησαν ως φορείς νέων ρευμάτων και τάσεων στη τέχνη της μεταβυζαντινής περιόδου⁸¹. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα εξεταστεί η καλλιτεχνική δραστηριότητα όπως αυτή

⁷⁷ ό.π., 206.

⁷⁸ Χ. Γάσπαρης, «Οι ξένοι του χωριού. Κοινωνικά πληθυσμιακά χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών χωριών της Κρήτης.», Κ. Ε. Λαμπρινός (Επιμ.), *Κοινωνίες της υπαίθρου στην ελληνοβενετική Ανατολή (13ος – 18ος αι.)*, Εκδ. Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2018, 27.

⁷⁹ Χ. Α. Μαλτέζου, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211 – 1669)», Ν. Μ. Παναγιωτάκης (Επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, Εκδ. Σύνδεσμος τοπικών ενώσεων δήμων και κοινοτήτων Κρήτης, Κρήτη 1990, 114 – 115. Πρβ. ακόμα της ίδιας, «Παρατηρήσεις στο θεσμό της βενετικής υπηκοότητας», *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 4 (1981), 7.

⁸⁰ Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή», *ΔΧΑΕ* 16 (1992), 13.

⁸¹ Μ. Π. Σκαβάρα, *Το έργο των λιντοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην επισκοπή Δρυϊνουπόλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα*, Εκδ. Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού χώρου, Ιωάννινα 2011, 446.

αναπτύχθηκε από το β' μισό του 15ου έως και τον πρώιμο 16ο αιώνα στην Ήπειρο, την Αιτωλία, την Πελοπόννησο και την Κρήτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

Α. Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΡΩΙΜΟ 16ο ΑΙΩΝΑ: ΗΠΕΙΡΟΣ, ΑΙΤΩΛΙΑ, ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ, ΚΡΗΤΗ.

Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μακρά περίοδος της τουρκοκρατίας που έπεται αυτής, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό πέρα από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων και την πορεία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στον ελλαδικό χώρο. Η ορθόδοξη μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική λόγω των αρχικά δύσκολων εξωτερικών συνθηκών παρουσίασε σε ορισμένες περιοχές αισθητή ποσοτική – ποιοτική κάμψη, ακόμα και διακοπή⁸², αλλού δε, εξακολούθησε να ασκείται απρόσκοπτα στα μετέπειτα της Άλωσης χρόνια⁸³. Στις τουρκοκρατούμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου, οι συνθήκες για πνευματική και κατ' επέκταση καλλιτεχνική ανάπτυξη φαίνεται πως δεν ήταν αρχικά τόσο ευνοϊκές, καθώς παρατηρείτο φυγή ευγενών, διανοούμενων αλλά και καλλιτεχνών προς τη Βενετία και τις άλλες πόλεις της Ιταλίας⁸⁴, καθώς και προς τις βενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές⁸⁵. Ταυτόχρονα, τα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής έφθιναν σε καλλιτεχνική δραστηριότητα⁸⁶.

Παρά ταύτα, η μεταβυζαντινή ζωγραφική κατάφερε να διαβεί τη μεταβατική περίοδο που εκτείνεται χρονικά από την Άλωση μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, και να γνωρίσει με την πολιτική και οικονομική ανασυγκρότηση του ελληνισμού (16ος – 17ος αιώνας), περίοδο νέας άνθισης και ακμής, κατά κύριο λόγο εντός των μεγάλων ορθόδοξων μοναστηριακών κέντρων⁸⁷ και με τη δράση ανά τον ελλαδικό χώρο τοπικών καλλιτεχνικών εργαστηρίων με μεγάλη όμως γεωγραφική εμβέλεια, καθώς και επωνύμων αλλά και ανώνυμων ζωγράφων, φορέων των νέων καλλιτεχνικών τάσεων.

⁸² Μ. Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1450 – 1600)*, Εκδ. Κ. Σπανός, Αθήνα 2007, 167.

⁸³ Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (12ος – 16ος αι.)*, Εκδ. ΧΑΕ, Αθήνα 1997, 113.

⁸⁴ Ι. Σίσιου, «Εικόνες του Ονουφρίου τάχα και ζωγράφου στη Καστοριά», *Nis and Byzantium*, Vol. 8 (2009), Nis 2010, 336 – 337.

⁸⁵ Ε. Γεωργιτσογιάννη, «Ένα εργαστήριο ανώνυμων ζωγράφων του δευτέρου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδρασή του στη μεταβυζαντινή τέχνη», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 29 (1988/89), 145.

⁸⁶ Μ. Chatzidakis, «Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 – 1550)», Η. Birnbaum – S. Ntounis (Επιμ.), *Aspects of the Balkans continuity and change*, Εκδ. Mouton, Paris 1972, 184.

⁸⁷ Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001, 237 – 238.

Βασικό στοιχείο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στο σύνολό της, ιδιαίτερα κατά τους τρεις πρώτους αιώνες της τουρκοκρατίας (15ος – 17ος αιώνας), είναι η παράδοση, η συνέχιση δηλαδή, αλλά υπό άλλη πλέον μορφή της βυζαντινής τέχνης και πιο συγκεκριμένα αυτής της εποχής των Παλαιολόγων, οι ρίζες της οποίας ανάγονται πίσω στο 13ο αιώνα⁸⁸. Αυτή δε η παράδοση ήρθε κάποιες φορές να εμπλουτιστεί με εισαγόμενα στον ελλαδικό χώρο, αλλά ελεγχόμενα από τους πρώιμους μεταβυζαντινούς ζωγράφους δυτικά τεχνοτροπικά στοιχεία, γεγονός που συντελέστηκε καλλιτεχνικά, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω, κυρίως στη βενετοκρατούμενη Κρήτη⁸⁹. Στη συνέχεια θα εξεταστεί η καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Πελοπόννησο, την Αιτωλία, την Ήπειρο και τη Κρήτη, όπως αυτή διαμορφώθηκε στις περιοχές αυτές κατά το β' μισό του 15ου μέχρι και τον πρώιμο 16ο αιώνα.

I. ΗΠΕΙΡΟΣ.

Ανυπαρξία σχεδόν τοιχογραφημένων μνημείων παρατηρείται στην Ήπειρο στα χρόνια που ακολουθούν τη τουρκική κατάκτηση της περιοχής (1430), φαινόμενο όμως που εξακολουθεί μέχρι και το τέλος του 15ου και τις πρώτες τουλάχιστον δεκαετίες του 16ου αιώνα. Ο μοναδικός επώνυμος ζωγράφος που είναι γνωστό πως δραστηριοποιήθηκε στην Ήπειρο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν ο εργασθείς στην παρακείμενη Αιτωλία και στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Ξένος Διγενής, στον οποίο αποδίδονται επίσης οι τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη (Παλαιοφρασανά) Πωγωνίου⁹⁰. Παράλληλα, στα τέλη του 15ου ή κατά τις αρχές του 16ου αιώνα χρονολογούνται από τη σύγχρονη έρευνα τοιχογραφίες άγνωστου καλλιτέχνη στη μονή του αγίου Παντελεήμονα, στο νησί των Ιωαννίνων⁹¹. Η καλλιτεχνική κάμψη που παρατηρείται γενικά στην Ήπειρο, όπως στην Πελοπόννησο και την Αιτωλοακαρνανία δεν πρέπει να θεωρηθεί διάφορη των ιστορικών εξελίξεων που λαμβάνουν χώρα εκεί και αναστατώνουν τον ηπειρωτικό χώρο κατά το β' μισό του 15ου αιώνα⁹².

⁸⁸ Α. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Εκδ. Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήναι 1999 (Ανατύπωση), 1.

⁸⁹ Ι. Στουφή – Πουλημένου, *Χριστιανική και Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, Εκδ. Παρρησία, Αθήνα 2013, 445.

⁹⁰ Ι. Π. Χουλιάρης, «Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα στην Ήπειρο και τη Νότια Αλβανία», *Δωδώνη. Ιστορία και αρχαιολογία* 37 (2007 – 2008), 295 – 296.

⁹¹ Β. Ν. Παπαδοπούλου, *Τα μοναστήρια του Νησιού των Ιωαννίνων*, Εκδ. Ι. Μ. Ελεούσης Νήσου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2004, 109.

⁹² Της ίδιας, «Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία της Βορείου Ηπείρου», *Ανάπτυπο από τον τόμο Διαλέξεις Ι (χειμώνας 1996 – άνοιξη 1997)*, Ιωάννινα 2000, 152.

Ακολούθως, λίγα είναι επίσης τα τοιχογραφημένα σύνολα μνημείων στην Ήπειρο που μπορούν να χρονολογηθούν στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, και μόνο δυο από αυτά βρίσκονται εντός των ορίων της ελληνικής επικράτειας⁹³. Αυτά εντοπίζονται στον Άγιο Γεώργιο στην Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων και βορειότερα στη βυζαντινή μονή της Κοίμησης Θεοτόκου Μολυβδοσκεπάστου, με τις τοιχογραφίες του αγίου Γεωργίου να χρονολογούνται σύμφωνα με κτητορική επιγραφή του ναού το 1508 (α' φάση διακόσμησης), εκείνες δε της Θεοτόκου αργότερα, το 1521 (β' φάση διακόσμησης)⁹⁴. Γενικά μιλώντας, ο 16ος αιώνας όπως συμβαίνει και με τις άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου, σηματοδοτεί για την Ήπειρο περίοδο ανάκαμψης της πολιτισμικής ζωής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας, ανάκαμψης που ξεκινά μεν σταδιακά στις αρχές του αιώνα, επανέρχεται δε δυναμικά από τα μέσα και συνεχίζεται με αμείωτο ρυθμό και τον επόμενο 17ο αιώνα. Τη τέχνη βοηθούν να αναπτυχθεί η οικονομική ανάκαμψη και η σχετική κοινωνική ηρεμία που επανέρχονται στον ηπειρωτικό χώρο την εποχή εκείνη⁹⁵.

II. ΑΙΤΩΛΙΑ.

Στην Αιτωλοακαρνανία όπως και στην Ήπειρο δεν εντοπίζεται κάποια καλλιτεχνική δραστηριότητα κατά τις πρώτες δεκαετίες που ακολουθούν την Άλωση της Κωνσταντινούπολης. Η αιτία της καλλιτεχνικής κάμψης πρέπει και εδώ να οφείλεται στα πολεμικά γεγονότα που συντάραξαν τη περιοχή και τους κατοίκους της. Η Αιτωλοακαρνανία ωστόσο δεν έμεινε στο περιθώριο των νέων καλλιτεχνικών ζυμώσεων, καθώς η μνημειακή ζωγραφική βρήκε και εκεί πρόσφορο έδαφος να αναπτυχθεί κατά τον ύστερο 15ο και ιδιαίτερα καθ' όλο τον επόμενο 16ο αιώνα. Συγκεκριμένα και κατά το τέλος του 15ου αιώνα (1491), αγιογραφήθηκε από τον Πελοποννήσιο ζωγράφο Ξένο Διγενή το παλαιό καθολικό της μονής Μυρτιάς Αιτωλίας⁹⁶. Το έργο του συγκεκριμένου αγιογράφου θα απασχολήσει στη συνέχεια ιδιαίτερα την παρούσα μελέτη. Ακολούθως, ο 16ος και 17ος αιώνας βρήκε τόσο την Αιτωλοακαρνανία, όσο και τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο να γνωρίζει πρωτόγνωρη

⁹³ Τα υπόλοιπα μνημεία βρίσκονται στη Βόρεια Ήπειρο. Βλ. Ι. Π. Χουλιάρης, «Τοιχογραφημένα μνημεία στην Ήπειρο και τη Νότια Αλβανία», ό.π. (υποσημ. 90), 304 – 315.

⁹⁴ Του ιδίου, «Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων των αρχών του 16ου αιώνα στην Ήπειρο», ΔΧΑΕ 32 (2011), 115 – 116.

⁹⁵ Του ιδίου, «Τοιχογραφημένα μνημεία», Ιωάννινα 2007 – 2008, 297 – 298. Βλ. ακόμα, Α. Καραμπερίδη, *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στη περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 2009, 357 – 358.

⁹⁶ Α. Θ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, ό.π. (υποσημ. 25), 116.

άνθηση της μνημειακής ζωγραφικής, χάρις στην καλλιτεχνική δράση των ζωγράφων της Κρητικής, καθώς και της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας. Τα σύνολα που αγιογραφήθηκαν και σώζονται στην Αιτωλοακαρνανία από αυτή την περίοδο αυτή εντοπίζονται στο καθολικό της μονής της Μυρτιάς, στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας, στο καθολικό της μονής Φωτμού, στους Αγίους Αποστόλους Κονοπίνας, στον Άγιο Νικόλαο Αετού και αλλού⁹⁷.

III. ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ.

Η μνημειακή ζωγραφική στην Πελοπόννησο παρουσίασε κατά τον πρώτο καιρό της τουρκοκρατίας, αν όχι ολοκληρωτική, πάντως σε μεγάλο βαθμό αισθητή κάμψη σε σχέση με την -προ της οθωμανικής κατάκτησης- μεγάλη καλλιτεχνική δραστηριότητα που λάμβανε χώρα εντός των πνευματικών – καλλιτεχνικών κέντρων του βυζαντινού δεσποτάτου (Μυστράς, Γεράκι, Μονεμβασία, Μάνη)⁹⁸. Τα χρόνια που ακολούθησαν το 1453 μέχρι και τη πτώση του Μυστρά το 1461 αρχικά, και εν συνεχεία ο υπόλοιπος 15ος και οι πρώτες τουλάχιστον δεκαετίες του 16ου αιώνα, υπήρξαν για το Μοριά όπως εισαγωγικά καταδείχθηκε, περίοδος γενικής αναστάτωσης, πολεμικών συγκρούσεων, ερήμωσης και εγκατάλειψης του τόπου, με τις συνθήκες και τους νέους κυριάρχους να μην ευνοούν την ανάπτυξη οποιασδήποτε καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην Πελοπόννησο⁹⁹. Το καλλιτεχνικό «χάσμα» του ενός αιώνα που προέκυψε ανάμεσα στο βυζαντινό παρελθόν από τη μία και στη βεβαία επανάκαμψη και νέα άνθιση που έδωσε στον τόπο κατά β' μισό του 16ου και τον επόμενο 17ο αιώνα από την άλλη η καλλιτεχνική δράση της οικογένειας Κακαβά και των αδελφών Μόσχων¹⁰⁰, είναι δύσκολο να μελετηθεί, δεδομένου ότι οι καταστροφές του 15ου αιώνα σε συνάρτηση με την πάροδο του χρόνου, άφησαν πίσω τους ελάχιστα και ασαφή αρχαιολογικά δεδομένα προς ασφαλή μελέτη¹⁰¹.

⁹⁷ ό.π., 322- 328. Βλ. ακόμα Β. Α. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου Αετού (1692) και η μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα στην Αιτωλοακαρνανία*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, 26 – 31.

⁹⁸ Τ. Α. Γριτσόπουλος, «Κληρονόμοι και συνεχιστές στην Τουρκοκρατία της καλλιτεχνικής παραδόσεως του Μυστρά», *Πρακτικά του έκτακτου πνευματικού συμποσίου (Σπάρτη – Μυστράς 27 – 29 Μαΐου 1988): Από τη φωτεινή κληρονομιά του Μυστρά στην Τουρκοκρατία*, Εκδ. Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, Αθήνα 1990, 86 – 89.

⁹⁹ Του ιδίου, «Η Πελοποννησιακή ζωγραφική μετά την Άλωσιν», *Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Κόρινθος 9 – 16 Σεπτεμβρίου 1990*, Τόμος Α', Εκδ. Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, Αθήνα 1992 – 1993, 358.

¹⁰⁰ Δ. Χαραλάμπους, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ζερμπίτσας Λακωνίας (1669). Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της Πελοποννήσου*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, 17 – 21.

¹⁰¹ Τ. Α. Γριτσόπουλος, «Κληρονόμοι και συνεχιστές στην Τουρκοκρατία», ό.π. (υποσημ. 98), 89.

Κατά το χρονικό αυτό διάστημα της «σιωπής» δεν απαντώνται ούτε μαρτυρούνται από τις πηγές αγιογράφοι να δραστηριοποιούνται στο χώρο της Πελοποννήσου, χωρίς ωστόσο βάσει αυτού και μόνο να μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα η παντελής παύση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στον τόπο. Παρά ταύτα και μέσα από τις πηγές της εποχής, γίνεται γνωστός κατά το β' μισό του 15ου αιώνα ο πρώτος Πελοποννήσιος ζωγράφος μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, ο Ξένος Διγενής, ο οποίος όμως έφυγε και ανέπτυξε το καλλιτεχνικό του ύφος έξω από την πατρίδα του¹⁰². Παράλληλα και την ίδια περίοδο με το Διγενή εντοπίζονται οι καταγόμενοι και αυτοί από την Πελοπόννησο, αλλά δραστηριοποιούμενοι εκτός αυτής και συγκεκριμένα στη Κρήτη, ζωγράφοι Νικόλαος Λαμπούδης από τη Λακεδαίμονα, καθώς και οι Αρκάδες Ιωάννης και Γεώργιος Στρελίτζας – Μπαθάς¹⁰³.

Τέλος και μέσα στο πρώτο τέταρτο του 16ου αιώνα (1515) εντοπίζεται σε έγγραφο ένας ακόμα Πελοποννήσιος ζωγράφος, ο από τη Μονεμβασία καταγόμενος μαΐστρος Εμμανουήλ, ο οποίος κατά την εποχή εκείνη διέμενε στο Χάνδακα της Κρήτης¹⁰⁴. Το γεγονός δε ότι τέσσερις Πελοποννήσιοι ζωγράφοι απαντούν εκτός της πατρίδας τους οφείλεται κατά πάσα πιθανότητα στις δύσκολες συγκυρίες που λάμβαναν χώρα την εποχή εκείνη στη χερσόνησο, οι οποίες οδηγούσαν σε φυγή τις εγχώριες καλλιτεχνικές δυνάμεις που κατέφευγαν σε ασφαλέστερες περιοχές του ελληνικού χώρου, μακριά από τα πεδία των πολεμικών συγκρούσεων.

IV. ΚΡΗΤΗ.

Η διεξοδική μελέτη των νοταριακών αρχείων του Χάνδακα (σημερινό Ηράκλειο) επιβεβαιώνει τον εξέχοντα ρόλο της Κρήτης ως το σημαντικότερο καλλιτεχνικό κέντρο όχι μόνο του ελλαδικού, αλλά και συνολικά του ορθόδοξου κόσμου στα χρόνια που ακολουθούν την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, παρέχοντας στην έρευνα πλήθος πληροφοριών για την καλλιτεχνική δραστηριότητα που λάμβανε

¹⁰² Σ. Μουζακιώτου, *Οι ναοί Ταξιαρχών Λαδά, Αγίας Βαρβάρας και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πηγών και το καθολικό της μονής Αγίας Τριάδος στον Ταΰγετο Μεσσηνίας: ζωγραφική και ξυλογλυπτική*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008, 37 – 38.

¹⁰³ Μ. Αγρέβη, *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)*, Διδακτορική διατριβή, Π. Ι., Ιωάννινα 2007, 245 – 246.

¹⁰⁴ Φ. Ι. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Εκδ. Εταιρεία ελληνικού λογοτεχνικού και ιστορικού αρχείου, Αθήνα 1984, 114. Βλ. ακόμα Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (Ις' αι.) από αρχεία του δούκα και των νοταρίων της Κρήτης», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 161.

χώρα την εποχή αυτή στη μεγαλόνησο¹⁰⁵. Ο Χάνδακας πέρα από αστικό, οικονομικό / εμπορικό, αναδεικνύεται από το 15ο αιώνα και εξής και σε μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, όπου διαμορφώνονται με την πάροδο του χρόνου νέες τάσεις στην κοσμική και εκκλησιαστική ζωγραφική και δημιουργούνται πολυάριθμα ζωγραφικά έργα. Οι ζωγράφοι που δραστηριοποιούνται μόνο στο Χάνδακα¹⁰⁶ ανέρχονται μέχρι το τέλος του 15ου αιώνα και με βάση τις αρχαικές πηγές της Βενετίας σε πάνω από 120 και ήδη πάνω από 90 κατά το α' μισό του 16ου αιώνα¹⁰⁷. Οι ζωγράφοι αυτοί, όπως και άλλοι επαγγελματίες της πόλης, ήταν οργανωμένοι σε δική τους συντεχνία, τη «σχολή του αγίου Λουκά των ζωγράφων» (*scuola di San Luca dei pittori*) και σε αντίθεση με την πλειοψηφία των ομότεχμών τους στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο κατά τη δεδομένη περίοδο, είναι γνωστά τα ονόματά τους (Ανδρέας και Νικόλαος Ρίτζος, Ανδρέας Παβίας, Νικόλαος Τζαφούρης κ.)¹⁰⁸.

Στην Κρήτη από το β' μισό του 15ου αιώνα και μετά αυξήθηκε θεαματικά η ζωγραφική φορητών θρησκευτικών εικόνων¹⁰⁹, η οποία έφτασε τελικά να υπερκαλύψει τη ζήτηση και παραγωγή αντίστοιχων τοιχογραφιών στο νησί. Τα μόνο δέκα σε αριθμό τοιχογραφικά σύνολα που σώζονται σήμερα στην Κρήτη από την περίοδο αυτή¹¹⁰, καταδεικνύουν τη στροφή των ντόπιων ζωγράφων στη τέχνη των εικόνων, με τους τελευταίους να γίνονται ως εκ τούτου κατά κύριο λόγο ζωγράφοι φορητών εικόνων,

¹⁰⁵ Μ. Καζανάκη – Λάππα, «Η συμβολή των αρχαικών πηγών στην ιστορία της τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική», Χ. Α. Μαλτέζου (Επιμ.), *Όψεις της ιστορίας του Βενετοκρατούμενου ελληνισμού*, ό.π. (υποσημ. 69), 435 – 438.

¹⁰⁶ Μέχρι και το τέλος της Βενετοκρατίας στη Κρήτη (1669) η πλειοψηφία των ζωγράφων ζει και δραστηριοποιείται στο Χάνδακα και στα περίξ αυτού μέρη. Ελάχιστες πληροφορίες είναι γνωστές για ζωγράφους από άλλα μέρη του νησιού (Χανιά, Ρέθυμνο, ανατολική Κρήτη). Βλ. Της ίδιας, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τον 17ο αιώνα. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 179 – 180.

¹⁰⁷ Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Η ζωγραφική στη Κρήτη τον 15ο και 16ο αιώνα: ο μακρύς δρόμος προς το Δομίνικο Θεοτοκόπουλο και η πρόωπη παραγωγή του», J. A. Lopera (Επιμ.), *Ελ Γκρέκο ταυτότητα και μεταμόρφωση: Κρήτη, Ιταλία, Ισπανία*, Εκδ. Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Skira, Αθήνα Μιλάνο 1999, 89. Για κατάλογο με τα ονόματα Κρητών ζωγράφων της εποχής (β' μισό 15ου αιώνα) βλ. Μ. Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 205 – 208. Για τους Κρήτες ζωγράφους στο α' μισό του 16ου αιώνα βλ. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνα, οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 291. Στους ντόπιους ζωγράφους πρέπει να προστέθηκαν πιθανότατα και πρόσφυγες ζωγράφοι από την Κωνσταντινούπολη κατά τον καιρό της Άλωσης και στα μετέπειτα αυτής χρόνια. Βλ. Κ. Δ. Καλοκύρης, *Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι τής Κρήτης*, Εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 1957, 189.

¹⁰⁸ Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, *Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530/35 – 1592/93). Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1988, 5 – 6 και 8.

¹⁰⁹ Μ. Vassilaki, *Working drawings of icon painters after the fall of Constantinople*, Εκδ. Benaki Museum, Athens 2015, 26 – 27.

¹¹⁰ Μ. Γ. Στάθη, *Οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα Ανδρέας και Νικόλαος Ρίτζος*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007, 14.

χωρίς ωστόσο να πάνουν να αναλαμβάνουν παράλληλα και έργα κοσμικής ζωγραφικής, ζωγραφίζοντας πάνω σε ποικίλες επιφάνειες (κυρίως σε ξύλο, αλλά και σε χαλκό, ασήμι, δέρμα, όστρακα, ύφασμα κα.)¹¹¹. Οι κρητικές εικόνες προορίζονταν τόσο για την πολυάριθμη εντόπια πελατεία Ελλήνων και Βενετών αστών και εμπόρων που είχε διαμορφωθεί στο νησί χάρη στην οικονομική ευμάρεια και ασφάλεια που αυτό απολάμβανε κάτω από τη σκέπη της Γαληνοτάτης, όσο και για τα ορθόδοξα και ρωμαιοκαθολικά μοναστήρια και τις εκκλησίες της Κρήτης¹¹².

Παράλληλα, οι κρητικές εικόνες έγιναν σημαντικό εξαγωγίμο – εμπορεύσιμο είδος στη Μεσόγειο, φτάνοντας να ταξιδεύουν δυτικά μέχρι τη Βενετία και τη Φλάνδρα, την Αδριατική, στις καθολικές μητροπόλεις άλλων βενετοκρατούμενων περιοχών, την ίδια στιγμή που και τα μεγάλα ορθόδοξα μοναστικά κέντρα του Σινά, του Άθω, των Μετεώρων και της Πάτμου, αποτελούσαν σταθερούς παραγγελιοδότες τους¹¹³. Οι εικόνες αυτές πέρα από το γεγονός ότι ήταν αντικείμενα δημόσιας άλλα και ιδιωτικής θρησκευτικής λατρείας και ευλάβειας, αντιμετωπίζονταν παράλληλα και ως συλλεκτικά – αυθύπαρκτα έργα τέχνης, τα οποία κοσμούσαν σύμφωνα με βενετικά έγγραφα της εποχής διάφορους εσωτερικούς χώρους σπιτιών αστών και πλουσίων του Χάνδακα¹¹⁴. Τέλος, από το β' τέταρτο του 16ου αιώνα (1527 κε) πραγματοποιήθηκε «εξόρμηση» κρητικών ζωγράφων προς τα μεγάλα μοναστικά κέντρα του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου, όπου θα αναπτυχθεί από αυτούς παράλληλα με την εικονογραφία - και κατ' επίδραση αυτής- και η εντοίχια μνημειακή ζωγραφική, η οποία και αποτελεί σταθμό για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική όχι μόνο του ελλαδικού χώρου, αλλά και εν γένει του ορθόδοξου κόσμου¹¹⁵.

¹¹¹ Α. Δ. Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική (συλλογή άρθρων)*, Π. Ι., Ιωάννινα 2000, 31.

¹¹² ό.π., 34 – 35.

¹¹³ Μ. Βασιλάκη, «Από τον ‘‘ανώνυμο’’ βυζαντινό καλλιτέχνη στον ‘‘επώνυμο Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα»», Μ. Βασιλάκη (Επιμ.), *Το πορτρέτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2000, 173. Βλ. ακόμα Μ. Βουλγαροπούλου, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική από το 15ο έως το 17ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, 34.

¹¹⁴ Χαρακτηριστική στο α' μισό του 16ου αιώνα είναι η περίπτωση του Κρητικού ευγενούς Αντώνη Καλλέργη. Βλ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ερευναι εν Βενετία», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), 53 – 54.

¹¹⁵ Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 – 1830)*, Τόμος Α', Εκδ. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1987, 76.

Β. ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΩΝ «ΠΕΡΙΦΕΡΟΜΕΝΩΝ» ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΡΩΙΜΟ 16ο ΑΙΩΝΑ.

Βάσει των ανωτέρω καθίσταται φανερό πως στο τουρκοκρατούμενο ελλαδικό χώρο παρατηρούνται κατά τα πρώτα τουλάχιστον πενήντα χρόνια μετά την Άλωση σχεδόν ανύπαρκτες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, με εξαίρεση την Κρήτη (συμπεριλαμβανομένων και των υπόλοιπων βενετικών κτίσεων), καθώς και του ευρύτερου γεωγραφικού χώρου της Μακεδονίας, όπου έδρασε όπως θα επισημανθεί παρακάτω το λεγόμενο εργαστήριο της Καστοριάς. Αν και είναι δύσκολο να εντοπιστεί με βεβαιότητα κατά την περίοδο αυτή κάποια επώνυμη καλλιτεχνική σχολή, με σταθερή γεωγραφική βάση, μαθητεία και καλλιτεχνική διαδοχή, υπάρχουν αρχικά περιπτώσεις «μοναχικών», περιφερόμενων -επώνυμων και ανώνυμων- ζωγράφων που ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση και συγκεκριμένα τα καλλιτεχνικά πρότυπα των παλαιολόγειων χρόνων. Οι ζωγράφοι αυτοί μετακινούνται ανά τον ελλαδικό και βαλκανικό χώρο παράγοντας τοιχογραφικά σύνολα¹¹⁶, χωρίς ωστόσο τελικά να ριζώσουν σε μια συγκεκριμένη περιοχή και χωρίς έτσι να αφήσουν καταβολές και μακρά καλλιτεχνική παράδοση στους τόπους όπου εργάστηκαν¹¹⁷.

Χαρακτηριστική περίπτωση ενός τέτοιου επώνυμου περιφερόμενου ζωγράφου που κινείται όμως αποκλειστικά μέσα στα γεωγραφικά πλαίσια του ελλαδικού χώρου, είναι του Ξένου Διγενή, ο οποίος καταγόμενος ως λέχθηκε παραπάνω από το Μοριά, μεταβαίνει για να εργαστεί στα 1470 αρχικά στην Κρήτη, για να εντοπιστεί μια εικοσαετία μετά να αγιογραφεί στην Αιτωλία και κατόπιν στην Ήπειρο, στις εκπνοές του 15ου αιώνα¹¹⁸. Ακολούθως, επώνυμοι Έλληνες ζωγράφοι απαντούν αυτή την περίοδο να πραγματοποιούν τοιχογραφικά σύνολα σε όλο τον ευρύτερο -πρώην βυζαντινό- βαλκανικό χώρο, φτάνοντας βόρεια ακόμα και μέχρι τη Μολδαβία (σημερινή Ρουμανία), όπως ο ιερομόναχος Γαβριήλ που αγιογραφεί το ναό του αγίου Νικολάου στο Bălinești (1499) και ο Γεώργιος εκ Τρίκκης που το 1530 ενταφιάστηκε στη Μολδαβία και στον οποίο αποδίδονται οι τοιχογραφίες του Τιμίου Σταυρού

¹¹⁶ Ε. Δρακοπούλου, «Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο: οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής», Ε. Δρακοπούλου (Επιμ.), *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής (πρακτικά επιστημονικού διημέρου)*, Εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2002, 102 – 105.

¹¹⁷ Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 – 1830)*, Τόμος Α', Εκδ. Κέντρο νεοελληνικών ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1987, 77.

¹¹⁸ ό.π.

Pătrăuți (1487), αγίου Νικολάου Probotă και αγίου Προκοπίου Milisăuți (1487)¹¹⁹. Είναι τέλος χαρακτηριστική και η περίπτωση του κρητικού ζωγράφου Άγγελου Πιτζαμάνου, ο οποίος το 1518 ταξίδεψε στη Δαλματία (Κροατία) και συγκεκριμένα στο ναό του Αγίου Πνεύματος Komolac, προκειμένου να φιλοτεχνήσει εκεί μια pala d' altare¹²⁰.

Παρόλα αυτά, οι περιπτώσεις στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο όπου είναι γνωστά τα ονόματα ζωγράφων μέσα από υπογεγραμμένα τοιχογραφικά σύνολα, είναι αρκετά περιορισμένες κατά τη περίοδο αυτή, με εξαίρεση παραδείγματα πρώτα και κύρια στην Κρήτη, τη Θεσσαλία, καθώς και μεμονωμένα στην Κάρπαθο, την Κεντρική Ελλάδα και το Άγιο Όρος¹²¹. Η παράδοση της ανωνυμίας των ζωγράφων¹²² διατηρείται στη Μακεδονία και συγκεκριμένα στα τοιχογραφικά σύνολα του λεγόμενου εργαστηρίου ή «Σχολής» της Καστοριάς, που θα αποτελέσει ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά φαινόμενα κατά την πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή, με καλλιτεχνική δράση τουλάχιστον τριάντα ετών (1481 – 1510)¹²³. Το εργαστήριο αυτό συνίσταται ουσιαστικά από ομάδες ανώνυμων ζωγράφων, οι οποίες με κέντρο την πόλη της Καστοριάς μετακινούνται στο βόρειο ελλαδικό και τον γύρω αυτού βαλκανικό χώρο, δημιουργώντας τοιχογραφικά σύνολα καθώς και φορητές εικόνες¹²⁴.

Συγκεκριμένα, οι τοιχογραφίες που εντάσσονται στην καλλιτεχνική δραστηριότητα της «Σχολής» αυτής σώζονται σήμερα σε επτά ναούς της Καστοριάς: στον άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485/6), στον άγιο Σπυρίδωνα (1490 /1500, αποτοιχισμένες), στον άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (1490/1500), στην Παναγία Ρασιώτισσα και Κουμπελίδικη (1480 – 1490 και 1486 αντίστοιχα), στον άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού (1505) και τέλος στον άγιο Δημήτριο Ελεούσης (αρχές 16ου αιώνα)¹²⁵. Ακολουθώντας και στην περιφέρεια, στους ζωγράφους της Σχολής

¹¹⁹ Δ. Δεληγιάννης, «Έλληνες ζωγράφοι στα ρουμανικά μνημεία (14ος – 17ος αι.)», Βυζαντινά Σύμμεικτα 9 (1994), 192 – 193.

¹²⁰ V. J. Durić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 56.

¹²¹ Ε. Δρακοπούλου, «Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών.», ΔΧΑΕ 22 (2001), 129 – 130.

¹²² Σ. Καλοπίση – Βέρτη, «Η ζωγάφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών», Μ. Βασιλάκη (Επιμ.), *Το πορτρέτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, 158 – 159.

¹²³ E. N. Tsigaridas, «Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century», M. Acheimastou – Potamianou (Επιμ.), *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Εκδ. The Walters art Gallery, Maryland 1988, 56.

¹²⁴ Του ιδίου, *Εικόνες του Β.Μ. και ναών της Καστοριάς (12ος – 16ος αιώνας)*, Εκδ. Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 2018, 316 – 320.

¹²⁵ Του ιδίου, «Εικόνες της ‘Σχολής’ Καστοριάς», ΔΧΑΕ 33 (2012) 369 – 370.

αποδίδονται διακοσμήσεις στο παλαιό καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων (1483), στις μονές αγίου Νικήτα Čučer Σκοπίων (1483/4), αγίου Πρόχορου Pčinja Σερβίας (1489) και Κοίμησης Θεοτόκου Treskavac Βοσνίας (1490), στο νάρθηκα του παλαιού καθολικού της μονής αγίου Γεωργίου Kremikonci Σόφιας (1493 – 1503) και τέλος αγίου Ιωάννου Θεολόγου Roganovo Σερβίας (1499/1500)¹²⁶. Η δράση του εργαστηρίου επεκτάθηκε γεωγραφικά ακόμα και στη Μολδαβία, ασκώντας σημαντική επιρροή στη τοπική ζωγραφική¹²⁷, ενώ τέλος και πίσω στον ελλαδικό χώρο, του αποδόθηκαν προσφάτως τοιχογραφίες στους ναούς της Παναγίας στο Τορνίκι Γρεβενών και Παναγίας Χαβιαράς Βεροίας (1481/2 και 1498 αντίστοιχα), καθώς και στους ναούς των αποστόλων Πέτρου και Παύλου και αγίου Αθανασίου στο Αιγίνιο Πιερίας (τέλη 15ου αιώνα), αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας (τέλη 15ου) και αγίων Αναργύρων Σερβίων Κοζάνης (1510)¹²⁸.

Από τη μελέτη δε των παραπάνω τοιχογραφικών συνόλων και των εικόνων, προκύπτει ότι το εργαστήριο αυτό δεν αποτελείτο καθαρά από μόνο έναν «κλειστό» πυρήνα ζωγράφων. Συγκεκριμένα, βάσει της διαφορετικής καλλιτεχνικής ποιότητας («υψηλής» ή «επαρχιακής») των έργων¹²⁹, μπορεί να γίνει λόγος για ζωγράφους που δραστηριοποιούνται εντός της Καστοριάς, και ταυτόχρονα για ζωγράφους που ευρισκόμενοι κάτω από την καλλιτεχνική επίδραση του εργαστηρίου, συστήνουν τα δικά τους καλλιτεχνικά συνεργεία, μετακινούμενοι εκτός της Καστοριάς, στην Κορυτσά, την Αχρίδα και στην περιοχή της Πελαγονίας¹³⁰.

Από τεχνοτροπική άποψη η «Σχολή» της Καστοριάς ακολουθεί κατά βάση την παραδοσιακή βυζαντινή εικονογραφία, όπως αυτή διαμορφώθηκε και εκφράστηκε στην παλαιολόγεια ζωγραφική του 14ου και 15ου αιώνα. Συγκεκριμένα, τοιχογραφικά σύνολα της παρελθούσας περιόδου φαίνεται πως ενέπνευσαν τους ζωγράφους του

¹²⁶ Ε. Γεωργιτσογιάννη, «Σχέσεις ζωγραφικής Φιλανθρωπινών και Ντίλιου με εργαστήρι του τέλους 15ου αιώνα», στο Συλλογικό έργο, Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας (Επιμ.), *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων (Πρακτικά Συμποσίου)*, Εκδ. Ι. Μ. Νήσου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1999, 86.

¹²⁷ Ε. Drakopoulou, «Remarques sur la peinture post-byzantine dans les Pays roumains. Les peintres provenant de l'environnement grec.», Στο Ρ. Μ. Kitromilidès – Α. Tabaki (Επιμ.), *Relations gréco – roumaines Interculturalité et identité nationale*, Εκδ. Institut de Recherches Néohelléniques, Fondation Nationale de la Recherche Scientifique, Athènes 2004, 152.

¹²⁸ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Μακεδονία τον 15ο αιώνα», *Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Εκδ. ΧΑΕ, Αθήνα 1988, 17 – 18. Βλ. ακόμα, Α. Τούρτα, «Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 15ου αιώνα στο Αιγίνιο Πιερίας», *Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Εκδ. ΧΑΕ, Αθήνα 1989, 78.

¹²⁹ Φ. Καραγιάννη, «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας και η σχέση του με το καστοριανό εργαστήρι», *ΔΧΑΕ* 24 (2003), 264 – 265.

¹³⁰ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Εικόνες της Καστοριάς*, ό.π. (υποσημ. 124), 318 – 319.

καστοριανού εργαστηρίου, όσον αφορά τους τρόπους απόδοσης του χώρου και των κτιρίων, τις ανθρώπινες μορφές και το πλάσιμό τους και την πτυχολογία των ενδυμάτων¹³¹. Παράλληλα, το εργαστήρι της Καστοριάς δίνει το δικό του ιδιαίτερο καλλιτεχνικό στίγμα, εισάγοντας στη τέχνη τάσεις ανανέωσης, εμπλουτίζοντας τη ζωγραφική με στοιχεία από τον καθημερινό βίο της εποχής, όπως είναι οι ενδυμασίες δευτερευόντων προσώπων στις εικονογραφικές σκηνές, καθώς και η ρεαλιστική απεικόνιση οικιακών σκευών και επίπλων¹³². Παράλληλα και λόγω των εμπορικών σχέσεων που έχει αναπτύξει η Καστοριά με τη Δύση (Ιταλία) και τις βενετοκρατούμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου (Ιόνια νησιά), είναι αισθητά στη τέχνη του εργαστηρίου στοιχεία της υστερογοθτικής τέχνης του 14ου και 15ου αιώνα¹³³, τα οποία αναγνωρίζονται στο μαλακό και ζωγραφικό τρόπο απόδοσης των προσώπων, της τριχοφυΐας, στο τύπο της ενδυμασίας ορισμένων μορφών και στη μαλακή και φαρδιά διάπλαση της πτυχολογίας των ενδυμάτων τους¹³⁴.

Επίσης, το υστερογοθτικό στυλ επιδρά ορισμένες φορές στον τρόπο απόδοσης του χώρου και γενικώς του τοπίου, αλλά και των ίδιων των αναπαριστώμενων προσώπων, καθώς παρατηρείται τάση ρεαλισμού στις εκφράσεις και κινήσεις, οι οποίες μερικές φορές φτάνουν να αγγίζουν τα όρια της δυσμορφίας και της βαναυσότητας¹³⁵. Τέλος, οι ζωγράφοι της «Σχολής» της Καστοριάς εισάγουν στη τέχνη τους και στοιχεία παρμένα από την υφαντική παράδοση της Ανατολής, τα οποία μπορούν να εντοπιστούν στην απόδοση της διακόσμησης των υφασμάτων και των ενδυμάτων που καλύπτουν τις απεικονιζόμενες μορφές¹³⁶.

Συνοψίζοντας, το καλλιτεχνικό «κίνημα» που αναπτύχθηκε στη Μακεδονία και την ευρύτερη περιοχή της κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 15ου και την πρώτη δεκαετία του 16ου αιώνα, εκπροσωπούμενο από το εργαστήρι της Καστοριάς, μπορεί

¹³¹ Για βασικά χαρακτηριστικά της βυζαντινής τέχνης της Παλαιολόγειας περιόδου βλ. Ε. Γεωργιτσογιάννη, «Ένα εργαστήριο ανώνυμων ζωγράφων», ό.π. (υποσημ. 85), 150 – 151. Μ. Παναγιωτίδη, «Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου», ΔΧΑΕ 9 (1979), 251 – 252.

¹³² Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Εικόνες της Καστοριάς*, ό.π. (υποσημ. 124), 317.

¹³³ Του ίδιου, «Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα», *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Εορταστικός Τόμος 50 χρόνια (1939 – 1989)*, Εκδ. Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1992, 165.

¹³⁴ Βλ. ενδεικτικά Α. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Εκδ. P. Geuthner, Paris 1928, 350. Σχετικά με τη πτυχολογία των ενδυμάτων βλ. ενδεικτικά J. Dupont – C. Gnudi, *La peinture gothique*, Εκδ. A. Skira, Genève 1979, εικ. στις σ. 48, 61 – 64, 66 – 68.

¹³⁵ Ε. Γεωργιτσογιάννη, «Ένα εργαστήριο ανώνυμων ζωγράφων», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 29 (1988/89), 152 – 153.

¹³⁶ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Εικόνες της “Σχολής” Καστοριάς», ΔΧΑΕ 33 (2012), 370.

να θεωρηθεί γενικά ιδιαίτερα υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου για την εποχή. Εμφανίζεται δε στο χώρο της Μακεδονίας ταυτόχρονα με άλλα τοπικά μετακινούμενα εργαστήρια ανώνυμων ζωγράφων που δρουν στα Σέρβια Κοζάνης, στη Βέροια και λίγο αργότερα στις Πρέσπες. Τα έργα των τελευταίων επηρεάζονται από τη τέχνη του εργαστηρίου, από παλαιολόγιες αγιογραφίες σε ναούς της Μακεδονίας, της Σερβίας και της Αχρίδας (14ος – 15ος αιώνας), καθώς και από δυτικά πρότυπα, είναι δε χαμηλής καλλιτεχνικής ποιότητας (επαρχιακά – αντικλασικά) σε σχέση με τα πρότυπά τους που είχαν δημιουργηθεί στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, ενώ διακρίνονται ακόμα και από τάσεις εκλεκτισμού στη ζωγραφική τους¹³⁷. Δυστυχώς, η καλλιτεχνική δραστηριότητα του εργαστηρίου της Καστοριάς με την ιδιαίτερη σύζευξη των στοιχείων της βυζαντινής τέχνης από τη μία, και τον εκφραστικό ρεαλισμό της υστερογοτθικής τέχνης της περιόδου του Trecento από την άλλη¹³⁸, θα εξαντληθεί όπως αναφέρθηκε μέσα στο βάθος μίας τριακονταετίας, χωρίς το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα να εξελιχθεί τελικά σε σχολή με χρονική διάρκεια και μονιμότερες επιδράσεις στο χώρο της τέχνης κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο¹³⁹.

