

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 10 (2010)



Ξυλόγλυπτο αρτοφόριο με ζωγραφικό διάκοσμο από το Μουσείο Μπενάκη: εικονογραφική και τεχνοτροπική προσέγγιση

Πανωραία Μπενάτου

doi: [10.12681/benaki.28](https://doi.org/10.12681/benaki.28)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μπενάτου Π. (2010). Ξυλόγλυπτο αρτοφόριο με ζωγραφικό διάκοσμο από το Μουσείο Μπενάκη: εικονογραφική και τεχνοτροπική προσέγγιση. *Μουσείο Μπενάκη*, 10, 105–122. <https://doi.org/10.12681/benaki.28>

Ξυλόγλυπτο αρτοφόριο με ζωγραφικό διάκοσμο από το Μουσείο Μπενάκη: εικονογραφική και τεχνοτροπική προσέγγιση

ΕΝΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΑΡΤΟΦΟΡΙΟ με ξυλόγλυπτο και ζωγραφικό διάκοσμο εκτίθεται μέσα σε κόγχη της 25ης αίθουσας του α' ορόφου του Μουσείου Μπενάκη (εικ. 1).¹ Το αρτοφόριο, που φέρει τον αρ. ευρ. ΓΕ-13969, αγοράστηκε από τον γνωστό αρχαιοπώλη του Καΐρου Maurice Nahman, με μη προσδιορισμένη την ημερομηνία εισαγωγής. Το έργο ανήκε αρχικά στη συλλογή του δόκτορος G. Bay, η οποία δημοπρατήθηκε στο Κάιρο.² Η τελευταία συντήρηση του έργου έγινε στο Τμήμα Συντήρησης Εικόνων του Μουσείου το 1998 από τη Λένα Βρανοπούλου και την Αλεξάνδρα Καλλιγά. Πρόκειται για αρτοφόριο με ξύλινο πυρήνα που κοσμεύεται με πρότυπο και έξεργο διάκοσμο και διαθέτει επίστεψη εξολοκλήρου από διάτρητο διάκοσμο, χρυσωμένο και βαμμένο κατά τόπους. Εξάπλευρο στην κάτοψη, με μήκος πλευράς 14,5 εκ., έχει μέγιστη διάμετρο 40,3 εκ. και συνολικό ύψος 97,5 εκ. Παλαιότερα διέσωζε στην κορυφή σταυρό, όπως φαίνεται σε δύο παλαιές φωτογραφίες του έργου, η πρώτη στον κατάλογο της δημοπρασίας της συλλογής του dr Bay³ και η δεύτερη στο δελτίο καταγραφής του έργου στο Μουσείο (εικ. 2).

Το αρτοφόριο διαθέτει βάση από κυματιστό αναβαθμό. Πάνω του στηρίζεται ο εξάπλευρος πυρήνας, σε κάθε πλευρά του οποίου διαμορφώνεται ορθογώνιο διάχωρο που ορίζεται στην παρυφή από φυλλάρια σε σειρά. Κάτω από το διάχωρο και στα πλάγιά του αναπτύσσονται συστρεφόμενοι και αναδιπλούμενοι φυλλοφόροι βλαστοί που απολήγουν σε ολόγλυφα άνθη, βαμμένα κόκκινα και κυανοπράσινα. Ανάμεσα σε κάθε πλευρά, στις ακμές, κρεμαστές γιρλάντες από φύλλα και άνθη, βαμμένα ανάλογα, δίνουν την αίσθηση ότι αναρριχώνται στον ξύλινο φορέα.

Στον κορμό του αρτοφορίου, κάθε πλευρά διαθέτει ένα τοξωτό διάχωρο που ορίζεται στην περιφέρειά του από σχηματοποιημένα φυλλάρια σε σειρά και φέρει ζωγραφικό διάκοσμο, που θα μας απασχολήσει ειδικότερα πιο κάτω. Τα διάχωρα πλαισιώνονται από σειρά επτά έξεργων συστρεφόμενων φύλλων που εναλλάξ προβάλλουν από το βάθος. Πάνω από την τοξωτή απόληξη έχουν σκαλιστεί αντωπά ανά τρία άνθη δεμένα με ταινία που φέρει κόμπο στο κέντρο. Ανάμεσα σε κάθε πλευρά, οι ακμές κοσμούνται με ελισσόμενα χυμώδη φύλλα που φέρουν άνθη και μικρά φυλλάρια. Στην κορυφή σκαλίζεται σχεδόν ολόγλυφο πτηνό με αρτίδιο στο ράμφος του, που στρέφεται προς τα πάνω. Στη βάση, τα χυμώδη φύλλα σχηματίζουν ελικοτές κονσόλες. Ψηλά, πάνω από λοξότμητο γείσο, σειρά πεσίσκων, που στενεύουν στη μέση, διαμορφώνει στηθαίο εξώστη.

Η τρουλωτή επίστεψη αποτελείται από μια στεφάνη με έξι τοξωτά διάχωρα με διάτρητα φυτικά θέματα. Οι ακμές, ανάμεσα στα διάχωρα, στηρίζονται σε περίτεχνες καταέτιες αντηρίδες που κάτω απολήγουν σε κονσόλες. Πάνω στις ακμές στερεώνονται ελικοτοί κλώνοι με πλατιά χυμώδη φύλλα που συναντιούνται ψηλά στο κέντρο και απολήγουν σε κεφαλές πτηνών, που φέρουν λοφίο στην κορυφή, ενώ κρατούν μικρό άρτο στο ράμφος τους. Οι κεφαλές αυτές δίνουν την εντύπωση ότι στηρίζουν την επίστεψη του αρτοφορίου, που έχει σχήμα φαναριού. Ανάμεσα στις κεφαλές των πουλιών ξεπροβάλλουν με φορά προς τα κάτω στελέχη που μοιάζουν με δέσμες από επτά άνθη, βαμμένα κόκκινα.

Ο κομψός, αν και βαρυφορτωμένος, διάκοσμος του αρτοφορίου μαρτυρεί ότι έχει βγει από τα χέρια έμπειρου



Εικ. 1. Αρτοφόριο με ξυλόγλυπτο και ζωγραφικό διάκοσμο, 1808. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. ΓΕ-13969 (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).



Εικ. 2. Το αρτοφόριο (φωτογραφία από δελτίο καταγραφής).



Εικ. 3. Το αρτοφόριο, αφιερωματική μικρογράμματη επιγραφή (λεπτομέρεια), φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

ξύλογλυπτη που γνώριζε να σχεδιάζει και να σκαλίζει με επιδεξιότητα.⁴ Αν και το έργο προέρχεται από συλλογή που δημοπρατήθηκε στο Κάιρο, δεν παρουσιάζει καμία ομοιότητα με δείγματα ισλαμικής ξυλογλυπτικής, που προτιμά την ενθετική τεχνική ή την επένδυση με πλακίδια από ελεφαντόδοντο⁵ και εμφανίζει αναντίρρηση συγγένεια με έργα του δυτικού μπαρόκ, όπως αυτά υιοθετήθηκαν στην επτανησιακή τέχνη.⁶ Ξυλόγλυπτα

τέμπλα κατασκευάζονται στη Βενετία και εισάγονται στα Επτάνησα από το 1600,⁷ ενώ κατά τον 18ο αιώνα Ιταλοί ινταγιάδοροι βρίσκονται και εργάζονται στα Ιόνια νησιά,⁸ προωθώντας γνώσεις και τεχνικές που αφομοιώθηκαν από τους ντόπιους τεχνίτες ξυλογλυπτικής έως τα τέλη του ίδιου αιώνα.⁹

Το έντονα έξεργο ανάγλυφο, κατά τόπους ολόγλυφο, η μπαρόκ πληθωρική φυτική διακόσμηση, η ζωηρή απόδοση των πτηνών εντάσσονται εύλογα στις τάσεις της επτανησιακής τέχνης του τέλους του 18ου ή των αρχών του 19ου αιώνα. Ανάλογο διάκοσμο με ολόγλυφα άνθη συναντούμε σε ξυλόγλυπτα τέμπλα ναών της Κεφαλονιάς, όπως στα τέμπλα των καθολικών της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Αγρίλια,¹⁰ ίσως του τέλους του 18ου αιώνα, και της μονής των Εισοδίων της Θεοτόκου στα Θέματα, της ίδιας περίπου εποχής.¹¹ Το φανάρι θυμίζει ξυλόγλυπτα χρυσωμένα φανάρια λιτανείας, όπως αυτό από τον ναό του Αγίου Σπυρίδωνος στην Κέρκυρα.¹² Αρχαιακές μαρτυρίες μας πληροφορούν ότι εκκλησιαστικά φανάρια εισήχθησαν από τη Βενετία στην Κεφαλονιά από τον 17ο αιώνα μέχρι και τα τέλη του 19ου.¹³

Το αρτοφόριο φέρει αφιερωματική μικρογράμματη επιγραφή με μαύρο μελάνι στο ορθογώνιο διάχωρο της αριστερής πρόσθιας πλευράς (εικ. 3): «*μνησθήν κύριος ο θεός του δούλου | αυτού Ιω(άννου) σταματίου [μετ]ά [ι]ω(άννου) ξο- - | συμβήον, τέκνον, και των συνομοτών¹⁴ - - | τον πάντων τον βοηθυσάντων | εν το αρτοφωρήο τούτ[ω] | 1808 σ(ε)π(τεμβ)ρ(ίου) 20*». Οι πληροφορίες που αντλούμε από την επιγραφή είναι ότι ο άγνωστος από αλλού Ιωάννης Σταματίου χορήγησε στις 20 Σεπτεμβρίου του 1808 το αρτοφόριο μαζί με κάποιον άλλον συν-αφιερωτή συνονόμάτο του (;) με τις συζύγους τους και τα παιδιά τους και με ορισμένους άλλους δωρητές, των οποίων τα ονόματα μνημονεύονται συνοπτικά. Δυστυχώς, η επιγραφή είναι φειδωλή και δεν αναφέρει ούτε τον τόπο της δωρεάς, ούτε τον τεχνίτη ή ζωγράφο.

