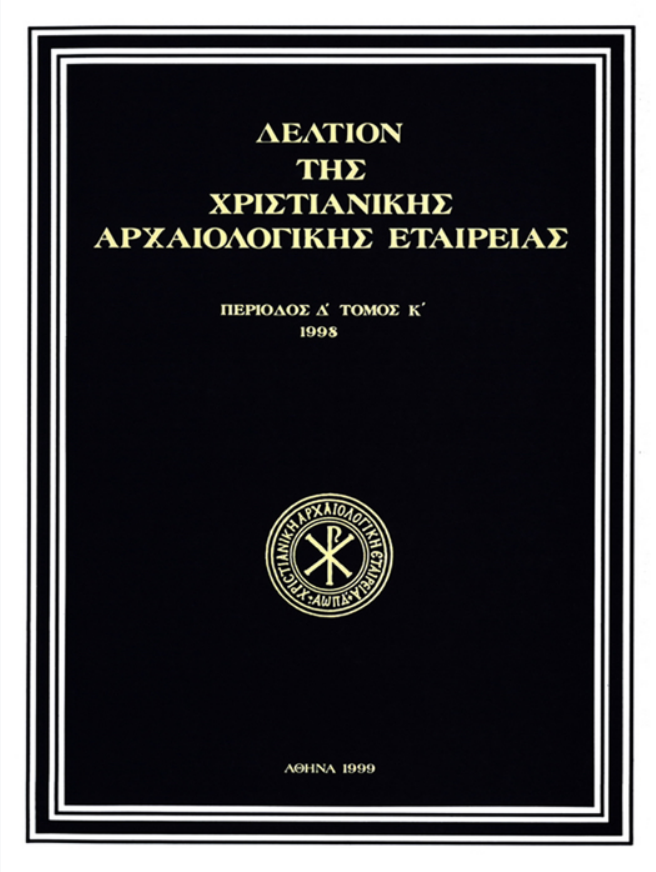
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 20 (1999)

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998-1999), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995)



Εικόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας από την Κεφαλονιά στο Βυζαντινό Μουσείο

Ανδρομάχη ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

doi: 10.12681/dchae.1224

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ Α. (1999). Εικόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας από την Κεφαλονιά στο Βυζαντινό Μουσείο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *20*, 375–384. https://doi.org/10.12681/dchae.1224

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας από την Κεφαλονιά στο Βυζαντινό Μουσείο

Ανδρομάχη ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995)• Σελ. 375-384

ΑΘΗΝΑ 1999

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Ανδρομάχη Κατσελάκη

ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΟΝΙΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ*

Στην έκθεση με τίτλο «Τα Νέα Αποκτήματα», που οργανώθηκε το Μάρτιο του 1997 στο Βυζαντινό Μουσείο, παρουσιάσθηκε και η εικόνα με αριθμό ταξινόμησης Τ 2724, η οποία αποκτήθηκε το 1992 με αγορά από την κεφαλονίτικη οικογένεια του Γεράσιμου Ψημενάτου (Εικ. 1)[1].

Η εικόνα αποτελείται από ενιαίο σανίδι, με τρία οριζόντια τρέσα στην πίσω όψη. Έχει διαστάσεις 73×65× 2 εκ. και φέρει διπλή κορνίζα· η εσωτερική είναι απλό χρυσωμένο πλαίσιο με κυμάτια, σύγχρονο της εικόνας, που παρακολουθεί στην επάνω πλευρά τη ζωγραφική. Η εξωτερική κορνίζα είναι στριφτή, τύπου cordon, ημικυκλικής διατομής, όπου εναλλάσσονται το κόκκινο, το χρυσό και το βαθυκύανο. Στο μέσον των τεσσάρων πλευρών κοσμείται με ανάγλυφους ρόδακες και στις τέσσερις γωνίες με ελισσόμενα φύλλα άκανθας.

Η εικόνα διατηρείται σε καλή κατάσταση, φέρει ωστόσο δύο κάθετες ρωγμές στη ζωγραφική επιφάνεια. Κατά τη συντήρηση που πραγματοποιήθηκε στα εργαστήρια του Βυζαντινού Μουσείου το 1992, η κ. Βιβή Γαλάκου αποκάλυψε στο κάτω μέρος αφιερωτική επιγραφή που απλώνεται σε τρεις στίχους, η οποία είχε καλυφθεί με σκούρο ωχρορόδινο χρώμα (Εικ. 3). Στην κάτω δεξιά γωνία αποκαλύφθηκε επίσης ανδρική γονατιστή μορφή.

