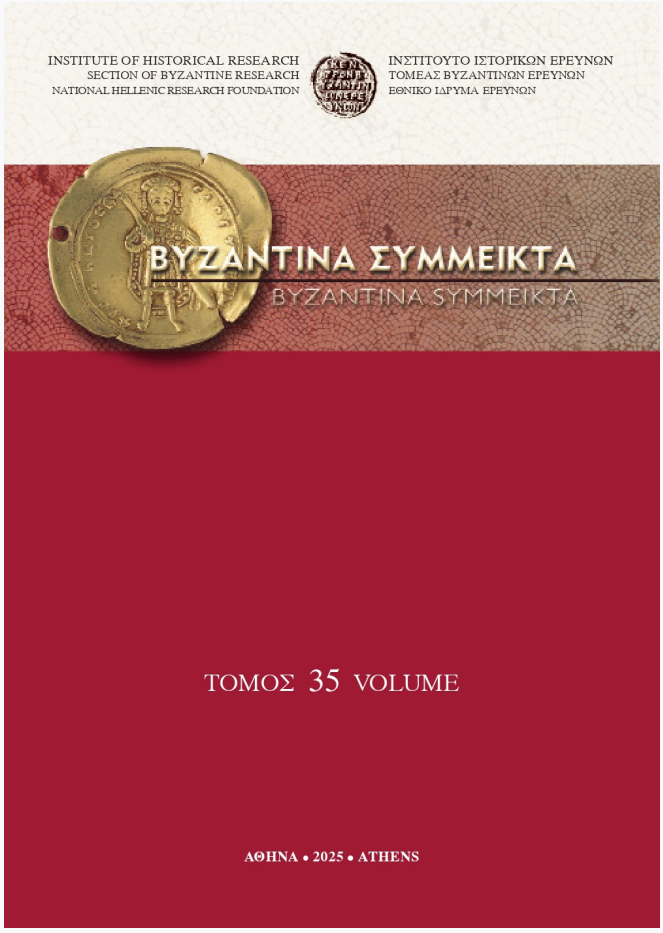
ePublishing

**Byzantina Symmeikta**

Vol 35 (2025)

BYZANTINA SYMMEIKTA 35




# Η ὑπογραφὴ τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητὸς στὴν Ἱ.Μ. Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὄρους

*Θεοφάνης Ἱερομόναχος*

doi: 10.12681/byzsym.42188

Copyright © 2025, Θεοφάνης Ἱερομόναχος

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

**To cite this article:**

Ἱερομόναχος Θ. (2025). Η ὑπογραφὴ τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητὸς στὴν Ἱ.Μ. Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὄρους. *Byzantina Symmeikta*, *35*, 349–373. https://doi.org/10.12681/byzsym.42188

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 07/04/2026 23:59:45

Ιερομον. Θεοφανης Σταυρονικητιανος

# Η Υπογραφη του Θεοφανους του Κρητος Στην Ι. Μ. Σταυρονικητα Αγιου Ορους

Ἔχει πλέον ἑδραιωθεῖ καὶ καθιερωθεῖ ἀπόλυτα ἡ ταύτιση τοῦ ὀνόματος τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Θεοφάνους μὲ τὴν ἱερὰ μονὴ Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὄρους, ὄχι μόνο στὴν ἀντίληψη τοῦ ἐπιστημονικοῦ κόσμου, ἀλλὰ καὶ στὴν αἰσθητικὴ πρόσληψη τοῦ ἁπλοῦ προσκυνητῆ. Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς, ὅπως καὶ ἐκεῖνος ποὺ κοσμεῖ ἄλλους χώρους της, τὴν τράπεζα καὶ τὸ παρεκκλήσι τοῦ Τιμίου Προδρόμου, καθὼς καὶ πλῆθος φορητῶν εἰκόνων, ἀντιστοιχοῦνται ἀπόλυτα μὲ τὴν τεχνοτροπία του, ἀποδιδόμενα ἀμφότερα στὴν πιὸ ὥριμη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ Θεοφάνους[1]. Ἡ ταύτιση αὐτὴ δὲν ἔχει ποτὲ ἀμφισβητηθεῖ, ἰδίως ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἐνισχύεται καὶ ἐπαληθεύεται μὲ ἐνθύμηση διασωθεῖσα σὲ χειρόγραφο κώδικα τῆς μονῆς. Παρέμενε, ὅμως, ὡς αἰτούμενο ἡ εὕρεση μιᾶς ἐπιγραφῆς, ἡ ὁποία θὰ ἐπιβεβαίωνε αὐτὴ τὴν πληροφορία, δεδομένης, μάλιστα, τῆς πάγιας συνήθειας ποὺ εἶχε ὁ ἐν λόγῳ καλλιτέχνης καὶ σὲ ἄλλα μαρτυρούμενα ἔργα του, νὰ δεικνύει μέσῳ αὐτῆς τὴν ταυτότητά του καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ παλαιὲς καταγεγραμμένες πληροφορίες ἐπισήμων περιηγητῶν. Αὐτὸ τὸ κενὸ καλύπτεται πλέον ἀπὸ τὴν εὕρεση τῶν στοιχείων ποὺ θὰ ἀνακοινωθοῦν παρακάτω.

Στὸ σημεῖο αὐτό, πρὸς διευκόλυνση τῆς ἐξαγωγῆς χρήσιμων συμπερασμάτων, εἶναι ἀπαραίτητη μία συνοπτικὴ ἀναφορὰ σὲ κάποια γνωστὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Θεοφάνους. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ ποὺ σώζεται στὴν μονὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, ἔχουμε ἤδη τὴν πρώτη ἐμφάνιση

1. Μ. Χατζηδακης, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης*, Ἅγιον Ὄρος 1986, 35, 39, 40, 59-62.

τοῦ Θεοφάνους ὡς μοναχοῦ. Ἡ πρόσκλησή του στὰ Μετέωρα γιὰ ἕνα τέτοιο ἔργο σημαίνει κατ' ἀρχὰς ὅτι οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι εἶχαν καταστεῖ ἤδη ὀνομαστοὶ καὶ εἰδικώτερα ὅτι ὁ Θεοφάνης εἶχε ἀποκτήσει φήμη μὲ κάποιο προγενέστερο ἔργο του, ἄγνωστο μέχρι τώρα[2]. Στὸ Ἅγιον Ὄρος, ἡ παλαιότερη μνεία τοῦ Θεοφάνους ἀνάγεται στὸ 1535, ὅπως διαφαίνεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ ποὺ σώζεται στὸ Καθολικὸ τῆς μονῆς Μεγίστης Λαύρας, ἐνῶ στὸν Ἄθωνα ἐν γένει δραστηριοποιήθηκε συνολικὰ περὶ τὰ εἴκοσι τέσσερα χρόνια. Σύγχρονη τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας θεωρεῖται καὶ ἡ ἁγιογράφηση τῆς τραπέζης τῆς μονῆς ἀπὸ τὸν ἴδιο. Ἀπὸ τὶς σωζόμενες πληροφορίες στὰ ἀρχεῖα τῆς Λαύρας καὶ ἀλλοῦ, εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Θεοφάνης ἔμεινε στὸ μοναστήρι αὐτὸ μέχρι περίπου τὸ 1543, ἐνῶ μέχρι τὸ 1559, ἔτος τῆς κοιμήσεώς του, πρέπει νὰ διέμενε σὲ κελλὶ τῶν Καρεῶν[3]. Αὐτὸ δικαιολογεῖ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι μετὰ ἀπὸ παρέλευση ἕνδεκα χρόνων ἀπὸ τὸ ἔργο του στὴν Λαύρα, τὸ 1546, αὐτὴ τὴ φορὰ ὄχι μόνος του, ἀλλὰ μαζὶ μὲ τὸν υἱό του Συμεών, ἐπίσης μοναχό, ὁλοκληρώνει τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, σύμφωνα μὲ τὴν προαναφερόμενη ἐνθύμηση ποὺ σώζεται στὴν Διαθήκη ποὺ ἄφησε ὁ κτήτωρ τῆς μονῆς ἅγιος Ἱερεμίας Α΄: † *Ἐκοιμήθη ὁ παναγιώτατος ἡμῶν αὐθέντης καὶ δεσπότης, καὶ οἰκουμενικὸς πατριάρχης κὺρ Ἱερεμίας ὁ διὰ τοῦ θείου καὶ μεγάλου καὶ ἀγγελικοῦ σχήματος μετ' ὀνομασθεὶς Ἰωάννης. Ἐν ἔτη ͵ζνΔ΄ [1546] ἰνδικτιῶνος Δ΄. Τὸν αὐτὸν χρόνον ἐζωγραφίσθη καὶ ἡ ἐκκλησία παρὰ Θεοφάνους μοναχοῦ, καὶ Συμεῶν τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ, ἐν μηνὶ Ἰανουαρίῳ ιζ΄*[4].