Η λέξη *συνομοτών*, όμως, πιθανότατα προέρχεται από το ρήμα συνόμνυμι ή συνομνύω, μία από τις ερμηνείες του οποίου είναι και η συμμετοχή σε σύνδεσμο, συμμαχία ή συνομοσπονδία.¹⁵ Οι συν-αφιερωτές του αρτοφορίου του Μουσείου Μπενάκη ίσως ήταν μέλη κάποιας συντεχνιακής αδελφότητας, με πρωτομάστορα τον Ιωάννη Σταματίου. Οι Επτανήσιοι επαγγελματίες διαφόρων κλάδων ήταν οργανωμένοι με εξαιρετικό τρόπο σε συντεχνιακές αδελφότητες, που ενθάρρυναν και ενίσχυαν οι Βενετοί. Πρόκειται για συμπαγείς επαγγελματικές και



Εικ. 4. Το αρτοφόριο, κεντρικό διάχωρο της πρόσθιας όψης με τον Χριστό ενδεδυμένο μέσα στο άγιο ποτήριο (λεπτομέρεια, φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).



Εικ. 5. Το αρτοφόριο, αρχάγγελος πλαϊνού διαχώρου (λεπτομέρεια, φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

κοινωνικές δομές, τα μέλη των οποίων λειτουργούσαν αλληλέγγυα μεταξύ τους. Στην κεφαλή των αδελφοτήτων αυτών, οι οποίες είχαν ιεραρχική δομή, βρίσκονταν οι συντεχνιάρχες ή πρωτομάστορες ή αρχιτεχνίτες. Ακολουθούσαν οι υπόλοιποι επαγγελματίες του κλάδου, ενώ τη βάση της ιεραρχίας κάλυπταν οι μαθητευόμενοι, με περίοδο μαθητείας από τρία έως πέντε χρόνια.¹⁶ Κάθε συντεχνιακή αδελφότητα είχε το δικό της ταμείο, στο οποίο συνεισέφεραν όλοι,¹⁷ τη δική της εκκλησία, που ήταν αφιερωμένη στον άγιο της επιλογής της, καθώς και τη δική της σημαία με αυτόν τον προστάτη άγιο, την οποία έφερε στις δημόσιες τελετές, όπου η καθεμιά

κατείχε συγκεκριμένη θέση.¹⁸ Το αρτοφόριο λοιπόν αυτό ενδεχομένως να ήταν ένα συλλογικό αφιέρωμα που προοριζόταν για την εκκλησία που διατηρούσε η συντεχνιακή αδελφότητα.

Ωστόσο, εξίσου ελκυστική είναι και η ιδέα το αντικείμενο να αποτελούσε συλλογικό αφιέρωμα θρησκευτικής αδελφότητας, και όχι συντεχνίας. Οι θρησκευτικές αδελφότητες είχαν παραπλήσια δομή, με τη διαφορά ότι μέλη τους γίνονταν άνθρωποι που μοιράζονταν τις ίδιες πνευματικές “ανησυχίες”, χωρίς να ασκούν απαραίτητα το ίδιο επάγγελμα – βασική προϋπόθεση για τις συντεχνιακές αδελφότητες.¹⁹

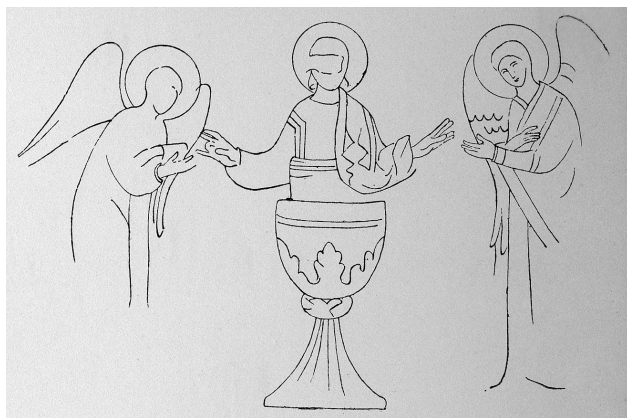


Εικ. 6. Το αρτοφόριο, κεντρικό διάχωρο της πίσω όψης με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση (λεπτομέρεια, φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

Στην πρόσθια όψη, το κεντρικό διάχωρο είναι το θυρόφυλλο του αρτοφορίου, που στερεώνεται με μεντεσέδες στη δεξιά παρυφή και διατηρεί μικρή φακόσχημη ξύλινη λαβή στο μέσο της αριστερής πλευράς. Στο θυρόφυλλο εικονίζεται πάνω σε ανοικτό ρόδινο κάμπο ο Χριστός να αναδύεται από άγιο ποτήριο, το οποίο φέρεται από σύννεφα (εικ. 4). Ο Χριστός ευλογεί και με τα δυο χέρια, που είναι λυγισμένα στον αγκώνα. Φέρει ένσταυρο φωτοτέφανο με την επιγραφή *Ο ΩΝ* γραμμένη με λευκό μελάνι. Φορά χρυσό χιτώνα, με ρόδινες σκιές, και πρασινωπό ιμάτιο με πλατιά χρυσά λαματίσματα. Από τη μία και από την άλλη μεριά της κεφαλής του γράφονται τα

συμπλήματα *Ι(ΗCOY)C X(PICTO)C* με ανοικτό κόκκινο χρώμα. Το ποτήριο είναι χρυσό και απέριττα κοσμημένο με πολύτιμους λίθους. Το δοχείο του είναι βαθύ και φέρει στην επιφάνειά του σχηματοποιημένα φύλλα άκανθας. Στηρίζεται σε κόμβο που πατά σε πρισματική βάση και το πόδι του απολήγει σε πολύλοβη βάση που αναπτύσσεται ακτινωτά. Η παράσταση του Χριστού πλαισιώνεται από δύο αρχαγγέλους στα πλαϊνά διάχωρα (εικ. 5). Πατούν πάνω σε πράσινο έδαφος και προβάλλονται σε χρυσό βάθος, όρθιοι να κλίνουν το σώματά τους προς τα εμπρός, στραμμένοι προς το κεντρικό διάχωρο. Οι αρχάγγελοι σταυρώνουν τα χέρια μπροστά στο στήθος, σε στάση δέησης. Ο αριστερός φορά πορτοκαλί υποκάμισο με χρυσά ανθήματα και κόκκινο κοντομάνικο χιτώνα με χρυσές παρυφές, στολισμένο με χρυσά φυτικά σχέδια, ενώ γύρω του τυλίγεται χρυσός λώρος. Παρόμοια είναι και τα πολυτελή ενδύματα του δεξιού αρχαγγέλου, μόνο που το υποκάμισο είναι κόκκινο και ο χιτώνας είναι πορτοκαλής. Και οι δύο φέρουν χρυσό εγχάρακτο φωτοστέφανο στην κεφαλή, ενώ τα υποδήματά τους είναι χρυσά. Τα φτερά τους αποδίδονται με πρασινογάλαζο χρώμα και λευκά φώτα πάνω στο χρυσό βάθος.

Στην πίσω όψη του αρτοφορίου, το κεντρικό διάχωρο φέρει την παράσταση του Χριστού ως Άκρα Ταπείνωση να βγαίνει μέσα από χρυσό διάλιθο ποτήριο της θείας ευχαριστίας πάνω σε κιτρινωπό βάθος (εικ. 6). Ο Χριστός προβάλλεται μπροστά από μεγάλο ξύλινο σταυρό με τα σύμβολα του Πάθους, τον σπόγγο και τη λόγχη. Εικονίζεται σχεδόν μετωπικός μέχρι την οσφύ να έχει κλειστά τα μάτια, το στόμα μισάνοικτο και να γέρνει ελαφρώς την κεφαλή προς τα δεξιά. Τα χέρια του είναι ανοιχτά, στο ύψος του υπογαστρίου του, με τα σημάδια από τα καρφιά στις παλάμες, ενώ σταγόνες αίματος και νερού ρέουν από την πληγή στη δεξιά πλευρά του. Φορά στο κεφάλι ακάνθινο στεφάνι και στη μέση χρυσό περίζωμα με ρόδινες λεπτές ψιμιθιές. Ο φωτοστέφανός του είναι ένσταυρος και η επιγραφή *Ο ΩΝ* γράφεται πάνω στις κεραίες που έχουν δηλωθεί με κόκκινο χρώμα. Εκατέρωθεν του φωτοστέφανου με κόκκινο μελάνι γράφονται οι βραχυγραφίες *Ι(ΗCOY)C X(PICTO)C*. Το ποτήριο είναι ανάλογο με αυτό της πρόσθιας όψης. Στα πλαϊνά διάχωρα άλλοι δύο αρχάγγελοι σκύβουν με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος στραμμένοι προς το κεντρικό διάχωρο με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση, όπως και στην πρόσθια πλευρά. Και οι δύο φορούν πολυτελή ενδύματα, ανάλογα με αυτά των αρχαγγέλων της πρόσθιας πλευράς, μόνο που



Εικ. 7. Σχέδιο του G. Millet τοιχογραφίας από τον ναό της Ευαγγελίστριας στον Μυστρά, 8^ο τέταρτο του 14ου αι. [από: Millet (σημ. 28)].

