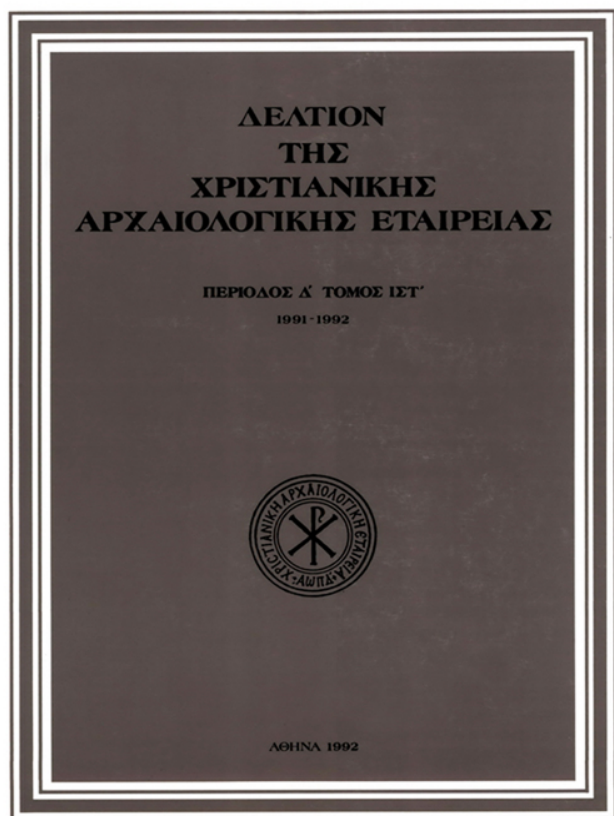


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 16 (1992)

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του André Grabar (1896-1990)



Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1054](https://doi.org/10.12681/dchae.1054)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (1992). Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 16, 13–32. <https://doi.org/10.12681/dchae.1054>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα.
Η τοπική ηπειρωτική σχολή

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
André Grabar (1896-1990) • Σελ. 13-32

ΑΘΗΝΑ 1992

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ. Η ΤΟΠΙΚΗ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ*

Στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, λίγο μετά την κατάλυση του Βυζαντίου με την άλωση της Κωνσταντινούπολης, η θρησκευτική τέχνη του υπόδουλου Ελληνισμού προοδευτικά ξαναβρίσκει ζωογόνους ρυθμούς που εξασφαλίζουν την ελεύθερη συνέχιση της παράδοσης με τη διάπλαση μορφών που προσδιορίζουν το χαρακτήρα και διαγράφουν τις θεωρητικές προτιμήσεις της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τις προϋποθέσεις για την εξέλιξή της καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό η διασπορά των ζωγράφων από τα άλλοτε μεγάλα κέντρα και η ανάδειξη των καλλιτεχνικών εργαστηρίων στην περιφέρεια, κατά τεκμήριο σε τόπους με αστική συγκρότηση, με πρόσφορες από το παρελθόν συνθήκες και με σχετικά προνομιακή μεταχείριση, καθώς και η ευχερέστερη επαφή με τη Δύση, που περνά από τη διάχυση του υστερογοτθικού ρυθμού της στην Αναγέννηση.

Η βενετοκρατούμενη Κρήτη, το μεγαλύτερο κέντρο ζωγραφικής, με αμείωτη παραγωγή φορητών έργων το 15ο και το 16ο αιώνα, δημιουργεί και προωθεί με την πλατιά κυκλοφορία των εικόνων εκτός του νησιού υποδειγματικούς τρόπους και νέους εικονογραφικούς τύπους που θα ισχύσουν ως πρότυπα.

Η επίδοση των ζωγράφων της στην τοιχογραφία δε φαίνεται ανάλογα εκτενής, μέχρι την έξοδό τους με τον Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στην ηπειρωτική Ελλάδα¹. Την ίδια εποχή, ένα εργαστήριο ή σχολή εντοπίζεται στην Καστοριά, με σημαντική δράση των ζωγράφων στα τέλη του 15ου και αρχές του 16ου αιώνα στη Μακεδονία, στα Μετέωρα και σε βόρειες περιοχές της Βαλκανικής. Αν και λείπει η λεπτομερής μελέτη των έργων, η τέχνη τους είναι γνωστότερη σήμερα². Έχοντας στέρεες καταβολές στην ύστερη παλαιολόγεια παράδοση, ειδικότερα της Μακεδονίας, και, όπως από άλλη σκοπιά οι Κρητικοί, ανοιχτοί ως ένα σημείο σε σύγχρονες δυτικές απόψεις, ιδίως του διεθνούς υστερογοτθικού ρυθμού και της πρωτοαναγεννησιακής ιταλικής ζωγραφικής, χειρίζονται με ευχέρεια τρόπους δραματικής ερμηνείας των σκηνών, με προτίμηση στις πραγματολογικές και διακοσμητικές λεπτομέρειες και με πλούσιο, καλλιεργημένο στις διαβαθμίσεις του χρώμα, και τείνουν στην απόδοση αγίων με

αρχοντικό παρουσιαστικό και επιτηδευμένες στάσεις αξιωματούχων. Με άλλες συναφείς εκδηλώσεις, που σε γενικότερη θεώρηση συνιστούν εκφάνσεις μιας κοινής της εποχής για την τέχνη των ορθοδόξων, αποτελούν, όσο είναι γνωστό, την πραγματικότητα της μνημειακής ζωγραφικής στην τουρκοκρατούμενη χώρα μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα.

Γύρω στο 1530 η εικόνα αλλάζει. Η διακόσμηση με τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά στα Μετέωρα³ και της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών ή του Σπανού στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων⁴ οριοθετούν

* Εισήγηση στο Ενδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1991, σ. 11 κ.ε. Οι φωτογραφίες των Εικ. 1, 3, 4, 6, 8-14, 20 και 21 είναι από το αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, της Εικ. 2 του τ. Κέντρου Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων, των Εικ. 5 και 7 του ζωγράφου και συντηρητή Φ. Ζαχαρίου, των Εικ. 15, 16, 19 και 22 της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων (του υπαλλήλου φωτογράφου Β. Πτηνόπουλου) και της Εικ. 18 του συναδέλφου Εφόρου Αρχαιοτήτων Ε. Τσιγαρίδα, στους οποίους οφείλω θερμές ευχαριστίες της Εικ. 17 ήταν προσφορά του Στ. Πελεκανίδη.

1. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, 'Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), 1, Αθήνα 1987, σ. 79 κ.ε.

2. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 77 κ.ε. Ε. Γεωργιτισογιάννη, 'Ένα εργαστήριο ανωνύμων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδρασή του στη μεταβυζαντινή τέχνη, ΗπειρΧρον 29 (1988/89), σ. 145 κ.ε. Η ίδια, Εικονογραφικές παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του παλιού Καθολικού στη Μ. Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (1483), Θεσσαλικό Ημερολόγιο 15 (1989), σ. 97 κ.ε. Ε. Τσιγαρίδας, Η μνημειακή ζωγραφική στη Μακεδονία τον 15ο αιώνα, 'Ογδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1988, σ. 17 κ.ε. Μ. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989, σ. 57 κ.ε. Μ. Χατζηδάκης-Δ. Σοφριανός, Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη, Αθήνα 1990, σ. 34 κ.ε.

3. Μ. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-24 (1969-1970), σ. 315 κ.ε., εικ. 2-16. Δ. Ταλιάνης-Β. Φωτόπουλος, Ημέρα Τρίτη, Μετέωρα 1990, εικ. σ. 47, 51-93, 114-123.

4. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1983 (στο εξής: Η μονή των Φιλανθρωπηνών). Βλ. και Garidis, ό.π., σ. 173 κ.ε.



Εικ. 1. Μονή των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων. Ο αρχικός διάκοσμος στη βόρεια πλευρά του ναού.

την εμφάνιση δύο, αντίστοιχα, ζωγραφικών συστημάτων, της κρητικής και της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, που θα επικρατήσουν στην ηπειρωτική Ελλάδα το 16ο αιώνα. Το πρώτο γνωστό έργο του Κρητικού ζωγράφου και μοναχού Θεοφάνη στο μικρό μοναστήρι των Μετεώρων το 1527 και λίγο αργότερα, πιθανώς το 1531/32, οι τοιχογραφίες ανώνυμου ζωγράφου στο μοναστήρι των Φιλανθρωπηνών (Εικ. 1) δείχνουν ολάνθιστα, πράγματι, την αρχή μιας μακράς και πλούσιας διαδρομής μέχρι τα τέλη του αιώνα των δύο σχολών, που θα υπερισχύσουν στα μεγάλα μοναστικά κέντρα και σε πολλά μοναστήρια και εκκλησίες της τουρκοκρατούμενης χώρας, από την Ήπειρο ως την Εύβοια και από τη Μακεδονία ως τη Βοιωτία. Η γεωγραφική έκταση, η χρονική διάρκεια, η συνοχή των εικονολογικών και το εύρος των εικονογραφικών απόψεων, το

ζωγραφικό ήθος, οι διαδικασίες στη μετεξέλιξη του ύφους, οι πηγές της δημιουργίας και οι καταβολές στην τέχνη των επιγενομένων αρκούν να προσδώσουν στα δύο ζωγραφικά συστήματα το χαρακτηρισμό της σχολής. Η λαμπρή τροχιά τους, αλληλένδετη στα επιμέρους και ωστόσο σταθερά παράλληλη ως προς τις ρυθμολογικές τάσεις, το ιδεογραφικό περιεχόμενο και τις προγραμματικές κατευθύνσεις, συνιστά το σπουδαιότερο καλλιτεχνικό γεγονός του 16ου αιώνα. Την αδιαφιλονίκητη λάμψη του φαινομένου που, με ανάλογες εκδηλώσεις σε άλλους τομείς, χαρίζει στην εποχή την ασύγκριτη αίγλη ακμής της μετά την άλωση τέχνης των ορθοδόξων, σημειοδοτούν οι γενναίες πρωτοβουλίες που αναλαμβάνουν οι χορηγοί και οι ζωγράφοι των έργων των δύο σχολών, η ευρωστία, ο πλούτος και το υψηλό επίπεδο των παραστατικών ιδε-

ών, όσο και η έκταση αποδοχής αυτών των ιδεών από ένα κοινό που, ανεξάρτητα από τη στάθμη παιδείας του, θεμελιώνει στην ανάγνωσή τους τη θρησκευτική και σε ευρύτερη έννοια την εθνική του ταυτότητα.