Ὁ Συμεὼν ἀναφέρεται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ὡς ζωγράφος ποὺ συνεργάστηκε ἐπώνυμα μὲ τὸν πατέρα του σὲ ἡλικία μᾶλλον μεταξὺ 22 καὶ 26 χρονῶν. Ἀλλὰ σὲ κώδικα τῆς Λαύρας μνημονεύεται μαζὶ μὲ τὸν πατέρα του καὶ τὸν ἀδελφό του ἀπὸ τὸ 1536 ὡς παιδὶ ἀκόμη καὶ τὸ 1540 ὀνο-

2. Μ. Χατζηδακης, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας τουπίκλην Μπαθᾶς (βιογραφικὸς ἔλεγχος), στὸ: *Χίλια χρόνια τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἀφιέρωμα*, [*Νέα Εστία* ἐτ. ΛΖ΄, τόμ. 74, τεύχ. 875], Ἀθήνα 1963, 221.

3. Χατζηδακης, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 216, 223. Βλ. καὶ M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23/24 (1969-1970), 313, (ἀναδημ. *Études sur la peinture postbyzantine*, [Variorum Reprints], London 1976, V).

4. Βλ. ἐνδεικτικὰ Α. Γιαννακοπουλος, *Ἀρχεῖο της Ἱ. Μ. Σταυρονικήτα. Ἐπιτομὲς ἐγγράφων 1533-1800* [Ἀθωνικὰ Σύμμεικτα 8], Ἀθήνα 2001, 46, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία· *Ὁ Ἅγιος Ἱερεμίας Α΄. Βίος καὶ Ἀσματικὴ Ἀκολουθία*, Ἅγιον Ὄρος 2023, 135.

μαστικὰ ὡς *κύρ-Συμεών*. Πράγματι, ἀπὸ τὸ 1536, παιδὶ ἀκόμη, ἀκολουθεῖ τὸν καλλιτέχνη πατέρα, μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφό του, στὴν ἐγκατάστασή του στὸ Ἅγιον Ὄρος, προοριζόμενοι νὰ ζήσουν καὶ νὰ πεθάνουν ἐκεῖ ὡς μοναχοί. Γιὰ τὸν δεύτερο υἱό, πάντως, τὸ 1546, ὅταν ὁ Θεοφάνης μὲ τὸν Συμεὼν βρίσκονται στὴ μονὴ Σταυρονικήτα, αὐτὸς εἶναι ἀκόμη παιδὶ μὲ τὸ ὄνομα Νήφων. Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν μεγαλώνει, γίνεται ζωγράφος καὶ μοναχός, ἀλλάζοντας τὸ ὄνομά του σὲ Νεόφυτος, καὶ χωρίζεται ἀπὸ τὴν οἰκογένειά του, γιατὶ τὸ 1552 μπαίνει μόνος του διακονητὴς στὸ μοναστήρι τῆς Λαύρας ὡς ζωγράφος, ὑπογράφοντας σὲ σχετικὸ κώδικα τῆς μονῆς μὲ τὸ μοναχικό του ὄνομα, αὐτοπροσδιοριζόμενος ὡς *τοῦ κὺρ Θεοφάνη τοῦ ζωγράφου*. Ἐν κατακλεῖδι, ὅλες οἱ συσχετιζόμενες πληροφορίες ποὺ προαναφέρθηκαν, ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Θεοφάνης κοιμήθηκε σὲ ἡλικία τουλάχιστον 61 ἐτῶν καὶ τὸ πολὺ 75[5].

Ὅσον ἀφορᾶ στὸ θέμα τῶν ὑπογραφῶν τῶν καλλιτεχνῶν στὰ ἔργα τέχνης, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μονοδιάστατη ἑρμηνεία τῆς στάσης ἑνὸς μεταβυζαντινοῦ ζωγράφου ἀπέναντι στὸ ζήτημα αὐτό. Καὶ αὐτὸ διότι οἱ παράγοντες ποὺ δυνητικὰ διαδραματίζουν κάποιο ρόλο, εἰδικὰ ὅταν πρόκειται γιὰ δημόσια τέχνη, εἶναι, μεταξὺ ἄλλων, ἡ προσωπικότητα τοῦ δημιουργοῦ, ἡ στάση τῶν δωρητῶν ἢ καὶ τῶν θεατῶν ἤ, στὴν περίπτωση τῶν τοιχογραφιῶν, αὐτὴ τῶν μελῶν μιᾶς κοινότητας, ἡ παράδοση ἑνὸς συγκεκριμένου ἐργαστηρίου ἢ ἁπλῶς ἕνα τοπικὸ ἔθιμο[6]. Παραδείγματος χάριν, σὲ ἀρκετὰ ἔργα τῆς ὑπὸ ἐξέταση περιόδου, παρατηρεῖται ἡ ἀπουσία ὑπογραφῆς, γεγονὸς ποὺ ἀποδίδεται στὴ συνέχεια μιᾶς μεσαιωνικῆς παράδοσης καὶ τὴν ὁποῖα κάποιοι ζωγράφοι, ὅπως αὐτοὶ τῆς λεγομένης «σχολῆς τῆς Καστοριᾶς», εὑρισκόμενοι στὴν ὑπηρεσία μιᾶς ὀρθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς κοινότητας, τηροῦσαν ὡς τοπικὴ συνήθεια[7]. Ταυτόχρονα, ἡ προσφυγὴ σὲ συμβολαιογραφικὲς πράξεις ποὺ ἀφοροῦσαν τὴν παραγγελία εἰκόνων ἢ μιὰ μαθητεία, ποὺ ἀπαντᾶ στὶς βενετοκρατούμενες περιοχές ὡς ἀπαίτηση τῶν ἐκεῖ ἀρχῶν, ἦταν μιὰ πρακτικὴ ἐντελῶς ἄγνωστη στὶς ὀρθόδοξες κοινότητες

5. Χατζηδακης, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 218-220.

6. I. Vitaliotis, There are more Questions than Answers: The Post-Byzantine Painter's Signature in the Ottoman Balkans, στό: *Personalia. Art Readings, Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies*, vol. I: *Old Art*, ἐκδ. E. Moutafov – M. Kuyumdzhieva, Sofia 2022, 160.

7. Vitaliotis, There are more Questions than Answers, 157-158.

ὑπὸ ὀθωμανικὴ κυριαρχία. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν ὑπῆρχε πρακτικὴ συστηματικῆς τήρησης σχετικῶν ἀρχείων σὲ ἐνορίες καὶ μοναστήρια ποὺ βρίσκονταν σὲ ὀθωμανικὰ ἐδάφη. Στὸ πλαίσιο αὐτό, ὁ Θεοφάνης, προερχόμενος ἀπὸ λατινοκρατούμενη περιοχή, εἶχε ὡς συνήθεια τὴν τήρηση ἀρχείου μὲ ἔγγραφα καὶ συμβολαιογραφικὲς πράξεις τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ δὲν παρέλειπε νὰ προσθέτει τὴν ὑπογραφή του στὰ ἔργα ποὺ ὁλοκλήρωνε[8].

Ἕνα ζήτημα ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν αὐτοαναφορικότητα τοῦ συγκεκριμένου ζωγράφου εἶναι ἡ διαφορὰ στὸν τρόπο ὑπογραφῆς ἀπὸ τὸ ἕνα ἔργο του στὸ ἄλλο, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ συσχετισθεῖ μὲ παράγοντες ποὺ ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὸν ἑκάστοτε δωρητὴ ἢ τὸ κοινὸ στὸ ὁποῖο ἀπευθύνεται. Στὰ ἔργα του στὴ Μεγίστη Λαύρα, ὁ Θεοφάνης ὑπογράφει μὲ σχετικῶς «μετριοπαθῆ» τρόπο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ὑπογραφή του στὸν Ἀναπαυσά, ἂν καὶ γενικὰ ὁ ἴδιος προτιμᾶ νὰ ὑπογράφει τὰ ἔργα του λακωνικά[9]. Συγκρίνοντας τὴν ἐπιγραφὴ στὸν Ἀναπαυσὰ *χεὶρ Θεοφάνη μ(ονα)χ(οῦ) τοῦ ἐν Κρίτη Στρελήτζας*[10] μὲ αὐτὴ στὸ Καθολικὸ τῆς Μ. Λαύρας *διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ*[11], φαίνεται ὅτι στὴν τελευταία αὐτὴ λογιότατη ἐπιγραφὴ τὸ ὄνομά του μνημονεύεται πολὺ λιτά. Σ' αὐτὴν τὴ λιτότητα, σὲ σχέση μὲ τὴν πιὸ φλύαρη ἀνορθόγραφη διατύπωση τοῦ 1527, ἀλλὰ καὶ στὸ προσηγορικὸ *κυροῦ*, διακρίνεται ἡ ἔνδειξη ὅτι ἡ φήμη τοῦ ζωγράφου εἶχε, στὸ μεταξύ, διαδοθεῖ ἀρκετὰ ὥστε νὰ περιττεύουν τὰ οἰκογενειακὰ ὀνόματα καὶ ἡ πατρίδα[12].