εδώ ο ένας φορά πράσινο υποκάμισο και κόκκινο χιτώνα και ο άλλος κόκκινο υποκάμισο και πράσινο χιτώνα.

Ο προπλασμός στα γυμνά μέρη των μορφών γίνεται με ανοιχτό καστανό χρώμα, που καλύπτεται σε μεγάλη έκταση από τα ανοικτορόδινα σαρκώματα, τα οποία ζεσταίνονται με απαλούς κόκκινους γλυκασμούς, κυρίως στις παρειές των προσώπων. Στην απόδοση του γυμνού σώματος του Χριστού ως Άκρα Ταπεινώση η σωματικότητα και η πλαστικότητα στην απόδοση των μυώνων είναι έντονη. Ο προπλασμός γίνεται με καστανό χρώμα, επάνω στον οποίο απλώνεται ενιαίο γκριζοκάστανο που γλυκαίνει κατά τόπους με ανοικτή όχρα και φωτίζεται με λεπτές λευκές γραμμές. Τα πρόσωπα των μορφών είναι καλοσχηματισμένα, εύσαρκα, με μεγάλα μάτια και ευθύγραμμες μύτες, σχεδόν γλυκερά. Η φροντίδα του ζωγράφου στην εκτέλεση των παραστάσεων είναι έκδηλη, ακόμη και στις λεπτομέρειες, όπως για παράδειγμα στην απόδοση των νευρώσεων του ξύλου του Σταυρού.

Το αρτοφόριο είναι λειτουργικό σκεύος, ξύλινο ή μεταλλικό, που τοποθετείται πάνω στην αγία τράπεζα και στο οποίο φυλάσσεται ο άρτος της θείας λειτουργίας των Προηγιασμένων, η οποία τελείται όλες τις μέρες της Σαρακοστής, πλην Σαββάτου και Κυριακής.²⁰ Τα τίμια δώρα, αφού καθαγιαστούν κατά τη θεία λειτουργία του Σαββάτου και της Κυριακής, διατηρούνται μετά στο αρτοφόριο, τοποθετημένο συνήθως έτσι ώστε η πρόσθια πλευρά του –όπου και το άνοιγμα που κλείνει με μικρό θυρόφυλλο– να κοιτάζει προς τη Δύση. Έτσι είναι εύκο-

λο στον επίσκοπο ή τον πρεσβύτερο να το ανοίγει και να λαμβάνει προηγιασμένο άρτο στεκόμενος μπροστά στην αγία τράπεζα.

Στο αρτοφόριο του Μουσείου Μπενάκη, στο κεντρικό διάχωρο της πρόσθιας πλευράς, προβάλλει το εικονογραφικό θέμα του Χριστού ενδεδυμένου με χιτώνα και ιμάτιο να ευλογεί και με τα δύο χέρια εντός του αγίου ποτηρίου.

Απεικονίσεις πλησιέστερες εικονογραφικά με το θέμα εντοπίζονται στην παλαιολόγεια τέχνη δίπλα σε παραστάσεις με το ευχαριστιακό θέμα του Μελισμού, το οποίο καθιερώθηκε προς το τέλος του 12ου αιώνα και εικονίσθηκε στην κατώτερη ζώνη του ημικυλίνδρου της αφίδας του ιερού.²¹ Σημαντική λεπτομέρεια είναι ότι το ποτήριο ενσωματώθηκε στο ευχαριστιακό αυτό θεματολόγιο τον 13ο αιώνα. Η Χ. Κωνσταντινίδη στη διδακτορική της διατριβή, αναλύοντας εικονογραφικά και προσεγγίζοντας ερμηνευτικά το εικονογραφικό θέμα του Μελισμού, υποδεικνύει ότι ο εικονογραφικός τύπος του ευχαριστιακού Χριστού εντός του ποτηρίου συνδέεται στενά με αυτόν. Γενικά, ο ευχαριστιακός Χριστός μέσα στο ποτήριο φαίνεται να αναπαριστά τη στιγμή που οι ορθόδοξοι λαϊκοί λαμβάνουν τη θεία κοινωνία διά του άρτου και του οίνου από το ποτήριο, στο οποίο έχουν ριχτεί τμήματα του μελισμένου Χριστού. Ειδικότερα ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού μέσα στο ποτήριο φαίνεται να σχετίζεται με τη χρήση της λαβίδας κατά τη μετάδοση της θείας κοινωνίας,²² που γενικεύεται κατά τον 11ο αιώνα.²³ Οι απεικονίσεις αυτές είναι όμως μεμονωμένες και ο εικονογραφικός τύπος δεν γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση.²⁴ Οι πρωιμότερες τοιχογραφίες του τύπου εντοπίζονται στην Κύπρο, δίπλα σε παραστάσεις του μελισμένου Χριστού στον δίσκο. Τοιχογραφία του γ' τετάρτου του 14ου αιώνα από την Πρόθεση του ναού του Αγίου Νικολάου στην Κακοπετριά, εμφανίζει τον Χριστό ως νήπιο, μετωπικό, με χιτώνα και ιμάτιο να ευλογεί με το δεξί χέρι και να κρατά ανοιχτό ειλητό στο αριστερό.²⁵ Επίσης, τοιχογραφία του γ' τετάρτου του 14ου αιώνα από την Αγία Σολομωνή της Πάφου²⁶ εικονίζει τον Χριστό προέφηβο, μετωπικό, με χιτώνα και ιμάτιο, να κρατά με το αριστερό του χέρι ενεπίγραφο ειλητό.

Η τοιχογραφία όμως που προσεγγίζει πληρέστερα τον τύπο του αρτοφορίου του Μουσείου Μπενάκη εντοπίζεται την ίδια περίπου περίοδο, στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα, αρκετά μακριά, στον ναό της Ευαγγελίστριας του Μυστρά, και διασώζεται από σχέδιο του G.



Εικ. 8. Εικόνα, τέχνη Εμμ. Τζάνε, 17ος αι. Συλλειτουργούντες ιεράρχες περιβάλλουν αγία τράπεζα πάνω στην οποία δύο γονατιστοί άγγελοι υψώνουν άγιο ποτήριο με τον ευχαριστιακό Χριστό. Βενετία, Μουσείο Ελληνικού Ινστιτούτου [από: Chatzidakis (σημ. 29) πίν. 66].



Εικ. 9. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, έργο της κεντήτριας Κοκόνας του Ιωάννου, 1743. Άνδρος, Μονή Παναχράντου [από: *Μυστήριον* (σημ. 32) αρ. 176].

Millet (εικ. 7).²⁷ Ο Χριστός εμφανίζεται πια ως έφηβος να ευλογεί και με τα δύο χέρια – εικονογραφικό στοιχείο που θα επικρατήσει στους επόμενους αιώνες και θα χαρακτηρίσει τον εικονογραφικό αυτό τύπο.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του ευχαριστιακού Χριστού εντός του αγίου ποτηρίου ουσιαστικά αποκρυσταλλώνεται, τουλάχιστον σύμφωνα με τα έως τώρα δεδομένα και το δημοσιευμένο υλικό, τον 17ο και ιδιαίτερα τον 18ο αιώνα. Στη συλλογή του Μουσείου του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας βρίσκεται εικόνα του 17ου αιώνα, η οποία συγκαταλέγεται στην τέχνη του Εμμ. Τζάνε και εικονίζει συλλειτουργούντες ιεράρχες να περιβάλλουν μαρμάρινη αγία τράπεζα πάνω στην οποία δύο γονατιστοί άγγελοι υψώνουν άγιο ποτήριο με τον Χριστό Εμμανουήλ (εικ. 8).²⁸ Μια ενδιαφέρουσα τοιχογραφία του α' μισού του 18ου αιώνα εντοπίζεται στη Μονή Καταφυγίου Αιτωλοακαρνανίας. Στην κάτω ζώνη του τεταρτοσφαιρίου της αφίδας της Μονής εικονίζονται συλλειτουργούντες ιεράρχες, εκατέρωθεν του Χριστού, που αναδύεται από



Εικ. 10. Ασημένιο αρτοφόριο από τη Μονή της Θεοτόκου Κερκεμέ της Καππαδοκίας, 1843. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. ΓΕ-34394.

