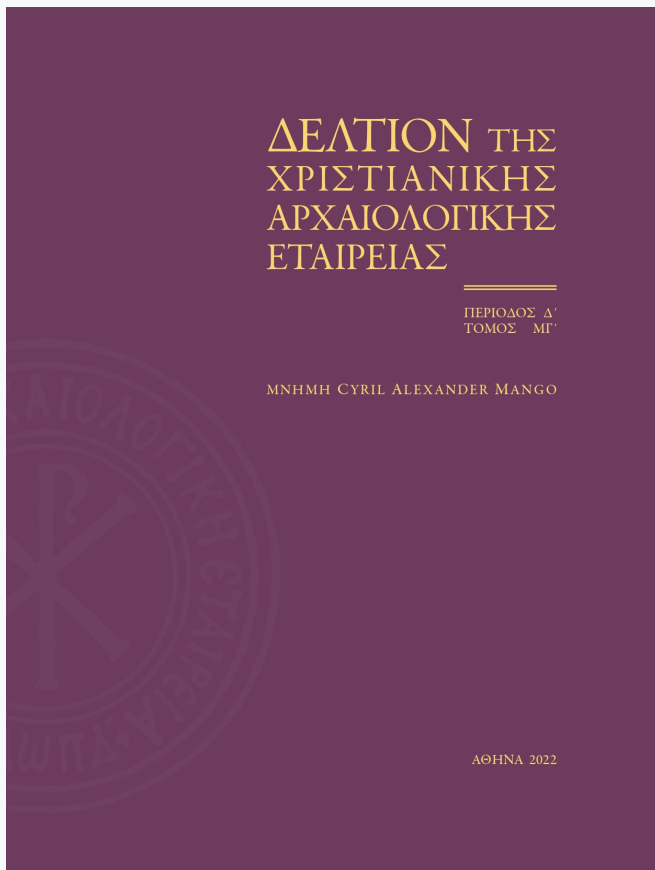


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 43 (2022)

Δελτίον ΧΑΕ 43 (2022), Περίοδος Δ'



Παλαιολόγιο ανάγλυφο του Χριστού Εμμανουήλ από τη συλλογή της Βιβλιοθήκης του Αδριανού στην Αθήνα

Γιώργος ΠΑΛΛΗΣ (Georgios PALLIS)

doi: [10.12681/dchae.34401](https://doi.org/10.12681/dchae.34401)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΛΛΗΣ (Georgios PALLIS) Γ. (2023). Παλαιολόγιο ανάγλυφο του Χριστού Εμμανουήλ από τη συλλογή της Βιβλιοθήκης του Αδριανού στην Αθήνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 43, 371–380. <https://doi.org/10.12681/dchae.34401>

ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟ ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΟΥ ΑΔΡΙΑΝΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Στη συλλογή του αρχαιολογικού χώρου της Βιβλιοθήκης του Αδριανού στην Αθήνα φυλάσσεται ένα αποσπασματικά σωζόμενο ανάγλυφο με παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ σε προτομή. Σύμφωνα με τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του, προέρχεται πιθανότατα από τον διάκοσμο ενός ταφικού μνημείου και φιλοτεχνήθηκε σε εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης κατά τις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα. Ο τρόπος και ο χρόνος κατά τον οποίο έφτασε στην Αθήνα αυτό το υψηλής ποιότητας δείγμα της παλαιολόγιας γλυπτικής, αποτελούν ερωτήματα για τα οποία δεν είναι εύκολο να δοθεί απάντηση.

Λέξεις κλειδιά

Παλαιολόγια περίοδος, εικονιστική γλυπτική, Χριστός Εμμανουήλ, Κωνσταντινούπολη, Αθήνα.

Το 2003 εισήχθη στη συλλογή των λίθινων του αρχαιολογικού χώρου της Βιβλιοθήκης του Αδριανού στην Αθήνα ένα βυζαντινό εικονιστικό ανάγλυφο ως εύρημα εκ περισυλλογής από τον βόρειο οίκο του μνημείου. Παρά την αποσπασματική κατάσταση διατήρησής του, συνιστά μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση έργου μαρμαρογλυπτικής, καθώς αντιπροσωπεύει την παλαιολόγια παραγωγή της Κωνσταντινούπολης στην πιο υψηλή ποιοτικά έκφρασή της, ενώ βρέθηκε μακριά από τη βυζαντινή πρωτεύουσα, με τρόπο που παραμένει άγνωστος.

* Επίκουρος καθηγητής Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, ΕΚΠΑ, gpallis@arch.uoa.gr

** Το δημοσιευμένο αντικείμενο έθεσε υπόψη μου ο αρχαιολόγος της Εφορείας Αρχαιοτήτων Πόλεως Αθηνών Δημήτρης Σούλας, παλαιός συμφοιτητής και φίλος, τον οποίο ευχαριστώ θερμά και από εδώ δίχως, επιπλέον, τις συζητήσεις που κάναμε για

In the collection of the archaeological site of Hadrian's Library in Agora of Ancient Athens, a fragmentary surviving relief is kept with a representation of Christ Emmanuel in a bust. According to its iconographic and stylistic features, it probably comes from the decoration of a burial monument and was created in a workshop in Constantinople during the first decades of the 14th century. The way and time in which this high quality sample of Palaiologan sculpture arrived in Athens, are questions that are not easy to answer.

Keywords

Palaiologan period; figurative sculpture; Christ Emmanuel; Constantinople; Athens.

Το ανάγλυφο

Το ανάγλυφο BA 1636 σώζεται σε δύο συγκολλημένα τεμάχια πλάκας λευκού μάρμαρου, τα οποία έχουν συμπληρωθεί εν μέρει με νέο υλικό (Εικ. 1-4). Οι συνολικές, μέγιστες διαστάσεις του είναι 22 εκ. ύψος, 22 πλάτος και 5 πάχος. Οι παρειές του υποδεικνύουν ότι ανήκε σε μεγαλύτερη πλάκα, από την οποία