Ἐπιπλέον, οἱ αἰσθητὲς αὐτὲς διαφορὲς μεταξὺ τῶν δύο ὑπογραφῶν ὀφείλονται στὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μὲν πρώτη εἶναι γραμμένη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Θεοφάνη, ἡ δὲ δεύτερη ὄχι. Πράγματι, στὸν Ἀναπαυσὰ ἡ ἐπιγραφὴ ἀποτυπώθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη ποὺ ἔγραψε τὰ συνο-

8. Vitaliotis, There are more Questions than Answers, 147-148, 152.

9. N. Zarras, Between the Palaiologan Tradition and the Art of Theophanes the Cretan. Remarks on the 16th-century Painter Makarios on Mount Athos, *ΑΔ* 69-70 (2014-2015), 614.

10. Χατζηδακης, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 221· Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, 344.

11. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris 1927, πιν. 133.2.

12. Μ. Χατζηδακης – Ε. Δρακοπουλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830)*, τ. 2, Ἀθήνα 1997, 382.

δευτικὰ κείμενα τῶν παραστάσεων, ἂν ὄχι ὅλων, τουλάχιστον τῶν σημαντικότερων, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα τῆς γραφῆς σὲ διάφορες θέσεις τῶν τοιχογραφημένων ἐπιφανειῶν. Ὡς ἀντιπροσωπευτικὰ δείγματα ἀναφέρονται οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ συνοδεύουν τὶς τοιχογραφίες τῆς ἁψῖδας τοῦ ἱεροῦ καὶ τοῦ τρούλλου, ποὺ εἶναι λογικὸ νὰ εἶχαν γίνει ἀπὸ τὸν κορυφαῖο καλλιτέχνη τοῦ συνεργείου. Ἐξάλλου σὲ καμία ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες συνοδευτικὲς ἐπιγραφὲς δὲν διαπιστώνονται χαρακτῆρες γραμμάτων ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ ἀσφάλεια σὲ διαφορετικὸ χέρι. Ἑπομένως ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ Ἀναπαυσὰ δίνει τὸν γραφικὸ χαρακτῆρα τοῦ Θεοφάνους σὲ μεγαλογράμματη γραφή. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας εἶναι ἔμμετρη, γραμμένη σὲ δωδεκασύλλαβο στίχο μὲ πολλὲς παρεκκλίσεις. Συγκρίνοντάς την μὲ τὴν προγενέστερη τοῦ Ἀναπαυσὰ διαπιστώνονται ἀρκετὲς διαφορὲς ὡς πρὸς τὴ μορφολογία τῆς μεγαλογράμματης γραφῆς, γεγονὸς ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τῆς Λαύρας δὲν γράφτηκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Θεοφάνους[13].

Ἡ παλαιογραφικὴ μελέτη τῶν ἐπιγραφῶν ποὺ συνοδεύουν παραστάσεις στὸν τροῦλλο καὶ στὸ ἱερὸ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα ἀποκαλύπτει πολὺ στενὲς ὁμοιότητες μὲ ἀντίστοιχες ἐπιγραφὲς τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Ἀναπαυσά, καθὼς καὶ μὲ τὴν κτητορική του ἐπιγραφή. Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσά τους εἶναι ἐλάχιστες, εἰδικὰ ἂν συγκριθοῦν μὲ τὶς πιὸ ἔντονες διαφοροποιήσεις ποὺ ὑπάρχουν στὴν εἰκονογραφία, τὴν παλέτα τῶν χρωμάτων καὶ τὴν τεχνοτροπία, κάτι ποὺ δείχνει ὅτι ὁ τρόπος γραφῆς τοῦ Θεοφάνους διατηρήθηκε σχεδὸν ἀμετάβλητος γιὰ περίπου εἴκοσι χρόνια. Τὴν ἴδια γραφὴ φαίνεται νὰ ἀκολουθοῦν στὴ μονὴ Σταυρονικήτα καὶ οἱ συνεργάτες του, μὲ μικρὲς ἀποκλίσεις, ποὺ δικαιολογοῦν καὶ ὑποβοηθοῦν στὴ διάκριση μεταξὺ τοῦ δασκάλου καὶ τῶν μαθητῶν του. Ἀντίθετα, οἱ ἐπιγραφὲς τῆς Λαύρας καὶ τοῦ χορηγοῦ της παρουσιάζουν σημαντικὲς παλαιογραφικὲς διαφορὲς – περισσότερα ἀπὸ τὰ μισὰ γράμματα διαφέρουν ἐμφανῶς– γεγονὸς ποὺ ἀποκλείει τὴ συμμετοχὴ τοῦ συγκεκριμένου γραφέα στὰ ἔργα τῶν μονῶν Σταυρονικήτα καὶ Ἀναπαυσά. Εἶναι βέβαιο ὅτι στὴ Λαύρα ἀποδίδονται στὸ ἴδιο πρόσωπο τόσο ἡ κτητορικὴ ὅσο καὶ ἡ ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφὴ

13. Γ. Βελενης, Η γραφή του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Μπαθά, *Βυζαντινά* 26 (2006), 213-214.

ποὺ συνοδεύει τὸν δεόμενο κτήτορα, ἂν καὶ δὲν εἶναι ξεκάθαρο ἂν αὐτὸ ἀποτελοῦσε μέλος τῆς ὁμάδας τοῦ Θεοφάνους[14].

Ἐπιπλέον, ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἶναι γραμμένη μὲ λόγιο τρόπο καὶ θὰ πρέπει νὰ συντάχθηκε ἀπὸ τὸν χορηγὸ τοῦ ἔργου, τὸν ἀθηναϊκῆς καταγωγῆς μητροπολίτη Βεροίας Νεόφυτο[15]. Σὺν τοῖς ἄλλοις, ἂν καὶ μὲ τὴ λιτὴ διατύπωση *διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ* στὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ γίνεται ἄμεσα γνωστὴ ἡ ταυτότητα τοῦ κορυφαίου ζωγράφου. Μὲ τὴ χρήση, ὡστόσο, τοῦ προσηγορικοῦ *κυροῦ* δηλώνεται ἔμμεσα ἡ ἀπουσία του ἀπὸ τὴ μονὴ τῆς Λαύρας κατὰ τὸν χρόνο ἀναγραφῆς της. Προφανῶς, ἐὰν ὁ ζωγράφος τοῦ Καθολικοῦ βρισκόταν ἐντὸς ἢ πλησίον τῆς μονῆς, θὰ ἔγραφε ὁ ἴδιος τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή, δηλώνοντας μάλιστα μὲ διαφορετικὸ τρόπο τὴ συμμετοχή του στὴν τελευταία σειρά, ἴσως μὲ περισσότερες λέξεις, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Ἀναπαυσά, ἀλλὰ σίγουρα χωρὶς τὴ λέξη *κυροῦ*. Ὅσον ἀφορᾶ στὴν ἄποψη ὅτι ὁ ζωγράφος Τζιώρτζης συμμετεῖχε στὸ καλλιτεχνικὸ συνεργεῖο τοῦ Θεοφάνους, δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ παλαιογραφικὰ στοιχεῖα. Ἡ γραφή του δὲν ἐντοπίζεται σὲ κανένα ἀπὸ τὰ βέβαια ἔργα τοῦ Θεοφάνους, ὅπως εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς σὲ μνημεῖα, ποὺ ἔχουν ἀποδοθεῖ στὸν Τζιώρτζη. Αὐτό, βέβαια, δὲν ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ὑπῆρξε κάποτε μαθητής του. Στὸν Θεοφάνη ἀποδίδεται ἐπίσης τὸ ἐπιστύλιο τῆς μονῆς Ἰβήρων, βάσει εἰκονογραφικῶν, τεχνοτροπικῶν καὶ παλαιογραφικῶν κριτηρίων. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν δείχνει συνεργασία μὲ ἄλλον καλλιτέχνη, οὔτε μὲ τὸν υἱό του Συμεῶν, καὶ τοποθετεῖται χρονικὰ πρὶν ἀπὸ τὸ ἔργο του στὴ μονὴ Σταυρονικήτα[16].

Ἡ παλαιογραφικὴ ἀνάλυση τῶν ἐπιγραφῶν στὸ Καθολικὸ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα δείχνει μὲ σαφήνεια ὅτι ἐργάστηκαν δύο γραφεῖς, ὅπως ἐξάλλου ἦταν ἀναμενόμενο. Ἐνδεικτικὰ θὰ μποροῦσε νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι, ἡ γραφὴ τοῦ Θεοφάνους, ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ καὶ ἀναλλοίωτη, ἐντοπίζεται στὴ ζώνη τῶν προφητῶν στὸν τροῦλλο, καθὼς καὶ στοὺς τέσσερις εὐαγγελιστὲς τῶν σφαιρικῶν τριγώνων. Ὁ δεύτερος γραφέας ἐντοπίζεται στοὺς δύο ἡμίσωμους ἀγγέλους ποὺ παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στοὺς εὐαγγελιστὲς καὶ εὔλογα μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν Συμεών.