το Άγιο Ποτήριο ως «ο Ζωηφόρος άρτος», όπως δηλώνει και η σχετική επιγραφή.²⁹ Το εικονογραφικό αυτό θέμα απαντά κυρίως σε εκκλησιαστικά υφάσματα και αρτοφόρια, μεταλλικά και ζωγραφιστά, των αιώνων αυτών, όπως για παράδειγμα σε αντιμήνσιο από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας που χρονολογείται στο 1717· σε αρτοφόριο του 18ου αιώνα από τον Άγιο Νικόλαο Αμπελακιώτισσας Αιτωλοακαρνανίας· και σε μεταξωτό ποτηροκάλυμμα από το Μουσείο Μπενάκη των αρχών του 19ου αιώνα με τη δυτικού τύπου Ανάσταση και τον Χριστό Εμμανουήλ μέσα στο ποτήριο της θείας ευχαριστίας.³⁰ Σχετικά με το ποτήριο, είναι ενδιαφέρον ότι σχεδόν πανομοιότυπο, με το χαρακτηριστικό σχέδιο

από φύλλα άκανθας και τον κόμβο που εδραιώνεται σε πρισματική βάση, εντοπίζεται σε πέτασμα Ωραιάς Πύλης από τη Μονή Παναχράντου της Άνδρου, έργο της κεντήτριας Κοκόνας του Ιωάννου που χρονολογείται στο 1743 (εικ. 9).³¹ Τέλος, το θέμα είναι ευρύτατα διαδεδομένο στο πλαίσιο της ορθόδοξης θρησκευτικής τέχνης με πολλά παραδείγματα³² ακόμα και από τη μακρινή Καππαδοκία,³³ όπως μαρτυρεί μικρό ασημένιο αρτοφόριο του Μουσείου Μπενάκη από τη Μονή της Θεοτόκου Κερκεμέ της Καππαδοκίας με χρονολογία 1843 (εικ. 10).³⁴

Στο αρτοφόριο του Μουσείου Μπενάκη, η πλευρά με τον Χριστό ως Άκρα Ταπείνωση που προβάλλει μέσα από το άγιο ποτήριο μπροστά στον Σταυρό και τα σύμβολα του Πάθους θα έβλεπε προς την Ανατολή, δηλαδή προς τον μεγάλο Σταυρό που θα ήταν στερεωμένος πίσω από την αγία τράπεζα, στα ανατολικά της. Μολονότι η σύνθεση του διαχώρου με τον Χριστό στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης μέσα στο άγιο ποτήριο φαίνεται να καθιερώνεται κατά τον 18ο αιώνα, ο τύπος του Χριστού ως Άκρα Ταπείνωση πρωτοεμφανίζεται στη βυζαντινή τέχνη από τα τέλη του 11ου αιώνα και έχει συνδεθεί με τις αλλαγές στην ακολουθία των Παθών κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα, που είχαν συνταχθεί σε ιδιωτικά μοναστήρια της Κωνσταντινούπολης.³⁵ Αργότερα, από το β' μισό του 13ου και κυρίως κατά τον 14ο αιώνα, το βυζαντινό αυτό αρχέτυπο διαδίδεται στην κεντρική και τη βόρεια Ιταλία, και ιδίως στη Βενετία.³⁶ Ο τύπος διαγράφει εντυπωσιακή πορεία στην υστερογοτθική τέχνη της Δύσης. Σε μεταγενέστερη εποχή κυριαρχεί στη διακόσμηση των εντοίχιων, λίθινων και ξύλινων αρτοφορίων για την όστια που κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα ήταν τοποθετημένα σε τοίχο της κεντρικής αψίδας των ναών της βόρειας Ιταλίας, παραπέμποντας ακραιφνώς στη δυτική ευχαριστιακή διαδικασία. Από τα πολλά παραδείγματα αξίζει να αναφερθεί επιχρυσωμένη και επιζωγραφισμένη πρόσοψη ενός τέτοιου αρτοφορίου (εικ. 11) που χρονολογείται στα 1475-1500 και φυλάσσεται στο Μουσείο David and Alfred Smart, του Πανεπιστημίου του Σικάγου (αρ. ευρ. 1973-55).³⁷ Το αρτοφόριο θυμίζει εσωτερικό ναού, στο κέντρο του οποίου παριστάνεται ο Χριστός στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης να αναδύεται από σαρκοφάγο. Αριστερά και δεξιά του δύο γονατιστοί άγγελοι και περιμετρικά άλλες τέσσερις μορφές αγγέλων, χερουβίμ και φυτικός διάκοσμος.

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επιστρέφει και ως αντιδάνειο κατά τον 15ο αιώνα στην κρητική ζωγραφική. Ο

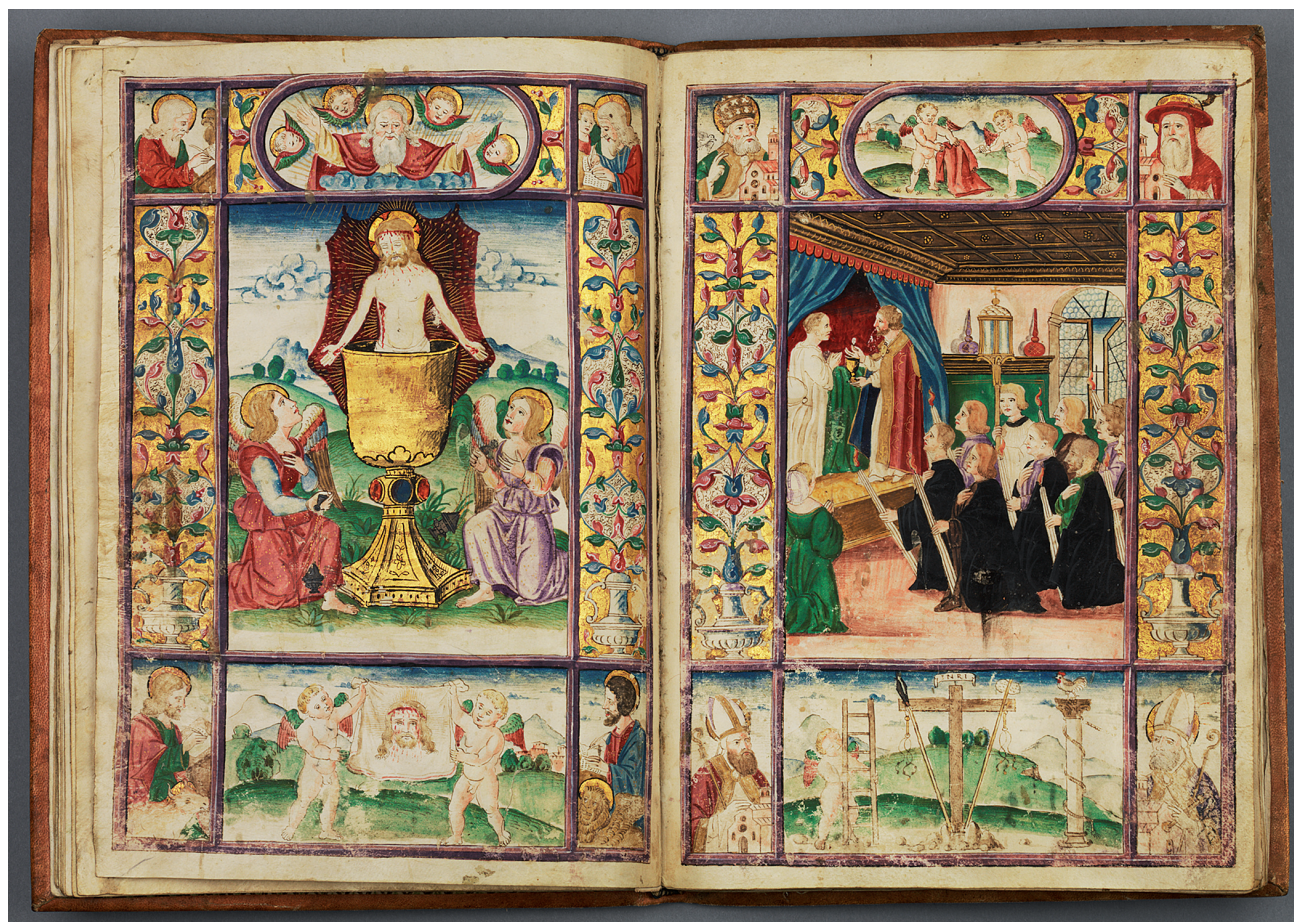


Εικ. 11. Επιτοίχια πρόσοψη εντοίχιου αρτοφορίου για την αποθήκευση της όστιας με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση σε σαρκοφάγο και αγγέλους, 1475-1500. Σικάγο, The David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago University, Gift of the Samuel H. Kress Foundation (1973-55) (φωτ.: 2013, ευγενική παραχώρηση του Μουσείου Τέχνης David and Alfred Smart).

ρόλος του ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη στην καθιέρωση του είναι γνωστός για την κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα³⁸ και μάλιστα ο Μ. Χατζηδάκης είχε επισημάνει και την παρουσία δύο κυρίαρχων παραλλαγών του.³⁹ Την παρούσα μελέτη ενδιαφέρει η παραλλαγή με τον Χριστό που εικονίζεται με τα χέρια ανοιχτά μέσα σε ανοικτή σαρκοφάγο, η οποία δεν φαίνεται να είχε ευρεία διάδοση,⁴⁰ αν και σημαντικοί ζωγράφοι, σύγχρονοι και μεταγενέστεροι του Τζαφούρη, όπως ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς, την αναπαρήγαγαν τον 16ο αιώνα σε τοιχογραφίες που κοσμούσαν την κόγχη της πρόθεσης των εκκλησιών, αλλά και σε φορητές εικόνες.⁴¹