Τις τελευταίες δεκαετίες, η επιστημονική έρευνα με ευοίωνη στροφή του ενδιαφέροντος στη μεταβυζαντινή εποχή ζητεί να εξαλείψει τα κενά γνώσης στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα, που όμως παραμένουν πολλά εφόσον, κατά κύριο λόγο, εκκρεμεί η συστηματική μελέτη σπουδαίων έργων των δύο σχολών. Όσο η έρευνα προχωρεί, τα αιτήματα προβάλλουν πιο έντονα. Σύνολα τοιχογραφιών από τα σημαντικότερα, του Αγίου Όρους⁵, των Μετεώρων (Εικ. 5 και 7), της μονής των Φιλανθρωπηνών (Εικ. 3-4, 6, 8-14, 19-21), της μονής Δουσίκου, της Μυρτιάς (Εικ. 2), της Ζάβορδας, της Βασιλικής της Καλαμπάκας και άλλα πολλά είναι ατελώς γνωστά, και αρκετά αξιώνουν ακόμη την απαλλαγή από τη φθορά και τις προσθήκες του χρόνου. Και τα προβλήματα δεν περιορίζονται μόνο σ' αυτά. Παράλληλα με τις δύο σχολές υπάρχουν και αναπτύσσονται, με ή χωρίς την επιρροή τους, μικρότερα ζωγραφικά κινήματα στην ηπειρωτική Ελλάδα, όπως και στη νησιωτική περιφέρεια, που η πληρέστερη γνώση τους είναι απαραίτητη επίσης για να σχηματιστεί ολοκληρωμένη εικόνα της μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα.

Το ωραίο έργο του Θεοφάνη στη μονή του Αναπαυσά είναι και το πρώτο γνωστό της κρητικής μνημειακής ζωγραφικής στην ηπειρωτική χώρα. Ακολουθεί σε λίγο η διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπηνών (Εικ. 1), πρώτη από τρεις ή τέσσερις ζωγραφικές φάσεις στο 16ο αιώνα, όπου η θησαυρισμένη γνώση και πείρα της ελλαδικής τέχνης συνυφαίνονται σοφά με την προηγμένη τεχνική, με δομές και τύπους της κρητικής τέχνης, σε ευτυχισμένη συνάντηση. Η τοπική ηπειρωτική σχολή δημιουργεί εδώ το πρώτο της αριστούργημα. Ότι δε αυτό συμβαίνει στα Γιάννενα, δεν πρέπει να είναι τυχαίο. Η πρωτεύουσα άλλοτε του Δεσποτάτου της Ηπείρου είχε τις κατάλληλες προϋποθέσεις γι' αυτό, παράδοση τέχνης, κοινωνική και οικονομική υπόσταση, ευνοϊκή μεταχείριση από τον κατακτητή, στενές σχέσεις με τα Μετέωρα, όπου το έργο του Θεοφάνη. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι μέλη ισχυρών οικογενειών, των «επισημοτάτων Ιωαννινιωτών», των Φιλανθρωπηνών, Αψαράδων, ίσως και Στρατηγοπούλων, που στρέφονται στο μοναχισμό,

5. Με εξαίρεση τις τοιχογραφίες της μονής Σταυρονικήτα. Βλ. το υποδειγματικό έργο του Μ. Χατζηδάκη, Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.



Εικ. 2. Μονή Μυρτιάς στην Αιτωλία. Ο προφήτης Ιώβ.



Εικ. 3. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Ο προφήτης Μαλαχίας στο θόλο του ναού.



Εικ. 4. Μονή των Φιλανθρωπινών. Μερική άποψη των τοιχογραφιών στο θόλο του ναού.

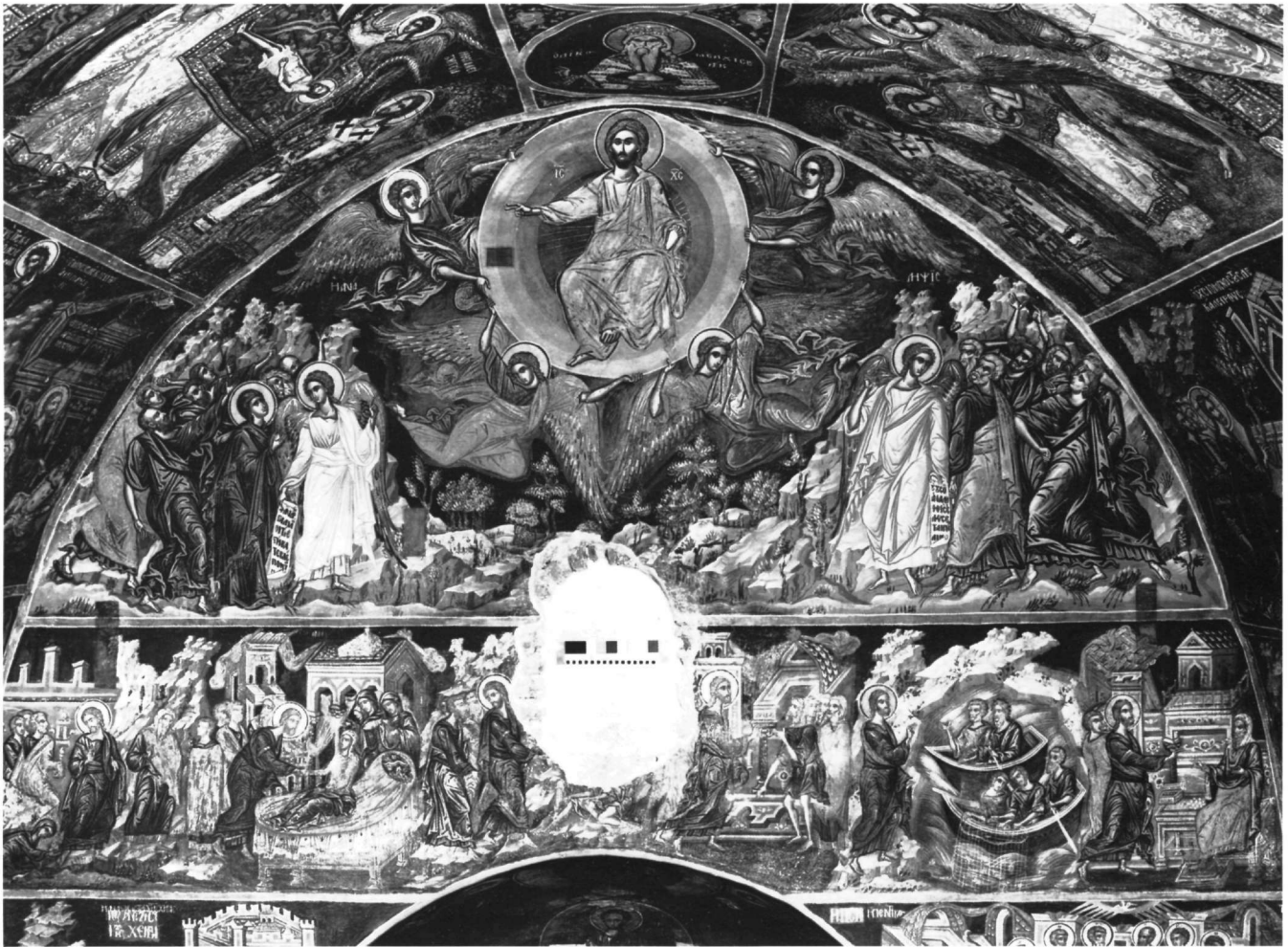
Εικ. 5. Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα. Ο Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία.

Εικ. 6. Μονή των Φιλανθρωπινών. Άποψη των τοιχογραφιών στην ανατολική πλευρά του ναού.



αναπτύσσουν το 16ο αιώνα αξιοσημείωτη δραστηριότητα σε έργα θρησκευτικής ευποιίας στο Νησί και στα Μετέωρα, όπου ιδρύουν ή ανακαινίζουν μονές, κοπιάζουν και δαπανούν για τη διακόσμησή τους από ζωγράφους της τοπικής ηπειρωτικής σχολής⁶.

Την ικανότητα και την τόλμη να ενστερνιστούν το καινούργιο που έφερε η κρητική τέχνη είναι πολύ πιθανό ότι είχαν στα Γιάννενα από προηγούμενες επαφές με τα έργα της. Η ολοσχερής καταστροφή αργό-



τερα των εκκλησιών των Ιωαννίνων περιορίζει αναγκαστικά τη γνώση για την τέχνη της πόλης σε μερικές εικόνες του Αρχιμανδρείου⁷ και κυρίως στα μνημεία του Νησιού και της ευρύτερης περιφέρειας. Αλλά οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή από το Μουχλί της Πελοποννήσου στην Παναγία των Παλαιοφραστανών (Κάτω Μερόπη) κοντά στην Κόνιτσα⁸, μετά το 1470 που ο ζωγράφος εργάστηκε στην Κρήτη⁹, και μια εικόνα στο Νησί που συνδέεται με την τέχνη του¹⁰ δεν είναι οι μόνες σχετικές μαρτυρίες. Υπάρχει μια κρητική εικόνα της Παναγίας από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα που διασώθηκε στα Γιάννενα και μεταφέρθηκε

Δεν αποκλείεται, εξάλλου, ότι από τους δύο το 1453 ιερομόναχους ηγουμένους (Νήφων Μεταξάς και κυρ Σωφρόνιος) της μονής του Αγίου Νικολάου του Στρατηγοπούλου, όπως λεγόταν τότε, ή του Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου, 'Ιωάννινα 1980, σ. 10 κ.ε.) ο Σωφρόνιος να ήταν της οικογένειας των κτητόρων, όπως εικάζεται από την ιδιαίτερη προσφώνηση κυρού Σωφρόνιου στην κτητορική επιγραφή (ο Garidis, ό.π., σ. 174 και 358, τον αναφέρει από λάθος ως λαϊκό). Για τη σημαίνουσα θέση της γιαννιώτικης αριστοκρατίας ως χορηγών των έργων βλ. επίσης Garidis, ό.π., σ. 359.

7. Αδημοσίευτες.

8. ΑΔ 24 (1969), Χρονικά, σ. 25 κ.ε., πίν. 260-261 (Π. Λ. Βοκοτόπουλος).

9. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, ΑΑΑ XVI (1983), Σύμμεικτα, σ. 142 κ.ε.

10. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, αριθ. 122 (Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος) (= Byzantine and Post Byzantine Art, Athens 1986, αριθ. 122. Affreschi e icone dalla Grecia, Atene 1986, αριθ. 79. From Byzantium to El Greco, Athens 1987, αριθ. 55. Holy Image, Holy Space, Athens 1988, αριθ. 65). Για τη σύνδεση της εικόνας με την τέχνη του Ξένου Διγενή, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εικόνες της μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων, στον υπό έκδοση τόμο εις μνήμην Λ. Μπούρα.

6. Για τους Φιλανθρωπικούς βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπικών, σ. 21 κ.ε. Για τους Αψαράδες Α. Τούρτα, Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η μονή του Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων, ΗπειρΧρον 22 (1980), σ. 70 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπικών, σ. 203.