14. Βελενης, Η γραφή του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, 215-216.

15. Χατζηδακης, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης*, 36.

16. Βελενης, Η γραφή του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, 218, 222, 228, 231.

Δὲν μπορεῖ βέβαια, νὰ ἀποκλειστεῖ ἡ περίπτωση κάποιες ἀπὸ τὶς πολλὲς συνοδευτικὲς ἐπιγραφὲς τοῦ μνημείου νὰ γράφτηκαν ἀπὸ τὸν Συμεών, κατὰ μίμηση τῆς γραφῆς τοῦ πατέρα του[17].

Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῶν συνοδευτικῶν ἐπιγραφῶν ἀναδεικνύει ἐπιπλέον, τὴ συστηματικὴ συνεργασία τοῦ Θεοφάνους μὲ τὸν υἱό του. Ἐνδείξεις πρὸς τοῦτο ἐντοπίζονται στὴν κεντρικὴ ἁψῖδα τοῦ ἱεροῦ, ὅπου παριστάνονται ἡμίσωμοι ἱεράρχες. Οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ συνοδεύουν τοὺς ἐν λόγῳ ἁγίους διαφοροποιοῦνται ἀνάλογα μὲ τὸν γραφέα, γεγονὸς ποὺ διευκολύνει τὴν ἀναγνώριση ἑκάστου. Εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ κριτήρια ἐνισχύουν τὴν ἀπόδοση τῶν δεξιῶν μορφῶν στὸν Συμεών, καθὼς διακρίνονται ἀπὸ λιγότερο ἔντεχνες πτυχώσεις στὰ ἐνδύματα καὶ ἀστοχίες στὴν ἀνατομία τῶν χεριῶν. Ἀντιστρόφως, στὴ χαμηλότερη ζώνη τοῦ ἱεροῦ, ὅπου ἀπεικονίζονται οἱ ὁλόσωμοι ἱεράρχες Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος, ὁ Θεοφάνης φαίνεται νὰ ἐργάστηκε μόνος, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ὁμοιογένεια τοῦ σχεδίου καὶ τὴν ἑνιαία γραφὴ τῶν ἐπιγραφῶν. Προκύπτει, ἑπομένως, μιὰ πιθανὴ κατανομὴ τοῦ ἐργασιακοῦ χώρου. Ἡ βόρεια πλευρὰ τοῦ ναοῦ προτιμᾶται ἀπὸ τὸν Θεοφάνη, ἐνῶ στὴ νότια ἐργάζεται ὁ Συμεών. Γενικότερα, ἡ συμμετοχὴ τοῦ δεύτερου, μολονότι σημαντική, ὑπολείπεται ἐμφανῶς ποσοτικὰ καὶ ποιοτικὰ αὐτῆς τοῦ πατέρα του. Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ Συμεὼν φαίνεται νὰ ἔχει διαμορφώσει ἕνα ἀξιόλογο εἰκαστικὸ ὕφος, πιθανὸν ἀποτέλεσμα μακροχρόνιας μαθητείας κοντὰ στὸν πατέρα του, ὅπως καταδεικνύεται ἀπὸ τὴ συμμετοχὴ του καὶ στὴν ἐκτέλεση φορητῶν εἰκόνων[18].

Ὅλα τὰ προαναφερόμενα συμπεράσματα θὰ μποροῦσαν νὰ ἐνισχυθοῦν ἀπὸ μία ἀντίστοιχη ἐπιγραφὴ στὴ μονὴ Σταυρονικήτα, ὅπως αὐτὲς ποὺ ἔχουν σωθεῖ στὸν Ἀναπαυσὰ καὶ στὴ Μεγίστη Λαύρα. Εὐσεβὴς πόθος ὅλου τοῦ ἐπιστημονικοῦ κοινοῦ ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὸ θέμα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ δὴ τὴν Κρητικὴ Σχολή, ἀλλὰ καὶ ὄχι μόνο, ἦταν νὰ βρεθεῖ ἡ ἐπιγραφὴ ποὺ ὑπῆρχε μέσα στὸ Καθολικὸ τῆς μονῆς, τῆς ὁποίας τὴν μνεία ἀπὸ τὸν Πορφύριο Οὐσπένσκυ ἐπισημαίνει ὁ Μ. Χατζηδάκης[19]. Συγκεκριμένα, ὁ Οὐσπένσκυ κάνει λόγο γιὰ ἐπιγραφὴ τοποθετημένη ἐπάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο τοῦ δεξιοῦ χοροῦ, τὴν ὁποία ἀνέγνωσε καὶ

17. Βελενης, Η γραφή του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, 224-225.

18. Βελενης, Η γραφή του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, 229-230.

19. Χατζηδακης, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 224.

μετέφρασε κατὰ τὴν ἐπίσκεψή του στὴ μονὴ τὸ 1846. Τὴν ἴδια ἐπιγραφὴ εἶδε καὶ ὁ ἀρχιμανδρίτης Ἀντωνῖνος Καπούστιν τὸ 1859. Σύμφωνα μὲ τὸν Οὐσπένσκυ αὐτὴ παρέδιδε τὴν ἤδη γνωστὴ πληροφορία περὶ τῶν ζωγράφων, μνημονεύοντας ὅμως συγχρόνως καὶ τὴν ἐπικουρία στὴν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου τοῦ ἐπισκόπου Ἱερισσοῦ καὶ Ἁγίου Ὄρους Μακαρίου καὶ τοῦ δικαίου τῆς μονῆς Γρηγορίου, καθὼς καὶ τὴν ἡμερομηνία 3 Ἰουλίου 1546. Ἀπὸ τότε κανεὶς δὲν κάνει λόγο γιὰ τὴν ἐπιγραφὴ αὐτή, ἐνῶ μετὰ τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν, δὲν προέκυψε ἴδια ἢ παρόμοια ἐπιγραφὴ σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ μέρη τοῦ ναοῦ ἢ τοῦ νάρθηκα[20].

Ἀξιοποιῶντας τὴν πληροφορία τοῦ Οὐσπένσκυ καὶ συνδυάζοντάς τη μὲ τὸ σημείωμα τοῦ κώδικα 103 τῆς μονῆς, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν Διαθήκη τοῦ Ἱερεμίου Α΄, ὅπως προαναφέρθηκε, ὁ G. Millet εἶχε ὑποθέσει ὅτι μποροῦσε ἡ τοιχογράφηση νὰ εἶχε ἀρχίσει τὸν Ἰανουάριο καὶ νὰ τέλειωσε τὸν Ἰούλιο τοῦ 1546[21]. Μὲ δεδομένο: α) ὅτι ὁ Ἱερεμίας Α΄ κοιμήθηκε στὶς 13 Ἰανουαρίου 1546 ταξιδεύοντας πρὸς τὴ Βλαχία, κοντὰ στὴ Σόφια, β) ὅτι οἱ τοιχογραφίες, τουλάχιστον τοῦ ἱεροῦ, ἔγιναν πρὶν ἀπὸ τὴν ἡμερομηνία αὐτή, ἀφοῦ στὸ εἰλητάριο ποὺ κρατάει ἀνοιχτὸ ὁ ἐπώνυμος τοῦ ναοῦ ἅγιος Νικόλαος στὸ ἱερὸ εἶναι γραμμένη ἡ ἐπίκληση τῆς λειτουργίας ὑπὲρ τοῦ κτήτορα, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀποδεικνύεται ὅτι ὁ ζωγράφος τὸν θεωροῦσε τότε ζωντανό: *Ἐν πρώτοις μνήσθητι τοῦ ἀρχιεπισκόπου ἡμῶν Ἱερεμίου ὃν χάρισε ταῖς ἁγίαις σου ἐκκλησίες...* καὶ γ) ὅτι στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ παριστάνεται ὁ κτήτωρ πατριάρχης μὲ φωτοστέφανο, ἄρα κεκοιμημένος, μπορεῖ νὰ βγεῖ τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ ἐργασία εἶχε ἀρχίσει κάποια στιγμὴ τὸ 1545, πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ κτήτορα καὶ συνεχίστηκε καὶ τελείωσε μετὰ τὸν θάνατό του[22].