Ο τύπος του Χριστού Άκρα Ταπείνωση μέσα στο ποτήριο της θείας ευχαριστίας φαίνεται ότι παρεισέφρησε στη δυτική ευχαριστιακή θεματολογία μέσω της εικονογράφησης του οράματος του Πάπα Γρηγορίου του Μεγάλου (590-604), η αφήγηση του οποίου γνώρισε μεγάλη διάδοση από τον 8ο αιώνα και μετά. Σύμφωνα με την ιστορία του οράματος, ο Πάπας Γρηγόριος ο Μέγας στην προσπάθειά του να πείσει μια άπιστη γυναίκα για την παρουσία του Χριστού απηύθυνε, στη διάρκεια του μυστηρίου της θείας ευχαριστίας, θεία παράκληση προσδοκώντας ένα θαύμα. Το θαύμα έγινε και η όστια μετατράπηκε σε ματωμένο δάχτυλο, αποδεικνύοντας στην έκπληκτη πια γυναίκα την παρουσία του Χριστού.⁴² Το όραμα εντάχθηκε στο πλαίσιο ενός έντονου και πολύ ενδιαφέροντος προβληματισμού, καθώς και της ζωηρής δημόσιας ρητορικής η οποία τον διαδέχθηκε τους μεσαιωνικούς χρόνους σχετικά με το μυστήριο της δυτικής θείας ευχαριστίας και της μυστικιστικής λατρείας του αίματος που δεν αφορούν όμως την παρούσα δημοσίευση.⁴³ Τελικά, οι μορφές του Χριστού Άκρα Ταπείνωση και του Πάπα Γρηγορίου του Μεγάλου ενσωματώθηκαν στη δυτική εικονογραφία του μυστηρίου της θείας ευχαριστίας. Το θέμα γνώρισε μεγάλη διάδοση στη Δύση, σε διάφορες παραλλαγές, από τον 14ο αιώνα και μετά, ώπου τον 15ο αιώνα έγινε πια πολύ δημοφιλές. Αξίζει να σημειωθεί ότι η εκδοχή αυτή δεν απορροφήθηκε από τη βενετική τέχνη. Αντίθετα, εμφανίστηκε συναφές ευχαριστιακό θέμα μόνο με τη μορφή του Χριστού Άκρα Ταπείνωση και το ποτήριο, όπως φαίνεται σε πίνακα του ζωγράφου Giovanni Bellini του 15ου αιώνα.⁴⁴ Στο έργο του Bellini παριστάνεται ο Χριστός Λυτρωτής να φέρει με το ένα χέρι του σταυρό, από τον οποίο κρέμεται το ακάνθινο στεφάνι, και να αγγίζει με το δεξί την πληγή του απ' όπου ρέει το αίμα το οποίο συλλέγει άγγελος σε άγιο ποτήριο.⁴⁵ Ο πίνακας θεωρείται ότι αποτέλεσε τη μικρή θύρα ξύλινου εντοίχιου αρτοφορίου αποθήκευσης της όστιας.⁴⁶

Στην τέχνη της Βενετίας ο εικονογραφικός τύπος με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση μέσα στο ποτήριο εντοπίζεται, τον επόμενο αιώνα, σε μικρογραφίες από καταστατικά αδερφοτήτων της Βενετίας, όπως αυτή της Αγίας Δωρεάς (Santissimo Sacramento) με χρονολογία 1512 από την εκκλησία της Santa Maria Mater Domini στη Βενετία. Το καταστατικό σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Τέχνης του Πανεπιστημίου Princeton (αρ. ευρ. 40-401) (εικ. 12).⁴⁷ Στο κέντρο της μικρογραφίας, ο Χριστός εικονίζεται στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης



Εικ. 12. Μικρογραφία σε καταστατικό της αδελφότητας της Αγίας Δωρεάς, 1512. Προέρχεται από την εκκλησία της Santa Maria Mater Domini στη Βενετία. Πρίνστον, Princeton University Art Museum, Gift of Frank Jewett Mather Jr, αρ. ευρ. 41940-401 (φωτ.: Bruce M. White).

μέσα στο άγιο ποτήριο. Κάτω από τα ανοιχτά χέρια του Χριστού γονατίζουν δύο άγγελοι που φέρουν θυμιατήρια και τον κοιτάζουν με θαυμασμό. Στις τέσσερις γωνίες, ευαγγελιστές. Στο επάνω μέρος της μικρογραφίας το κέντρο καταλαμβάνει ο Παλαιός των Ημερών, ενώ στο κάτω μέρος δύο χερουβίμ κρατούν το Άγιο Μανδήλιο. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος εντοπίζεται και σε γλυπτά, όπως για παράδειγμα ανάγλυφο από το υπέρθυρο οικίας, που στέγαζε την αδελφότητα του Σώματος του Χριστού (Corpus Cristi), σύμφωνα με επιγραφή του 1573 που βρίσκεται κοντά στον ναό του San Gregorio στη Βενετία.⁴⁸ Το θέμα γνώρισε μεγάλη διάδοση στη βενετική τέχνη και στους επόμενους αιώνες. Σε αυτό συνηγορεί λιτανευτικό λάβαρο που βρίσκεται στο Μουσείο του Αγίου Μάρκου και χρονολογείται στον 18ο-19ο αιώνα (εικ. 13).⁴⁹

Στην ορθόδοξη τέχνη, ο εικονογραφικός τύπος του

Χριστού Άκρα Ταπείνωση πρωτοεμφανίζεται σε εικονίδιο από την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που χρονολογείται στο 1579 και συνδέεται με τον ζωγράφο Μιχαήλ Δαμασκηνό.⁵⁰ Στο εικονίδιο αυτό ο Χριστός εικονίζεται γυμνός, με ανοιχτά τα χέρια, να αναδύεται μέσα από ποτήριο που κρατούν δύο γονατιστοί άγγελοι. Η παράσταση φέρει την επιγραφή *ΕΓΩ ΕΙΜΙ Ο ΑΡΤΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ*. Η εικόνα φαίνεται να είναι η μικρή θύρα ξυλόγλυπτου αρτοφορίου (εικ. 14).⁵¹

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο Μ. Δαμασκηνός εισήγαγε τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού Άκρα Ταπείνωση εντός του ποτηρίου στα Επτάνησα χωρίς όμως να έχει διασωθεί κάποιο έργο που να αποδεικνύει μια τέτοια υπόθεση, σύμφωνα τουλάχιστον με το δημοσιευμένο υλικό. Ο ίδιος εξάλλου πιστώνεται την εισαγωγή ενός παραπλήσιου ευχαριστιακού τύπου, της Αλ-



Εικ. 13. Λιτανευτικό λάβαρο, 18ος-19ος αι. Βενετία, San Marco Museo (φωτ.: Π. Μπενάτου).

ληγορίας της θείας Μετάληψης, που πρωτοεμφανίζεται τον 16ο αιώνα στα Επτάνησα και εντοπίζεται αρχικά σε εικόνα από την Ιερά Μονή Υπεραγίας Θεοτόκου Πλατυτέρας στην Κέρκυρα.⁵² Η εικόνα είναι ανυπόγραφη, αλλά έχει αποδοθεί στον ζωγράφο Μιχαήλ Δαμασκηνό και θεωρείται πως αποτέλεσε το αρχέτυπο για εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα, κυρίως από την Κέρκυρα. Αξίζει να σημειωθεί ότι το θέμα αυτό είχε ως πρότυπο, όπως επισήμανε ο Ν. Ξυγγόπουλος, τον Χριστό Λυτρωτή, όπως εμφανίζεται και στον πίνακα του Bellini.⁵³ Αν και θα συμφωνήσω με τον Ι. Ρηγόπουλο ότι τα επιμέρους

χαρακτηριστικά του τύπου διαμορφώθηκαν κάτω από την επίδραση φλαμανδικών χαλκογραφιών.⁵⁴

Είναι ενδιαφέρον ότι κατά τον 16ο αιώνα κυκλοφορούσαν και δυτικές χαλκογραφίες με συναφή εικονογραφικά θέματα, όπως για παράδειγμα τα φλαμανδικά χαρακτηριστικά του Jerôme Wierix.⁵⁵ Σε μια τέτοια χαλκογραφία εικονίζεται ο Χριστός Άκρα Ταπείνωση να αναδύεται μέσα από ποτήριο. Αναπαραγόμενες σε πολλά αντίτυπα, οι χαλκογραφίες μάλλον χρησιμοποιούνταν ως σημείο αναφοράς στο πλαίσιο μιας προσωπικής και ιδιωτικής λατρείας.



Εικ. 14. Μικρή θύρα ξυλόγλυπτου αρτοφορίου με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση σε ποτήριο, 1579. Βενετία, Ναός Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων [από: Μπούσκαρη (σημ. 52) εικ. 54].

Το εικονογραφικό θέμα του Χριστού Άκρα Ταπείνωση μέσα στο ποτήριο φαίνεται ότι καθιερώνεται στην επτανησιακή τέχνη τον 18ο και τον 19ο αιώνα, και εντοπίζεται σε αρτοφόρια. Ενδεικτικά αναφέρω ξυλόγλυπτο αρτοφόριο του 18ου(;) αιώνα που βρίσκεται στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Άσσο, Κεφαλονιά.⁵⁶ Στην Άσσο ήταν η έδρα του Βενετού προβλεπτή μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα.⁵⁷ Το αρτοφόριο εικονίζει στο κεντρικό του φύλλο πανομοιότυπο εικονογραφικό τύπο με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση του αρτοφορίου του Μουσείου Μπενάκη. Επίσης, ξυλόγλυπτο αρτοφόριο του 18ου αιώνα από τον ναό της Αγίας Μαύρας στο Μαχαιράδο της Ζακύνθου⁵⁸ εικονίζει στο κεντρικό του φύλλο τον Χριστό εντός του αγίου ποτηρίου έως την ήβη, με λευκό περικόσμημα και κόκκινο ιμάτιο που ανεμίζει προς τα πίσω. Ο Χριστός έχει ανοιχτά τα μάτια του και στρέφει το βλέμμα του προς τα επάνω, ενώ ανοίγει τις παλάμες

του προς τα έξω, σε στάση δέησης. Το θέμα δεν είναι πανομοιότυπο, αλλά συναφές. Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού Άκρα Ταπείνωση μέσα στο ποτήριο δεν γνώρισε μεγάλη διάδοση, τουλάχιστον σύμφωνα με το δημοσιευμένο υλικό.