Σε χρυσό βάθος εικονίζεται η Παναγία μέχρι τα γόνατα, στον τύπο της Γλυκοφιλούσας να αγκαλιάζει τρυφερά το μικρό Χριστό και να γέρνει βαθιά την κεφαλή προς αυτόν. Η Θεοτόκος φορεί σκουρογάλανο χιτώνα με χρυσές παρυφές στα μανίκια και κοκκινωπό μαφόριο με χρυσές παρυφές και κρόσσια και γαλανή επένδυση εσωτερικά. Κάτω από το μαφόριο της Θεοτόκου διακρίνεται υπόλευκο πουκάμισο, που πτυχώνεται πλούσια στο λαιμό και στο αριστερό της χέρι. Το εύσωμο παιδί, με παχουλό πρόσωπο και πλούσια βοστρυχωτά μαλλιά, φορεί χρυσό πουκάμισο. Κάθεται στα γόνατα της Παναγίας και με έντονη στροφή του κορμού απλώνει το αριστερό χέρι στο λαιμό της Θεοτόκου. Και οι δύο μορφές κοιτούν απευθείας στο θεατή. Διπλή σειρά στικτών ροδάκων ορίζει τους φωτοστεφάνους. Στο επάνω δεξιό τμήμα γράφονται με ερυθρό χρώμα η συντομογραφία *ΜΡ ΘΥ* και η μεγαλογράμματη επιγραφή σε δύο στίχους: *Η ΓΛΥΚΥΤΑΤΗ ΤΩΝ ΘΛΕΙΒΟΜΕΝΩΝ ΠΑ/ΡΗΓΟΡΙΑ*.

Στο κάτω μέρος, επάνω σε ρόδινο βάθος, διαβάζουμε την επιγραφή: *οὗτος ὁ ἐν μακαρία τῇ λίξει. Δοῦλος τοῦ Θεοῦ βενάρδος ο ἄνινος ὢν ἐν χωρίῳ Κομιτάτα μέρος ἐρίσου ἐν τῷ οἴκῳ αὐ/τοῦ καθεζόμενος ὥρα ἕκτη τῆς ἡμέρας κεραυνός ἐξαίφνης πεσῶν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ κατέφλεξε καί / ἐθανάτοσεν αὐτόν ἐν ἔτει τῆς ἡλικίας αὐτοῦ · 35 · ἐν μηνί ἰανουαρίου · 24: 1723·* (Εικ. 3).

Στην κάτω δεξιά γωνία, δίπλα στην επιγραφή, εικονίζεται νεαρός άνδρας γονατιστός, με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, σε στάση δέησης. Φορεί αρχοντική ενδυμασία δυτικού τύπου της εποχής, δηλαδή λευκό μακρύ επενδύτη, που κλείνει με κουμπιά, και λευκό μαντίλι που δένεται στο λαιμό. Ο νέος, αγένειος, φορεί επίσης μακριά βοστρυχωτή περούκα (Εικ. 2).

---

* Ευχαριστώ τη Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου κ. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη που μου έδωσε την άδεια μελέτης και δημοσίευσης της εικόνας· ευχαριστίες οφείλω επίσης στη συντηρήτρια κ. Βιβή Γαλάκου και στους φωτογράφους Ανδρέα Σκιαδαρέση, Φίλιππο Δρακόπουλο και Ειρήνη Δροσινού για την πρόθυμη συνεργασία τους.

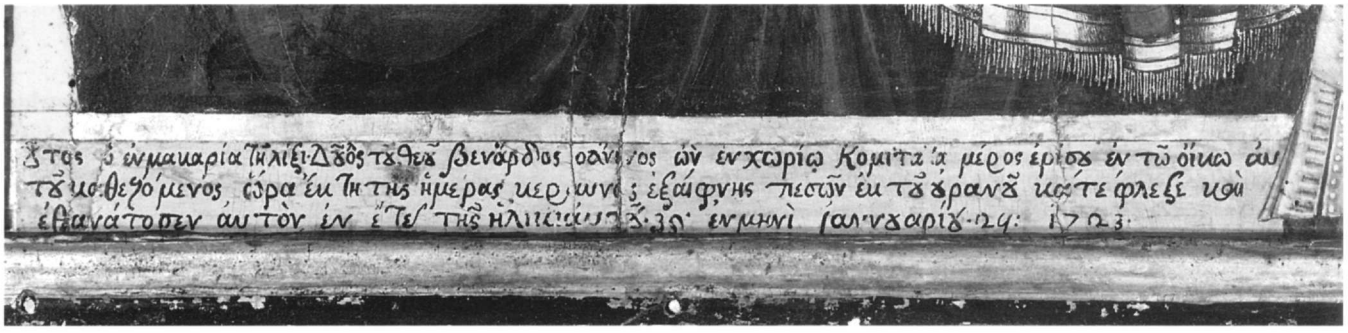
1. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινό Μουσείο, *ΑΔ* 47 (1992), Χρονικά, σ. 12-13, πίν. 8β. *Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997, αριθ. 29 (Α. Κατσελάκη)· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αριθ. 93. Η μελέτη ανακοινώθηκε από τη γράφουσα στο ΣΓ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, βλ. Α. Κατσελάκη, Εικόνα από την Κεφαλονιά στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, *ΣΓ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997, Ζάκυνθος 1997*, Περιλήψεις ανακοινώσεων, σ. 32.