---

20. P. Uspenskiy, *Pervoye puteshestviye v Afonskiye monastyri i skity: 1846*, τόμ. 2, τεύχ. 2, Μόσχα 1880, 176. Ὁ A. Kapustin, *Zametki poklonnika Svyatoy Gory*, Κίεβο 1864, 132, ἀναφέρει μόνον τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου καὶ τὴν χρονολογία. Πρβλ. Χατζηδάκης, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης*, 39. Ἂς σημειωθεῖ ὅτι ὁ ἐπίσκοπος Ἱερισσοῦ καὶ Ἁγίου Ὄρους Μακάριος εἶναι συχνὰ ἐνεργὰ παρὼν στὸ Ἅγιον Ὄρος ἀπὸ τὸ 1427 ὡς τὸ 1548 (Κ. Χρυσοχοΐδης, Συμπληρώσεις στὸν κατάλογο τῶν πρώτων τοῦ Ἁγίου Ὄρους, *Σύμμεικτα* 8 (1990), 446-447. Γιὰ τὸν δικαῖο τῆς μονῆς Γρηγόριο δὲν γνωρίζουμε κάτι ἄλλο. Ἡ πληροφορία του Οὐσπένσκυ ἀναπαράγεται καὶ στὸ G. Millet – J. Pargoire – L. Petit, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes de l'Athos*, Paris 1904, ἀρ. 203, σελ. 61-62.

21. Millet – Pargoire – Petit, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes*, ἀρ. 203, σ. 61-62.

22. Millet – Pargoire – Petit, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes,* ἀρ. 203, σ. 61-62.

Ὄχι μόνο μὲ τὴν ὁλοκλήρωση τῶν καθαρισμῶν καὶ τῶν συντηρήσεων τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ κυρίως ναοῦ (1981), ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀργότερα μετὰ τὸν καθαρισμὸ καὶ τὴν συντήρηση τῆς λιτῆς (2007) δὲν προέκυψαν καινούργια στοιχεῖα γιὰ τὸ θέμα τῆς μνημονευομένης ἐπιγραφῆς. Μετὰ παρέλευση εἰκοσαετίας περίπου ἀπὸ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς ἐν γένει σύγχρονης ἀνακαινιστικῆς προσπαθείας ποὺ ἐπιτελέσθηκε στὴ μονὴ Σταυρονικήτα τὸ 2004, ἐργασίες συντηρήσεως ἐξωτερικῶν ὄψεων ἔλαβαν χώρα τὰ τελευταῖα χρόνια στὴν ἐν λόγῳ μονή, ὡς ὤφειλαν, δεδομένων τῶν φυσικῶν φθορῶν τοῦ χρόνου. Στὶς ἐργασίες αὐτὲς συμπεριλήφθηκαν καὶ τὰ παράθυρα τοῦ Καθολικοῦ, τῶν ὁποῖων ἡ ἀντικατάσταση κρίθηκε ἀπαραίτητη καὶ προσφορότερη ἀπὸ τὴν συντήρησή τους, λόγῳ παλαιότητας καὶ προχωρημένης σήψης τοῦ ξύλου σὲ ἀρκετὰ σημεῖα, κυρίως τῶν κουφωμάτων.

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ χῶρος τοῦ κυρίως ναοῦ φωτίζεται ἀπὸ τριάντα ἕξι ἁπλὰ καὶ τριπλά, μονόλοβα ἢ διπλὰ παράθυρα, μὲ τετραρτοκυκλικοὺς λοβοὺς ὡς καὶ δύο μεγαλύτερα ὀρθογωνικῆς μορφῆς, ποὺ μοιράζονται σὲ τέσσερις στάθμες καὶ πλαισιώνονται μὲ διαδοχικὰ ἀψιδώματα τῆς ἐξωτερικῆς τοιχοποιίας. Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν παραθύρων αὐτῶν, ἐπισημαίνεται ἡ παρουσία μεγαλύτερων ὀρθογωνικῆς μορφῆς στὴν κάτω στάθμη τῆς βόρειας καὶ νότιας κεραίας ποὺ διαφέρουν τόσο ὡς πρὸς τὴ μορφὴ ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὸ μέγεθος ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα (Εἰκ. 1, Α). Καταλαμβάνουν τὶς θέσεις ὅπου, στοὺς ναοὺς τῆς *Σχολῆς τῆς Πρωτευούσης* (Κωνσταντινουπόλεως) τῆς μέσης βυζαντινῆς περιόδου (11ος – 13ος αἰ.), διανοίγονται συνήθως δίλοβα ἢ τρίλοβα παράθυρα μὲ ἐνδιάμεσους κιονίσκους (Εἰκ. 2-3), ἐνῶ στὰ Καθολικὰ τοῦ Ἁγίου Ὄρους διαμορφώνονται, ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 11ου αἰῶνος καὶ ἑξῆς, οἱ πλάγιοι χοροὶ τῶν τρίκογχων ἀθωνικοῦ τύπου ναῶν. Τὰ δύο αὐτὰ παράθυρα ἀποτελοῦν, χωρὶς καμία ἀμφιβολία, μεταγενέστερες διανοίξεις καὶ μαρτυροῦν μιὰ βεβιασμένη ἐπέμβαση στὸ ναό, τοῦ ὁποίου ὅλα σχεδὸν τὰ ὑπόλοιπα ἀνοίγματα ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τῆς ἀρχικῆς του κατασκευῆς[23]. Χαρακτηριστικὰ τοῦ δίλοβου παραθύρου εἶναι τὰ δύο ἡμικυκλικὰ τόξα στὰ ὁποῖα χωρίζεται τὸ ἄνοιγμα τοῦ παραθύρου μὲ ἕναν κεντρικὸ κίονα ἀπὸ λεπτὴ μαρμάρινη πλάκα ἢ πεσσίσκο, ποὺ φέρει τὸ βάρος τους, ἐνῶ

23. Ν. Χαρκιολακης, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἅγιον Ὄρος 1999, 41, 92-93.

τὸ ἄνοιγμα πλαισιώνεται ἀπὸ ἐξωτερικὴ ὀρθογώνια κορνίζα. Ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς μεσοβυζαντινῆς καὶ ὑστεροβυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς, κυρίως σὲ μοναστηριακὰ Καθολικὰ ἢ κωδωνοστάσια.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐργασιῶν ἀντικατάστασης τῶν κουφωμάτων τῶν ἐν λόγῳ ὀρθογωνίων παραθύρων (Εἰκ. 1, Α), καθὼς ἐπίσης καὶ τῶν δύο μικρῶν μονόλοβων ποὺ βρίσκονται στὴν ἴδια στάθμη, δυτικὰ αὐτῶν κατὰ μῆκος τῆς τοιχοποιίας πρὸς τὴν λιτή (Εἰκ. 1, Β), καὶ συγκεκριμένα μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐξωτερικοῦ ἐπιχρίσματος, βρέθηκαν ὑπολείμματα ἀπὸ καμάρες στὸ ἐπάνω μέρος τῆς κορνίζας, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ποὺ ἐπιβεβαιώνουν τὴν παραπάνω βάσιμη ὑπόθεση τοῦ Ν. Χαρκιολάκη. Ἐπιπλέον ἐντοπίστηκαν, ἐν εἴδει περβαζίων, μάρμαρα τὰ ὁποία, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ σχῆμα καὶ τὶς διαστάσεις τους, ἀποτελοῦσαν τμήματα τῶν παλαιῶν δίλοβων παραθύρων πρὶν γίνει ἡ διάνοιξή τους (Εἰκ. 4-11).

Στὰ ὀρθογώνια παράθυρα βρέθηκαν τὰ τμήματα ἐκείνων τῶν μαρμάρων, τὰ ὁποῖα ἀπὸ τὶς διαστάσεις τους φαίνεται νὰ ἦταν τοποθετημένα στὴ μέση τῶν δύο αὐτῶν παραθύρων (Εἰκ. 7 καὶ 11), χωρίζοντάς τα μὲ τρόπο ὥστε νὰ εἶναι δίλοβα (Εἰκ. 2, Β). Χρησίμευαν ὡς κεντρικοὶ κιονίσκοι ἢ «σπαθιὰ» διαμπερῆ, γιὰ τὴν στατικότητα καὶ τὴν καλαισθησία τῶν δύο λοβῶν τοῦ παραθύρου. Τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ ἔφερε κιονόκρανο (Εἰκ. 2, Α), ἀναλόγων διαστάσεων, τὰ ὁποῖα ἐντοπίστηκαν ὡς περβάζια στὰ μικρὰ μονόλοβα παράθυρα μεταξὺ λιτῆς καὶ χορῶν, ποὺ προαναφέρθηκαν (Εἰκ. 1, Β). Ἡ πρακτικὴ αὐτὴ δὲν ἦταν ἀσυνήθης, ἀφοῦ σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἐντὸς Ἁγίου Ὄρους, παλαιὰ μαρμάρινα στελέχη, μὲ ἢ χωρὶς ἐπιγραφή, εἶχαν ἐπαναχρησιμοποιηθεῖ σὲ ἄλλες κατασκευές (Εἰκ. 12-15)[24].