το ανάγλυφο, η παρούσα μελέτη θα ήταν ελλιπής. Ευχαριστώ, επίσης, την Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλεως Αθηνών για τη χορήγηση της άδειας μελέτης και δημοσίευσης, τον αρχαιολόγο Διονύση Αγγελή για τα σχέδια και τον φίλο Δρα Μανόλη Πετράκη για τη βοήθειά του στην επεξεργασία των εικόνων. Είμαι υπόχρεος στον David Hendrix, για την παραχώρηση των Εικ. 5 και 8 από το αρχείο του «The Byzantine Legacy». Η μελέτη παρουσιάστηκε πρώτη φορά υπό τη μορφή ανακοίνωσης στο Δέκατο Τρίτο Επιστημονικό Συμπόσιο «Ανασκαφή και Έρευνα, XIII: από το ερευνητικό έργο του Τομέα Αρχαιολογίας και

αποκόπηκε¹. Η πίσω όψη του αποτελείται από επιμελώς λειασμένη επιφάνεια, στην οποία διακρίνεται τμήμα εγχάρακτου πλέγματος από ευθείες και καμπύλες ταινίες που γωνιάζουν (Εικ. 3, 4), στοιχείο το οποίο υποδεικνύει ότι ο λίθος βρίσκεται σε δεύτερη χρήση². Η αρχική του χρήση μπορεί να τοποθετηθεί προς τον 6ο αιώνα, οπότε απαντούν κοινής αντίληψης πλέγματα σε ανάγλυφα θωράκια³ και ψηφιδωτά δάπεδα⁴.

Στην κύρια όψη του αναγλύφου απεικονιζόταν μια ανδρική μορφή σε προτομή κατά μέτωπο, από την οποία διατηρούνται ο λαϊμός, ο δεξιός ώμος, το στέρνο και τα δύο χέρια (Εικ. 1, 2). Το δεξί χέρι είναι υψωμένο στο στήθος σε χειρονομία ευλόγησης, ενώ το αριστερό

Ιστορίας Τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών» (Αθήνα, 7-9 Απριλίου 2021), Πρόγραμμα και περιλήψεις, Αθήνα 2021, 53.

¹ Μετά την αποκοπή – η οποία είναι άγνωστο αν ήταν τυχαία ή ηθελημένη – η παρειά του αναγλύφου δέχθηκε κάποια επεξεργασία, στην κάτω τουλάχιστον πλευρά της, ώστε να γίνει κάπως κυκλοτερής ακολουθώντας το περίγραμμα της ανάγλυφης προτομής.

² Η πρακτική της επανάχρησης απαντά και σε άλλα βυζαντινά εικονιστικά ανάγλυφα, όπως η εικόνα της Θεοτόκου των μέσων του 11ου αιώνα στη συλλογή του Dumbarton Oaks (G. Vikar, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Ουάσινγκτον 1995, 100-103, εικ. 39Α και 39C).

³ Ενδεικτικά αναφέρουμε θωράκια με συγγενικά θέματα στην ιουστινιάνεια Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως [A. Guiglia-Guidobaldi – Cl. Barsanti, *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della grande chiesa giustiniana* (Studi di Antichità Cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana LX), Πόλη του Βατικανού 2004, 494-495 (αριθ. κατ. TN) και 526-527, εικ. 301-304], στη βασιλική του Αγίου Δημητρίου στα Πιέρια όρη, του 6ου πιθανώς αιώνα [ΑΔ 16 (1960) [1962], Β' Χρονικά, 225-226, πίν. 198β (Στ. Πελεκανίδης)], και στη βασιλική του Μαρτυρίου στις Φθιώτιδες Θήβες, του πρώτου μισού του 6ου αιώνα (Π. Η. Λαζαρίδης, «Ανασκαφή Νέας Άγκυρας», ΠΑΕ 1979, 63-64, πίν. 42β).

⁴ Κοινή αντίληψη παρουσιάζουν διακοσμητικά θέματα σε ψηφιδωτά στις βασιλικές του Αγίου Παύλου Ζηπαρίου και του Αγίου Ιωάννου Μαστιχάρη στην Κω, του τέλους του 5ου – αρχών του 6ου αιώνα [Στ. Πελεκανίδης, *Σύνταγμα των Παλαιοχριστιανικών Ψηφιδωτών της Ελλάδος, Ι. Νησιωτική Ελλάς* (Βυζαντινά Μνημεία 1), Θεσσαλονίκη 1988, 68, 71 και 72, πίν. 35α και 38] και στη βασιλική της Ερμιόνης, τέλη του 4ου ή 6ου αιώνας [Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Σύνταγμα των Παλαιοχριστιανικών Ψηφιδωτών της Ελλάδος, ΙΙ. Πελοπόννησος – Στερεά Ελλάδα* (Βυζαντινά Μνημεία 7), Θεσσαλονίκη 1987, πίν. 67γ].

κρατά ένα κλειστό ειλητό. Η μορφή φέρει χιτώνα⁵ με ρομβοειδή λαμόκοψη, την οποία περιτρέχει πλατιά ταινία με διπλό περίγραμμα. Η ταινία προεκτείνεται προς τα κάτω, στον δεξιό ώμο και στο στέρνο, και απολήγει σε δίσκους. Ταινίες αυτού του είδους, σε πιο σύνθετη και διάλιθη μορφή, απαντούν σε χιτώνες ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο σε απεικονίσεις αρχαγγέλων και αγίων μαρτύρων, με χαρακτηριστικά παραδείγματα στον ψηφιδωτό διάκοσμο του καθολικού της Νέας Μονής Χίου (1049-1055)⁶, σε τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά (τρίτο τέταρτο του 11ου αιώνα)⁷ και στα ψηφιδωτά του καθολικού της μονής Δαφνίου (τέλη του 11ου αιώνα)⁸. Η επιλογή αυτού του πολυτελούς ενδύματος που χρησιμοποιούνταν στην αυτοκρατορική αυλή⁹, φαίνεται ότι είχε ως

⁵ Για το ένδυμα του χιτώνα και τις παραλλαγές του, βλ. M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Λέιντεν – Βοστώνη 2003, 54-57, με αναλυτική βιβλιογραφία.

⁶ Στις παραστάσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ και των αγίων Σεργίου και Βάκχου [Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής της Χίου*, Αθήνα 1985, 45-47, 121-123, πίν. 2-3, 124, 295α (Μιχαήλ), 71, 154-156, πίν. 58, 196-197, 304α (Σέργιος) και 72-73, 154-156, πίν. 60, 200-201, 305α (Βάκχος)].