Εικ. 1. Βυζαντινό Μουσείο, Παναγία Γλυκοφιλούσα (1723).

Η Παναγία εικονίζεται ως νεαρή δέσποινα με πλούσια βοστρυχωτή κόμη. Η σοβαρή και τρυφερή έκφρασή της τονίζεται από τα μεγάλα, γαλανά μάτια που πλαισιώνονται από τα τοξωτά φρύδια. Η μακριά μύτη με τα έντονα πτερύγια κυριαρχεί στο νεανικό πρόσωπο· το μικρό ρόδινο στόμα προσδίδει χάρη και ευγένεια. Το Βρέφος, με μεγάλα ορθάνοιχτα μάτια και ζωηρή κίνηση, μοιάζει να γραπώνεται από τη μητέρα (Εικ. 1). Η γυμνή σάρκα στα ευτραφή πρόσωπα πλάθεται με καστανούς προπλασμούς· πυκνό δίκτυο λευκών παράλληλων γραμμών τονίζει τους όγκους και τα χαρακτηριστικά, που δηλώνονται με ακρίβεια και επιμέλεια. Τα αυτιά γράφονται με τρόπο σχεδόν καλλιγραφικό. Τα χέρια της Παναγίας, με μεγάλα δάκτυλα, ορίζει με ακρίβεια σκούρο λεπτό περίγραμμα, ενώ τα παχουλά δάκτυλα του Χριστού αποδίδονται με αρκετό ρεαλισμό. Διαφορετικός τρόπος απόδοσης εφαρμόζεται στην ανδρική μορφή. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου ορίζονται μόνο με το περίγραμμα, ενώ η γυμνή σάρκα δηλώνεται με πλατιές ενιαίες επιφάνειες, χωρίς ψιμυθιές. Με ιδιαίτερη φροντίδα και ρεαλιστική διάθεση δηλώνονται τα ενδύματα της μορφής (Εικ. 2).

Σύμφωνα με την επιγραφή, ο Βερνάρδος Άνινος πέθανε ξαφνικά και με τρόπο τραγικό, από κεραυνό, στις 24 Ιανουαρίου του 1723. Το γεγονός έλαβε χώρα μέσα στο σπίτι του Βερνάρδου, στο χωριό Κομιτάτα, που βρίσκεται στη δυτική πλευρά της χερσονήσου Ερίσσου, στο βόρειο τμήμα της Κεφαλονιάς. Οι Άνινοι ήταν μία από τις μεγαλύτερες και σημαντικότερες οικογένειες της Κεφαλονιάς, που είχε περάσει στο Libro d'oro του νησιού, όπου βρίσκουμε αναφορές για τον Βερνάρδο. Ο doctor Janeto Bernardi, γεννηθείς το 1690, πέ-

Εικ. 2. Βυζαντινό Μουσείο, Παναγία Γλυκοφιλούσα, λεπτομέρεια. Ο Βερνάρδος Άνινος.



Εικ. 3. Βυζαντινό Μουσείο, Παναγία Γλυκοφιλούσα, λεπτομέρεια. Η επιγραφή.

θανε το 1723. Ο Janeto ήταν γιος του Micele Anino και είχε τρία παιδιά[2]. Το βιβλίο των αρχόντων του νησιού μας δίνει πληροφορίες για την οικογενειακή κατάσταση και την ιδιότητα του Βερνάρδου. Αποκαλείται doctor, όρος που χρησιμοποιείται συνήθως για τους νομικούς. Εξετάζοντας συγκριτικά τις ειδήσεις που μας παρέχουν η επιγραφή της εικόνας και το Libro d'oro, διαπιστώνουμε ότι συμφωνούν στο έτος θανάτου του Άνινου, εντοπίζουμε, ωστόσο, μια ανακολουθία σχετική με το έτος γέννησής του. Σύμφωνα με την επιγραφή, ο Βερνάρδος πέθανε σε ηλικία 35 ετών, ενώ σύμφωνα με το Libro d'oro γεννήθηκε το 1690, επομένως όταν πέθανε το 1723 ήταν 33 ετών. Η μαρτυρία της εικόνας μπορεί να θεωρηθεί πιο αξιόπιστη, καθώς καταγράφηκε αμέσως μετά το συμβάν. Θα πρέπει, επομένως, να μεταθέσουμε την ημερομηνία γέννησης του Βερνάρδου κατά δύο έτη νωρίτερα από την καταγραφή του Libro d'oro, δηλαδή στο 1688.

