

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ,
ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΕΡΓΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΚΑΙ
ΣΤΕΡΕΑΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

4

2012

Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης

Βόλος 15.3 - 18.3.2012

Τόμος I: Θεσσαλία

ΒΟΛΟΣ
2015

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΡΑΨΑΝΗΣ (1546)

Ιωάννης Τσιουρής

Στις παρυφές σήμερα της Ραψάνης υπάρχει ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Είναι μονόχωρος με δίρριχτη στέγη και χαγιάτι στη δυτική και νότια πλευρά (εικ. 1). Εσωτερικά φέρει τοιχογραφικό διάκοσμο μόνο στον κυρίως ναό καθώς και στη δυτική πρόσοψη. Η κτητορική επιγραφή, η οποία βρίσκεται στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου (εικ. 2) αναφέρει:

«ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΚΑΙ ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΙΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΚΑΙ ΒΑΠΤΙΣΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ / ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΚΟΠΟΥ ΤΕ ΚΑΙ ΜΟΧΘΟΥ ΤΩΝ ΕΝΤΙΜΩΤΑΤΩΝ ΑΡΧΟΝΤΩΝ ΡΑΨΙΑΝΗΣ ΜΕΘΟΔΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ ΖΝΕ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ Ε / ΜΗΝΙ ΣΕΠΤΕΒΡΙΩ ΕΙΣ ΤΑΣ Ι»

Ωστόσο, στην παραστάδα της νότιας εισόδου (εικ. 3) αναγράφεται η ενθύμηση:

«εστορί / σθη ό θι(ος) / ναός τοῦ αγίου Ιω(άννου) του Πρ(ο)δρ(ό)μου / ἔτει ζνβ / εν μηνι Ιουνίω/ εις τας κζ»

Η κτητορική επιγραφή αποτελεί την παλαιότερη ιστορική αναφορά στη Ραψάνη¹. Σύμφωνα με αυτήν, ο ναός κτίστηκε και τοιχογραφήθηκε το 1546 με έξοδα τριών ιερέων και ενός λαϊκού, οι οποίοι και φέρουν τον τίτλο του άρχοντα. Η ενθύμηση, αντίθετα, αναφέρει ότι ο ναός τοιχογραφήθηκε το 1544. Θα μπορούσε η χρονολογία στην ενθύμηση να είναι ένα απλό λάθος αν δεν αναγραφόταν και διαφορετικοί μήνες: ο Σεπτέμβριος στην κτητορική και ο Ιούνιος στην ενθύμηση. Το γεγονός αυτό δεν μπορεί να ερμηνευθεί με βεβαιότητα από τη μέχρι σήμερα έρευνα και μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν, μιας και ο διάκοσμος είναι ενιαίος χρονικά, με εξαίρεση τον αδιάγνωστο στυλίτη άγιο δίπλα στην ενθύμηση. Θα μπορούσε, όμως, να συνδεθεί με τον καταστροφικό για τη Θεσσαλία σεισμό του 1544 (24 Απριλίου)². Σε μία τέτοια περίπτωση, η ενθύμηση θα αναφερόταν σε μία πρώτη απόπειρα επισκευής και τοιχογράφησης προγενέστερου ναού, ο οποίος αφού καταστράφηκε από το σεισμό ανεγέρθηκε εκ νέου και τοιχογραφήθηκε το 1546³.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα στον κυρίως ναό σώζεται μεν αποσπασματικά αλλά σε καλή κατάσταση. Στο Ιερό δεν υπάρχουν τοιχογραφίες. Στον κυρίως ναό, όμως, η τοιχογράφηση αναπτύσσεται σε δύο ζώνες, με την κατώτερη να καταλαμβάνεται από ολόσωμους αγίους, τη Δέηση με τον Χριστό ανάμεσα στην Παναγία και τον Πρόδρομο καθώς και με τη μορφή του έφιππου αγίου Μηνά. Στην επόμενη ιστορείται ο Βίος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου από τη Φυγή της Ελισάβετ έως τον Ενταφιασμό του αγίου. Η εικονογράφηση συμπληρώνεται από την Κοίμηση της Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο.

Όπως φαίνεται και από το μέγεθος των ολόσωμων μορφών εκατέρωθεν της σκηής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, οι οποίες καλύπτονται κατά το ήμισυ από τη νεότερη οροφή, θα πρέπει να υπήρχε και τρίτη ζώνη

1. Η αμέσως επόμενη μαρτυρία για τη Ραψάνη προέρχεται από τουρκικά έγγραφα του τέλους του 16^{ου} αιώνα, όπου καταγράφεται ότι το 1570 είχε 154 νοικοκυριά, ενώ το 1595 αυτά είχαν αυξηθεί σε 568, δείγμα της ραγδαίας οικονομικής ανάπτυξης της (Αγραφιώτης - Γουλούλης 2002, 235-236).

2. Για το σεισμό βλ. Alexander 1999, 223 κ.ε. Για επιμέρους καταστροφές, όπως στις μονές των Μετεώρων βλ. Αγορίτσας 2013, 46-47.

3. Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, όμως, τίθενται νέα ερωτήματα σε σχέση με την κτητορική επιγραφή. Δηλαδή, σε αυτήν δεν αναφέρεται επισκευή αλλά ανέγερση, η οποία, όμως, μπορεί να δηλώνει απλά επισκευή, καθώς δε συνοδεύεται από τη φράση «εκ βάθρων».

επάνω από αυτήν του Βίου του Προδρόμου, για την οποία δεν μπορούμε δυστυχώς να γνωρίζουμε τι περιελάμβανε.

Το υπάρχον εικονογραφικό πρόγραμμα δε διαφοροποιείται από αντίστοιχης αρχιτεκτονικής ναούς. Η τοποθέτηση της Δείσεως στο νότιο τοίχο δίπλα στο τέμπλο και απέναντι από την απεικόνιση του τιμώμενου αγίου αποτελεί στοιχείο του εικονογραφικού προγράμματος μονόχρων κυρίως ναών της Μακεδονίας μετά τα μέσα του 14^{ου} αιώνα⁴. Ωστόσο, πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η απεικόνιση του Αρχαγγέλου στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, δίπλα στον τιμώμενο άγιο, δεν είναι συχνή και απαντάται προηγουμένως σε μικρό αριθμό έργων, όπως, για παράδειγμα, στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Αγιάς⁵.

Ως προς την εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιστόρηση του βίου του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.