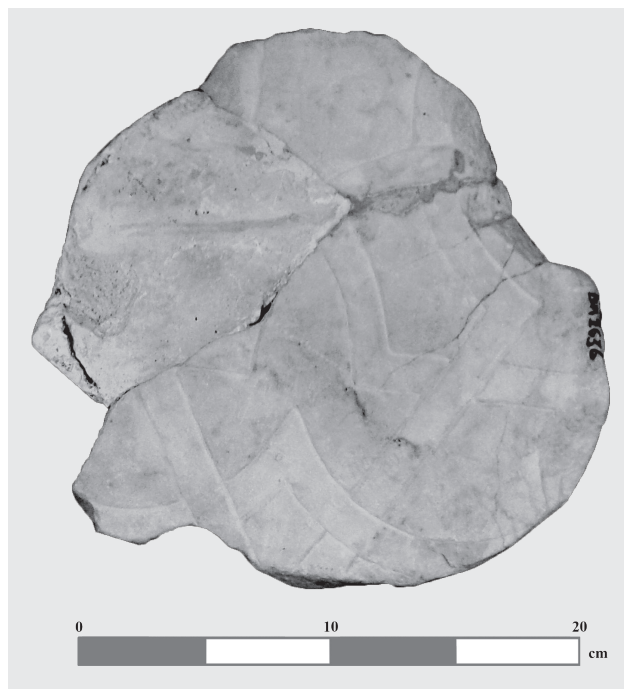
⁷ Στις απεικονίσεις των αγίων Ευγενίου και Σεργίου και Βάκχου στο νοτιοδυτικό παρεκκλήσιο (Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982, 75, 99-100, εικ. 13, 44 και 46).

⁸ Στις απεικονίσεις των αρχαγγέλων και των αγίων Σεργίου και Βάκχου [M. Παναγιωτίδη-Κεσίσσολου, «Αναζητώντας τον ιδρυτή της μονής Δαφνίου», ΔΧΑΕ Μ' (2019) 200, εικ. 5 και 7, και 208, εικ. 16, 17, αντίστοιχα].

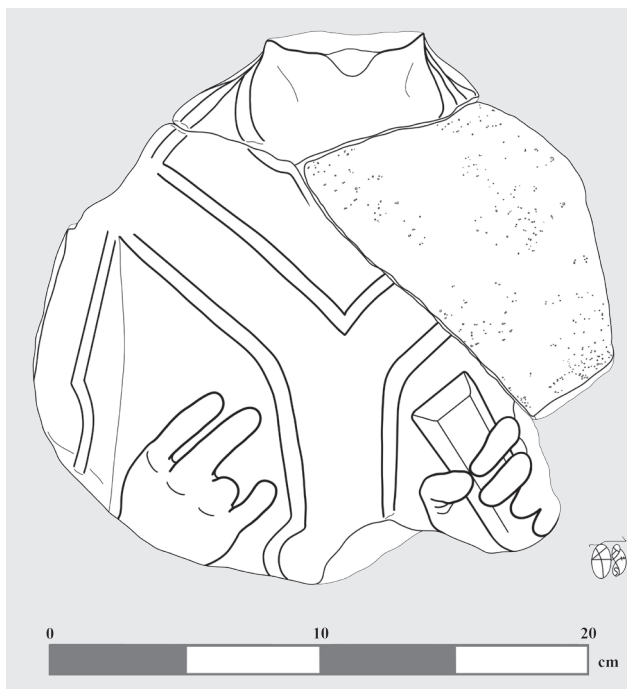
⁹ Η Νανώ Χατζηδάκη ταυτίζει τα συγκεκριμένα διακοσμητικά στοιχεία των χιτώνων με τα λεγόμενα *παραγαύδια*, τα οποία σταδιακά έδωσαν το όνομά τους στους χιτώνες που τα έφεραν [Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, ό.π. (υποσημ. 7) 100 σημ. 400]. Κατά τη Μαρία Παρανή, τα παραγαύδια ήταν χιτώνες με ιδιαίτερο τύπο διακοσμητικών ταινιών, σχήματος γάμμα, οι οποίοι χρησιμοποιούνταν ως αυτοκρατορικό και αυλικό ένδυμα ήδη από την Ύψηρη Αρχαιότητα από τον 10ο αιώνα ανήκαν σχεδόν αποκλειστικά στο βεστιάριο των ευνούχων αξιωματούχων της αυλής [M. Parani, «Look like an Angel: The Attire of Eunouchs and its Significance within the Context of Middle Byzantine Court Ceremonial», A. Beihammer – St. Constantinou – M. G. Parani (επιμ.), *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean. Comparative Perspectives*, Λέιντεν – Βοστώνη 2013, 453-455]. Η ίδια, ωστόσο, δεν προτείνει ταύτισή τους με συγκεκριμένα διακοσμητικά στοιχεία της εικονογραφίας.



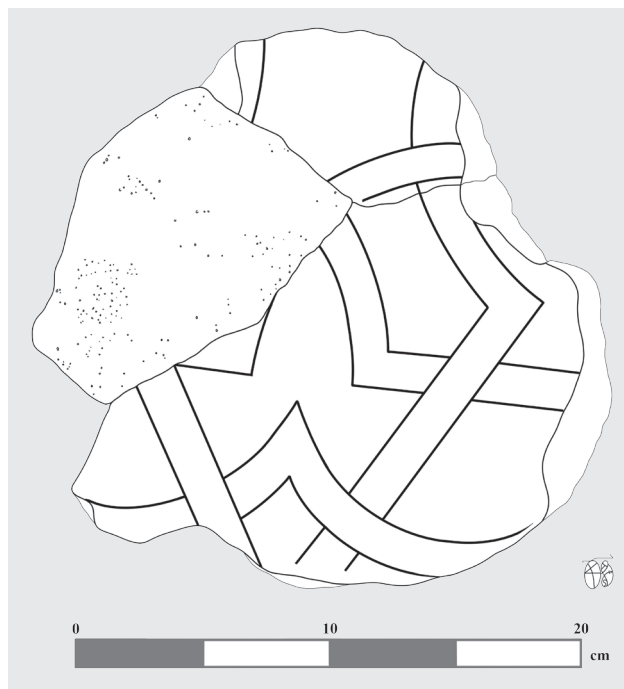
Εικ. 1. Αθήνα, Βιβλιοθήκη του Αδριανού. Το ανάγλυφο BA 1636, πρόσθια όψη. Ο Χριστός Εμμανουήλ, τμήμα.



Εικ. 3. Αθήνα, Βιβλιοθήκη του Αδριανού. Το ανάγλυφο BA 1636, οπίσθια όψη. Χαράξεις.