Εικονογραφικά η σύνθεση της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου επαναλαμβάνει τον τύπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, όπως απαντάται σε έργο του ζωγράφου Στέφανου Τζανκαρόλα. Πρόκειται για την εικόνα στην Ιερά Μονή Σισίων Κεφαλονιάς, με το ίδιο θέμα στο κέντρο, που πλαισιώνεται από 24 σκηνές του βίου της Θεοτόκου (Εικ. 4). Η εικόνα του Τζανκαρόλα χρονολογείται με επιγραφή στο 1700 και φέρει την υπογραφή του κρητικού καλλιτέχνη[3].
Η σύνθεση του κεντρικού θέματος δεν αποτελεί πρωτότυπη δημιουργία του Τζανκαρόλα. Οι πρώτοι μελετητές της εικόνας, όπως ο Γ. Μαυρογιάννης[4] και ο Α. Ξυγγόπουλος[5], είχαν ήδη εντοπίσει το πρότυπό της[6]· πρόκειται για το γνωστό πίνακα του Ραφαήλ με τη Madonna della Seggiola, προσαρμοσμένο στις αρχές της μεταβυζαντινής τέχνης[7]. Αν και στη σύνθεση του Ραφαήλ προστίθεται στα δεξιά ένας άγγελος σε δέηση που κοιτά με σεβασμό την Παναγία, σε αυτή την παράσταση μπορούμε πράγματι να εντοπίσουμε το αρχέτυπο της εικόνας του Τζανκαρόλα. Η Θεοτόκος, μέχρι τα γόνατα, αγκαλιάζει τρυφερά το Βρέφος, ντυμένο με χρυσόνημο χιτώνα· και οι δύο μορφές στρέφουν το βλέμμα στο θεατή. Αλλά και η σύνθεση του Ραφαήλ δεν είναι απόλυτα πρωτότυπη, αφού ήδη στα μέσα του 15ου αιώνα ο Squarcione ζωγραφίζει την Παναγία και το παιδί σε ανάλογη στάση[8]. Η Θεοτόκος, σε κατατομή, κρατεί το μικρό Χριστό με το δεξί χέρι της στον αντίστοιχο ώμο του και το αριστερό στη μέση του Βρέφους. Το παιδί, γυμνό, αγκαλιάζει σφιχτά τη μητέρα, στρέφοντας έντονα τον κορμό, ενώ τα πόδια είναι σε ζωηρή αντικίνηση – το αριστερό λυγισμένο και το δεξιό ελεύθερο. Αργότερα, ο Bernardino Zaganelli (1407-1470) υιοθετεί την ίδια σχεδόν στάση για το Χριστό στον πίνακά του με τη Θεοτόκο βρεφοκρατούσα ανάμεσα σε δύο αγίες και αγγέλους. Εδώ η Παναγία, μετωπική, κοιτά με λοξό βλέμμα το θεατή και κρατεί μόνο με τη δεξιά της το δυσανάλογα μικρό παιδί[9]. Φαίνεται, πάντως, ότι ο πίνακας του Ραφαήλ έγινε αγαπητός, και μάλιστα σύντομα, στην ιταλική ζωγραφική.
Ένας επίσης σημαντικός ιταλός ζωγράφος, ο Τισιανός, ζωγραφίζει το ίδιο θέμα, συνδυάζοντας στοιχεία από τις προηγούμενες παραστάσεις, σε πίνακα μικρών διαστάσεων, που χρονολογείται γύρω στο 1545 και σήμερα βρίσκεται στη συλλογή Thyssen-Bornemisza της Μαδρίτης (Εικ. 5)[10]. Εδώ η Παναγία εικονίζεται ολόσωμη να κρατεί τρυφερά το γυμνό Χριστό. Οι χειρονομίες και οι στάσεις των δύο μορφών είναι ανάλογες με αυτές στο έργο του Squarcione. Αντίθετα, η βαθιά κλίση της κεφαλής της Θεοτόκου προς το παιδί και η ανάδειξη του ανθρώπινου στοιχείου των δύο ιερών μορφών μαρτυρούν επιδράσεις από το έργο του Ραφαήλ. Ωστό-

2. E. Rizo Rangabé, *Livre d'or de la noblesse ionienne, II: Cefallonie*, Αθήνα 1926, σ. 29, 32.
3. *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη, 1: Περιοχή Κραναίας*, Αργοστόλι 1989, εικ. 8 (στο εξής: *Κεφαλονιά 1989*).
4. Γ. Μαυρογιάννης, *Βυζαντινή τέχνη και βυζαντινοί καλλιτέχνες*, Αθήναι 1893, σ. 157, εικ. 16.
5. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, σ. 322-323.
6. Βλ. σχετικά Γ.Φ. Αντζουλάτος, Προβληματισμοί για την ιστορική εικόνα «Η μόνη ελπίς των απελπισμένων» στη Σάμη Κεφαλληνίας, *Πρακτικά του Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου (Αργοστόλι-Ληξούρι, 17-21 Μαΐου 1986)*, 3, Αργοστόλι 1991, σ. 135-149, σ. 139-141· Γ. Αντζουλάτος, Η θεομητορική εικόνα της Παναγίας στη Σάμη, *Κεφαλονιά 3, Σάμη-Πρόννοι*, Αργοστόλι 1996 (στο εξής: *Κεφαλονιά 1996*), σ. 251-252.
7. Βλ. πρόχειρα, *Οι μεγάλοι ζωγράφοι*, εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1977, 2, σ. 79.
8. B. Berenson, *Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, II, Λονδίνο 1968, εικ. 688. Ο πίνακας βρίσκεται στα Staatliche Museen του Βερολίνου.
9. Berenson, ό.π., III, εικ. 1036. Ο πίνακας βρίσκεται στην Christ Church στην Οξφόρδη.
10. Βλ. πρόχειρα, F. Marias - C. Luca de Tena, *Collection Thyssen-Bornemisza, Monastère de Pedralbes*, Μαδρίτη 1994, αριθ. 407, σ. 78.