Ακολουθώντας και στο γειτονικό με τη Μακεδονία γεωγραφικό χώρο της Ηπείρου, είναι χαρακτηριστικό πως με εξαίρεση την Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη (τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή), σε κανένα άλλο από τα παραπάνω αναφερόμενα μνημεία¹⁴⁰ δεν επιγράφεται το όνομα κάποιου ζωγράφου, γεγονός που δεικνύει την επιρροή που ασκεί σε πρώτο βαθμό πάνω τους το εργαστήρι της Καστοριάς, όπου κυριαρχεί η ανωνυμία του καλλιτέχνη¹⁴¹. Είναι επίσης αξιοσημείωτο το γεγονός πως η πρόσφατη μελέτη των σωζόμενων τοιχογραφιών στους ναούς του αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαγίστα, της Παναγίας Επισκοπής και του αγίου Αθανασίου Μάντζαρη,

¹³⁷ Του ιδίου, «Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century», M. Acheimastou – Potamianou (Επιμ.), *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Εκδ. The Walters art Gallery, Maryland 1988, 58 – 60. Βλ. ακόμα ενδεικτικά τον ναό του αγίου Θεοδώρου στα Σέρβια. Α. Ξυγγόπουλος, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Εκδ. Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Αθήνα 1957, 80 κε και πίν. 15 και Μ. Παϊσίδου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από τη περιοχή των Πρεσπών», Ε. Δρακοπούλου (Επιμ.), *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (Πρακτικά επιστημονικού διημέρου)*, Εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2002, 180.

¹³⁸ Κύριος εκφραστής της περιόδου του Trecento (14ος αιώνας) στην Ιταλία είναι ο Giotto, με το έργο του οποίου εισάγονται πλέον ρεαλιστικά στοιχεία στη δυτική ευρωπαϊκή τέχνη. Βλ. ενδεικτικά Α. Χαραλαμπίδης, *Η Ιταλική αναγέννηση*, Εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2014, 90 – 93. Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη τέχνη της περιόδου του Trecento βλ. Ε. Η. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Μτφ. Α. Κάσδαγλη, Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998, 207 – 221.

¹³⁹ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στην Μακεδονία», ό.π. (υποσημ. 133), 174 – 175.

¹⁴⁰ Βλ. παραπάνω, 22 – 23.

¹⁴¹ Ε. Δρακοπούλου, «Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων.», ό.π. (υποσημ. 121), 130.

δείχνουν πως αυτές ταυτίζονται από πλευράς εικονογραφίας και ζωγραφικού ύφους. Βάσει δε της παραπάνω διαπίστωσης γίνεται δεκτό ότι και στα τρία μνημεία εργάστηκε ο ίδιος ανώνυμος ζωγράφος, με τη συνεργασία πιθανού μαθητή – βοηθού του στην περίπτωση τοιχογράφησης του αγίου Αθανασίου Μάντζαρη, ο οποίος όμως μαθητής στη συνέχεια, ανεξαρτητοποιήθηκε και αγιογράφησε αυτόνομα πλέον και αργότερα το ναό του αγίου Δημητρίου Σάββου (1526), στην Πολίτσιανη¹⁴².

Στην εικονογραφία των παραπάνω μνημείων είναι εμφανής η χρήση από τους ζωγράφους κοινών αντιβόλων, την ώρα που στα έργα τους διακρίνονται παλαιολόγειες επιδράσεις από ναούς της Μακεδονίας και της Σερβίας, γεγονός λογικό αν ληφθεί υπόψη ότι κατά το βυζαντινό παρελθόν είχαν δράσει σε αυτά τα μέρη ζωγράφοι της λεγόμενης «Μακεδονικής Σχολής»¹⁴³. Οι επιδράσεις αυτές αποτυπώνονται καλλιτεχνικά στους εν λόγω ηπειρώτικους ναούς με συντηρητικό πνεύμα, ενώ διαφαίνεται γενικά η απήχηση που έχουν πάνω στη διαμόρφωση των ζωγραφικών τους προτύπων τα εργαστήρια της Καστοριάς και της Αχρίδας. Παράλληλα, οι δυο ζωγράφοι που εργάζονται στη Βόρειο Ήπειρο, υιοθετούν τεχνοτροπικά στοιχεία που τους είναι γνωστά στις τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή¹⁴⁴, στο έργο του οποίου αντανακλάται όπως θα καταδειχθεί η κρητική αγιογραφική παράδοση του α' μισού του 15ου αιώνα, μαζί με την κωνσταντινουπολίτικη παλαιολόγεια τέχνη¹⁴⁵, καθώς και τη τέχνη των κρητικών φορητών εικόνων του 15ου αιώνα.

Οι σωζόμενες στην Ήπειρο συνθέσεις εμφανίζουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά που απαντούν σε αγιογραφίες μνημείων του τέλους του 14ου και σχεδόν ολόκληρου του 15ου αιώνα στην περιοχή της Αχρίδας: είναι εικονογραφικά λιτές και αφαιρετικές («επαρχιακού» στυλ), το πλάσιμο των μορφών είναι σκληρό (έντονη γραμμικότητα και φωτοσκιάσεις, ζωηρό βλέμμα, μύτες λεπτές και γαμψές), τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι παχύρρευστα, ενώ από την άλλη είναι εμφανής και μια «λεπτολογία», όσον αφορά την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου

¹⁴² Ι. Π. Χουλιάρης, «Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων στην Ήπειρο», ό.π. (υποσημ. 94), 125 και Γ. Κ. Γιακουμής, *Μνημεία ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Εκδ. Εκπαιδευτηρίων Δούκα, Αθήνα 1994, 122.

¹⁴³ ό.π., 116. Η «Μακεδονική σχολή» διακρίνεται κυρίως για την ευρύτητα του σχεδίου και τη φωτεινότητα των χρωμάτων, επρόκειτο δε για υψηλή τέχνη. Στα χρόνια που ακολουθούν την Αλωση της Κωνσταντινούπολης η «Μακεδονική σχολή» παρανοείται, αποκτώντας χαρακτήρα λαϊκό. Βλ. Θ. Δ. Γιαννακόπουλος – Χ. Ι. Παρασκευόπουλος, *Αγιογραφία και αγιογράφοι*, Ανάτυπο εκ της «Μεγάλης Πελοποννησιακής Εγκυκλοπαίδειας», Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1959, 10 – 11.

¹⁴⁴ Γ. Κ. Γιακουμής, *Δύο πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία στο Πωγώνι*, ό.π. (υποσημ. 5), 117 – 118.

¹⁴⁵ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 255 – 259.

και τα διακοσμητικά θέματα¹⁴⁶. Έτσι και χωρίς άλλα στοιχεία πέρα από αυτά που αντλούνται από τις ίδιες τις τοιχογραφίες, διαπιστώνεται κατά τον πρώιμο 16ο αιώνα η ύπαρξη στην Ήπειρο ενός μετακινούμενου συνεργείου ανώνυμων ζωγράφων, το οποίο είναι φορέας της βυζαντινής καλλιτεχνικής παράδοσης όπως αυτή αναπτύχθηκε στην ευρύτερη περιοχή. Η παρουσία δε ενός συνεργείου ζωγράφων στην Ήπειρο κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, είναι ιδιαίτερα σημαντική καθώς γεφυρώνει τη τέχνη του Ξένου Διγενή κατά τον ύστερο 15ο αιώνα από τη μία, με εκείνη που θα αναπτυχθεί στην περιοχή στα μέσα του 16ου αιώνα, από τη λεγόμενη «Σχολή» της βορειοδυτικής Ελλάδας.

Νοτιότερα και στην Κρήτη τέλος, το δεύτερο μαζί με την Καστοριά μεγάλο μεταβυζαντινό καλλιτεχνικό κέντρο στον ελλαδικό χώρο, εκδηλώθηκε άλλη μία ενδιαφέρουσα τάση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική που είχε ως πεδίο εφαρμογής τη τέχνη των φορητών εικόνων, η οποία όπως αναφέρθηκε γνώρισε μεγάλη άνθιση στο νησί από το β' μισό του 15ου και καθ' όλο τον επόμενο 16ο αιώνα. Οι κρητικοί αγιογράφοι, κατέχοντας από τη μία την υψηλής ποιότητας κλασικίζουσα παλαιολόγια τεχνοτροπική παράδοση της Κωνσταντινούπολης¹⁴⁷, ήταν εξοικειωμένοι παράλληλα και με τη δυτική αγιογραφική τεχνοτροπία του 14ου και 15ου αιώνα, όπως την γνώριζαν κυρίως τοπικά, μέσα από ιταλικά έργα ευρισκόμενα σε λατινικούς ναούς του νησιού, από τη συνεργασία τους σε κοινά εργαστήρια με ξένους ζωγράφους¹⁴⁸, καθώς και από τη τοπική παράδοση της δυτικής τέχνης, με τη τελευταία όμως να είναι σήμερα αποσπασματικά γνωστή¹⁴⁹.

Η αγιογράφηση των κρητικών εικόνων «in forma a la latina» ή «in forma greca» (όπως αποκαλούνταν η τελευταία λόγω της βυζαντινής τεχνοτροπικής της παράδοσης)¹⁵⁰, γινόταν από τους ζωγράφους -βάσει των αρχαιακών πηγών- κατόπιν προτίμησης και υπόδειξης των πελατών τους¹⁵¹. Κρητικοί ζωγράφοι όπως ο Νικόλαος Τζαφούρης, παρήγαγαν μαζικά στα εργαστήριά τους κατά τους 15ο και 16ο αιώνα

¹⁴⁶ Για τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά της σχολής της Αχρίδας βλ. ενδεικτικά Μ. Παϊσίδου, «Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης», *Μακεδονικά* 31 (1998), 139 – 141.

¹⁴⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1995, 22.

¹⁴⁸ Μ. Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Conducere apothecam, in qua exercere artem nostram. Το εργαστήριο ενός βυζαντινού και ενός βενετού ζωγράφου στη Κρήτη», *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 14 (2001), 291 – 297.

¹⁴⁹ Ο. Γκράτσιου, «A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά», *ΔΧΑΕ* 33 (2012), 358.

¹⁵⁰ Α. Χαραλαμπίδης, *Η Ιταλική αναγέννηση*, Εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2014, 87 – 88.

¹⁵¹ Ο. Γκράτσιου, «A la latina», *ό.π.* (υποσημ. 149), 359.

εικόνες με εικονογραφικούς τύπους που ήταν ιδιαίτερα προσφιλείς στη δυτική τέχνη¹⁵². Παράλληλα, τα καλλιτεχνικά τους πρότυπα για τη τεχνική a la latina ήταν προσανατολισμένα κυρίως στην ιταλική τέχνη του 14ου (Trecento) και λιγότερο στην «αναγεννησιακή» του 15ου αιώνα (Quattrocento), επηρεασμένοι από έργα των Duccio και Paolo Veneziano, οι οποίοι διατηρούσαν στο έργο τους κάποια επαφή με τη βυζαντινή τέχνη που επιβίωνε τον καιρό εκείνο ακόμα στη Δύση¹⁵³. Βάσει των παραπάνω φαίνεται ότι τόσο οι κρητικοί ζωγράφοι, όσο και οι παραγγελιοδότες των εικόνων a la latina, προτιμούσαν την ιταλική παράδοση της παλαιάς τέχνης, η οποία μπορεί να ήταν μεν σχηματική, αφαιρετική και να στερείτο αρκετής φυσιοκρατίας έναντι της αναγεννησιακής τέχνης, απέπνεε όμως ιεροπρέπεια, δημιουργώντας παράλληλα ένα κλήμα αμεσότητας – οικειότητας μεταξύ του πιστού και των απεικονιζόμενων ιερών μορφών, στοιχεία βασικά για εικόνες που προορίζονταν για ιδιωτική λατρεία και ευλάβεια¹⁵⁴.

Γ. Ο «ΠΕΡΙΦΕΡΟΜΕΝΟΣ» ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΥΣΤΕΡΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ ΞΕΝΟΥ ΔΙΓΕΝΗΣ: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.

Στο εσωτερικό του ναΐσκου των Αγίων Πατέρων στο χωριό Απάνω Φλώρια της κρητικής επαρχίας Σελίνου, σώζεται στο νότιο τοίχο αλλά σε κακή σήμερα κατάσταση εξαιτίας φθορών, η κτητορική επιγραφή της εκκλησίας. Στη τελευταία μεταξύ των άλλων κατονομάζονται ο αγιογράφος, καθώς και το έτος πραγματοποίησης του όλου έργου της εκ βάθρων ανακαίνισης και εικονογράφησης του ναού που χρονολογήθηκε στα 1470, σύμφωνα με την πιο πρόσφατη ανάγνωση της επιγραφής¹⁵⁵. Στους στίχους έντεκα (11) και δώδεκα (12) δηλώνεται ξεκάθαρα: «[...] + Έγένετω δε διά χειρός

¹⁵² Όπως χαρακτηριστικά ο τύπος της «Madre della Consolazione» (Μήτηρ Παραμυθίας). Βλ. Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994, 273 – 279.

¹⁵³ Α. Drandaki, «Between Byzantium and Venice», ό.π. (υποσημ. 68), 16. Τα ιταλικά πρότυπα σε διάφορα έργα του Νικολάου Τζαφούρη παραδείγματος χάριν, προέρχονται από μια χρονολογικά ευρεία γκάμα ιταλικών έργων που εκτείνονται από τον Duccio (14ος αι.) ως τον Bellini (15ος αι.). Βλ. Μ. Chatzidakis, «Essai sur l' école dite 'italogreque'», Α. Pertusi (Επιμ.), *Venezia e il levante fino al secolo XV*, Vol. II, Εκδ. L. S. Olschki, Firenze 1979, 87 – 90.

¹⁵⁴ Ο. Γκράτσιου, «A la latina», ό. π. (υποσημ.149), 359 – 361.

¹⁵⁵ Για την επιγραφή βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελίνου», *AAA* 16 (1983), 143 – 145. Ο Gerola την είχε χρονολογήσει εσφαλμένα στα 1462. Βλ. G. Gerola, *Monumenti Veneti dell' isola di Creta*, Vol. IV, Venezia 1905 – 1932, 451. Για έγχρωμη φωτογραφία της επιγραφής βλ. S. E. J. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium*, Εκδ. Cambridge University Press, New York 2015, 6, εικ. 2.

καμοῦ Ξέ(ν)ου τοῦ διγενει ἀπὸ τὸν μορέαν ἐκ χώρας μογλίου κ(αἰ) οἱ δέρκοντες (εὔ)χ(εσθε)»¹⁵⁶.

Ακολούθως, στα δυτικά του νοτίου τοίχου του Ιερού (παλαιό καθολικό) της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλίας, σώζεται μέχρι σήμερα σε πολύ καλή κατάσταση η κτητορική επιγραφή του καθολικού, χρονολογούμενη στα 1491. Πρόκειται συγκεκριμένα για επιγραφή συνολικά δώδεκα στίχων. Οι στίχοι δέκα (10) και έντεκα (11) είναι αυτοί που σώζουν και εδώ το όνομα και την καταγωγή του ίδιου αγιογράφου που είκοσι χρόνια μετά τη διακόσμηση του ναού των Πατέρων στη Κρήτη, αγιογραφεί το 1491 και το παλαιό καθολικό της Μυρτιάς, κατά τη δεύτερη φάση αγιογράφησης του¹⁵⁷. Συγκεκριμένα επιγράφεται: «[...] Ἐγένετο δε διὰ χειρός ἐμοῦ Ξένου τοῦ Διγενή· / ἐκ Μορέως· κ(αἰ) οἱ βλέποντ(ε)ς εὔχεσθαί μοι, δια τ(ὸν) Κ(ύριον)ν / [...]»¹⁵⁸.

Από τη μεσαιωνική καστροπολιτεία του Μουγλίου, λοιπόν, η καταγωγή του ζωγράφου Ξένου Διγενή, η οποία βρίσκεται στην κοιλάδα του Αχλαδόκαμπου, στο σημερινό νομό Αρκαδίας, στην ευρύτερη περιοχή της Τεγέας. Ιστορικά το Μουγλί (Νύκλι)¹⁵⁹ υπήρξε από τα τέλη του 13ου μέχρι και τα μέσα του 15ου αιώνα, κάστρο εξαιρετικής στρατηγικής σημασίας για τους Βυζαντινούς, καθώς η κατοχή του από τους τελευταίους εξασφάλιζε την εποπτεία της ευρύτερης περιοχής και συγκεκριμένα των δρόμων που οδηγούσαν στο Άργος, την Κόρινθο, τα Σκορτά και τον Μυστρά, θέτοντας έτσι ανάχωμα στις επεκτατικές διαθέσεις των Φράγκων που συγκυριαρχούσαν με τους Παλαιολόγους στην Πελοπόννησο και επιδίωκαν και εκείνοι τον έλεγχο εφ' όλης της χερσονήσου¹⁶⁰. Το 1458, οι Τούρκοι με επικεφαλής τον σουλτάνο Μεχμέτ Β' εισέβαλλαν όπως αναφέρθηκε για πρώτη φορά στην

¹⁵⁶ Η παρούσα μεταγραφή ακολουθεί εκείνη του Π. Βοκοτόπουλου. Βλ. ό.π., 145. Για την ίδια φράση με ελαφρές διαφοροποιήσεις όσον αφορά την ορθογραφία και τις συλλαβές εντός των παρενθέσεων βλ. Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, Τόμος Β', Αθήνα 1997, 255. Την ίδια επιγραφή έχουν επίσης μεταγράψει οι G. Gerola και Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη με επίσης μικροδιαφορές. Βλ. Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τόμος Β', Εκδ. Πανεπιστήμιον Κρήτης, Αθήνα 1981, 556.

¹⁵⁷ Συνολικά το καθολικό της Μυρτιάς φέρει τέσσερις φάσεις αγιογράφησης. Βλ. Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 42 – 45.

¹⁵⁸ Μεταγράφουμε το στίχο της επιγραφής σε πεζή γραφή, διατηρώντας την ορθογραφία της αρχαίας ελληνικής, τα σημεία στίξης και το τονισμό του αρχικού κειμένου, αναλύοντας τις βραχυγραφίες και τα συμπλέγματα μέσα σε παρενθέσεις. Για όλη την επιγραφή βλ. ό.π., 46.

¹⁵⁹ A. Bon, *La Morée Franque*, Εκδ. Editions E. de Boccard, Paris 1969, 522 – 525.

¹⁶⁰ Ε. Νταρκό, «Η ιστορική σημασία και τα σπουδαιότερα ερείπια του Μουγλίου», *ΕΕΒΣ* 1 (1933), 459 – 462.

Πελοπόννησο και ένας από τους κατακτητικούς τους στόχους εκεί ήταν και το Μουχλί, διοικητής του οποίου εκείνη τη περίοδο ήταν ο Δημήτριος Ασάν. Έπειτα από βραχεία πολιορκία και αντίσταση των αμυνομένων, το κάστρο παραδόθηκε τελικά στους Τούρκους¹⁶¹, διατηρώντας ωστόσο τη σημαίνουσα στρατιγική του θέση στην Πελοπόννησο και κατά το β' μισό του 15ου αιώνα, οπότε έκτοτε σταδιακά εγκαταλείφθηκε από τους κατοίκους του και ερημώθηκε.

Επιστρέφοντας στο Ξένο Διγενή, πέρα από το τόπο της ιδιαίτερης καταγωγής του, κανένα άλλο βιογραφικό στοιχείο δεν είναι γνωστό για τη ζωή του ζωγράφου, όπως χαρακτηριστικά το έτος γέννησης και θανάτου, καθώς και τα πρώτα βήματα της καλλιτεχνικής του παιδείας. Σίγουρα, όπως φαίνεται από τα κατοπινά ενυπόγραφα έργα του στους Αγίους Πατέρες, στη μονή Μυρτιάς και στην Κάτω Μερόπη, ο Διγενής είχε έρθει σε επαφή με την παλαιολόγεια τέχνη, η οποία ως γνωστόν έδωσε μια από τις τελευταίες της αναλαμπές στην Πελοπόννησο και συγκεκριμένα στο δεσποτάτο του Μυστρά κατά το α' μισό του 15ου αιώνα¹⁶².

Η παρουσία του Διγενή μακριά από την Πελοπόννησο στα 1470 και στο ασφαλές έδαφος της βενετοκρατούμενης Κρήτης¹⁶³, μπορεί να συνδεθεί με τα πολεμικά γεγονότα που είχαν προηγηθεί στο Μοριά κατά τη περίοδο 1458 – 1469: τη πρώτη εκστρατεία του Μεχμέτ στην Πελοπόννησο που είχε σαν αποτέλεσμα τη κατάληψη του Μουχλίου από τους Τούρκους, τη δεύτερη εκστρατεία του ίδιου σουλτάνου στη χερσόνησο (1460) και εν συνεχεία την έκρηξη του Α' Βενετοτουρκικού πολέμου. Τα παραπάνω γεγονότα προκάλεσαν καταστροφές, γενική αναταραχή και φυγή ανθρώπων από το Μοριά προς ασφαλέστερα και ακόμα ελεύθερα από το τουρκικό ζυγό μέρη του ελλαδικού χώρου. Τα μέρη αυτά όπως εν προκειμένω η βενετοκρατούμενη Κρήτη, δέχονταν γενικά μετά την Άλωση της Πόλης πρόσφυγες¹⁶⁴, μεταξύ αυτών και καλλιτέχνες¹⁶⁵. Η άφιξη του Διγενή στο νησί που θα συνοδεύτηκε με θητεία του ζωγράφου σε κάποιο τοπικό κρητικό εργαστήριο απ' όπου άντλησε τα

¹⁶¹ Ν. Κ. Αλεξόπουλος, *Η ιστορία των μεσαιωνικών πόλεων της Πελοποννήσου*, Εκδ. Τύποις Χ. Συνοδινού – Λέκκα, Αθήνα 1951, 124 – 126.

¹⁶² Θ. Δ. Γιαννακόπουλος – Χ. Ι. Παρασκευόπουλος, *Αγιογραφία*, ό.π. (υποσημ. 143), 30 – 34. Βλ. ακόμα Ν. Zarras, «Artistic production in centres and the periphery of the byzantine Peloponnese. Aspects of monumental painting in the late Palaiologan period», *ΔΧΑΕ*, 37 (2016), 41 – 44.

¹⁶³ Ν. Κ. Αλεξόπουλος, *Η ιστορία των μεσαιωνικών πόλεων*, ό.π. (υποσημ. 161), 126.

¹⁶⁴ Ι. Κ. Χασιώτης, «Εισαγωγή», Στο Ι. Κ. Χασιώτης – Ο. Κατσιαρδή – Hering – Ε. Α. Αμπατζή (Επιμ.), *Οι Έλληνες στη διασπορά (15ος – 21ος αι.)*, Εκδ. Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2006, 20. Βλ. ακόμα F. Thiriet, *La Romanie vénitienne au moyen âge*, Εκδ. Editions E. de Boccard, Paris 1959, 432 – 433.

¹⁶⁵ Μ. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», Του ίδιου, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, Εκδ. Variorum Reprints, London 1976, 336.

καλλιτεχνικά του πρότυπα, θα πρέπει βάσει των παραπάνω να τοποθετηθεί χρονικά μεταξύ των ετών 1458 – 1469 μάλλον, και όχι πιο πριν. Άλλωστε, την ίδια περίοδο με τον Διγενή ενδέχεται να έζησε στην Κρήτη ο Λακεδαιμόνας ζωγράφος Νικόλαος Λαμπούδης (μέσα 15ου αιώνα)¹⁶⁶, ενώ οι συμπατριώτες του Ξένου Διγενή, Ιωάννης και Γεώργιος Στρελίτζας – Μπαθάς εργάστηκαν στο νησί στα τέλη 15ου αιώνα¹⁶⁷.

Η διάρκεια παραμονής του ζωγράφου στο νησί είναι άγνωστη. Στη συνέχεια και μετά την αγιογράφιση του ναού των Αγίων Πατέρων (1470), τα καλλιτεχνικά ίχνη του Διγενή χάνονται για μια εικοσαετία, για να επανεμφανιστούν στο παλαιό καθολικό της μονής Μυρτιάς Αιτωλίας, το οποίο και αγιογραφεί ο ζωγράφος στα 1491. Το εικοσαετές διάστημα 1470 – 1491 παραμένει απροσπέλαστο, δεν πρέπει να υπήρξε οστόσο καλλιτεχνικά ανενεργό για το ζωγάφο. Στις πλέον αχρονολόγητες αγιογραφίες του στον ναό της Κάτω Μερόπης, είναι εμφανές πως ο Διγενής έχει αφομοιώσει στο μεταξύ την κρητική αγιογραφική παράδοση της περιόδου από τα τέλη του 14ου ως και τον 15ο αιώνα, όπως αυτή είναι γνωστή μέσα από τα σύνολα κρητικών τοιχογραφιών και φορητών εικόνων¹⁶⁸.

Βορειότερα, τέλος, στην Ήπειρο, στο ναό της Κοιμήσεως Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, η κτητορική επιγραφή που και αυτή μνημόνευε το ζωγάφο, καθώς και το ακριβές έτος ιστόρησης των τοιχογραφιών της εκκλησίας, έχει δυστυχώς σήμερα χαθεί. Η επιγραφή δεν είχε προλάβει να μεταγραφεί μέχρι το 1921, οπότε πυρκαγιά έπληξε το μνημείο καταστρέφοντάς την ολοσχερώς, προκαλώντας παράλληλα σημαντικές φθορές στις τοιχογραφίες της εκκλησίας¹⁶⁹. Ωστόσο, χάρις σε προφορική μαρτυρία που έρχεται σε μας από τα τέλη του 19ου αιώνα, είναι γνωστό ότι και οι τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου στο Πωγώνι της Ηπείρου είναι έργο του Ξένου Διγενή. Το έτος χρονολόγησής τους, βάσει της ίδιας «προβληματικής» ως θα καταδειχθεί στη συνέχεια μαρτυρίας, κυμαίνεται από τους σύγχρονους ερευνητές μεταξύ των ετών 1491 – 1495/6, ακόμα και στο ενδιάμεσο διάστημα 1470 – 1491, μεταξύ δηλαδή των χρόνων ιστόρησης των Αγίων Πατέρων στην Κρήτη και της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία αντίστοιχα¹⁷⁰. Εν πάση περιπτώσει και ελλείψει άλλων

¹⁶⁶ Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Νικόλαου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: Εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας», ΔΧΑΕ 17 (1994), 259 – 270.

¹⁶⁷ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 245 – 246.

¹⁶⁸ ό.π., 248 – 250.

¹⁶⁹ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οι τοιχογραφίες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου», ό.π. (υποσημ. 155), 142.

¹⁷⁰ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 247 – 248. Βλ. ακόμα Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, Τόμος Β', Αθήνα 1997, 255.

ασφαλώς αποδοσμένων στον Διγενή τοιχογραφιών, τα έτη 1491 – 1495/6 φαίνεται πως σηματοδοτούν το τέλος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ζωγράφου, το έτος θανάτου του οποίου δεν είναι μεν επακριβώς γνωστό, θα πρέπει ωστόσο να είχε συντελεστεί μέχρι τα πρώτα χρόνια του 16ου αιώνα.

Κλείνοντας, ενδιαφέροντα είναι τα στοιχεία που προκύπτουν γύρω από τη γλωσσική παιδεία του ζωγράφου, όπως εκείνη διαφαίνεται αρχικά μέσα από τη γραμματολογική εξέταση των δύο σωζόμενων κτητορικών επιγραφών στα Απάνω Φλώρια και τη μονή Μυρτιάς. Συγκεκριμένα, στην πρώτη περίπτωση της επιγραφής του 1470, προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση στον αναγνώστη ο μεγάλος αριθμός ανορθογραφιών, σε εμφανή αντίθεση με την επιγραφή του 1491, όπου μόνο ένα ορθογραφικό λάθος μπορεί να εντοπιστεί¹⁷¹. Ανάλογο πρόβλημα φαίνεται να αντιμετωπίζει ο Διγενής και στις μεγαλογράμματες επιγραφές στα ειλητάρια των συλλειτουργούντων ιεραρχών της κόγχης του ιερού, καθώς και στις επιγραφές που συνοδεύουν τις αφηγηματικές σκηνές στους Αγίους Πατέρες, λάθη που διορθώνονται 21 χρόνια μετά στο καθολικό της Μυρτιάς¹⁷².

Η θεαματική διαφορά στα ορθογραφικά λάθη μεταξύ των δύο μνημείων μπορεί να οφείλεται στη διαφορά ηλικίας του ζωγράφου, ο οποίος ωρίμασε και γλωσσικά, πέρα από καλλιτεχνικά στο ενδιάμεσο διάστημα μεταξύ 1470 και 1491. Τα ενδεχόμενα δε ο ζωγράφος να έγινε στην περίπτωση της αγιογράφησης της Μυρτιάς πιο προσεκτικός καθώς αντέγραφε τα πρότυπά του, ή ότι δέχθηκε διορθωτική βοήθεια από τους τότε μοναχούς της μονής, δεν θα πρέπει να αποκλειστούν, παρά τα ελάχιστα έστω ορθογραφικά λάθη που παρατηρούνται¹⁷³. Συνιστά ατυχία που η κτητορική επιγραφή της Κάτω Μερόπης δεν σώζεται πλέον, καθώς τόσο η χρονολόγηση, όσο και η γραμματολογική της μελέτη θα αναδείκνυαν εκτός των άλλων και την πορεία της γλωσσικής παιδείας του ζωγράφου.

¹⁷¹ Για όλα τα λάθη που παρατηρούνται βλ. Μ. Αγρέβη, ό.π., 51, υποσημ. 83.

¹⁷² ό.π., 52.

¹⁷³ ό.π., 52 – 53.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

Α. ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΥΝΟΛΩΝ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΔΙΓΕΝΗ.

Τα τρία σύνολα τοιχογραφιών στους αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης, στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας και στην Κοίμηση Θεοτόκου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου, είναι τα μόνα γνωστά σήμερα και με βεβαιότητα έργα του Ξένου Διγενή, αν και κατά καιρούς οι ερευνητές απέδωσαν στον ίδιο ζωγράφο και επιπλέον έργα. Στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστούν τα τοιχογραφικά σύνολα και το εικονογραφικό πρόγραμμα που δημιούργησε ο Πελοποννήσιος ζωγράφος, όπου και όπως αυτά σώζονται σήμερα. Η μελέτη θα ξεκινήσει από το χρονολογικά πρωϊμότερο έργο του Διγενή στα Απάνω Φλώρια της Κρήτης, για να περάσει κατόπιν στις τοιχογραφίες στην Αιτωλοακαρνανία και να καταλήξει στις αχρονολόγητες τοιχογραφίες της Κάτω Μερόπης. Επιπλέον, θα γίνει αναφορά και σε έργα που κατά καιρούς αποδίδονται στο Διγενή. Εξαιτίας του μεγάλου αριθμού των τοιχογραφιών θα γίνει αναφορά στις καλύτερα σωζόμενες κάθε μνημείου, από τις οποίες μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με τη τέχνη του Διγενή.

Ι. ΝΑΟΣ ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΑΠΑΝΩ ΦΛΩΡΙΑ ΣΕΛΙΝΟΥ ΚΡΗΤΗΣ.

Η εκκλησία του αγίου Ιωάννη του Ερημίτη (γνωστή σήμερα ως «άγιοι Πατέρες», εικ. 1) βρίσκεται στο χωριό Απάνω Φλώρια της επαρχίας Σελίνου¹⁷⁴, στο νοτιοδυτικό μέρος της Κρήτης και στο νομό Χανίων. Πρόκειται για μικρό μονόχωρο ναό, διαστάσεων 6,95 μ. μήκος και 4,10 μ. πλάτος¹⁷⁵. Πιο συγκεκριμένα, οι άγιοι Πατέρες ανήκουν από πλευράς αρχιτεκτονικής στην κατηγορία του μονόχωρου καμαροσκέπαστου ναού Ανατολικού τύπου (εικ. 2)¹⁷⁶, ο οποίος δεσπόζει αρχιτεκτονικά στην Κρήτη -αλλά και εν γένει σε όλο τον ελλαδικό χώρο¹⁷⁷- καθόλη την περίοδο της Βενετοκρατίας¹⁷⁸. Η εκκλησία είναι χτισμένη με αργούς λίθους που

¹⁷⁴ Για τα Φλώρια βλ. γενικά στοιχεία στο Σ. Γ. Σπανάκης, *Κρήτη. Τουρισμός – Ιστορία – Αρχαιολογία*, Τόμος Β, Εκδ. Β. Α. Σφακιανάκης, Ηράκλειο [χ.χ.], 383 – 384.

¹⁷⁵ I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, Εκδ. Alexandros press, Leiden 2001, 215.

¹⁷⁶ Για τον αρχιτεκτονικό τύπο βλ. ενδεικτικά, Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ηπειρον*, Εκδ. Κέντρον Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 1992, 105 – 106. Βλ. ακόμα Κ. Δ. Καλοκύρης, *Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1957, 32 – 33.

¹⁷⁷ Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001, 467.

¹⁷⁸ Μ. Ανδριανάκης, «Η μνημειακή αρχιτεκτονική στην Κρήτη της Β΄ Βυζαντινής Περιόδου», *Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τόμος Α΄, Χανιά 2011, 324 – 325. Βλ. ακόμα Ο. Γκράτσιου, *Η Κρήτη στην Ύστερη Μεσαιωνική Εποχή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο

έχουν επιχρισθεί με λευκό κονίαμα, ενώ φέρει δίρριχτη εξωτερικά κεραμοσκεπή. Σε γενικές γραμμές η όψη των εξωτερικών επιφανειών του μνημείου είναι λιτή, χωρίς δηλαδή κάποιο ιδιαίτερο διάκοσμο, με εξαίρεση τη δυτική του πλευρά όπου υπάρχουν εντοιχισμένα σκυφία¹⁷⁹, τοποθετημένα κατά τέτοιο τρόπο που σχηματίζουν σταυρό επάνω από την είσοδο και τη μικρή υπέρθυρη κόγχη του μνημείου.

Η εκκλησία, σύμφωνα με τη σωζόμενη στο εσωτερικό της κτητορική επιγραφή (εικ. 3), ανεγέρθηκε και αγιογραφήθηκε «ἐκ βάρων» στα 1470. Συγκεκριμένα, ως κτήτορες αναφέρονται με σειρά οι, κυρ Μανουήλ Ερημοϊώαννης, η σύζυγός του Καλή και τα παιδιά τους Γεώργιος, Ιωάννης, Θεοτοκία και Σταματία¹⁸⁰. Ακολούθως, ο Ερημοϊώαννης μιλώντας σε α' πρόσωπο, αφήνει στο ναό του αγίου Ιωάννη τα περιουσιακά του -κινητά και ακίνητα- στοιχεία (αίγες, μελίτσια, αμπέλια, χωράφι και κτίσματα), τα ίδια εκείνα που είχε αφήσει στον άγιο και ο άρχοντας Aligiezo Cocco¹⁸¹. Η αφιέρωση πραγματοποιήθηκε στις 20 Ιουλίου του έτους [1462] 1470¹⁸², ενώ το λόγο παίρνει καταληκτικά -πάλι σε α' πρόσωπο- ο Ξένος Διγενής που δηλώνει την αγιογράφηση της εκκλησίας από τον ίδιο, παρακαλώντας παράλληλα όσους βλέπουν την επιγραφή να εύχονται για εκείνον.

Στο ναό αναφέρθηκε για πρώτη φορά ο G. Gerola που επισκέφτηκε το μνημείο κατά την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, επισημαίνοντας στον κατάλογο που ο ίδιος συνέγραψε για τους τοιχογραφημένους ναούς της Κρήτης πως οι τοιχογραφίες της εκκλησίας είχαν φθαρεί και αργότερα τελείως καταστραφεί¹⁸³, με εξαίρεση την κτητορική επιγραφή του ναού, την οποία και μετέγραψε ως αναφέρθηκε¹⁸⁴. Παράλληλα, την ίδια καταστροφή των τοιχογραφιών στους αγίους Πατέρες επισήμανε

2010, 93 – 124 και Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, «Κυριαρχούντες τύποι χριστιανικών ναών από τον 12ο αιώνα και εντεύθεν στη Δυτική Κρήτη», *Κρητικά Χρονικά* 15 – 16 (1961 – 1962), 175.

¹⁷⁹ Για τα σκυφία βλ. γενικά, Κ. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών κτιρίων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Καβάλα 1988, 107 – 113. Βλ. ακόμα, Α. Η. S. Megaw, «Glazed Bowls in Byzantine Churches», *ΔΧΑΕ* 4 (1966), 145 – 162.

¹⁸⁰ Βλ. παραπάνω, 36, υποσημ. 156.

¹⁸¹ ό.π.

¹⁸² Το έτος ανακαίνισης αποδίδεται -σήμερα φθαρμένα- με κεφαλαία ελληνικά γράμματα. Ο Gerola διαβάζοντας πρώτος την επιγραφή, μετέγραψε το έτος σε 1462 (έτος 6970 από κτίσεως κόσμου). Έκτοτε αυτή η χρονολογία του Gerola επαναλαμβάνονταν σε όλα τα κατοπινά δημοσιεύματα μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980. Το 1983 όμως, ο Π. Βοκοτόπουλος πραγματοποιώντας επιτόπια έρευνα υποστήριξε πως ο Gerola διάβασε λάθος το τελευταίο γράμμα της λέξης, αναχρονολογώντας την επιγραφή κατά οκτώ έτη υστερότερα, στα 1470 δηλαδή (έτος 6978 από κτίσεως κόσμου). Βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οι τοιχογραφίες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου», ό. π. (υποσημ. 155), 143 – 144.

¹⁸³ G. Gerola, *Τοιχογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Μτφ. Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, Εκδ. Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 1961, 37.

¹⁸⁴ Του ίδιου, *Monumenti Veneti*, ό.π. (υποσημ. 155), 450.

αργότερα και ο Λασσιθιωτάκης που επισκέφθηκε το ναό τον Ιούνιο του 1956, επισημαίνοντας μάλιστα πως ακόμα και η επιγραφή είχε χαθεί¹⁸⁵. Ωστόσο, η Βασιλάκη – Μαυρακάκη αργότερα, προφανώς λόγω της πτώσης των κονιαμάτων, διαπίστωσε έπειτα από αυτοψία που έκανε στο χώρο τη διατήρηση αρκετών τοιχογραφιών, καθώς και τη διατήρηση της κτητορικής επιγραφής σε καλή κατάσταση¹⁸⁶, την οποία όπως και ο Gerola κατά το παρελθόν, μετέγραψε, δημοσιεύοντάς την το 1976.

Οι περισσότερες τοιχογραφίες στο εσωτερικό της εκκλησίας έχουν με την πάροδο του καιρού είτε απολεπισθεί είτε καλυφθεί από άλατα σε τέτοιο βαθμό που να είναι εξαιρετικά δύσκολη η ταύτιση του απεικονιζόμενου θέματος, καθώς και η μελέτη τους. Γενικά, σε καλή κατάσταση διατηρούνται οι τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου και κατόπιν εκείνες της κόγχης του ιερού στα ανατολικά, ενώ εκείνες του βορείου και νοτίου τοίχου, καθώς και της καμάρας παρουσιάζουν εκτεταμένες φθορές. Ξεκινώντας από την ανατολική πλευρά του ναού, δηλαδή την περιοχή του ιερού βήματος, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης απεικονίζεται η Παναγία να κρατά στην αγκαλιά της το Χριστό, στο τύπο της Πλατυτέρας, ενώ στην κατακόρυφη ημικυλινδρική επιφάνεια κάτω ακριβώς από την κόγχη εικονογραφούνται οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Ακολούθως, στο τύμπανο επάνω από την κόγχη αναπαρίσταται η Φιλοξενία του Αβραάμ και στα μέτωπα, αριστερά και δεξιά, ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Θεοτόκος τη στιγμή του Ευαγγελισμού, ενώ το τμήμα της καμάρας μπροστά ακριβώς από τη κόγχη του ιερού σκεπάζεται με την παράσταση της Ανάληψης¹⁸⁷.

Ο βόρειος τοίχος, χωρίζεται σε τρεις επάλληλες ζώνες διακόσμησης. Από δυτικά προς τα ανατολικά και στην καμάρα αναπαρίστανται η Βαϊοφόρος, η Μεταμόρφωση και η Βάφτιση του Χριστού, στη μεσαία ζώνη ο Επιτάφιος Θρήνος, η Εις Άδου Κάθοδος και το Συμπόσιο του Ηρώδη, ενώ τέλος στην κατώτερη ζώνη έχουν αγιογραφηθεί μεμονωμένοι άγιοι· οι Θεόδωρος, Δημήτριος και Γεώργιος ως έφιπποι, πιθανώς ο άγιος Ιωάννης ο Ερημίτης, ένας αδιάγνωστος πλέον λόγω της φθοράς ιεράρχης, καθώς και ο πρωτομάρτυρας Στέφανος. Στο νότιο τοίχο, ο οποίος είναι επίσης χωρισμένος σε τρεις ζωγραφικές ζώνες- στην επάνω ζώνη εικονογραφείται η Γέννηση του Χριστού, η Υπαπαντή και η Έγερση του Λαζάρου, στη μεσαία ζώνη και πάνω ακριβώς από το παράθυρο βρίσκεται η κτητορική επιγραφή της εκκλησίας, για

¹⁸⁵ Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Δ' Επαρχία Σελίνου), Κρητικά Χρονικά 22 (1970), 186.

¹⁸⁶ Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 553.

¹⁸⁷ ό.π., 555.

να ακολουθήσουν οι παραστάσεις του Θεομητορικού κύκλου· η Γένεση, τα Εισόδια και η Κοίμηση της Θεοτόκου. Τέλος, στη κατώτερη ζώνη, απεικονίζονται δυο αδιάγνωστοι πλέον ιεράρχες, η Δέηση, ο άγιος Νικόλαος και οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη. Στο δυτικό τοίχο, το τύμπανο επάνω από την είσοδο διακοσμείται με τη Σταύρωση του Χριστού και οι παραστάδες τις πόρτας, αριστερά με τον αρχάγγελο Μιχαήλ και δεξιά με τον άγιο Μάμα¹⁸⁸.

Εξαιτίας της φθοράς των τοιχογραφιών, η περιγραφή και μελέτη τους μπορούν να γίνουν μόνο αποσπασματικά¹⁸⁹. Ξεκινώντας από την κόγχη του ιερού και τη Θεοτόκο, εκείνη αγιογραφείται ως δηλώθηκε παραπάνω στο τύπο της *Πλατυτέρας* (εικ. 4)¹⁹⁰, όπως άλλωστε επισημαίνει και η επιγραφή που υπάρχει στα αριστερά, επάνω από το δεξιό της ώμο. Ο Χριστός που φέρει στους κόλπους της έχει τελείως καταστραφεί, σώζεται δε από αυτόν μόνο το περίγραμμα του όγκου του. Η Πλατυτέρα βρίσκεται σε μετωπική στάση, ενδεδυμένη με βαθυπόρφυρο χιτώνα, μαφόριο με τα δηλωτικά τρία αστέρια στους ώμους και το μέτωπο¹⁹¹, καθώς και γκριζογάλαζο κεκρύφαλο. Φέρει φωτοστέφανο στο χρώμα της ώχρας με σκούρο καστανό περίγραμμα, ενώ τα χέρια της εκτείνονται στο ύψος των ώμων της, σε στάση δέησης.