Στη **Φυγή της Ελισάβετ (εικ. 2)**⁶, η απεικόνισή της να φεύγει διωκόμενη κοιτώντας πίσω, όπως και του στρατιώτη που την καταδιώκει, με υψωμένο το οπλισμένο χέρι και την ασπίδα στο άλλο, έλκουν την καταγωγή από πρότυπο αντίστοιχο αυτού της μονής Προδρόμου Σερρών⁷. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι η στάση του στρατιώτη απαντάται επίσης μόνο στη φορητή εικόνα του Μπαθά, στα Ιωάννινα⁸.

Η ιστόρηση της **Σφαγής του Ζαχαρία (εικ. 2)** με το ακέφαλο σώμα του προφήτη στο έδαφος και τον στρατιώτη απέναντί του να κρατά το ξίφος και την κεφαλή έλκουν την καταγωγή από τη μονή Σερρών⁹, ενώ παραπλήσια θα αποδοθεί στην τράπεζα της μονής Διονυσίου¹⁰.

Στη **Σωτηρία του Ιωάννη από τον άγγελο (εικ. 2)**, ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής, με τον άγγελο να κινείται προς τα δεξιά στρεφόμενος προς τα πίσω, στον μικρό Ιωάννη, ο οποίος του απλώνει τα χέρια, δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση του θέματος¹¹. Ωστόσο, τόσο ο τρόπος απόδοσης του αγγέλου όσο και του Ιωάννη, με τη λεπτομέρεια των απλωμένων χεριών¹², αλλά και η μορφολογία του εδάφους συνδέουν την παράστασή μας με εκείνη της μονής Σερρών.

Η σκηνή του **Κηρύγματος στην έρημο (εικ. 2)**, αποτελεί την πρώτη του κύκλου της Βαπτίσεως στο βίο του Προδρόμου¹³. Εδώ αποδίδεται με ένα σχήμα όχι συχνό, χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η στροφή του σώματος του αγίου και η κατανομή των προσώπων, λεπτομέρειες που απαντώνται προηγουμένως στη μονή Σερρών¹⁴. Χρησιμοποιείται, ωστόσο, τόσο κατά την παλαιολογία περίοδο, όσο και τον 16^ο αιώνα για την ιστόρηση της Μαρτυρίας του Προδρόμου για τον Χριστό (Ιδού ο αμνός του Θεού)¹⁵.

Ο εικονογραφικός τύπος του **Κηρύγματος στους στρατιώτες και τους Τελώνες (εικ. 4)**¹⁶, με τον Πρόδρομο στο κέντρο και τους δύο ομίλους απέναντι και εκατέρωθεν αυτού συναντάται ήδη στη μονή Σερρών¹⁷.

4. Τσιγαρίδας 1999, 218, όπου και κατάλογος μνημείων έως τις αρχές του 16^{ου} αιώνα.

5. Τσιμπίδα 2011, εικ. 101.

6. Για την εικονογραφία της σκηνής, ειδικά κατά τη βυζαντινή περίοδο βλ. Κατσιώτη 1998, 60 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

7. Ευγγόπουλος 1973, 30 κ.ε., πίν. 27. Μάλιστα, η σε έντονη καμπύλη προβολή του σώματός του θυμίζει παραπλήσιες στάσεις έργων του 15^{ου} αιώνα, όπως του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο παλαιό καθολικό της Μονής του Μεγάλου Μετεώρου (1483) (Georgitsoyanni 1992, pl. 33, 98).

8. Σε μία παραλλαγή της στάσης αυτής, χωρίς ασπίδα, αποδίδεται ο στρατιώτης στις μονές Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1983, 57 κ.ε., πίν. 4 και 82α αντίστοιχα) και Γαλατάκη (Kanari 2003, 157 κ.ε., fig. 94b). Πρβλ., επίσης, απεικονίσεις του στρατιώτη με το σπαθί στο ύψος της μέσης, στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet 1927, πίν. 122.1, 198.1, 224.2) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός 1990, εικ. σελ. 125), καθώς και στο ναό της Μεταμορφώσεως του Χριστού Βελτισίστας (Stavropoulou-Makri 2001, fig. 14b).

9. Ευγγόπουλος 1973, 32-33, πίν. 28.

10. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα της Κρητικής Σχολής, στην τράπεζα ακολουθείται το πρότυπο της μονής Σερρών. Πρβλ. χρήση του ίδιου προτύπου και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου Τσιατσάπα Καστοριάς (Παϊσίδου 2002, 160, πίν. 70γ).

11. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Κατσιώτη 1998, 84 κ.ε.

12. Πρβλ. σχετική διαφοροποίηση στην κίνηση των χεριών του παιδιού σε έργα του 16^{ου} αιώνα, όπως στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Millet 1927, πίν. 142.2, 212.3) και στη μονή Γαλατάκη (Kanari 2003, fig. 95a).

13. Ευγγόπουλος 1973, 35. Κατσιώτη 1998, 104 κ.ε.

14. Ευγγόπουλος 1973, 34 κ.ε., πίν. 29.

15. Ενδεικτικά, στη Μονή Χώρας (Κατσιώτη 1998, εικ. 149α), στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου και στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (Millet 1927, πίν. 67.2 και 214.1 αντίστοιχα).

16. Ευγγόπουλος 1973, 36 κ.ε. Κατσιώτη 1998, 93 κ.ε., ιδιαιτ., 104 κ.ε.

17. Ευγγόπουλος 1973, 36, πίν. 30.

Επίσης, κατά τον 16^ο αιώνα χρησιμοποιείται σε έργα όπως η φορητή εικόνα της Βολογνα¹⁸, οι τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου¹⁹, και το καθολικό της μονής Γαλατάκη²⁰. Ωστόσο, η ελαφρά στροφή του σώματος του αγίου σε συνδυασμό με τις στάσεις και τις ενδυμασίες των μορφών μαρτυρούν άμεση επιρροή προτύπου αντίστοιχου αυτού της μονής Σερρών.

Στην **Επιτίμηση του Ηρώδη (εικ. 5)**²¹, η απεικόνισή του, όπως και των δύο διακρινόμενων δορυφόρων αλλά και ο θρόνος με το ημικυκλικό ερεισίνωτο προέρχονται από πρότυπο αντίστοιχο της μονής Σερρών²². Από την ίδια, επίσης, πηγή πρόσληψης προέρχεται η μορφή του Προδρόμου με την έντονη κίνηση του υψωμένου χεριού αλλά και το αρχιτεκτονικό βάθος. Πρόκειται για τη μοναδική μέχρι σήμερα γνωστή στην έρευνα πιστή αναπαραγωγή του εικονογραφικού τύπου της μονής Σερρών, καθώς στις μεταβυζαντινές παραστάσεις συνήθως ακολουθείται ο σχεδόν παραπλήσιος, αλλά με διακριτές διαφορές τύπος των ζωγράφων των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16^{ου} αιώνα²³.