Εικ. 2. Αθήνα, Βιβλιοθήκη του Αδριανού. Το ανάγλυφο BA 1636, πρόσθια όψη. Ο Χριστός Εμμανουήλ, τμήμα (σχέδιο).



Εικ. 4. Αθήνα, Βιβλιοθήκη του Αδριανού. Το ανάγλυφο BA 1636, οπίσθια όψη. Χαράξεις (σχέδιο).



Εικ. 5. Κωνσταντινούπολη, μονή της Χώρας, ταφικό παρεκκλήσιο. Το ανάγλυφο του Χριστού Εμμανουήλ στο αρκοσόλιο του Μιχαήλ Τορνίκη (π. 1328).

στόχο να υποδηλώσει την υψηλή θέση των αρχαγγέλων και των μαρτύρων στην ουράνια ιεραρχία και τη συνακόλουθη εγγύτητά τους στον επουράνιο βασιλέα.

Τη βάση του λαμού της μορφής περιτρέχει λεπτή ταινία, όμοια με την παρυφή της ρομβόσχημης λαμόκοψης και των ταινιών. Πιθανότατα πρόκειται για την παρυφή ενός εσωτερικού ενδύματος, ίσως ενός δεύτερου, εσωτερικού χιτώνα¹⁰.

Η διάπλαση του σωζόμενου μέρους του σώματος διακρίνεται για τις ραδινές της αναλογίες· έχει βραχύ κορμό, προβαλλόμενο στέρνο και υψηλό αλλά στιβαρό λαιμό. Ρεαλισμός και πλαστικότητα χαρακτηρίζουν την απόδοση του λαμού και των χεριών – στο αριστερό μάλιστα δηλώνεται ακόμη και η αναδίπλωση του δέρματος στο καμπτόμενο μεγάλο δάκτυλο.



Εικ. 6. Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο. Το ανάγλυφο του Χριστού Εμμανουήλ από τα ανάκτορα του Τόπκαπι (πρώτο μισό του 14ου αιώνα).

¹⁰ Για τη χρήση εσωτερικών χιτώνων, βλ. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, ό.π. (υποσημ. 5), 54-55.



Εικ. 7. Κωνσταντινούπολη, Φανάρι, Οικουμενικό Πατριαρχείο. Το ανάγλυφο του Χριστού Εμμανουήλ από την Παναγία Μουγλιώτισσα (αρχές του 14ου αιώνα).

Ταυτόχρονα, ο βραχίονας διαφοροποιείται από τον κορμό με τρόπο αρκετά σκληρό, καθώς η μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο σχηματίζει μια κάθετη επιφάνεια. Η όλη επεξεργασία του αναγλύφου είναι υψηλής ποιότητας και είχε ολοκληρωθεί με στίλβωση της επιφάνειάς του.

Η κεφαλή της μορφής δεν έχει σωθεί, ωστόσο η πλαστικότητα του λαιμού μάς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι θα προεξείχε έντονα ή θα μπορούσε να είναι σχεδόν ολόγλυφη. Το γεγονός ότι ο λαιμός δεν σώζει ίχνη γενειάδας, παραπέμπει σε νεαρό, αγένειο άνδρα. Στην ασφαλή ταύτισή του οδηγεί ένα ανάγλυφο από την Κωνσταντινούπολη, στο οποίο απεικονίζεται ο Χριστός ως Εμμανουήλ, με την ίδια στάση του σώματος και την ίδια ενδυμασία. Πρόκειται για την πλάκα που κοσμεί το μέτωπο του τόξου στο ταφικό αρκοσόλιο του Μιχαήλ Τορνίκη, στη νότια πλευρά του νεκρικού παρεκκλησίου της μονής της Χώρας (Εικ. 5), το οποίο



Εικ. 8. Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο. Ανάγλυφο επιστυλίου (;) από τον ναό της Παμμακαρίστου με τη μορφή αποστόλου ή του Χριστού Εμμανουήλ (αρχές του 14ου αιώνα).

έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1328¹¹. Στην κορυφή του τόξου παριστάνεται ο Χριστός σε προτομή¹² να κρατά κλειστό ειλητό και να ευλογεί, ενδεδυμένος με χιτώνα που φέρει πλατιά ταινία με δυσκοειδείς απολήξεις. Το πρόσωπο έχει καταστραφεί, αλλά το σωζόμενο περιγράμματά του καθιστά σαφές ότι απέδιδε τον νεαρό, αγένειο Χριστό.

Την ταύτιση ενισχύει, περαιτέρω, ένα άλλο, αποσπασματικά σωζόμενο ανάγλυφο, το οποίο βρέθηκε επίσης στην Κωνσταντινούπολη, στα ανάκτορα του Τόπκαπι¹³. Το θραύσμα διατηρεί τον κορμό από μια προτομή του Χριστού Εμμανουήλ, με τα χέρια στην ίδια θέση και με παρόμοια ενδυμασία (Εικ. 6), και αποδίδεται στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα. Πιθανότατα προέρχεται και αυτό από ταφικό μνημείο.

Ο Χριστός απεικονίζεται ως Εμμανουήλ σε ένα ακόμη γλυπτό της ίδιας περιόδου από τη βυζαντινή πρωτεύουσα, το οποίο άλλοτε βρισκόταν στην Παναγία Μουχλιώτισσα στο Φανάρι και σήμερα έχει μεταφερθεί στην έδρα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, όπου έχει τοποθετηθεί εσωτερικά της κεντρικής του πύλης εισόδου (Εικ. 7)¹⁴. Σώζεται σχεδόν ακέραιο και θεωρείται ότι

αρχικά κοσμούσε ταφικό μνημείο. Η μορφή του Χριστού αποδίδεται ιδιαίτερα έξοχη, στην ίδια στάση με το εξεταζόμενο έργο, ενδεδυμένη με χιτώνα και μιάτιο. Χρονολογικά προσγράφεται στις αρχές του 14ου αιώνα.

Στην ίδια περίοδο χρονολογείται ένα ακόμη κωνσταντινουπολίτικο ανάγλυφο, το οποίο μοιράζεται κοινά στοιχεία με αυτό από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού. Πρόκειται για τμήμα επιστυλίου (;) από τον ναό της Παμμακαρίστου, νυν Fethiye Camii, στο οποίο σώζεται αγένεια μορφή που κρατά κλειστό ειλητό και ευλογεί οι περισσότεροι μελετητές την ταυτίζουν με έναν από τους αποστόλους, χωρίς να αποκλείεται η περίπτωση να εικονίζεται και εδώ ο Χριστός Εμμανουήλ¹⁵ (Εικ. 8). Τέλος, στο Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης σώζεται κεφαλή του Χριστού αγένειου με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στον ίδιο τύπο και την ίδια περίοδο, ωστόσο η αυθεντικότητά της έχει τεθεί υπό αμφισβήτηση¹⁶.