Ακολουθως, οι συλλειτουργούντες ιεράρχες κάτω από τη Πλατυτέρα είναι στο ναΐσκο των Αγίων Πατέρων δύο αντί τεσσάρων (ή έξι) που είναι το συνηθισμένο, και αυτό κατά πάσα πιθανότητα λόγω του περιορισμένου ανοίγματος της κόγχης του ιερού στο συγκεκριμένο ναό¹⁹². Με βάσει τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά, καθώς και τις αποσπασματικά σωζόμενες λέξεις στα ειλητάρια που κρατούν, μπορεί να γίνει η αναγνώριση των δύο αγίων· του Ιωάννη του Χρυσοστόμου (εικ. 5) στα αριστερά και του Μ. Βασιλείου στα δεξιά. Οι ιεράρχες φορούν την καθιερωμένη ενδυμασία των

¹⁸⁸ ό.π.

¹⁸⁹ Εδώ θα γίνει αναφορά στις τοιχογραφίες του Διγενή, όπως τις περιέγραψε στη δημοσίευσή της η Βασιλάκη – Μαυρακάκη και αργότερα η Αγρέβη στη Διδακτορική της διατριβή.

¹⁹⁰ Κ. Δ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Εκδ. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972, 56 – 59.

¹⁹¹ Εικονογραφικό στοιχείο που εισήγαγαν ήδη από νωρίς οι βυζαντινοί ζωγράφοι, κατ' επίδραση της υμνογραφίας που μεταξύ των άλλων αναφερόμενη στο πρόσωπο της Παναγίας εξάγει τη λαμπρότητα που εκείνη εκπέμπει. Βλ. σχετικά Ησύχιος Ιεροσολύμων, *Sermones*, PG 93, 1461 και Κύριλλος Αλεξανδρείας, *Όμιλία Δ'*, PG 77, 992. Για τη Θεοτόκο στη βυζαντινή υμνογραφία βλ. ακόμα C. Hannick, «The Theotokos in Byzantine hymnography: typology and allegory», M. Vassilaki (Επιμ.), *Images of the Mother of God*, Εκδ. Routledge, London 2016, 69 – 76.

¹⁹² Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Εκδ. Π. Κυριακίδης Α.Ε., Θεσσαλονίκη 2008, 125 – 126.

επισκόπων που το κάθε ενδυματολογικό της στοιχείο φέρει ξεχωριστό συμβολισμό¹⁹³. ο Χρυσόστομος, είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα του σώματός του προς τα δεξιά, φορά λευκό στιχάριο με κατακόρυφες ταινίες στο πλάι, ένσταυρο επιτραχήλιο και ωμοφόριο, καθώς και πολυσταύριο φαιλόνιο¹⁹⁴. Στα χέρια του κρατά ανοικτό ειλητάριο, πάνω στο λευκό κάμπο του οποίου διακρίνεται η λέξη «ΑΡΤΟΝ»¹⁹⁵. Παράλληλα, ο Μ. Βασίλειος στρέφεται και αυτός κατά τα τρία τέταρτα αριστερά, φορεί και αυτός λευκό στιχάριο, επιτραχήλιο διακοσμημένο με τριγωνικές γλώσσες σε μια σειρά στην κάθε άκρη, ένσταυρο ωμοφόριο και πολυσταύριο φαιλόνιο. Κρατά τέλος και αυτός ανοικτό ειλητάριο, στο οποίο μπορεί να διαβαστεί η λέξη «ΤΑΙCΑΡΚΗΚΕC»¹⁹⁶. Το θέμα των συλλειτουργούντων ιεραρχών, σε πιο ανεπτυγμένη όμως σύνθεση, κοσμεί τόσο το ναό της Κάτω Μερόπης, όσο και της Μυρτιάς.

Από τις άλλες τώρα παραστάσεις, στον *Ευαγγελισμό*, σώζεται σε καλή κατάσταση μόνο η μορφή της Παναγίας (εικ. 6), η οποία αναπαρίσταται όρθια και στραμμένη προς τα αριστερά, φορώντας γκριζογάλαζο χιτώνα με σκούρες πτυχώσεις, μάτιο και μαφόριο βαθυπόρφυρα και γκριζογάλαζο κεκρύφαλο. Στρέφει το πρόσωπό της προς το θεατή, τη στιγμή που κρατά με το αριστερό της χέρι τη ρόκα με περασμένη τη κόκκινη κλωστή, ενώ το δεξί προβάλλει από το μάτιο σε κίνηση έκπληξης προς το θέαμα του αρχάγγελου¹⁹⁷. Στο σκαμνί στο οποίο καθόταν η Θεοτόκος υπάρχει κόκκινο μαξιλάρι. Το σκαμνί έχει αποδοθεί στην απόχρωση του ξύλου, στολισμένο με λευκές

¹⁹³ Για το συμβολισμό των ενδυμάτων των ιεραρχών βλ. Συμεών Θεσσαλονίκης, *Περί της Ίερᾶς Λειτουργίας*, PG 155, 256 – 257. Βλ. ακόμα Κ. Κ. Κούρκουλας, *Τὰ ιερατικά ἄμφια καὶ ὁ συμβολισμὸς αὐτῶν ἐν τῇ Ὀρθοδόξῳ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ*, Αθήναι 1960, 44 – 46 και 61 – 75.

¹⁹⁴ Για τον συμβολισμό του καθενός από τα παραπάνω ενδύματα του σειλλειτουργούντος ιεράρχη βλ. ενδεικτικά, Γερμανός ΚΠόλεως, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 393 – 396.

¹⁹⁵ Το περιεχόμενο των ειλητών που κρατούν οι συλλειτουργούντες ιεράρχες αντλείται κατά κανόνα από τα καθιερωμένα κείμενα των λειτουργειών του Μ. Βασιλείου, του Χρυσοστόμου και των Προηγιασμένων. Βλ. αναλυτικά Χ. Κωνσταντινίδη, «Ελληνικές και παλαιοσερβικές επιγραφές στα ειλητά των συλλειτουργούντων ιεραρχών κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο», *Byzantium and Serbia in the 14th Century (International Symposium 3)*, Εκδ. National Hellenic Research Foundation, Athens 1996, 232 – 239. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος συνοδεύεται εδώ από το επίγραμμα: «Ὁ Θεός, ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον [...]». Βλ. *Ἱερατικόν Α' (Ἡ Θεία Λειτουργία Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου)*, Εκδ. Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας, Ἅγιον Ὄρος 2010, 90.

¹⁹⁶ Ο Μ. Βασίλειος συνοδεύεται από το λειτουργικό επίγραμμα: «Οὐδεις ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις [...]». Το απόσπασμα προέρχεται και εδώ από τη λειτουργία του Χρυσοστόμου και όχι του Βασιλείου όπως ίσως θα περιμέναμε. Βλ. *Ἱερατικόν*, Εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 1995, 117. Η συγκεκριμένη φράση είναι ανορθόγραφη (ορθή: CΑΡΚΗΚΑΙC).

¹⁹⁷ Για την πορεία της εικονογραφίας της Παναγίας του Ευαγγελισμού σε γενικές γραμμές βλ. Ι. Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ* 19 (1997), 201 – 220. Βλ. ακόμα Α. Ξυγγόπουλος, «Βημόθυρον κρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκην», *Μακεδονικά* 3 (1954), 120 – 122.

λοξές γραμμές και κόσμημα στο πλάι, ενώ στη παράσταση διακρίνεται και το υποπόδιο. Στο δεύτερο επίπεδο τώρα της σκηνής αποδίδεται πυργόσχημο οικοδόμημα με μονόρριχτη στέγη από κεραμίδια και είσοδο με τοξωτό άνοιγμα¹⁹⁸. Πάνω αριστερά αποδίδεται σε σχήμα ημικυκλίου ο ουρανός, από όπου ξεκινά τη κάθοδό του προς τη μορφή της Παναγίας, το Άγιο Πνεύμα, το οποίο εικονίζεται ως λευκό περιστέρι με φωτοστέφανο. Κάτω από το ημικύκλιο του ουρανού υπάρχει η μεγαλογράμματη επιγραφή του γεγονότος: «[ΕΥ]ΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ», ενώ στα δεξιά του φωτοστέφανου της Παναγίας διακρίνονται τα αρχικά «ΜΡ ΘΥ» και αριστερά τα αρχικά γράμματα της γνωστής ρήσης της Θεοτόκου προς τον αρχάγγελο Γαβριήλ: «Ι.Η.Κ.Γ.Κ.Τ.Ρ.Σ.¹⁹⁹».

Στο νότιο τοίχο, στην χαμηλότερη αγιογραφημένη ζώνη, αξίζει να σταθούμε στην παράσταση της *Δέησης*²⁰⁰ που αναπαρίσταται εκεί. Σώζεται πλέον ολόκληρη μόνο η μορφή της Παναγίας (εικ. 7), με το Χριστό και τον Πρόδρομο να είναι κατεστραμμένοι στο μεγαλύτερο μέρος τους εξαιτίας του παραθύρου που ανοίχτηκε εκεί μεταγενέστερα. Η Παναγία στα αριστερά της παράστασης, έχει στραμμένο το σώμα της προς τα δεξιά, φορώντας αυτή τη φορά λαδοπράσινο χιτώνα με μανίκια και καστανό μαφόριο με τα σημεία σε σχήμα άστρου. Εκτείνει τα χέρια της προς το Χριστό σε στάση δέησης, με τον δεύτερο να στέκεται όρθιος πάνω σε υποπόδιο, το οποίο σώζεται μαζί με μέρος του σώματος του Χριστού. Από τον Πρόδρομο που στεκόταν από την άλλη πλευρά και σε ανάλογη στάση με εκείνη της Θεοτόκου, διατηρείται σήμερα μόνο τμήμα του κορμού, καθώς και το κάτω μέρος των ενδυμάτων και των γυμνών ποδιών του²⁰¹. Τέλος, στα αριστερά του Προδρόμου, έχει αγιογραφηθεί από το Διγενή σε ολόσωμη μετωπική στάση ο *άγιος Νικόλαος* να κρατά κλειστό σταχωμένο Ευαγγέλιο με το αριστερό και να ευλογεί με το δεξί χέρι. Τα άμφια του αγίου

¹⁹⁸ Γενικά, η καλλιτεχνική απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους στο γεγονός του Ευαγγελισμού, φαίνεται πως αποσκοπεί στην ένταξη του μυστηρίου της Θείας Οικονομίας μέσα στον ανθρώπινο χρόνο και στο χώρο. Είναι χαρακτηριστικές δε παρόμοιες αποτυπώσεις του θέματος από τους αγιογράφους, και σε μικρότερες επιφάνειες, όπως είναι τα Βημόθυρα. Βλ. Π. Χ. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007, 69 και 99 – 108. Παράλληλα, σε ορισμένες περιπτώσεις τα αντικείμενα που αποδίδουν οι ζωγράφοι στη παράσταση του Ευαγγελισμού (χρυσή στάμνος, κολόνα), αποκτούν όχι μόνο διακοσμητικό, αλλά και συμβολικό χαρακτήρα. Βλ. Η. Ραπατσάνου, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», ΔΧΑΕ 15 (1991), 145 – 148.

¹⁹⁹ Πρόκειται για τη φράση: «ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου· γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου.». Βλ. *Κατὰ Λουκάν*, 1.38. Η ίδια συντομογραφία του ευαγγελικού χωρίου υπάρχει και στη παράσταση του Ευαγγελισμού στη μονή Μυρτιάς («Ι.Η.Κ.Γ.Κ»). Βλ. Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ΑΒΜΕ* 9 (1961), 90.

²⁰⁰ Αναλυτικά για την εικονογραφική παράσταση της Δέησης βλ. Μ. Ι. Καζαμιά – Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 2008.

²⁰¹ Μ. Αργρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 113 και Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 560.

ζωγραφίζονται με κόκκινο και λευκό χρώμα, ενώ δεξιά και αριστερά του φωτοστεφάνου του υπάρχουν οι λέξεις «Νικόλαος» και «ὁ ἐν»²⁰². Παράσταση της Δέησης φιλοτέχνησε ο Διγενής και στη μονή της Μυρτιάς, όπου εκεί τη μορφή της Παναγίας αντικαθιστά ο άγιος Νικόλαος²⁰³.

Παραμένοντας στο νότιο τοίχο και από τις παραστάσεις εκεί του Θεομητορικού κύκλου, αξίζει να γίνει αναφορά στη *Γενέσιο της Θεοτόκου* (εικ. 8)²⁰⁴. Στα δεξιά της σκηνής και σε πρώτο επίπεδο στέκεται δυσδιάκριτος πλέον εξαιτίας της φθοράς της παράστασης, ο πατέρας της Παναγίας, Ιωακείμ και αριστερά του μια θεραπαινίδα που προσφέρει νερό σε μια από τις καλεσμένες. Η μητέρα της Θεοτόκου, αγία Άννα, αναπαρίσταται ανακαθισμένη σε στρωμένο κρεβάτι στα αριστερά της σκηνής, πίσω της μια θεραπαινίδα, ενώ μπροστά της εκτείνεται ένα μεγάλο ορθογώνιο ξύλινο τραπέζι που συνιστά και τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Στη λεχώνα έρχονται να της συμπαρασταθούν αλλά και να τη συγχαρούν για το ευχάριστο γεγονός τρεις γυναίκες. Τέλος, μπροστά από το τραπέζι σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται η κούνια του βρέφους, με το πρόσωπο της νεογέννητης Παναγίας ωστόσο να έχει καταστραφεί. Τέλος, την αριστερή πλευρά του βάθους της παράστασης καταλαμβάνει ορθογώνιο οικοδόμημα με δίρριχτη σκεπή και μεγάλη είσοδο, ενώ τη δεξιά, πυργόσχημο οικοδόμημα που η επίπεδη στέγη του καταλήγει σε κουβούκλιο στηριγμένο σε τέσσερις μικρές κολώνες²⁰⁵. Ανάμεσα στα δύο οικοδομήματα, στο σημείο που αποτυπώνεται ο ουρανός, αποδίδεται με κεφαλαία γράμματα από το ζωγράφο η φράση: «Η ΓΕΝΗCIC ΤΗC ΘΚ Χ»²⁰⁶.

Ακριβώς δίπλα από τη Γέννηση της Παναγίας, αγιογραφήθηκαν από το Διγενή τα *Εισόδια της Θεοτόκου*²⁰⁷ (εικ. 9). Στη παράσταση που φέρει σήμερα σημαντικές φθορές και απώλειες, μπορούν να διακριθούν στο μέσο της η μικρή Παναγία να καθοδηγείται από τους γονείς της Ιωακείμ και Άννα στο Ναό, με την πρώτη να εκτείνει

²⁰² ό.π., 113 και 121.

²⁰³ ό.π., 112 – 113.

²⁰⁴ J. Lafontaine – Dosogne, *Iconographie de l' enfance de la Vierge dans l' Empire byzantin et en Occident*, Tome I, Εκδ. Palais des académies, Bruxelles 1992, 89.

²⁰⁵ Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου -16ου αιώνα», ΔΧΑΕ 11 (1983), 143 – 144.

²⁰⁶ Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η ανάγνωση των επιγραφών που εντοπίζονται στους Αγίους Πατέρες, έγινε στη παρούσα έρευνα μέσα από κυρίως ασπρόμαυρο και θαμπό φωτογραφικό υλικό, οπότε ενδέχεται να έχει κατά λάθος παραλειφθεί ή λάθος αναγνωσθεί κάτι από τις επιγραφές που στην παρούσα μελέτη αναγράφονται.

²⁰⁷ Κ. Δ. Καλοκώρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Εκδ. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972, 100 – 107.

τα χέρια της προς τον αρχιερέα Ζαχαρία που κλείνει το σώμα του προς τη μεριά της Θεοτόκου για να τη δεχτεί. Αποσπασματικά σωζόμενος όμιλος λαμπαδηφόρων γυναικών τοποθετείται στην δεξιά πλευρά της παράστασης, ενώ ο ναός του Σολομώντα ζωγραφίζεται πίσω από τις κύριες μορφές σε δεύτερο επίπεδο (ψηλό κτίσμα με δίρριχτη σκεπή δεξιά, κεντρικό μεγάλο κιβώριο που καλύπτει την Αγία Τράπεζα και ένα δεύτερο κιβώριο στα αριστερά)²⁰⁸. Στην ίδια σκηνή στο αριστερό άκρο της παράστασης και πάνω από το κεφάλι του Ζαχαρία ενσωματώνεται από το ζωγράφο το επεισόδιο της διατροφής της Παναγίας από τον άγγελο κατά τη δωδεκαετή παραμονή της στα Άγια των Αγίων²⁰⁹. Συγκεκριμένα, η Παναγία αποδοσμένη εδώ σε μικρότερη κλίμακα, κάθεται πάνω σε σύνθρονο που καλύπτεται από κιβώριο, στρέφοντας το σώμα της προς τα δεξιά, όπου βρίσκεται ο άγγελος που της προσφέρει τον άρτο²¹⁰. Το σώμα του αγγέλου κρύβεται πίσω από το κεντρικό κιβώριο του Ναού. Τέλος, στα δεξιά του κιβωρίου, αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα η επιγραφή «ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΚΟΥ».

Στα δυτικά, στην αριστερή παραστάδα της εισόδου έχει αγιογραφηθεί ο *αρχάγγελος Μιχαήλ* (εικ. 10). Είναι ενδεδυμένος με κεραμιδί χρώματος κοντό χιτώνα και μανίκια που φτάνουν μέχρι τους αγκώνες, θώρακα με καστανού χρώματος αποδοσμένες τις μεταλλικές λωρίδες στους βραχίονες και τους μηρούς και γαλάζιου χρώματος τις μεταλλικές ταινίες στο στέρνο του, και τέλος μανδύα -επίσης κεραμιδούς χρώματος- που σκεπάζει μέρος του αριστερού του ώμου, με τον υπόλοιπο να κρύβεται πίσω από τη πλάτη του²¹¹. Δύο μεγάλα λαδοπράσινα φτερά που φύονται από τη πλάτη του καταλήγουν χαμηλά στο ύψος των γονάτων, ενώ στο κεφάλι, κορδέλα στερεώνει τη πλούσια κόμη του αρχάγγελου. Με το δεξί χέρι κρατά γυμνό ξίφος, το οποίο ακουμπά πάνω στον ώμο του, την ίδια ώρα που το αριστερό χέρι εκτείνεται προς τη πλευρά της γυμνής θήκης²¹². Δυστυχώς το πρόσωπο του Μιχαήλ έχει απολεπιστεί. Πάνω από το δεξί του φτερό, τέλος, αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα το όνομά του:

²⁰⁸ Η όλη σκηνή εμπνέεται από το απόκρυφο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου. Βλ. C. Tischendorf, *Evangelia Apokrypha*, Εκδ. H. Mendelssohn, Lipsiae 1876, 14 – 16.

²⁰⁹ Θ. Αρχοντόπουλος, «Δανιήλ στο λάκκο των Λεόντων – Εισόδια της Θεοτόκου: Εικονογραφικά παράλληλα», ΔΧΑΕ 16 (1992), 254 – 256.

²¹⁰ Η απεικόνιση του άρτου που προσκομίζει ο άγγελος στη Θεοτόκο φαίνεται πως έχει χαρακτήρα μυστηριακό, λειτουργώντας ως προτύπωση στη Παλαιά Διαθήκη του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Βλ. χαρακτηριστικά Γεώργιος Νικομήδειας, *Λόγος Ζ'*, PG 100, 1448: «[...] Ἡ δὲ κομιζομένη τροφή τον ἄρτον αυτόν τῆς ζωῆς εἰκονίζεν».

²¹¹ Για τα διακρινόμενα χρώματα στη παράσταση βλ. Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 123. Για έγχρωμη φωτογραφία της παράστασης του Μιχαήλ βλ. Ν. Ψιλάκης, *Βυζαντινές εκκλησίες και μοναστήρια της Κρήτης*, Εκδ. Καρμάνωρ, Ηράκλειο 1998, 148, εικ. 225.

²¹² Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 561.

«ΜΙΧΑΙΛ». Η παρουσία του αρχιστράτηγου των αγγέλων ακριβώς δίπλα από τη θύρα της εκκλησίας με ακάλυπτο το ξίφος -σε στάση ως θα μπορούσε να λεχθεί πλήρους «πολεμικής ετοιμότητας»- εξάρει την παρουσία του ως φύλακα του χώρου, αποτρέποντας τους πνευματικά «μη καθαρούς» ανθρώπους να εισέλθουν σε αυτόν²¹³.

Στη δεξιά παραστάδα της πόρτας αναπαρίσταται ολόσωμος ο *άγιος Μάμας*²¹⁴ (εικ. 11), σε στάση αντίστοιχη με εκείνη του αρχάγγελου Μιχαήλ. Είναι ενδεδυμένος με λαδοπράσινο χιτώνα που φέρει διακοσμητική ταινία στο κάτω άκρο του και γύρω από το λαιμό. Ο άγιος φορεί επίσης κόκκινο μανδύα που στερεώνεται στο ύψος του λαιμού με πόρπη, καλύπτοντας τον αριστερό του ώμο. Με το αριστερό του χέρι κρατά ένα μικρό αρνάκι και με το δεξί μια γκλίτσα που ακουμπά στον ώμο του. Έχει πλούσια, κοντή και ανακατεμένη κόμη που πέφτει πάνω στο νεανικό του αγένειο πρόσωπο²¹⁵. Η παρουσία του αγίου Μάμα στη συγκεκριμένη θέση του ναού (παραστάδα εισόδου) απαντάται εκτός από τους αγίους Πατέρες και σε άλλους ναούς της Κρήτης, όπως στην αγία Μαρίνα Ραβδούχας Κισάμου, στην Παναγία Φρέ Αποκόρωνα, στην Παναγία Αλήκαμπου επίσης στον Αποκόρωνα και αλλού²¹⁶. Πρόκειται δε για έναν ποιμενικό άγιο, προστάτη των ζώων και δη των ποιμνίων όπως άλλωστε υποδηλώνουν η γκλίτσα και το μικρό αρνάκι που φέρει στο χέρι του²¹⁷.

Στο τύμπανο του δυτικού τοίχου έχει ζωγραφιστεί τέλος η *Σταύρωση*²¹⁸ (εικ. 12), η οποία ως παράσταση είναι πολυπρόσωπη. Η σκηνή λαμβάνει χώρα μπροστά από το τείχος της Ιερουσαλήμ. Αριστερά και δεξιά του σταυρού του Χριστού σχηματίζονται δυο ομάδες ανθρώπων, με τον αριστερό όμιλο αρχικά να αποτελείται από την Παναγία και τρεις μυροφόρες²¹⁹. Η Θεοτόκος είναι στραμμένη προς τη μεριά του υιού της με τα χέρια λυγισμένα στο ύψος των αγκώνων σε στάση δέησης, ενώ μια έκφραση

²¹³ Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Α. Παπαδοπούλου – Κεραμέως (Επιμ.), Εκδ. Τυπογραφείον Β. Kirschbaum, Εν Πετρούπολει 1909, 283.

²¹⁴ Συνοπτικά για το βίο του αγίου βλ. *Menologium Basilianum*, PG 117, 24 – 25. Η τιμή του αγίου Μάμαντος γνώρισε μεγάλη διάδοση κατά τη βυζαντινή εποχή, στη Κωνσταντινούπολη, τον ελλαδικό και μικρασιατικό χώρο, τη Συροπαλαιστίνη ακόμα και τη Γαλλία. Βλ. Αρχ. Φ. Ιωακείμ, «Ο βίος και η διάδοση της τιμής και των λειψάνων του αγίου μεγαλομάρτυρος Μάμαντος της Καισάρειας», *Η τιμή του αγίου Μάμαντος στη Μεσόγειο: ένας ακρίτας άγιος ταξιδεύει*, Εκδ. Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2013, 32 – 36.

²¹⁵ Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, ό.π. (υποσημ. 213), 189.

²¹⁶ Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 561.

²¹⁷ Θ. Ε. Δετοράκης, *Εισαγωγή στη σπουδή των αγιολογικών κειμένων (πανεπιστημιακές παραδόσεις)*, Εκδ. Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1992, 85 – 86.

²¹⁸ Για την εικονογραφία της Σταύρωσης στη βυζαντινή τέχνη βλ. γενικά G. Millet, *Recherches Sur l'Iconographie De L'Evangile*, Εκδ. E. De Boccard, Paris 1960, 396 – 460.

²¹⁹ Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 562, υποσημ. 63.

συγκρατημένου πόνου χαρακτηρίζει το πρόσωπό της. Από τις μυροφόρες διακρίνονται καθαρά οι δύο, ενώ από τη τρίτη που είναι τοποθετημένη σε δεύτερο επίπεδο, μόνο η άκρη του φωτοστέφανου (εικ. 13). Ακολούθως, ο δεξιός όμιλος αποτελείται από τον άγιο Ιωάννη το Θεολόγο και τον εκατόνταρχο Λογγίνο.

Όπως η Παναγία, έτσι και ο Θεολόγος στρέφεται προς το Χριστό, ακουμπώντας τα χέρια του στο μάγουλο και το μηρό του, λυγίζοντας παράλληλα το σώμα του, εμφανώς σε στάση απόγνωσης ως προς το ορώμενο θέαμα. Δίπλα του ο εκατόνταρχος Λογγίνος²²⁰ κρατώντας την ασπίδα στο αριστερό του χέρι, σηκώνει το δεξί προς το Χριστό, ομολογώντας με αυτό το τρόπο την σωτήρια πίστη του. Ανάμεσα δε στις δύο ομάδες, αγιογραφούνται σε μικρότερη κλίμακα ο λογχοφόρος και σπογγοφόρος στρατιώτης κατά την ευαγγελική παράδοση²²¹ (εικ. 14). Ο Εσταυρωμένος βρίσκεται, τέλος, στο κέντρο της όλης παράστασης, φορώντας λευκό κοντό περίζωμα, με το άψυχο σώμα του να διαγράφει ελαφρά καμπύλη προς τα αριστερά και το κεφάλι του να γέρνει προς το δεξιό του ώμο²²². Παρόμοιο γενικά σχήμα ακολουθείται και στη Σταύρωση της Κάτω Μερόπης και της Μυρτιάς, με την εξαίρεση ότι και στις δυο εκεί παραστάσεις απουσιάζουν οι δυο στρατιώτες, ενώ επιπλέον στη Μυρτιά ο Λογγίνος δεν κρατά ασπίδα, αλλά ανοικτό προς τα κάτω ειλητάριο με την επιγραφή: «ΑΛΗΘ-/ΩΣ Θ(ΕΟ)Υ / ΥΙΟΥ / ΗΝ ΟΥ-/ΤΟΥ»²²³.

Συνοψίζοντας, αξίζει να αναφερθεί ότι η Βασιλάκη – Μαυρακάκη που πρώτη εξέτασε εμπειριστατωμένα τις σωζόμενες τοιχογραφίες στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, δεν τις αποδίδει όλες αποκλειστικά στο Ξένο Διγενή. Συγκεκριμένα διακρίνει στις τοιχογραφίες τα χέρια δυο ζωγράφων που εργάστηκαν παράλληλα στην αγιογράφιση του ναού· του Ξένου Διγενή στις παραστάσεις του δυτικού (Σταύρωση, αρχάγγελος Μιχαήλ, άγιος Μάμας) και του νοτίου τοίχου (Δέηση, Γέννηση και Εισόδια της Θεοτόκου, Κοίμηση) και ενός δεύτερου ανώνυμου ζωγράφου, πιθανώς ακόμα και βοηθού του Διγενή που εργάστηκε στην ανατολική πλευρά της εκκλησίας (Πλατυτέρα, συλλειτουργούντες ιεράρχες, καθώς και στον Ευαγγελισμό). Η ίδια ερευνήτρια, παρατηρώντας επιμέρους λεπτομέρειες στις

²²⁰ Α. Ευγγόπουλος, «Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δυο στρατιωτών», *ΕΕΒΣ* 30 (1960 – 1961), 54 – 84.

²²¹ Για το λογχοφόρο και το σπογγοφόρο βλ. Μ. Μπορμπουδάκη, *Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος στο νομό Ηρακλείου*, Διδακτορική διατριβή, Π. Ι., Ιωάννινα 2014, 83 – 85.

²²² Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 564.

²²³ *Κατά Μάρκον*, 15.39.

παραστάσεις κάνει λόγο όπως αναφέρθηκε για σύμπραξη των δύο ζωγράφων, του εμπειρότερου Διγενή στα κεντρικά τους σημεία και του δεύτερου, καλλιτεχνικά πιο «αδέξιου», σε συμπληρωματικά στοιχεία των παραστάσεων²²⁴.

II. ΠΑΛΑΙΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΜΟΝΗΣ ΜΥΡΤΙΑΣ ΑΙΤΩΛΙΑΣ.

Η μονή Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς στην Αιτωλία βρίσκεται στο 23ο περίπου χιλιόμετρο του δρόμου που συνδέει το Αγρίνιο με το Θέρμο, κοντά στη λίμνη Τριγωνίδα και είναι η παλαιότερη σε συνεχή λειτουργία μονή του νομού Αιτωλοακαρνανίας (εικ. 15). Αποτελεί μνημείο ιδιαίτερα σημαντικό για τη μελέτη της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής, καθώς εντός του καθολικού της σώζει τοιχογραφίες τεσσάρων χρονικών φάσεων: α) του 12ου / 13ου αιώνα, β) του 1491, γ) του 1539 και δ) του 17ου – 18ου αιώνα²²⁵. Από τις τοιχογραφίες αυτές η παρούσα μελέτη θα επικεντρωθεί σε εκείνες του 1491 που αποτελούν έργο του Ξένου Διγενή. Στο διάκοσμο πρώτος αναφέρθηκε το 1897 ο Άγγλος περιηγητής William Woodhouse, ο οποίος τον χαρακτήρισε «προφανώς καλής ποιότητας»²²⁶, για να ακολουθήσει το 1908 ο Γεώργιος Λαμπράκης, ο οποίος δημοσίευσε την κτητορική επιγραφή στο ιερό του καθολικού με το όνομα του Διγενή· σε αυτή τη δημοσίευση έχουν παραλειφθεί οι στίχοι 10 – 12 και το έτος αγιογράφησης του καθολικού έχει διαβαστεί ως «ζηθ», δηλαδή 520/1²²⁷.

Στις αρχές του 1920 ο Δημήτριος Λουκόπουλος επισκέφτηκε και αυτός το μοναστήρι και μετέγραψε την επιγραφή με χρονολογία ιστόρησης «ZNH» (7058 =1549)²²⁸. Το 1928 ο ίδιος αποτύπωσε σχεδιαστικά την επιγραφή του Διγενή με μικρές αποκλίσεις από τη παλαιότερη μεταγραφή²²⁹, ενώ την περίοδο 1940 – 1942 μετέγραψε εκ νέου την επιγραφή με χρονολογία αυτή τη φορά το «ζνθ» (1550/1)²³⁰. Το 1952 ο Μανώλης Χατζηδάκης αναφερόμενος στις τοιχογραφίες του Διγενή και στην

²²⁴ ό.π., 565.

²²⁵ Για τις φάσεις βλ. αναλυτικά Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103) 42 – 45.

²²⁶ W. J. Woodhouse, *Aetolia. Its geography, topography, and antiquities*, Εκδ. Oxford Clarendon Press, Oxford 1897, 205.

²²⁷ Ι. Σπετσιέρης, «Χριστιανικά αρχαιότητες εν τη Στερεά Ελλάδι», ΔΧΑΕ 8 (1908), 74.

²²⁸ Ανώνυμος, «Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτών, τεχνιτών και άλλων εξ επιγραφών μεταβυζαντινών εκκλησιών», *ΕΕΒΣ* 2 (1925), 322.

²²⁹ Δ. Λουκόπουλος, «Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς», *HME* 7 (1928), 306.

²³⁰ Του ίδιου, *Θέρμος και Απόκουρο. Ιστορία – Αρχαιολογία - Λαογραφία*, Εκδ. Σ. Δ. Βασιλόπουλος, Αθήνα 1990, 142.

κτητορική επιγραφή επισήμανε ότι το έτος ιστόρησης πρέπει να διαβαστεί «1491» αντί «1549»²³¹. Έκτοτε η χρονολογία αυτή επικράτησε στη βιβλιογραφία και δεν έχει αμφισβητηθεί. Το 1961 ο Αναστάσιος Ορλάνδος πραγματοποίησε την πρώτη μελέτη του διακόσμου του καθολικού, μεταγράφοντας και σχολιάζοντας παράλληλα την επιγραφή του 1491²³². Τέλος, με τις τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη Μυρτιά ασχολήθηκαν είτε εκτεταμένα είτε συνοπτικά και άλλοι σύγχρονοι ερευνητές όπως χαρακτηριστικά οι Βοκοτόπουλος, Βασιλάκη – Μαυρακάκη, Παλιούρας, Γαρίδης, Μαδεράκης, Γεωργιτσογιάννη, Αგრέβη κα²³³.

Όσον αφορά τον αρχιτεκτονικό τύπο του παλαιού καθολικού, αυτός είναι απλός μονόχωρος καμαροσκέπαστος με ημικυκλική αψίδα και δίρριχτη στέγη, πλάτους 2,85 και μήκους 4,75 μ. (εικ. 16). Ο ναός φωτίζεται από μικρό μονόλοβο παράθυρο που βρίσκεται στην αψίδα και διέθετε αρχικά είσοδο μόνο στη δυτική πλευρά. Είναι κτισμένος με αργολιθοδομή και μικρό αριθμό πλίνθων στους αρμούς, ενώ περιορισμένος είναι ο κεραμοπλαστικός του διάκοσμος που αποτελείται από οδοντωτή ταινία στην επίστεψη της αψίδας και πλίνθους ακτινοειδώς διατεταγμένες γύρω από τυφλό φεγγίτη, περιβαλλόμενες από οδοντωτή ταινία που εκτείνεται οριζόντια στο πλάι του φεγγίτη στο αέτωμα του ανατολικού τοίχου²³⁴. Και τα δυο διακοσμητικά θέματα είναι καθιερωμένα στη μεσοβυζαντινή ναοδομία²³⁵. Αν και δεν είναι γνωστό το ακριβές έτος ανέγερσης του καθολικού, είναι πολύ πιθανή μια χρονολογία γύρω στο 1200, εποχή κατά την οποία χρονολογούνται δυο σωζόμενες στο ναό παραστάσεις²³⁶. Σε μεταγενέστερη φάση στη δυτική πλευρά του παλαιού οικοδομήματος ανεγέρθηκε δίστηλος σταυροειδής εγγεγραμμένος τρουλαίος ναός. Με τη καινούρια αυτή αρχιτεκτονική διαρρύθμιση ο παλαιός ναός λειτουργούσε πλέον ως το ιερό και ο νέος ως κυρίως ναός. Η δυτική θύρα με τη σειρά της μετατράπηκε σε Ωραία Πύλη, ενώ ανοίχτηκε θύρα στο νότιο τοίχο, τοιχισμένη σήμερα εσωτερικά. Λίγο μεταγενέστερο τέλος θα πρέπει να είναι το παράθυρο στα ανατολικά του ίδιου τοίχου που ανοίχτηκε για το καλύτερο φωτισμό του ιερού²³⁷.

²³¹ Μ. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», ΚρητΧρ. 6 (1952), 79, υποσημ. 23.

²³² Μ. Αग्रέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτίας*, ό.π. (υποσημ. 103), 32 – 33.

²³³ ό.π., 33 – 35.

²³⁴ ό.π., 40.

²³⁵ Βλ. ενδεικτικά Ν. Γκιολές, *Βυζαντινή Ναοδομία*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987, 124 – 128.

²³⁶ Πρόκειται για τις παραστάσεις της Κοίμησης της Θεοτόκου και του αγίου Στεφάνου. Βλ. Μ. Αग्रέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτίας*, ό.π. (υποσημ. 103), 41.

²³⁷ Για τις υπόλοιπες οικοδομικές φάσεις βλ. ό.π., 41 – 42.

Η σταδιακή οικοδόμηση του καθολικού της Μυρτιάς είχε αντίκτυπο και στο πρόγραμμα της αγιογράφησης του μνημείου που όπως αναφέρθηκε διακρίνεται σε τέσσερις φάσεις. Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή εντάσσονται στη δεύτερη φάση του 1491 και βρίσκονται όλες στις επιφάνειες του ιερού. Το εικονογραφικό πρόγραμμα απλώνεται σε όλες τις ελεύθερες εσωτερικά επιφάνειες, εξαιτίας όμως του περιορισμένου χώρου αποδόθηκαν μόνο τα σπουδαιότερα ευαγγελικά γεγονότα που ανήκουν στον εικονογραφικό κύκλο του Δωδεκάορτου, καθώς και σημαντικοί άγιοι της Εκκλησίας. Η προτίμηση ενός κατά τέτοιο τρόπο ανεπτυγμένου εικονογραφικού προγράμματος είναι συνηθισμένη σε μικρούς ναούς της περιφέρειας κατά τη παλαιολόγεια εποχή, όπως στην Κρήτη, τα Κύθηρα και τη Μακεδονία²³⁸. Τα θέματα αναπτύσσονται στη Μυρτιά σε ζώνες και διαχωρίζονται με στενή κόκκινη ταινία ανάμεσα σε δυο λεπτές λευκές γραμμές.

Στην κόγχη του ιερού ανατολικά, το τεταρτοσφαίριο της ανίδας καταλαμβάνει η ημίσωμη μετωπική Πλατυτέρα με τον επίσης ημίσωμο και μετωπικό Χριστό μπροστά από το στήθος της και δυο σεβίζοντες αγγέλους σε προτομή (εικ. 17). Ακολούθως στον ημικύλινδρο αναπαρίστανται μέχρι τα γόνατα και γυρισμένοι προς το κέντρο και κρατώντας ενεπίγραφα ειλητάρια, τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες: οι άγιοι Γρηγόριος Θεολόγος και Ιωάννης Χρυσόστομος αριστερά (εικ. 18), Μ. Βασίλειος και Μ. Αθανάσιος δεξιά (εικ. 19). Ο υπόλοιπος ανατολικός τοίχος χωρίζεται σε τρεις ζωγραφικές ζώνες. Το ανώτερο μέρος του (τύμπανο) καταλαμβάνει η παράσταση της Ανάληψης (εικ. 20α και β), το μεσαίο ο Ευαγγελισμός (αριστερά και δεξιά του μετώπου της κόγχης, εικ. 21) και το κατώτερο ποδέα από ζωγραφισμένα κρεμαστά υφάσματα. Στους πλάγιους τοίχους τέλος έχει ζωγραφιστεί τρίχρωμη τεθλασμένη ταινία, όμοια εκείνης που διακοσμεί την κόγχη του ιερού.

Ακολούθως, στο βόρειο τοίχο, στην ανώτερη ζώνη, διατηρούνται λείψανα πλατιάς ταινίας με ανθοφυτικά και γεωμετρικά κοσμήματα. Στην αμέσως κατώτερη (μεσαία) ζώνη αγιογραφήθηκαν από τα ανατολικά προς τα δυτικά η Εις Άδου Κάθοδος, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Σταύρωση, η Μεταμόρφωση και τέλος το Γενέσιο της Θεοτόκου. Τέλος, στην κατώτερη ζώνη αγιογραφήθηκε η Δέηση με τους ολόσωμους Χριστό στο κέντρο, Πρόδρομο στα δεξιά, στραμμένο κατά τα τρία τέταρτα προς το

²³⁸ Μ. Αგრέβη, *Οι τοιχογραφίες*, Ιωάννινα 2007, 57. Βλ. ακόμα Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του αγίου Βλασίου της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος», *Μακεδονικά* 31 (1997 – 1998), 93 – 105 και Ε. Δεληγιάννη – Δωρή, «Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως. Έργο ενός εργαστηρίου (:),» *ΔΧΑΕ* 20 (1999), 185 – 194.

Χριστό και τον άγιο Νικόλαο αριστερά, μετωπικό (εικ. 22). Αντίστοιχα στο νότιο τοίχο εικονίζονται στην επάνω ζώνη από τα ανατολικά προς τα δυτικά η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η Γέννηση του Χριστού, η Βαϊοφόρος και τα Εισόδια της Θεοτόκου. Τέλος στη χαμηλότερη ζώνη διατηρούνται ολόσωμοι ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος, καθώς και η κτητορική επιγραφή στα δυτικά του νότιου τοίχου.

Από τη διακοσμητική φάση του 1491 δεν μας είναι σήμερα γνωστό τι είχε ζωγραφίσει ο Διγενής στο ανατολικό και δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου, καθώς εκεί πλέον έχουν αποκαλυφθεί παλαιότερα τοιχογραφικά στρώματα που χρονολογούνται στα τέλη του 12ου με αρχές του 13ου αιώνα. Απώλειες παρατηρούνται επίσης στα ίδια σημεία του νοτίου τοίχου που προέκυψαν λόγω της διάνοιξης της πλάγιας θύρας και του παραθύρου. Άγνωστος είναι τέλος και ο διάκοσμος (αν ποτέ υφίστατο) στο δυτικό τοίχο. Παράλληλα, ρωγμές, απολεπίσεις, αιθάλη και άλατα που έχουν σχηματιστεί πάνω στις ζωγραφικές επιφάνειες κυρίως της δεύτερης ζωγραφικής ζώνης, δυσκολεύουν κατά πολύ τη παρατήρηση και εξέταση ορισμένων τοιχογραφιών. Όλες οι παραστάσεις στους κάθετους τοίχους ταυτίζονται με επιγραφές που διατηρούνται οι περισσότερες.

Στο νότιο τοίχο του ναού βρίσκονται όπως αναφέρθηκε ολόσωμες οι μορφές του αρχαγγέλου Μιχαήλ και του αγίου Δημητρίου (εικ. 23). Διατηρούνται και οι δυο σε καλή κατάσταση με μικρές σποραδικές φθορές. Ο *Μιχαήλ* (εικ. 24)²³⁹ στέκεται επιβλητικός και μετωπικός, στηριζόμενος στο δεξί πόδι και με χαλαρό το αριστερό, με ανοιχτά τα λαδοπράσινα φτερά του στη πλάτη. Εικονίζεται αγένειος, με πλούσια σγουρά μαλλιά, ώχρας, καστανού και λαδοπράσινου χρώματος που πέφτουν πίσω στον αυχένα του και τα οποία συγκρατεί λευκή κορδέλα, οι άκρες της οποίας κυματίζουν πλάι. Φορά κοντό χιτώνα με μανίκια μέχρι τους αγκώνες και λευκά λεπτά κρόσσια στη παρυφή, ενώ την ένδυση ολοκληρώνει θώρακας, διακοσμημένος με ανάγλυφα φυτικά μοτίβα που διασταυρώνονται μεταξύ τους. Μανδύας καλύπτει σχεδόν όλο το αριστερό του χέρι και χάνεται πίσω στη πλάτη του. Κρατά γυμνό ξίφος στο δεξί του χέρι, έτοιμος να τιμωρήσει τους ασεβείς²⁴⁰ και με το δεξί στηρίζει την άδεια θήκη του όπλου που φέρει κόκκινο ιμάντα γύρω της. Στα πόδια του φορά λευκές περικνημίδες, φτιαγμένες

²³⁹ Για πλούσια βιβλιογραφία σχετικά με την εικονογραφία του αρχαγγέλου βλ. Αγρέβη, ό.π., 124, υποσημ. 514.

²⁴⁰ Βλ. παραπάνω τον αρχάγγελο στα Απάνω Φλώρια, 46 – 47.