το 1584 στο Νησί¹¹ και μερικές άλλες στα μοναστήρια του, αυτές κατά πάσα πιθανότητα γιαννιώτικων εργαστηρίων από τις αρχές του 16ου αιώνα, με κρητικούς εικονογραφικούς τύπους, μάλιστα του Ανδρέα Ρίτζου σε δύο εικόνες¹². Τα αναφερόμενα έργα συνιστούν ενδείξεις για την πρωιμότερη αποδοχή από προοδευτικούς κύκλους στα Γιάννενα των κρητικών καλλιτεχνημάτων και την εξοικειώσή τους μ' αυτά, σε εποχή κιόλας που, εκτός από λίγες περιπτώσεις, δε μαρτυρείται η πλατιά διακίνηση κρητικών εικόνων στην ηπειρωτική χώρα.

Στον ξυλόστεγο τότε ναό της μονής των Φιλανθρωπηνών, η ιστορία της Παναγίας και ως κύριο θέμα η ιστορία του Χριστού ξετυλίγονται σε συνέχεια στις αδιάσπαστες επιφάνειες των τοίχων με το σύστημα της ζωφόρου, όπως σε μακρύ ειλητό, με αργότερο και αλλού γρήγορο, συντονισμένο στη βία των γεγονότων ρυθμό¹³ (Εικ. 1). Το βάρος στην εικονογράφηση έχει ο κύκλος των Παθών με τα αναστάσιμα, που κατέχει τη μία από τις δύο ζώνες συνθέσεων, με συναρπαστική στην ανάπτυξή του πλοκή και δραματική στις κορυφώσεις του ένταση. Ακολουθούν κάτω ψηλοί και λεπτόσωμοι άγιοι με ευγενικό, κομψό παρουσιαστικό, κατάκοσμες φορεσιές και επίσημες στάσεις, σε ιεραρχημένη πομπή. Οι παραστάσεις, πολυπρόσωπες, με πλούσια επεισόδια που πυκνώνουν και ενοποιούν την αφήγηση, έχουν μέγεθος σαν φορητές εικόνες, όπως συχνά των άλλων τοιχογραφιών της σχολής, και σε σύγκριση μ' αυτές πλαστική υφή, ευγένεια και λεπτότητα μορφών που κρατούν ακόμη τον τόνο του 15ου αιώνα, καθώς ανάλογα της μονής του Αναπαυσά. Η διάχυτη γοητεία του υστερογοθτικού ρυθμού και το αναγεννησιακού κλίματος ενδιαφέρον για τον άνθρωπο και τις εκδηλώσεις του αναφαίνονται διακριτικά: οι κρητικοί εικονογραφικοί τύποι συμβιώνουν αδιατάρακτα με τους οικείους της ελλαδικής παράδοσης τύπους, που η αρχή τους ανάγεται στην παλαιολόγια εποχή και την πιο πρόσφατη του εργαστηρίου της Καστοριάς και τοπικών έργων¹⁴. Η ιδιοφυΐα του ανώνυμου ζωγράφου της μονής κατορθώνει την αβίαστη σύζευξη των ποικίλων στοιχείων σε ενιαίο, πρωτότυπο σύνολο με ομοιογένεια δομής και αρμονία ρυθμού. Η επισήμανση των πηγών του υποδειγματικού για τους επόμενους ζωγράφους διακόσμου αποκαλύπτει, με τα διακριτικά επίσης της τοπικής ηπειρωτικής σχολής στοιχεία του ύφους, τα πλαίσια έκτοτε των αναζητήσεων, την ακατάπαυστη για ανανέωση δύναμη, την τόλμη και τη ζωντάνια αυτής της ζωγραφικής. Το πρώτο έργο της μονής των Φιλανθρωπηνών ακολουθεί μια σειρά από δεκαεφτά ακόμη γνωστά σύνολα τοιχογραφιών σε δεκατέσσερα μοναστήρια και ναούς μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα. Στην Ήπειρο υπάρ-

χουν οχτώ (μονές των Φιλανθρωπηνών (Εικ. 1, 3-4, 6, 8-14, 19-21)¹⁵, Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου (Εικ. 15-16)¹⁶ και Ελεούσας¹⁷ στο Νησί, ναοί Αγίου Νικολάου στην Κράψη (Εικ. 22)¹⁸, Αγίου Δημητρίου¹⁹ και Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα²⁰, δέκα στην Αιτωλία (μονή της Μυρτιάς²¹, Εικ. 2), στη Θεσσαλία (μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα²² (Εικ. 5, 7), στη Μακεδονία (ναός της Ρασιώτισσας στην Καστοριά²³ (Εικ. 17), μονές Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος (Εικ. 18)²⁴ και Ζάβορδας στα Γρεβενά²⁵, στην Εύβοια (ναός της Παλαιοπαναγιάς στη Στενή²⁶, μονή Γαλατάκη²⁷) και στη Βοιωτία (μονή Οσίου Μελετίου²⁸). Αξίζει να πα-

11. Γ. Α. Σωτηρίου, Κειμήλια Ιωαννίνων, *Ηπειρ* Χρον 6 (1931), σ. 3 κ.ε., πίν. Α'. Σπ. Ασδραχάς, Γύρω από την ενθύμηση του 1584, *Ηπειρ* Εστία 8 (1959), σ. 87 κ.ε. *ΑΔ* 29 (1973-1974), Χρονικά, σ. 613, πίν. 435β-γ και 436 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, αριθ. 119 (Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος) (= Byzantine and Post Byzantine Art, αριθ. 119. Affreschi e icone, αριθ. 73). Η Παναγία, του τύπου της Γλυκοφιλούσας, έχει την επωνυμία «Ή Ήλεούσα». Το όνομά της πήρε, πιθανότατα τότε, η αφιερωμένη πριν στον Άγιο Νικόλαο ομώνυμη μονή του Νησιού στην οποία μεταφέρθηκε η εικόνα.

12. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εικόνες των Ιωαννίνων, στον υπό έκδοση τιμητικό τόμο Σ. Δάκαρη. Η ίδια, Εικόνες της μονής Ελεούσας (βλ. υποσημ. 10). *ΑΔ*, ό.π. (υποσημ. 11), πίν. 437α-β και 438β. Holy Image, Holy Space, αριθ. 66 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

13. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 41 κ.ε., πίν. 1-68, σχέδ. Α-Δ.

14. Ό.π., σ. 222 κ.ε.

15. Ό.π. (υποσημ. 13). Για τις επόμενες επίσης τοιχογραφίες, στο ίδιο, σ. 37 κ.ε., 175, 179 κ.ε., 181 κ.ε. και σποραδικά, πίν. 77-80. Garidis, ό.π. σ. 155, 173, 176, 178 κ.ε. και σποραδικά, εικ. 182-185 (με λάθη στην αρίθμηση των ζωγραφικών ζωνών). Α. Σταυροπούλου-Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier de peintres Kondaris (στο εξής: Les peintures murales), Ιωάννινα 1989, σ. 167 κ.ε., εικ. 65. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Οι τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων (ανέκδοτη).

16. Λίβα-Ξανθάκη, ό.π. (υποσημ. 6). Βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 176, 180 και σποραδικά, πίν. 81-82. Garidis, ό.π., σ. 173 κ.ε., εικ. 24-29 (με λάθη στην ταύτιση παραστάσεων).

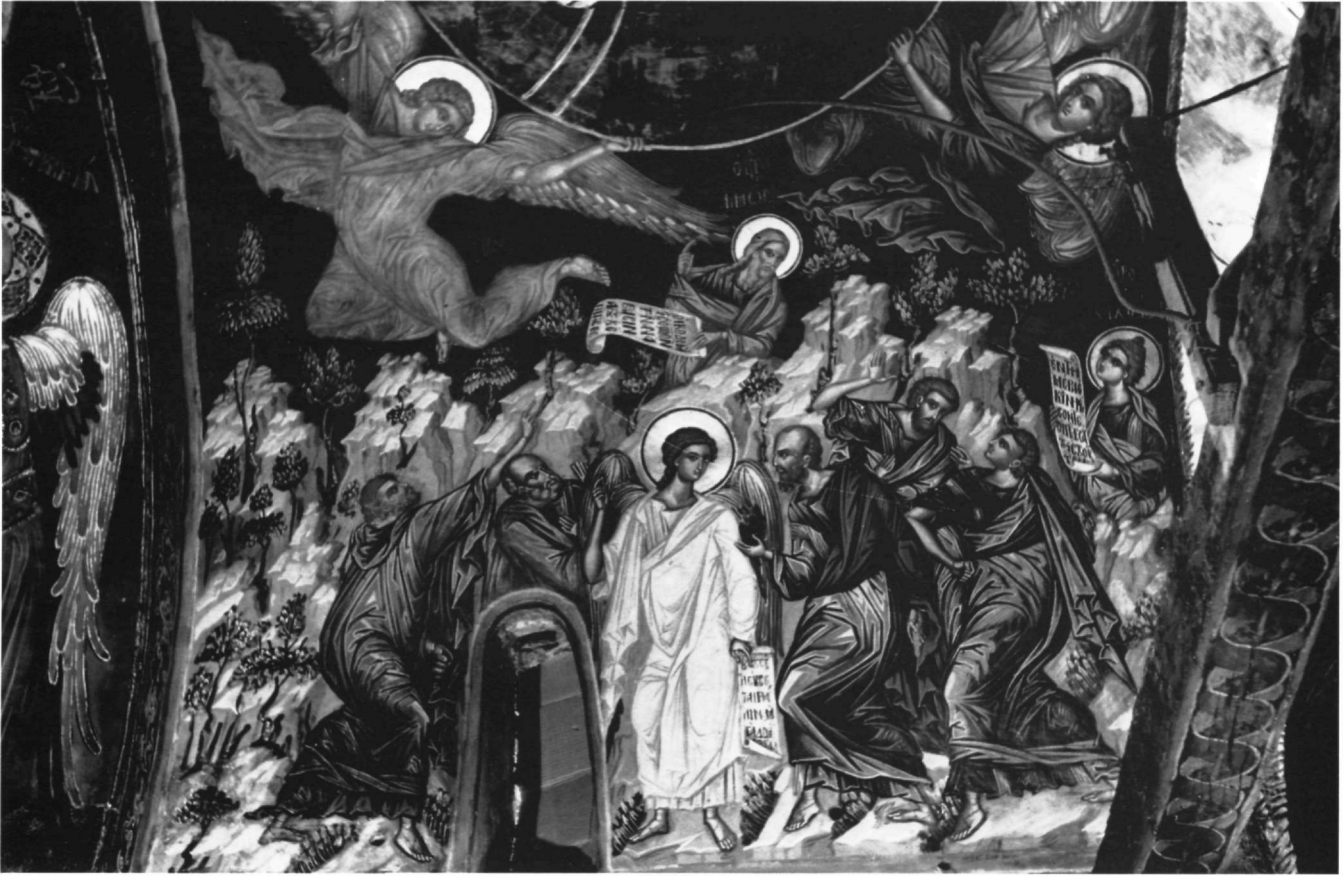
17. Garidis, ό.π., σ. 358. Σταυροπούλου-Makri, Les peintures murales, σ. 170 κ.ε., εικ. 66a-71b.