Η απεικόνιση του αγίου να **Οδηγείται στη φυλακή (εικ. 6)** συρόμενος με σχοινί διαφοροποιείται από το σύνολο σχεδόν των μεταβυζαντινών παραστάσεων, στις οποίες ο στρατιώτης κρατά τον Ιωάννη από τα χέρια και την πλάτη²⁴. Αντίθετα, ο ζωγράφος μας ακολουθεί πρότυπο της βυζαντινής εποχής, σε έργα της οποίας η σκηνή αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο, όπως στο τετραευαγγέλιο του Ivan Alexander της Βρετανικής Βιβλιοθήκης (Add. 39627)²⁵. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλεφθεί και η πιθανή επιρροή της σκηνής του Ελκόμενου Χριστού, όπου παρατηρείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος²⁶.

Η **Φυλάκιση του Προδρόμου (εικ. 6)** εικονίζεται με τον άγιο σε κατ' ενώπιον στάση, πίσω από ένα καγκελόφραχτο παράθυρο. Ο εικονογραφικός τύπος του φυλακισμένου και σε κατενώπιον στάση Προδρόμου απαντά στη μονή Σερρών²⁷, στη Curtea des Arges²⁸ και στο Βαλσαμόνερο²⁹, καθώς και στη λίγο μεταγενέστερη φορητή εικόνα (σωζόμενο τμήμα) του Ιστορικού Μουσείου Μόσχας (14^{ος}-15^{ος} αι.)³⁰, σηματοδοτώντας έναν εικονογραφικό τύπο απαντώμενο κυρίως στη μνημειακή ζωγραφική της ύστερης βυζαντινής περιόδου³¹, καθώς στη μεταβυζαντινή εποχή, συνήθως, ο Πρόδρομος είναι στραμμένος προς τα δεξιά ή αριστερά³².

Στην **Αποτομή (εικ. 7)**, η απεικόνιση του όρθιου ακέφαλου σώματος του αγίου, η λεκανίδα με την κεφαλή του αλλά και η στάση του δημίου αναφέρονται σε πρότυπο της παλαιολόγειας περιόδου³³. Το σύνολο δε των εικονογραφικών στοιχείων μαρτυρούν και εδώ την προέλευση από έργο αντίστοιχο αυτού της Μονής Σερρών³⁴.

18. Χατζηδάκη 1993, εικ. σελ. 18.

19. Millet 1927, πίν. 142.2, 213-213.3.

20. Kanari 2003, 159, pl. 95b.

21. Ματθ. Ιδ, 1-5, Μάρκ. Στ, 14-20.

22. Ευγγόπουλος 1973, 38, πίν. 34.

23. Ενδεικτικά, στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Millet 1927, πίν. 143.2 και 205.3 αντίστοιχα), στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφινιάς 1990, εικ. σελ. 165) και Γαλατάκη (Kanari 2003, 162, pl. 97a), καθώς και στη φορητή εικόνα του Μάρκου Μπαθά (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1976, 124 κ.ε., πίν. 59β).

24. Ενδεικτικά, στις μονές Διονυσίου (Millet 1927, πίν. 205.3), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφινιάς 1990, εικ. σελ. 165), Βαρλαάμ (Χατζούλη 1998, 139 κ.ε., πίν. 121, 122) και Γαλατάκη (Kanari 2003, 163, pl. 97b), καθώς και στη φορητή εικόνα του Μάρκου Μπαθά (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1976, 125-126, εικ. 60α).

25. Keiko 1995, 195 κ.ε., πίν. 85.3-4. Πρβλ. τα προγενέστερα έργα, όπως το τετραευαγγέλιο του Dziric II στη Γεωργία (Tbilisi – κώδ. Η 1667) (Keiko 1995, πίν. 50.1-2), και στο τετραευαγγέλιο Par. Gr. 74 (Κασιώτη 1998, εικ. 49. Keiko 1995, πίν. 27.4).

26. Για τη σκηνή βλ. Κατσελάκη 1997, 167 κ.ε.

27. Ευγγόπουλος 1973, 39, πίν. 35.

28. Keiko 1995, πίν. 80.2.

29. Κασιώτη 1998, εικ. 230 με σχετική επιφύλαξη λόγω της κατάστασης της παράστασης.

30. Kyzlasova 1993, 416-417, πίν. 65.

31. Πρβλ. ίδια στάση και στη Galendzilha της Γεωργίας (1384-1396) (Κασιώτη 1998, εικ. 211). Ωστόσο, σε χειρόγραφα της βυζαντινής περιόδου ο άγιος εικονίζεται στραμμένος δεξιά ή αριστερά. Ενδεικ. βλ. Διονυσίου εκ Φουρνά 1909, 587 και Par. Gr. 74 (Κασιώτη 1998, εικ. 42, 51). Πρβλ. τη φορητή εικόνα της Βολογνα (Χατζηδάκη 1993, 88, πίν. 18).

32. Για παράδειγμα, στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφινιάς 1990, εικ. σελ. 165), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Βαρλαάμ (Χατζούλη 1998, πίν. 121, 122) και Γαλατάκη (Kanari 2003, 163, pl. 97b), καθώς και στη φορητή εικόνα του Μάρκου Μπαθά (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1976, 125, εικ. 60α).

33. Ενδεικτικά στο Mateic (Keiko 1995, πίν. 79.12). Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση στο Βαλσαμόνερο (Κασιώτη 1998, εικ. 232). Για την εικονογραφία της σκηνής κατά τη βυζαντινή περίοδο βλ. Κασιώτη 1998, 134 κ.ε. Keiko 1995, 212 κ.ε.).

34. Ευγγόπουλος 1973, 42-43, πίν. 37.