από λωρίδες υφάσματος που δένονται με κόμπο²⁴¹. Το Μιχαήλ συνοδεύει επιγραφή: «[Ο] ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΜΙΧΑΗΛ». Ο Μιχαήλ αποδίδεται και εδώ από το Διγενή στο τύπο του «φύλακα»²⁴², τοποθετημένος κοντά στην αγία τράπεζα. Ο συγκεκριμένος τύπος απαντά από τον 14ο αιώνα και εξής, τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες του αρχαγγέλου²⁴³. Μικρές διαφορές διακρίνονται στο Μιχαήλ που ζωγράφησε ο Διγενής στα άλλα δύο μνημεία με αυτόν της Μυρτιάς²⁴⁴. Στα Απάνω Φλώρια ο αρχάγγελος στερείται χρωματικής ποικιλίας σε σχέση με τον αντίστοιχο της Μυρτιάς.

Ο άγιος Δημήτριος είναι ζωγραφισμένος ακριβώς δίπλα στο Μιχαήλ (βλ. εικ. 23), ολόσωμος, μετωπικός και στην ίδια ακριβώς στάση με τον αρχάγγελο. Αναπαρίσταται κατά πρόσωπο, νεαρός, αγένειος, με κοντό μαλλί²⁴⁵ καστανού, ώχρας και λαδοπράσινου χρώματος και με ομόχρωμα τοξωτά φρύδια. Είναι ντυμένος με στρατιωτική στολή που αποτελείται από κοντό χειριδωτό βαθυκόκκινο χιτώνα και θώρακα με φτερά και δύο γκριζες μεταλλικές ταινίες με ανάγλυφα μοτίβα γύρω από το λαιμό και το στήθος του²⁴⁶. Οι προστατευτικές λωρίδες στο δεξί βραχίονα και γύρω από τους μηρούς του έχουν ζωγραφιστεί με καστανό χρώμα, αποκτώντας λάμψη με κάθετες και λοξές πυκνές πινελιές ώχρας. Λαδοπράσινος μανδύας πέφτει από τους ώμους του αγίου και χάνεται προς τα πίσω, καλύπτοντας το αριστερό χέρι και σχηματίζοντας πλούσιες πτυχές στις παρυφές. Στο δεξί χέρι κρατά και φέρνει μπροστά στο στήθος του δόρυ, ενώ το αριστερό χέρι ελεύθερο πέφτει παράλληλα προς το σώμα. Διπλός κόκκινος ιμάντας περασμένος στο λαιμό συγκρατεί στο πίσω αριστερό ώμο μικρή στρογγυλή ασπίδα με λαδοπράσινο δίσκο και γκριζογάλαζη δαντελωτή περιφέρεια. Τα πόδια του καλύπτουν δρομίδες στο χρώμα της ώχρας, με κόκκινες λεπτές πινελιές και τρεις μαύρες ταινίες στο ύψος του γονάτου. Τον άγιο συνοδεύει η επιγραφή: «Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΞ», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα επάνω στο βαθυγάλαζο κάμπο. Έφιππο άγιο Δημήτριο έχει

²⁴¹ Γ. Γ. Γούναρης, *Οί τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στη Καστοριά*, Εκδ. Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1980, 148, υποσημ. 4.

²⁴² Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας*, Εκδ. Εταιρία Ευβοϊκών Σπουδών, Αθήνα 1991, 92.

²⁴³ ό.π. και ακόμα Α. Ξυγγόπουλος, «Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ (Περίληψις)», ΔΧΑΕ 1 (1933), 18.

²⁴⁴ Για το Μιχαήλ στα Απάνω Φλώρια βλ. Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 561. Για το Μιχαήλ της Κάτω Μερόπης βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», ΔΧΑΕ 35 (2014), 172 – 173.

²⁴⁵ Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, ό.π. (υποσημ. 213), 157, 270 και 295.

²⁴⁶ Για πλούσια βιβλιογραφία σχετικά με την εικονογραφία του αγίου βλ. Μ. Αგრέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 127, υποσημ. 546.

ζωγραφίσει ο Διγενής στα Απάνω Φλώρια, όμως οι φθορές δεν επιτρέπουν λεπτομερείς παρατηρήσεις²⁴⁷.

Στο βόρειο τοίχο, στη μεσαία ζώνη, διακρίνεται σήμερα όχι τόσο καθαρά όσο κατά το παρελθόν η σκηνή της *Μεταμόρφωσης* («Η ΜΕΤΑ/ΜΟΡΦΩΣΙΣ», εικ. 25α, β)²⁴⁸. Τρεις απότομα κομμένοι ορεινοί όγκοι κεραμιδί χρώματος με λίγα φυτά να φυτρώνουν πάνω τους υποδηλώνουν το όρος Θαβώρ. Στην άνω ζώνη της παράστασης βρίσκεται όρθιος και μετωπικός μέσα σε διπλή δόξα, ελλειψοειδή εξωτερικά και τετράπλευρη με κοιλόκυρτες πλευρές εσωτερικά, ο Χριστός («ΙC ΧC»), ντυμένος στα υπόλευκα. Ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κρατά τυλιγμένο ειλητάριο. Έχει καστανά μαλλιά που πέφτουν στον αυχένα και ένσταυρο φωτοστέφανο με την επιγραφή «Ο [Ω]Ν». Αριστερά και δεξιά του Χριστού πατώντας σε ξεχωριστούς βράχους στέκονται στραμμένοι προς το κέντρο, ο Ηλίας («Η») σε στάση δέησης και ο Μωσής («Μ») με τις πλάκες της Διαθήκης, αντίστοιχα. Ακολούθως στη κάτω ζώνη της παράστασης αναπαρίστανται από αριστερά προς δεξιά ο Πέτρος, ο Ιωάννης και ο Ιάκωβος, σε στάση κατάπληξης και φόβου προς το ορώμενο συμβάν. Τα ενδύματά τους είναι γαλάζιου, κεραμιδί και κόκκινου χρώματος αντίστοιχα, σχηματίζουν αποπτύγματα που ανεμίζουν πίσω από τη πλάτη του Πέτρου και στο πλάι των δυο άλλων μαθητών. Η Μεταμόρφωση έχει ζωγραφιστεί από το Διγενή και στα Απάνω Φλώρια, δεν σώζεται όμως εκεί σε καλή κατάσταση. Η σκηνή ακολουθεί πιστά τη διήγηση των ευαγγελιστών²⁴⁹.

Παραμένοντας στο βόρειο τοίχο, μεταξύ των υπολοίπων παραστάσεων εικονίζεται εμπνευσμένος από την Απόκρυφη παράδοση ο *Επιτάφιος Θρήνος* («Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ», εικ. 26α, β)²⁵⁰ που καλύπτεται σε μεγάλο μέρος του σήμερα από άλατα και αιθάλη, γι' αυτό και είναι πλέον δυσδιάκριτος²⁵¹. Το βάθος της παράστασης καταλαμβάνουν δυο ψηλοί οξυκόρυφοι βράχοι, ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται άδειος ο σταυρός του Κυρίου και εκατέρωθέν του τα σύμβολα του Πάθους, ο σπόγγος και η λόγχη. Επάνω από την κάθετη κεραία του σταυρού αναγράφεται

²⁴⁷ Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 555.

²⁴⁸ Για την εικονογραφία της Μεταμόρφωσης βλ. G. Millet, *Recherches*, Paris 1960, 216 – 231.

²⁴⁹ *Κατά Μάρκον*, 9. 2 – 9, *Κατά Ματθαίον*, 17.1 – 9 και *Κατά Λουκάν*, 9. 28 – 36.

²⁵⁰ Για τη παράσταση του Θρήνου βλ. ενδεικτικά Μ. Γ. Σωτηρίου, «Ενταφιασμός - Θρήνος», ΔΧΑΕ 7 (1974), 139 – 148.

²⁵¹ Περιγραφή της παράστασης όταν αυτή φαινόταν καλύτερα έκανε πρώτος ο Ορλάνδος. Βλ. Α. Ορλάνδος, «μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», ό.π. (υποσημ. 199), 95 – 96. Για αρκετά καλή ασπρόμαυρη φωτογραφία βλ. Δ. Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκουρο*, ό.π. (υποσημ. 230), 152.

συντετμημένη η επιγραφή «Ο ΒCΛΤΔΞ» (ό βασιλεὺς τῆς δόξης) και κάτω οριζόντια παριστάνονται δύο μικρά ημίσωμα Σεραφείμ να κατεβαίνουν από τον ουρανό με ανοιχτά τα φτερά τους, θρηνώντας το νεκρό Χριστό²⁵². Ο τελευταίος καταλαμβάνει το κάτω μέρος της σύνθεσης, ξαπλωμένος πάνω σε ορθογώνιο πορφυρό λίθο στρωμένο με λευκή σινδόνη, φορώντας το λευκό περίζωμα της Σταύρωσης²⁵³. Τα μαλλιά του πέφτουν ελεύθερα στους ώμους του και στο ένσταυρο φωτοστέφανο επιγράφεται η λέξη «Ο ΩΝ», την ώρα που το κεφάλι του ακουμπά στα γόνατα της μητέρας του. Η Θεοτόκος ντυμένη με βαθυγάλαζο φόρεμα, κεραμιδί μαφόριο και κόκκινα υποδήματα κάθεται σε καστανό σκαμνί σκύβοντας πάνω από τον υιό της, ακουμπώντας τη δεξιά του παρειά· τα χέρια της τυλίγονται γύρω από τους ώμους του Χριστού²⁵⁴.

Πίσω από το λίθο προβάλλει ο Ιωάννης ο Θεολόγος που κρατά το κεφάλι του απελπισμένος, ενώ δεξιά κοντά στα πόδια του Χριστού βρίσκεται ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας που τακτοποιεί τη σινδόνη. Τέσσερις Μυροφόρες θρηνούν το νεκρό Χριστό με επικεφαλής τη Μαρία τη Μαγδαληνή στα αριστερά. Η τελευταία φορά σκουρόχρωμο μακρυμάνικο φόρεμα και κεραμιδί μαφόριο, ανακάθεται σε βράχους θρηνώντας με τα μαλλιά ξέπλεκα και τείνοντας τα χέρια της στον ουρανό²⁵⁵. Δεξιότερα βρίσκονται δυο άνδρες· ο όρθιος που κρατά τη κλίμακα και έχει το κεφάλι του περασμένο ανάμεσα από τα σκαλοπάτια είναι ο Νικόδημος. Τέλος, μπροστά από το λίθο και στο έδαφος βρίσκεται καστανό καλάθι με τα σύνεργα της Αποκαθήλωσης και τα καρφιά του Εσταυρωμένου και πιο δίπλα λευκό μυροδοχείο. Η παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου έχει ζωγραφιστεί και στα Απάνω Φλώρια, σώζεται όμως σε κακή κατάσταση, ενώ στην Κάτω Μερόπη δεν εντοπίζεται αν και είναι πιθανό να είχε ζωγραφιστεί και εκεί.

²⁵² Σεραφείμ σύμφωνα με την υμνογραφία των Εγκωμίων του Μ. Σαββάτου. Βλ. Ι. – Σ. Βελούδης (Επιμ.), *Τριώδιον κατασκευτικόν*, Εκδ. Εκ του ελληνικού τυπογραφείου του Αγίου Γεωργίου, Ενετίησιν 1856, 402.

²⁵³ Η εικόνα του γυμνού Χριστού ξαπλωμένου στη σινδόνη έχει ευχαριστιακό περιεχόμενο. Βλ. ενδεικτικά Η. Grigoriadou – Cabagnols. «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», *CahArch* 20 (1970), 182.

²⁵⁴ Γεώργιος Νικομηδείας, *Λόγος Η'*, PG 100, 1488.

²⁵⁵ Για την απεικόνιση της Μαρίας της Μαγδαληνής βλ. Β. Φωσκόλου, «Η ξανθομαλλούσα αδελφή του Λαζάρου στην Όμορφη Εκκλησία της Αθήνας. Μια ακόμη πρόταση ιστορικής ανάγνωσης των «δυτικών επιδράσεων» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής», Π. Πετρίδης – Β. Φωσκόλου (Επιμ.), *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Εκδ. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2014, 507 – 523.

III. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΤΩ ΜΕΡΟΠΗΣ ΠΩΓΩΝΙΟΥ.

Περίπου ένα χιλιόμετρο δυτικά από το χωριό Φρασανά (μετονομασμένο από το 1928 σε Κάτω Μερόπη) στην επαρχία Πωγωνίου της Ηπείρου²⁵⁶, βρίσκεται μικρός ξυλόστεγος ναός, αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 27). Το μνημείο αποτελείται από δύο μέρη, τον κυρίως ναό και έναν δυτικά μεταγενέστερο, προσαρτημένο σε αυτόν νάρθηκα που εξέχει βόρεια και νότια του αρχικού κτίσματος. Οι συνολικές διαστάσεις της εκκλησίας είναι 8,05 και 8,26 μ. μήκος στη νότια και τη βόρεια πλευρά αντίστοιχα και 5,90 μ. πλάτος (εικ. 28)²⁵⁷. Η είσοδος στην εκκλησία πραγματοποιείται σήμερα από τοξωτή θύρα που βρίσκεται στη νότια πλευρά του νάρθηκα, ενώ στον αρχικό ναό είχε ανοιχτεί από μία θύρα στη δυτική και νότια πλευρά του, με τη δεύτερη να είναι πλέον τοιχισμένη. Ο κύριος ναός φωτίζεται από ένα παράθυρο στη βόρεια και νότια πλευρά αντίστοιχα, ο νάρθηκας από ένα παράθυρο στη βόρεια και φωτιστική θυρίδα στη δυτική πλευρά, ενώ στενό δίλοβο παράθυρο με κάθετη πλακοειδή λίθο φέρει η τρίπλευρη εξωτερικά και ημικυκλική εσωτερικά, ασίδα του ιερού στα ανατολικά²⁵⁸.

Ο ναός είναι κτισμένος με οριζόντια τοποθετημένους καστανοφαιούς και λευκού χρώματος, χονδροπελεκημένους λίθους, ενώ σε ορισμένα σημεία διασώζονται ακόμα στους τοίχους οι ξυλοδεσιές. Από άποψη δε αρχιτεκτονικής διακόσμησης, η Κοίμηση δεν φέρει γενικώς κεραμοπλαστικό διάκοσμο στις εξωτερικές της επιφάνειες, με μοναδική εξαίρεση τις δύο ζώνες κεράμων τοποθετημένων κατά τέτοιο τρόπο που να σχηματίζουν ψαροκόκαλο στην ασίδα του ιερού. Το ψαροκόκαλο επεκτείνεται παράλληλα και σε μέρος του ανατολικού τοίχου της εκκλησίας, ενώ γενικά ως διακοσμητικό θέμα απαντάται σε αρκετά υστεροβυζαντινά μνημεία της περιοχής²⁵⁹. Ο ναός καλύπτεται από δίρριχτη σκεπή, κατασκευασμένη από πλακοειδείς λίθους, με τη στέγαση αυτή να μην είναι η αρχική του μνημείου. Δυστυχώς η ακριβής χρονολογία ανέγερσης του ηπειρωτικού ναού και η δημιουργία του εικονογραφικού προγράμματός του δεν είναι σήμερα γνωστές, καθώς η κτητορική επιγραφή στην οποία οι

²⁵⁶ Σύμφωνα με το ΦΕΚ 81Α της 14ης Μαΐου 1928. Βλ. Ελληνική Δημοκρατία, *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, Τεύχος Α', αρ. 81, Εν Αθήναις τῆ 14 Μαΐου 1928, 610, αρ. 100.

²⁵⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 244), 145.

²⁵⁸ ό.π. Για παρόμοια δίλοβα παράθυρα βλ. Του ιδίου, *Η Μονή του αγίου Δημητρίου στο Φανάρι. Συμβολή στη μελέτη της αρχιτεκτονικής του δεσποτάτου της Ηπείρου*, Εκδ. Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2012, 64.

²⁵⁹ Για το διακοσμητικό αυτό μοτίβο σε υστεροβυζαντινούς ναούς βλ. Κ. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Καβάλα 1988, 162 – 163 και 211.

πληροφορίες αυτές αναγράφονταν δεν είχε μεταγραφεί ή να φωτογραφηθεί όταν πυρκαγιά έπληξε την εκκλησία γύρω στο 1921, οπότε την κατέστρεψε. Ο Ιωάννης Λαμπρίδης που επισκέφτηκε το μνημείο κατά τα τέλη του 19ου αιώνα και διάβασε τη σωζόμενη τότε επιγραφή, αναφέρει ότι ο ναός ιδρύθηκε το 1413 και πως αγιογραφήθηκε «παρά τινος ζωγράφου Ξένου Δαγενοῦς»²⁶⁰.

Η απουσία της κτητορικής επιγραφής προκάλεσε έντονο διάλογο σχετικά με τη χρονολογία των σωζόμενων τοιχογραφιών και όχι της πατρότητάς τους, καθώς είναι καθολικά δεκτή η δημιουργία τους από τον Ξένο Διγενή. Η χρονολογία του Λαμπρίδη κρίνεται γενικά ως προβληματική και κατά πάσα πιθανότητα λανθασμένη. Ο Χατζηδάκης πρώτος πρότεινε ότι οι τοιχογραφίες του Διγενή στην Κοίμηση πρέπει να τοποθετηθούν μετά από αυτές των Αγίων Πατέρων και της Μονής Μυρτιάς. Ακολούθως, κατά τον Ορλάνδο, θεωρείται φυσικώς αδύνατο ο μουχλιώτης ζωγράφος να ήταν καλλιτεχνικά δραστήριος επί 78 συναπτά έτη, διάστημα που ξεκινά από το 1413 -αν θεωρηθεί αυτό ως έτος ιστόρησης του ναού της Κάτω Μερόπης- και ολοκληρώνεται πολύ αργότερα, το 1491, με την ιστόρηση του παλαιού καθολικού της μονής Μυρτιάς²⁶¹.

Ο ίδιος δε ερευνητής θεώρησε παράλληλα πως ο Λαμπρίδης διάβασε λάθος την επιγραφή και πως αντί για το έτος 1413, αυτή πιθανώς ανέγραφε 1493²⁶². Κατά δε τη Βασιλάκη – Μαυρακάκη, με την οποία συμφώνησε αργότερα και η Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Κάτω Μερόπης πρέπει να τοποθετηθεί μετά από αυτόν στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, καθώς τεχνοτροπικά ο ζωγράφος δείχνει στο μνημείο της Κάτω Μερόπης πως βρίσκεται εγγύτερα στους Αγίους Πατέρες, παρά στο μνημείο της Αιτωλίας²⁶³. Τέλος, η Αγρέβη σημειώνει πως μικρή χρονική απόσταση υπάρχει ανάμεσα στην ιστόρηση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και του παλαιού καθολικού της Μυρτιάς²⁶⁴. Συνοψίζοντας τους παραπάνω ερευνητές, ο Βοκοτόπουλος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ιστόρηση της εκκλησίας στο Πωγώνι είναι σχεδόν σύγχρονη με εκείνη στο παλαιό

²⁶⁰ Ι. Λαμπρίδης, «Πωγωνιακά», *Ηπειρωτικά Μελετήματα* 7 (1889), 36.

²⁶¹ Α. Ορλάνδος, «μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», ό.π. (υποσημ. 199), 99.

²⁶² ό.π.

²⁶³ Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 156), 567 – 569.

²⁶⁴ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 232.

καθολικό της Μυρτιάς, προτείνοντας δυο πιθανές χρονολογίες εκτέλεσης των τοιχογραφιών, στα 1480/1 και αργότερα στα 1495/6²⁶⁵.

Η πυρκαγιά που έπληξε την Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, δεν κατέστρεψε μόνο την κτητορική επιγραφή που βρισκόταν πάνω από τη δυτική θύρα του ναού, αλλά προκάλεσε παράλληλα εκτεταμένες φθορές και στον υπόλοιπο τοιχογραφικό του διάκοσμο²⁶⁶. Σήμερα, οι τοιχογραφίες του Διγενή στο ηπειρωτικό μνημείο σώζονται αποσπασματικά, με μεγάλες φθορές, έχοντας αποκτήσει μια ενιαία καστανέρυθρη απόχρωση στις επιφάνειές τους²⁶⁷. Το 1968 οι αγιογραφίες συντηρήθηκαν από τη 5η Περιφέρεια Βυζαντινών Αρχαιοτήτων υπό την επίβλεψη του Βοκοτόπουλου. Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή εντοπίζονται στον αρχικό μονόχωρο ναό. Κάνοντας μία γενική επισκόπηση της τοιχογραφικής διακόσμησης και ξεκινώντας από τα ανατολικά, το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού καταλαμβάνει η Θεοτόκος με το Χριστό, η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην αμέσως κατώτερη ζώνη και τέλος στη βάση του εσωτερικού ημικυλίνδρου, τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες.

Ακολουθως, το μέτωπο του ανατολικού τοίχου χωρίζεται σε τρεις ζωγραφικές ζώνες: στην ανώτερη εικονίζεται η Ανάληψη, στη μεσαία, βόρεια της αψίδας, δυο άγιοι διάκονοι και νότια ο Ευαγγελισμός. Κάτω δε από την εντοιχισμένη αγία τράπεζα έχει ζωγραφιστεί φυλλοφόρος σταυρός και δεξιότερα η θυσία του Αβραάμ. Τέλος, στη δυτική πλευρά του κτιστού βάθρου της πρόθεσης σώζονται λείψανα παράστασης από την καταδίκη του Αρείου²⁶⁸. Από τον υπόλοιπο κυρίως ναό, οι τοίχοι -εκτός του δυτικού- διαιρούνται σε δυο ζώνες, η ανώτερη διακοσμημένη με αφηγηματικές παραστάσεις και η κατώτερη με μεμονωμένους αγίους, όρθιους ή έφιππους. Οι σκηνές χωρίζονται γενικά μεταξύ τους με κόκκινες ταινίες πάχους 3,5 – 4 εκ. που ορίζονται από λευκή παρυφή, γεγονός που δε συμβαίνει συνήθως με τους μεμονωμένους αγίους. Στο βόρειο τοίχο ξεκινώντας πάλι από τα ανατολικά προς δυσμάς αναπαρίστανται η Εις Άδου Κάθοδος, ο Επιτάφιος Θρήνος και η Αποκαθήλωση (και οι δύο κατεστραμμένες λόγω του εκεί ανοιγμένου παραθύρου), η Σταύρωση, ο Εμπαιγμός και η Προδοσία του Ιούδα. Ακολουθως, στην άνω ζώνη του νότιου τοίχου ξεκινώντας από το ανατολικό του άκρο φτάνοντας μέχρι τη βορειοδυτική γωνία, παριστάνονται σε

²⁶⁵ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 244), 145 και 181.

²⁶⁶ Του ιδίου, «Μια πρώιμη κρητική εικόνα της Βαΐοφόρου στην Λευκάδα», ΔΧΑΕ 9 (1979), 319.

²⁶⁷ Του ιδίου, «Ο Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 244), 144.

²⁶⁸ ό.π., 146.

πολύ φθαρμένη κατάσταση, πιθανότατα η Γέννηση του Χριστού, η Υπαπαντή και η Βάπτισμα (οι δυο τελευταίες καταστράφηκαν κατά τη διάνοιξη του παραθύρου), η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου και η Βαΐοφόρος. Στο δυτικό τοίχο, στο αέτωμα έχει αναπτυχθεί από το ζωγράφο η σκηνή της Πεντηκοστής και κάτω αυτής σκηνές του χριστολογικού και θεομητορικού κύκλου· η Ραθυμία των Αποστόλων (Προσευχή στη Γεθσημανή), το Γενέσιο, τα Εισόδια και η Κοίμηση της Θεοτόκου αντίστοιχα.

Στη χαμηλή ζώνη της βόρειας πλευράς έχουμε από τα ανατολικά προς τα δυτικά το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας, λείψανα παράστασης του Άρειου, τους αγίους Νικόλαο (;), έφιππο Δημήτριο, Θεόδωρο Στρατηλάτη και Τήρωνα, καθώς και τον άγιο Μηνά²⁶⁹. Στο νότιο τοίχο αντίστοιχα δυο αδιάγνωστους ιεράρχες, τον άγιο Γεώργιο έφιππο και δυο ακόμα αδιάγνωστους αγίους. Τέλος, στη κάτω ζώνη του δυτικού τοίχου σώζονται υπολείμματα από αδιάγνωστη αγία, ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως φύλακας της εισόδου, όπως αγιογραφήθηκε από το Διγενή και στα Απάνω Φλώρια²⁷⁰, καθώς και οι άγιοι αυτοκράτορες Κωνσταντίνος και Ελένη ανάμεσα σε σταυρό²⁷¹. Γενικά, οι παραστάσεις στη κάτω ζώνη του ναού έχουν υποστεί σοβαρές καταστροφές, με τη μελέτη τους να είναι ως εκ τούτου αποσπασματική²⁷².

Όπως στους Αγίους Πατέρες, έτσι και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, αναπαρίσταται στο τεταρτοσφαίριο της αυλίδας η δεόμενη *Πλατυτέρα* (εικ. 29)²⁷³. Γενικά, η απεικόνιση της Θεοτόκου σε προτομή έχοντας μπροστά επίσης στηθαίο τον Υιό της χωρίς να τον αγγίζει, είναι εικονογραφικό θέμα που επικρατεί από την υστεροβυζαντινή και τη μεταβυζαντινή περίοδο, όπου οι διαστάσεις των ναών είναι πλέον περιορισμένες, όπως συμβαίνει και στο εν λόγω ηπειρωτικό μνημείο²⁷⁴. Μπροστά από τη Θεοτόκο διατηρείται σε πολύ καλύτερη κατάσταση από το ναό στα Απάνω Φλώρια, ο Χριστός, στο τύπο του Εμμανουήλ, στηθαίος να ευλογεί και με τα

²⁶⁹ ό.π., 175.

²⁷⁰ ό.π., 173.

²⁷¹ Οι άγιοι φορούν εδώ τη τυπική βασιλική ενδυμασία που μαρτυρείται στη τέχνη ήδη από τις αρχές του 10ου αιώνα. Βλ. C. Walter, *The iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Alexandros Press, Leiden 2006, 47

²⁷² Για τη περιγραφή των μορφών της χαμηλότερης ζώνης βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 244), 172 – 177.

²⁷³ Η στάση της Θεοτόκου είναι η καθιερωμένη και στα τρία μνημεία που ζωγράφησε ο Ξένος Διγενής. Η ενδυμασία της επίσης είναι ίδια με εκείνη της μονής Μυρτιάς που θα γίνει λόγος παρακάτω.

²⁷⁴ Α. Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2001, 79 – 83.

δυο χέρια²⁷⁵. Η απεικόνιση του αγένειου Χριστού Εμμανουήλ εξάρει το γεγονός της θείας Ενανθρωπήσεως²⁷⁶. Ο μικρός Χριστός φορεί ανοικτόχρωμο χιτώνα διάστικτο με ανθύλλια και ιμάτιο με χρυσοκοντυλιές, όπως συμβαίνει και στο χιτώνα του. Γύρω από το κεφάλι του φέρει φωτοστέφανο. Ο σταυρός του φωτοστεφάνου του κοσμεύεται με μικρότερους σταυρούς τους οποίους σχηματίζουν πέντε μαργαριτάρια, με το διάκοσμο αυτό να είναι κοινός σε όλες τις αναπαραστάσεις του Χριστού στο ηπειρωτικό μνημείο. Εξαιτίας των φθορών που υπάρχουν στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας δεν σώζεται η επιγραφή της παράστασης, ούτε φαίνεται αν η Πλατυτέρα πλαισιωνόταν από αγγέλους, όπως γίνεται στη Μυρτιά²⁷⁷.

Ακολουθώντας, στην ανώτερη ζώνη του ημικυλίνδρου της αψίδας αναπαρίσταται η *Κοινωνία των Αποστόλων* (εικ. 30α, β)²⁷⁸, θέμα που δεν απαντάται στα άλλα δύο μνημεία που φιλοτέχνησε ο Διγενής, πιθανώς λόγω του περιορισμένου τους χώρου²⁷⁹. Η απεικόνιση του θέματος της Μετάδοσης και Μετάληψης των Αχράντων Μυστηρίων, του Σώματος δηλαδή και του Αίματος του Χριστού, ακριβώς κάτω από την Πλατυτέρα, προβάλλει δυναμικότερα στον πιστό το σχέδιο της θείας Οικονομίας και της Ενανθρωπήσεως²⁸⁰. Στο κέντρο της σύνθεσης αναπαρίσταται μακρόστενη αγία τράπεζα που στηρίζεται σε ένα πόδι και καλύπτεται από ύφασμα που σχηματίζει οριζόντιες πτυχές, ενώ κροσσωτή ποδέα διακοσμημένη με διπλές ταινίες στις παρυφές και με άνθη κρέμεται από κρίκους. Την αγία τράπεζα καλύπτει ημισφαιρικό κιβώριο που στηρίζεται σε τέσσερις κιονίσκους, οι οποίοι τοποθετούνται πίσω της. Ο Χριστός αναπαρίσταται δύο φορές²⁸¹, πίσω από την αγία τράπεζα, την ώρα που προσφέρει στους μαθητές του, αριστερά το Σώμα και δεξιά το Αίμα του, όντας ενδεδυμένος με τα αρχιερατικά άμφια (πολυσταύριο φελόνιο και ωμοφόριο). Δυο άγγελοι με λευκό

²⁷⁵ Για το τύπο του Χριστού Εμμανουήλ βλ. Μ. Ασφενταγάκης, «Εμμανουήλ», *Μεγάλη ορθόδοξη χριστιανική εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 7, Εκδ. Στρατηγικές εκδόσεις, Αθήνα 2012, 96.

²⁷⁶ Α. Σέμογλου, «Χριστός Εμμανουήλ και Χριστός ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Εικονογραφικοί και επιγραφικοί συμφυρμοί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική», *Βυζαντινά* 30 (2010), 387.

²⁷⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 244), 148 – 149.

²⁷⁸ Για μια πλήρη μελέτη του εικονογραφικού θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη βλ. Ν. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη (6ος αι. – α' μισό 15ου αι.)*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2015.

²⁷⁹ Μ. Αργέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 90 – 91.

²⁸⁰ Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του αγίου Νικολάου του Καβάσιλα. Βλ. Νικόλαος Καβάσιλας, *Είς τὴν θείαν λειτουργίαν*, PG 150, 425C – D. Βλ. ακόμα S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, Εκδ. College Art Association in association with University of Washington Press, Washington 1999, 49.

²⁸¹ Μπορεί να εικονογραφείται επίσης μία φορά. Βλ. C. Walter, *Art and ritual of the byzantine church*, Εκδ. Variorum Publications LTD, London 1982, 195. Η πιο διαδεδομένη όμως είναι η διπλή απεικόνιση του Χριστού, όπως συμβαίνει και εδώ. Σπάνια είναι η τριπλή απεικόνιση του Χριστού. Βλ. Ν. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*, ό.π. (υποσημ. 278), 227 – 229.

στιχάριο και στενό βαθύχρωμο οράριο διακονούν τον αρχιερέα Χριστό, κρατώντας ριπίδιο και λαμπάδα²⁸². Τα στιχάρια τους διακοσμούνται με δυο οριζόντιες ταινίες που φέρουν ψευδοαραβικές επιγραφές. Οι απόστολοι²⁸³, τέλος, είναι χωρισμένοι αριστερά και δεξιά σε δυο ομάδες των έξι ατόμων, φορώντας χιτώνα και ιμάτιο. Επικεφαλής της πρώτης ομάδας είναι ο Πέτρος που ετοιμάζεται να δεχτεί στα χέρια του από το Χριστό τον Άρτο, και της δεύτερης ο Ιωάννης που κατά τον ίδιο τρόπο ετοιμάζεται να λάβει το Αίμα από ποτήριο²⁸⁴. Όλοι οι απόστολοι φέρουν φωτοστέφανο, κάποιιοι είναι γενειοφόροι και άλλοι αγένειοι, ενώ τέλος χαρακτηριστική είναι η μορφή του Ιούδα στο τέλος της αριστερής ομάδας που κρατώντας στα χέρια του τον Άρτο εγκαταλείπει τους συναποστόλους του²⁸⁵.

Ακριβώς κάτω από την Κοινωνία των Αποστόλων, στην κατώτερη ζώνη του ημικυλίνδρου της αψίδας, αναπαρίστανται από το Διγενή όπως και στους Αγίους Πατέρες, οι *συλλειτουργούντες ιεράρχες* (εικ. 31α, β), τέσσερις όμως αυτή τη φορά στον αριθμό, ολόσωμοι²⁸⁶, ελαφρώς σκυφτοί και στραμμένοι προς την αγία τράπεζα κρατώντας ανοικτά ειλητάρια²⁸⁷. Από τα αριστερά προς τα δεξιά οι Γρηγόριος Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Μ. Βασίλειος και Μ. Αθανάσιος φορούν στιχάριο, φελόνιο, ωμοφόριο διακοσμημένο με μεγάλους σταυρούς και διπλό επιτραχήλιο που φέρει μαζί με τα επιμανίκια και τα επιγονάτια μαργαριταρένιο στολισμό. Τα ωμοφόρια του Θεολόγου και του Βασιλείου σχηματίζουν ένα αντίστροφο λάμδα στο στέρνο πέφτοντας κάτω κατά τον άξονα του σώματος, σε αντίθεση με του Χρυσοστόμου και

²⁸² Πρόκειται ουσιαστικά για συνδυαστική αποτύπωση της αέναης Ουράνιας Λειτουργίας και της εν χρόνω επίγειας. Βλ. W. T. Woodfin, «Celestial hierarchies and earthly hierarchies in the art of the byzantine church», P. Stephendon (Επιμ.), *The Byzantine World*, Εκδ. Routledge, Oxon 2010, 310 – 311. Βλ. ακόμα T. Velmans, «Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIVe et XVe siècles», P. Armstrong (Επιμ.), *Ritual and art byzantine essays for Christopher Walter*, Εκδ. The Pindar Press, London 2006, 198 – 199.

²⁸³ Για τους Αποστόλους της Κοινωνίας βλ. αναλυτικά Ν. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*, ό.π. (υποσημ. 278), 236 – 255.

²⁸⁴ Τον Ιωάννη μπορεί να αντικαθιστά στην εικονογραφία της Κοινωνίας ο Παύλος. Βλ. ενδεικτικά S. D. Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Vol. 1, Εκδ. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 1993, 42.

²⁸⁵ Ν. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*, ό.π. (υποσημ. 278), 267 – 271.

²⁸⁶ Κατά κανόνα. Για παραδείγματα μερικής, όχι δηλαδή ολόσωμης απεικόνισής τους, βλ. Μ. Αγγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 88 – 89.

²⁸⁷ Τόσο η στάση όσο και τα ανοιχτά ειλητάρια των ιεραρχών με τις ευχές παρμένες από τα λειτουργικά κείμενα, τονίζουν τον ενεργό ρόλο των αγίων ιεραρχών κατά τη τέλεση της Θείας Ευχαριστίας. Βλ. G. Babić, «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos», W. Drews, B. Quast (Επιμ.), *Frühmittelalterliche Studien*, Vol. 2, χ.τ 1968, 378.

του Μ. Αθανασίου που τυλίγονται γύρω από το λαιμό τους και κρέμονται από τον αριστερό τους ώμο²⁸⁸.

Το βάθος πίσω από τις τέσσερις ολόσωμες μορφές χωρίζεται σε τρεις ζώνες, με τις επιγραφές των ονομάτων των ιεραρχών να είναι πλέον ημιεξίτηλες. Ο *Γρηγόριος ο Θεολόγος*, πρώτος από αριστερά ([Ο ΑΓΙΟΣ] ΓΡΗΓΟΡΙΟ[Σ]) εικονίζεται αναλαφαντίας, πλατυγένης, με κατσαρά μαλλιά και θύσανο στο μέτωπο²⁸⁹, ενώ φορά πολυσταύριο φελόνιο με τους σταυρούς να πλαισιώνονται από «γαμμάτια» (ή «γαμμάδια»)²⁹⁰. Στο δε ειλητάριό του που κρατά ανοιχτό με τα δυο χέρια είναι γραμμένα τα λόγια που εκφωνεί ο ιερέας στο τέλος του καθαγιασμού των τιμίων δώρων: «ΕΞΕΡΕΤΩΣ/ ΤΗΣ ΠΑΝΑ/ΓΙΑΣ ΑΧΡΑΝ/ΤΟΥ ΥΠΕΡ/ΕΥΛΟΓΗΜΕ/ΝΗΣ ΕΝΔΟ/ΞΟΥ ΔΕΣ(ΠΟΙΝΗΣ)»²⁹¹. Δίπλα του ο *Ιωάννης ο Χρυσόστομος*, αν και δε σώζεται το όνομά του είναι αναγνωρίσιμος από τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά, αποδιδόμενος κατά τον «ασκητικό» τύπο²⁹². Όπως ο Γρηγόριος, αγιογραφείται από το Διγενή και αυτός σχεδόν φαλακρός, με κοντό καστανό γένι και γκρίζα μαλλιά²⁹³, ενδεδυμένος με πολυσταύριο φελόνιο. Στο ειλητάριό που κρατά διαβάζεται η αρχή της ευχής της προθέσεως: «Ο Υ(ΙΟ)Σ Ο Θ(ΕΟ)Σ / ΗΜΩΝ Ο Τ/ΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟ(Ν) / ΑΡΤΟΝ Τ(ΗΝ) ΤΡΟ/ΦΗΝ ΤΟΥ Π(ΑΝ)/ΤΟΣ ΚΟΣΜΟΥ»²⁹⁴.

Δεξιά από το παράθυρο της κόγχης αναπαρίσταται ο Μ. Βασίλειος (Ο ΑΓ[ΙΟ] Σ] ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ). Είναι οξυγένης με πυκνά γκρίζα μαλλιά²⁹⁵, ενώ φορά και αυτός πολυσταύριο φελόνιο με μεγάλους σταυρούς, οι οποίοι όμως έχουν πλέον σχεδόν απολεπιστεί. Σε αντίθεση με τους άλλους τρεις συλλειτουργούντες ιεράρχες της παράστασης, ο συγκεκριμένος Καππαδόκης Πατέρας ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με

²⁸⁸ Για παρόμοιο τρόπο ένδυσης του ωμοφορίου κατά τη βυζαντινή περίοδο (11ο αιώνα) βλ. ενδεικτικά Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Αϊ-Μιχαήλη στο Βουνό στην Ανω Κορακιάνα Κέρκυρας», ΔΧΑΕ 34 (2013), 96, εικ. 4.

²⁸⁹ Για τα φυσικά χαρακτηριστικά του αγίου βλ. Η. Delehaye (Επιμ.), *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Εκδ. Actorum Bollandianorum typography, Bruxellis 1902, 422 – 423.

²⁹⁰ Διακοσμητικά τετράγωνα ή ρομβοειδή σημεία στις άκρες του ιματίου σε σχήμα Γ. Βλ. Π. Σ. Παπαευάγγελος, *Η διαμόρφωση της εξωτερικής εμφανίσεως του ανατολικού και ιδία του ελληνικού κλήρου*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1965, 21.

²⁹¹ F. E. Brightman, *Liturgies, Eastern and Western*, Vol. 1, Εκδ. Clarendon Press, Oxford 1896, 330 – 331.

²⁹² O. Demus, «Two Palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP* 14 (1960), 110 – 119.

²⁹³ Η. Delehaye (Επιμ.), *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Εκδ. Actorum Bollandianorum typography, Bruxellis 1902, 219 – 220.

²⁹⁴ F. E. Brightman, *Liturgies, Eastern and Western*, Vol. 1, Εκδ. Clarendon Press, Oxford 1896, 309. Ο ζωγράφος έχει κάνει λάθος στην αρχή της επιγραφής, καθώς η λέξη «ΥΙΟΣ» δεν υπάρχει στο κείμενο, αλλά επαναλαμβάνεται η λέξη «ΘΕΟΣ». Επομένως, η ορθή επιγραφή είναι: «Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ (...)».

²⁹⁵ Η. Delehaye (Επιμ.), *Synaxarium*, ό.π. (υποσημ. 293), 366.

το αριστερό κρατά από κάτω το ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται η αρχή της ευχής του Χερουβικού Ύμνου: «ΟΥΔΕΙC [Α]/ΕΙΟC ΤΩΝ / ΣΥΝΔΕ/ΔΕΜΕΝ(ΩΝ)/ ΤΑΙC CAP/(ΚΙ)ΚΕC ΕΠ(ΙΘΥΜΙΑΙC)²⁹⁶. Δεξιά του, τέλος, εικονίζεται ο Μ. Αθανάσιος ([Ο ΑΓΙΟC] ΑΘΑΝΑCΙΟC), πλατυγένης, λευκόθριξ και σχεδόν φαλακρός²⁹⁷. Φορά φελόνιο με ζατρικιοειδή διάκοσμο, ενώ στο ανοικτό ειλητάριο που κρατά δεν σώζεται πια η επιγραφή. Γενικά, οι άγιοι που προτιμώνται και αγιογραφούνται μαζί κατά κανόνα στην παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών, είναι οι Μ. Βασίλειος, Ιωάννης Χρυσόστομος και Γρηγόριος Θεολόγος, για να ακολουθήσουν κατά σειρά προτίμησης οι Μ. Αθανάσιος, Νικόλαος, Κύριλλος κα²⁹⁸.

Συνεχίζοντας, στο αέτωμα του ανατολικού τοίχου εικονίζεται η *Ανάληψη* (εικ. 32)²⁹⁹, της οποίας το μεν ανώτερο τμήμα είναι σήμερα κατεστραμμένο, το δε κατώτερο παρουσιάζει σημαντικές φθορές. Στη κορυφή του αετώματος θα εικονιζόταν κατά πάσα πιθανότητα ο μέσα σε δόξα αναλαμβανόμενος Χριστός. Από τους δυο αγγέλους που κρατούσαν τη δόξα, σώζονται σήμερα μόνο τμήματα των φτερών τους. Ακολούθως, στο αριστερό τμήμα της παράστασης, εικονίζονται τρεις απόστολοι στραμμένοι προς το κέντρο της σύνθεσης. Ο πρώτος δεξιά, κατά πάσα πιθανότητα ο Πέτρος, υψώνει σε στάση έκπληξης το δεξί του χέρι προς το στήθος, τη στιγμή που η άκρη του ιματίου του ανεμίζει μπροστά. Τον Πέτρο ακολουθούν δυο ακόμα μαθητές, με το μεσαίο να στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω. Δεξιά του Πέτρου, άγγελος ενδεδυμένος με λευκό ιμάτιο που ανεμίζει προς τα πίσω του, κινείται με ανοικτό διασκελισμό προς το κέντρο, στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω, τη στιγμή που με το δεξί χέρι δείχνει το Χριστό και με το αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή: «ΟΥΤΟC / ΕCΗΝ / Ι(ΗCΟΥ)C Ο ΑΝΑ/ΛΗΦΘΕΙC / [ΑΦ' Υ]ΜΩΝ». Τα δε σκουρόχρωμα φτερά του είναι συμμετρικά κατεβασμένα δεξιά και αριστερά του.

Δεξιά του αγγέλου, στο άκρο του δεξιού ημιχορίου δίπλα στη κόγχη, σώζεται το σώμα μιας ακόμα μορφής. Κρατά μαντήλι στο αριστερό της χέρι και κινείται προς το κέντρο με ανοικτό διασκελισμό. Η μορφή της μπορεί να ταυτιστεί με τη Θεοτόκο³⁰⁰.

²⁹⁶ F. E. Brightman, *Liturgies*, ό.π. (υποσημ. 294), 318.

²⁹⁷ H. Delehay (Επιμ.), *Synaxarium*, ό.π., 399.

²⁹⁸ X. Κωνσταντινίδη, «Παρατηρήσεις σε παραστάσεις ιεραρχών στο καθολικό της Μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη Βήρα», Α. Μ. Hakkert – W. E. Kaegi (Επιμ.), *Byzantinische Forschungen*, Band XIV,1, Εκδ. V. A. M. Hakkert, Amsterdam 1989, 309.