18. Δ. Ευαγγελίδης, Ό ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ήπειρω, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ'-τ. Α' (1959), σ. 45 κ.ε., πίν. 18-22. Μ. Χατζηδάκης, Ό ζωγράφος Φράγγος Κονταρής, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ'-τ. Ε' (1966-1969), σ. 299 κ.ε., πίν. 114β. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 183 κ.ε. και σποραδικά, πίν. 89. Garidis, ό.π., σ. 182 κ.ε. και σποραδικά. Σταυροπούλου-Makri, Les peintures murales, σ. 137 κ.ε. και σποραδικά, εικ. 53a-55b.

19. Α. Σταυροπούλου-Μακρή, Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας, *Ηπειρ* Χρον 24 (1982), σ. 176 κ.ε., πίν. 29-34. Η ίδια, Les peintures murales, σ. 157 κ.ε. και σποραδικά, εικ. 60-64b.

20. Σταυροπούλου-Makri, Les peintures murales, σ. 23 κ.ε., εικ. 1-52b.

21. Α. Κ. Ορλάνδος, Ή εν Αιτωλία Μονή τής Μυρτιάς, *ΑΒΜΕ*



Εικ. 7. Μονή Βαρλαάμ. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια.

Θ' (1961), σ. 103 κ.ε., πίν. 10-13. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 173 κ.ε., 179 και σποραδικά, πίν. 75-76. Α. Δ. Παλιούρας, Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Αθήνα 1985, σ. 126 κ.ε., εικ. 118-124. Garidis, ό.π., σ. 172 κ.ε. και σποραδικά, εικ. 179-181.

22. Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την "Αλωσιν", Αθήνα 1957, σ. 114 κ.ε., 258 κ.ε., πίν. 28-32. Ι. Μ. Χατζηδάκης, Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η ακτινοβολία της, ΙστΕΕ Ι', 1974, σ. 425, εικ. σ. 428-429. Η. Deliyanni-Doris, Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, München 1975, σ. 132 κ.ε., εικ. 36-40. Γ. Γ. Γούναρης, Οί τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 178 και σποραδικά, πίν. 35β, 38α, 39α και 44-46. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 176 κ.ε., 180 και σποραδικά, πίν. 83-85 και 90. Ν. Νικονάνος, Μετέωρα, Τα μοναστήρια και η ιστορία τους, Αθήνα 1987, σ. 42 κ.ε., εικ. 34-45. Garidis, ό.π., σ. 191 κ.ε., εικ. 30-38, 186-189 και 193-195. Stavrropoulou-Makri, Les peintures murales, σ. 153 κ.ε., εικ. 56a-59. Α. Ζ. Σοφιανός, Μετέωρα, Οδοιπορικό, χ.τ.-χρ., σ. 21 κ.ε., εικ. σ. 27-32.

23. Γούναρης, ό.π., σ. 105 κ.ε., πίν. 24-35α, 36-37, 38β και 39β-42. Βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 177 κ.ε., 180 και σποραδικά, πίν. 86.

24. G. Millet, Monuments de l'Athos, I. Les peintures, Paris 1927,

πίν. 255.2-260. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 12 κ.ε., πίν. 33. Ι. Α. Embiricos, L'école cretoise, Paris 1967, σ. 122 κ.ε., εικ. 57, 59, 62 και 63. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 424 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 178, 180 και σποραδικά, πίν. 87-88. Garidis, ό.π., σ. 357 και σποραδικά, εικ. 196-198. 25. ΑΔ 27 (1972), Χρονικά, σ. 15, πίν. 20α (Μ. Μιχαηλίδης). Μ. Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας, ΑΑΑ IV (1971), σ. 341 κ.ε., εικ. 6-9 και 11-16. Γούναρης, ό.π., σ. 177 κ.ε. και σποραδικά. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 173, 178 κ.ε., 181 κ.ε., 203 και σποραδικά. Garidis, ό.π., σ. 191 και σποραδικά, εικ. 199-200. 26. Αρχιμ. Ιερώνυμος Λιάπης, Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοίας, Αθήνα 1971, σ. 139 κ.ε., πίν. 125-142 και Θ'-ΙΑ'. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 173, 200, 203. Garidis, ό.π., σ. 157 κ.ε.

27. Λιάπης, ό.π., σ. 67 κ.ε., πίν. 34-43 και ΙΓ'-ΙΔ'. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 425. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 184 κ.ε., 203. Garidis, ό.π., σ. 247, 255 κ.ε., εικ. 219. Stavrropoulou-Makri, Les peintures murales, σ. 174 κ.ε., εικ. 72. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της μονής Γαλατάκη στο 1586 βλ. J. Koder, Negroponte, Wien 1973, σ. 158 και 166. 28. Deliyanni-Doris, ό.π. (υποσημ. 22). Βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 185. Stavrropoulou-Makri, Les peintures murales, σ. 176, εικ. 73a-b.

ρατηρηθεί η διασπορά των διακοσμήσεων εκτός της Ηπείρου, σε εκτεταμένη περιοχή της κεντρικής και της βόρειας Ελλάδας, σε αντίθεση με τις κρητικές διακοσμήσεις που συγκεντρώνονται κατ' εξοχήν στις μεγάλες μοναστικές κοινότητες του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, οφειλόμενη κατά σημαντικό μέρος σε αλληλοδιάδοχες, συχνά ευεξήγητες σχέσεις των κατά τόπους χορηγών και ζωγράφων των έργων. Σημειώνεται, για παράδειγμα, η περίπτωση των κτητόρων της μονής Βαρλαάμ Νεκταρίου και Θεοφάνη Αψαρά, που διατηρούν στενούς δεσμούς με τη γενέτειρά τους, τα Γιάννενα και το Νησί, ή του ιερέα Γεωργίου Κονταρή, που ως τιτλούχος της Μητρόπολης Θηβών θα πρέπει να είχε τακτική επαφή με την ιδιαίτερη πατρίδα του, όπου και ως ζωγράφος πιθανότατα μόρφωσε με τον αδελφό του μαθητές, καθώς το δείχνουν οι τοιχογραφίες της κοντινής μονής του Οσίου Μελετίου και οι προηγούμενες της μονής Γαλατάκη στην Εύβοια²⁹. Η γεωγραφική έκταση των έργων, που από άλλη άποψη δείχνει το κύρος της σχολής και των εκπροσώπων της, ερμηνεύει επίσης ως ένα σημείο τη μεγάλη διάδοση, ως την Πελοπόννησο και βόρεια στη Βαλκανική, που

παρουσιάζουν οι ιδέες της, μάλιστα στις επόμενες, διαμορφούμενες ήδη στον όψιμο 16ο αιώνα γενιές των ζωγράφων, που προέρχονται τώρα κυρίως από ημιαστικό και αγροτικό περιβάλλον³⁰.

Είναι σημαντικό για την έρευνα ότι από τις δεκαοχτώ συνολικά διακοσμήσεις οι δώδεκα είναι ακριβώς χρονολογημένες με επιγραφές από το 1539 (μονή της Μυρτιάς)³¹ (Εικ. 2) μέχρι το 1592/93 ή 1595/96 (τοιχογραφίες του τρούλου στη μονή της Ζάβορδας)³², που δίνουν πολύτιμα στοιχεία για τους πάτρωνες και συνεργούς και μερικές για τη διάρκεια των εργασιών. Τέσσερις μόνο, κι αυτές στο δεύτερο μισό του αιώνα και με κάλυψη εννιά χρόνων στην εξηντάχρονη παρουσία της σχολής, έχουν το όνομα των ζωγράφων: του εκ Θηβών της Βοιωτίας Φράγγου Κατελάνου (παρεκκλησίι Αγίου Νικολάου στο καθολικό της μονής της Λαύρας, 1560), των Θηβαίων, επίσης, αδελφών ιερέα Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή ('Αγιος Νικόλαος της Κράψης, 1563· λιτή στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ, 1566) και μόνου του Φράγγου Κονταρή (Μεταμόρφωση της Βελτισίστας, 1568). Οι άλλοι τεχνίτες παραμένουν ανώνυμοι, όπως συνήθως αυτήν ακόμη

Εικ. 8. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη στο Ιερό.



την εποχή, από ευλάβεια και ταπεινοφροσύνη, ίσως γιατί δεν ήταν ξενομερίτες σαν τους Θηβαίους αλλά Γιαννιώτες, που δεν είχαν χρεία να δηλώσουν το όνομα και το πατριδωνυμικό τους, ή γιατί δεν τους δόθηκε ευκαιρία γι' αυτό είτε για άλλους λόγους που μας διαφεύγουν, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση πολλών ζωγράφων της Κρήτης.

Η θηβαϊκή καταγωγή των τριών ζωγράφων, που εργάστηκαν στην Ήπειρο και στην ηπειρωτική μονή Βαρλαάμ, όπου ο Φράγγος Κατελάνος διακόσμησε πιθανώς το καθολικό το 1548, εγείρει εύλογα το ερώτημα της καλλιτεχνικής παιδείας τους, συγκεκριμένα του τύπου τους, άρα και των γενεσιουργών ενδεχομένως σχέσεων της σχολής με τη Θήβα, ερώτημα που η έλλειψη στοιχείων της τέχνης της αφήνει ακόμη αναπάντητο. Οι τοιχογραφίες του ναού της Παλαιοπαναγιάς στη Στενή της Εύβοιας, που ίσως ανήκουν στα μέσα του αιώνα³³, παρουσιάζουν με την ιδιοσυστασία του ύφους τους ειδικότερο ενδιαφέρον από την άποψη αυτού του ζητήματος. Από το άλλο μέρος, η μάλλον όψιμη εμφάνιση των Θηβαίων ζωγράφων, που έδωσαν πρόδηλη ώθηση και έκταση στη σχολή, η ύπαρξη των

σπουδαίων έργων της στα μοναστήρια του Νησιού, όπου και το πρώτο γνωστό στη μονή των Φιλανθρωπηνών, και οι διαχρονικά ελεγχόμενοι δεσμοί της με την τέχνη στην Ήπειρο και τις όμορες περιοχές οδηγούν με τα σημερινά δεδομένα στην άποψη ότι η κύρια, αν μη και η πρώτη, εστία της ήταν στα Γιάννενα. Σ' αυτή τη διαπίστωση βασίζεται η αμφίσημη ονομα-