σο, στο έργο του Τισιανού μπορούμε επίσης να ανιχνεύσουμε στοιχεία που επαναλαμβάνονται αργότερα σε εικόνες των ελλήνων ζωγράφων. Η Παναγία αγκαλιάζει με τον ίδιο τρόπο το θείο Βρέφος, με το ένα χέρι στον ώμο και το άλλο στο πόδι· ο Χριστός με έντονη συστροφή απλώνει το ένα χέρι στον ώμο της Θεοτόκου, ενώ τα λυγισμένα πόδια με τα γυμνά πέλματα ακουμπούν στα γόνατα της μητέρας του. Το παιδί, αντίθετα προς τη Θεοτόκο, κοιτά προς τα κάτω, όπως αργότερα και στην εικόνα του Τζανκαρόλα. Βαθιές πτυχές αυλακώνουν τα φορέματα της Παναγίας. Αναλογίες, τέλος, μπορούμε να επισημάνουμε και στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της Θεοτόκου του Τισιανού με του έργου του Τζανκαρόλα.

Φαίνεται, επομένως, ότι ο τύπος αυτός της Γλυκοφιλούσας, που δημιουργήθηκε στα χρόνια της ακμής της ιταλικής Αναγέννησης στα εργαστήρια των μεγάλων ζωγράφων, έγινε ιδιαίτερα αγαπητός και στην Κεφαλονιά κατά το 18ο και το 19ο αιώνα, καθώς ένας μεγάλος αριθμός εικόνων, όπου επαναλαμβάνεται ο ίδιος τύπος της Γλυκοφιλούσας, έχει εντοπισθεί σε εκκλησίες του νησιού. Σημειώνουμε πρόχειρα, κατά χρονολογική σειρά, την εικόνα του Ανδρέα Καραντινού, του 1715, δεσποτική στο τέμπλο του ναού του Αγίου Ανδρέα της οικογένειας Σδριν, σήμερα στην Κοργιαλένειο Βιβλιοθήκη[11]· την εικόνα στο ναό της Κοίμησης της Παναγίας στη Σάμη, που χρονολογείται στο 1736[12]· την εικόνα του Γεράσιμου Κόκκινου, του 1806, δεσποτική στο ναό των Εισοδίων της Παναγίας στα Θέματα[13]· αυτήν με υπογραφή του Δημητρίου Κόκκινου, του 1831, στο ναό της Κοίμησης στα Χαλιωτάτα[14]· την εικόνα του Γεράσιμου Τρογιάνου-Πανταζάτου, του 1841, στον Άγιο Ιωάννη στα Ζερβάτα[15]· τέλος, μια εικόνα, πιθανώς χαμένη σήμερα, με τέσσερις σκηνές στις τέσσερις γωνίες και αφιερωτική επιγραφή στο μέσον της κάτω πλευράς, στο φωτογραφικό αρχείο του Γεωργίου Λαμπάκη, με αριθ. 347, που φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο (Εικ. 6)[16].

Από τις εικόνες που εντοπίζονται στην Κεφαλονιά ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικόνα της Σάμης, που αποτελεί και ένα από τα σημαντικότερα κειμήλια του νησιού. Το ενδιαφέρον της οφείλει στις δύο επιγραφές που γράφονται στο κατώτερο τμήμα της παράστασης. Σε καστανοκόκκινο βάθος, σε ανοιχτό ειλητάριο, απλώνεται η κεφαλαιογράμματη επιγραφή: *ΥΠΕΡΕΝΔΟΞΕ ΑΕΙΠΑΡΘ(Ε)ΝΕ ΕΥ(ΛΟ)ΓΗΜΕΝΗ ΘΕΟΤΟΚΕ ΠΡΟΣΑΓΑΓΕ ΤΗΝ ΥΜΕΤΕΡΑΝ ΠΡΟΣΕΥΧΗΝ ΤΩ ΥΙΩ ΣΟΥ Κ(ΑΙ) ΘΕΩ ΗΜΩΝ ΚΑΙ ΑΙΤΗΣΕ ΙΝΑ ΣΩΣΗ ΔΙΑ ΣΟΥ ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΚΟΠΙΟΝΤΑΣ Κ(ΑΙ) ΔΙΑΚΟΝΟΝΤΑΣ ΕΝ ΤΗ ΑΓΙΑ ΜΟΝΗ ΤΑΥΤΗ Α.Ψ.Λ.Ϛ.* Χαμηλότερα, επάνω σε καστανοκόκκινο βάθος, διαβάζουμε

Εικ. 4. Κεφαλονιά. Μονή Σισίων. Στέφανου Τζανκαρόλα: Παναγία η Γλυκοφιλούσα και σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου (1700).