Τὸ ἐντυπωσιακότερο ὅλων, ὡστόσο, εἶναι ὅτι στὴν μία ἀπὸ τὶς μικρὲς ἐπιφάνειες τοῦ ἐπιφερόμενου κιονόκρανου, ποὺ βρέθηκε ὡς περβάζι στὸ μικρὸ παράθυρο τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ κυρίως ναοῦ δίπλα ἀπὸ τὸν δεξιὸ χορὸ καὶ δυτικὰ πρὸς τὴ λιτή (Εἰκ. 16-19), ἡ ὁποῖα προφανῶς ἦταν ἡ ἐσωτερική του, σώζεται τμῆμα σοφὰ μὲ ζωγραφική, ἐν εἴδει τοιχογραφίας,

24. D. Liakos, Unpublished Byzantine and Post-Byzantine Inscriptions on Mt Athos, στο: *Inscriptions. Their contribution to Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art. Proceedings of the International Symposium "Inscriptions: Their Contribution to the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art" (Ioannina, June 26-27, 2015)*, ἐκδ. Ch. Stavrakos, Wiesbaden 2016, 282.

μὲ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός, ἡ ὁποία ἀναγράφει τὰ ἑξῆς: *[..] Κριτὸς ¦ του Θεοφάνους ¦ κ(αὶ) Σιμεον ¦ μ(ονα)χ(ῶν).* Αὐτὸ ἀποδεικνύει, πέραν ἀπὸ τὴν ἀδιαμφισβήτητη ταυτότητα τῶν ἁγιογράφων τοῦ Καθολικοῦ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἐπέμβαση τῆς διανοίξεως τῶν δύο παραθύρων, ἀπὸ δίλοβα στὴν ὀρθογώνια μορφὴ ποὺ ἔχουν μέχρι σήμερα, ἔγινε μετὰ τὴν ἱστόρηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ ἀπὸ τοὺς ἐν λόγῳ ἁγιογράφους καὶ ὄχι πρίν, ἐπιβεβαιώνοντας τὶς μαρτυρίες, ἰδίως αὐτὴν τοῦ Οὐσπένσκυ[25]. Ἐπιπλέον, ἐφόσον εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ καταγραφὴ τῆς ἐπιγραφῆς ἀπὸ τὸν Οὐσπένσκυ γίνεται κατὰ τὴν πρώτη του ἐπίσκεψη στὸ Ἅγιον Ὄρος τὸ 1846, ἐνῶ αὐτὴ τοῦ Ἀντωνίνου χρονολογεῖται τὸ 1859, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἡ διάνοιξη ἔγινε μᾶλλον μετὰ τὸ 1859, σίγουρα μετὰ τὸ 1846 καὶ ὁπωσδήποτε πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανακοινοβιοποίηση τῆς μονῆς τὸ 1968. Τέλος, τὸ ὑπόλοιπο τμῆμα τῆς ἐπιγραφῆς, ἡ ὁποία ἐκτεινόταν πρὸς τὰ πάνω καὶ τὸ ὁποῖο περιλάμβανε τὶς ὑπόλοιπες πληροφορίες ποὺ σώζονται ἀπὸ τὸν Οὐσπένσκυ, εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι ἔχει πλέον καταστραφεῖ. Ἑπομένως ἦταν εὐτυχὴς συγκυρία τὸ τμῆμα τῆς ἐπιγραφῆς ποὺ ἀποκαλύπτει τοὺς ἁγιογράφους νὰ βρεθεῖ στὴν μικρὴ πλευρὰ τοῦ μαρμάρινου κιονόκρανου καὶ γιὰ αὐτὸν τὸν λόγο νὰ σωθεῖ.

Στὴν ἐπιγραφὴ αὐτὴ ἀπουσιάζει ὁ ἐπιθετικὸς προσδιορισμὸς *κυροῦ*, ὑπάρχει ὅμως τόσο ὁ προσδιορισμὸς τῆς καταγωγῆς ὅσο καὶ τῆς ἰδιότητας τῶν ζωγράφων, δηλαδὴ μοναχοὶ ἀπὸ τὴν Κρήτη. Μᾶς θυμίζει ξεκάθαρα τὸ λιτὸ καὶ ἀπέριττο ὕφος τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Ἀναπαυσά, ἐνῶ ταυτόχρονα ἔχει τὴν προσθήκη ἑνὸς ἐπιπλέον ὀνόματος, αὐτὸ τοῦ υἱοῦ του Συμεών, κάτι ποὺ φυσικὰ δὲν ὑπῆρχε στὸν Ἀναπαυσά[26]. Ἑπομένως, εἶναι ἀρκετὰ πιθανὸ νὰ ἔχει γραφτεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τόν Θεοφάνη, ἀφοῦ ὅπως ἀναφέρθηκε, οἱ ἐπιγραφὲς γίνονταν συνήθως ἀπὸ τὸν πρωτομάστορα, χωρίς, ὡστόσο, νὰ ἀποκλείεται νὰ ἔχει γραφεῖ ἀπὸ τὸν υἱό του, δεδομένου ὅτι τὸ κιονόκρανο βρέθηκε στὰ νότια παράθυρα, καὶ ἄρα μπορεῖ νὰ ἦταν στὰ τότε δίλοβα παράθυρα τοῦ δεξιοῦ χοροῦ, ὅπως εἶχε δεῖ ὁ Οὐσπένσκυ, διότι σὲ αὐτὴν τὴν μεριὰ συνήθως ἁγιογραφοῦσε ὁ Συμεῶν, σύμφωνα μὲ τὰ προαναφερθέντα.

25. Πρβλ. τὴν ἀντίθετη γνώμη τοῦ Χαρκιολάκη (Χαρκιολακης, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη*, 41).

26. Γιὰ τὸν Συμεών, βλ. Χατζηδακης, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 219-220.

Ἐπιπλέον, ἴδιας μορφῆς διάνοιξη φαίνεται νὰ ἔλαβε χώρα καὶ στὰ παράθυρα τῆς λιτῆς (Εἰκ. 1, Γ), τὰ ὁποῖα εἶναι καὶ αὐτὰ ὀρθογωνίου σχήματος, ὅπως καὶ τὰ προαναφερόμενα τοῦ κυρίως ναοῦ. Καὶ αὐτὸ διότι κατὰ τὶς ἐν λόγῳ ἐργασίες ἀντικατάστασης τῶν κουφωμάτων τῶν παραθύρων, μὲ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος, φάνηκαν, στὸ ἐπάνω μέρος τους, λείψανα ἀπὸ τὶς καμάρες τῶν λοβῶν (Εἰκ. 19), χωρὶς, ὅμως, νὰ ἐντοπιστοῦν ἀντίστοιχοι μὲ τοὺς ἀνωτέρω κιονίσκοι ἢ κιονόκρανα, ἐὰν φυσικὰ ὑπῆρχαν. Ἑπομένως καὶ τὰ ὀρθογώνια παράθυρα τῆς λιτῆς ἦταν κάποτε δίλοβα καὶ διανοίχθηκαν, πιθανῶς γιὰ λόγους χρηστικοὺς καὶ κατὰ μίμηση τῆς διάνοιξης τῶν ἀντιστοίχων παραθύρων τοῦ κυρίως ναοῦ.

Ἀπὸ τὰ γενικότερα ἀρχειακὰ στοιχεῖα ποὺ σώζονται μπορεῖ νὰ βγεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ λιτὴ ὑπέστη τρεῖς τουλάχιστον μετατροπὲς ἀπὸ τὸ 1546 μέχρι τὸ 1744. Ἡ σημερινή της μορφή, ὡστόσο, θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὸ διάστημα μεταξὺ 1744 καὶ 1817[27]. Ἡ πρώτη της φάση χρονολογεῖται κοντὰ στὴν ἀνακατασκευὴ τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ στὴν τοιχογράφηση αὐτοῦ, δηλαδὴ τὸ 1546, ἐνῶ ἡ ὁλοκλήρωσή της ἀναφέρεται στὸ 1553, ὡς *νάρθηξ λίαν εὐρύχωρος*[28], καὶ μαζὶ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνους περιελάμβανε καὶ δύο θολωτὰ σκέπαστρα μὲ δύο μικροὺς τρούλλους[29], γι' αὐτὸ καὶ μᾶλλον ἦταν ἀνοιχτή. Ἀκολουθεῖ ἡ πυρκαγιὰ τοῦ 1607 καὶ ἡ ἀνακαίνιση τοῦ 1628-1632, ἡ ὁποία μαρτυρεῖται ἀπὸ τὰ σωζόμενα στοιχεῖα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ἐσωτερικὰ στὸ νοτιοδυτικὸ ἄκρο της (Εἰκ. 20). Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἂν καὶ εἶναι μερικῶς ὁρατή, μὲ τοὺς πρώτους στίχους σχεδὸν νὰ λείπουν[30]. Ἀνήκει στὶς παλαιότερες τοιχογραφίες τῆς λιτῆς καὶ εἶναι γραμμένη σχολαστικὰ μὲ κάποιες συντομογραφίες καὶ συμπλέγματα:

27. Χαρκιολακης, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονική*, 44. Βλ. καὶ Χ. Πατρινελης, Ἡ ἱστορία τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα, στο: *Μονὴ Σταυρονικήτα. Ἱστορία, Εἰκόνες, Χρυσοκεντήματα*, ἐκδ. Χ. Πατρινελης – Α. Καρακατσανη – Μ. Θεοχαρη, Ἀθήνα 1974, 36-37.