29. Deliyanni-Doris, ό.π., σ. 157 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 203.

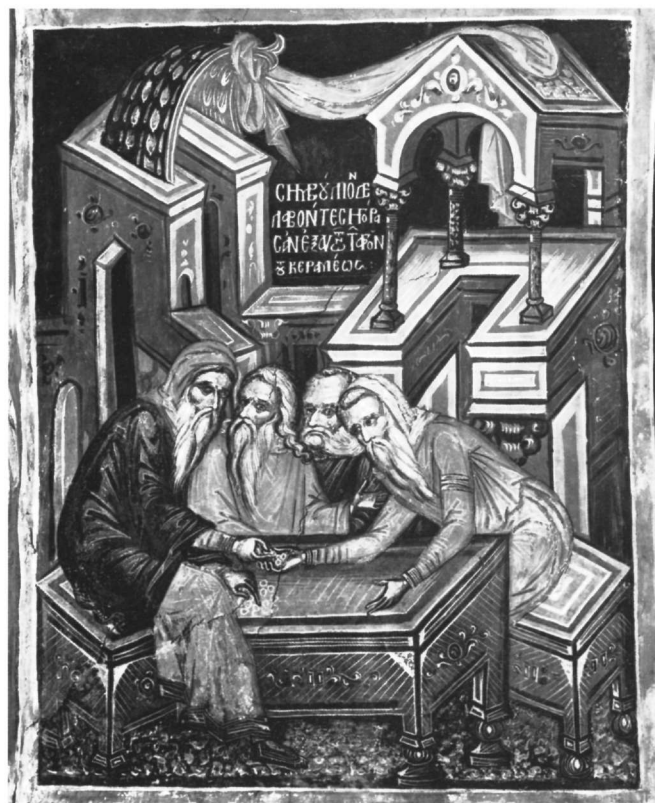
30. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 425 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 185. Α. Γ. Τούρτα, Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι, Αθήνα 1991. Α. Vasilioiu, Brancovan Mural Painting and Several Aspects Related to Greek Postbyzantine Art, I, σ. 13 κ.ε., II, σ. 45 κ.ε., Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Serie Beaux-Art XXIV (1987) και XXV (1988), αντίστοιχα. Garidis, ό.π., σ. 251, 359, 361 κ.ε. Stavrouloulou-Makri, Les peintures murales, σ. 183 κ.ε.

31. Ορλάνδος, ό.π. (υποσημ. 21), σ. 106 κ.ε.

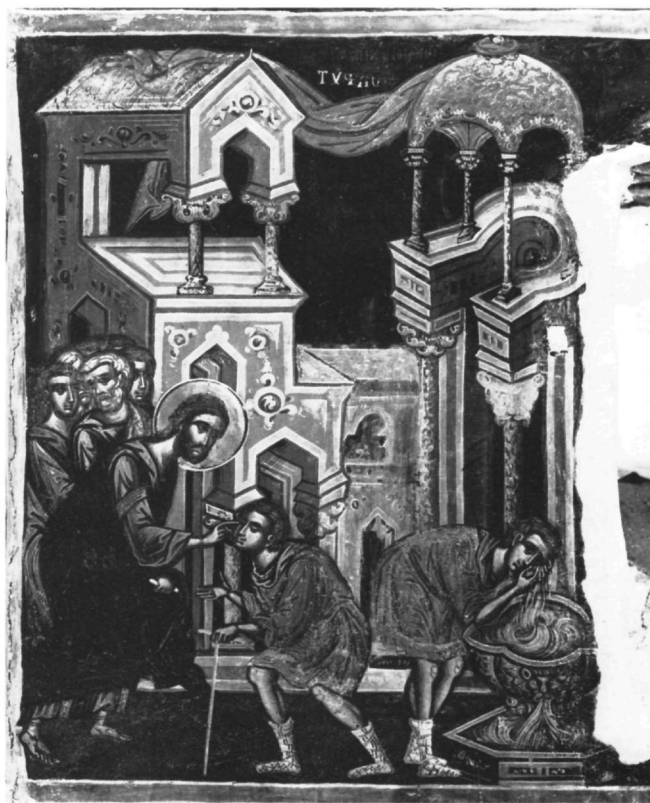
32. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 173.

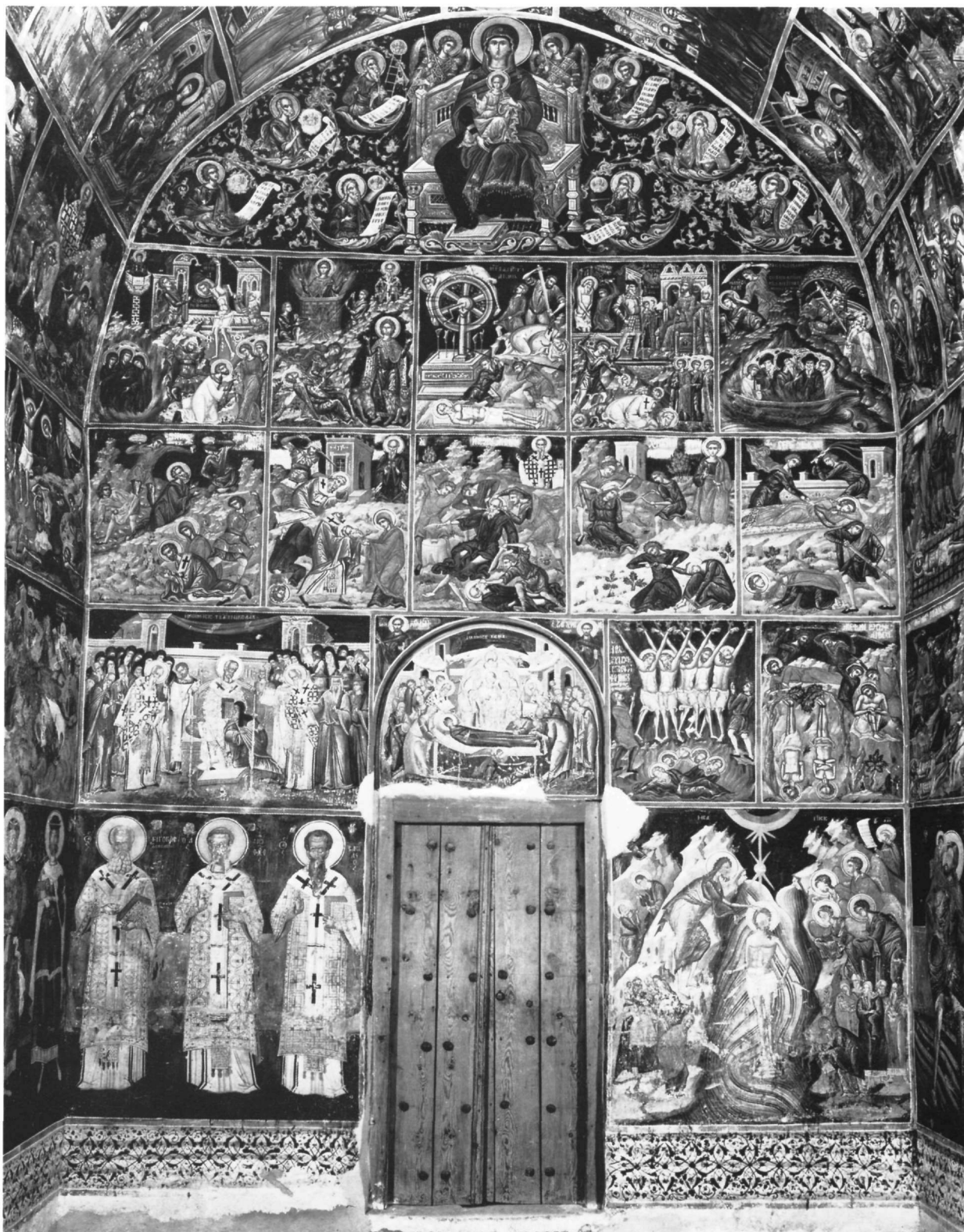
33. Ό.π., σ. 200, υποσημ. 37. Αντίθετα, ο Γαρίδης, Garidis, ό.π., σ. 258, χρονολογεί τις τοιχογραφίες της Παλαιοπαναγιάς στο 15ο-16ο αι.

Εικ. 9. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Το Συνέδριο των Αρχιερέων στο θόλο του ναού (ΒΔ.).



Εικ. 10. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Η Ίαση του Τυφλού στο θόλο του ναού (ΒΔ.).





Εικ. 11. Μονή των Φιλανθρωπινών. Ο διάκοσμος στην ανατολική πλευρά του νάρθηκα.



Εικ. 12. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Παράσταση μηνολογίου στο νάρθηκα, νότια πλευρά.

σία της ως τοπικής της Ηπείρου και της ηπειρωτικής Ελλάδας, σε σχέση με άλλες που έχουν προταθεί (σχολή των Θηβών, της ΒΔ. Ελλάδας)³⁴.

Ο Φράγγος Κατελάνος είναι ασφαλώς η πιο συζητημένη προσωπικότητα αυτής της σχολής αλλά και η πιο αινιγματική, αφού στην ουσία λείπει ακόμη η γνώση του έργου του. Η υστεροφημία που χάρισε στο ζωγράφο η είσοδός του στο Άγιον Όρος, μάλιστα μετά τον Θεοφάνη, και η καταξίωση του έργου του πλάι στον Θεοφάνη στο καθολικό της μονής της Λαύρας του έδωσαν τη θέση αρχηγού της σχολής, πράγμα ιδιαίτερα ενδιαφέρον για την καθιέρωση που έδινε το Όρος στους ζωγράφους αλλά και για τη στάση ηγετικών κύκλων του που δεν συνδέονταν αμετάθετα με ένα είδος ζωγραφικής.

Ο αρχικός διάκοσμος της μονής των Φιλανθρωπηνών, κατά κύριο λόγο, οι τοιχογραφίες της γειτονικής μονής του Στρατηγοπούλου και πιθανώς όχι μόνο αυτές, καθώς και προηγούμενες κρητικές εικόνες και τοιχογραφίες, αποδεικνύουν πως οι εικονογραφικές και άλλες καινοτομίες του Φράγγου Κατελάνου δεν είναι όσες νομίζονταν παλιότερα ούτε η σχέση του με το έργο του Θεοφάνη στενή³⁵. Απόδειξη του τελευταίου



Εικ. 13. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Παράσταση μηνολογίου στο νάρθηκα, δυτική πλευρά.