11. Α. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 32 (1977), Χρονικά, σ. 12, πίν. 14α, 25. Ν. Μοσχόπουλος, Συμπληρωματικά για την εκκλησιαστική τέχνη στην Κεφαλονιά (17ος-19ος αι.) (Καλλιτέχνες και εργαστήρια ζωγραφικής), *ΚεφΧρον* 4 (1982), πίν. ΚΔ'· *Κεφαλονιά 1989*, εικ. 47.

12. Αντζουλάτος, «Η μόνη ελπίς των απελπισμένων», ό.π. (υποσημ. 6), σ. 135-149. Αντζουλάτος, *Κεφαλονιά 1996*, σ. 249-261, εικ. 1.

13. Αντζουλάτος, *Κεφαλονιά 1996*, εικ. 120.

14. Ό.π., εικ. 78.

15. Ό.π., εικ. 363.

16. Για άλλα παραδείγματα βλ. Αντζουλάτος, *Κεφαλονιά 1996*, σ. 254, σημ. 28.

Εικ. 5. Μαδρίτη. Συλλογή Thyssen-Bornemisza. Τισιανός: Παναγία βρεφοκρατούσα (περ. 1545).

τη μικρογράμματη επιγραφή: *ραφαήλ ιερομόναχος άννινος και ηγούμενος ικετεύει 1736.* Τη χρονιά αυτή ο Ραφαήλ Άνινος, γόνος της ίδιας οικογενείας με τον Βερνάρδο, ήταν ηγούμενος της, εγκαταλελειμμένης σήμερα, μονής των Αγίων Φανέντων, όπου και αφιέρωσε την εικόνα[17]. Η μονή, που βρίσκεται ΝΑ. της Σάμης, ήταν σημαντική εστία πνευματικής, θεολογικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας, με ακτινοβολία στην ευρύτερη περιοχή[18].

Δίπλα στην αφιερωτική επιγραφή του ηγουμένου Ραφαήλ γράφεται σε τέσσερις στίχους και μία λατινική, η οποία σύμφωνα με την ανάγνωση του Αντζουλάτου έχει ως εξής: *Monumentum de (votionis Sebas)tiani / Venierii propter ins(ignem vi)[ctoriam] / quam eodem Du(ce adversus Turc)[us] / anno 1573 retulit (Veneta) [in Curzolari]* (= Μνημείο ευσεβείας του Sebastian Venier για την ένδοξη νίκη την οποία με τον ίδιο αρχηγό, εναντίον των Τούρκων το 1573 πέτυχε η Βενετία στα Κούρτζουλα)[19]. Η επιγραφή αναφέρεται στη μεγαλειώδη νίκη των χριστιανικών δυνάμεων κατά των Τούρκων το 1571 στη Ναύπακτο. Ο Sebastian Venier ήταν ο ναύαρχος του ενετικού στόλου και μετά τη σπουδαία νίκη του αφιέρωσε μία εικόνα στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Λουτρού, παραθαλάσσιο μετόχι της μονής των Φανέντων. Σύμφωνα με τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν λίγο πριν από την κρίσιμη μάχη, φαίνεται ότι ο χριστιανικός στόλος είχε βρει προστασία στο μοναστήρι των Αγίων Φανέντων, το οποίο χάρη στη θέση και την οχύρωσή του δέσποζε στον κόλπο της Σάμης, από όπου απέπλευσαν τα χριστιανικά πλοία. Καθώς οι δύο επιγραφές της εικόνας της Σάμης είναι σύγχρονες, αλλά ασύνδετες νοηματικά και χρονολογικά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο άγνωστος ζωγράφος του 18ου αιώνα αντέγραψε με ακρίβεια την εικόνα του 1571, που είχε παραγγείλει ο Venier με θέμα την Παναγία Γλυκοφιλούσα, και διατήρησε την παλιά λατινική επιγραφή, θεωρώντας τη σημαντική. Αυτή η εικόνα πιθανότατα ήταν και η πρώτη στην Κεφαλονιά, όπου υιοθετήθηκε ο αναγεννησιακός εικονογραφικός τύπος του Ραφαήλ της Santa Maria della Seggiola και του Τισιανού (Εικ. 5), και αποτέλεσε ίσως το πρότυπο που αντέγραψαν αργότερα ο Στέφανος Τζανκαρόλας (Εικ. 4) και ο Ανδρέας Καραντινός. Φαίνεται επομένως ότι η παλαιά εικόνα του 1571 σωζόταν μέχρι τις αρχές τουλάχιστον του 18ου αιώνα[20]· προκαλούσε, μάλιστα, ιδιαίτερο θαυμασμό και εντύπωση, αφού αποτέλεσε το πρότυπο για μια σειρά εικόνων που εντοπίζονται κυρίως στην περιοχή της Σάμης, δηλαδή κοντά στη μονή των Φανέντων, όπου ο Venier είχε αφιερώσει την εικόνα του.