Τα παραπάνω παραδείγματα δείχνουν ότι, κατά την περίοδο της μεγάλης ακμής της παλαιολόγιας γλυπτικής στην Κωνσταντινούπολη, η απεικόνιση του Χριστού στον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο¹⁷ ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη, κυρίως σε πολυτελή ταφικά μνημεία. Η επιλογή αυτή έχει έντονο σωτηριολογικό χαρακτήρα,

¹¹ Για την πλάκα του αρκοσολίου, βλ. A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge II (XIe – XIVe siècle)*, Παρίσι 1976, 132-133, πίν. CVIa. Ø. Hjort, «The Sculpture of Kariye Camii», *DOP* 33 (1979), 250-255, εικ. 66-70. N. Melvani, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout 2013, 91, 192, αριθ. κατ. 9, εικ. 4. Για το ταφικό μνημείο του Τορνίκη συνολικά, βλ. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I. *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, Νέα Υόρκη 1966, 276-280, εικ. 10-11, πίν. 537-539c. S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead: Late Byzantine Tomb Decoration (Mid-Thirteenth to Mid-Fifteenth Centuries)*, (αδημ. διδακτορική διατριβή), New York University 2002, 297-300 και σποραδικά, πίν. 4.13-17. S. T. Brooks, «The history and significance of tomb monuments at the Chora monastery», H. A. Klein – R. G. Ousterhout (επιμ.), *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, Νέα Υόρκη 2004, 27-29, εικ. 9, 10.

¹² Hjort, «The Sculpture of Kariye Camii», ό.π. (υποσημ. 11), 251, 252, εικ. 67.

¹³ N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul. Catalogue revu et présenté par C. Metzger, A. Pralong et J.-P. Sodini*, Παρίσι 1990, 139-140, αριθ. 277, πίν. 86.

¹⁴ Ø. Hjort, «A fragment of early Paleologan sculpture in Istanbul», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 6 (1975) 107-113. Th. E. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*, Πενσυλβάνια 1976, 366, 375, εικ. 37-15. Hjort, «The Sculpture of Kariye Camii», ό.π. (υποσημ. 11), 263, εικ. 85. Z.

Tosić, «The Relief of Christ in the Church of Theotokos Panaghiotissa of Maria Paleologina and its unknown parallel», *Eighth Annual Byzantine Studies Conference (University of Chicago, October 15-17, 1982)*, *Abstracts of Papers*, Σικάγο 1982, 36-37. Melvani, *Late Byzantine Sculpture*, ό.π. (υποσημ. 11), 90, 190, αριθ. κατ. 5, εικ. 15.

¹⁵ C. Mango – E. J. W. Hawkins, «Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963», *DOP* 18 (1964) 332, εικ. 30, 31. H. Belting, «Zur Skulptur der Zeit um 1300 in Konstantinopel», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 23 (1972), 70-71, εικ. 5 και 7. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge II*, ό.π. (υποσημ. 11), 131, αριθ. 130, πίν. CIXa. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, ό.π. (υποσημ. 7), 357, εικ. 36-19. Firatli, *La sculpture byzantine*, ό.π. (υποσημ. 13), 150, αρ. 300. Melvani, *Late Byzantine Sculpture*, ό.π. (υποσημ. 11), 190, Παράρτημα αριθ. 3, εικ. 9.

¹⁶ M. Martiniani-Reber (επιμ.), *Antiquités paléochrétiennes et byzantines, IIIe et XIVe siècles. Collections du Musée d'Art et d'Histoire – Genève*, Μιλάνο 2011, 332-333, αριθ. κατ. 317 (M. Martiniani-Reber).

¹⁷ Για τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού Εμμανουήλ, βλ. «Christusbild», *RbK* 1, στήλ. 1008-1010 (Kl. Wessel). «Christus-Emmanuel», *LCI* I, στήλ. 390-392 (E. Lucchesi-Palli). A. Glichlitch, *Icographie du Christ Emmanuel. Origine et développement jusqu'au XIVe siècle*, (αδημ. διδακτορική διατριβή), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Παρίσι 1990.

αφού ο Χριστός Εμμανουήλ συμβολίζει τον ενσαρκωμένο Λόγο και ταυτίζεται με τη θεία σοφία, η οποία, διά της ενσάρκωσης του υιού του Θεού, άνοιξε τον δρόμο προς τη σωτηρία και την αιώνια ζωή¹⁸. Η νεότητα του Εμμανουήλ παραπέμπει στην άχρονη ομορφιά του Θεού και το αρχικό κάλλος του ανθρώπου. Η απεικόνισή του σε ένα ταφικό μνημείο εμπεριέχει, επομένως, την προσδοκία της σωτηρίας και της αιώνιας ζωής.

Ο χιτώνας με τις δισκοειδείς απολήξεις, τον οποίο φέρει ο Χριστός στο εξεταζόμενο έργο, υιοθετήθηκε κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο στην απεικόνισή του στον τύπο του Εμμανουήλ παράλληλα με τη συνεχιζόμενη χρήση του σε παραστάσεις αρχαγγέλων και μεμονωμένων αγίων μαρτύρων. Λόγω της αυλικής χρήσης του ενδύματος, η υιοθέτησή του μπορεί να θεωρηθεί ότι προβάλλει τη βασιλική ιδιότητα του Χριστού. Κατά τον 13ο αιώνα, το εν λόγω ένδυμα εξακολουθεί να φέρει πολύτιμους λίθους στις ταινίες, όπως για παράδειγμα στην Όμορφη Εκκλησιά στο Γαλάτσι (τέλη του 13ου αιώνα)¹⁹. Στις αρχές του 14ου αιώνα πλήθος από παραδείγματά του απαντούν στη μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη –σε παραλλαγές ως προς την παρουσία λίθων ή μη στις ταινίες–, τόσο σε ψηφιδωτά²⁰ όσο και σε τοιχογραφίες²¹. Ο αριθμός

των παραδειγμάτων αυτών δείχνει το μέγεθος της εξοικείωσης της κωνσταντινουπολίτικης εικονογραφίας με τους χιτώνες αυτού του είδους²², η χρήση των οποίων πέρασε και στη σύγχρονη γλυπτική, στο ταφικό αρκοσόλιο του Μιχαήλ Τορνίκη (Εικ. 5) και στο ανάγλυφο από τα ανάκτορα του Τόπκαπι (Εικ. 6).