Τέλος, οι ολόσωμες μορφές αγγέλων με αυτοκρατορικά ενδύματα που ενέχουν θέση διακόνου φαίνεται ότι εμφανίζονται από πολύ νωρίς στη μνημειακή ζωγραφική καθώς περιλαμβάνονται στο θεματολόγιο του Μελισμού.⁵⁹ Ο τύπος όμως καθιερώνεται από τον 15ο αιώνα στην κρητική ζωγραφική. Αξιομνημόνευτο παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας του Μουσείου Μπενάκη (αρ. ευρ. ΓΕ-3051), που αποδίδεται στον Νικόλαο Ρίτζο.⁶⁰ Αρχάγγελοι με αυτοκρατορικά ενδύματα εντοπίζονται και σε εικόνα από τη Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα με την Παναγία των Αγγέλων του Εμμανουήλ Τζάνε με χρονολογία 1668.⁶¹ Επίσης σε εικονίδιο του Μουσείου Μπενάκη με τον Αρχάγγελο Μιχαήλ και πλαστή (ίσως) υπογραφή του Στέφανου Τζανκαρόλα (εικ. 16)⁶² και στο πάρισο εικονίδιο με τον Αρχάγγελο Γαβριήλ που βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης.⁶³

Συνοψίζοντας, το αρτοφόριο του Μουσείου Μπενάκη αποτελεί ενδιαφέρον δείγμα εργασίας. Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος του αναπαράγει μοτίβα εμπνευσμένα από το δυτικό μπαρόκ. Ο γραπτός διάκοσμος της εμπρόσθιας όψης είναι ένας ευρύτατα διαδεδομένος τύπος στην ορθόδοξη θρησκευτική τέχνη. Ο γραπτός διάκοσμος της πίσω όψης είναι σπάνιος και αναπαράγει ευχαριστιακό θέμα, το οποίο ήδη τον 16ο αιώνα εξυπηρετούσε ευρέως τις ανάγκες της δυτικής θείας ευχαριστίας και είχε γνωρίσει μεγάλη διάδοση στην τέχνη της Βενετίας. Προκαλεί αρχικά μεγάλο προβληματισμό το γεγονός ότι στο αρτοφόριο του Μουσείου Μπενάκη, που φαίνεται ότι αποτελεί συλλογικό αφιέρωμα κάποιας τοπικής συντεχνιακής ή θρησκευτικής αδελφότητας το 1808, λίγα χρόνια δηλαδή μετά την έλευση της Δημοκρατίας της Γαλλίας και των Ρωσοτούρκων και λίγο πριν από την έλευση των Άγγλων στα Ιόνια νησιά, εικονίζονται στα κεντρικά διάχωρα της πρόσθιας και πίσω όψης δογματικά “αλληλοσυγκρουόμενοι” εικονογραφικοί τύποι που εκφράζουν την ευχαριστιακή λατρεία δύο θρησκειών με διαφορετικό προσανατολισμό και περιεχόμενο. Φαίνεται ότι τα πολιτισμικά πρότυπα μιας “μυθικής”, για



Εικ. 16. Εικονίδιο με τον αρχάγγελο Μιχαήλ. Προέρχεται πιθανώς από μεγάλο ξύλινο αρτοφόριο και αποδίδεται στον Στέφανο Τζανκαρόλα, τέλη 17ου-αρχές 18ου αι. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. ΓΕ-3013.

τους κατοίκους των Ιονίων, Βενετίας επέδρασαν σε τέτοιο βαθμό στις τοπικές κοινωνίες, ώστε η φαινομενικά απροβλημάτιστη οικειοποίηση δυτικών ευχαριστιακών θεμάτων αποδεικνύεται τελικά το φυσικό επακόλουθο της επιθυμίας των τοπικών κοινωνιών να συμμετέχουν στα καλλιτεχνικά δρώμενα μιας μεγάλης μητρόπολης αναπαράγοντας τα εικαστικά πρότυπά της, αγνοώντας τυχόν δογματικούς περιορισμούς – επιθυμία που διατη-

ρήθηκε ακόμα και όταν η μητρόπολη αυτή, η Βενετία, είχε πια παρακμάσει.

Πανωραία Μπενάτου
Βυζαντινολόγος
Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων
Μουσείο Μπενάκη
panorea@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ευχαριστώ θερμά την κα Αναστασία Δρανδάκη, επιμελήτρια της Βυζαντινής Συλλογής του Μουσείου Μπενάκη, για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης του αρτοφορίου. Α. Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 2000) 136-37, εικ.

2. *Catalogue de la vente aux enchères publiques des collections du feu le Dr G. Bay* (Κάιρο χ.χ.) 40 αρ. 272. Δυστυχώς είναι παλαιά η εγγραφή στο μητρώο αντικειμένων του Μουσείου Μπενάκη και δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία.

3. Ό.π., 41 εικ.

4. Γενικά για τα εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα, βλ. Κ.Α. Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα* (Αθήναι 1982).

5. Βλ. Α. Μπαλλιάν (επιμ.), *Μουσείο Μπενάκη, Οδηγός του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης* (Αθήνα 2006) 180-81.

6. Πρβλ. Κ. Μακρής, *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα* (Αθήνα 1982) 11· Χ. Μ. Κουτελάκης, Νέα στοιχεία για εργαστήρια ξυλογλυπτικής και αργυροχρυσοχοΐας, *Μνημοσύνη* 12 (1991-1993) 328.

7. Γ. Μοσχόπουλος, Ανέκδοτα στοιχεία για την εκκλησιαστική τέχνη της Κεφαλλονιάς, *Κεφαλλοννιακά χρονικά* 2 (1977) 219.

8. Για Ιταλούς ταγιαδόρους κατά τον 18ο αιώνα στα Επτάνησα, βλ. Κουτελάκης (σημ. 6) 329.

9. Για τους ντόπιους τεχνίτες ξυλογλυπτικής, βλ. Κουτελάκης (σημ. 6) 338.

10. *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη* (Αργοστόλι 1996) εικ 35-38 και 44-48. Πρβλ. επίσης εικονίδιο με την αγία Παρασκευή του 18ου αι. από τη Συλλογή Γ. Τζολοζίδη στο: Α. Τούρτα (επιμ.), *Συλλογή Γεώργιου Τζολοζίδη. Το Βυζάντιο με τη ματιά ενός συλλέκτη* (κατάλογος έκθεσης, Βυζαντινό Μουσείο Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2001) 61 αρ. 77.

11. *Κεφαλονιά* (σημ. 10) εικ. 118-19 και 124-25.

12. Βλ. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα* (Κέρκυρα 1994) 208 εικ.

13. Μοσχόπουλος (σημ. 7) 219 σημ. 14.

14. Ευχαριστώ θερμά τον ομότιμο καθηγητή Γ. Βελένη για τις πολύτιμες συμβουλές του σχετικά με την αφιερωματική επιγραφή.

15. H.G. Liddel – R. Scott, *Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσας* (Αθήνα 2007) 1250.

16. Κ. Καιροφύλας, *Η Επτάνησος υπό τους Βενετούς* (Αθήνα 1948) 311.

17. Ε. Λούντζης, *Περί της πολιτικής κατάστασεως της Επτανήσου επί Ενετών* (Αθήναι 1856) 203.

18. Ό.π., 205· Καιροφύλας (σημ. 16) 313.

19. Γενικά για τις θρησκευτικές αδελφότητες στα Ιόνια Νησιά βλ. Ν.Γ. Μοσχονά, Θρησκευτικές αδελφότητες λαϊκών στα Ιόνια Νησιά, *Σύμμεικτα* 7 (1987) 193-204. Ειδικότερα βλ. επίσης Σ.Χρ. Καρύδης, *Ορθόδοξες αδελφότητες και συναδελφικοί ναοί στην Κέρκυρα (15ος-19ος αι.)* (Αθήνα 2004).

20. Γενικά για τα αρτοφόρια βλ. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια* 3 (Αθήναι 1963) 296-97 (Ε. Θεοδώρου – Γ. Σωτηρίου)· Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός* (Θεσσαλονίκη 2008) 34.

21. Ό.π., 112.

22. Ό.π., 112.

23. C. Jolivet-Lévy, Images de l'eucharistie dans les monuments byzantins, στο: *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)* (Paris 2009) 166· R.F. Taft, Byzantine Communion Spoons: A review of the Evidence, *DOP* 50 (1996) 224-26.

24. Κωνσταντινίδη (σημ. 20) 34.

25. Κωνσταντινίδη (σημ. 20) 108-11· Α. και Ι. Στυλιανού, Ο Ναός του Αγίου Νικολάου της Στέγης παρά την Κακοπετρίαν, *ΚνηρΣπονδ* 10 (1946) 157, 168.

26. Κωνσταντινίδη (σημ. 20) 108-09.

27. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (Paris 1910)

3, πίν. 135.

28. Μ. Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'institut* (Venise 1962) 153-54 αρ. 140 και πίν. 66· Μ. Κωνσταντουδάκη, Έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο ιερό του Αγίου Γεωργίου Βενετίας: Έξοδα και αμοιβή (ανέκδοτα έγγραφα, 1577-1579), *ΔΧΑΕ* 27 (2006) 506-07, εικ. 1.

29. Βλ. Αθ. Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* (Αθήνα 1985) εικ. 251, 248.