Στο **Συμπόσιο του Ηρώδη (εικ. 8)**, η παράσταση ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο γνωστό από την παλαιολόγεια εποχή³⁵, όπως αυτός απαντά στη μονή Προδρόμου Σερρών³⁶. Οι στάσεις του Ηρώδη και των συνδαιτυμόνων δεν διαφοροποιούνται από το πρότυπο αλλά και από αντίστοιχες παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα³⁷, όπως επίσης και η παρουσία του υπηρέτη³⁸ και της μορφής που φέρει το δίσκο με την κεφαλή του Προδρόμου³⁹. Η παλαιολόγεια προέλευσης απεικόνιση της Σαλώμης στην παράστασή μας⁴⁰, που φέρει επί της κεφαλής το δίσκο με την κεφαλή του Προδρόμου, απαντάται επίσης στις αντίστοιχες σκηνές των μονών Μεγίστης Λαύρας⁴¹, Διονυσίου⁴², Φιλανθρωπικών⁴³ και Γαλατάκη⁴⁴, όπου, όμως, περιορίζονται τα πρόσωπα σε πέντε, αποτελώντας γνώρισμα της μεταβυζαντινής εικονογραφίας του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου⁴⁵.

Η **Παράδοση της κεφαλής στην Ηρωδιάδα** απαντά σε ικανό αριθμό έργων της βυζαντινής περιόδου⁴⁶, σε αντίθεση με την μεταβυζαντινή όπου ο εντοπισμός παρόμοιων σκηνών είναι σπάνιος⁴⁷. Η εικονογραφική απόδοση του συμπλέγματος των δύο μορφών όπως και η μορφή του κτιρίου, στο βαθμό που αυτή μπορεί να ανιχνευθεί, ακολουθεί πρότυπο κοινό με αυτό των μονών Προδρόμου Σερρών⁴⁸ και Γαλατάκη⁴⁹. Η στάση, όμως, της Σαλώμης και το γεγονός ότι και οι δύο γυναίκες κρατούν συγχρόνως το δίσκο, όπως και το σχήμα αυτού, αποτελούν στοιχεία που αποδίδουν το πρότυπο στη σκηνή της μονής Σερρών.

Τέλος, ο **Ενταφιασμός του Προδρόμου** δε διαφοροποιείται ως προς τη συνολική του δομή από το ήδη τη βυζαντινή περίοδο καθιερωμένο σχήμα⁵⁰. Τα σταυρωμένα στο στήθος χέρια του απαντούν προηγουμένως στη μονή Σερρών και κατά τον 16^ο αιώνα στην εικόνα του Μάρκου Μπαθά⁵¹ και στη μονή Βαρλαάμ (Λιτή)⁵², σε αντίθεση με την παράλληλη με το σώμα θέση τους στην πλειοψηφία των μεταβυζαντινών κυρίως σκηνών⁵³. Στην ίδια δε πηγή πρόσληψης οφείλεται η δομή φυσικού τοπίου.

Ως προς τις υπόλοιπες παραστάσεις, στην **Κοίμηση της Θεοτόκου**, το ορατό τμήμα της παράστασης δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Μπορεί μόνο να επισημανθεί η τοποθέτηση του αγγέλου πίσω από τον Ιεφωνία, του οποίου τα χέρια ετοιμάζεται να αποκόψει. Πρόκειται για εικονογραφική λεπτομέρεια, η οποία δεν απαντάται συχνά τον 16^ο αιώνα⁵⁴.

35. Για την εικονογραφία της σκηνής κατά τη βυζαντινή εποχή βλ. Κατσιώτη 1998, 119 κ.ε.

36. Ευγγόπουλος 1973, 40 κ.ε., πίν. 36.

37. Για παράδειγμα, στην τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet 1927, πίν. 143.2), στα καθολικά των μονών Διονυσίου (Millet 1927, πίν. 205.1), Φιλανθρωπικών (Γαρίδης – Παλιούρας 1993, πίν. 290), Γαλατάκη (Kanari 2003, 165 κ.ε., fig. 98b) και Γηρομερίου (1577-1590) (Τσιουρή 2011, 119, εικ. 71, σχ. X).

38. Στη μονή Γαλατάκη η σκηνή διαφοροποιείται ως προς την απεικόνιση δύο υπηρέτων.

39. Ως προς τη μορφή που φέρει το δίσκο, αυτή είτε είναι η Σαλώμη (μονές Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Γαλατάκη) είτε ένας υπηρέτης (φορητή εικόνα Μάρκου Μπαθά) χωρίς, όμως, να διαταράσσεται το συνολικό εικονογραφικό σχήμα της παράστασης.

40. Κατσιώτη 1998, 126 κ.ε. Ευγγόπουλος 1973, 41 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

41. Millet 1927, πίν. 143.2

42. Millet 1927, πίν. 205.1. Γκιολές 2009, 105, εικ. 307.

43. Γαρίδης – Παλιούρας 1993, πίν. 290.

44. Kanari 2003, 165 κ.ε., fig. 98b.

45. Ενδεικτικά βλ. τις παραστάσεις στην τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet 1927, πίν. 143.2), στα καθολικά των μονών Διονυσίου (Millet 1927, πίν. 205.1) και Φιλανθρωπικών (Γαρίδης – Παλιούρας 1993, πίν. 290), στη φορητή εικόνα των Ιωαννίνων του Μάρκου Μπαθά (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1976, 127-128, πίν. 61α. Γαρίδης – Παλιούρας 1993, πίν. 568), καθώς και στη μεταγενέστερη σκηνή της μονής Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια 2012, 294-295, εικ. 159).

46. Keiko 1995, 218 κ.ε. Επίσης, βλ. Κατσιώτη 1998, 132, όπου και σχετικά παραδείγματα.

47. Για τον 16^ο αιώνα γνωστή είναι η σκηνή της μονής Γαλατάκη (Kanari 2003, 166, pl. 99a) ενώ στη φορητή εικόνα του Μπαθά, καθώς έχει καταστραφεί ένα τμήμα της, δεν μπορεί να διαπιστωθεί η τυχόν ύπαρξή της (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1976, 117). Βλ., ωστόσο, την περιγραφή της από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (1909, 177).

48. Ευγγόπουλος 1973, 44, πίν. 38.

49. Kanari 2003, 166, pl. 99a.

50. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Keiko 1995, 220 κ.ε. Κατσιώτη 1998, 148 κ.ε. Πρβλ. τις σκηνές στη μονή Σερρών (Ευγγόπουλος 1973, 44, εικ. 38) και στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (Keiko 1995, πίν. 67.14, 16).

51. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1976, 128, πίν. 61β.

52. Χατζούλη 1998, εικ. 126.

53. Στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφινός 1990, εικ. σελ. 167), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης 1986, εικ. 316), Δοχειαρίου (Millet 1927, πίν. 240.2), και Γαλατάκη (Kanari 2003, 167, pl. 99b).

54. Ενδεικτικά, βλ. παρόμοια απόδοση σε φορητή εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, του 16^{ου} αιώνα, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Chatzidakis 1962, 35-36, pl. 15).