²⁹⁹ Για τη παράσταση της Ανάληψης βλ. αναλυτικά Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψη του Χριστού βάσει των μνημείων της α' χιλιετηρίδος*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1981.

³⁰⁰ Για παραδείγματα όπου η Θεοτόκος ηγείται της πομπής των αποστόλων βλ. Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 108.

Αντίθετα, το δεξιό ημιχώριο της παράστασης είναι στο μεγαλύτερο της μέρος κατεστραμμένο. Αριστερά, άγγελος κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή: «ΑΝΔΡΕC Γ/[ΑΛ]ΙΛΑΙΟΙ / ΤΙ Ε[CΤΗΚΑ]/ΤΑΙ ΒΛ[ΕΠΟΝ]/Τ(ΕC) ΕΙC ΤΟΝ / ΟΥΡΑΝΟΝ». Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη επιγραφή των ειληταρίων αποδίδουν τα λόγια των αγγέλων προς τους αποστόλους κατά την Ανάληψη του Χριστού, όπως αναφέρονται μέσα στις Πράξεις των Αποστόλων³⁰¹. Δεξιότερα, διακρίνονται σπαράγματα τεσσάρων αποστόλων, με τους υπολοίπους να βρίσκονται σε δεύτερο επίπεδο, όπως θα γινόταν και στο αριστερό ημιχώριο. Κλείνοντας, η ένταξη γενικά του θέματος της Ανάληψης στο χώρο του ιερού κρίνεται πως οφείλεται στον έντονο εσχατολογικό της χαρακτήρα. Συμβολίζει τη Δευτέρα Παρουσία του Χριστού, ενώ το Άγιο Βήμα συνδέεται με την ουράνια βασιλεία και το θρόνο του Θεού³⁰². Η ίδια παράσταση σώζεται σε καλύτερη κατάσταση στη μονή της Μυρτιάς, ενώ στους Αγίους Πατέρες δε μπορεί να μελετηθεί εξαιτίας των φθορών.

Συνεχίζοντας, βόρεια της κόγχης του ιερού αναπαρίστανται δύο διάκονοι (εικ. 33), ζωγραφισμένοι σε μετωπική στάση. Φορούν ποδήρες εσωτερικό ένδυμα και από πάνω λευκό στιχάριο, το οποίο είναι διακοσμημένο στο στήθος και στα σημεία των χειρίδων με οριζόντιο ανθεμωτό βλαστό. Στον αριστερό τους ώμο είναι ριγμένο μανδήλιο που στο μεν αριστερό διάκονο φτάνει μέχρι τον καρπό του, ενώ στο δεξιό καλύπτει όλο το άκρο του. Το μανδήλιο είναι λευκού χρώματος στον αριστερό και βαθύχρωμου στο δεξιό διάκονο, ενώ δεν φαίνεται να φοράνε οράριο. Οι επιγραφές που σώζονται καθιστούν δυνατή τη ταυτοποίηση των αγίων. Αριστερά αγένειος ο «ΑΓ(ΙΟC) CΕΦΑΝΟ(C)», θυμιά με το δεξί χέρι, την ώρα που με το αριστερό κρατά στο στήθος του λιβανοθήκη με κωνικό σκέπασμα. Δεξιά του, γενειοφόρος ο «ΑΓ(ΙΟC) ΡΩΜΑΝΟC»³⁰³, θυμιά και αυτός με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό υψώνει κλειστό βιβλίο. Απεικονίσεις αγίων διακόνων στο χώρο του βήματος με εξέχοντα τον πρωτομάρτυρα Στέφανο, εντοπίζονται ήδη από τα τέλη του 9ου αιώνα στη περιοχή της Καππαδοκίας³⁰⁴. Η επιλογή να αγιογραφούνται στο συγκεκριμένο μέρος του ναού,

³⁰¹ Πράξεις των Αποστόλων, 1.11.

³⁰² Α. Ευγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδα του αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 77 (1938), 42. Βλ. ακόμα Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψη του Χριστού*, ό.π. (υποσημ. 299), 272.

³⁰³ Πρόκειται για τον άγιο Ρωμανό το διάκονο εκ Παλαιστίνης που μαρτύρησε επί αυτοκράτορα Διοκλητιανού. Η μνήμη του τιμάται στις 18 Νοεμβρίου. Βλ. *Μηναίον Νοεμβρίου*, Εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1993, 305.

³⁰⁴ C. Jolivet – Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Εκδ. Editions du centre national de la recherche scientifique, Paris 1991, 77, 310 και 343.

συνδέεται με τα λειτουργικά καθήκοντα του συγκεκριμένου βαθμού της ιεροσύνης, ενώ βάσει της χριστιανικής πίστης οι διάκονοι θεωρούνται ως επίγειες «εικόνες» των αγγέλων³⁰⁵.

Ακολουθως, στα νότια της κόγχης, ο Διγενής αγιογράφησε τον *Ευαγγελισμό* (εικ. 34)³⁰⁶, με τη παράσταση εδώ να σώζεται σε καλύτερη κατάσταση απ' ότι στο κρητικό μνημείο των αγίων Πατέρων. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ προχωρά δυναμικά προς τη μεριά της Θεοτόκου, πατώντας πάνω σε υποπόδιο διακοσμημένο με ελισσόμενο βλαστό. Τείνει το δεξί του χέρι προς την Παναγία, ενώ με το αριστερό κρατά σταυροφόρο ράβδο³⁰⁷. Με τη σειρά της η Παρθένος στέκεται και αυτή όρθια πάνω σε υποπόδιο διακοσμημένο με ελικόφυλλο, μπροστά από ξύλινο θρόνο στολισμένο με μαργαριτάρια και καμπύλο ερεισίνωτο. Πάνω στο κάθισμα υπάρχει τοποθετημένο μαξιλάρι, ενώ το εμπρόσθιο του μέρος που φωτίζεται από χρυσοκοντυλιές, φέρει μακρόστενο άνοιγμα που κλείνει με στυλίσκους. Η πλευρά του καθίσματος έχει μονόχρωμο φυτικό διάκοσμο. Η Θεοτόκος έχει σκυμμένο το κεφάλι της και υψωμένο το δεξί χέρι, όπου μέσα στην παλάμη κρατά την κλωστή που γνέθει³⁰⁸. Πίσω από τις μορφές εκτείνεται τοίχος με δύο κτίσματα αριστερά και δεξιά, μεταξύ των οποίων κρέμεται βήλο που σχηματίζει αποπτύγματα πέφτοντας στα αριστερά. Τέλος, τα εικονιζόμενα πρόσωπα της παράστασης συνοδεύονται από τις εξής επιγραφές: «Γ(ΑΒΡΗΛ)» αριστερά και «Ο.Μ.»³⁰⁹ δεξιά από το φωτοστέφανο του αρχαγγέλου, καθώς και «Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ».

Στο μέτωπο της κτιστής αγίας τράπεζας έχει ζωγραφιστεί *φυλλοφόρος σταυρός* τύπου Αναστάσεως (εικ. 35)³¹⁰, με τρεις οριζόντιες κεραίες, η κατώτερη εκ των οποίων είναι λοξή. Τη διασταύρωση της κάθετης με την κύρια οριζόντια κεραία του σταυρού κοσμούν σχηματοποιημένα ανθέμια. Πάνω από τη βασική οριζόντια κεραία που σχηματίζει σταυρόσχημο άκρο, είναι γραμμένα τα γράμματα Ν και Κ, στα αριστερά δε σε μορφή στήλης τα γράμματα Π, Ο, Τ, Ε, Φ (ή Α), Σ και Δ. Αριστερά και δεξιά τέλος

³⁰⁵ Ιωάννης Χρυσόστομος, *Λόγος εις τήν παραβολήν τοῦ Ἀσώτου*, PG 59, 520 και Θεόδωρος Ανδίδων, *Προθεωρία Κεφαλαϊώδης*, PG 140, 429C.

³⁰⁶ Για τη συγκεκριμένη σκηνή βλ. G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' Évangile*, Εκδ. Editions E. De Boccard, Paris 1960, 67 – 92.

³⁰⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», ΔΧΑΕ 26 (2005), 210 – 211.

³⁰⁸ *ό.π.*, 211.

³⁰⁹ Υπόλοιπα της συντετμημένης φράσης: «Χ(ΑΙΡΕ) Κ(ΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ) Ο (ΚΥΡΙΟΣ) Μ(ΕΤΑ) ΣΟΥ».

³¹⁰ Η Πατριαρχικός. Βλ. Α. Β. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010, 391 – 394.

είναι ζωγραφισμένο κόσμημα με δέσμες διαγώνιων τεθλασμένων γραμμών³¹¹. Γενικά το θέμα του φυλλοφόρου σταυρού κάνει από νωρίς την εμφάνισή του στη χριστιανική τέχνη (6ος αιώνας) και γίνεται έκτοτε ιδιαίτερα αγαπητό μοτίβο, όχι μόνο στο βυζαντινό κόσμο, αλλά και εκτός αυτού, εμφανιζόμενο σε διάφορες παραλλαγές και σε αντικείμενα³¹². Ως θέμα ο φυλλοφόρος σταυρός μπορεί να έχει συμβολικό περιεχόμενο παραπέμποντας στο ξύλο ή δέντρο της ζωής³¹³, ή να εμπεριέχει ακόμα και εσχατολογικό – σωτηριολογικό και αποτροπαϊκό νόημα, ευρισκόμενος σε διάφορα σημεία των ναών (εδώ στο ιερό βήμα), παραπέμποντας στην ανάσταση και την αιωνιότητα, όπως άλλωστε συμβαίνει με τους σταυρούς τύπου Αναστάσεως³¹⁴.

Δεξιότερα τέλος, σχεδιασμένη σε μονοχρωμία, βρίσκεται η *Θυσία του Αβραάμ* (εικ. 36)³¹⁵. Στο κέντρο γονατιστός ο Πατριάρχης του Ισραήλ, του οποίου το πρόσωπο και τα πόδια δε σώζονται, κρατά από τα μαλλιά με το αριστερό του χέρι το μικρό Ισαάκ και μαχαίρι με το δεξί³¹⁶. Λίγο πριν πραγματοποιήσει τη θυσία στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω όπου μέσα σε κυκλική δόξα στέκεται στηθαίος άγγελος που κρατά ραβδί και απευθύνει το λόγο προς τον Αβραάμ, υψώνοντας το δεξί του χέρι ευλογώντας τον. Το κάτω μέρος της παράστασης είναι κατεστραμμένο. Από τον Ισαάκ σώζονται μόνο το κεφάλι και το δεξί του χέρι, το οποίο απλώνει μπροστά. Αριστερά κριάρι είναι δεμένο σε δέντρο, ενώ γυμνά βουνά υψώνονται στο βάθος. Πάνω από το κεφάλι του Αβραάμ σώζονται σπαραγματικά σε μεγαλογράμματη γραφή τα λόγια που απευθύνει ο επιφανής άγγελος στο Πατριάρχη: «[ΜΗ] ΕΠΙΒΑΛΕΙΣ Τ(ΗΝ) ΧΕΙΡΑΝ Σ(ΟΥ) / ΕΠΙ ΤΟ Π[ΑΙΔΑΡ]ΙΟΝ»³¹⁷, ενώ πάνω από το κριάρι σώζεται ημιεξίτηλο με πεζά γράμματα το χωρίο: «καὶ ἰδοὺ κριὸς εἷς κατεχόμενος ἀπὸ τῶν κεράτων ἐν φυτῷ Σαβέκ»³¹⁸. Ο άγγελος συνοδεύεται από την επιγραφή: [Α]ΓΓΕΛ(ΟΣ) Κ(ΥΡΙΟ)Υ». Το θέμα της Θυσίας του Αβραάμ θεωρείται ως προτύπωση της σταυρικής θυσίας του ίδιου του

³¹¹ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής», ό.π. (υποσημ. 244), 159 – 160.

³¹² D. T. Rice, «The Leaved Cross», B. Zasterova (Επιμ.), *Byzantinoslavica* 11, (1950), 72 – 81.

³¹³ Α. Στρατή, «Ζωγραφικές μαρτυρίες του 12ου αιώνα στην Ανατολική Μακεδονία», ΔΧΑΕ 24 (2003), 200 – 201.

³¹⁴ Θ. Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Εκδ. Ταμείο αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1988, 118 – 119. Βλ. ακόμα Α. Β. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική*, ό.π. (υποσημ. 310), 391.

³¹⁵ Για τη παράσταση βλ. αναλυτικά Α. Α. Τριβυζαδάκη, *Ο εικονογραφικός κύκλος του Πατριάρχη Αβραάμ*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2005.

³¹⁶ Ιωάννης Χρυσόστομος, *Εἰς τὸν Αβραάμ καὶ Ἰσαάκ*, PG 56, 541 και Γρηγόριος Νύσσης, *Περὶ τῆς θεότητος Υἱοῦ καὶ Πνεύματος, καὶ ἐγκόμιον εἰς τὸν δίκαιον Αβραάμ*, PG 46, 572C.

³¹⁷ *Γένεσις*, 22.12.

³¹⁸ ό.π., 22.13.

Χριστού, αγιογραφείται δε εντός του ιερού βήματος και σε συνδυασμό ενίοτε με τη Φιλοξενία του Αβραάμ έχει ευχαριστιακό χαρακτήρα³¹⁹.

Β. ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΑ ΣΤΟ ΔΙΓΕΝΗ ΕΡΓΑ.

Τα σύνολα των τοιχογραφιών που παρουσιάστηκαν προηγουμένως, των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης, της Κοιμήσεως Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη της Πωγωνιανής Ηπείρου και τέλος του παλαιού καθολικού των Εισοδίων της Θεοτόκου στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας, αποτελούν μέχρι στιγμής τα μόνα γνωστά με βεβαιότητα έργα του Ξένου Διγενή. Κατά καιρούς επιστήμονες που ασχολήθηκαν με τον μουχλιώτη ζωγράφο απέδωσαν στη τέχνη του επιπλέον έργα. Συγκεκριμένα, οι Γιαννακόπουλος και Παρασκευόπουλος χωρίς να τεκμηριώνουν, αναφέρουν γενικά πως ο Διγενής εργάστηκε στη μονή των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων του Μαλεβού στον Πάρνωνα³²⁰. Ο Λασσιθιωτάκης στη συνέχεια, απέδωσε το 1969 στο Διγενή τις παραστάσεις του Ευαγγελισμού και της Ανάστασης στο ναό του Ευαγγελισμού της Ζυμπραγού Κισάμου στη Κρήτη με βάσει εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες στις σκηνές με τις αντίστοιχες της Μυρτιάς³²¹. Ο Χατζηδάκης αντέκρουσε την παραπάνω άποψη καθώς υποστήριξε ότι ενδέχεται να υπάρχει σχέση μεταξύ των ζωγράφων των δυο μνημείων, όμως η ταύτισή τους είναι απίθανη³²².

Ακολούθως, ο Κίσσας πρότεινε την απόδοση στο Διγενή εικόνας της Παναγίας που φέρει την επωνυμία «Ελπίς των Απελπισμένων» και φυλάσσεται στη Μυρτιά, πρόταση που την αποδέχτηκε και ο Παλιούρας³²³, όμως φαίνεται πως δεν ευσταθεί καθώς πρόσφατη συντήρηση της εικόνας από την 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στα Ιωάννινα, δείχνει μεταγενέστερη τέχνη από εκείνη του Διγενή³²⁴. Η Μπαλτογιάννη το 1994, συνέδεσε τη τέχνη του Διγενή στη Μυρτιά με την εικόνα της Γέννησης του Χριστού Λ. 217, ΣΛ. 216 της συλλογής Λοβέρδου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών³²⁵, η Αχειμάστου Ποταμιάνου όμως τέσσερα χρόνια αργότερα χρονολόγησε την ίδια εικόνα στις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα, αποδίδοντας τη

³¹⁹ Α. Α. Τριβυζαδάκη, *Ο εικονογραφικός κύκλος του Πατριάρχη Αβραάμ*, ό.π. (υποσημ. 315), 129.

³²⁰ Θ. Δ. Γιαννακόπουλος – Χ. Ι. Παρασκευόπουλος, *Αγιογραφία*, ό.π. (υποσημ. 143), 45.

³²¹ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 248.

³²² Μ. Χατζηδάκης, «Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς», *ΔΧΑΕ* 5 (1969), 304, υποσημ. 4.

³²³ Α. Θ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, ό.π. (υποσημ. 25), 150 – 153.

³²⁴ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 249.

³²⁵ Χ. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 152), 228 – 230, αρ. 63. Βλ. ακόμα Τής ίδιας, *Εικόνες. Ο Χριστός στην ενσάρκωση και στο πάθος*, Εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 2003, 177 – 179, αρ. 29.

σε ζωγράφο καλλιτεχνικά ανώτερο του Διγενή³²⁶. Η ίδια ερευνήτρια το 1994 συσχέτισε την εικόνα του αγίου Νικολάου του Μητροπολιτικού Μεγάρου των Ιωαννίνων που χρονολογείται στα 1500 και προέρχεται από το ναό του αγίου Παντελεήμονος στο νησί των Ιωαννίνων με τη τέχνη του Διγενή πάλι στη Μυρτιά³²⁷. Τέλος ο Γιακουμής το 2009 στη διδακτορική του μελέτη αποδίδει τη πρώτη φάση των τοιχογραφιών του αγίου Νικολάου Κάστρου Ζαρνάτας στη Μάνη στο Διγενή χωρίς να παρέχει όμως πιο διαφωτιστικές πληροφορίες και σχετική βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο μνημείο³²⁸. Γενικά, η απόδοση των παραπάνω έργων στη καλλιτεχνική δημιουργία του Διγενή μόνο υποθετική μπορεί να είναι, στηριζόμενη στις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες των έργων αυτών με τα τρία ενυπόγραφα τοιχογραφικά του σύνολα.

³²⁶ Μ. Acheimastou – Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athens 1998, 96, αρ. 26.

³²⁷ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 249. Βλ. ακόμα Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής», ό.π. (υποσημ. 80), 17, υποσημ. 10.

³²⁸ Γ. Κ. Γιακουμής, *Δύο πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία στο Πωγόνι*, ό.π. (υποσημ. 5), 117.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

Α. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΔΙΓΕΝΗ: ΠΡΟΤΥΠΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά στα τρία τοιχογραφικά σύνολα του ζωγράφου Ξένου Διγενή, στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης, στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου και τέλος στο παλαιό καθολικό της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλίας. Από τα τρία παραπάνω τοιχογραφικά σύνολα οι παραστάσεις της Μυρτιάς σώζονται σε καλύτερη κατάσταση, χωρίς ωστόσο να απουσιάζουν και εκεί οι φθορές. Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι αρχικά να αναδειχτούν μέσα από την αναφορά σε ορισμένες από τις εξεταζόμενες τοιχογραφίες, τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία της τέχνης του Διγενή. Κατά δεύτερον μέσα από την παρουσίαση άλλων τοιχογραφικών παραστάσεων παραδειγμάτων της προγενέστερης παλαιολόγιας, αλλά και της σύγχρονης του ζωγράφου εποχής, θα γίνει προσπάθεια να καταδειχθούν τα καλλιτεχνικά πρότυπα από τα οποία επηρεάστηκε και διαμόρφωσε τη τέχνη του ο Διγενής.

Η από κοινού εξέταση των τριών μνημείων δείχνει αρχικά πως ο ζωγράφος επαναλαμβάνει και στις τρεις περιπτώσεις ένα σταθερό εικονογραφικό πρόγραμμα βασισμένο στις σκηνές του Δωδεκάορτου (Ευαγγελισμός, Γέννηση, Υπαπαντή, Βάπτισμα, Μεταμόρφωση, Βαΐφορος, Έγερση του Λαζάρου, Σταύρωση, Ανάσταση, Ανάληψη, Κοίμηση της Θεοτόκου και Πεντηκοστή). Τις παραστάσεις αυτές ιστορεί ο Διγενής στους κάθετους πλάγιους τοίχους (Κοίμηση), καθώς και στην καμάρα (Άγιοι Πατέρες, Μυρτιά) των εκκλησιών. Παράλληλα, από τις σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, και στα τρία μνημεία σταθερά αγιογραφούνται το Γενέθλιο, καθώς και τα Εισόδια της Θεοτόκου. Τέλος στη χαμηλότερη ζώνη των πλάγιων τοίχων, ο Διγενής αγιογραφεί σημαντικές μορφές και αγίους της Εκκλησίας.

Ι. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

Ξεκινώντας από την *Πλατυτέρα*, η συγκεκριμένη παράσταση έχει ζωγραφιστεί από το Διγενή και στους τρεις ναούς, στην ίδια ακριβώς θέση και κατά παρόμοιο σχεδόν τρόπο. Αυτή που ξεχωρίζει είναι η παράσταση της Μυρτιάς όπου εκατέρωθεν της Πλατυτέρας αναπαρίστανται σε μικρότερη κλίμακα και προτομή οι αρχάγγελοι

Γαβριήλ και Μιχαήλ, ως μαρτυρούν οι επιγραφές τους³²⁹. Ο τύπος γενικά της ημίσωμης δέομενης Παναγίας με τον επίσης ημίσωμο μικρό Χριστό μπροστά της απαντάται στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική και διακρίνεται σε δυο παραλλαγές, όσον αφορά την κίνηση των χεριών του Χριστού: στην πρώτη ο Χριστός ευλογεί και με τα δυο χέρια (όπως συμβαίνει στη Κοίμηση της Κάτω Μερόπης και στη Μυρτιά) και στη δεύτερη όπου ευλογεί με το δεξί χέρι, κρατώντας τυλιγμένο ειλητάριο στο αριστερό (στους Αγίους Πατέρες)³³⁰. Οι δυο εικονογραφικές παραλλαγές συνυπάρχουν στα μνημεία του ελλαδικού χώρου κατά την υστεροβυζαντινή εποχή, με την πρώτη να είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη³³¹. Παράλληλα, η απεικόνιση στην κόγχη του ιερού της Μυρτιάς των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ σε μικρή κλίμακα, συνεχίζει τη μακρά εικονογραφική παράδοση των ολόσωμων αγγέλων που συνοδεύουν την Παναγία και το Χριστό ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή³³², σχετιζόμενοι αργότερα άμεσα με το τύπο του «Χριστού Εμμανουήλ» που σύμφωνα με τον άγιο Θεόδωρο το Στουδίτη αποτελούν την ουράνια συνοδεία του³³³. Παρόλα αυτά, όταν οι διαστάσεις της κόγχης είναι περιορισμένες (όπως συμβαίνει στους Αγίους Πατέρες, ενδεχομένως και στη Κοίμηση στην Κάτω Μερόπη), οι άγγελοι παραλείπονται³³⁴. Συμπερασματικά, ο Διγενής στην παράσταση της Πλατυτέρας ακολουθεί τον παλαιολόγειο τύπο, όπως αυτός αποτυπώθηκε καλλιτεχνικά σε ναούς με κόγχες μικρών διαστάσεων.

Στη παράσταση της *Δέησης* η οποία σώζεται αρχικά στους Αγίους Πατέρες, ο Διγενής ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο της βυζαντινής εικονογραφίας, δηλαδή το μετωπικό όρθιο Χριστό στη μέση, με την Παναγία και τον Πρόδρομο εκατέρωθέν του να δέονται γυρισμένοι προς αυτόν³³⁵. Στη περίπτωση ωστόσο του παλαιού καθολικού της Μυρτιάς, ο Διγενής αποκλίνει λίγο από την παραπάνω παράδοση, καθώς στη θέση της Θεοτόκου αναπαρίσταται σε στάση παρόμοια με εκείνη του Χριστού, ο άγιος Νικόλαος (βλ. εικ. 22). Πρόκειται εδώ για εικονογραφική ιδιαιτερότητα καθώς σπάνια η Παναγία -το ιερότερο πρόσωπο μετά τον Χριστό- απουσιάζει από τη σύνθεση της Δέησης, όπως συμβαίνει προγενέστερα στον Άγιο Ανδρέα τον Ρουσούλη

³²⁹ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 63.

³³⁰ ό.π., 65.

³³¹ Για παραδείγματα ναών με τη σχετική βιβλιογραφία βλ. ό.π., 65 – 67.

³³² Α. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantine*, Εκδ. Les Belles lettres, Paris 1936, 204 και 226.

³³³ Θεόδωρος Στουδίτης, *Oratio VI*, PG 99, 741D.

³³⁴ Α. Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, ό.π. (υποσημ. 274), 85.

³³⁵ D. Mouriki, «A Deësis Icon in the Art Museum», Στο *Record of the Art Museum*, Vol. 27, No. 1, Εκδ. Princeton University, Princeton 1968, 14 – 17.

Καστοριάς³³⁶. Για το λόγο αυτό η συγκεκριμένη παράσταση της Μυρτιάς παραμένει προβληματική³³⁷, με τους Παλιούρα και Γαρίδη μάλιστα να μην αναγνωρίζουν τη σύνθεση ως Δέηση³³⁸. Ωστόσο, η απόδοση του αγίου Νικολάου δίπλα στην Παναγία ή όπως εδώ στον Χριστό δεν είναι άγνωστη στην κρητική τέχνη του 15ου αιώνα, όπως δείχνει το τρίπτυχο του Μπάρι της Ιταλίας που αποδίδεται στον Ανδρέα Ρίτζο και όπου η απεικόνιση του εν Μύροις ιεράρχη συγγενεύει με αυτή της Μυρτιάς³³⁹. Ακόμα, η ίδια παράσταση βάσει επιμέρους χαρακτηριστικών εντάσσεται σε μια ευρεία ομάδα σκηνών και φορητών εικόνων του ίδιου θέματος που είναι ιδιαίτερα αγαπητό στη Κρήτη τον 15ο αιώνα.

Η παράσταση του *Ευαγγελισμού* σώζεται αποσπασματικά στα Απάνω Φλώρια (μόνο η Παναγία), σε καλύτερη κατάσταση αλλά με αρκετές φθορές στην Κάτω Μερόπη και σχεδόν ανέπαφη στη Μυρτιά. Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις που υπάρχει ολοκληρωμένη εικόνα, οι σκηνές ακολουθούν τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, με διαφορές μόνο στην απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους³⁴⁰. Η δυναμική κίνηση του Γαβριήλ από τη μία και η χαρακτηριστική όρθια συνεσταλμένη στάση της Θεοτόκου μπροστά από κάθισμα με ή χωρίς ερεισίνωτο³⁴¹ που σηκώνει το τυλιγμένο στο μαφόριο δεξί χέρι και κρατά αδράχτι στο αριστερό, μπροστά από παλαιολόγια αρχιτεκτονήματα στο βάθος³⁴², υιοθετεί τύπο που απαντά τόσο σε τοιχογραφίες, όσο και σε εικόνες της παλαιολόγιας εποχής (15ος αιώνας), με ενδεικτικά παραδείγματα από την πρώτη ομάδα τον Ευαγγελισμό στη Παντάνασσα του Μυστρά (εικ. 40)³⁴³ και στον άγιο Κωνσταντίνο και Ελένη Αβδού στην Κρήτη³⁴⁴ και από τη δεύτερη την εικόνα

³³⁶ Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Εκδ. Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 164.

³³⁷ Ο Ορλάνδος εκφράζει το ενδεχόμενο ο πρώτος ναός (π. 1200) να ήταν αρχικά αφιερωμένος στον άγιο Νικόλαο και πως αργότερα αφιερώθηκε στη Παναγία. Έτσι η αιογράφηση του αγίου δίπλα στο Χριστό αντί της Παναγίας είναι τιμητική. Την υπόθεσή του ενισχύει η παρουσία της μονής κοντά στη λίμνη Τριγωνίδα, καθώς ο άγιος είναι προστάτης των θαλασσών και γενικά των υδάτων. Βλ. Α. Ορλάνδος, «μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», ό.π. (υποσημ. 199), 88 – 89.

³³⁸ Α. Θ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, ό.π. (υποσημ. 25), 213 και Μ. Αγρέβη, *Οι τοιχογραφίες*, Ιωάννινα 2007, 115.

³³⁹ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Εκδ. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977, πίν. 203α.

³⁴⁰ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 94 – 95.

³⁴¹ Στους Άγιους Πατέρες και στη Μυρτιά το κάθισμα της Θεοτόκου δεν φέρει ερεισίνωτο.

³⁴² Για τη σημασία του αρχιτεκτονικού βάθους στη παράσταση του Ευαγγελισμού βλ. Η. Papastavrou, «L'idée de l'Ecclesia et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects», *ΔΧΑΕ* 21 (2000), 230 – 235.

³⁴³ G. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, Εκδ. E. Leroux, Paris 1910, πίν. 139.1. Για την Παντάνασσα του Μυστρά βλ. S. Kalopissi – Verti, «Mistra. A Fortified Late Byzantine Settlement», J. Albani – E. Chakla (Επιμ.), *Heaven & Earth*, Εκδ. Hellenic Ministry of Culture and Sports and the Benaki Museum, Athens 2013, 234 – 236.

³⁴⁴ Ι. Κασαπάκη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Αβδού Ηρακλείου. Συμβολή στη κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012, 146 – 147, πίν. 2α και β.

της Θεοτόκου Οδηγήτριας Τ. 177 του Βυζαντινού Μουσείου³⁴⁵ και την εικόνα του επιστηλίου του τέμπλου στο ναό της αγίας Άννας στη Βέροια (εικ. 41)³⁴⁶. Ο παραπάνω τύπος αποκρυσταλλώνεται στο β' μισό του 15ου αιώνα σε κρητικά έργα, γνωρίζοντας μεγάλη διάδοση στο νησί, με παραδείγματα τη μικρογραφία του f. 284v του Πλουσιαδηνού κώδικα 1234 της Μονής Σινά³⁴⁷, την εικόνα του Ρίτζου στο Σαράγιεβο³⁴⁸ και το φύλλο του τριπτύχου της Temple Gallery (εικ. 42)³⁴⁹.

Ο Διγενής παράλληλα επιλέγει γενικά για το συγκεκριμένο θέμα μια πιο λιτή σύνθεση του Ευαγγελισμού, καθώς παραλείπει στοιχεία όπως το δέντρο, τον κίονα και τη στάμνο που καθιερώνονται στα κρητικά παράλληλα και προσθέτουν αφηγηματικότητα στη σύνθεση³⁵⁰, η οποία όμως επιτυγχάνεται σε ένα βαθμό με τη χρήση των συντετμημένων φράσεων «Χ.Κ.Ο.Μ.Σ» και «Ι.Η.Κ.Γ.Κ». Η αναγραφή των παραπάνω συντημήσεων είναι μοναδική, καθώς δεν απαντάται σε παραστάσεις του Ευαγγελισμού σε προγενέστερα μνημεία, αλλά ούτε και σε μεταγενέστερα, με εξαίρεση στο παρεκκλήσι του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Καστοριά (εικ. 43), όπου απαντά η πρώτη³⁵¹. Οι δυο φράσεις αναγράφονται κυρίως ολόκληρες, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις συντομογραφούνται ορισμένες από τις λέξεις ή σημειώνονται όλα ή μερικά από τα σύμφωνα των λέξεων³⁵². Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, ο Διγενής ακολουθεί στον Ευαγγελισμό ως ένα βαθμό το διαδεδομένο πρότυπο που επαναλαμβάνεται στις κρητικές εικόνες που έχει τις ρίζες του στην παλαιολόγια τέχνη και σχετίζεται με τις στάσεις του αρχαγγέλου και της Θεοτόκου. Ο ζωγράφος, τέλος, παραμένοντας στα κρητικά πρότυπά του, παραλείπει τα περιττά εικονογραφικά στοιχεία που προσδίδουν αφηγηματικότητα, απλουστεύει τα αρχιτεκτονήματα στο βάθος της παράστασης, δημιουργώντας με αυτό το τρόπο μια λιτότερη εικονογραφικά σύνθεση.

³⁴⁵ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, ό.π., (υποσημ. 147), 134, εικ. 113.

³⁴⁶ Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Εκδ. Ακρίτας, Ν. Σμύρνη 1995, εικ. 83.

³⁴⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο στιχηράριον Σινά 1234», ΔΧΑΕ 22 (2001), 97, εικ. 13.

³⁴⁸ Του ίδιου, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 307), 210, εικ. 2.

³⁴⁹ *Byzantine Greek and Russian Icons*, Εκδ. Temple Gallery, London 1979, 43 – 44, εικ. 29.

³⁵⁰ Μ. Αργέβη, «Παρατηρήσεις στις σκηνές του θεομητορικού και του χριστολογικού κύκλου του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου τοπικής ιστορίας και πολιτισμού Τριγωνίας και Ναυπακτίας*, Τόμος III, Εκδ. Αρχαιολογική – Ιστορική – Λαογραφική Εταιρεία Θεσπιέων, χ.τ. 2015, 1220.

³⁵¹ Γ. Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), 12 και πίν. 5.

³⁵² Μ. Αργέβη, «Παρατηρήσεις στη μονή Μυρτιάς», ό.π. (υποσημ. 350), 1220 – 1221.

Όσον αφορά το *Γενέσιο της Θεοτόκου* ο Διγενής ακολούθησε δύο τύπους εικονογράφησης του θέματος. Στους Αγίους Πατέρες και στην Κοίμηση της Θεοτόκου αρχικά, η παράσταση είναι πολυπρόσωπη, με κεντρικό άξονα το τραπέζι, ενώ περιλαμβάνεται και το επεισόδιο του ασπασμού του Ιωακείμ και της Άννας στην περίπτωση της δεύτερης εκκλησίας (εικ. 44). Η συγκεκριμένη παράσταση ανήκει σε παραλλαγή που κατάγεται από παλαιολόγειες απεικονίσεις του θέματος, όπως στη Περίβλεπτο του Μυστρά³⁵³. Ο τύπος αποκρυσταλλώνεται στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης κατά τις αρχές του 15ου αιώνα (Παναγία στο Βαλσαμόνερο)³⁵⁴ και στη συνέχεια απαντά αρκετά συχνά σε εικόνες της κρητικής σχολής του β' μισού του 15ου και του 16ου αιώνα, όπως ενδεικτικά στη Γέννηση υπ' αρ. 236 της Μονής Σινά (εικ. 45)³⁵⁵, με την οποία η τοιχογραφία του Διγενή στα Απάνω Φλώρια και στην Κάτω Μερόπη παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία, όσον αφορά τις στάσεις και τις κινήσεις των απεικονιζόμενων μορφών, καθώς και την ένταξή τους μέσα στο χώρο.

Αντίθετα, στη Μυρτιά ο Διγενής ακολουθεί ένα δεύτερο πιο συνεπτυγμένο τύπο της παράστασης του Γενεσίου της Θεοτόκου, του οποίου κύρια χαρακτηριστικά είναι ο κεντρικός διαγώνιος άξονας που καταλαμβάνει το κρεβάτι με την ανακεκλημένη αγία Άννα, οι λιγότερες απεικονιζόμενες μορφές και τέλος η σκηνή με τον πατέρα της Παναγίας Ιωακείμ να κρατά το βρέφος σπαργανωμένο στην αγκαλιά του, με τη μαία και τη θεραπαινίδα δίπλα του που ετοιμάζει το λουτρό (εικ. 46). Παράλληλο, πολύ κοντινό στη συγκεκριμένη σύνθεση εντοπίζεται στο άνω δεξί άκρο του πλαισίου παλαιολόγειας εικόνας με κεντρικό θέμα την Κοίμηση στο Μουσείο Κανελλόπουλου (εικ. 47)³⁵⁶ που υποδηλώνει πως ο Διγενής θα είχε υπόψιν του κάποιο κοινό πρότυπο. Ο τύπος θα διαδοθεί με τη σειρά του σε έργα της Κρητικής Σχολής, αλλά και της Σχολής της «Βορειοδυτικής Ελλάδας»³⁵⁷. Χαρακτηριστική επίσης είναι η μορφή της θεραπαινίδας που δροσίζει με ριπίδιο την αγία Άννα, πρόσωπο που απαντά σταθερά σε σειρά κρητικών εικόνων με το θέμα της Γέννησης, όπως ενδεικτικά στο f. 8ν του Στιχηράριου της Μονής Σινά³⁵⁸. Συμπερασματικά, η ταύτιση σχεδόν της σκηνής του Διγενή με την αντίστοιχη μικρογραφική παράσταση της εικόνας του Μουσείου

³⁵³ G. Millet, *Monuments de Mistra*, ό.π. (υποσημ. 343), πίν. 127.1.

³⁵⁴ Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Προδρόμου», ό.π. (υποσημ. 205) 155, εικ. 15.

³⁵⁵ ό.π., 148, εικ. 7.

³⁵⁶ Μ. Acheimastou – Potamianou (Επιμ.), *From Byzantium to El Greco. Greek frescoes and icons*, Εκδ. Royal Academy of Arts, London 1987, 89, εικ. 23.

³⁵⁷ Μ. Αργέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 135.

³⁵⁸ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234», ό.π. (υποσημ. 347), 89, εικ. 1.

Κανελλόπουλου, καταδεικνύει τις παλαιολόγιες επιδράσεις που δέχτηκε ο ζωγράφος και στη συγκεκριμένη περίπτωση.

Το θέμα των *συνλειτουργούντων ιεραρχών* στον ημικύλινδρο της κόγχης του ιερού έχει ιστορηθεί και στα τρία εξεταζόμενα μνημεία, στους μεν Αγίους Πατέρες συνεπτυγμένο (δύο ιεράρχες), στη δε Κοίμηση και στα Εισόδια της Θεοτόκου στη συνηθισμένη του έκταση (τέσσερις ιεράρχες). Τόσο η θέση τους όσο και η στάση τους κατά τα τρία τέταρτα στραμμένη προς το κέντρο και ελαφρώς σκυφτή με ανοιχτά και κατάγραφα ειλητάρια, συνεχίζει τη μακρά βυζαντινή παράδοση που έχει τις καταβολές της από το 12ο αιώνα (Αγία Τριάδα Μονής αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη Κύπρου, εικ. 48)³⁵⁹ και εξής³⁶⁰. Παράλληλα, η ομάδα των τεσσάρων ιεραρχών (Ιωάννης Χρυσόστομος, Γρηγόριος Θεολόγος, Μ. Βασίλειος και Μ. Αθανάσιος) απαντά με διαφορές στις θέσεις των αγίων σε πλήθος υστεροβυζαντινών ναών μικρών διαστάσεων³⁶¹. Τέλος, η διακόσμηση από τον Διγενή των φαιλονίων των ιεραρχών με σταυρούς εγγεγραμμένους σε «γαμμάδια» είναι στοιχείο που εμφανίζεται στη τέχνη από τα μέσα του 13ου αιώνα, για να γνωρίσει ευρεία διάδοση από τα τέλη του 15ου αιώνα και εξής³⁶².

Η *Σταύρωση*, μέρος των παραστάσεων του χριστολογικού κύκλου διατηρείται σε διαφορετικό βαθμό φθοράς και στους τρεις ναούς, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές το ίδιο σχήμα, όσον αφορά τον αριθμό και τις στάσεις των απεικονιζόμενων προσώπων, με μόνη εξαίρεση την προσθήκη στους Αγίους Πατέρες του σπογοφόρου και του λογχοφόρου στρατιώτη. Ο Διγενής, προσθέτοντας στα τρία βασικά πρόσωπα της παράστασης (Χριστό, Παναγία, Θεολόγο) τις Μυροφόρες, τον εκατόνταρχο και τους θρηνούντες αγγέλους, ακολουθεί πρότυπο που διαμορφώθηκε κατά τον 14ο αιώνα πιθανόν στην Κωνσταντινούπολη και στη συνέχεια καθιερώθηκε στην κρητική τέχνη τον 15ο και 16ο αιώνα, όπως φαίνεται επί παραδείγματι σε εικόνα στη Σπηλαιώτισσα στην Κέρκυρα (εικ. 49)³⁶³, στη μονή των Δωριών³⁶⁴ και στο Μουσείο Μπενάκη με

³⁵⁹ A. Stylianou – J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Εκδ. A. G. Leventis Foundation, Nicosia 1997, 461 – 462, εικ. 275 και 276.

³⁶⁰ Μ. Χατζηδάκης, «Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό», ΔΧΑΕ 1 (1960), 96 – 98.

³⁶¹ Για παραδείγματα βλ. Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 76 – 78.

³⁶² ό.π., 79.

³⁶³ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1990, 16 – 17, εικ. 86.

³⁶⁴ Μ. Μπορμπουδάκης (Επιμ.), *Εικόνες της Κρητικής τέχνης*, Εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, εικ. 156.

κεντρικό θέμα στο τελευταίο την Ένθρονη Παναγία με αγγέλους³⁶⁵. Αξιοσημείωτη είναι στη Μυρτιά η απεικόνιση του Λογγίνου με ανοιχτό ειλητάριο με την ευαγγελική φράση «Άληθῶς Θεοῦ Υἱός ἦν οὗτος», λεπτομέρεια που απ' όσο τουλάχιστον είναι γνωστό δεν απαντά στη βυζαντινή τέχνη. Ο άγιος κρατά συνήθως ασπίδα όπως συμβαίνει στους Αγίους Πατέρες και στην Κοίμηση στην Κάτω Μερόπη, αλλά και σε κρητικές εικόνες όπως σε αυτή του Ρίτζου στο Σαράγιεβο³⁶⁶ και στην Παναγία Λιθινών (εικ. 50)³⁶⁷.

Αντίθετα, το ενεπίγραφο ειλητάριο του Λογγίνου αποτελεί εικονογραφικό στοιχείο που απαντά σε δυτικές απεικονίσεις του ίδιου θέματος, όπως στο αλτάρι του Wilten στη Βιέννη και σε εικόνα στο ναό της Οδηγήτριας στη Χώρα της Κιμώλου³⁶⁸. Είναι πιθανόν ο Διγενής να επηρεάστηκε και να εμπνεύστηκε το παραπάνω εικονογραφικό στοιχείο από «ιταλοκρητικά» έργα που σίγουρα θα γνώρισε κατά τη παραμονή του στην Κρήτη. Από τα παραπάνω φαίνεται πως ο Διγενής γνώριζε τον καθιερωμένο τύπο της Σταύρωσης μέσα από τις κρητικές εικόνες της εποχής του, στην περίπτωση όμως της παράστασης της Μυρτιάς επιλέγει να εντάξει διακριτικά στη σύνθεση και ένα απ' ότι φαίνεται ιταλικό δάνειο που προέκυψε μέσα από την επαφή της βυζαντινής τέχνης στην Κρήτη με την αντίστοιχη δυτική κατά τον 15ο αιώνα.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ζωγραφίστηκε από το Διγενή και στους τρεις ναούς που εξετάστηκαν, στο τύπο του «φύλακα» της εκκλησίας. Η παράσταση έχει αρχικά παλαιολόγια πρότυπα όπως φαίνεται από απεικόνισή του στο f. 350ν της Οκτατεύχου κωδ. 602 στη μονή Βατοπεδίου³⁶⁹, ενώ ο τύπος του «φύλακα» κατά τον Χατζηδάκη αποκρυσταλλώνεται σε φορητές κρητικές εικόνες τον 15ο αιώνα³⁷⁰, με πρώτη αυτή που φυλάσσεται στο Μουσείο της Ζακύνθου, της οποίας ο Βοκοτόπουλος θεωρεί δημιουργό τον κρητικό ζωγράφο Άγγελο³⁷¹. Παράλληλα, ο ίδιος τύπος απαντά σε εικόνες στη Ρώμη και στο Μουσείο Χανίων (εικ. 51)³⁷² με κοινά χαρακτηριστικά, τον φυσιογνωμικό τύπο του αρχαγγέλου, τη στάση του σώματος, την εύρωστη

³⁶⁵ Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, Εκδ. Τυπογραφείον «Εστία», Εν Αθήναις 1936, 112, πίν. 54.

³⁶⁶ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 307), 217, εικ. 8.