28. Γ. Σμυρνακης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, Καρυὲς Ἁγίου Ὄρους 1988, 614.

29. Χαρκιολακης, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονική*, 44.

30. Liakos, Unpublished Byzantine and Post-Byzantine Inscriptions, 298-299.

Ἔτος ζ ----------]
†---------- ὁ παρών]
νάρ[θηξ ----------Ἱερε]
μίου [ο]ἱ[κουμενικοῦ πατριάρχου ---------- τοῦ πα]
τρὸς ἡμῶν ----------μαρτύ]
ρων τῆς Λυκ[ίας ----------συνδρο]
μῆς κ(αὶ) ἐπιμελει[ας ----------]
προηγουμένου κυροῦ Μαξίμου· διὰ δὲ ἐξόδου κ(αὶ) δαπάνης τοῦ ¦
τιμιωτάτου ἄρχοντος κυροῦ Ἀνδρόνικου Σουρχτζῆ ¦
Ἐν Χρ(ιστῷ) Θ(ε)όδ(ου)λ(ος) ἱ[ε]ρ[ο]μ[όν]αχ[ος]

Στὸ κείμενο ἀναφέρεται ὁ ἱδρυτής τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, οἰκουμενικὸς πατριάρχης Ἱερεμίας Α΄ καί, ὅπως συνηθίζεται, ἀκολουθοῦν ὁ προηγούμενος Μάξιμος καὶ ὁ προστάτης ἄρχων Ἀνδρόνικος Σουρχτζῆς. Ἡ λέξη *ἄρχων* ἀναφέρεται μᾶλλον σὲ πρόσωπο εὔποροο ἰκονομικά, ἀπὸ ἀνώτερη κοινωνικὴ τάξη, καθῶς ὁ ὅρος ἀπαντᾶ σὲ γραπτὰ κείμενα καὶ ἐπιγραφὲς ποὺ χαρακτηρίζουν ἄτομα ὑψηλῆς κοινωνικῆς ἱεραρχίας[31]. Ὁ προστάτης Ἀνδρόνικος Σουρχτζῆς δὲν ἀπαντᾶ σὲ ἄλλες πηγές. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ὁ πρώην ἡγούμενος Μάξιμος ἀναφέρεται σὲ ἔγγραφα τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ 17ου αἰώνα[32]. Ἂν λάβουμε ὑπόψιν τὴ μνεία τοῦ Μαξίμου στὶς πηγὲς καὶ τὴ βέβαιη ἡμερομηνία ἀνακατασκευῆς τῆς λιτῆς τὸ 1628, ἡ ἐπιγραφὴ προφανῶς πρέπει νὰ σχετίζεται μὲ τὸ πρῶτο ζωγραφικὸ στρῶμα στὴν ἀνακατασκευασμένη λιτὴ (νότιος, βόρειος καὶ δυτικὸς τοῖχος), γύρω στὸ ἔτος 1628. Δυστυχῶς, στὴν πρώτη γραμμὴ μόνο τὸ πρῶτο γράμμα (ζ) τῆς χρονολογίας εἶναι ἐν μέρει ὁρατό, ἐνῶ στὴν κάτω γραμμή, ὅπου συνηθίζεται νὰ ἀναγράφεται τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου, ὑπάρχει ἡ συντομογραφία τοῦ ὀνόματος Θεόδουλος ἱερομόναχος, ἡ ὁποῖα διαβάζεται ἀμυδρά[33].

Δεύτερη μεγάλη πυρκαγιὰ μαρτυρεῖται τὸ 1741, ἡ ὁποῖα πολύ πιθανῶς νὰ ἐπηρέασε καὶ τὴ λιτή[34]. Μὲ δεδομένες λοιπόν, τὶς ὅποιες καταστροφὲς

31. Βλ. ἀντίστοιχα παραδείγματα στὸ Γιαννακοπουλος, *Ἀρχεῖο της Ἱ. Μ. Σταυρονικήτα*, ἀρ. 19, σελ. 71· ἀρ. 31, σελ. 90-92· ἀρ. 40, 41, σελ. 99-102.

32. Γιαννακοπουλος, *Ἀρχεῖο της Ἱ. Μ. Σταυρονικήτα*, ἀρ. 19, σελ. 72.

33. Liakos, Unpublished Byzantine and Post-Byzantine Inscriptions, 299.

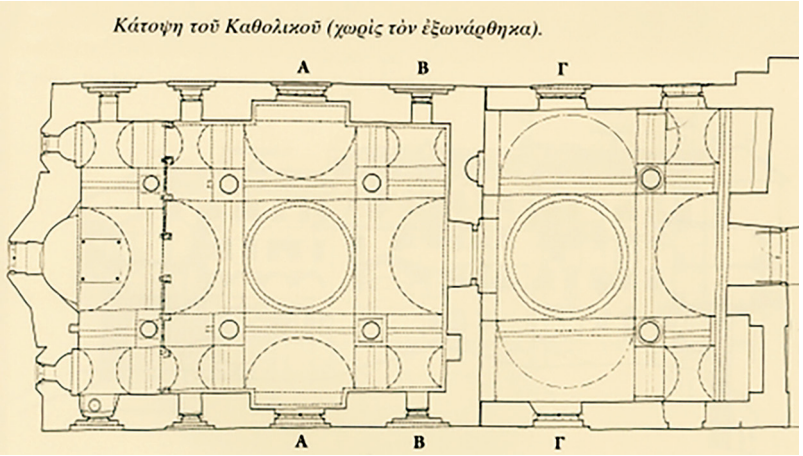
34. Πατρινελης, Ἡ ἱστορία τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα, 37.

ἔγιναν σὲ αὐτὸ τὸ διάστημα, μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ ἑπόμενη φάση εἶναι αὐτὴ ἡ ὁποία μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Μπάρσκυ τὸ 1744 καὶ περιλαμβάνει τὴ λιτὴ καλυπτόμενη μὲ μιὰ ἁπλῆ μονοκλινῆ στέγη ποὺ ἔφερε ἐπικάλυψη ἀπὸ σχιστόπλακες. Συνδυάζεται δὲ καὶ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ βορειοδυτικοῦ πεσσοῦ τῆς κυρίας εἰσόδου τῆς λιτῆς, τῆς ὁποίας σώζεται τμῆμα, ἀφοῦ ἐκτὸς τῶν ἄλλων, μαρτυρεῖ ξεχωριστὸ στρῶμα τοιχογραφίας τῆς ἴδιας χρονικῆς περιόδου. Δὲν προκύπτει ἀπὸ γνωστὰ στοιχεῖα πότε πῆρε τὴ σημερινὴ μορφὴ ἡ τοιχοποιία τῆς λιτῆς, ἀλλὰ φαίνεται σὲ χαλκογραφία τοῦ ἔτους 1817 ἡ στέγη νὰ ἔχει ἀπεικόνιση πιὸ κοντινὴ στὴ σημερινή, δηλαδὴ μὲ ἕναν τροῦλλο[35].

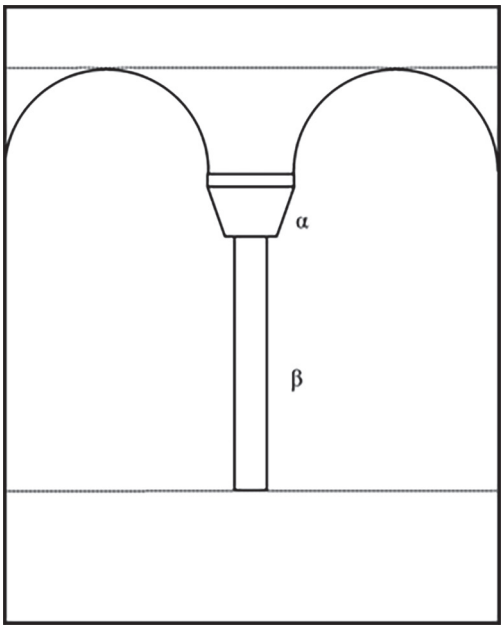
Συμπερασματικὰ τῶν ὡς ἄνω, εἴμαστε σὲ θέση νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἡ τοιχοποιία καὶ ἑπομένως καὶ τὰ παράθυρα τῆς λιτῆς ἔλαβαν τὴ σημερινή τους μορφή κατὰ τὴ χρονικὴ περίοδο ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνος. Προφανῶς τότε τὰ παράθυρά της σχεδιάστηκαν καὶ κατασκευάστηκαν κατὰ τὸ σύνηθες βυζαντινὸ πρότυπο καὶ κατὰ μίμηση αὐτῶν τοῦ κυρίως ναοῦ γιὰ λόγους αἰσθητικῆς ὁμοιομορφίας. Ἐπιπροσθέτως, ἡ καθαίρεση καὶ ἡ διάνοιξή τους στὴν ὀρθογώνια σημερινὴ μορφὴ μπορεῖ μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια νὰ τοποθετηθεῖ χρονικὰ τὴν ἴδια περίοδο μὲ τὴ διάνοιξη τῶν ἀντίστοιχων ὀρθογωνίων παραθύρων τοῦ κυρίως ναοῦ, δηλαδὴ στὸ χρονικὸ διάστημα 1859-1968.