Ο εικονογραφικός τύπος της **Δεήσεως (εικ. 2)**⁵⁵, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η απεικόνιση του Χριστού όρθιου (επιγρ: ΙΣ ΧΣ/ Ο ΣΩΤΗΡ) απαντά σε παλαιολόγια έργα καθώς και σε ορισμένα της μεταβυζαντινής εποχής⁵⁶. Μάλιστα, με τον συγκεκριμένο σχήμα φαίνεται να συνδέεται και το κλειστό ευαγγέλιο που κρατά ο Χριστός⁵⁷. Επιπλέον, η απόδοση των σταυρωτών χεριών της Θεοτόκου περιορίζει την αναζήτηση του προτύπου στο χώρο της Μακεδονίας, καθώς η λεπτομέρεια αυτή απαντάται κυρίως εκεί⁵⁸, όπως, για παράδειγμα, στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη⁵⁹, στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς⁶⁰, και στο καθολικό της μονής Τορνικίου⁶¹. Επίσης, η αποτελούμενη από χιτώνα και ιμάτιο ενδυμασία του Χριστού και της Παναγίας απηχεί μία συντηρητική τάση του 14^{ου} αιώνα σε αντίστοιχες παραστάσεις⁶². Τέλος και η προσωνυμία «Σωτήρ» που συνοδεύει τον Χριστό αποτελεί ένα ακόμα γνώρισμα του τύπου αυτού της Δεήσεως συναντώμενο κατά την παλαιολόγια εποχή και στον μακεδονικό χώρο⁶³.

Ο **άγιος Μηνάς (εικ. 9)** αποδίδεται έφιππος να κινείται προς τα αριστερά, όπου και η είσοδος του ναού, και σε στάση τριών τετάρτων προς το θεατή. Φέρει στρατιωτική πανοπλία και κυκλική ασπίδα στην πλάτη ενώ κρατά υψωμένο δόρυ στο χέρι.

Η απεικόνιση έφιππου αγίου⁶⁴ εντός ναού δεν είναι συχνή στον Ελλαδικό ηπειρωτικό χώρο και ως προς το χώρο της Μακεδονίας έλκει την καταγωγή από έργα της ύστερης βυζαντινής περιόδου, όπως το παλαιό καθολικό της Μονής Προυσού (πρώτο μισό 13^{ου};) ⁶⁵ και το Dragalenci⁶⁶. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η απεικόνιση έφιππων αγίων εντός ναού δεν είναι ξένη πρακτική κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα, ιδιαίτερα σε περιοχές της Ηπείρου⁶⁷. Η παραπλήσια απεικόνιση στον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας (1525) και Άγιο Αθανάσιο στα Πετσά Δέλβινου (1525) Βορείου Ηπείρου μαρτυρά την ύπαρξη συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου αλλά και την πιθανή προέλευση του προτύπου για το ζωγράφο μας. Συνακόλουθα δε, η απόδοση του αγίου Μηνά αποτελεί, σύμφωνα με την μέχρι σήμερα έρευνα, και την παλαιότερη του απεικόνιση στην Μακεδονία.

Ως προς τους ολόσωμους αγίους, η ιστόρηση των αγίων **Γεωργίου (εικ. 8)**, **Δημητρίου** (επιγρ.: «ΜΕΓΑΣ (ΔΟΥΞ)»), **Θεοδώρου του Τύρωνος** και **Θεοδώρου του Στρατηλάτη** με στρατιωτική εξάρτηση επιχωριάζει σε έργα της παλαιολόγιας εποχής αλλά και του 16^{ου} αιώνα στο Βορειοδυτικό Ελλαδικό χώρο⁶⁸. Ειδικά δε οι στάσεις και ο οπλισμός που φέρουν υποδεικνύουν επιρροή παλαιολόγιων έργων, όπως του Πρωτάτου⁶⁹.

Η απόδοση, τέλος, της αγίας **Μαρίας (εικ. 10)** να σκοτώνει το διάβολο αποτελεί ένα εικονογραφικό θέμα που απαντάται ήδη τον 11^ο αιώνα για να γνωρίσει μια σχετική διάδοση κατά την ύστερη βυζαντινή⁷⁰ και

55. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Καζαμία-Τσέρνου 2008, 15 κ.ε. Χατζηδάκη 2006, 283 κ.ε.

56. Ενδεικτικά, στον Μέγα Θεολόγο Βέροιας (13^{ος} αι.), στην Παναγία Οδηγήτρια στις σπηλιές Εύβοιας (1311), στην Αγία Παρασκευή Κίτρους Σελίνου (14^{ος} αι.), στους Αγίους Αποστόλους Ανδρόμυλων Σητείας (1415) (Καζαμία-Τσέρνου 2008, εικ. 46, 61, 73 και 74 αντίστοιχα) και στο ναό της Θεοτόκου στο Gerske της Βορείου Ηπείρου (τέλη 14^{ου} αι.) (Kirchhainer 2004, 104, abb. 9).

57. Καζαμία-Τσέρνου 2008, 190 κ.ε.

58. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στον Άγιο Δημήτριο Δολιανών (Χουλιάρας 2009, 377, εικ. 286-287).

59. Πελεκανίδης 1953, πίν. 150β.

60. Τσιγαρίδας 1999, 258-259, εικ. 164, 166.

61. Αδημοσίευτη παράσταση.

62. Τσιγαρίδας 1999, 259.

63. Ενδεικτικά, στο καθολικό της μονής Χελανδαρίου και στον Άγιο Ανδρέα τον Ρουσούλη Καστοριάς (±1430) (Τσιγαρίδας 1999, 259, όπου και κατάλογος μνημείων).

64. Για το θέμα της απεικόνισης αγίων σε παράταξη βλ. Chatzidakis 1994, 61 κ.ε.

65. Παλιούρας 1997, 56, εικ. 66.

66. Subotic 1980, σχ. 101.

67. Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο στο Μαλούρι Θεσπρωτίας (α' μισό 15^{ου} αι.), στον Άγιο Γεώργιο Κάτω Λαψίστας Ιωαννίνων (1508), στον Άγιο Αθανάσιο Πετσών Δέλβινου (1525) (Χουλιάρας 2008, 303 κ.ε.) στον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας (1525) (Πακουμής 2001, φωτ. 51) Βορείου Ηπείρου καθώς και στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (1584) (Μεράντζας - Κωστή 2004, 148 κ.ε., εικ. 47). Πρβλ. Αντίστοιχη απεικόνιση στον Άγιο Νικόλαο Αιανής Κοζάνης (1552) (Πελεκανίδης 1963, 456, εικ. 4) και μεταγενέστερα στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου Ελασσόνας (1600) (Πασσαλή 2003, 225) και στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου 2002, 223 κ.ε.).

68. Ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1983, πίν. 59-61), Βαρλαάμ (αδημοσίευτη) και Ζάβορδας (αδημοσίευτη).

69. Millet 1927, πίν. 48.1-3, 49.1-2

70. Η παλαιότερη απεικόνιση εντοπίζεται στον Άγιο Μερκούριο στο χωριό Άγιος Μάρκος Κέρκυρας (Vocotopoulos 1971, 161 κ.ε., figs. 13, 14). Βλ. παρόμοια απεικόνιση στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς και στο Kurbinovo (Hadermann - Misguich 1975, fig. 123).

μεταβυζαντινή περίοδο⁷¹. Η με αντικίνηση απόδοση του σώματός της επιχωριάζει σε μνημεία του τέλους του 15^{ου} και των αρχών του 16^{ου} αιώνα, τόσο στον ελλαδικό χώρο⁷² όσο και στον ευρύτερο βαλκανικό⁷³.

Η Δευτέρα Παρουσία ιστορείται στη δυτική πρόσοψη το ναού⁷⁴. Η απεικόνιση του θέματος⁷⁵, διαμορφωμένη ήδη κατά τη βυζαντινή περίοδο⁷⁶, γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή, με παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα αλλά και επιμέρους διαφοροποιήσεις⁷⁷. Ο ζωγράφος επιλέγει ένα εικονογραφικό σχήμα μη διαφοροποιούμενο στα κύρια σημεία του από την καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση όπως αυτή απαντάται κυρίως σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος⁷⁸. Επίσης, αν και λιγότερο συχνή, η απόδοση της Ετοιμασίας του Θρόνου εντός δόξας συναντάται λίγο αργότερα στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (1584).

Τα εικονογραφικά, λοιπόν, στοιχεία του τοιχογραφικού διακόσμου μαρτυρούν την προσήλωση του ζωγράφου σε σχήματα που ανάγονται στην παλαιολόγεια, κυρίως, περίοδο, αλλά και σε τύπους απαντώμενους κυρίως στο χώρο της Μακεδονίας και της Ηπείρου.

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, η προσωπογραφική δεινότητα του ανώνυμου ζωγράφου διαφαίνεται από το ζωγραφικό τρόπο απόδοσης των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών στις ολόσωμες μορφές του διακόσμου. Τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη των μορφών χαρακτηρίζονται για τη χρήση έντονων φωτοσκιάσεων και τη λιτότητα στη χρήση των χρωματικών διαβαθμίσεων. Η επιμελημένη απόδοση της κόμης και της γενειάδας, αποδίδεται ιδιαίτερα σχηματοποιημένη με παράλληλες κυματιστές πινελιές, ενώ οι ρυτίδες και τα ζυγωματικά με έντονες φωτοσκιάσεις δημιουργώντας ανάγλυφα χαρακτηριστικά.

Η πτυχολογία των ενδυμάτων διακρίνεται από το πλάτος και τη σαφήνεια των χρωματικών επιπέδων, ενίοτε γεωμετρικών χαρακτήρα. Παράλληλα, η παράθεση συμπληρωματικών ή και αντιθετικών χρωματικών διαβαθμίσεων δημιουργεί την εντύπωση πολυχρωμίας. Η διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου γίνεται ιδιαίτερα εμφανής σε όλη την έκταση του διακόσμου, όπως, για παράδειγμα, στον ξύλινο θρόνο της Ηρωδιάδας, την πυξίδα του αγίου Δαμιανού, τα περπενδούλια-ενώτια και τα πολυτελή ενδύματα των Ισαποστόλων, το σφυρήλατο διάκοσμο των ασπίδων των αγίων Δημητρίου και Γεωργίου. Η απόδοση του φυσικού ή αρχιτεκτονικού χώρου, που αναδεικνύει τα πρόσωπα συμβάλλοντας στην αίσθηση λανθάνουσας προοπτικής, επιτυγχάνεται με ενιαίες χρωματικές επιφάνειες που προσδίδουν ιδιαίτερη φωτεινότητα.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα εικονογραφικά αλλά και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διακόσμου, αυτά διαπνέονται από την αντικλασική παράδοση της ζωγραφικής του 14^{ου} αιώνα, όπως αυτή αποτυπώνεται, για παράδειγμα, στις τοιχογραφίες της Ενάτης στο καθολικό του της μονής του Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Επιπλέον, παρατηρείται μία διακριτή και συνειδητή απόσταση από τις νέες τάσεις στη ζωγραφική, όπως αυτές εκφράζονται τόσο με την Κρητική Σχολή όσο και με αυτής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως συμβαίνει κυρίως με περιφερειακά έργα τόσο στην Ήπειρο, όσο και στη Μακεδονία⁷⁹.

71. Ενδεικτικά, στον Άγιο Κωνσταντίνο και Ελένη, στο Lescoeé και στη Matka (Subotic 1980, σχ. 35, 63, 78 και 114 αντίστοιχα). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου 2002, 248).

72. Ενδεικτικά, στον Όσιο Μελέτιο Κιθαιρώνα (Deliyanni – Doris 1975, 294, fig. 30) και στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης (Μεράντζας – Κωστή 2004, 145-146, εικ. 43).

73. Όπως σε ναούς της Αχρίδας (Subotic 1980, σχ. 35, 63, 78, 200, 207), στο Humor (Stefanescu 1929, pl. 24.2), στο Balinesti και στο Parhausti (Vasilii 1998, pl. 120 και 121 αντίστοιχα)

74. Η παράσταση διατηρείται στο σύνολό της σχεδόν αν και καλυμμένη με στρώμα αιθάλης.

75. Για το θεολογικό υπόβαθρο της παράστασης βλ. Λίβα-Ξανθάκη 1980, 178. Χατζούλη 1998, 64 κ.ε., με παράθεση κειμένων.