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, το ανάγλυφο της Συλλογής της Βιβλιοθήκης του Αδριανού μπορεί να χρονολογηθεί στις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα και να αναγνωρισθεί ως προϊόν κωνσταντινουπολίτικου εργαστηρίου γλυπτικής. Εκτός από το εικονογραφικό θέμα και τα χαρακτηριστικά του, με την πρωτεύουσα το συνδέουν η υψηλή ποιότητα της επεξεργασίας και η όλη απόδοση, με τον βραχύ κορμό και τον έξεργο λαϊμό, που παραπέμπουν ιδιαίτερα στις προτομές αγίων στα κιονόκρανα του ταφικού μνημείου Η, στον εσωνάρθηκα του καθολικού της μονής της Χώρας²³. Ο αρχικός προορισμός του έργου είναι άγνωστος. Το μέγεθος της μορφής και η εντελώς επίπεδη διαμόρφωση της πίσω όψης συνηγορούν υπέρ της ταύτισής του με τμήμα πλάκας ταφικού αρκοσολίου.

Το ζήτημα της προέλευσης

Η οδός διά της οποίας έφτασε το ανάγλυφο ΒΑ 1636 στην Αθήνα, συνιστά ένα δισεπίλυτο αίνιγμα. Σύμφωνα με το αρχείο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Πόλεως Αθηνών, περιசυνελέγη από τον βόρειο οίκο της Βιβλιοθήκης, ήδη συγκολλημένο και συμπληρωμένο²⁴. Πρόκειται επομένως

¹⁸ Γ. Γαλάβαρης, «Ο Χριστός ως Λόγος του Θεού, Χριστός Παντοκράτωρ, Χριστός Εμμανουήλ, Χριστός Παλαιός των Ημερών», *Μυστήριον μέγα και παράδοξον. Σωτήριοι έτος 2000. Έκθεσις εικόνων και κειμηλίων (κατάλογος έκθεσης: Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 28 Μαΐου – 31 Ιουλίου 2001)*, Αθήνα 2002, 41.

¹⁹ Σε απεικονίσεις του Ιωσήφ του Παγκάλου, του Αναπεσόντος –χωρίς τις απολήξεις των ώμων– και αρχαγγέλων (Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οί τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιᾶς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, 61, πίν. 41α: 68-69, 43β: 61, 47α-β).

²⁰ P. Underwood, *The Kariye Djami*, 1. *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, και 2, *Plates 1-334, The Mosaics*, Νέα Υόρκη 1966: στον Ιωσήφ (49, αριθ. 42, πίν. 62), στους βασιλείς Ιωράμ, Οζία και Ιωάθαμ και στους Ανανία, Αζαρία και Δανιήλ από τη Γενεαλογία του Ιησού (50, αριθ. 58-60 68-69 και 71, πίν. 74-75 79-80), στη σκηνή του πορφυρού ερίου από τον θεομητορικό κύκλο (76-78, αριθ. 94, πίν. 130-134) και στις απεικονίσεις των αγίων Ορέστη (152, αριθ. 146, πίν. 282a, 288), Ανεμπίδιστου (152, αριθ. 147, πίν. 282b, 289), Πηγάσιου (152, αριθ. 151, πίν. 293), Ανδρόνικου (152, αριθ. 153, πίν. 294), Γεωργίου (:) (153, αριθ. 165, πίν. 304) και αταύτιστου μάρτυρα (153, αριθ. 175, πίν. 311).

²¹ Underwood, *The Kariye Djami*, ό.π. (υποσημ. 20), και 3, *The*

Frescoes, Plates 335-553, Νέα Υόρκη 1966: στον Δαυίδ της Αναστάσεως (192-195, αριθ. 201, πίν. 352 και 354), σε αγγέλους που παραστέκουν τη Θεοτόκο (213-216, αριθ. 213-217, 220-221, 223, πίν. 413-417, 420-421, 423) και στις απεικονίσεις των αγίων Σαμωνά και Γουρία (250, αριθ. 262 και 263, πίν. 510-511).

²² Χιτώνες αυτού του είδους απαντούν και εκτός Κωνσταντινούπολης, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (δεύτερη δεκαετία του 14ου αιώνα), όπου όμως παραλείπονται οι ταινίες των ώμων (Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 118, πίν. 37-136, πίν. 50 166, πίν. 66, και 193, πίν. 84).

²³ Hjort, «The Sculpture of Kariye Camii», ό.π. (υποσημ. 11), 257-263, εικ. 77-82.

²⁴ Ο Δημήτρης Σούρας εικάζει, με βάση τη συγκόλληση και

για εύρημα από παλαιότερη ανασκαφή, περισυλλογή ή παράδοση ιδιώτη, με το νήμα της προέλευσής του να έχει δυστυχώς κοπεί. Εκ των πραγμάτων, υπάρχει περιθώριο μόνο για υποθέσεις, οι οποίες στρέφονται προς δύο βασικά ενδεχόμενα: (α) να έφτασε στην Αθήνα κατά την εποχή που φιλοτεχνήθηκε, στις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα, ως παραγγελία για κάποιον ναό της πόλης, και (β) να μεταφέρθηκε αργότερα από την Κωνσταντινούπολη, αφού αποσπάρθηκε από την αρχική του θέση, για να χρησιμοποιηθεί εκ νέου σε κάποιο αθηναϊκό μνημείο ή για κάποιον άλλο, απροσδιόριστο λόγο.

Ως προς το πρώτο ενδεχόμενο, οι ιστορικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Αθήνα κατά την περίοδο στην οποία φιλοτεχνήθηκε το ανάγλυφο, δεν μπορούν από πολλές απόψεις να χαρακτηριστούν ως ευνοϊκές. Στις αρχές του 14ου αιώνα, η πόλη παρέμενε έδρα του ομώνυμου σταυροφορικού δουκάτου, μέχρι το 1311, οπότε πέρασε στα χέρια της Καταλανικής Εταιρείας²⁵. Η καταλανική κυριαρχία υπήρξε αρκετά σκληρή, με συνέπεια, μεταξύ άλλων, τη μεγάλη υποχώρηση της αρχιτεκτονικής και καλλιτεχνικής παραγωγής στην Αθήνα και την Αττική. Σε αυτό το πλαίσιο η εισαγωγή έργων τέχνης –και μάλιστα δαπανηρών– από την Κωνσταντινούπολη για κάποιον αθηναϊκό ναό ή μονή δείχνει μάλλον απίθανη.