30. Για το αντιμήνσιο βλ. Γ. Α. Σωτηρίου, Τα Λειτουργικά άμφια της Ορθοδόξου Ελληνικής Εκκλησίας, *Θεολογία* 20 (1949) 13-14, πίν. Ι, εικ. 16. Για το αρτοφόριο βλ. Παλιούρας (σημ. 27) 154, 158, εικ. 166. Για το ποτηροκάλυμμα βλ. Ε. Βέη-Χατζηδάκη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα* (Αθήνα 1953) αρ. 93, 63. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον πατέρα Παναγιώτη Καποδίστρια, Γενικό Αρχιερατικό Επίτροπο Ζακύνθου, για το φωτογραφικό υλικό δύο αρτοφορίων του 19ου αι.(;) από τους ναούς της Παναγούλας και της Φανερωμένης στο χωριό Μπανάτου της Ζακύνθου, που έθεσε στη διάθεσή μου.

31. *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* (Αθήνα 2002) αρ. 176, 462-63.

32. Βλ. ασημένιο και επιχρυσωμένο αρτοφόριο από το Μουσείο Μπενάκη (αρ. ευρ. ΓΕ ΤΑ 301) που χρονολογείται στον 19ο αι., στο: Α. Μπαλλιάν, *Θησαυροί από τις Ελληνικές Κοινότητες της Μικράς Ασίας και Ανατολικής Θράκης. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη* (κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1992) αρ. 56, 100-01. Ξύλινο, με ασημένια επένδυση, αρτοφόριο από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (αρ. ευρ. Τ333) με χρονολόγηση 1815, βλ. *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* (Αθήνα 2002) αρ. 177, 464-65.

33. Μικρό ασημένιο και επιχρυσωμένο αρτοφόριο του Μουσείου Μπενάκη (αρ. ευρ. ΓΕ 33969) που θεωρείται ότι προέρχεται από τον ναό του Αγίου Θεοδώρου από την Κερμύρα της Καππαδοκίας Στην πόλη της Κερμύρας, που αρχικά κατοικούνταν κυρίως από Αρμένιους, εισέρρευσαν μαζικά ελληνικοί πληθυσμοί γύρω στο 1750. Το 1856, η πόλη ήδη φιλοξενούσε 600 ελληνικές οικογένειες και είχε δύο ορθόδοξους ναούς, έναν αφιερωμένο στην Παναγία και έναν στους Αγίους Θεοδώρους. Βλ. Α. Ballian, *Cries and Whispers in Karamanlidika Books*, στο: Ε. Balta – Μ. Karppler (επιμ.), *Proceedings of the First International Conference on Karamanlidika Studies (Nicosia, 11th -13th September 2008)* (Wiesbaden 2010) 45-61, ιδιαίτερα 48.

34. Αδημοσίευτο. Στα βορειοανατολικά της πόλης της Καισάρειας είχε κτιστεί το Σαρμουσακλή, με τη μονή της Θεοτόκου του Κερκεμέ, παράρτημα της Μονής της Αγίας Αικατερίνης του Σινά.

35. D.I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Der Ritus-Das Bild* (München 1965) 197-289· H. Belting, An image and its function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium, *DOP* 34-35(1980-1981) 1-16, εικ. 1-22· για την απόδοση γενικότερα του θρήνου στη μεσοβυζαντινή εποχή βλ. Η. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31(1977) 123-74. Μία από τις παλαιό-

τερες γνωστές γραπτές φορητές εικόνες που διασώζουν τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο είναι η αμφιπρόσωπη λιτανευτική εικόνα με την Παναγία και τον Χριστό από την Καστοριά που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 12ου αιώνα, με σαφείς δογματικούς υπαινιγμούς σχετικά με την Ενοάρκωση και το Πάθος, βλ. R. Cormack – M. Vassilaki (επιμ.), *Byzantium 330-1453* (κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts, London 2008) αρ. 246, όπου και παλιότερη βιβλιογραφία. Μεταγενέστερες απεικονίσεις εντοπίζουμε στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα στη Μονή Ιβήρων, βλ. *Θησαυροί του Αγίου Όρους* (κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1997) αρ.2.39, 104-05 (Ευθ. Ν. Τσιγαρίδας) και τον 17ο αι στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας, βλ. *Το Κάλλος της Μορφής* (Αθήνα 1995) αρ. 80, 227-28 (Ι. Κιζλάσοβα).

36. Η πιο γνωστή είναι η ψηφιδωτή εικόνα του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα από τη Βασιλική Santa Croce in Gerusalemme στη Ρώμη που εμφανίζει τον Χριστό ως μεμονωμένη μορφή με κλειστά τα μάτια και σφιχτά δεμένα τα χέρια του επάνω στο υπογάστριό του, βλ. *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004) αρ. 131 όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία, 221-22 (H.C. Evans). Το ίδιο θέμα αντιγράφει και ο γνωστός πίνακας του Paolo Veneziano που κοσμούσε τον κεντρικό βωμό του Αγίου Μάρκου της Βενετίας και σήμερα βρίσκεται στο μουσείο του, η λεγόμενη *pala feriale*, βλ. F. Pedrocchio, *Paolo Veneziano* (Milano 2003) αρ. 16, 170-73· M. Muraro, *Paolo Da Venezia* (University Park, PA – London 1970) 53, 14.

37. C. Puglisi – W. Barcham (επιμ.), *Passion in Venice. Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of Sorrows in Venetian Art* (κατάλογος έκθεσης, The Museum of Biblical Art, New York 2011) 94-95, αρ. 33.

38. Αξίζει να μνημονευθούν η εικόνα που του αποδίδεται στην Ιερά Μονή Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* (Αθήνα 1997) αρ. 40, 89-90· *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* (Αθήνα 1986) αρ. 111, 112 (Ν. Χατζηδάκη). Επίσης το τρίπτυχο από τη συλλογή Lichačev που βρίσκεται στο Μουσείο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης, βλ. *Sinai, Byzantium and Russia* (κατάλογος έκθεσης, The State Hermitage Museum – The Courtauld Gallery, St Petersburg 2000) αρ. B-155, 178-79.

39. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, στο: *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδην* (Βενετία 1974) 184 κ.ε.

40. Στον Ν. Τζαφούρη αποδίδεται ομώνυμη εικόνα από τη μονή Ζωοδόχου Πηγής Πάτμου [Χατζηδάκης (σημ. 39) 89-90, αρ. 40· *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* (σημ. 37) 112, αρ. 111 (Ν. Χατζηδάκη). Πρβλ. τρίπτυχο από τη συλλογή Lichačev που φυλάσσεται στο Μουσείο Ερμιτάζ της Πετρούπολης, που επίσης του αποδίδεται, G. Bastek – G. Janczarski (επιμ.), *Serenissima, Swiatło, Wenecji* (κατάλογος έκθεσης, The State Hermitage Museum, Posnan – Wrocław 2000) 98-107, αρ. 5.

41. Μια πολύ ενδιαφέρουσα πολυπρόσωπη απόδοση του τύπου είναι η εικόνα από την Ιερά Μονή Ξενοφώντος του

αγίου Όρους που χρονολογείται στον 17ο αιώνα. Δίπλα στον νεκρό Χριστό έχουν αποδοθεί οι μορφές της Παναγίας, του Ιωάννη Θεολόγου και δύο αγγέλων, βλ. *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες* (Αγιον Όρος 1998) 219-20, εικ. 96.

42. M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge 1991, ανατυπ. 2004) 121-22, εικ. 6.

43. C. Walker Bynum, The Blood of Christ in the Later Middle Ages, *Church History* 71, No. 4 (Δεκ. 2002), 687-91.

44. R. Goffen, *Giovanni Bellini* (New Haven και London 1989) εικ. 57, 81· O. Bätschmann, *Giovanni Bellini* (London 2008) εικ. 41, 46-47, 131.

45. Το θέμα της μετάληψης του αίματος του Χριστού πρωτοεμφανίζεται στη Δύση τον 9ο αιώνα, στην εικονογραφία της Σταύρωσης. Ενδεικτικά αναφέρω εικόνα από ελεφαντοστό με τη Σταύρωση που βρίσκεται στο Μουσείο Victoria & Albert (αρ. ευρ. 250-1867) και χρονολογείται γύρω στο 860-870, βλ. αναλυτική μελέτη ομάδας εικόνων από ελεφαντοστό με πολλά κοινά χαρακτηριστικά του 9ου αιώνα με τη Σταύρωση στο: S. Ferber, Crucifixion Iconography in a Group of Carolignian Ivory plaques, *ArtBull* 48, 3-4 (1966) 323-34, εικ. 1-11. Γενικά το εικονογραφικό αυτό θέμα γνώρισε μεγάλη διάδοση τους επόμενους αιώνες. Έχουν εντοπιστεί ξύλινες μήτρες αναπαραγωγής ξυλογραφιών του A. Dürer του 16ου αιώνα, που επίσης αποδεικνύουν την ευρεία διάδοση που γνώρισε το εικονογραφικό θέμα, βλ. W. Kurth, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer* (New York χ.χ.) αρ. 88, 89, 16-17.