παρέχει η διακόσμηση στο παρεκκλήσι της μονής της Λαύρας το 1560, όπου ανεπηρέαστος στην ουσία ο Κατελάνος και στη διάρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος από το μεγαλεπήβολο έργο του Θεοφάνη στο καθολικό δίπλα ζωγραφίζει, για παράδειγμα, μια σειρά από αγίους σε δεύτερη ζώνη επάνω των τοίχων. Με όμοια της μονής της Μυρτιάς (1539) διάταξη, όπου οι άγιοι της δεύτερης ζώνης εικονίζονται σε στηθάρια μέσα σε ανθισμένο κάμφο, οι μορφές προβάλλονται σε ανοιχτή τοξοστοιχία με χρωματικά διαβαθμισμένα τό-

34. Για το θέμα βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916 (ανατύπ. 1960), σ. 678. Α. Ξυγγόπουλος, *Μερικά παρατηρήσεις εις τας ηπειρωτικές τοιχογραφίας*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Α' (1959), σ. 113. Χατζηδάκης, Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής, ό.π. (υποσημ. 18), σ. 301. Ο ίδιος, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 425. Deliyanni-Doris, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 156. Λίβα-Ξανθάκη, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 195 κ.ε. Γούναρης, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 177. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 201 κ.ε., 216 κ.ε. Χατζηδάκης, Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης (υποσημ. 5), σ. 75. Τούρτα, ό.π., σ. 312 κ.ε. Garidis, ό.π., σ. 190, 198 κ.ε., 357 κ.ε. Stavrakoulou-Makri, *Les peintures murales*, σ. 5 κ.ε., 178 κ.ε.

35. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 176 κ.ε., 178, 179, 199 κ.ε.

14



Εικ. 14. Μονή των Φιλανθρωπινών. Παράσταση μηνολογίου στο νάρθηκα, βόρεια πλευρά.

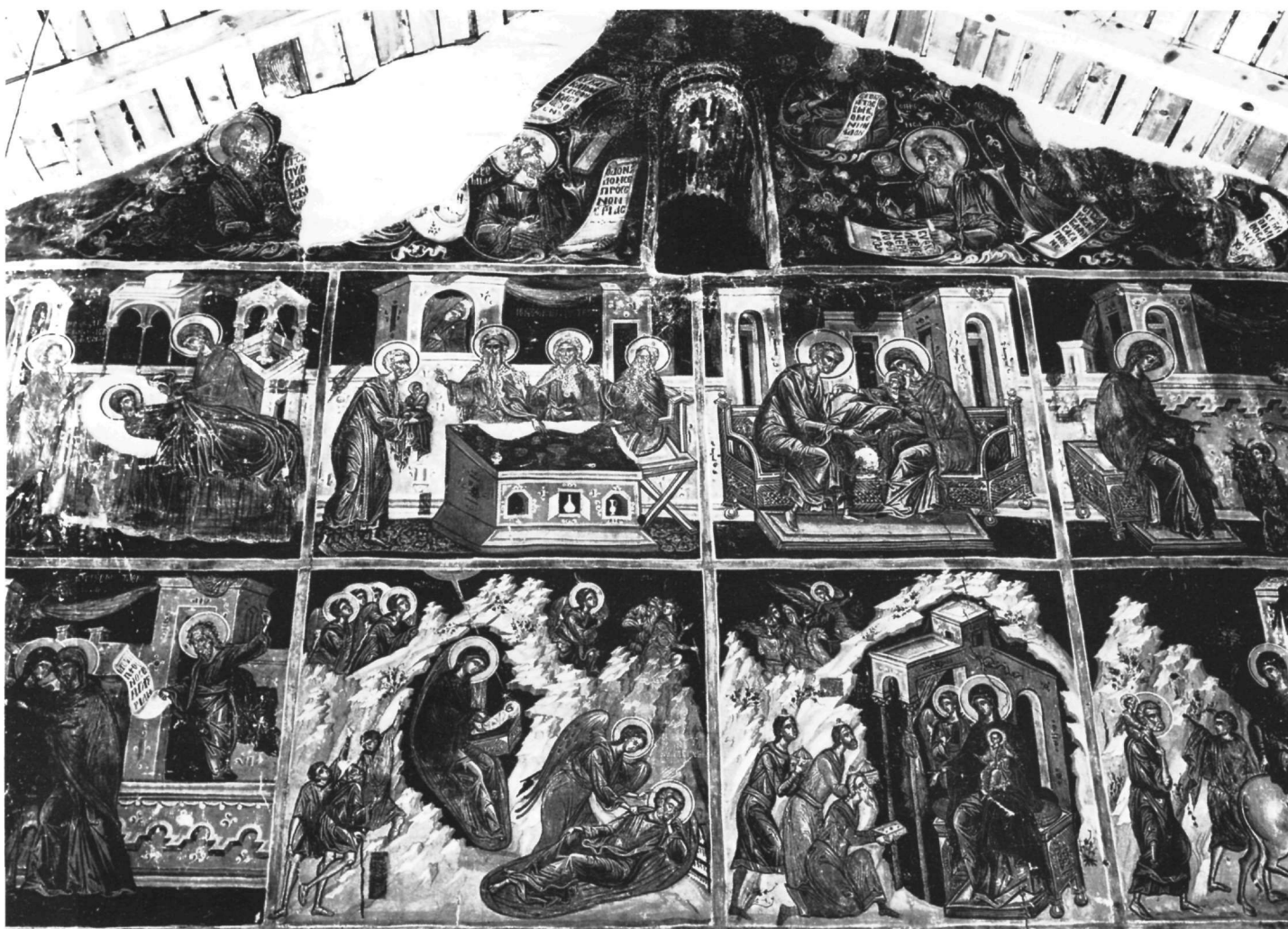
Εικ. 15. Μονή του Στρατηγοπούλου στο Νησί των Ιωαννίνων. Ο Χριστός, της Μεγάλης Βουλής Άγγελος.

Εικ. 16. Μονή του Στρατηγοπούλου. Άποψη των τοιχογραφιών στη δυτική πλευρά του νάρθηκα.

Εικ. 17. Ναός της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά. Μυστικός Δείπνος, λεπτομέρεια.



15



ξα, σαν τους αγίους κάτω στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετέωρου (1483) και σε άλλες τοιχογραφίες του εργαστηρίου της Καστοριάς³⁶. Εξάλλου, η καλύτερη γνώση της ηπειρωτικής ζωγραφικής σήμερα δημιουργεί προβλήματα για την ανεπιφύλακτη απόδοση στο λαμπρό ζωγράφο όλων των διακοσμήσεων που συνδέονται με το ύφος της τέχνης του³⁷. Προβληματική εί-

36. Χατζηδάκης-Σοφιανός, Το Μεγάλο Μετέωρο (υποσημ. 2), σ. 37, εικ. σ. 67, 69, 89, 91-93, 95 και 97. Βλ. επίσης Στ. Πελεκανίδης, Καστορία, I. Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 164β, 165, 166α, 168, 172β, 174, 179α, 186 και 187. Από επίδραση, όπως φαίνεται, του διακόσμου στο παλιό Μετέωρο, ο Θεοφάνης ζωγραφίζει όμοια αγίους σε τόξα στη μονή του Αναπαυσά (Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 3), εικ. 5, 15 και 16) και όμοια προβάλλει ορισμένους αγίους στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, σ. 59 κ.ε., εικ. 37, 201, 207, 208 και 210).

37. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηγών, σ. 198 κ.ε. Garidis, ό.π., σ. 190 κ.ε.

18



ναι επίσης η άποψη για την ευθεία καταγωγή των δυτικών — δευτερογενών στην πλειονότητα — στοιχείων στο έργο του από την ιταλική τέχνη και για τη δυνατή έλξη που άσκησε αυτή και στο χρωματικό ύφος του Κατελάνου, που συσχετίζονται με υποτιθέμενο ταξίδι του στην Ιταλία³⁸.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον έχει η μοναδική, όσο ξέρω, παράσταση του αποστόλου Λουκά και του αγίου Λάζαρου του ζωγράφου σε ένα από τα γωνιακά διαμερίσματα στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου της Λάυρας (Εικ. 18)³⁹. Ο Λουκάς, με κλειστό ευαγγέλιο, φορεί ωμοφόριο με σταυρούς ιεράρχη· ο Λάζαρος, με το

Εικ. 18. Μονή της Λάυρας, παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου. Μερική άποψη των τοιχογραφιών.

Εικ. 19. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Μαρτύρια αγίων στο βόρειο εξαρτικό.

Εικ. 20. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Ιστορία του Ιωσήφ στο βόρειο εξαρτικό, λεπτομέρεια.

19



σχήμα του ιερομόναχου, κρατεί εικόνα χρυσή του Χριστού και τα σύνεργα της ζωγραφικής, πινέλο και αχιβάδα με χρώματα. Στο κέντρο του θόλου, επάνω, ακτινοβολεί σε ουράνιο κύκλο η Παναγία με το παιδί στη σύνθεση «Ἄνωθεν οι Προφῆται», κάτω ιερουργός της ζωγραφικής τέχνης ο Λουκάς που ιστορήσε την εικόνα της, με το ζωγράφο Λάζαρο πλάι του, που τιμά το μοναχισμό. Είναι αδύνατο να μην αισθανθούμε την αυτοπεποίθηση του μεγάλου καλλιτέχνη, που αποδίδοντας τιμή στους ομότεχνους αγίους διαδηλώνει με απλότητα ευλάβειας την αξία της τέχνης που αυτός διακονεί, έμμεσα και του θεάρεστου στη μονή έργου του. Με διαφορετικούς τρόπους, η εκτίμηση του λειτουργήματος που επιτελεί ο ζωγράφος και η αναγνώριση του καλλιτεχνικού έργου κατά νέα στο 16ο αιώνα αντίληψη, που δεν είναι άσχετη με σύγχρονες απόψεις της Δύσης⁴⁰, αναφαίνονται και σε άλλες διακοσμήσεις της τοπικής ηπειρωτικής σχολής. Στην παράσταση του ευαγγελιστή Λουκά στις μονές των Φιλανθρωπηνών (1542) και Βαρλαάμ (1548), που ζω-

γραφίζει την εικόνα της Παναγίας έχοντας μπροστά όλα τα απαραίτητα σύνεργα και υλικά, με μικρό άγγελο κοντά που του προσφέρει το χρωστήρα (Εικ. 4 και 5)⁴¹ σε φραστικές διατυπώσεις με χαρακτηρισμούς των τοιχογραφιών στις επιγραφές της μονής Στρατηγοπούλου (1543) *ἐξωγραφῆθη εὐκλεῶς, στιλπνῶς ἐπι-*

38. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 123, 259. Garidis, ό.π., σ. 190, 196 κ.ε. Βλ. σχετ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 200 κ.ε. (πρβλ. στο ίδιο, σ. 228 κ.ε.).

39. Χατζηδάκης, Ἑλληνες ζωγράφοι (βλ. υποσημ. 1), έγχρ. εικ. του Λαζάρου στο εσώφυλλο.

40. Βλ. επίσης Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Οι Κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: Η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία, ΚρητΧρον 26 (1986), σ. 252 κ.ε. και 260.

41. Ο άγγελος που προσφέρει το χρωστήρα στον Λουκά δεν απαντάται σε νεότερες, του ίδιου θέματος, ηπειρωτικές τοιχογραφίες (Τούρτα, ό.π., υποσημ. 30, σ. 192 κ.ε., πίν. 52α-β). Βλ. το παράλληλο του αγγέλου που έρχεται να στεφανώσει τον Λουκά στην εικόνα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, στο Μουσείο Μπενάκη (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης, Δήμος Ηρακλείου 1990, Κατάλογος έκθεσης, σ. 146 κ.ε., Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).