³⁶⁷ Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 364), εικ. 145.

³⁶⁸ Μ. Αργέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 150.

³⁶⁹ ό.π., 124.

³⁷⁰ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 339), 102.

³⁷¹ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο», στο *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Τόμος Α', Εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 1994, 347 – 349.

³⁷² *Εικόνες του Νομού Χανίων*, Εκδ. Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων «ο Χρυσόστομος», Αθήνα 1975, 62, εικ. 31.

κορμοστασιά, τη διόγκωση της περιφέρειας και τη στρατιωτική στολή με το ατρακτοειδές άνοιγμα του θώρακα στη κοιλιακή χώρα.

Όσον αφορά τον *άγιο Δημήτριο*, ο τύπος του όρθιου, μετωπικού, ενδεδυμένου με στρατιωτική ενδυμασία αγίου ακολουθεί παλαιολόγιο πρότυπο, ανάλογο με εκείνα που βρίσκονται στο ναό του αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη και του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Lespovo (εικ. 52)³⁷³. Οι ομοιότητες αφορούν το γενικό στήσιμο του σώματος, τη διόγκωση της περιφέρειας, το ατρακτοειδές άνοιγμα της πανοπλίας στη περιοχή της κοιλιάς και την ασπίδα πίσω από τη πλάτη, στοιχεία ενδεικτικά στις απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων κατά τους 14ο και 15ο αιώνα³⁷⁴. Τα ίδια χαρακτηριστικά άλλωστε επαναλαμβάνουν κατά τον 15ο αιώνα και οι κρητικοί αγιογράφοι με μικρές αποκλίσεις κυρίως όσον αφορά τη θέση των χεριών³⁷⁵. Δυο ακόμα απεικονίσεις στις οποίες ο άγιος αποδίδεται κατ' όμοιο τρόπο με εκείνον της Μυρτιάς είναι στο f. 60ν του Στιχηράριου κωδ. 1234 του Πλουσιαδηνού στη μονή Σινά (εικ. 53)³⁷⁶ και σε βημόθυρο στο Μουσείο της Ευαγγελίστριας της Τήνου³⁷⁷. Σε σύγκριση με τα έργα αυτά η παράσταση διαφοροποιείται κυρίως ως προς τη διακόσμηση του θώρακα του αγίου με φτερά. Τέλος, η προσωνομία του αγίου στη Μυρτιά ως ο «μέγας δούξ» (μεγάλο αξίωμα του στόλου κατά τη βυζαντινή περίοδο³⁷⁸), απαντά συχνά σε απεικονίσεις του μυροβλύτη από το β' μισό του 14ου έως και τον 17ο αιώνα, μαζί με τους τίτλους του «δούκα», του «μεγάλου βοεβόδα» και του «Απόκαυκου»³⁷⁹. Παραδείγματα απεικόνισης του αγίου Δημητρίου ως «μέγα δούκα» από την υπό εξέταση περίοδο απαντούν ενδεικτικά στην Ανάληψη του Lescoec Αχρίδας, στο παλαιό καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων, στον άγιο Αθανάσιο Κουστοχωρίου Ημαθίας και αλλού³⁸⁰.

³⁷³ Α. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, 70, εικ. 136. Βλ. ακόμα I. M. Djordjevic, «Der heilige Demetrios in der serbischen adligen stiftungen aus der zeit der nemaniden», D. Davidović (Επιμ.), *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle-recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec*, Εκδ. Académie serbe des sciences et des arts, Belgrade 1987, 70 εικ. 4.

³⁷⁴ Ν. Δρανδάκης, «Ο ναός του Άϊ-Λέου εις το Μπρίκι της Μάνης», ΔΧΑΕ 6 (1972), 165, υποσημ. 93.

³⁷⁵ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 339), 102.

³⁷⁶ Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α. Ε., Αθήνα 1995, εικ. 233.

³⁷⁷ Μ. Acheimastou – Potamianou (Επιμ.), *From Byzantium to El Greco*, ό.π. (υποσημ. 355), 172 – 173, εικ. 38.

³⁷⁸ Για το αξίωμα του «Μέγα Δούκα» βλ. H. Ahrweiler, *Byzance et la mer*, Εκδ. Presses universitaires de France, Paris 1966, 209 – 211.

³⁷⁹ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 130.

³⁸⁰ Ι. Σίσιου, «Άγιος Γεώργιος ο Μέγας Δούκας – εικόνα του μουσείου Καστοριάς», *Zograf* 38 (2014), 104 – 107, όπου και άλλα παραδείγματα.

Η παράσταση της *Μεταμόρφωσης* που αιογράφησε ο Διγενής στο παλαιό καθολικό της Μυρτιάς είναι επίσης άμεσα συνυφασμένη με την παλαιολόγια παράδοση, αντλώντας από αυτή τα πρότυπά της. Επί παραδείγματι, είναι εμφανής η μεγάλη ομοιότητα της συγκεκριμένης τοιχογραφίας με τη μικρογραφία του f. 92v του κώδικα Par. gr. 1242 με τα θεολογικά έργα του αυτοκράτορα Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού (εικ. 54)³⁸¹. Ακολούθως, ο τύπος συνεχίστηκε και καθιερώθηκε στη τέχνη της Κρητικής Σχολής κατά το β' μισό του 15ου αιώνα και εξής, όπως φαίνεται μέσα από εικόνες του Μουσείου Μπενάκη³⁸², της Συλλογής Τσακύρογλου³⁸³, της Σίφνου (εικ. 55)³⁸⁴ και του Ζάγκρεμπ³⁸⁵. Η παράσταση του Διγενή παρά τις μικρές και δευτερεύουσες διαφοροποιήσεις που ανήκουν και αυτές όμως στη βυζαντινή παράδοση, ομοιάζει με τα παραπάνω έργα όσον αφορά τις κοινές στάσεις των εικονιζόμενων μορφών³⁸⁶. Επομένως, η Μεταμόρφωση του Διγενή στη Μυρτιά υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο που αποτυπώνεται στις κρητικές εικόνες του β' μισού του 15ου αιώνα και αναγνωρίζεται στις στάσεις του Χριστού, των προφητών και των μαθητών.

Κλείνοντας με την παράσταση του *Επιτάφιου Θρήνου*, έλκει και αυτή με τη σειρά της την καταγωγή της από την παλαιολόγια τέχνη, με χαρακτηριστικά εικονογραφικά γνωρίσματα την αναπαράσταση του νεκρού Χριστού πάνω στο λίθο, το Νικόδημο να κρατά όρθια τη σκάλα της Αποκαθήλωσης, το Θεολόγο να στηρίζει το σκυμμένο κεφάλι του με το χέρι και τέλος το χαρακτηριστικό θρήνο της Μαγδαληνής³⁸⁷. Η παράσταση της Μυρτιάς έχει αρκετές από τις παραπάνω ομοιότητες, αλλά και διαφορές με την αντίστοιχη που βρίσκεται επί παραδείγματι στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου³⁸⁸. Ο τύπος του Θρήνου φαίνεται πως διαμορφώνεται

³⁸¹ Για τη μικρογραφία βλ. V. J. Durić, «Les Miniatures du manuscrit Parisinus graecus 1242 et le hésychasme», Στο D. Davidović (Επιμ.), *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle-recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec*, Εκδ. Académie serbe des sciences et des arts, Belgrade 1987, 91, εικ. 2.

³⁸² Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος – 16ος αιώνας*, Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, 36 – 37, εικ. 26.

³⁸³ Μ. Αργέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 142.

³⁸⁴ Θ. Χ. Αλιμπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες των ναών και των μονών*, Εκδ. Εκδοτική Εταιρία Μ. Τουμπή και Θ. Χ. Αλιμπράντη, Αθήνα 1979, πίν. 1.

³⁸⁵ V. J. Durić, *Icônes*, ό.π. (υποσημ. 120), 124, αρ. 66.

³⁸⁶ Μ. Αργέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 143 – 144.

³⁸⁷ Μ. Γ. Σωτηρίου, «Ενταφιασμός - Θρήνος», ό.π. (υποσημ. 250), 146.

³⁸⁸ ό.π., πίν. 50, εικ. 3.

κατά τις αρχές του 15ου αιώνα και στην Κρήτη όπως δείχνει μια εικόνα της μονής του Σινά που σύμφωνα με τον Δρανδάκη συνδέεται με το νησί και χρονολογείται τότε³⁸⁹.

Στην ίδια κατηγορία ανήκουν και κρητικές εικόνες του β' μισού του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα, όπως είναι αυτές των Μουσείου του Recklinghausen και Κανελλοπούλου³⁹⁰, του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Θήρας (εικ. 56)³⁹¹ και της Μαρπήσσης στην Πάρο³⁹², καθώς και αυτές στο ναό του Μεγάλου Ταξιάρχη στη Νάξο³⁹³ και της μονής Λειμώνος στη Λέσβο (εικ. 57)³⁹⁴. Κοινά χαρακτηριστικά των παραπάνω εικόνων με την παράσταση του Διγενή είναι αρχικά η διάταξη των μορφών γύρω από το λίθο με το σώμα του νεκρού Χριστού, η κοινή θέση της Παναγίας, του Ιωάννη, του Ιωσήφ και του Νικόδημου, καθώς και η παρουσία των θρηνουσών μυροφόρων. Ως ιδιαίτερη προσθήκη και πρωτοτυπία του Μουχλιώτη ζωγράφου που ξεχωρίζει από τα παραπάνω έργα είναι η ένταξη στο Θρήνο και ενός άγνωστου τέταρτου ανδρικού προσώπου που δεν απαντάται γενικά στην εικονογραφική παράδοση της σκηνής. Ανακεφαλαιώνοντας, ως πρότυπα του Διγενή κατά τη δημιουργία της σκηνής του Θρήνου είναι τόσο η προϋπάρχουσα παλαιολόγεια παράδοση, όσο και οι κρητικές φορητές εικόνες του β' μισού του 15ου αιώνα με το αντίστοιχο θέμα.

II. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

Κλείνοντας, η εξέταση των τοιχογραφιών του Διγενή στα τρία μνημεία οδηγεί σε ορισμένες γενικές διαπιστώσεις που αφορούν τη τεχνοτροπία. Οι διαπιστώσεις αυτές προκύπτουν κατά μεγάλο βαθμό μέσα από τη μελέτη των τοιχογραφιών της Μυρτιάς, του πλέον καλύτερα σωζόμενου ζωγραφικού συνόλου του ζωγράφου. Οι απεικονιζόμενες μορφές έχουν κατά κανόνα φυσικές και σωστές σωματικές αναλογίες, με μικρές κεφαλές και ψηλά σώματα. Είναι παράλληλα στατικές, κάποιες μετωπικές (Πλατυτέρα, άγιος Μάμας, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ο Χριστός της Δέησης, ο άγιος Νικόλαος και ο Δημήτριος) και άλλες κατά τα τρία τέταρτα στραμμένες

³⁸⁹ Ε. Κυπραίου (Επιμ.), *Μυστήριο Μέγα και παράδοξον*, Εκδ. Βυζαντινών και Χριστιανικών Μουσείων, Αθήνα 2001, εικ. 128.

³⁹⁰ Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 156, υποσημ. 679.

³⁹¹ Ε. Κυπραίου (Επιμ.), *Μυστήριο Μέγα*, ό.π. (υποσημ. 389), 350 – 351, εικ. 129.

³⁹² Μ. Αγρέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 156, υποσημ. 683.

³⁹³ ό.π., υποσημ. 682.

³⁹⁴ Γ. Γ. Γούναρης, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, 141 – 142, εικ. 93.

(συλλειτουργούντες ιεράρχες), με συγκρατημένες και αβρές χειρονομίες και ήπια έκφραση των συναισθημάτων.

Η χαρακτηριστική επιβλητική παρουσία του Χριστού με τον έντονο σωματικό όγκο, η καλοδουλεμένη κεφαλή και τα πλούσια μαλλιά μαζεμένα στον αυχένα του, καθώς και η ψιλόλιγνη και ασκητική μορφή του Προδρόμου με τα λιπόσαρκα χέρια, απαντούν σε κρητικές μνημειακές παραστάσεις της Δέησης, όπως στον άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου (εικ. 37) και άγιο Ιωάννη Σέμπρωνα³⁹⁵, καθώς και σε εικόνες του Αγγέλου στη μονή Σινά, Βιάννου και στο Μουσείο Κανελλόπουλου³⁹⁶, καθώς και του Τζαφούρη στην Κέρκυρα³⁹⁷ και του Ρίτζου στο Σαράγιεβο (εικ. 38)³⁹⁸. Τέλος, ο άγιος Νικόλαος, βάσει των αποδοσμένων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του (λιπόσαρκο πρόσωπο, έντονη γραμμικότητα στην απόδοση των εξογκωμάτων του κρανίου και της τριχοφυΐας) επαναλαμβάνουν κρητικό τύπο που υπάρχει ήδη από τα τέλη του 14ου αιώνα και συναντάται για παράδειγμα στον άγιο Γεώργιο τον Καβούσι³⁹⁹, αλλά και μετέπειτα σε εικόνες του Αγγέλου και του Ρίτζου (εικ. 39)⁴⁰⁰.

Η φωτοσκίαση των μορφών γίνεται με χρώμα λαδοκαστανό, όχι ιδιαίτερα σκοτεινό, αλλά με ήπιες μεταβάσεις προς τις φωτεινές περιοχές⁴⁰¹ που αποδίδονται στο χρώμα της ώχρας και του καστανέρυθρου, με παράλληλη τη χρήση από το ζωγράφο λεπτών γραμμικών πινελιών λευκού χρώματος στο μέτωπο και κάτω από τα μάτια των μορφών⁴⁰². Το αποτέλεσμα είναι να δημιουργούνται πρόσωπα ήρεμα, ευγενικά, φωτεινά, θερμά και σαρκώδη, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στη περίπτωση της Πλατυτέρας της Μυρτιάς που η μορφή της έχει τεχνοτροπικά παράλληλα στην κρητική μνημειακή ζωγραφική του 15ου αιώνα (Ανάληψη στον Άγιο Γεώργιο στο Έμπαρο (εικ. 58)⁴⁰³, αλλά και στη τέχνη των εικόνων. Παράλληλα, οι ρυτίδες των λαιμών και των προσώπων αποδίδονται σχηματικά και γραμμικά με μια τεθλασμένη, μια ελαφρά

³⁹⁵ Σ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τόμος Β', Χανιά 1991, 293, πίν. 110α

³⁹⁶ Ν. Χατζηδάκη, «Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλόπουλου και η χρήση του ανθιβόλου της κατά το 15ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* 27 (2006), 284, εικ. 1 και 290, εικ. 10 και 11.

³⁹⁷ Β. Ν. Παπαδοπούλου, «Εικόνα Δέησης του Νικολάου Τζαφούρη», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 262, εικ. 1.

³⁹⁸ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 307), 208, εικ. 1.

³⁹⁹ Σ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη», ό.π. (υποσημ. 395), 296, πίν. 102β.

⁴⁰⁰ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, ό.π. (υποσημ. 363), 11 – 13, εικ. 7. Βλ. ακόμα Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 339), πίν. 203α.

⁴⁰¹ Εντονότερη αντίθεση μεταξύ φωτός και σκιάς εντοπίζεται στη Μυρτιά, στα πρόσωπα του αρχαγγέλου Μιχαήλ και του αγίου Δημητρίου.

⁴⁰² Τα συμπεράσματα εξήχθησαν κατόπιν προσωπικής παρατήρησης των τοιχογραφιών της Μυρτιάς και των περιορισμένων έγχρωμων εικόνων από τα άλλα δυο μνημεία.

⁴⁰³ I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, ό.π. (υποσημ. 175), εικ. 164.

καμπύλη και μια λοξή γραμμή στα χρώματα του προπλασμού, ενώ γραμμικά αποδίδονται και οι αρθρώσεις των ποδιών, όπου αυτές ξεχωρίζουν (Μιχαήλ).

Όσον αφορά δε την πτυχολογία των ενδυμάτων αυτή αποδίδεται γραμμικά, με γεωμετρικούς τρόπους καιγωνιώδεις πτυχώσεις που αναδεικνύουν τα σώματα, τον όγκο και τις κινήσεις των μορφών. Η γεωμετρική επί παραδείγματι πτυχολογία των ενδυμάτων στα Εισόδια της Θεοτόκου στη Μυρτιά επαναλαμβάνει στοιχεία που εντοπίζονται στη κρητική τέχνη, όπως σε εικόνες του ζωγράφου Αγγέλου στη Συλλογή Λοβέρδου (εικ. 59)⁴⁰⁴ και στη μονή Σινά⁴⁰⁵. Από την άλλη πλευρά δεν λείπει και η λιτή πτυχολογία, όπως συμβαίνει στη περίπτωση των στατικών συλλειτουργούντων ιεραρχών στη κόγχη (βλ. εικ. 18, 19), όπου τα φελόνια αποδίδονται από το ζωγάφο άκαμπτα, χωρίς καμία πτυχή, ενώ την ίδια εικόνα παρουσιάζουν και τα ωμοφόρια που αναδιπλώνονται μπροστά στο στέρνο σχηματίζοντας ορθή γωνία, με λίγες λεπτές και άτονες λοξές πινελιές να υποδεικνύουν τις πτυχές⁴⁰⁶. Γενικά, ο Διγενής για την απόδοση της πτυχολογίας φαίνεται πως επηρεάστηκε κυρίως από τις κρητικές εικόνες, τις οποίες είχε ως πρότυπο για το έργο του.

Σχετικά τέλος με τα χρώματα, η μελέτη τους μπορεί να γίνει και εδώ κυρίως μέσα από την παρατήρηση των τοιχογραφιών του Διγενή στη Μυρτιά και κατά δεύτερον στους Αγίους Πατέρες (όπου είναι σε μεγάλο βαθμό φθαρμένες), ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη αυτή δεν είναι δυνατή λόγω της αλλοίωσης των χρωμάτων εξαιτίας της πυρκαγιάς που έπληξε το μνημείο. Εν πάση περιπτώσει φαίνεται πως ο Διγενής και στους τρεις ναούς που αγιογράφησε, χρησιμοποίησε την ίδια κλίμακα χρωμάτων. Συγκεκριμένα, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί για το πλάσιμο της σάρκας ως αναφέρθηκε το λαδοπράσινο, το καστανό, την ώχρα και το κόκκινο, χρώματα τα οποία γενικά ανήκουν στο περιορισμένο χρωματολόγιο των τοιχογραφιών μαζί με τα λίγα φωτεινά, όπως το κεραμιδί, το ρόδινο, το πορτοκαλί, το λευκό, και τα σκοτεινά, όπως το βαθυγάλαζο, το γκρι και το μαύρο. Στα ενδύματα παρατηρείται συνδυασμός ψυχρών και θερμών χρωμάτων, όπως για παράδειγμα ο συνδυασμός στη μορφή της Παναγίας στη Μυρτιά του γαλάζιου στο φόρεμα με το κεραμιδί στο μαφόριο, ή του πορτοκαλοκόκκινου στο χιτώνα του Προδρόμου της

⁴⁰⁴ Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, ό.π. (υποσημ. 382), 18, εικ. 3.

⁴⁰⁵ Γ. Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Τόμος Α', Εκδ. Presses de l' institut francaise d'Athènes, Αθήναι 1956, εικ. 236.

⁴⁰⁶ Μ. Αργέβη, *Τοιχογραφίες στη μονή Μυρτιάς*, ό.π. (υποσημ. 103), 230 – 231.

Δέησης με το λαδοπράσινο του ιματίου του που απαντά σε ίδιου θέματος εικόνα του Αγγέλου στο Σινά⁴⁰⁷.

Τα ενδύματα, τα υφάσματα και τα απεικονιζόμενα σε κάποιες παραστάσεις αντικείμενα (κάθισμα της Παναγίας στον Ευαγγελισμό, υποπόδιο) φωτίζονται σε ορισμένα σημεία με πυκνές και λοξές γραμμές λευκού χρώματος ή ώχρας που ο ζωγράφος τοποθετεί πάνω από το βασικό χρώμα. Η τεχνική αυτή προσδίδει ιδιαίτερη λάμψη στις ζωγραφικές επιφάνειες, με τις πινελιές ώχρας ειδικά να δίνουν την αίσθηση της χρυσοκοντυλιάς, παραπέμποντας στη τέχνη της χρυσογραφίας⁴⁰⁸. Η χρωματική παλέτα που επιλέγει ο Διγενής στις συνθέσεις του δεν είναι άγνωστη τόσο στην πρώιμη μνημειακή κρητική ζωγραφική, όπως για παράδειγμα στην Παναγία στα Καπετανιανά (εικ. 60)⁴⁰⁹, στον Άγιο Κωνσταντίνο στον Αρτό⁴¹⁰ και στην Παναγία τη Μεσοχωρίτισσα στις Μάλλες (εικ. 61)⁴¹¹, όσο και στις εικόνες επώνυμων και ανώνυμων Κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα, οι οποίες αποτέλεσαν πρότυπο ως φαίνεται για το έργο του Διγενή.

Για την απόδοση του κάμπου, τέλος, ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά τη προγενέστερή του βυζαντινή παράδοση, χρησιμοποιώντας καστανό, λαδοπράσινο (πρβ τους μεμονωμένους ολόσωμους αγίους στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου στο κελλί του αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπεδίου, εικ. 62)⁴¹² και βαθυγάλαζο (πρβ. Πλατυτέρα στον άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο στο Γεράκι Λακωνίας, εικ. 63)⁴¹³ χρώμα, ενώ τον διαχωρίζει ταυτόχρονα σε οριζόντιες ζώνες, πρακτική επίσης γνωστή από τη βυζαντινή περίοδο που θα μεταφερθεί και θα καθιερωθεί στη διακόσμηση των ναών στα μετά την Άλωση χρόνια⁴¹⁴.

⁴⁰⁷ ό.π., 235, υποσημ. 1016.

⁴⁰⁸ Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Εκδ. Ι. Μ. Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986, 96 – 97.

⁴⁰⁹ Ι. Σπαθαράκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, Εκδ. Μίτος, Ρέθυμνο 1999, 20, εικ. 9.

⁴¹⁰ ό.π., 31 – 32, εικ. 25 – 27.

⁴¹¹ Ι. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, ό.π. (υποσημ. 175), εικ. 159 και 160.

⁴¹² Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Εκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1999, εικ. 57α, β και 60α, β.

⁴¹³ Ν. Κ. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητρόκαλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Εκδ. Κέντρον Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 1981, 223, εικ. 2.

⁴¹⁴ Μ. Αργέβη, *Οι τοιχογραφίες*, Ιωάννινα 2007, 236.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η περίοδος που αρχίζει με την Άλωση της Κωνσταντινούπολης και φτάνει μέχρι τις αρχές του 16ου αιώνα, είναι μια εποχή μεταβατική τόσο για το βαλκανικό, όσο και για τον ελληνικό γεωγραφικό χώρο και τους κατοίκους του, οι οποίοι καλούνται να προσαρμοστούν και να ζήσουν κάτω από τις νέες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμόρφωσε η οθωμανική κατάκτηση και κυριαρχία. Παράλληλα, το νέο πολιτικό status quo που διαμορφώθηκε βαθμιαία στον ελλαδικό χώρο, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό και τη Βενετία, η οποία διατηρούσε ακόμα την περίοδο εκείνη εδαφικές κτίσεις εκεί. Η εξέταση των ιστορικών γεγονότων που έλαβαν χώρα από το 1453 ως τις αρχές του 16ου αιώνα στις γεωγραφικές περιοχές της Πελοποννήσου, της Αιτωλοακαρνανίας και της Ηπείρου, καταδεικνύουν πως οι άνθρωποι της εποχής που ζούσαν στις περιοχές αυτές βίωναν εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες που έφταναν να απειλούν άμεσα, ακόμα και την ίδια τους τη ζωή. Αντίθετα, η Κρήτη κατά την περίοδο αυτή βρισκόταν μακριά από το θέατρο των μεγάλων πολεμικών συγκρούσεων που συντάρασαν το βαλκανικό χώρο, με τους κατοίκους της να μην αντιμετωπίζουν ως εκ τούτου τον οθωμανικό κίνδυνο.

Οι συγκρούσεις μεταξύ Ελλήνων, Οθωμανών και Βενετών στη Πελοπόννησο, Οθωμανών, Τόκκων και Βενετών στην Αιτωλοακαρνανία, Βενετών και Οθωμανών στην Ήπειρο και τέλος, Βενετών και Ελλήνων στη Κρήτη κατά το β' μισό του 15ου αιώνα, δημιουργούσαν κλίμα ανασφάλειας και υλικών καταστροφών που επιβράδυναν στις τρεις πρώτες περιπτώσεις -αν όχι και ανέκοπταν- την ομαλή κοινωνική ζωή των ανθρώπων και τις επιμέρους εκφάνσεις της, όπως χαρακτηριστικά μια από αυτές ήταν η καλλιτεχνική έκφραση και δραστηριότητα, η οποία στην περίπτωση του ελλαδικού και εν γένει του βαλκανικού χώρου συνδεόταν με τη μακραίωνα βυζαντινή παράδοση που είχε αναπτυχθεί προηγουμένως εκεί. Πράγματι στις τρεις πρώτες περιοχές που εξετάστηκαν τα τοιχογραφημένα εκκλησιαστικά σύνολα που χρονολογούνται στο β' μισό του 15ου αιώνα είναι από ανύπαρκτα (Πελοπόννησος) έως ελάχιστα (Αιτωλοακαρνανία, Ήπειρος) και μόνο από τις αρχές του 16ου αιώνα και εξής αρχίζει να αντιστρέφεται βαθμιαία η κατάσταση αυτή.

Ταυτόχρονα ωστόσο, δεν είναι δυνατόν να γίνει λόγος για μια καθολική διακοπή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, καθώς σε περιοχές του ελλαδικού χώρου όπως αρχικά η Μακεδονία, η μεταβυζαντινή πλέον ζωγραφική του β' μισού του 15ου

και των αρχών του 16ου αιώνα συνεχίζει να πραγματοποιείται σχεδόν αδιάσπαστα κάτω από τις νέες ιστορικές συνθήκες μέσω του εργαστηρίου της Καστοριάς. Στη δε βενετοκρατούμενη Κρήτη δεν διακόπτεται καθόλου, τουναντίον ενισχύεται και ανθεί με τη προσθήκη στο ήδη υπάρχον και έμπειρο ντόπιο καλλιτεχνικό δυναμικό και επιπλέον ελληνικού, προερχόμενου από την ηπειρωτική Ελλάδα. Κοινά χαρακτηριστικά των δυο αυτών πόλων της πρώιμης μεταβυζαντινής ζωγραφικής είναι σε γενικές γραμμές η εμμονή στις αρχές της βυζαντινής παράδοσης και πιο συγκεκριμένα της παλαιολόγειας, με τη τέχνη ωστόσο να εμπλουτίζεται και με άλλα στοιχεία, όπως δυτικά τεχνοτροπικά δάνεια του υστερογοτθικού στυλ του 14ου αιώνα, σε ελεγχόμενο όμως βαθμό από τους αγιογράφους.

Ένας δε από τους πρώτους επώνυμους ζωγράφους του β' μισού του 15ου αιώνα είναι και ο από το Μουχλί της Αρκαδίας καταγόμενος Ξένος Διγενής. Προσωπικά στοιχεία της ταυτότητας του ζωγράφου δεν σώζονται σήμερα, παρά μόνο το όνομα και ο τόπος της ιδιαίτερης καταγωγής του. Τα δυο αυτά στοιχεία αντλούνται από δυο κτητορικές επιγραφές στις εκκλησίες που ο Διγενής έχει αγιογραφήσει, η πρώτη στο μονόχωρο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης με χρονολογία ιστόρησης το 1470 και η δεύτερη στο μονόχωρο επίσης παλαιό καθολικό της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλίας, με έτος ιστόρησης το 1491. Δεδομένου ότι η κτητορική επιγραφή στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, την οποία επίσης αγιογράφησε ο Πελοποννήσιος ζωγράφος, έχει πλέον καταστραφεί, το καλλιτεχνικό έργο του Διγενή εκτείνεται σε χρονική διάρκεια 21 χρόνων.

Τα μόνα δε στοιχεία που μπορούν να εξαχθούν μέσα από τις δυο σωζόμενες επιγραφές είναι αρχικά πως η παρουσία του ζωγράφου στην Κρήτη το 1470 οφείλεται κατά πάσα πιθανότητα στα δραματικά γεγονότα που προηγήθηκαν χρονικά στην Πελοπόννησο και ιδιαίτερα στην πατρίδα του το Μουχλί, τα οποία πιθανώς ανάγκασαν το ζωγράφο να ξενιτευτεί και να αναζητήσει ασφαλές καταφύγιο για να ζήσει και να εργαστεί, μακριά από τις συνέπειες της οθωμανικής κατάκτησης της Πελοποννήσου. Την υπόθεση άλλωστε αυτή ενισχύει η παρουσία στην Κρήτη κατά την ίδια περίπου περίοδο με το Διγενή και άλλων επώνυμων ζωγράφων που κατάγονται από το Μοριά, ακόμα δε και από τη πατρίδα του Διγενή, το Μουχλί. Επιπλέον, μέσα από την ορθογραφική παρατήρηση των επιγραφών προκύπτουν σημαντικά στοιχεία γύρω από

τη γλωσσική παιδεία του ζωγράφου, με το Διγενή να φαίνεται πως είναι γλωσσικά πιο ώριμος στη Μυρτιά, έναντι 21 χρόνια πριν στα Απάνω Φλώρια.

Βάσει των σωζόμενων κτητορικών επιγραφών η αγιογράφηση στους Αγίους Πατέρες στην Κρήτη είναι η πρωιμότερη, ενώ έπεται εκείνη της Μυρτιάς. Η απώλεια της κτητορικής επιγραφής στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, ενώ από τη μια δεν προκαλεί αμφιβολία ως προς την πατρότητα των τοιχογραφιών χάρις στην ύπαρξη προγενέστερης προφορικής μαρτυρίας που επιβεβαιώνει το όνομα του Διγενή, δημιουργεί από την άλλη πρόβλημα ως προς την ακριβή χρονολογική ένταξή τους στο συνολικό έργο του ζωγράφου. Δεν τίθεται αμφιβολία ότι ο τοιχογραφικός διάκοσμος στους Αγίους Πατέρες είναι ο πρωϊμότερος εκ των τριών, καθώς ο ζωγράφος δείχνει εκεί πως ακόμα δεν χειρίζεται σε ορισμένες περιπτώσεις σωστά τις αναλογίες των απεικονιζόμενων μορφών, όπως και τη φωτοσκίαση, κάνοντας παράλληλα αρκετά ορθογραφικά λάθη στις επιγραφές. Στην Κάτω Μερόπη τα χρώματα έχουν δυστυχώς αλλοιωθεί εξαιτίας της πυρκαγιάς, δε παρατηρούνται γενικά λάθη στις αναλογίες, ενώ τα ορθογραφικά λάθη υφίστανται ακόμα, αλλά λιγότερα. Τέλος, στη Μυρτιά όλα τα προβλήματα με εξαίρεση μόνο δυο ορθογραφικά λάθη και τρία λάθη στη στίξη, έχουν ξεπεραστεί γενικά, και ο ζωγράφος δείχνει πως πλέον έχει τόσο καλλιτεχνικά, όσο και γλωσσικά ωριμάσει.

Βάσει αυτών κρίνεται πως ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη πρέπει να πραγματοποιήθηκε από το Διγενή σε χρόνο μετά από εκείνον στους Αγίους Πατέρες, συνιστώντας το μεταβατικό στάδιο στη τέχνη του ζωγράφου, χωρίς ωστόσο να μπορεί να προταθεί μια τελεσίδικη και ασφαλής χρονολογία. Αν ο Λαμπρίδης πάντως διάβασε σωστά το τελευταίο αριθμό του έτους «1413» που αναφέρει ως έτος ιστόρησης του ναού από το Διγενή, τότε θα μπορούσαν να προταθούν ως πιθανά έτη αγιογράφησης το 1473 και το 1483. Από τα δυο αυτά έτη, το δεύτερο ενδέχεται να είναι πιο πιθανό έναντι του πρώτου, καθώς παρέχει μεγαλύτερη χρονική διάρκεια μετά τους Αγίους Πατέρες στο ζωγάφο να μελετήσει τα πρότυπά του, χωρίς να απέχει και πολύ από το 1491, έτος ιστόρησης του παλαιού καθολικού της Μυρτιάς. Όσον αφορά τέλος τα έργα εκείνα που αποδίδονται στο Διγενή ένεκα τεχνοτροπικής συγγένειας με τις τοιχογραφίες του, η όποια ταύτισή τους με το ζωγάφο παραμένει υποθετική και πρέπει να αντιμετωπίζεται με ιδιαίτερη επιφύλαξη.

Βάσει της μελέτης των τοιχογραφιών και στα τρία μνημεία, γίνεται φανερό πως ο Διγενής είναι εκφραστής της βυζαντινής παράδοσης. Μέσα από το έργο του διαφαίνονται επιδράσεις κυρίως από την παλαιολόγεια τέχνη του ύστερου 14ου και του α' μισού του 15ου αιώνα, ενώ κάποια από τα ζωγραφικά του πρότυπα μπορούν να αναχθούν ακόμα και σε προγενέστερες εποχές. Η επαφή του ζωγράφου με την παλαιολόγεια τέχνη έγινε κατά πάσα πιθανότητα από τα πρώτα χρόνια της ζωής του, καθώς γεννήθηκε και γαλουχήθηκε σε ένα περιβάλλον όπου η παλαιολόγεια ζωγραφική είχε δώσει τη τελευταία της αναλαμπή εντός των ναών του βυζαντινού δεσποτάτου του Μυστρά⁴¹⁵.

Η άφιξη του Διγενή στην Κρήτη υπήρξε σταθμός στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του παιδείας. Στο νησί ήρθε σε επαφή με την κρητική ζωγραφική, η οποία παρέμενε πιστή στις αρχές της κλασικίζουσας παλαιολόγιας κωνσταντινουπολίτικης τέχνης του α' μισού του 15ου αιώνα. Ο Διγενής παράλληλα γνώρισε άμεσα και τη τέχνη των φορητών εικόνων, στην οποία ειδικεύονταν οι ομότεχοί του Κρητικοί ζωγράφοι, που ακολουθούσε και εκείνη με τη σειρά της τις παλαιολόγιες αρχές. Έπειτα από αυτά είναι επόμενο ότι το έργο του Διγενή στους Αγίους Πατέρες, στην Κοίμηση της Θεοτόκου και στη Μυρτιά, συνδυάζει την υψηλής ποιότητας παλαιολόγεια τέχνη, με εκείνη των κρητικών φορητών εικόνων που εμφορούνται από το ίδιο καλλιτεχνικό πνεύμα.

Ο Διγενής δεν χρησιμοποιεί σχεδόν κανένα δυτικό τεχνοτροπικό στοιχείο στη τέχνη του, με μοναδική εξαίρεση όπως σημειώθηκε την περίπτωση του εκατόνταρχου Λογγίνου με το ανοικτό ειλητάριο στην παράσταση της Σταύρωσης στη Μυρτιά, εικονογραφικό στοιχείο όμως που και αυτό εντάσσεται στη σκηνή παραπληρωματικά, χωρίς να αλλοιώσει την παλαιολόγεια καταγωγή του θέματος. Τα δυτικά δάνεια στη βυζαντινή τέχνη ο ζωγράφος θα είχε την ευκαιρία να συναντήσει κατά τη χρονική διάρκεια παραμονής του στη Κρήτη, όπου οι ομότεχοί του ντόπιοι ζωγράφοι είχαν δημιουργήσει μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων, τα λεγόμενα «ιταλοκρητικά», στα οποία γινόταν συνδυασμός της βυζαντινής τέχνης με την υστερογοτθική του 14ου αιώνα.

⁴¹⁵ Για την καλλιτεχνική δραστηριότητα στο Μουχλί βλ. Ε. Π. Ελευθερίου, *Το Μουχλί της Αρκαδίας*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2004, 87 – 91.

Κλείνοντας, γίνεται φανερό πως ο Ξένος Διγενής υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους της εποχής του, μιας εποχής μεταβατικής που ζούσε ακόμα τον απόηχο του Βυζαντίου και παράλληλα ανοιγόταν προς μια νέα ιστορική πραγματικότητα. Η τέχνη του Διγενή, όπως αυτή σώζεται σήμερα στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου στην Ήπειρο και τέλος στο παλαιό καθολικό των Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς στην Αιτωλία, χαρακτηρίζεται από υψηλή ποιότητα και τη βαθιά γνώση της παλαιολόγιας τέχνης, της οποίας ο Διγενής υπήρξε πιστός κληρονόμος και συνεχιστής. Ο ίδιος φαίνεται πως είχε επίγνωση αυτής της κληρονομιάς, του κύρους και της λάμψης που η παλαιολόγια τέχνη ακόμα απέπνεε, καθώς υπογράφει με αυτοπεποίθηση τα έργα του, σε μία εποχή που άλλοι ζωγράφοι προτιμούν να παραμείνουν στην ανωνυμία.

Ο Διγενής ανήκει στη χωρία εκείνη των ζωγράφων που κατά το β' μισό του 15ου και τις αρχές του 16ου αιώνα μετακινούνται στον ελλαδικό, αλλά και τον βαλκανικό χώρο προκειμένου να εργαστούν. Ο μουχλιώτης ζωγράφος επέλεξε και εκείνος να δράσει μακριά από την πατρίδα του, αρχικά στην Κρήτη και κατόπιν στην Ήπειρο και την Αιτωλία. Το γεγονός ότι εγκαταλείπει την Πελοπόννησο οφείλεται πιθανώς όπως ειπώθηκε παραπάνω, στις δύσκολες συνθήκες που προέκυψαν στην χερσόνησο εξαιτίας της οθωμανικής κατάκτησης, συνθήκες που απέτρεπαν για κάποιο διάστημα τουλάχιστον την όποια εκδήλωση καλλιτεχνικής δραστηριότητας στο Μοριά. Αντίθετα, η επάνοδος του ζωγράφου στην ηπειρωτική Ελλάδα στα τέλη του αιώνα μπορεί να συνδεθεί ιστορικά με την παγίωση πλέον της οθωμανικής εξουσίας στον ελλαδικό χώρο την περίοδο εκείνη, και την ως αποτέλεσμα αυτής κοινωνική, οικονομική και πνευματική ανασυγκρότηση των τοπικών κοινοτήτων. Είναι δε πιθανόν, τόσο στην Κάτω Μερόπη, όσο και στη μονή Μυρτιάς ο Διγενής να κλήθηκε προκειμένου να ιστορίσει τα δύο μνημεία. Αυτό συνεπάγεται πως τόσο στην Ήπειρο όσο και στην Αιτωλία οι τοπικές κοινότητες (στην περίπτωση της Μυρτιάς η μοναστική) ήταν πλέον σε θέση να αναλάβουν τα έξοδα αγιογράφησης ενός μνημείου, καλώντας ένα ζωγράφο, ο οποίος ήταν φορέας της παλαιολόγιας τέχνης.

Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τα μέχρι τώρα δεδομένα, η επίδραση του έργου του μουχλιώτη ζωγράφου φαίνεται πως παρέμεινε τοπική, όπως άλλωστε συνέβη και με άλλους περιφερόμενους ζωγράφους του β' μισού του 15ου αιώνα. Το έργο του επηρέασε έναν τουλάχιστον ζωγράφο, αυτόν που ιστόρησε αργότερα στα μέσα του

16ου αιώνα τον Άγιο Δημήτριο Σάββου στην Πολίτσιανη Πωγωνίου στη Βόρεια Ήπειρο, ο οποίος θα γνώριζε τις τοιχογραφίες του Διγενή στην Κοίμηση της Κάτω Μερόπης και τον μιμήθηκε, αλλά σε πιο απλουστευμένη μορφή. Τρεις άλλωστε δεκαετίες μετά την ιστόρηση του καθολικού της Μυρτιάς από το Διγενή θα ξεκινήσει η εξόρμηση των Κρητικών ζωγράφων προς την ηπειρωτική Ελλάδα, οι οποίοι θα διαμορφώσουν την «Κρητική Σχολή» που μαζί με εκείνη της «Βορειοδυτικής Ελλάδας» θα αποτελέσουν τις δυο κύριες εκφράσεις της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

AE: Αρχαιολογική Εφημερίς.

AAA: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών.

ABME: Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος.

CahArch: Cahiers archéologiques.

ΔΧΑΕ: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.

DOP: Dumbarton Oaks Papers.

ΕΕΒΣ: Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών,

ΕΕΦΣΠΑ: Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών.

HME: Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος.

ΘΗΕ: Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια.

ΙΕΕ: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους.

ΚρητΧρ: Κρητικά Χρονικά.

PG: Patrologiae cursus completus, Series graeca.

WZKM: Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.

Α. ΠΗΓΕΣ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ, *Λόγος Πανηγυρικός εις Μανουήλ και Ιωάννην Η' Παλαιολόγους*, Σ. Π. Λάμπρος, *Παλαιολόγεια και Πελοποννησιακά*, Τόμος Γ', Εκδ. Επιτροπή εκδόσεως των καταλοίπων Σπυρίδωνος Λάμπρου, Εν Αθήναις 1926.

ΒΕΛΟΥΔΗΣ Ι. – Σ. (Επιμ.), *Τριώδιον κατανακτικόν*, Εκδ. Εκ του ελληνικού τυπογραφείου του Αγίου Γεωργίου, Ενετίησιν 1856.

ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΚΠΟΛΕΩΣ, *Ιστορία έκκλησιαστική και μυστική θεωρία*, PG 98.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑΣ, *Λόγος Ζ'*, PG 100.

Του ιδίου, *Λόγος Η'*, PG 100.

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΥΣΣΗΣ, *Περί τῆς θεότητος Υἱοῦ καὶ Πνεύματος, καὶ ἐγκώμιον εἰς τὸν δίκαιον Ἀβραάμ*, PG 46.

CANTACUZENI J., *Historiarum*, PG 153.

CHALCOCONDYLES L., *Historiarum*, Liber Decimus, Εκδ. Impensis Ed. Weberi, Bonnae 1843.

DELEHAYE H. (Επιμ.), *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Εκδ. Actorum Bollandianorum typography, Bruxellis 1902.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Α. Παπαδοπούλου – Κεραμέως (Επιμ.), Εκδ. Τυπογραφείον Β. Kirschbaum, Εν Πετρούπολει 1909.

ΔΟΥΚΑΣ Μ., *Βυζαντινοτουρκική Ιστορία*, Μτφ. Β. Καραλής, Εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997.

ΖΩΡΑΣ Γ. Θ., *Χρονικόν περί των Τούρκων Σουλτάνων*, Σπουδαστήριον βυζαντινής και νεοελληνικής φιλολογίας του πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήναι 1958.

ΗΣΥΧΙΟΣ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ, *Sermones*, PG 93.

HOPF C., *Chroniques Greco – Romanes*, Εκδ. Librairie de Weidmann, Berlin 1873.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΑΝΔΙΔΩΝ, *Προθεωρία Κεφαλαιώδης*, PG 140.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΤΟΥΔΙΤΗΣ, *Oratio VI*, PG 99.

ΙΕΡΑΤΙΚΟΝ Α' (Η Θεία Λειτουργία Ιωάννου του Χρυσοστόμου), Εκδ. Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας, Άγιον Όρος 2010.

ΙΕΡΑΤΙΚΟΝ, Εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 1995.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, *Λόγος εις την παραβολήν του Ασώτου*, PG 59.

Του ιδίου, *Είς τον Άβραάμ και Ίσαάκ*, PG 56.

ΚΡΙΤΟΒΟΥΛΟΣ, *Ιστορία*, Μτφ. Φ. Κολοβού, Εκδ. Κανάκη, Αθήνα 2005.

ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, *Όμιλία Δ'*, PG 77.

ΛΑΜΠΡΟΣ Σ. Π., *Βραχέα Χρονικά*, Εκδ. Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1932.

Menologium Basilianum, PG 117.

Μηναιόν Νοεμβρίου, Εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1993.

NESTLE – ALAND, *Novum Testamentum Graece*, ed. 28η, Εκδ. Ελληνική Βιβλική Εταιρεία.

Του ιδίου, *Septuaginta*, Εκδ. Ελληνική Βιβλική Εταιρεία.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΒΑΣΙΛΑΣ, *Είς την θείαν λειτουργίαν*, PG 150.

ΣΑΘΑΣ Κ. (Επιμ.), *Χρονικόν ανέκδοτον Γαλαξειδίου*, Εκδ. Εκ του Τυπογραφείου Ι. Κασσανδρέως και Σας, Αθήνησιν 1865.

SCHIRO G., «Το Χρονικόν των Τόκκων», *ΕΕΦΣΠΑ* 15 (1964 – 1965), 476 – 486.

Του ιδίου, *Το Χρονικόν των Τόκκων*, Εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1965.

ΣΥΜΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, *Περὶ τῆς Ἱερᾶς Λειτουργίας*, PG 155.

TISCHENDORF C., *Evangelia Apokrypha*, Εκδ. H. Mendelssohn, Lipsiae 1876.

VALENTINI J. (Επιμ.), *Acta Albaniae Veneta*, Tomus XIV, Εκδ. Typographia Missionum Exterarum Mediolanensi, Milano 1972.

Β. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

ΑΓΡΕΒΗ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)*, Διδακτορική διατριβή, Π. Ι., Ιωάννινα 2007.

Της ίδιας, Παρατηρήσεις στις σκηνές του θεομητορικού και του χριστολογικού κύκλου του Ξένου Διγενή στη Μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου τοπικής ιστορίας και πολιτισμού Τριχωνίας και Ναυπακτίας*, Τόμος III, Εκδ. Αρχαιολογική – Ιστορική – Λαογραφική Εταιρεία Θεσπιέων, χ.τ. 2015.

Ανώνυμος, «Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτών, τεχνιτών και άλλων εξ επιγραφών μεταβυζαντινών εκκλησιών», *ΕΕΒΣ* 2 (1925), 321 – 329.

ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ Ν. Κ., *Η ιστορία των μεσαιωνικών πόλεων της Πελοποννήσου*, Εκδ. Τύποις Χ. Συνοδινού – Λέκκα, Αθήναι 1951.

ΑΛΙΜΠΡΑΝΤΗΣ Θ. Χ., *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες των ναών και των μονών*, Εκδ. Εκδοτική Εταιρία Μ. Τουμπή και Θ. Χ. Αλιμπράντη, Αθήναι 1979.

ΑΝΔΡΙΑΝΑΚΗΣ Μ., «Η μνημειακή αρχιτεκτονική στην Κρήτη της Β' Βυζαντινής Περιόδου», *Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τόμος Α', Ανάτυπο, Χανιά 2011.

ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ Π. Σ., *Χρονογραφία της Ηπείρου*, Τόμος Α', Εκδ. Εκ του Τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού, Εν Αθήναις 1856.

ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ Θ., «Δανιήλ στο λάκκο των Λεόντων – Εισόδια της Θεοτόκου: Εικονογραφικά παράλληλα», *ΔΧΑΕ* 16 (1992), 253 – 258.

ΑΣΩΝΙΤΗΣ Σ. Ν., *Το Νότιο Ιόνιο κατά τον Οψιμο Μεσαίωνα*, Εκδ. Ergo, Αθήνα 2005.

Του ιδίου, «Σχέσεις της Βενετικής διοίκησης της Κέρκυρας με τις ηγεμονίες του Ιονίου (1386 – 1460)», *Περί Ιστορίας*, Τεύχος 2, Εκδ. Ιόνιος Εταιρεία Ιστορικών Μελετών, Κέρκυρα 1999, 25 – 49.

ΑΣΦΕΝΤΑΓΑΚΗΣ Μ., «Εμμανουήλ», *Μεγάλη ορθόδοξη χριστιανική εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 7, Εκδ. Στρατηγικές εκδόσεις, Αθήνα 2012.

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ., «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή», *ΔΧΑΕ* 16 (1992), 13 – 32.

Της ίδιας, «Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: Εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας», *ΔΧΑΕ* 17 (1994), 259 – 270.

ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Κ. Α., *Ιστορία της Ηπείρου*, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2003.

Του ιδίου, *Ιστορία του βόρειου ελληνισμού. Ηπειρος*, Εκδ. Εκδοτικός οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1992.

Του ιδίου, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Τόμος Α', Εκδ. Τυπογραφία Ε. Σφακιανάκη και Υιών, Θεσσαλονίκη 1974.

Του ιδίου, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Τόμος Γ', Εκδ. Τυπογραφία Ε. Σφακιανάκη και Υιοί, Θεσσαλονίκη 1968.

ΒΑΣΙΛΑΚΗ Μ., «Από τον ‘‘άνωνυμο’’ βυζαντινό καλλιτέχνη στον ‘‘επώνυμο Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα»», στο Μ. Βασιλάκη (Επιμ.), *Το πορτρέτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2000, 161 – 201.

ΒΑΣΙΛΑΚΗ – ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ Μ., «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τόμος Β', Εκδ. Πανεπιστήμιον Κρήτης, Αθήνα 1981.

ΒΑΡΑΛΗΣ Ι., «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ* 19 (1997), 201 – 220.

ΒΙΚΑΤΟΥ Ο. – ΧΑΜΗΛΑΚΗ Α. – Κατσούλη Ε., *Το Κάστρο της Ναυπάκτου*, Εκδ. Εφορεία Αρχαιοτήτων Αιτωλοακαρνανίας και Λευκάδας, Μεσολόγγι 2015.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ., *Βυζαντινές εικόνες*, Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1995.

Του ιδίου, «Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελίνου», *ΑΑΑ* 16 (1983), 142 – 145.

Του ιδίου, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον*, Εκδ. Κέντρον Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 1992.

Του ιδίου, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», *ΔΧΑΕ* 35 (2014), 143 – 182.

Του ιδίου, *Η Μονή του αγίου Δημητρίου στο Φανάρι. Συμβολή στη μελέτη της αρχιτεκτονικής του δεσποτάτου της Ηπείρου*, Εκδ. Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2012.

Του ιδίου, «Μια πρόιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στην Λευκάδα», ΔΧΑΕ 9 (1979), 309 – 323.

Του ιδίου, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Αϊ-Μιχαήλη στο Βουνό στην Άνω Κορακιάνα Κέρκυρας», ΔΧΑΕ 34 (2013), 91 – 106.

Του ιδίου, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», ΔΧΑΕ 26 (2005), 207 – 226.

Του ιδίου, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1990.

Του ιδίου, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο στιχηράριον Σινά 1234», ΔΧΑΕ 22 (2001), 87 – 102.

Του ιδίου, «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο», στο *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Τόμος Α', Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1994, 347 – 358.

ΒΟΥΛΓΑΡΟΠΟΥΛΟΥ Μ., *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική από το 15ο έως το 17ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014.

ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ Λ. – Σφυρόερας Β., «Η Ήπειρος κατά τους νεότερους χρόνους. Επαναστατικά κινήματα και εξεγέρσεις», στο Συλλογικό έργο, *Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1997, 244 – 251.

ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ Γ., *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α. Ε., Αθήνα 1995.

ΓΑΡΙΔΗΣ Μ., *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1450 – 1600)*, Εκδ. Κ. Σπανός, Αθήνα 2007.

ΓΑΣΠΑΡΗΣ Χ., «Οι ξένοι του χωριού. Κοινωνικά πληθυσμιακά χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών χωριών της Κρήτης.», Κ. Ε. Λαμπρινός (Επιμ.), *Κοινωνίες της υπαίθρου στην ελληνοβενετική Ανατολή (13ος – 18ος αι.)*, Εκδ. Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2018, 25 – 51.

ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ Ε., «Ένα εργαστήριο ανώνυμων ζωγράφων του δευτέρου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδρασή του στη μεταβυζαντινή τέχνη», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 29 (1988/89), 145 – 176.

Της ίδιας, «Σχέσεις ζωγραφικής Φιλανθρωπινών και Ντίλιου με εργαστήρι του τέλους 15ου αιώνα», στο Συλλογικό έργο, Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας (Επιμ.), *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων (Πρακτικά Συμποσίου)*, Τόμος Α', Εκδ. Ι. Μ. Νήσου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1999, 85 – 103.

ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ Γ. Κ., *Δύο πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία και ο ζωγραφικός τους διάκοσμος στο Πωγώνι της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας: αρχές 16ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Τόμος Α', Π. Ι., Ιωάννινα 2009.

Του ιδίου, *Μνημεία ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Εκδ. Εκπαιδευτηρίων Δούκα, Αθήνα 1994.

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Θ. Δ. – Παρασκευόπουλος Χ. Ι., *Αγιογραφία και αγιογράφοι*, Ανάτυπο εκ της «Μεγάλης Πελοποννησιακής Εγκυκλοπαίδειας», Ιδιωτική έκδοση, Αθήναι 1959, 3 – 62.

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Π. Α.– Σαββίδης Α. Γ. Κ. (Επιμ.), *Μεσαιωνική Πελοπόννησος*, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2013.

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Ι. Γ., *Η διοικητική οργάνωσις της Στερεάς Ελλάδος κατά την Τουρκοκρατίαν (1393 – 1821)*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Εν Αθήναις 1971.

ΓΚΙΟΛΕΣ Ν., *Η Ανάληψη του Χριστού βάσει των μνημείων της α' χιλιετηρίδος*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήναι 1981.

Του ιδίου, *Βυζαντινή Ναοδομία*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987.

ΓΚΡΑΤΣΙΟΥ Ο, «A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά», ΔΧΑΕ 33 (2012), 357 – 368.

Της ίδιας, *Η Κρήτη στην Ύστερη Μεσαιωνική Εποχή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.

ΓΟΥΝΑΡΗΣ Γ. Γ., *Οί τοιχογραφίες των Άγιων Άποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Εκδ. Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1980.

Του ιδίου, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», Μακεδονικά 21 (1981), 1 – 73.

Του ιδίου, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999.

ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Τ. Α., «Κληρονόμοι και συνεχιστές στην Τουρκοκρατία της καλλιτεχνικής παραδόσεως του Μυστρά», *Πρακτικά του έκτακτου πνευματικού συμποσίου (Σπάρτη – Μυστράς 27 – 29 Μαΐου 1988): Από τη φωτεινή κληρονομιά του Μυστρά στην Τουρκοκρατία*, Εκδ. Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, Αθήναι 1990, 81 – 116.

Του ιδίου, «Η Πελοποννησιακή ζωγραφική μετά την Άλωσιν», *Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Κόρινθος 9 – 16 Σεπτεμβρίου 1990*, Τόμος Α', Εκδ. Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, Αθήναι 1992 – 1993, 353 – 432.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ, *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, Τεύχος Α', αρ. 81, Εν Αθήναις τῆ 14 Μαΐου 1928.

ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ Δ., «Έλληνες ζωγράφοι στα ρουμανικά μνημεία (14ος – 17ος αι.)», Ν. Γ. Μοσχονάς (Επιμ.), Βυζαντινά Σύμμεικτα 9 (1994), 185 – 199.

ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ – ΔΩΡΗ Ε., «Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως. Έργο ενός εργαστηρίου (;)», ΔΧΑΕ 20 (1999), 185 – 194.

ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ Θ. Ε., *Ιστορία της Κρήτης*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1986.

Του ιδίου, *Εισαγωγή στη σπουδή των αγιολογικών κειμένων (πανεπιστημιακές παραδόσεις)*, Εκδ. Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1992.

ΔΟΝΟΣ Δ. Α., «Bembo ή Sanudo; Οι βενετικές επιχειρήσεις στον Αμβρακικό κόλπο κατά το 1500 (m.v.) και η ιστοριογραφική τους περιπέτεια», Πρεβεζάνικα Χρονικά 51 – 52 (2015), 39 – 87.

Του ιδίου, «Πολιτική, πειρατεία και τέχνη. Η δήωση της Πρέβεζας από τους Ιππότες του Αγίου Στεφάνου το έτος 1605», Πρεβεζάνικα Χρονικά 45 – 46 (2009), 63 – 111.

DUCELLIER A., *Οι Αλβανοί στην Ελλάδα (13ος – 15ος αιώνες)*, Μτφ. Κ. Νικολάου, Εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, Αθήνα 1995.

ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ε., *Η πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (12^{ος} – 16^{ος} αι.)*, Εκδ. ΧΑΕ, Αθήνα 1997.

Της ίδιας, «Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο· οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής», Ε. Δρακοπούλου (Επιμ.), *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής (πρακτικά επιστημονικού διημέρου)*, Εκδ. Ινστιτούτο νεοελληνικών ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2002, 101 – 124.

Της ίδιας, «Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών.», ΔΧΑΕ 22 (2001), 129 – 134.

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ Ν., «Ο ναός του Άϊ-Λέου εις το Μπρίκι της Μάνης», ΔΧΑΕ 6 (1972), 146 – 168.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ Ε. Π., *Το Μουχλί της Αρκαδίας*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2004.

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας*, Εκδ. Εταιρία Ευβοϊκών Σπουδών, Αθήνα 1991.

ΖΟΡΜΠΙΑ Β. Α., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου Αετού (1692) και η μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα στην Αιτωλοακαρνανία*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017.

ΖΟΥΔΙΑΝΟΣ Ν. Δ., *Ιστορία της Κρήτης επί Ενετοκρατίας*, Τόμος Α', Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1960.

GEROLA G., *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Μτφ. Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, Εκδ. Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 1961.

ΙΩΑΚΕΙΜ Φ., «Ο βίος και η διάδοση της τιμής και των λειψάνων του αγίου μεγαλομάρτυρος Μάμαντος της Καισάρειας», *Η τιμή του αγίου Μάμαντος στη Μεσόγειο: ένας ακρίτας άγιος ταξιδεύει*, Εκδ. Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2013, 32 – 42.

ΚΑΖΑΜΙΑ – ΤΣΕΡΝΟΥ Μ. Ι., *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 2008.

ΚΑΖΑΝΑΚΗ – ΛΑΠΠΑ Μ., «Η συμβολή των αρχαικών πηγών στην ιστορία της τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική», Χ. Α. Μαλτέζου (Επιμ.), *Όψεις της ιστορίας του Βενετοκρατούμενου ελληνισμού: αρχαικά τεκμήρια*, Εκδ. Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993, 375 – 399.

Της ίδιας, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τον 17ο αιώνα. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 177 – 267.

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ. Δ., *Αί βυζαντινά τοιχογραφία της Κρήτης*, Εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 1957.

Του ιδίου, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Εκδ. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972.

ΚΑΛΟΠΙΣΗ – ΒΕΡΤΗ Σ., «Η ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών», Μ. Βασιλάκη (Επιμ.), *Το πορτρέτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, 121 – 159.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ Α. Β., *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ Φ., «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας και η σχέση του με το καστοριανό εργαστήρι», *ΔΧΑΕ* 24 (2003), 257 – 266.

ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν. Δ., «Η κατάκτηση της "Πρέβεζας" από τον Μωάμεθ Β΄», *Πρακτικά Α΄ Πανεπεριρωτικού Συνεδρίου. «Ιστορία-Λογιοσύνη: Η Ήπειρος και τα Ιωάννινα από το 1430 έως το 1913»*, Τόμος Α΄, Ιωάννινα 2015, 103 – 130.

Του ιδίου, «Οι οχυρώσεις ενός στρατηγικού Περάσματος», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 53 – 54 (2017), 99 – 140.

ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ Α., *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στη περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 2009.

ΚΑΣΑΠΑΚΗ Ι., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Αβδού Ηρακλείου. Συμβολή στη κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012.

ΚΟΚΟΛΑΚΗΣ Μ., *Το ύστερο Γιαννιώτικο πασαλίκι*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1993.

ΚΟΜΗΣ Κ., «Τα δημογραφικά χαρακτηριστικά της Πρέβεζας (18ος αι.)», *Μνήμων* 19 (1997), 143 – 160.

ΚΟΜΝΗΝΟΣ Π. Ε. (Επιμ.), *Χρονικόν Γεωργίου του Φραντζή του πρωτοβεστιάριου. Βιβλίον Γ΄*, Εκδ. Τυπογραφείο Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχάλα, Αθήνα 1953.

ΚΟΡΡΕ Κ. Β., «Η Μεθώνη του 1500 μέσα από τη δραστηριότητα του φιλενωτικού επισκόπου Ιωάννη Πλουσιαδηνού (1492 – 1500)», *Πρακτικά της Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης De Veneciis Ad Mothonam. Έλληνες και Βενετοί στη Μεθώνη τα χρόνια της Βενετοκρατίας*, Αθήνα – Βενετία 2012, 127 – 152.

Του ίδιου, *Μισθοφόροι stradioti της Βενετίας. Πολεμική και κοινωνική λειτουργία (15ος – 16ος αιώνας)*, Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2017.

ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ Κ. Κ., *Τά ιερατικά ἄμφια καί ὁ συμβολισμός αὐτῶν ἐν τῇ Ὀρθοδόξῳ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ*, Αθήνα 1960.

ΚΟΥΤΣΟΤΟΛΗ Χ., «Θωμόκαστρο ή κάστρο της Ρινιάσας (τέλη 13ου – μέσα 15ου αιώνα)», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 47 – 48 (2011), 15 – 41.

ΚΡΑΝΤΟΝΕΛΛΗ Α., *Ιστορία της Πειρατείας στους πρώτους χρόνους της Τουρκοκρατίας (1390 – 1538)*, Εκδ. Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 1985.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ Μ. Γ., «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (13΄ αι.) από αρχεία του δούκα και των νοταρίων της Κρήτης», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 157 – 198.

Της ίδιας, «Η ζωγραφική στη Κρήτη τον 15ο και 16ο αιώνα: ο μακρύς δρόμος προς το Δομίνικο Θεοτοκόπουλο και η πρώιμη παραγωγή του», J. A. Lopez (Επιμ.), *Ελ Γκρέκο ταυτότητα και μεταμόρφωση: Κρήτη, Ιταλία, Ισπανία*, Εκδ. Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Skira, Αθήνα Μιλάνο 1999, 89 – 99.

Της ίδιας, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνας, οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 291 – 380.

Της ίδιας, *Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530/35 – 1592/93). Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1988.

Της ίδιας, «Conducere apothecam, in qua exercere artem nostram. Το εργαστήριο ενός βυζαντινού και ενός βενετού ζωγράφου στη Κρήτη», *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 14 (2001), 291 – 300.

ΚΥΠΡΑΙΟΥ Ε. (Επιμ.), *Μυστήριο Μέγα και παράδοξον*, Εκδ. Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείων, Αθήνα 2001.

ΚΩΤΟΥΛΑΣ Ι. Ε., «Η δημογραφική μηχανική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας», *Νέος Ελληνισμός*, Τεύχος 2, Αθήνα 2021, 1 – 12.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ Χ., *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Εκδ. Π. Κυριακίδης Α.Ε., Θεσσαλονίκη 2008.

Της ίδιας, «Ελληνικές και παλαιοσερβικές επιγραφές στα ειλητά των συλλειτουργούντων ιεραρχών κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο», *Byzantium and Serbia in the 14th Century (International Symposium 3)*, Εκδ. National Hellenic Research Foundation, Athens 1996, 230 – 247.

Της ίδιας, «Παρατηρήσεις σε παραστάσεις ιεραρχών στο καθολικό της Μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη Βήρα», Α. Μ. Hakkert – W. E. Kaegi (Επιμ.), *Byzantinische Forschungen*, Band XIV,1, Εκδ. V. A. M. Hakkert, Amsterdam 1989, 303 – 329.

ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ Ι., «Πωγωνιακά», *Ηπειρωτικά Μελετήματα* 7 (1889), 7 – 84.

ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ Α.– ΠΑΝΟΠΟΥΛΟΥ Α., «Η Φραγκοκρατία και το δεσποτάτο του Μορέως», *Οι μεταμορφώσεις τις Πελοποννήσου (4ος – 15ος αι.)*, Εκδ. Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1999, 59 – 82.

ΛΑΜΠΡΥΝΙΔΗΣ Μ. Γ., *Η Ναυπλία*, Εκδ. Τύποις Εκδοτικής Εταιρείας, Εν Αθήναις 1898.

ΛΑΠΠΑΣ Τ.– ΚΟΥΦΟΣ Ι. Ν. (Επιμ.), «Αιτωλία» – «Αιτωλοακαρνανία», *Αιτωλοακαρνανική και Ευρυτανική εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος Α', Εκδ. Ι. Ν. Κουφός, χ.τ.χρ.

ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ Κ. Ε., «Κυριαρχούντες τύποι χριστιανικών ναών από τον 12ο αιώνα και εντεύθεν στη Δυτική Κρήτη», *Κρητικά Χρονικά* 15 – 16 (1961 – 1962), 175 – 201.

Του ιδίου, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Δ' Επαρχία Σελίνου)», *Κρητικά Χρονικά* 22 (1970), 347 – 388.

ΛΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Γ. Κ., «Η Πελοπόννησος κατά την πρώτη Οθωμανοκρατία (1460 – 1688)», *Η Πελοπόννησος. Χαρτογραφία και Ιστορία. 16ος - 18ος αιώνας*, Εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, 53 – 69.

ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ Δ., «Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς», *ΗΜΕ* 7 (1928), 301 – 314.

Του ιδίου, *Θέρμος και Απόκουρο. Ιστορία – Αρχαιολογία - Λαογραφία*, Εκδ. Σ. Δ. Βασιλόπουλος, Αθήνα 1990.

ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ Σ. Ν., «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τόμος Β', Χανιά 1991, 265 – 317.

ΜΑΛΤΕΖΟΥ Χ. Α., «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211 – 1669)», Ν. Μ. Παναγιωτάκης (Επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, Εκδ. Σύνδεσμος τοπικών ενώσεων δήμων και κοινοτήτων Κρήτης, Κρήτη 1990, 98 – 101.

Της ίδιας, «Παρατηρήσεις στο θεσμό της βενετικής υπηκοότητας», Στο *Βυζαντινά Σύμμεικτα 4* (1981), 1 – 16.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ Σ., «Παρατηρήσεις στην αρχιτεκτονική και την οικοδομική ιστορία των μεσαιωνικών οχυρώσεων της Ναυπάκτου», *Ναυπακτικά 18* (2015), 13 – 39.

ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ Μ. Ι., *Η εν Κρήτη συνωμοσία του Σήφη Βλαστού (1453 – 1454) και η νέα συνωμοτική κίνησης του 1460 – 1462*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1960.

ΜΑΝΤΑΣ Α. Γ., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2001.

ΜΑΡΟΥΔΑ Α., *Τα προεπαναστατικά έγγραφα της Μονής Αγίας Λαύρας Καλαβρύτων – Η ζωή στην Πελοπόννησο κατά τη βενετική και οθωμανική κυριαρχία και η μελέτη των δικαιопραξιών της μονής*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2009.

MILLER W., *Ιστορία της Φραγκοκρατίας εν Ελλάδι (1204 – 1566)*, Μτφ. Σ. Π. Λάμπρος, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2017.

ΜΟΥΖΑΚΙΩΤΟΥ Σ., *Οι ναοί Ταξιαρχών Λαδά, Αγίας Βαρβάρας και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πηγών και το καθολικό της μονής Αγίας Τριάδος στον Ταΰγετο Μεσσηνίας: ζωγραφική και ξυλογλυπτική*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008.

ΜΟΥΡΚΟΓΙΑΝΝΗ Α. Δ., *Επισκοπές Αετού και Αχελώου. Συμβολή στην Εκκλησιαστική Ιστορία και γεωγραφία της Δυτικής Στερεάς*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2017.

ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Ν. Κ. – Δημητρόκαλλης Γ., *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Εκδ. Κέντρον Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 1981.

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ Χ., *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994.

Της ίδιας, *Εικόνες. Ο Χριστός στην ενσάρκωση και στο πάθος*, Εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 2003.

ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗ Μ., *Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος στο νομό Ηρακλείου*, Διδακτορική διατριβή, Π. Ι., Ιωάννινα 2014.

ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ Χ. (Επιμ.), *Εικόνες της Κρητικής τέχνης*, Εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993.

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001.

ΝΕΡΑΝΤΖΗΣ Ι., *Ιστορική αρχαιολογία Ναυπάκτου*, Εκδ. Ίφιτος, Αγρίνιο 2007.

ΝΤΑΡΚΟ Ε., «Η ιστορική σημασία και τα σπουδαιότερα ερείπια του Μουχλίου», *ΕΕΒΣ* 10 (1933), 454 – 482.

ΞΑΝΘΟΥΔΙΔΗΣ Σ., *Η Ενετοκρατία εν Κρήτη και οι κατά των Ενετών αγώνες των Κρητών*, Εκδ. Byzantinisch – Neugriechischen Jahrbücher, Athen 1939.

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ Σ., *Δοκίμιον ιστορικής τινός περιλήψεως τής ποτέ αρχαίας και εγκρίτου Ηπειρωτικής πόλεως Άρτης και της ωσαύτως νεωτέρας πόλεως Πρεβέζης*, Εκδ. Τυπογραφείον «Κάλλους», Εν Αθήναις 1884.

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., *Σχέδιασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Εκδ. Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήναι 1999 (Ανατύπωση).

Του ιδίου, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Εκδ. Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Αθήναι 1957.

Του ιδίου, «Βημόθυρον κρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκην», *Μακεδονικά* 3 (1954), 116 – 125.

Του ιδίου, «Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δυο στρατιωτών», Ν. Β. Τωμαδάκης (Επιμ.), *ΕΕΒΣ* 30 (1960 – 1961), 54 – 84.

Του ιδίου, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 77 (1938), 32 – 53.

Του ιδίου, «Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ (Περίληψις)», *ΔΧΑΕ* 1 (1933), 18.

Του ιδίου, *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, Εκδ. Τυπογραφείον «Εστία», Εν Αθήναις 1936.

Του ιδίου, *Οι τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Α., «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ΑΒΜΕ* 9 (1961), 3 – 112.

ΠΑΖΑΡΑΣ Θ., *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Εκδ. Ταμείο αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1988.

ΠΑΪΣΙΔΟΥ Μ., «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από τη περιοχή των Πρεσπών», Ε. Δρακοπούλου (Επιμ.), *Ζητήματα Μεταβυζαντινής*

Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (Πρακτικά επιστημονικού διημέρου), Εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2002, 179 – 201.

Της ίδιας, «Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης», *Μακεδονικά* 31 (1998), 135 – 170.

ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α. Δ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Εκδ. Ίφιτος, Αγρίνιο 2004.

Του ιδίου, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική (συλλογή άρθρων)*, Π. Ι., Ιωάννινα 2000.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ Ν. Μ., «Ερευναί εν Βενετία», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), 45 – 118.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ Μ., «Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου», *ΔΧΑΕ* 9 (1979), 249 – 260.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Β., *Πληθυσμός και οικισμοί της Πελοποννήσου, 13ος – 18ος αιώνας*, Εκδ. Ιστορικό Αρχείο – Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1985.

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Π. Χ., *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007.

ΠΑΠΑΔΙΑ – ΛΑΛΑ Α., «Οι Έλληνες και η βενετική πραγματικότητα – Ιδεολογική και κοινωνική συγκρότηση», Χ. Α. Μαλιέζου (Επιμ.), *Ώψεις της ιστορίας του Βενετοκρατούμενου ελληνισμού: αρχαιικά τεκμήρια*, Εκδ. Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993, 173 – 277.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ Β. Ν., *Τα μοναστήρια του Νησιού των Ιωαννίνων*, Εκδ. Ι. Μ. Ελεούσης Νήσου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2004.

Της ίδιας, «Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία της Βορείου Ηπείρου», *Ανάτυπο από τον τόμο Διαλέξεις Ι (χειμώνας 1996 – άνοιξη 1997)*, Ιωάννινα 2000, 143 – 186.

Της ίδιας, «Εικόνα Δέησης του Νικολάου Τζαφούρη», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 261 – 270.

ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΣ Π. Σ., *Η διαμόρφωσις της εξωτερικής εμφανίσεως του ανατολικού και ιδία του ελληνικού κλήρου*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1965.

ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ Θ., *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Εκδ. Ακρίτας, Ν. Σμύρνη 1995.

ΠΑΠΑΣΤΑΘΗΣ Χ., «Η Ήπειρος κατά τους νεότερους χρόνους. Όροι υποταγής – Τα “προνόμια”», στο Συλλογικό έργο, *Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1997.

ΠΑΣΣΑΡΗΣ Ν., *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη (6ος αι. – α΄ μισό 15ου αι.)*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2015.

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Σ., *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Εκδ. Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1953.

ΠΕΡΡΑ Φ. Β., *Ο Βενετο-οθωμανικός ανταγωνισμός για την κατάκτηση του ελλαδικού χώρου. Ο πρώτος Βενετοτουρκικός πόλεμος και ο κόσμος της νοτιοανατολικής λεκάνης της Μεσογείου (1463 – 1479)*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος 2007.

Της ίδιας, «Η Ναύπακτος, η Μεθώνη και η Κορώνη μεταξύ των δύο πρώτων Βενετο-Οθωμανικών πολέμων (1479 – 1499).», *Βυζαντινός Δόμος* 15 (2006), 223 – 230.

ΠΙΝΔΗ Α. Α., *Ο θεσμός του Βενετού βαΐλου στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και οι βενετοτουρκικοί πόλεμοι (15ος - 18ος αι.)*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007.

ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ Φ. Ι., *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Εκδ. Εταιρεία ελληνικού λογοτεχνικού και ιστορικού αρχείου, Αθήνα 1984.

ΠΛΟΥΜΙΔΗΣ Γ. Σ., *Οι βενετοκρατούμενες ελληνικές χώρες μεταξύ του δευτέρου και του τρίτου τουρκοβενετικού πολέμου (1503 – 1537)*, Π. Ι, Ιωάννινα 1974.

ΠΟΛΚΑ Χ., *Ο κρητικός ζωγράφος Νικόλαος Τζαφούρης: ενυπόγραφα και αποδιδόμενα έργα*, Διπλωματική εργασία, Π.Ι., Ιωάννινα 2018.

ΠΡΟΪΚΑΚΗΣ Π. Δ., «Μορφές πολιτικής, διοικητικής και κοινωνικής οργάνωσης στην ενετοκρατούμενη Κρήτη κατά τον 16ο αιώνα», *Εθνική Φρουρά και Ιστορία* 40 (2017), 118 – 129.

ΣΑΘΑΣ Κ. Ν., *Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα*, Εκδ. Εκ της Τυπογραφίας των τέκνων Α. Κορομηλά, Αθήνησι 1869.

ΣΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ Ε. – ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Σ. – Δρόσου Δ., «Η ρωμαϊκή κυριαρχία και η ύστερη αρχαιότητα στη Θεσπρωτία», *Ιόνιος Λόγος* 2 (2010), 339 – 355.

ΣΑΡΗΓΙΑΝΝΗΣ Γ. Μ., «Η εθνογραφική σύνθεση και το εθνικό ζήτημα στον Ηπειρωτικό χώρο», *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο* 8 (1986), 299 – 321.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ Α., «Χριστός Εμμανουήλ και Χριστός ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Εικονογραφικοί και επιγραφικοί συμφυρμοί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική», *Βυζαντινά* 30 (2010), 379 – 391.

ΣΙΣΙΟΥ Ι., «Εικόνες του Ονουφρίου τάχα και ζωγράφου στη Καστοριά», *Nis and Byzantium* 8 (2009), 335 – 354.

Του ιδίου, «Άγιος Γεώργιος ο Μέγας Δούκας – εικόνα του μουσείου Καστοριάς», *Μ. Marković (Επιμ.), Zograf* 38 (2014), 99 – 111.

ΣΚΑΒΑΡΑ Μ. Π., *Το έργο των λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην επισκοπή Δρυϊνουπόλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα*, Εκδ. Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού χώρου, Ιωάννινα 2011.

ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ Κ.– Χατζηδάκη Ν. (Επιμ.), *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Εκδ. Ίδρυμα Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, Αθήνα 2007.

ΣΜΥΡΗΣ Γ., «Ενετικά Κάστρα. Δυτική Στερεά Ελλάδα – Ήπειρος – Ιόνιο», στο Συλλογικό έργο, *Ενετοί και Ιωαννίτες ιππότες : δίκτυα οχυρωματικής αρχιτεκτονικής*, Εκδ. futura, Αθήνα 2001, 114 – 162.

ΣΠΑΘΑΡΑΚΗΣ Ι., *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, Εκδ. Μίτος, Ρέθυμνο 1999.

ΣΠΑΝΑΚΗΣ Σ. Γ., *Κρήτη. Τουρισμός – Ιστορία – Αρχαιολογία*, Τόμος Β, Εκδ. Β. Α. Σφακιανάκης, Ηράκλειο [χ.χ.].

ΣΠΕΤΣΙΕΡΗΣ Ι., «Χριστιανικά αρχαιότητες εν τη Στερεά Ελλάδι», ΔΧΑΕ 8 (1908), 67 – 75.

ΣΤΑΘΗ Μ. Γ., *Οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα Ανδρέας και Νικόλαος Ρίτζος*, Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007.

ΣΤΡΑΤΗ Α., «Ζωγραφικές μαρτυρίες του 12ου αιώνα στην Ανατολική Μακεδονία», ΔΧΑΕ 24 2003, 195 – 202.

ΣΤΟΥΦΗ – ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ Ι., *Χριστιανική και Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, Εκδ. Παρρησία, Αθήνα 2013.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ Μ., «Η κοινωνική κατάσταση στο Ιόνιο κατά την όψιμη βενετοκρατία», χ.τ.χρ.

ΩΤΗΡΙΟΥ Γ. Μ., «Ενταφιασμός - Θρήνος», ΔΧΑΕ 7 (1974), 139 – 148.

Της ίδιας, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Τόμος Α', Εκδ. Presses de l' institut francaise d'Athènes, Αθήναι 1956.

ΤΟΥΡΤΑ Α., «Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 15ου αιώνα στο Αιγίνιο Πιερίας», *Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Εκδ. ΧΑΕ, Αθήνα 1989, 78.

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Ε. Ν., *Εικόνες του βυζαντινού μουσείου και ναών της Καστοριάς (12ος – 16ος αιώνας)*, Εκδ. Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 2018.

Του ιδίου, «Εικόνες της ‘Σχολής’ Καστοριάς», ΔΧΑΕ 33 (2012), 369 – 378.

Του ιδίου, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Μακεδονία τον 15ο αιώνα», *Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Εκδ. ΧΑΕ, Αθήνα 1988, 16 – 20.

Του ιδίου, «Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα», *Εορταστικός Τόμος 50 χρόνια (1939 – 1989)*, Εκδ. Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1992, 157 – 209.

Του ιδίου, «Οι τοιχογραφίες του αγίου Βλασίου της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος», *Μακεδονικά* 31 (1997 – 1998), 93 – 119.

Του ιδίου, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Εκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1999.

ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ Α. Α., *Ο εικονογραφικός κύκλος του Πατριάρχη Αβραάμ*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2005.

ΤΣΟΥΡΗΣ Κ., *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών κτιρίων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Καβάλα 1988.

ΦΩΣΚΟΛΟΥ Β., «Η ξανθομαλλούσα αδελφή του Λαζάρου στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας. Μια ακόμη πρόταση ιστορικής ανάγνωσης των «δυτικών επιδράσεων» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής», Π. Πετρίδης – Β. Φωσκόλου (Επιμ.), *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Εκδ. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2014, 507 – 523.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ Α., *Η ιταλική αναγέννηση*, Εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2014.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ Δ., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ζερμπίτσας Λακωνίας (1669). Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της Πελοποννήσου*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014.

ΧΑΡΒΕΛΛΑΣ Θ. Α., *Ιστορία των Αιτωλών από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι του 1829*, Βιβλίον Β', Εκδ. Εκ του Τυπογραφείου Βρετού Κ. Βαλέττα, Εν Αθήναις 1883.

ΧΑΣΙΩΤΗΣ Ι. Κ., «Οι Έλληνες, το πρόβλημα της ανεξαρτησίας και τα πολεμικά γεγονότα στον ελληνικό χώρο», *Ι.Ε.Ε.*, Τόμος Γ', Εκδ. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1974, 252 – 323.

Του ιδίου, Εισαγωγή», Ι. Κ. Χασιώτης – Ο. Κατσιαρδή – Hering – Ε. Α. Αμπατζή (Επιμ.), *Οι Έλληνες στη διασπορά (15ος – 21ος αι.)*, Εκδ. Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2006.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ* 11 (1983), 127 – 180.

Της ίδιας, «Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του αντιβόλου της κατά τον 15ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* 27 (2006), 283 – 296.

Της ίδιας, *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος – 16ος αιώνας*, Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 – 1830)*, Τόμος Α', Εκδ. Κέντρο νεοελληνικών ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1987.

Του ιδίου – Δρακοπούλου Ε., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 – 1830)*, Τόμος Β', Εκδ. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1997.

Του ιδίου, *Εικόνες της Πάτμου*, Εκδ. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977.

Του ιδίου, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», ΚρητΧρ. 6 (1952), 59 – 91.

Του ιδίου, «Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς», ΔΧΑΕ 5 (1969), 303 – 308.

Του ιδίου, «Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό», ΔΧΑΕ 1 (1960), 87 – 107.

Του ιδίου, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Εκδ. Ι. Μ. Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ Ι. Π., «Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα στην Ήπειρο και τη Νότια Αλβανία», Δωδώνη. Ιστορία και αρχαιολογία 33 (2007 – 2008), 295 – 332.

Του ιδίου, «Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων των αρχών του 16ου αιώνα στην Ήπειρο», ΔΧΑΕ 32 (2011), 115 – 128.

ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Τ. Φ., «Ναύπακτος», *ΘΗΕ*, Τόμος 9ος, Εκδ. Α. Μαρτίνοσ, Αθήναι 1966, 323 – 328.

ΧΡΥΣΟΣ Ε. Κ., «Συμβολή στην ιστορία της Ηπείρου κατά τη Πρωτοβυζαντινή εποχή (Δ' – ΣΤ' αι.)», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 23 (1981), 9 – 104.

ΨΙΛΑΚΗΣ Ν., *Βυζαντινές εκκλησίες και μοναστήρια της Κρήτης*, Εκδ. Καρμάνωρ, Ηράκλειο 1998.

Γ. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

ACHEIMASTOU – POTAMIANOU M., *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athens 1998.

Της ίδιας, *From Byzantium to El Greco. Greek frescoes and icons*, Εκδ. Royal Academy of Arts, London 1987.

ÁGOSTON G., «Bayezid II», G. Ágoston – B. Masters (Επιμ.), *Encyclopedia of the Ottoman empire*, Εκδ. Facts on File, New York 2008.

AHRWEILER H., *Byzance et la mer*, Εκδ. Presses universitaires de France, Paris 1966.

BABIC G., «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos», Στο W. Drews, B. Quast (Επιμ.), *Frühmittelalterliche Studien*, Vol. 2, χ.τ 1968, 368 – 386.

BABINGER F., *Mehmed the Conqueror and his time*, Εκδ. Princeton University Press, Princeton 1978.

BALTA E.– OĞUZAND M. – YAŞAR F., «The Ethnic and Religious Composition of Ottoman Thesprotia in the Fifteenth to Seventeenth Centuries», B. Forsén – E. Tikkala (Επιμ.), *Thesprotia Expedition II. Environment and Settlement Patterns*, Εκδ. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens (Vol. XVI), Helsinki 2011, 347 – 389.

BÉES N. A. – SAVVIDES A., «Mora», C. E. Bosworth, E. Donzel, W.P. Heinrichs C. Pellat (Επιμ.), *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. 7, Εκδ. E. J. Brill, Leiden – New York 1993, 236 – 241.

BON A., *La Morée Franque*, Εκδ. Editions E. de Boccard, Paris 1969.

BRIGHTMAN F. E., *Liturgies, Eastern and Western*, Vol. 1, Εκδ. Clarendon Press, Oxford 1896.

Byzantine Greek and Russian Icons, Εκδ. Temple Gallery, London 1979.

CATTAPAN M., «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 202 – 235.

CHATZIDAKIS M., «Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 –1550) », H. Birnbaum – S. Vryonis (Επιμ.), *Aspects of the Balkans continuity and change*, Εκδ. Mouton, Paris 1972, 177 – 198.

Του ιδίου, «Essai sur l' école dite 'italogreque'», A. Pertusi (Επιμ.), *Venezia e il levante fino al secolo XV*, Vol. II, Εκδ. L. S. Olschki, Firenze 1979, 69 – 124.

Του ιδίου, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», Του ιδίου, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, Εκδ. Variorum Reprints, London 1976, 309 – 352.

DEMUS O., «Two Palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP* 14 (1960), 87 – 119.

DIMITRIADOU A., *The Heşt Bihîşt of Idris Bidlisi: the reign of Bayezid II (1481 – 1512)*, Διπλωματική εργασία, The University of Edinburgh, Edinburgh 2000.

DJORDJEVIC I. M., «Der heilige Demetrios in der serbischen adligen stiftungen aus der zeit der nemaniden», D. Davidović (Επιμ.), *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle-recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec*, Εκδ. Académie serbe des sciences et des arts, Belgrade 1987, 67 – 75.

DRAKOPOULOU E., «Remarques sur la peinture post-byzantine dans les Pays roumains. Les peintres provenant de l'environnement grec.», P. M. Kitromilidès – A.

Tabaki (Επιμ.), *Relations gréco – roumaines Interculturalité et identité nationale*, Εκδ. Institut de Recherches Néohelléniques, Fondation Nationale de la Recherche Scientifique, Athènes 2004, 149 – 163.

DRANDAKI A., «Between Byzantium and Venice: Icon painting in venetian Crete in the fifteenth and sixteenth centuries», A. Drandaki (Επιμ.), *The origins of El Greco. Icon painting in venetian Crete*, Εκδ. A. S. Onassis Public Benefit Foundation (USA), New York 2009, 11 – 18.

DUPONT J. – Gnudi C., *La peinture gothique*, Εκδ. A. Skira, Genève 1979.

DURIĆ V. J., *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.

Του ιδίου, «Les Miniatures du manuscrit Parisinus graecus 1242 et le hésychasme», D. Davidović (Επιμ.), *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle-recueil des rapports du IVE colloque serbo-grec*, Εκδ. Académie serbe des sciences et des arts, Belgrade 1987, 89 – 95.

FRIGERIO – ZENIOU S., «Madre della Consolazione: Συμείων Αξέντης ζωγράφος εικόνων», ΔΧΑΕ 32 (2011), 105 – 114.

GEROLA G., *Monumenti Veneti dell' isola di Creta*, Vol. IV, Venezia 1905 – 1932.

GERSTEL S. E. J., *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium*, Εκδ. Cambridge University Press, New York 2015.

Της ίδιας, *Beholding the Sacred Mysteries*, Εκδ. College Art Association in association with University of Washington Press, Washington 1999.

GOMBRICH E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, Μτφ. Α. Κάσδαγλη, Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998.

GRABAR A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Εκδ. P. Geuthner, Paris 1928.

Του ιδίου, *L' empereur dans l' art byzantine*, Εκδ. Les Belles lettres, Paris 1936.

GRIGORIADOU – CABAGNOLS H. «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», *CahArch* 20 (1970), 177 – 196.

HANNICK C., «The Theotokos in Byzantine hymnography: typology and allegory», M. Vassilaki (Επιμ.), *Images of the Mother of God*, Εκδ. Routledge, London 2016, 69 – 77.

JOLIVET – LEVY C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Εκδ. Editions du centre national de la recherche scientifique, Paris 1991.