46. Πίνακας του ζωγράφου Vittore Carpaccio, που χρονολογείται στο 1496, επαναλαμβάνει με μικρές διαφοροποιήσεις, όπως την απεικόνιση και της όστιας επάνω από το άγιο ποτήριο, το ίδιο θέμα, βλ. V. Sgarbi, *Carpaccio* (Ginevra και Milano 2002) 61-63. Παραπλήσια απεικόνιση εντοπίζεται και σε ένα από τα σφαιρικά τρίγωνα της αφίδας του ιερού του Santo Stefano degli Agostiniani στην πόλη Empoli της Ιταλίας. Αν και έχει καταστραφεί η νωπογραφία, το εικονογραφικό θέμα έχει διασωθεί μέσω της προετοιμασίας με σινώπη. Πρόκειται για έργο του Masolino και χρονολογείται γύρω στο 1424. Ο Χριστός επιφαίνεται μέσα από νέφη και κρατά στο δεξί του χέρι τον σταυρό και στο αριστερό τον άρτο πάνω από το άγιο ποτήριο. Η αναπαράσταση αυτή θεωρείται μοναδική και είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι στο ποτήριο, αν και δεν συλλέγεται το αίμα του Χριστού, όπως στους πίνακες των Carpaccio και Bellini, υπάρχει μόνο η όστια, που προφανώς παραπέμπει στο ευχαριστιακό θεματολόγιο, βλ. Paul Joannides, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue* (London 1993) 83-86, εικ. 54, αρ. κατ. 9.

47. Puglisi – Barcham (σημ. 38) αρ. 41, 109, 112-13.

48. Puglisi – Barcham (σημ. 38) εικ. 10, 19.

49. I. Favaretto – M. Da Villa Urbani (επιμ.), *Il Museo di San Marco* (Venezia 2004) αρ. 11, 108-09. Τα λάβαρα αυτά

υπάρχουν τουλάχιστον από τις αρχές του 16ου αιώνα, πρβλ. μικρογραφία με αυτό το θέμα στο κατάστιχο της αδελφότητας της Αγίας Δωρεάς του 1505 από τον ναό του San Geminiano στη Βενετία, βλ. Puglisi – Barcham (σημ. 38) 108, 111, αρ. 40.

50. Chatzidakis (σημ. 29) 47, 69-70.

51. M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530/35-1592/93)* (διδ. διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1988) 1, 354-55· E. Μπούσκαρη, *Η Εκκλησία του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία* (Αθήνα 1995) 75, εικ. 54.

52. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας* (Αθήνα 1990) αρ. 39, 59-61· *Περίπλους των εικόνων, Κέρκυρα, 14ος - 18ος αιώνες* (κατάλογος έκθεσης, Ναός Αγίου Γεωργίου, Παλαιό Φρούριο Κερκύρας, Αθήνα 1994) αρ. 14, 102. Πρβλ. εικόνα από την ιδιωτική συλλογή Abou Adal που χρονολογείται στον 18ο αιώνα, βλ. *Lumières de l'Orient Chrétien. Icônes de la collection Abou Adal* (κατάλογος έκθεσης, Musée d'Art et d'histoire, Genève – Beyrouth 1997) αρ. 21, 72-73.

53. Ο A. Ξυγγόπουλος θεωρεί ότι πρότυπο για την εικόνα της Θείας Μετάληψης που αρχικά αποδόθηκε στον E. Τζάνε αποτέλεσε το έργο με τον Χριστό Λυτρωτή του V. Carpaccio, το οποίο ανήκει στην ίδια ομάδα με το αντίστοιχο του Bellini, βλ. A. Ξυγγόπουλος, *Εικόνα της Θείας Μετάληψης του Εμμανουήλ Τζάνε*, στο: *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη* (Βενετία 1974) 292.

54. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική* (Αθήνα 1998) 186.

55. M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix* (Bruselles 1978-1983) 102-03, αρ. 584, πιν. 77.

56. *Κεφαλονιά* (σημ. 10) εικ. 89.

57. *Κεφαλονιά* (σημ. 10) 264.

58. Γ. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου* (Αθήνα 2006) αρ. 4, 618-21.

59. Κωνσταντινίδη (σημ. 20) 117 κ.ε.

60. Δ. Φωτόπουλος – A. Δεληβορριάς, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 1997) εικ. 459· A. Delivorrias – E. Georgoula (επιμ.), *From Byzantium to Modern Greece* (κατάλογος έκθεσης, The Onassis Cultural Center, New York 2005) 52-53, αρ. 11 (A. Drandaki).

61. N. Δρανδάκης, Συμπληρωματικά εις τον Εμμανουήλ Τζάνε. Δύο άγνωστοι εικόνες του, *Θησαυρίσματα* 11 (1974) 39-40.

62. Βλ. A. Ξυγγόπουλος, *Κατάλογος των Εικόνων. Μουσείον Μπενάκη* (Αθήνα 1936) αρ. 42.

63. St. Frigerio-Zeniou – M. Lazović, *Icônes de la Collection du Musée d'art et d'histoire, Genève* (Genève – Milan 2006) 53-55, αρ. 14.

PANORAIA BENATOU

Carved Wooden Artophorion with Painted Decoration in the Benaki Museum

An interesting artophorion (holy-bread casket, inv. no. ΓΕ-13969) with carved and painted decoration is displayed in a niche in Gallery 25 on the first floor of the Benaki Museum. It was acquired on the open market from the Cairo antiquities dealer Maurice Nahman, but no date is recorded for its accessioning. The work was originally part of the collection of Dr G. Bay, which had been sold at auction in Cairo. An artophorion is a liturgical object, made of wood or metal, which is placed on the altar and contains the presanctified host for emergencies and special occasions. It is usually placed in such a way that the front side of the receptacle, in which there is an opening that can be closed using a small panel, is facing towards the west. This makes it easy for the officiating bishop or priest to open it and take out the presanctified host while standing in front of the altar.

The artophorion has a hexagonal base which supports a core with rectangular cartouches on all its side, each edged with a row of little leaves. Underneath and on either side of each cartouche appear wind curling leafy tendrils which end in red and blue-green flowers. In between the sides, hanging from the top, are festoons of similarly painted leaves and flowers, that seem to climb over the wooden surface. The exceptionally high relief, which becomes sculpture in the round in places, the Baroque excesses of the foliate decoration and the lively depiction of birds all correspond to trends found in the art of the Ionian Islands at the end of the eighteenth or beginning of the nineteenth century and this dating is confirmed by a black dedicatory inscription on the rectangular cartouche on the front left-hand side. The inscription tells us that on 20 September 1808 the otherwise unknown Ioannes Stamatiou gave the artophorion along with another donor who shared his name (?) and their wives and children and a number of other donors whose names are commemorated in abbreviated form.

The central cartouche on the front face serves to close the opening; on it Christ is depicted against a pale pink ground, wearing vestments and rising from a chalice, which is borne aloft on clouds. On the back, the central cartouche contains a depiction of Christ as the Man of Sorrows emerging from a gold and jewelled chalice against a yellowish ground. On the cartouches on both sides of these central panels two

archangels, their arms folded across their breasts, bend towards the central cartouche and the image of Christ in a chalice.

The iconographic type on the front with the draped Christ in a chalice is seen in Palaiologan art alongside depictions of the eucharistic theme of the Melismos. This became a standard part of Orthodox iconography towards the end of the twelfth century and was painted in the lower part of the semicircular apse in the bema or sanctuary. The chalice was incorporated into this eucharistic iconography in the thirteenth century. However, such depictions are isolated and the iconographic type was not widely disseminated. The earliest wall-paintings, which seem to have been the archetype for this theme, are found first in Cyprus and later at Mistra. A more direct parallel is that found in the Evangelistria Church at Mistra, dated to the last quarter of the fourteenth century and preserved in a drawing by Gabriel Millet. To judge from the current state of our knowledge based on the published material, the iconographic type of the draped, 'eucharistic' Christ in a chalice, was essentially crystallized in the seventeenth and more especially the eighteenth century and was found above all on ecclesiastical textiles and artophoria either in metalwork or painted wood.

The iconographic type of the Man of Sorrows in a chalice seems to have entered the Western eucharistic repertoire through the iconography of the Mass of Pope Gregory (Gregory the Great: 590-604), a legend that became extremely popular from the eighth century onwards. In the West this iconography was widely disseminated in various versions from the fourteenth century onwards, becoming exceptionally popular in the fifteenth century. In Venetian art it is found in sculpture, painted manuscripts belonging to Corpus Christi fraternities, on processional banners and so on. It is interesting to note that in the sixteenth century there were Western prints in circulation with similar iconography, such as for example the Flemish engravings of Jérôme Wierix. The iconography of the Man of Sorrows in a chalice seems to have been introduced into the art of the Ionian Islands in the eighteenth and nineteenth centuries, where it is found on artophoria.

Finally the full-length figures of angels in imperial dress acting as deacons seem to appear at an early date in monu-

mental painting and are part of the iconography of the Melismos. However, this iconography becomes standard from the fifteenth century in Cretan painting and subsequently became very widespread.

To sum up, the Benaki Museum artophorion is an interesting example of craftsmanship. The carved decoration reproduces motifs inspired by Western Baroque. The painted decoration on the front is of a type extremely common in Orthodox religious art. The painted decoration on the back is rare and appropriates a eucharistic iconographic subject, which had been in use in the West from at least the sixteenth century and had become extremely popular in Venetian art.

At first glance it is extremely problematic that the Benaki Museum artophorion, which seems to have been a collective offering from some local guild or religious fraternity in

1808 (i.e. a few years after the Ionian Islands came under French and then Russo-Ottoman domination and not long before the arrival of the British) should depict dogmatically “conflicting” iconographies symbolizing the sacrament of the Eucharist in two different denominations with different orientation and content on its two main cartouches, back and front. It seems that the cultural models of Venice – to the inhabitants of the Ionian Islands at least a legendary place – exercised such an influence over local communities that this apparently unproblematic appropriation of Western eucharistic iconography basically just illustrates the natural consequence of local communities aspiring to participate in the art life of a great metropolis by copying its artistic models, in a way overseeing dogmatic limitations. Such aspiration persisted even after the Serenissima had gone into decline.