Εικ. 21. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Η Παναγία «Η Μεσίτρια των Χριστιανών», λεπτομέρεια της Δέησης στο νότιο εξωτερικό.

στημόνως και της μονής των Φιλανθρωπηνών (1560) *ὡς λαμπρῶς ἐπιμελῶς καὶ καλλίστως ἐκόσμησαν τὸν ἑμὸν οἶκον, ἐτελειώθησαν... διὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιστήμης*⁴², εἶναι ἐξίσου προφανής ἡ ἀναγνώριση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ποῦ ἐξυψώνει τὴ θέση τοῦ ζωγράφου καθὼς καὶ τοῦ χορηγοῦ.

Θεμελιώδες κεφάλαιο τῆς ἐρευνας, ἀκόμη ἀνεξάντλητο, ἀποτελοῦν τὰ σημεῖα ἀφῆς καὶ οἱ εἰδοποιεῖς διαφορῆς τῆς κρητικῆς καὶ τῆς τοπικῆς ζωγραφικῆς, ποῦ ἐμφανίζονται ἀπὸ ἀντίθετες θέσεις νὰ ὀρίζουν τὸ δημιουργικότερο χῶρο τῆς τέχνης τοῦ 16ου αἰῶνα. Στὴν εἰκόνα τοὺς προβάλλουν ὁράματα κόσμων με διαφορετικὲς παραδόσεις, ἀξίες καὶ ἐμπειρίες ζωῆς. Οἱ πολυσήμαντες ἀντιθέσεις τοὺς παραβάλλονται στὴ δομῇ, τὴν ἐκταση καὶ τὴ σύνθεση τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων ποῦ συγκροτοῦν τὰ μεγάλα ἰδίως ζωγραφικὰ προγράμματα, ὅπως τῆς μονῆς τῆς Λαύρας καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ πλευρὰ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνών, στὴν αἴσθησι τοῦ ρυθμοῦ, στο ποῖόν καὶ τὸ ἦθος τῆς τέχνης τοὺς. Ἡ ἐσωτερικότητα τῶν κλειστῶν συνθέσεων, ὁ γαλήνιος ρυθμὸς, ὁ λιτὸς καὶ σοβαρὸς λόγος, ἡ δογματικὴ εὐπρέπεια καὶ ἡ πνευματικὴ τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνη ἔχουν ἀπέναντι τὴν ἐντονὴ ἀντίληψη τοῦ δραματικοῦ, τὴν ἀφηγηματικὴ εὐγλωττία, τὴν ἀγάπη τοῦ πραγματικοῦ, τὴν τόλμη τῆς κίνησης καὶ τὴν ἐκφραστικὴ ὁρμὴ τῆς ἡπειρωτικῆς ζωγραφικῆς.

Τὸ 1542 καὶ 1560 τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῶν Φιλαν-



Εἰκ. 22. Ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Κράψη. Ἅγιοι στὸ νάρθηκα, λεπτομέρεια.

θρωπηνών ἀνακαινίστηκε πάλι *διὰ συνδρομῆς κόπου τε καὶ ἐξόδου ὑπὸ τοῦ ἐν ἱερομονάχοις κυρῷ Ἰωάσαφ τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ καὶ τῶν αὐτοῦ φοιτητῶν*, με θολωτὴ κάλυψη τῶν χώρων τοῦ, καὶ διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες στὴν καινούργια θολωτὴ οροφὴ καὶ τὰ τύμπανα τῶν τοίχων τοῦ κυρίως ναοῦ (Εἰκ. 3-4, 6, 8-10) καὶ στὰ ἄλλα τέσσερα διαμερίσματα, τὸ νάρθηκα (Εἰκ. 11-14) καὶ τοὺς πλευρικοὺς ἐξωνάρθηκες (Εἰκ. 19-21), τοὺς ἐξαρτικούς ὅπως ὀνομάζονται στὶς ἐπιγραφές⁴³. Οἱ τοιχογραφίες, στὸ σύνολο τῆς ἐκκλησίας, ποῦ μετριῶνται σὲ μερικὲς ἐκατοντάδες τετραγωνικὰ μέτρα πυκνὰ εἰκονογραφημένων ἐπιφανειῶν «ἄπειροι τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τό ποσόν καὶ κατὰ τό εἶδος τῶν παραστάσεων»⁴⁴ ἀποτελοῦν ἓνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα καὶ ἐκτενέστερα ζωγραφικὰ μνημεῖα τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ ὅλης τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς. Οἱ ἀριθμοὶ εἶναι χαρακτηριστικοί. Υπάρχουν γύρω στὶς 170 μορφές ἁγίων καὶ περὶ τις 350 σύνθετες παραστάσεις, ποῦ περιλαμβάνουν περισσότερες ἀπὸ 750 ἐπιμέρους σκηνές καὶ ἐπεισόδια καὶ μερικὲς χιλιάδες πρόσωπα. Ἀνάλογη εἶναι ἡ πυκνότητα τῶν ἐπιγραφῶν ποῦ ἐνταγμένες με συνθετικὴ φρόνησι στὸ διάκοσμο ὑπομνηματίζουν καὶ ἐρμηνεύουν τὰ ἱστορούμενα, συχνὰ με ἀντίστοιχα, λεπτομερῆ χωρία τῶν Γραφῶν.

Ὁ φωτισμένος καὶ φιλόδοξος ηγούμενος τῆς μονῆς Ἰωάσαφ ὁ Φιλανθρωπηνὸς δὲν υστέρησε στὸ πεδίο τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν προκάτοχό τοῦ στὸν ὁποῖο οφείλεται ὁ ἀρχικὸς διάκοσμος, πιθανῶς τὸν ἱερομόναχο Νεόφυτο τὸν Φιλανθρωπηνὸ (†1531/32). Εἶναι φανερό ἀπὸ τὴν ποιότητα ὅλων τῶν τοιχογραφιῶν ὅτι ἀνέθεσε στὶς διαδοχικὲς φάσεις τὸ ἔργο στοὺς καλύτερους, τῆς ἀρεσκείας τοῦ, ζωγράφους ποῦ ὑπῆρχαν τότε στὸν τόπο καὶ προφανῶς σὲ πολυμελὴ συνεργεία. Εἶναι δε χαρακτηριστικὸ τοῦ πλούσιου δυναμικοῦ ποῦ ὑπῆρχε τὸ 16ο αἰῶνα στὰ Γιάννενα ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς πολυἀριθμούς καὶ ἀρίστα καταρτισμένους ζωγράφους ποῦ μετεῖχαν στὶς διάφορες τοιχογραφήσεις τοῦ καθολικοῦ, ἓνας ἄλλος σημαντικὸς καλλιτέχνης κοντὰ στὸν καιρὸ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 1542 διακοσμοῦσε με τὸ συνεργεῖο τοῦ (1543) τὸ καθολικὸ τῆς γειτονικῆς μονῆς τοῦ Στρατηγοπούλου (Εἰκ. 15-16).

Θα πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, γιὰτὶ σχετίζεται ἐπίσης με τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτοδυναμία τῆς τοπικῆς ἡπειρωτικῆς σχολῆς καὶ με τὴν ἀπήχησή τῆς στὴν ευρύτερη περιοχὴ, ὅτι πολλὲς ἀπὸ τὶς εἰκονογραφικὲς καὶ ἄλλες ἀπόψεις τῶν Κρητικῶν,

42. Λίβα-Ξανθάκη, ὁ.π. (υποσημ. 6), σ. 10. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνών, σ. 22 κ.ε.

43. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνών, σ. 21 κ.ε. (μᾶλλον ἀπὸ τὸ ἐξω-άρτηκες = νάρθηκες).

44. ΝΕ ΙΓ' (1916), σ. 380.

προσιτές στις διακοσμήσεις των Μετεώρων και του Αγίου Όρους, πιθανότατα και από άλλες πηγές, περνούσαν, με ενιαία αντίληψη της σύγχρονης θρησκευτικής τέχνης, αφομοιωμένες στα έργα της. Αλλά ποτέ, όσο είναι γνωστό, δεν υπήρξε από πλευράς των Ηπειρωτών η διάθεση και η θέληση να καλέσουν Κρητικούς ζωγράφους για τη διακόσμηση των ναών. Δεν υπήρξε ίσως η ευκαιρία; Αλλά είναι ενδεικτικό απ' αυτή την άποψη το παράδειγμα του πατριάρχη Ιωάσαφ Β', χορηγού το 1563 των τοιχογραφιών στο μεγάλο ναό του Αγίου Νικολάου της Κράψης στην Ήπειρο, του χωριού όπου γεννήθηκε⁴⁵ (Εικ. 22). Το έργο ανατέθηκε σε εκπροσώπους της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, τους Θηβαίους Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή, που πρέπει να εργάζονταν στα Γιάννενα και πιθανότατα στη μονή των Φιλανθρωπινών το 1560 (Εικ. 19-21), και όχι σε Κρητικό ζωγράφο που μπορούμε να δεχτούμε ότι θα είχε τη δυνατότητα να στείλει ο πατριάρχης στην Κράψη. Ίσως κιόλας δεν είναι χωρίς σημασία ότι επί των ημερών του Ιωάσαφ έγινε, το 1560, η ανάθεση στον Φράγγο Κατελάνο των τοιχογραφιών στο παρεκκλήσι της Μεγίστης Λαύρας. Η διακόσμηση του καθολικού της μονής των Φιλανθρωπινών, όπως οι μικρότερες σε έκταση των μοναστηριών Στρατηγοπούλου και Βαρλαάμ, αποκαλύπτει, προπάντων αυτή, τις ιδιομορφίες της ηπειρωτικής ζωγραφικής, που δεν περιορίζονται στο υφολογικό μέρος ή στην πλατιά χρήση εικονογραφικών τύπων με άλλη των Κρητικών προέλευση. Οι τοιχογραφίες της μονής του Νησιού, που αντιπροσωπεύουν σημαντικά καλλιτεχνικά εργαστήρια και καταγράφουν εξελικτικές φάσεις της σχολής αντίστοιχες σε διαδοχικές ζωγραφίσεις της εκκλησίας σε διάστημα τριάντα χρόνων και με διαφορές εργαστηριακού ή ατομικού ύφους δηλωμένες με ζωγραφική παρρησία (Εικ. 1, 3-4, 6, 8-14, 19-21), συνιστούν συγκροτημένο με κοινές αρχές και ομοιογενές στις εκδηλώσεις του σύνολο, διαπνεόμενο από πηγαιζες ζωγραφικές και θεολογικές ιδέες που προσιδιάζουν στην ηπειρωτική σχολή. Η διεξοδική διαπραγμάτευσή τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας τις προβάλλει σε πλήρη φανέρωση.