KALOPISSI S. – VERTI, «Mistra. A Fortified Late Byzantine Settlement», J. Albani – E. Chakla (Επιμ.), *Heaven & Earth*, Εκδ. Hellenic Ministry of Culture and Sports and the Benaki Museum, Athens 2013, 224 – 240.

KARABELAS N. D., «The Ottoman conquest of Preveza and its first castle», Στο XVI. *Türk Tarih Kongresi*, Vol. 4, Part 2, Εκδ. Turkish Historical Society (Türk Tarih Kurumu), Ankara 2015, 967 – 998.

LAFONTAINE – DOSOGNE J., *Iconographie de l' enfance de la Vierge dans l' Empire byzantin et en Occident*, Tome I, Εκδ. Palais des académies, Bruxelles 1992.

LEGRAND E., *Bibliographie hellénique: dix-septième siècle*, Tome 4, Εκδ. A. Picard et fils, Paris 1896.

MERCIECA S., «The Battle of Preveza 1538: The Knights of Malta's Perspective», *Πρέβεζα Β΄, Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και το Πολιτισμό της Πρέβεζας*, Ανάτυπο, Εκδ. Π. Ι., Πρέβεζα 2010, 107 – 120.

MILLET G., *Recherches Sur l' Iconographie De L Evangile*, Εκδ. E. De Boccard, Paris 1960.

Του ιδίου, *Monuments Byzantins de Mistra*, Εκδ. E. Leroux, Paris 1910.

MOURIKI D., «A Deësis Icon in the Art Museum», *Record of the Art Museum*, Vol. 27, No. 1, Εκδ. Princeton University, Princeton 1968, 13 – 28.

NERSESSIAN S. D., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Vol. 1, Εκδ. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 1993.

NICOL D. M., *The Despotate of Epirus, 1267 – 1479*, Εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 1984.

PAPASTAVROU H., «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», *ΔΧΑΕ* 15 (1991), 145 – 160.

Της ίδιας, «L'idée de l'Ecclesia et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects», *ΔΧΑΕ* 21 (2000), 227 – 240.

RICE D. T., «The Leaved Cross», B. Zasterova (Επιμ.), *Byzantinoslavica* 11 (1950), 72 – 81.

RUNCIMAN S., *Lost capital of Byzantium. The history of Mistra and the Peloponnese*, Εκδ. I. B. Tauris, London 2009.

SAVVIDES A., «Mora», C. E. Bosworth, E. Donzel, W.P. Heinrichs C. Pellat (Επιμ.), *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. 7, Εκδ. E. J. Brill, Leiden – New York 1993, 236 – 241.

SPATHARAKIS I., *Dated byzantine wall paintings of Crete*, Εκδ. Alexandros press, Leiden 2001.

STANFORD S., *History of the Ottoman Empire and modern Turkey*, Vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge 1976.

STYLIANOU A. – Stylianou J. A., *The painted churches of Cyprus*, Εκδ. A. G. Leventis Foundation, Nicosia 1997.

THIRIET F., *La Romanie vénitienne au moyen âge*, Εκδ. Editions E. de Boccard, Paris 1959.

TSIGARIDAS E. N., «Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century», M. Acheimastou – Potamianou (Επιμ.), *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Εκδ. The Walters art Gallery, Maryland 1988, 54 – 61.

VASSILAKI M., *Working drawings of icon painters after the fall of Constantinople*, Εκδ. Benaki Museum, Athens 2015.

VELMANS T., «Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIVe et XVe siècles», P. Armstrong (Επιμ.), *Ritual and art byzantine essays for Christopher Walter*, Εκδ. The Pindar Press, London 2006, 182 – 227.

WALTER C., *The iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Alexandros Press, Leiden 2006.

Του ιδίου, *Art and ritual of the byzantine church*, Εκδ. Variorum Publications LTD, London 1982.

WOODFIN W. T., «Celestial hierarchies and earthly hierarchies in the art of the byzantine church», P. Stephendon (Επιμ.), *The Byzantine World*, Εκδ. Routledge, Oxon 2010, 303 – 319.

WOODHOUSE W. J., *Aetolia. Its geography, topography, and antiquities*, Εκδ. Oxford Clarendon Press, Oxford 1897.

ZACHARIADOU E. A., «Marginalia on the History of Epirus and Albania (1380—1418)», *WZKM* 78 (1988), 195 – 210.

ZARRAS N., «Artistic production in centres and the periphery of the byzantine Peloponnese. Aspects of monumental painting in the late Palaiologan period», *ΔΧΑΕ* 37 (2016), 41 – 68.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

Ι. ΝΑΟΣ ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΑΠΑΝΩ ΦΛΩΡΙΑ ΣΕΛΙΝΟΥ ΚΡΗΤΗΣ.

1. Άγιοι Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, Κρήτη. (Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», πιν. 142).
2. Κάτοψη του ναού των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (σχ. 1).
3. Η κτητορική επιγραφή των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (S. E. J. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium*, 6, εικ. 2).
4. Η παράσταση της Πλατυτέρας στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», πιν. 144).
5. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πιν. 145).
6. Η Παναγία του Ευαγγελισμού στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πιν. 146).
7. Η Παναγία της Δέησης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πιν. 147).
8. Το Γενέσιο της Θεοτόκου στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πιν. 154).
9. Τα Εισόδια της Θεοτόκου στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πιν. 156).
10. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (Ν. Ψιλάκης, *Βυζαντινές εκκλησίες και μοναστήρια της Κρήτης*, 148, εικ. 225).
11. Ο άγιος Μάμας στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, εικ. 189).
12. Η παράσταση της Σταύρωσης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», πιν. 150).
13. Η Παναγία και οι Μυροφόρες. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Σταύρωσης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πιν. 151).

- 14.** Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο εκατόνταρχος Λογγίνος. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Σταύρωσης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 153).

II. ΠΑΛΑΙΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΜΟΝΗΣ ΜΥΡΤΙΑΣ ΑΙΤΩΛΙΑΣ.

- 15.** Το παλαιό καθολικό της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς (Προσωπική λήψη).
- 16.** Κάτοψη του Παλαιού Καθολικού της μονής των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ABME* 9 (1961), 92, εικ. 10).
- 17.** Η Πλατυτέρα με τους σεβίζοντες αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (Προσωπική λήψη).
- 18.** Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (Γρηγόριος Θεολόγος και Ιωάννης Χρυσόστομος) στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.
- 19.** Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μ. Βασίλειος και Αθανάσιος) στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.
- 20α.** Η παράσταση της Ανάληψης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.
- 20β.** Η παράσταση της Ανάληψης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας, λεπτομέρεια.
- 21.** Ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Θεοτόκος του Ευαγγελισμού στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.
- 22.** Η παράσταση της Δέησης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ABME* 9 (1961), πίν. 2).
- 23.** Ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Προσωπική λήψη).
- 24.** Ο αρχάγγελος Μιχαήλ στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.
- 25α.** Η παράσταση της Μεταμόρφωσης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.
- 25β.** Η παράσταση της Μεταμόρφωσης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ABME* 9 (1961), πίν. 6).
- 26α.** Η παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου Μεταμόρφωσης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Προσωπική λήψη).

26β. Η Σταύρωση, ο Επιτάφιος Θρήνος και η Εις Άδου Κάθοδος στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Δ. Λουκόπουλος, Θέρμος και Απόκουρο, 152).

III. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΤΩ ΜΕΡΟΠΗΣ ΠΩΓΩΝΙΟΥ.

27. Η Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», 144, εικ. 1).

28. Κάτοψη και κατά μήκος τομή της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 2).

30α. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 5, λεπτομέρεια).

30β. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 6, λεπτομέρεια).

31α. Οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες (Γρηγόριος και Χρυσόστομος) στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 7, λεπτομέρεια).

31β. Οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μ. Βασίλειος και Αθανάσιος) στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 8, λεπτομέρεια).

32. Η παράσταση της Ανάληψης στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 9, λεπτομέρεια).

33. Οι διάκονοι Στέφανος και Ρωμανός στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 10).

34. Η παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 13).

35. Φυλλοφόρος σταυρός στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 14).

36. Η παράσταση της Θυσίας του Αβραάμ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 15).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

I. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

37. Η παράσταση της Δέησης στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι Κρήτης (Σ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», 293, πίν. 110α).

38. Η φορητή εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Σαράγιεβο με κεντρικό θέμα τη Δέηση (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σαράγιεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», 208, εικ. 1).
39. Η φορητή εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με θέμα τον άγιο Νικόλαο και σκηνές από το βίο του (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, εικ. 86 [αρ. 7]).
40. Η παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Παντάνασσα του Μυστρά (G. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, πίν. 139.1).
41. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου σε εικόνα επιστηλίου τέμπλου στην Αγία Άννα Βέροιας (Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, 184, εικ. 83).
42. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και η Γέννηση του Χριστού σε φύλλο τριπτύχου (*Byzantine Greek and Russian Icons*, 43 – 44, εικ. 29).
43. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο Καστοριάς (Γ. Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», πίν. 5).
44. Το Γενέσιο της Θεοτόκου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», 164, εικ. 17).
45. Φορητή κρητική εικόνα με παράσταση του Γενεθλίου της Θεοτόκου (Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», 148, εικ. 7).
46. Το Γενέσιο της Θεοτόκου στο παλαιό καθολικό της μονής των Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλίας (Μ. Αგრέβη., *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)*, 273, εικ. 11).
47. Φορητή κρητική εικόνα με κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου και μικρογραφική σκηνή του Γενεσίου (άνω δεξιά). (Μουσείο Κανελλόπουλου. Μ. Acheimastou – Potamianou (Επιμ.), *From Byzantium to El Greco. Greek frescoes and icons*, 89, εικ. 23).
48. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μ. Βασίλειος, Γρ. Θεολόγος) στην Αγία Τριάδα Κουτσοβέντη στην Κύπρο (Α. Stylianou – J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, 461 – 462, εικ. 275 και 276).
49. Φορητή κρητική εικόνα με θέμα τη Σταύρωση στην Παναγία τη Σπηλαιώτισσα στην Κέρκυρα (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, εικ. 7).
50. Φορητή κρητική εικόνα με θέμα τη Σταύρωση στην Παναγία Λιθινών στην Κρήτη (Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Κρητικής τέχνης*, εικ. 145).
51. Φορητή κρητική εικόνα με τους αρχάγγελο Μιχαήλ, Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα και αγία Παρασκευή στο Μουσείο Χανίων (*Εικόνες του Νομού Χανίων*, 62, εικ. 31).

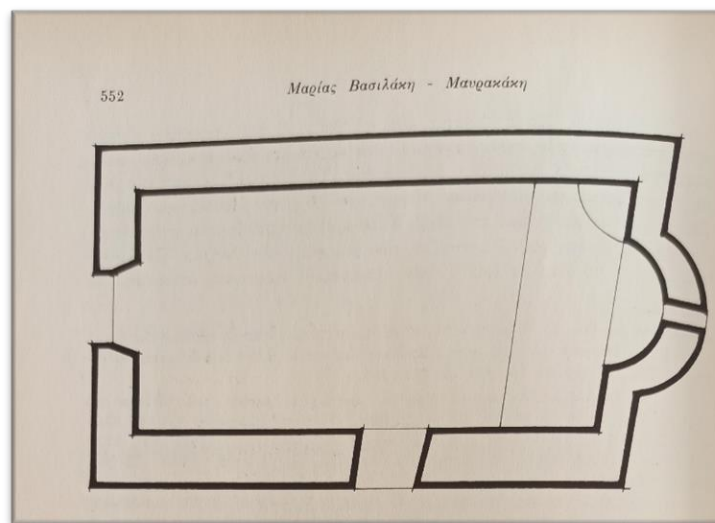
- 52.** Ο άγιος Δημήτριος στο ναό του αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη (Α. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, εικ. 136).
- 53.** Ο άγιος Δημήτριος σε μικρογραφία στο f. 60ν του Στιχηράριου κωδ. 1234 του Πλουσιαδηνού Κώδικα στη μονή Σινά (Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, εικ. 233).
- 54.** Η Μεταμόρφωση σε μικρογραφία στο f. 92ν του κώδικα Par. gr. 1242 (V. J. Duric, «Les Miniatures du manuscrit Parisinus graecus 1242 et le hésychasme», 91, εικ. 2).
- 55.** Φορητή κρητική εικόνα με θέμα τη Μεταμόρφωση στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στην Απολλωνία της Σίφνου (Θ. Χ. Αλιμπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες των ναών και των μονών*, πίν. 1).
- 56.** Φορητή κρητική εικόνα με τη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Θήρας (Ε. Κυπραίου (Επιμ.), *Μυστήριον Μέγα και παράδοξον, 350 – 351*, εικ. 129).
- 57.** Φορητή κρητική εικόνα με τη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου στη μονή Λειμώνος στη Λέσβο (Γ. Γ. Γούναρης, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, 141 – 142, εικ. 93).

II. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

- 58.** Λεπτομέρεια από την παράσταση της Ανάληψης στο ναό του αγίου Γεωργίου Έμπαρου Κρήτης (I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, εικ. 164).
- 59.** Φορητή κρητική εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με θέμα τα Εισόδια της Θεοτόκου (Συλλογή Λοβέρδου. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος – 16ος αιώνας*, 18, εικ. 3).
- 60.** Η Βάπτιση στο ναό της Παναγίας στα Καπετανιανά Κρήτης (I. Σπαθαράκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, 20, εικ. 9).
- 61.** Η Κοίμηση της Θεοτόκου στο ναό της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Κρήτης (I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, εικ. 159).
- 62.** Ολόσωμοι άγιοι στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη του Θεολόγου στο κελλί του αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπεδίου στο Άγιο Όρος (Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, εικ. 60α, β).
- 63.** Η Πλατυτέρα και η παράσταση του Μελισμού στο ναό του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στο Γεράκι Λακωνίας (Ν. Κ. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητρόκαλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, 223, εικ. 2).



1. Άγιοι Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, Κρήτη. (Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», πίν. 142).



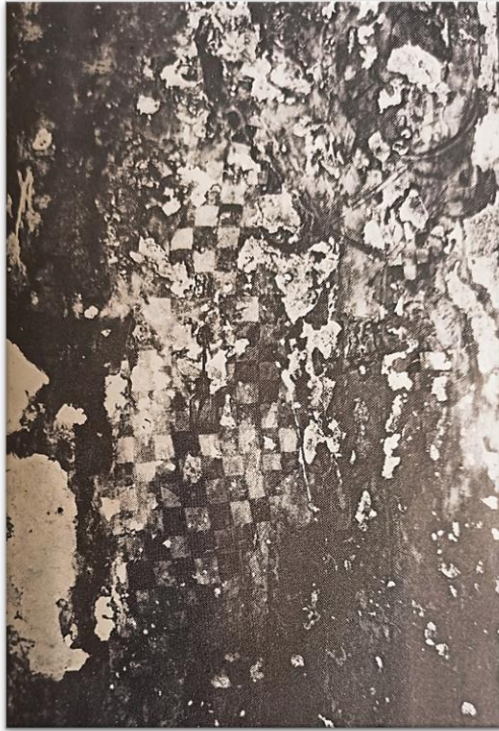
2. Κάτοψη του ναού των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (σχ.1).



3. Η κτητορική επιγραφή των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (S. E. J. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium*, 6, εκ. 2).



4. Η παράσταση της Πλατυτέρας στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», πίν. 144).



5. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 145).



6. Η Παναγία του Ευαγγελισμού στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 146).



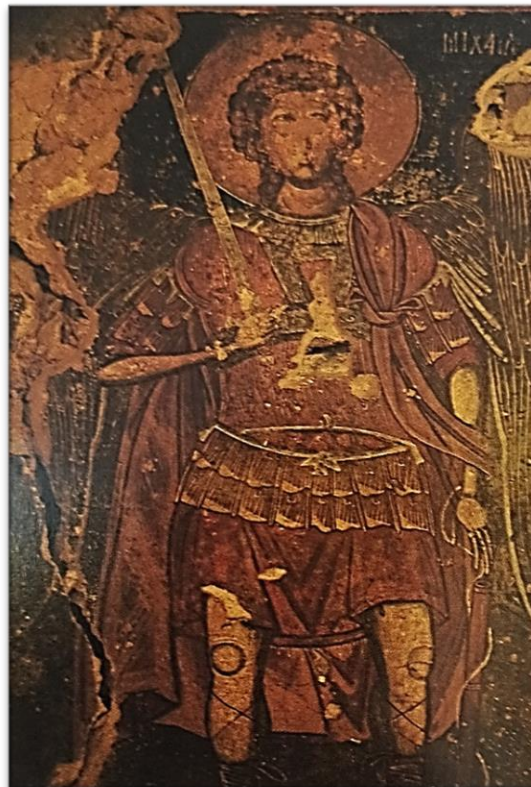
7. Η Παναγία της Δέησης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 147).



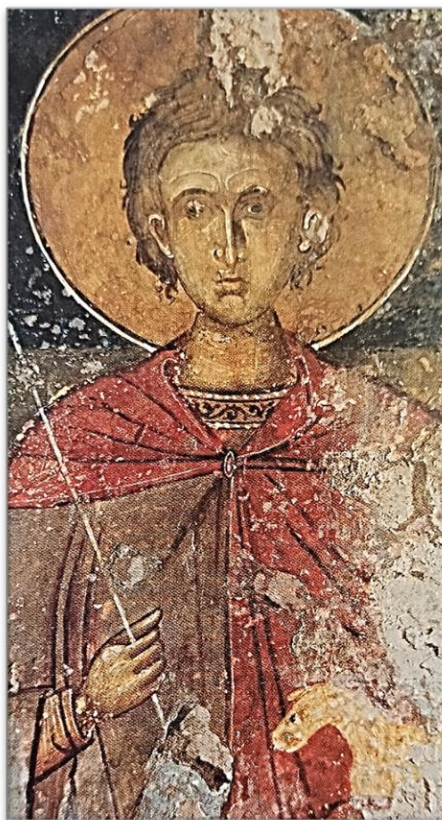
8. Το Γενέσιο της Θεοτόκου στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 154).



9. Τα Εισόδια της Θεοτόκου στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 156).



10. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (N. Ψιλάκης, *Βυζαντινές εκκλησίες και μοναστήρια της Κρήτης*,. 148, εικ. 225).



11. Ο άγιος Μάμας στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, εικ. 189, λεπτομέρεια).



12. Η παράσταση της Σταύρωσης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης. (Μ. Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», πίν. 150).



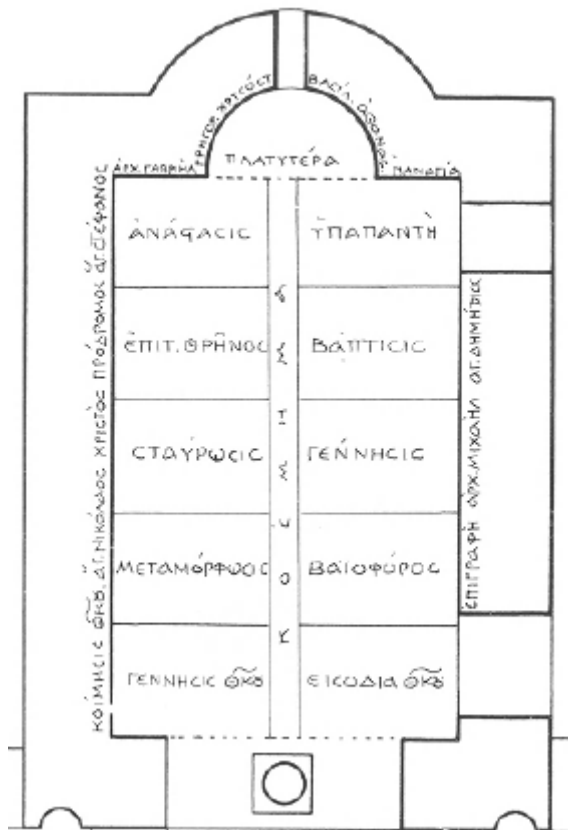
13. Η Παναγία και οι Μυροφόρες. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Σταύρωσης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 151).



14. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο εκατόνταρχος Λογγίνος. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Σταύρωσης στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (πίν. 153).



15. Το παλαιό καθολικό της μονής των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Προσωπική λήψη).



16. Κάτοψη του Παλαιού Καθολικού της μονής των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ABME* 9 (1961), 92, εκ. 10).



17. Η Πλατυτέρα με τους σεβίζοντες αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Προσωπική λήψη).



18. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (Γρηγόριος Θεολόγος και Ιωάννης Χρυσόστομος) στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.



19. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μ. Βασίλειος και Αθανάσιος) στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.



20α . Η παράσταση της Ανάληψης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.



20β. Η παράσταση της Ανάληψης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας, λεπτομέρεια.



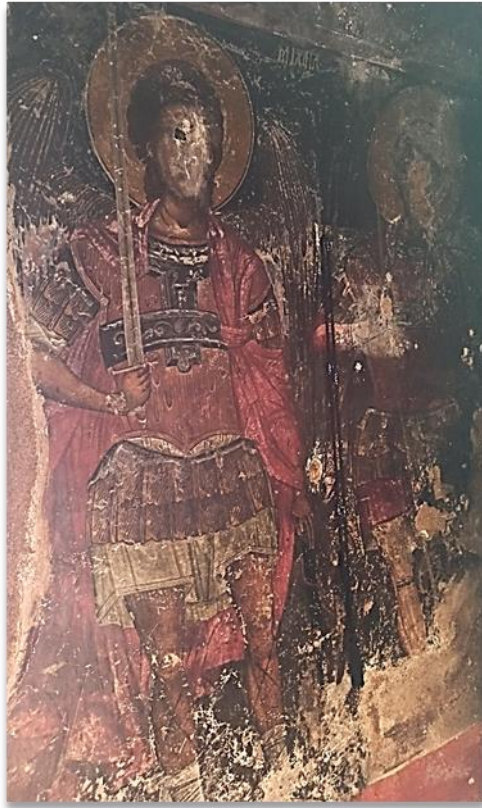
21. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Θεοτόκος του Ευαγγελισμού στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.



22. Η παράσταση της Δέησης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ΑΒΜΕ* 9 (1961), πίν. 2).



23. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Προσωπική λήψη).



24. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.



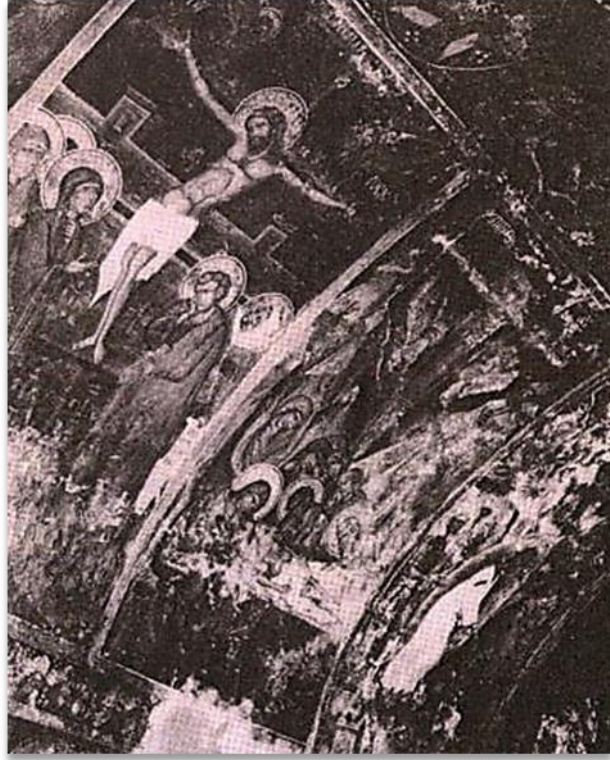
25α. Η παράσταση της Μεταμόρφωσης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας.



25β. Η παράσταση της Μεταμόρφωσης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», ΑΒΜΕ 9 (1961), πίν. 6).



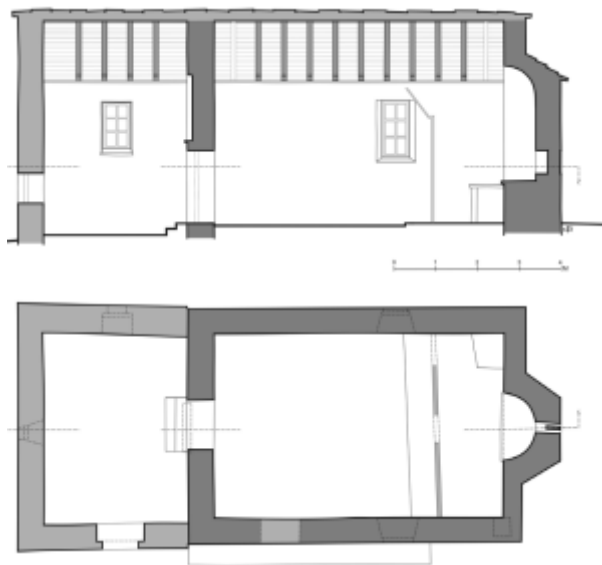
26α. Η παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου Μεταμόρφωσης στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Προσωπική λήψη).



26β. Η Σταύρωση, ο Θρήνος και η Εις Άδου Κάθοδος στη μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μυρτιά Αιτωλίας (Δ. Λουκόπουλος, Θέρμος και Απόκουρο, 152).



27. Η Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», 144, εικ. 1).



28. Κάτοψη και κατά μήκος τομή της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πάφου (εικ. 2).



29. Η Πλατυτέρα στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πάφου (εικ. 4).



30α. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 5, λεπτομέρεια).



30β. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 6, λεπτομέρεια).



31α. Οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες (Γρηγόριος και Χρυσόστομος) στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 7, λεπτομέρεια).



31β. Οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μ. Βασίλειος και Αθανάσιος) στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 8, λεπτομέρεια).



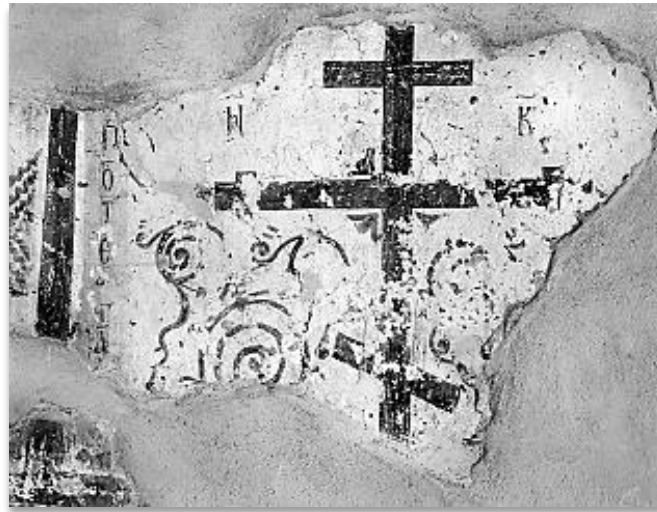
32. Η παράσταση της Ανάληψης στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 9, λεπτομέρεια).



33. Οι διάκονοι Στέφανος και Ρωμανός στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 10).



34. Η παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 13).



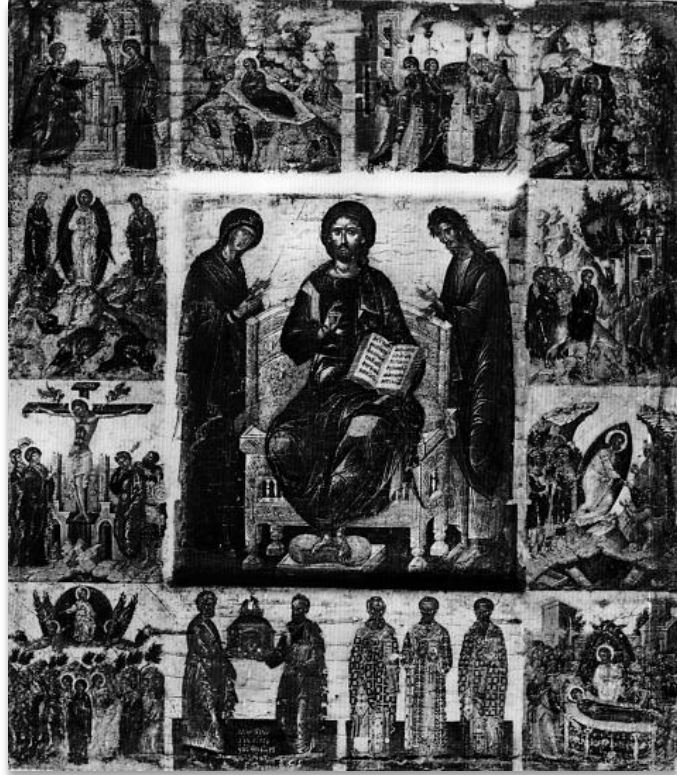
35. Φυλλοφόρος σταυρός στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (εικ. 14).



36. Η παράσταση της Θυσίας του Αβραάμ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερότη Πωγωνίου (εικ. 15).



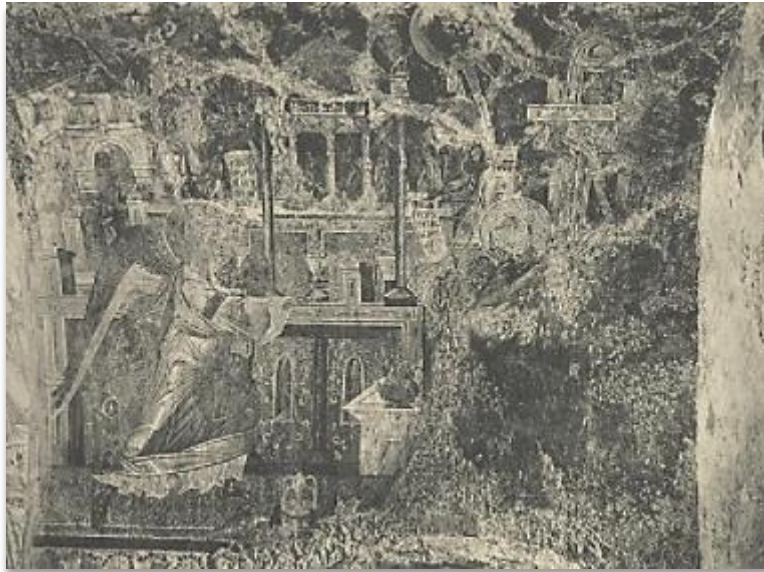
37. Η παράσταση της Δέησης στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι Κρήτης (Σ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», 293, πίν. 110α).



38. Η φορητή εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Σαράγιεβο με κεντρικό θέμα τη Δέηση (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», 208, εικ. 1).



39. Η φορητή εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με θέμα τον άγιο Νικόλαο και σκηνές από το βίο του (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, εικ. 86 [αρ. 7]).



40. Η παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Παντάνασσα του Μυστρά (G. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, πίν. 139.1).



41. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου σε εικόνα επιστηλίου τέμπλου στην Αγία Άννα Βέροιας (Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, 184, εικ. 83).



42. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και η Γέννηση του Χριστού σε φύλλο τριπτόχου (*Byzantine Greek and Russian Icons*, 43 – 44, εικ. 29).



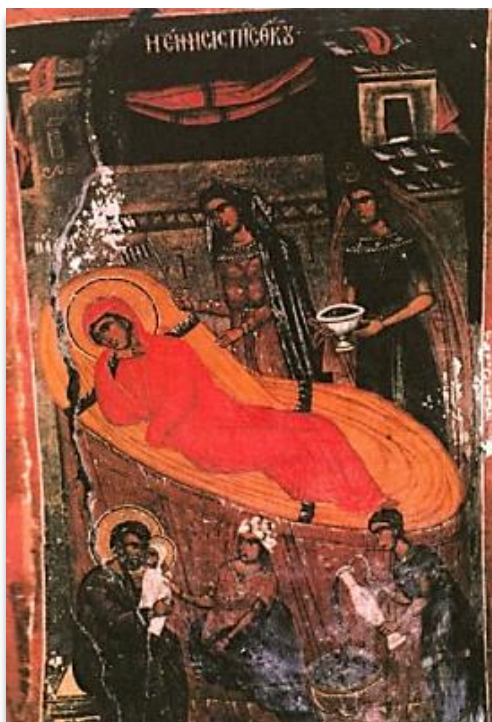
43. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο Καστοριάς (Γ. Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», πίν. 5).



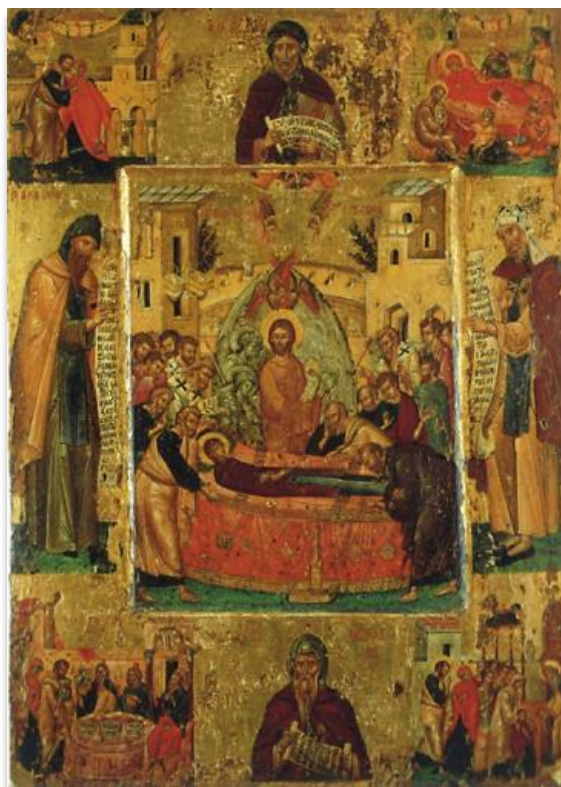
44. Το Γενέσιο της Θεοτόκου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο», 164, εικ. 17).



45. Φορητή κρητική εικόνα με παράσταση του Γενεθλίου της Θεοτόκου (Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», 148, εικ. 7).



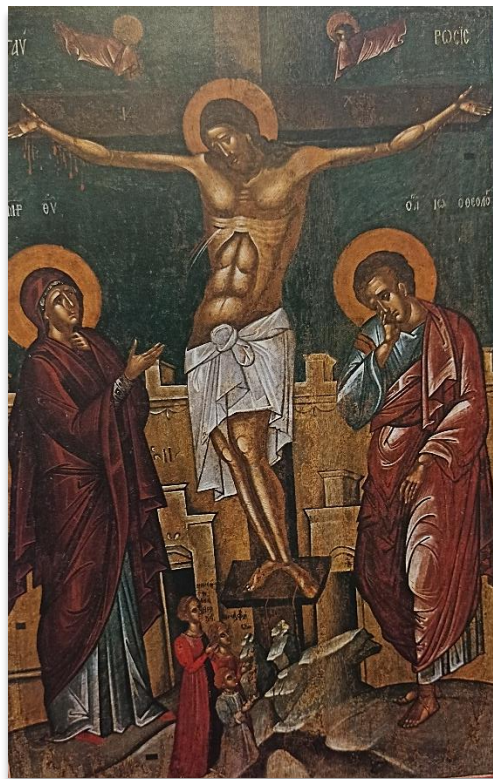
46. Το Γενέσιο της Θεοτόκου στο παλαιό καθολικό της μονής των Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλίας (Μ. Αργέβη., *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)*, 273, εικ. 11).



47. Φορητή κρητική εικόνα με κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου και μικρογραφική σκηνή του Γενεσίου (άνω δεξιά). (Μουσείο Κανελλόπουλου. Μ. Acheimastou – Potamianou (Επιμ.), *From Byzantium to El Greco. Greek frescoes and icons*, 89, εικ. 23).



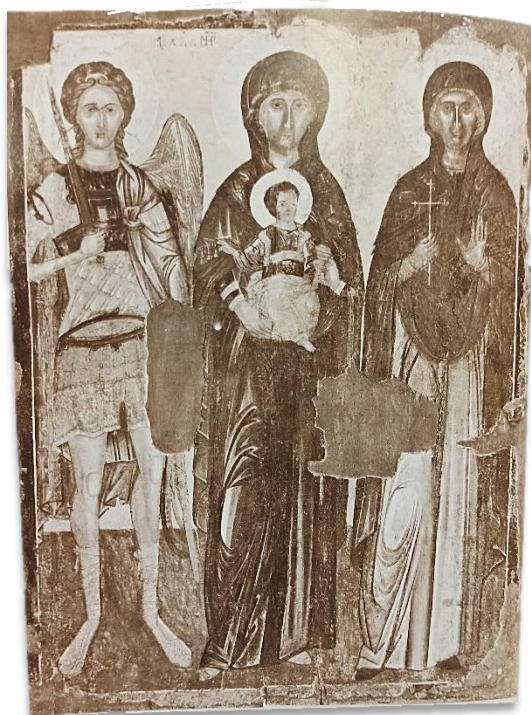
48. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μ. Βασίλειος, Γρ. Θεολόγος) στην Αγία Τριάδα Κουτσοβένη στην Κύπρο (Α. Styliανου – J. A. Styliανου, *The painted churches of Cyprus*, 461 – 462, εικ. 275 και 276).



49. Φορητή κρητική εικόνα με θέμα τη Σταύρωση στην Παναγία τη Σπηλαιώτισσα στην Κέρκυρα (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, εικ. 7).



50. Φορητή κρητική εικόνα με θέμα τη Σταύρωση στην Παναγία Λιθινών στην Κρήτη (Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Κρητικής τέχνης*, εικ. 145).



51. Φορητή κρητική εικόνα με τους αρχάγγελο Μιχαήλ, Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα και αγία Παρασκευή στο Μουσείο Χανίων (*Εικόνες του Νομού Χανίων*, 62, εικ. 31).



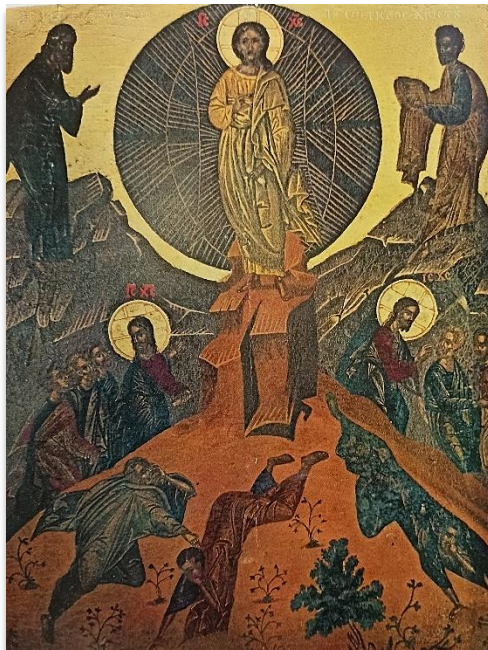
52. Ο άγιος Δημήτριος στο ναό του αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη (Α. Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, εικ. 136).



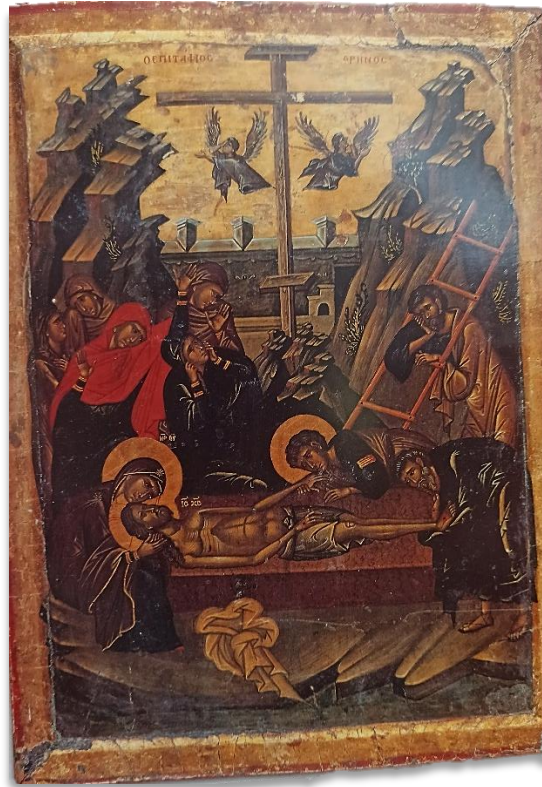
53. Ο άγιος Δημήτριος σε μικρογραφία στο f. 60ν του Στιχηράριου κωδ. 1234 του Πλουσιαδηνού Κώδικα στη μονή Σινά (Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, εικ. 233).



54. Η Μεταμόρφωση σε μικρογραφία στο f. 92v του κώδικα Par. gr. 1242 (V. J. Durié, «Les Miniatures du manuscrit Parisinus graecus 1242 et le hésychasme», 91, εικ. 2).



55. Φορητή κρητική εικόνα με θέμα τη Μεταμόρφωση στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στην Απολλωνία της Σίφνου (Θ. Χ. Αλιμπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες των ναών και των μονών*, πίν. 1).



56. Φορητή κρητική εικόνα με τη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Θήρας (Ε. Κυπραίου (Επιμ.), *Μυστήριον Μέγα και παράδοξον*, 350 – 351, εικ. 129).



57. Φορητή κρητική εικόνα με τη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου στη μονή Λειμώνος στη Λέσβο (Γ. Γ. Γούναρης, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, 141 – 142, εικ. 93).



58. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Ανάληψης στο ναό του αγίου Γεωργίου Έμπαρου Κρήτης (Ι. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, εικ. 164).



59. Φορητή κρητική εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με θέμα τα Εισόδια της Θεοτόκου (Συλλογή Λοβέρδου. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος – 16ος αιώνας*, 18, εικ. 3).



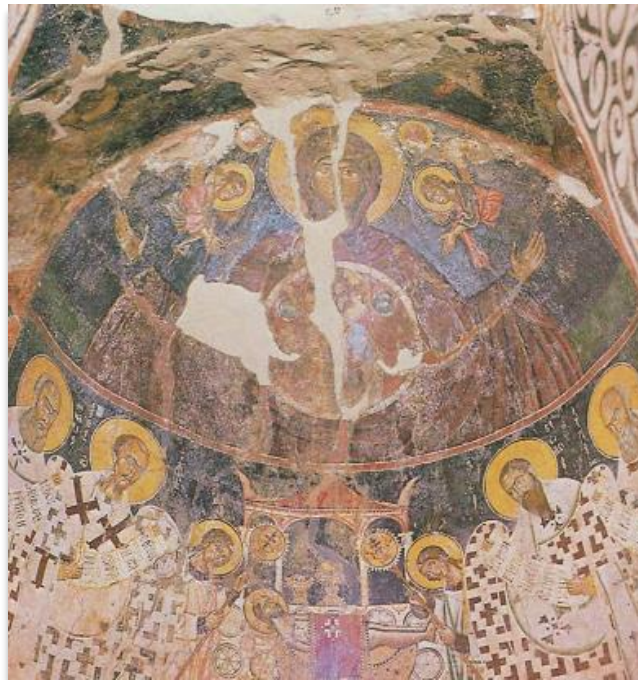
60. Η Βάπτιση στο ναό της Παναγίας στα Καπετανιανά Κρήτης (Ι. Σπαθαράκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, 20, εικ. 9).



61. Η Κοίμηση της Θεοτόκου στο ναό της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Κρήτης (Ι. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, εικ. 159).



62. Ολόσωμοι άγιοι στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη του Θεολόγου στο κελλί του αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπεδίου στο Άγιο Όρος (Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, εικ. 60α, β).



63. Η Πλατυτέρα και η παράσταση του Μελισμού στο ναό του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στο Γεράκι Λακωνίας (Ν. Κ. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητρόκαλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, 223, εικ. 2).