Ὡς ἐκ τούτου, ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, ὁ ὁποῖος ἔχει συνδέσει τὸ ὄνομά του ἄρρηκτα μὲ τὴ μονὴ Σταυρονικήτα, λόγῳ τοῦ σπουδαίου ἔργου ποὺ ἔχει ἀφήσει σὲ αὐτήν, βρίσκεται πάλι στὸ προσκήνιο, κάνοντας αἰσθητὴ τὴν παρουσία του μὲ ἕνα ἀναπάντεχο εὕρημα. Ἡ εὑρεθεῖσα ἐπιγραφὴ στὸν μαρμάρινο κιονίσκο ποὺ σώζει τμῆμα ἁγιογραφημένου σοφά, μὲ τὴν αὐτόγραφη ὑπογραφὴ τοῦ διάσημου ἁγιογράφου, ὡς πάλαι ποτὲ τμῆμα τῆς τοιχογραφίας τοῦ Καθολικοῦ της, καθὼς ἐπίσης καὶ τὰ ὅποια νέα στοιχεῖα προέκυψαν γιὰ τὴ λιτή, ἐπιβεβαιώνουν ὑπάρχουσες πληροφορίες ἢ προσφέρουν νέες, ταυτόχρονα ὅμως ἀφήνουν περιθώρια γιὰ περαιτέρω διερεύνηση καὶ εὕρεση ἀπαντήσεων στὰ συνεχῶς ἀναφυόμενα ἐρωτήματα.

35. Χαρκιολακης, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονική*, 42, 44.




Εἰκ. 1. Α. Ὀρθογώνια παράθυρα στοὺς χορούς, Β. Μονόλοβα παράθυρα δυτικὰ τῶν ὀρθογωνίων παραθύρων τῶν χορῶν, και Γ. Ὀρθογώνια παράθυρα στὴ λιτή. Εἰκόνα: Ν. Χαρκιολακης, Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα. Ἡ παραδοσιακὴ ἐξέλιξη ἑνὸς ζωντανοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ μνημείου καὶ τὰ προβλήματα τῆς ἀρχαιολογικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ διατήρηση τοῦ σήμερα, Ι.Μ. Σταυρονικήτα 2013. © Ι.Μ. Σταυρονικήτα.




Εἰκ. 2. Σχέδιο τοῦ διλόβου παραθύρου. (α) Κιονόκρανο (β) Κιονίσκος © Ι. Μ. Σταυρονικήτα.

Εἰκ. 3. Σωζόμενο δίλοβο παράθυρο στὴν κόγχη τῆς τραπέζης τῆς μονῆς Σταυρονικήτα.

Εἰκ. 4. Τὸ παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ πρὶν τὴν ἀντικατάσταση (ἐξωτερικὴ ὄψη).

Εἰκ. 5. Τὸ παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ (ἐξωτερικὴ ὄψη) μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος. Στὸ ἐπάνω μέρος φαίνονται ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν.

Εἰκ. 6. Τὸ παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ, ὅπου ξεχωρίζει ὁ κιονίσκος ὡς περβάζι.

Εἰκ. 7. Ὁ κιονίσκος τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ μὲ διαστάσεις 33,5x11x93 ἑκ.

Εἰκ. 8. Τὸ παράθυρο τοῦ δεξιοῦ χοροῦ (ἐξωτερικὴ ὄψη) μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος. Καὶ ἐδῶ φαίνονται, στὸ ἐπάνω μέρος, ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν.

Εἰκ. 9. Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ παραθύρου τοῦ δεξιοῦ χοροῦ μὲ τὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὴν κορνίζα.

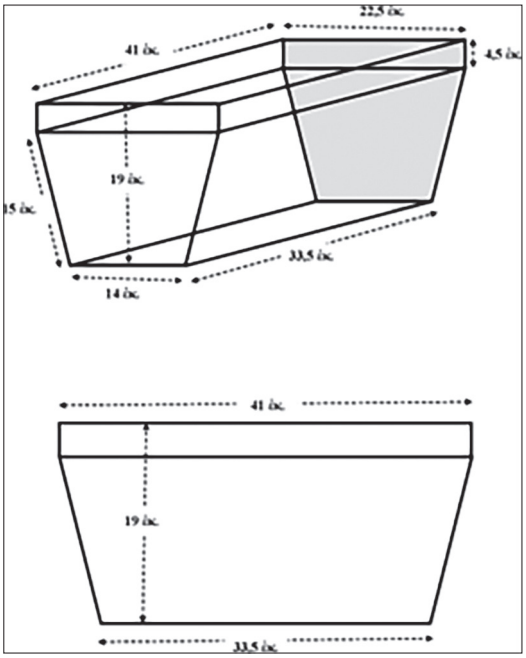
Εἰκ. 10. Τὸ παράθυρο τοῦ δεξιοῦ χοροῦ μὲ τὸν κιονίσκο νὰ ξεχωρίζει ὡς περβάζι.

Εἰκ. 11. Ὁ κιονίσκος τοῦ δεξιοῦ χοροῦ μὲ διαστάσεις 32,5x11x90,5 ἑκ.

Εἰκ. 12. Τὸ μικρὸ παράθυρο δίπλα ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ χορό (ἐξωτερικὴ ὄψη), δυτικὰ πρὸς τὴν λιτή, (βλ. εἰκ. 1. Β), πρὶν τὴν ἀντικατάσταση.

Εἰκ. 13. Τὸ μικρὸ παράθυρο πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ χορὸ (ἐξωτερικὴ ὄψη) μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος, ὅπου ξεχωρίζει τὸ κιονόκρανο ὡς περβάζι.

Εἰκ. 14. Τὸ κιονόκρανο τοῦ μικροῦ παραθύρου τῆς εἰκ. 13.




Εἰκ. 15. Σκαρίφημα μὲ τὶς διαστάσεις τοῦ κιονόκρανου τῆς εἰκ. 13.

Εἰκ. 16. Τὸ μικρό παράθυρο δίπλα ἀπὸ τὸν δεξιὸ χορό (ἐξωτερικὴ ὄψη), δυτικὰ πρὸς τὴν λιτή (Εἰκ. 1. Β), μὲ τὸ κιονόκρανο ὡς περβάζι.

Εἰκ. 17. Ἑστίαση στὸ κιονόκρανο, τοῦ παραθύρου τῆς εἰκ. 16, στὸ σημεῖο τῆς ἐπιγραφῆς.

Εἰκ. 18. Ἡ σωζόμενη ἐπιγραφή: [..] , Κριτὸς ¦ του Θεοφάνους ¦ κ(αὶ) Σιμεον ¦ μ(ονα)χ(ῶν).

Εἰκ. 19. Τὸ νότιο παράθυρο τῆς λιτῆς μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος. Στὸ ἐπάνω μέρος ξεχωρίζουν τὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν.

Εἰκ. 20. Ἡ ἐπιγραφὴ στὸ ἐσωτερικὸ νοτιοδυτικὸ ἄκρο τῆς λιτῆς.

## The Signature of Theophanes the Cretan at the Holy Monastery of Stavronikita, Mount Athos

This article presents the discovery of Theophanes the Cretan's signature in the katholikon of the Monastery of Stavronikita on Mount Athos, resolving a long-standing scholarly question. While the attribution of the church's wall paintings to Theophanes had been firmly established through stylistic analysis and corroborated by a manuscript notation mentioning that he and his son Symeon completed the frescoes in January 1546, physical evidence of his signature had remained elusive despite reports from 19th-century travelers Porphyriy Uspenskiy (1846) and Antonin Kapustin (1859) of an inscription above the right choir window. During recent restoration work replacing deteriorated window frames of the katholikon, two rectangular windows were discovered to have originally been bilobed Byzantine-style windows. Consequently, a marble column capital was found reused as a lintel that preserved part of a painted soffit bearing Theophanes' signature. This discovery confirms that the window modifications occurred most likely between 1859 and 1968 and provides tangible evidence of the collaboration between Theophanes and his son Symeon.