Ο ζωγράφος της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου επαναλαμβάνει τη σύνθεση του Στέφανου Τζανκαρόλα σε όλες τις εικονογραφικές λεπτομέρειες (Εικ. 1, 4). Άλλωστε, η τεχνοτροπική αντίληψη που διέπει την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, με κύρια στοιχεία την αναγεννησιακή διάθεση στο πλάσιμο των μορφών, τη

17. Για τη μονή, βλ. Δ. Ρηγάκου, Η μονή των Αγίων Φανέντων Σάμης και οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου, *Κεφαλονιά 1996*, σ. 242-248.
18. Αντζουλάτος, *Κεφαλονιά 1996*, σ. 256-261.
19. Ό.π., σ. 250.
20. Πρβλ. Αντζουλάτος, «Η μόνη ελπίς των απελπισμένων», ό.π. (υποσημ. 6), σ. 139-140.

γλυκερή έκφραση των προσώπων, τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά, τα ψιλοδουλεμένα φώτα, την ακρίβεια και σταθερότητα του σχεδίου, τη συνδέουν άμεσα με το περιβάλλον του Τζανκαρόλα που έζησε και έδρασε στα Επτάνησα στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα[21]. Ωστόσο, η επίπεδη έκφραση των μορφών και η ξηρή ακριβολογία προσδίδουν ακαδημαϊκό χαρακτήρα στην παράσταση και μας παραπέμπουν σε ένα ζωγράφο ικανό και έμπειρο, αλλά κατώτερο του Τζανκαρόλα[22]. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της Παναγίας, οι σκούροι προπλασμοί και οι πυκνές ψιμυθιές πλησιάζουν τα εκφραστικά μέσα του μαθητή του Τζανκαρόλα, Ανδρέα Καραντινού (Εικ. 1)[23]. Οι παρόμοιες διαστάσεις του κεντρικού θέματος της εικόνας της μονής Σισίων (86×54 εκ.) (Εικ. 4)[24], της εικόνας του Καραντινού (92×65 εκ.) και της εικόνας της Σάμης (83×61,8 εκ.), με τις διαστάσεις της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι στις αρχές του 18ου αιώνα κυκλοφορούσε στην Κεφαλονιά ένα κοινό ανθίβολο, προϊόν ίσως του εργαστηρίου του Τζανκαρόλα, με θέμα τη Γλυκοφιλούσα του Ραφαήλ και του Τισιανού. Ο τύπος αυτός, ο οποίος, σύμφωνα και με την αντίληψη του Ραφαήλ, τονίζει κυρίως τον ανθρώπινο χαρακτήρα των μορφών, χρησιμοποιήθηκε συχνότερα σε εικόνες-αφιερώματα, αφού όλες σχεδόν διασώζουν ανάλογες επιγραφές, ενώ παράλληλα μας παρέχουν πολύτιμα στοιχεία για τους αφιερωτές και τους ζωγράφους[25]. Στις εικόνες αυτές, η επίκληση της Παναγίας «Ελπίς των Χριστιανών», ιδιαίτερα συχνή από το 17ο αιώνα και σε άλλους εικονογραφικούς τύπους και με πολλές παραλλαγές, ενισχύει την άποψη αυτή[26].

Στα Επτάνησα και ιδιαίτερα στην Κέρκυρα σώζονται αρκετές αναθηματικές εικόνες, που έγιναν με αφορμή τη θαυματουργή διάσωση ενός ατόμου ή ακόμα και πόλης, χάρη στη θεία επέμβαση της Παναγίας ή κάποιου αγίου. Τις εικόνες αυτές μελέτησε διεξοδικά ο

Εικ. 6. Βυζαντινό Μουσείο, Φωτογραφικό Αρχείο Λαμπάκη. Παναγία Γλυκοφιλούσα και τέσσερις σκηνές (αριθ. 347).

21. Για το έργο του ζωγράφου βλ. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 158, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

22. Όταν άρχισα να μελετώ την εικόνα, την απέδωσα στο εργαστήριο του Στέφανου Τζανκαρόλα (Κατσελάκη, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 32). Στην πορεία η έρευνα έδειξε ότι αυτή η αρχική υπόθεση ήταν λανθασμένη, αν και το έργο έχει άμεση σχέση με την τέχνη του σημαντικού κρητικού ζωγράφου.