76. Mouriki 1976, 145 κ.ε. Nikolaidis 1995, 71 κ.ε. Angheben 2002, 105 κ.ε. Garidis 1985, 5 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

77. Βλ. ενδεικτικά, για τον 16^ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο τις παραστάσεις στο καθολικό της μονής Αναπαυσά (Σοφινός – Τσιγαρίδας 2003, εικ. σελ. 270-287), στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Millet 1927, πίν. 149.1-2 και 210.2 αντίστοιχα), στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπικών (Γαρίδης – Παλιούρας 1993, πίν. 321-344), Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη 1980, 175 κ.ε., εικ. 78-87. Γαρίδης – Παλιούρας 1993, πίν. 412-420) και Ρουσάνου (Σοφινός 1990, εικ. σελ. 76, 77, 79), στον Άγιο Νικόλαο Βάθειας Εύβοιας (Λιάπης 1971, 61 κ.ε., πίν. 14, 27-32. Garidis 1989, 254, εικ. 217), στο ναό του Αγίου Νικολάου Κράψης Ιωαννίνων (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1983, πίν. 89α-β. Stavropoulou-Makri 2001, fig. 55a), στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (Μεράντζας-Κωστή 2004, 159 κ.ε., εικ. 60-61) και στο καθολικό της μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (Τσιουρής 2011, 127 κ.ε., εικ. 79). Για παραδείγματα του βαλκανικού χώρου βλ. Garidis 1989, 5 κ.ε.

78. Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπικών, Ντίλιου και Γηρομερίου, καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Κράψης Ιωαννίνων.

79. Ενδεικτικά, βλ. σημ. 67. Επίσης, στον Άγιο Αθανάσιο στον Άνω Παρακάλαμο Ιωαννίνων (1546) (Βασιλικού 2013, 191 κ.ε.).

Παρά την ομοιογένεια του τοιχογραφικού διακόσμου, εντοπίζονται ορισμένες διαφοροποιήσεις κυρίως στην απόδοση των μορφών και του χώρου, γεγονός που φανερώνει την παρουσία και δεύτερου ζωγράφου στην εκτέλεση του διακόσμου. Ο κύριος όγκος της εργασίας του εντοπίζεται σε επιμέρους πρόσωπα των σκηνών και στο βάθος ορισμένων συνθέσεων, αποδίδοντας μορφές άσαρκες και στεγνές με φανερή την έλλειψη πλαστικότητας. Ωστόσο η εργασία του δε μπορεί να επηρεάσει την ποιότητα του συνόλου και να μας αποτρέψει από το να θεωρήσουμε το έργο ενιαίο. Επιπλέον, η απόδοση του αδιάγνωστου στυλίτη (**εικ. 3**), όπου και η ενθύμηση του 1544, μαρτυρά μεν την ύπαρξη άλλου ζωγράφου, αλλά και αυτός δεν διαφοροποιείται από το καλλιτεχνικό πλαίσιο του ανώνυμου ζωγράφου στον οποίο οφείλεται το σύνολο του τοιχογραφικού διακόσμου (1546).

Τα αναφερθέντα γνωρίσματα του έργου του ζωγράφου μας τον συνδέουν με τους τοιχογραφικούς διακόσμους των ναών του Αγίου Γεωργίου (Γεωργούλη) Δομένικου Ελασσόνας (δεύτερο μισό 16^{ου} αιώνα)⁸⁰ και του Αγίου Νικολάου στο Βαθύρεμα Αγιάς (1548-1558)⁸¹. Σε κανένα από τα μνημεία αυτά δεν ανιχνεύεται εργασία του. Όμως υποδεικνύουν την ύπαρξη ομάδας ζωγράφων, πιθανώς Εργαστηρίου, με σαφώς αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά.

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Ραψάνη αποτελεί έργο πολύ καλού ζωγράφου της εποχής, ο οποίος γνωρίζει την παράδοση της ζωγραφικής της παλαιολόγιας περιόδου και εντάσσεται σε ένα ρεύμα ζωγραφικής σαφώς διακρινόμενο από τις δύο κυρίαρχες Σχολές του 16^{ου} αιώνα.

80. Για τη ζωγραφική του ναού βλ. Τριβυζά στον παρόντα τόμο.

81. Garidis 1989, 243. Τσιμπίδα 2011, 379 κ.ε.

SUMMARY

OBSERVATIONS ON THE WALL PAINTINGS
OF ST. JOHN THE BAPTIST AT RAPSANI (1546)*Ioannis Tsiouris*

The parish church of St. John the Baptist in Rapsani is of the single-chamber type with loggia on the west side. In accordance with the dedicatory inscription, it was built and decorated in 1546. The iconographic program is fragmentarily preserved in the nave and the west façade.

In the nave, the murals form two zones. In the lower, the Deesis, saints and the cavalcade figure of St. Menas are depicted. In the second zone the life of John the Baptist is recounted.

The iconographic types originate from the tradition of palaiologan art, as survived in the first half of 16th century in the areas of Epirus and Macedonia. Similarly, the stylistic characteristics of mural decoration are at the same source of recruitment. Despite its uniformity, however, some differences mainly in the depiction of figures and space are identified, indicating the presence of a second artist in the execution of the decoration.

The features of the work of this painter associate him with the frescoes of the churches of St. Nicholas in Vathirema of Aghia, Larissa (1548-1558) and St. George (Georgoulis) at Domeniko of Elassona (second half of 16th cent.). Although his work is not attested in any of these monuments, the existence of a group of painters, probably of a workshop with clearly identifiable characteristics can be deduced.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγορίτσας Δ., 2013. *Μετέωρα. Προσκυνητάριο των Ιερών Ναών, Μετέωρα*.
- Αγραφιώτης Δ. – Γουλούλης Σ., 2002. Επίσημες τουρκικές πηγές για τη μοναστηριακή ζωή και τα μοναστήρια της Ανατολικής Θεσσαλίας κατά τον 16ο αιώνα. Το κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο, στο *Πρακτικά Α Ιστορικού – Αρχαιολογικού Συνεδρίου για την Αγιά και την επαρχία της, Αγιά*, 225-276.
- Alexander C.J., 1999. Gilding the Lily? Thessaly, 'Hellas', 'Vlachia' and the Earthquake of 1544, στο E. Zachariadou (επιμ.), *Natural Disasters in the Ottoman Empire. Halcyon Days in Crete III (Péθυμνο, 10-12 January 1997)*, Rethymnon, 223-240.
- Anghoben M., 2002. Les jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement im-mEDIATE, *CahArch* 50, 105-134.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., 1976. Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στρελίτζα Μπαθά ή Μάρκου Μπαθά στην Ήπειρο, *ΔΧΑΕ Η'*, 109-142.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., 1983. Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα.
- Βασιλικού Ν., 2013. Ιδιαιτερότητες στον αρχικό τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού του αγίου Αθανασίου στον Άνω Παρακάλαμο Ιωαννίνων (1546), *ΔΧΑΕ ΛΔ'*, 191-202.
- Γαρίδης Μ. – Παλιούρας Α., 1993. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική, Ιωάννινα*.
- Γιακουμής Γ., 2001. *Ι. Ναός Αγίου Γεωργίου Λεσινίτσας. Ένα αξιόλογο μεταβυζαντινό μνημείο του πρώιμου 16^{ου} αιώνα*, Αθήνα.
- Γκιολές Ν., 2009. *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα.
- Chatzidakis M., 1962. *Icones grecques à Venise*, Venice.
- Chatzidakis N., 1994. Saint George on Horseback "in Parade". A Fifteen Century Icon in the Benaki Museum, στο *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, τ. 1, Αθήνα, 61-65.
- Deligianni-Doris E., 1975. *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München.
- Διονυσίου του εκ Φουρνά, 1909. *Ερμηνεία της ζωγραφικής, υπό Α. Παπαδοπούλου Κεραμέως*, εν Πετρούπο-λει (ανατύπωση: Αθήνα).
- Garidis M., 1969. La représentation des «Nations» dans la peinture post-byzantine, *Byzantion* 39, 86-103.