Αναπόφευκτα, η αναζήτηση στρέφεται στο ενδεχόμενο μεταφοράς του αναγλύφου στην Αθήνα μετά τη δημιουργία και την πρώτη χρήση του. Ως προς αυτή την εκδοχή, ενδιαφέροντες συνειρμούς γεννά η σύμπτωση της παρουσίας του κατεδαφισμένου σήμερα ναού του Ασώματος στην είσοδο της Βιβλιοθήκης²⁶. Ο Ασώματος στα Σκαλιά, όπως τον ονόμαζαν οι Αθηναίοι, είχε κτιστεί στο τρίτο τέταρτο του 11ου αιώνα και είχε ανακαινιστεί και επεκταθεί το 1577²⁷. Άγνω-

συμπλήρωση των δύο τμημάτων, ότι μπορεί να σχετίζεται με αποθηκευτικό χώρο υλικών αναστήλωσης, που διατηρούσε στη Βιβλιοθήκη ο Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος.

²⁵ Για την περίοδο της καταλανοκρατίας στην Αθήνα, βλ. πρώτιστα Κ. Μ. Setton, *Catalan domination of Athens, 1311-1388*, Λονδίνο 1975.

²⁶ Τη σκέψη αυτή χρωστώ στον Δημήτρη Σούρα.

²⁷ Οι δύο βασικές αναφορές στο μνημείο οφείλονται στην Έ. Τουλούπα, «Ο Άγιος Ασώματος στα Σκαλιά», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 593-600, πίν. 335-339, και τον Χ. Μπούρα, *Βυζαντινή Αθήνα, 10ος-12ος αι. (Μουσείο Μπενάκη*, 6ο Παράρτημα), Αθήνα 2010, 148-153,

στο από τότε, ο ναός περιήλθε στην αρχοντική οικογένεια Χαλκοκονδύλη, η οποία εμφανίστηκε στα πράγματα της Αθήνας κατά το πρώτο μισό του 15ου αιώνα και είχε έκτοτε ενεργή παρουσία, μέχρι σχεδόν και την Ελληνική Επανάσταση²⁸. Οι Χαλκοκονδύληδες σχετίστηκαν ιδιαίτερα με την αυλή του Μυστρά κατά τις τελευταίες δεκαετίες πριν από την Άλωση²⁹. Θα μπορούσε άραγε να απέκτησαν εκείνοι το ανάγλυφο και να το χρησιμοποιήσαν στον ιδιωτικό τους ναό του Ασώματος; Η υπόθεση είναι γοητευτική, αλλά δεν υπάρχουν στοιχεία για να επιβεβαιωθεί. Σημειώνεται πάντως ότι μετά την κατάκτηση της Αθήνας από τους Οθωμανούς, το 1456, οι Αθηναίοι απολάμβαναν προνομιακής μεταχείρισης από τις αρχές και διατηρούσαν πάντοτε επαφές με την οθωμανική πλέον Κωνσταντινούπολη, όπου προσέφευγαν τακτικά για να επιλύσουν διάφορες υποθέσεις τους· δεν πρέπει, επομένως, να αποκλειστεί η περίπτωση να έφτασε το εξεταζόμενο έργο στην Αθήνα στους αιώνες μετά την κατάκτησή της.

Δεν θα πρέπει, τέλος, να εξαιρεθεί από τη σχετική συζήτηση το ενδεχόμενο της εισαγωγής του αναγλύφου στην Αθήνα κατά τους νεότερους χρόνους, μέσω της εμπορίας αρχαιοτήτων ή διά άλλης οδού, όπως η μετεγκατάσταση εκδιωχθέντων Κωνσταντινουπολιτών στην ελληνική πρωτεύουσα. Η μεταφορά μικρών ευρημάτων και άλλων αντικειμένων στην Αθήνα, προς διάθεση σε συλλέκτες, δεν ήταν σπάνια στις αρχές του περασμένου αιώνα και στα χρόνια του Μεσοπολέμου: για παράδειγμα, το Μουσείο Μπενάκη απέκτησε τη δεκαετία του 1930 σημαντικό υλικό βυζαντινής κεραμικής από την Κωνσταντινούπολη, χάρη στον διευθυντή του Θεόδωρο Μακρίδη, ο οποίος ήταν συγχρόνως βοηθός διευθυντής του Αρχαιολογικού Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως³⁰. Το εξεταζόμενο έργο θα μπορούσε εξάλλου να μετακινηθεί εύκολα από την Πόλη προς την Αθήνα, λόγω των μικρών του διαστάσεων.

εικ. 107-111, όπου συγκεντρώνεται η παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁸ Για την ιστορία της οικογένειας σε όλο αυτό το μακρό διάστημα, παραμένει βασική η μονογραφία του Δ. Γρ. Καμπούρογλου, *Οί Χαλκοκονδύλοι*, Αθήνα 1926.

²⁹ Βλ. σχετικά Α. Kaldellis, *A New Herodotos: Laonikos Chalkokondyles on the Ottoman Empire, the Fall of Byzantium, and the Emergence of the West* (Dumbarton Oaks Research Library and Collection), Ουάσινγκτον 2014, 1-8, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

³⁰ Δ. Παπανικόλα-Μπακιριτζή – Φ. Ν. Μαυρικού – Χ. Μπακιριτζής, *Βυζαντινή κεραμική στο Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 1999, 11-12.