Η έννοια της λύτρωσης έχει την προεξάρχουσα θέση. Σε διαδοχικούς, ανάλογα με τη λειτουργική χρήση των χώρων, και πρωτοφανείς σε έκταση εικονογραφικούς κύκλους τα Πάθη του Χριστού (Εικ. 1 και 9), τα μαρτύρια των αγίων όλου του ενιαυτού (Εικ. 11-14 και 19) και, με απτές αναφορές στη μεσσιανική ιδέα, οι ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης (Εικ. 20) αποτελούν τα κεντρικά μεγάλα μέρη της ζωγραφικής αφήγησης, που συναρτώμενη σε όλες τις πτυχές της με τα τελούμενα στη λατρεία προβάλλει μέσα από το ιστορικό

γίνεσθαι της Εκκλησίας το σωτηριολογικό περιεχόμενο της⁴⁶. Η ευφάνταστη ιστορική διήγηση όσο και η εκζητούμενη αληθοφάνεια των δρωμένων με την εικονογραφική ανάλυση, ακόμη και με προσκείμενους στη δυτική τέχνη ζωγραφικούς τρόπους, που φτάνει να παραστήσει με τρομακτικές ρεαλιστικές λεπτομέρειες τα βασανιστήρια των αγίων ιδίως στο νάρθηκα (Εικ. 11-14 και 19), παρουσιάζουν με αδιάλειπτη αναγωγή στο υπερβατικό τη μυστική αλληλουχία των γεγονότων που διδάσκουν και νουθετούν τους πιστούς. Σύγκαιρα, υποδεικνύουν τις συμβολικές αναλογίες με το παρόν ενός κόσμου, που έχοντας τότε σημαντικό μερίδιο στον «μισθόν τῆς ὕβρης καὶ τοῦ μαρτυρίου» μπορούσε να προσβλέπει στην «ἐν Χριστῷ» σωτηρία και να προσδοκά τη λύτρωση από τα δεινά του.

Ανάμεσα σε πολλές, ιδιαίτερες της ηπειρωτικής ζωγραφικής παραστάσεις της μονής και ενδεικτικές των αποκλίσεων από τις προγραμματικές αρχές της κρητικής σχολής, που μεστώνουν στο διάκοσμο τις δογματικές ιδέες με προεικονίσεις, ιστορικά δρώμενα και εσχατολογικές αναφορές, ξεχωρίζει η σύνθεση του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου με όψη παιδιού, σε προφητικό όραμα, ως θέμα κεντρικής σημασίας σε άλλα επίσης ζωγραφικά προγράμματα της σχολής. Στη γειτονική μονή του Στρατηγοπούλου, όπου τα Πάθη, όπως κατά κανόνα στα έργα της σχολής, έχουν την κύρια θέση στο χριστολογικό κύκλο που αναπτύσσεται στο ναό, το όραμα του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου κοσμεῖ την αψίδα του ιερού (Εικ. 15)⁴⁷ σε αναφορά του μυστηρίου της θείας οικονομίας που απεργάζεται με την ενσάρκωση του Λόγου τη σωτηρία των ανθρώπων. Με ανάλογους συνειρμούς, στη μονή των Φιλανθρωπινών ως κορυφαία του νάρθηκα σύνθεση και σε συνάφεια με το

Ανωθεν οι Προφῆται και τον Ακάθιστο Ὑμνο σκέπει στο κέντρο του θόλου τα μαρτύρια των αγίων και βιβλικές προεικονίσεις του Πάθους⁴⁸, ενώ στη μονή Βαρλαάμ, με δογματική καθαρότητα, τα προφητικά οράματα του Εμμανουήλ και του βοηθού «ἐν θλίψεσιν» Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, το δεύτερο σε άμεση σύνδεση με τα Πάθη, επιστέφουν το χριστολογικό κύκλο στην κορυφή των χορών⁴⁹.

Τα θέματα που σχετίζονται με την τοπική ηπειρωτική σχολή είναι πολλά και θα απασχολήσουν για καιρό ακόμη την έρευνα, εφόσον συνδέονται με γενικότερα ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ζητήματα της μεταβυζαντινής εποχής, με κοινωνικούς και άλλους προβληματισμούς που έβρισκαν επίσης έμμεση έκφραση στη ζωγραφική διακόσμηση των εκκλησιών. Η εικόνα της σχολής, ολοένα καθαρότερη, επιτρέπει προπάντων να δούμε σήμερα το επίπεδο παιδείας των δη-

μιουργών και φορέων της και να διαπιστώσουμε τη σημαντική, παράλληλα με της κρητικής σχολής, συμβολή της στη συντήρηση της βυζαντινής παράδοσης, πνευματικής κληρονομιάς του Ελληνισμού, με ανανεωμένες, πλούσιες σε στοχασμούς, εύληπτες και ωραίες μορφές.

Αθήνα, 15 Μαΐου 1991

45. Βλ. Stavropoulou-Makri, Les peintures murales, σ. 137 κ.ε. Ο ναός της Κράψης έχει διαστάσεις 18,25 x 7,13 μ. (Ευαγγελίδης, Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος, ό.π. (υποσημ. 18), σ. 45).
46. Για το πρόγραμμα βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 37 κ.ε.
47. Λίβα-Ξανθάκη, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 18 κ.ε., εικ. 3.
48. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 39 κ.ε., πίν. 79.
49. 'Ο.π., σ. 176. Για το θέμα βλ. S. Der Nersessian, Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange, CahArch XIII (1962), σ. 209 κ.ε. Δ. Ι. Πάλλας, Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία, Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. ΙΕ' (1989-1990), σ. 128 και 137 κ.ε.

Myrtili Acheimastou-Potamianou

QUESTIONS OF 16TH-CENTURY MONUMENTAL PAINTINGS THE PROVINCIAL EPIROTE SCHOOL

Around 1530, two sets of monumental wall paintings define the appearance of the Cretan and the provincial Epirote schools of painting that predominated in mainland Greece up to the end of the sixteenth century, brilliantly gracing the acme of Orthodox painting in the period after the Fall of Constantinople. Respectively, these are the wall-paintings of the Cretan Theophanes Strelitzas Bathas in the Anapausas monastery at Meteora dating to 1527, and those from a period shortly after, possibly from 1531/32, executed by the anonymous painter of the monastery of the Philanthropinon on the island of Lake Ioannina.

In the decoration of the Philanthropinon monastery, the first of three or four sixteenth-century painting phases, the wealth of knowledge and experience amassed from the art of mainland Greece was sagaciously blended with the methods and types of Cretan painting in a fruitful admixture. Here the provincial Epirote school created its first masterpiece. That this should have taken place at Ioannina is no coincidence. This former capital of the Despotate of Epirus had all the appropriate pre-requisites for this achievement: an artistic tradition, good social and economic standing, tolerable treatment by the conqueror, and powerful families given to religious good works. Furthermore, it is quite possible that Cretan models were used in Ioannina icon

workshops, while the town's close relations with Meteora secured an immediate source of knowledge for the work of Theophanes.

The decoration of the Philanthropinon monastery follows in a series of seventeen known sets of wall-paintings in fourteen monasteries and churches up to the end of the sixteenth century. Eight of these survive in Epirus (the monasteries of the Philanthropinon, Strategopoulos or Dilios and Eleousa on the island, the churches of Ayios Nikolaos at Krapsi, Ayios Demetrios and the Metamorphosis at Veltsista); ten in Aetolia (Myrtia monastery), Thessaly (Varlaam monastery at Meteora), Macedonia (church of Rasiotissa at Kastoria, the monasteries of the Great Lavra on Mt. Athos and Zavorda at Grevena), Euboea (church of the Palaeopanayia at Steni, the monastery of Galataki) and Boeotia (the monastery of Osios Meletios). Of interest here is the dispersal of works outside Epirus within the broad geographical area of central and northern Greece (unlike works of the Cretan School which were mostly confined to the large monasteries of Mt. Athos and Meteora). This was mostly due to successive and quite easily explained relations between the works' donors and painters, and also explains up to a point the significant dissemination of the School's forms and ideas in following generations of painters, already evident in the late sixteenth century,

most of whom now came from semi-urban of argicultural environments extending from the Peloponnese to the Balkans in the north.

Of importance is the fact that of the eighteen sets of wall-paintings, of varying extent and quality, twelve are precisely dated by inscriptions from 1539 (Myrtia monastery) to 1592/93 or 1595/96 (wall-paintings of the dome in the Zavorda monastery), while only four (from the second half of the century) bear the names of the painters: Frangos Katelanos from Thebes in Boeotia (chapel of Ayios Nikolaos in the Lavra monastery, 1560), and of the brothers, likewise from Thebes, the priest Georgios and Frangos Kontaris (church of Krap-si, 1563; the liti of the Varlaam monastery, 1566), and of Frangos Kontaris alone (church of the Metamorphosis at Veltsista, 1568). The other painters remain anonymous, as is often the case for this period.

The Theban origins of the three painters who worked in Epirus and in the Epirote monastery of Varlaam, where Frangos Katelanos possibly decorated the katholikon (1548), raises the valid question of their artistic training, and consequently of the School's generative relationship with Thebes, a question that remains unanswered due to the lack of evidence for art there. Furthermore, the rather late appearance of the Theban painters, who manifestly provided an impetus for and extended the activity of the already-existing School, the existence of fine works of the School in the monasteries on the island of Lake Ioannina, and the diachronic ascertainableness of ties with art in Epirus and bordering areas, support the view that Ioannina represented the main, if not the first, hearth of the School's activity. The School's ambiguous

epithet of "provincial Epirote" and "mainland Greek" rests on this assumption, as opposed to other suggestions (Theban School, N.W. Greek School).

A still far from exhausted aspect of this research, but one of basic importance, is involved with the kindred and differential aspects of the Schools of Cretan and Epirote painting which, appearing from opposite directions but inter-linked in piecemeal areas, came to define brilliantly the most creative area of sixteenth-century art. Both Schools presented definite parallel developments as regards stylistic tendencies, ideographic content, and iconographic programmes. In their works we see a vision of worlds with different traditions, values and experiences of life. These very significant contrasts are comparable in structure, the extent and composition of the iconographical cycles which make up the extensive painted programmes in particular (such as those in the Lavra monastery on the one hand and in the Philanthropinon monastery on the other), in the feel of the rhythm, and in the quality and ethos of their painting. The esoteric quality of the closed compositions, the simple and profound proportion, the dogmatic decorum, and the spirituality of Theophanes' art are contrasted with the pronounced perception of the dramatic, the narrative eloquence, the love for the real, the boldness of motion, and the expressive stride of the Epirote painters. The systematic study of these works (which for most of the output of both Schools is still wanting) will progressively shed light on a great many more aspects, including the Epirote School's influence on more northerly areas.