- Garidis M., 1985. *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XV à la fin du XIX siècle. Iconographie - Esthétique*, Θεσσαλονίκη.
- Garidis M., 1989. *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450 -1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes.
- Georgitsoyanni E., 1992. *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes.
- Haderman-Misguich L., 1975. *Kurbinovo. Les fresques de St. Georges et la peinture du Xlle siècle*, Brussels.
- Καζαμία-Τσέρνου Μ., 2008. *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη.
- Kanari T., 2003. *Les peintures du Catholicon du Monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean le Precurseur*, Athènes.
- Κατσελάκη Α., 1997. Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4^{ος} - 15^{ος} αι.), ΔΧΑΕ ΙΘ', 167-199.
- Κατσιώτη Α., 1998. *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη Βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα.
- Keiko H., 1995. *Η ζωή του Προδρόμου στη βυζαντινή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη (αδ. διδ. δατριβή).
- Kirchhainer K., 2004. Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus, ΔΧΑΕ ΚΕ', 89-110.
- Kyzlasova I., 1993. Σκηνές Βίου Προδρόμου (τρία σπαράγματα), στο *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης, Κατάλογος Έκθεσης*, Ηράκλειο, 416-417.
- Λιάπης Ι., 1971. *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήνα.
- Λίβα-Ξανθάκη Θ., 1980. *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα.
- Μεράντζας Χ. – Κωστή Ι., 2004. Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, *Δωδώνη* 33, 77-174.
- Mijončić P., 1967-1968. La personification de la mer dans le jugement dernier à Gracanica, στο *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, Αθήνα, 208-219.
- Millet G., 1927. *Monuments de l' Athos I. Les peintures*, Paris.
- Mouriki D., 1976. An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco in St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ Η', 145-171.
- Nikolaides A., 1995. Le jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIV^e siècle, ΔΧΑΕ ΙΗ', 71-78.
- Ευγγύπουλος Α., 1973. *Αι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη.
- Παϊσίδου Μ., 2002. *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα.
- Παλιούρας Α., 1997. *Το Μοναστήρι της Παναγίας στον Προυσό*, Αθήνα.
- Πασαλή Α., 2003. *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη.
- Πελεκανίδης Σ., 1953. *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη.
- Πελεκανίδης Σ., 1963. Έρευνα εν Άνω Μακεδονία, *Μακεδονικά* 5, 363-414.
- Σδρόλια Σ., 2012. *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα*, Βόλος.
- Σοφιανός Δ., 1990. *Μετέωρα*, Μετέωρα.
- Σοφιανός Δ. – Τσιγαρίδας Ε., 2003. *Άγια Μετέωρα, Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Ιστορία - Τέχνη*, Τρίκαλα.
- Stavropoulou-Makri A., 2001. *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration a Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kontaris*, Ioannina.
- Stefanescu I., 1929. *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. Nouvelles recherches. Etude iconographique*, Paris.
- Subotić G., 1980. *L'école de peinture d'Ohrid au XV^e siècle*, Beograd.
- Τσιγαρίδας Ε., 1999. *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη.
- Τσιμπίδα Ε., 2011. *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην επαρχία Αγιάς, Βόλος* (αδ. διδ. διατριβή).
- Τσιουρής Ι., 2011. *Η ζωγραφική του καθολικού της Μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590). Συμβολή στη μελέτη της εντοίχιας ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο*, Αθήνα.

- Vasiliu A. 1998, *Monastères de Moldavie XIV-XVI siècles. Les Architecture de l' image*, Paris.
- Vocotopoulos P., 1971. Fresques du XI^e siècle a Corfou, *CA* 21, 151-180.
- Χατζηδάκη Ν., 1993. *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15^{ος} - 16^{ος} αιώνας, Κατάλογος έκθεσης*, Αθήνα.
- Χατζηδάκη Ν., 2006. Η Δέηση του Άγγελου, *ΔΧΑΕ ΚΖ*, 283-?.
- Χατζηδάκης Μ., 1986. *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος*.
- Χατζηδάκης Μ. – Σοφιανός Δ., 1990. *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα
- Χατζούλη Γ., 1998. *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Λιτής του Καθολικού της Μονής Βαρλαάμ. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα*, Ιωάννινα (αδ. διδ. διατριβή).
- Χουλιάρης Ι., 2007-2008. *Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο και τη νότια Αλβανία, Δωδώνη ΛΣΤ-'ΛΖ'*, 295-332.
- Χουλιάρης Ι., 2009. *Η Εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα



Εικ. 1. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης.
Άποψη από Νότια.



Εικ. 2. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης.
Νότιος τοίχος, λεπτομέρεια.



Εικ. 3. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης. Αδιάγνωστος στυλίτης. Ενθύμηση.



Εικ. 4. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης. Το Κήρυγμα
του Προδρόμου στους στρατιώτες και τους Τελώνες.



Εικ. 5. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης.
Η Επιτίμηση του Ηρώδη.



Εικ. 6. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης.
Ο Ιωάννης οδηγείται στη φυλακή.



Εικ. 7. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης.
Η Αποτομή του Προδρόμου.



Εικ. 8. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης. Άποψη του Βόρειου τοίχου. Λεπτομέρεια.



Εικ. 9. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης.
Ο άγιος Μηνάς.



Εικ. 10. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Ραψάνης.
Η αγία Μαρίνα.