Όπως και να έχει το ζήτημα της προέλευσής του και παρά την αποσπασματικότητά του, το ανάγλυφο ΒΑ 1636 της συλλογής της Βιβλιοθήκης του Αδριανού εμπλουτίζει τις γνώσεις μας για την άνθιση της εικονιστικής γλυπτικής στην Κωνσταντινούπολη κατά την εποχή των Παλαιολόγων, καθώς προσθέτει ένα νέο δείγμα της κορύφωσης της ακμής της στις αρχές του 14ου αιώνα και αναδεικνύει τον σημαίνοντα ρόλο των ταφικών μνημείων στην εξέλιξή της³¹. Πρόκειται για το μοναδικό, από όσο γνωρίζω, έργο αυτού του είδους και τέτοιας ποιότητας

³¹ Για την ταφική γλυπτική της περιόδου στην Κωνσταντινούπολη, βλ. την αποτίμηση της S. Brooks, «Sculpture and the Late

που έχει εντοπιστεί στη νότια Ελλάδα. Ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να έφτασε στην Αθήνα, κατά την περίοδο της λατινικής ή της οθωμανικής κυριαρχίας, ή πολύ αργότερα, παραμένει πάντως ένα δυσεπίλυτο αίνιγμα.

Byzantine Tomb», H. C. Evans (επιμ.), *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)* (κατάλογος έκθεσης), Νέα Υόρκη 2004, 95-103.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1, 3, 7: Φωτογραφίες Γιώργου Πάλλη. Εικ. 2, 4: Σχέδια Διονύση Αγγελή. Εικ. 5, 8: Αρχείο του David Hendrix, «The Byzantine Legacy». Εικ. 6: Firatli, *La sculpture byzantine*, ό.π. (υποσημ. 13), πίν. 86.

Georgios Pallis

PALAIOLOGAN RELIEF OF CHRIST EMMANUEL FROM THE COLLECTION OF HADRIAN'S LIBRARY IN ATHENS

In 2003, a Byzantine figurative relief was introduced in the collection of stone works of the archaeological site of Hadrian's Library in Athens, as a meditative finding from the northern oikos of the monument. The relief BA 1636 is preserved in two welded pieces of white marble slab which have been partially filled with new material (Figs 1, 2). The surviving dimensions are 22 cm high, 19.5 wide and 4 thick. The back side of the relief consists of a carefully smoothed surface in which a section of engraved mesh is distinguished by straight and arched angles (Figs 3, 4), an element which indicates that the stone is in secondary use. Its original use can be placed towards the 6th century, when grids with embossed shield and mosaic floors are common.

In the main face is depicted a male figure in a bust, head-on, from which the neck, the right shoulder, the

sternum and both hands are preserved material (Figs 1, 2). The right hand is raised on the chest, in a blessing gesture, while the left holds a closed scroll. The figure wears a tunic with a diamond-shaped neckline, which is surrounded by a wide strip with a double outline. The tape extends down the right shoulder to the sternum and ends in discs. Cloaks of this kind were a court garment and are known in iconography since the mid-Byzantine period in depictions of archangels and holy martyrs. They are found in large numbers at the beginning of the 14th century, in mosaic representations and murals in the monastery of Chora in Constantinople.

The physique of the body is distinguished for its radical proportions, with a short torso and a high but sturdy neck. Realism and plasticity characterise the rendering of the neck and arms –on the left, in fact, the folding

of the skin on the bend big finger is also indicated. The whole treatment of the relief is of high quality and was completed by polishing its surface.

The head of the figure has not been saved, however the absence of a beard from the neck refers to a young man. A relief from Constantinople in which Christ Emmanuel depicts the same posture and the same costume, leads to this safe identification. This is the plaque that adorns the burial arcosolium of Michael Tornikes, in the chapel of the monastery of Chora, which has been dated around 1328 (Fig. 5). At the top of the arc, Christ is depicted in a bust, holding a closed scroll and blessing, dressed in a tunic with a wide ribbon with disc-shaped ends. The face has been destroyed, but its surviving outline makes it clear that he portrayed the young, beardless Christ.

The identification is reinforced by another relief, which was also found in Constantinople, in the palace of Topkapi. The fragment retains the torso of a bust of Christ Emmanuel, with the hands being in the same position and in similar clothing (Fig. 6), and is attributed to the first half of the 14th century. Christ is depicted as Emmanuel in another sculpture of the same period from the Byzantine capital, which is now in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople (Fig. 7). The figure of Christ is represented in the same position as the work in question and wears a cloak and a robe. A relief from the church of Pammakaristos, which preserves a beardless figure holding a closed scroll and blessing, also dates to the beginning of the 14th century. Most studies identify the figure with an apostle, without excluding the possibility that Christ Emmanuel is also represented here (Fig. 8).

These examples show that during the heyday of the Palaiologan sculpture in Constantinople, the depiction of Christ in this particular iconographic type was very common, mainly in luxurious burial moments. This choice has a strong salvational character, since Christ Emmanuel symbolises the incarnate Word and is identified with the divine Wisdom, which through the incarnation of the Son of God, opened the way to salvation and eternal life.

Bearing in mind the above, the relief of the collection of Hadrian's Library can be dated to the first decades of the 14th century and can be recognised as a product

of a Constantinople workshop. The size of the relief and the completely flat configuration of the back side suggest that it comes from a funerary arcosolium slab.

The road through which the relief BA 1636 reached Athens is a problematic. When it was found it was already welded and completed so it is a find from an older excavation, a contemplation or a handoff from a private collector but the thread of its origin has unfortunately been cut off. The possibility that it arrived in Athens during the time it was created, in the first decades of the 14th century, as an order for a church of the city seems rather difficult. The city then remained the seat of the homonymous crusader duchy and in 1311 passed into the hands of the Catalans. Catalan rule was quite harsh and led to a major decline in architectural and artistic production in Athens and Attica. In this context, the importation of artworks from Constantinople seems rather unlikely.

It is possible that the transfer of the relief took place some time after its creation and its first use. At the entrance of Hadrian's Library was *Asomatos sta Skalia* (Archangels on the Stairs), a domed church of the third quarter of the 11th century, which during the Ottoman period belonged to the noble family Chalkokondyles. This family appeared in Athens in the first half of the 15th century and its members were associated with the court of Mystra before the Fall of Constantinople. Did the Chalkokondyles family acquire the relief for their private chapel of *Asomatos*? The assumption is fascinating but there is no evidence to confirm that. Finally, we should not exclude from the discussion the possibility of the importation of the relief in Athens in recent times, through the trade of antiquities or by other means. Its small size would also make it easy to transport.

Despite its fragmenting nature and the problem of its origin, the relief BA 1636 of the collection of Hadrian's Library, enriches our knowledge about the flourishing of figurative sculpture in Constantinople during the Palaiologan era and further highlights the significant role of burial monuments in its development.

*Assistant Professor of Byzantine
and Post-Byzantine Archaeology and Art
National and Kapodistrian University of Athens
gpallis@arch.uoa.gr*