23. Αναφέρουμε πρόχειρα τη δεσποτική εικόνα από το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου στα Τζανάτα, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείοτης Αθήνας, με το Χριστό Παντοκράτορα, που φέρει υπογραφή του ζωγράφου και χρονολογία 1704, και τις τρεις εικόνες από το ίδιο τέμπλο που αποδίδονται στον Καραντινό, με την Παναγία βρεφοκρατούσα, τον Πρόδρομο και τον άγιο Γεώργιο, όπου απαντούν ήδη διαμορφωμένα τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου, βλ. *Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα*, αριθ. 33, 34, 35, 36, αντίστοιχα (Χρ. Μπαλτογιάννη). Για βιογραφικά του ζωγράφου βλ. Μοσχόπουλος, ό.π. (υποσημ. 11), σ. 269-271.

24. Ντ. Κονόμος, *Η χριστιανική τέχνη στην Κεφαλονιά*, Αθήνα 1966, σ. 19.

25. Αντζουλάτος, *Κεφαλονιά 1996*, σ. 254, σημ. 28.

26. Η επίκληση της Παναγίας «Γλυκυτάτη Παρηγορία» προέρχεται από την ευχή στην Ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου «Ἡ τῶν ἀπελπισμένων μόνη ἐλπίς», *Ὡρολόγιον τό Μέγα*, έκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1983, σ. 190. Για τη χρήση της επίκλησης και τις παραλλαγές βλ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, σ. 37 και σποραδικά.

καθηγητής Παναγιώτης Βοκοτόπουλος και διέκρινε τρεις βασικές κατηγορίες[27]. Στην πρώτη ομάδα η εικόνα διατηρεί το λατρευτικό της χαρακτήρα, καθώς η Θεοτόκος ή ο άγιος, στον οποίο οφείλεται η διάσωση, καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα του έργου, ενώ σε μικρότερο διάχωρο απεικονίζεται το σχετικό περιστατικό· συχνά λεπτομερής επιγραφή ερμηνεύει την παράσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ομάδας είναι η εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη, με χρονολογία 1670, που ζωγράφισε σε ανάμνηση της σωτηρίας του από τρικυμία και την αφιέρωσε στη μονή της Κασσωπίτρας στην Κέρκυρα[28].

Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου παρακολουθεί την τυπολογία αυτής της ομάδας, αν και διαφοροποιείται σε ορισμένα ουσιαστικά σημεία. Κυριότερη διαφορά μπορούμε να θεωρήσουμε το ότι δεν έγινε με αφορμή τη σωτηρία του Βερνάρδου και τη θαυματουργή παρέμβαση της Παναγίας, που παριστάνεται στην εικόνα, αλλά αντίθετα στη μνήμη του θανόντος. Αποτέλεσμα είναι το ότι δεν απεικονίζεται το σχετικό συμβάν, αφού δεν είχε αίσια κατάληξη, αλλά μόνο το πρόσωπο, για χάρη του οποίου παραγγέλθηκε η εικόνα. Πρόκειται επομένως για έργο μνήμης προς το νεκρό[29].

Θα προσπαθήσουμε, τέλος, να ανιχνεύσουμε τον τόπο παραγωγής και ίσως παραμονής της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου έως το 1992. Σύμφωνα με την προφορική μαρτυρία του προηγούμενου κατόχου, κ. Ψημενάτου, η εικόνα αποτελούσε οικογενειακό κειμήλιο της μητέρας του, το γένος Βικάτου, που καταγόταν από το Κάστρο του Αγίου Γεωργίου. Το Κάστρο ήταν η παλαιά πρωτεύουσα της Κεφαλονιάς έως το 1757, οπότε μεταφέρθηκε στο Αργοστόλι, και επομένως ήταν το μεγαλύτερο οικονομικό και πνευματικό κέντρο του νησιού[30]. Εκεί λειτουργούσε, ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα, το μοναδικό δημόσιο σχολείο της Κεφαλονιάς. Στις αρχές του 18ου αιώνα, και συγκεκριμένα κατά τα έτη 1703, 1705, 1708, 1712-1714, δάσκαλος του σχολείου

Εικ. 7. Βυζαντινό Μουσείο, Φωτογραφικό Αρχείο Λαμπάκη. Παναγία Γλυκοφιλούσα (αριθ. 350).

είχε ορισθεί ο Σπυρίδων Άννινος, κληρικός και κατόπιν επίσκοπος[31]. Φαίνεται ότι στο Κάστρο υπήρχε κλάδος της οικογένειας των Άνινων, αφού την ίδια περίοδο εντοπίζουμε δύο ακόμα πρόσωπα με αυτό το επίθετο: τον Αθανάσιο (1713-1748), ζωγράφο και μαθητή του Καραντινού, και τον Ανδρέα, ιεροδιάκονο και αγιογράφο[32]. Αξίζει, τέλος, να αναφερθούν δύο ακόμα

27. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Κερκυραϊκές αναθηματικές εικόνες, *ΔΑΕΚ* 22 (1988), σ. 31-52.

28. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, αριθ. 87, σ. 127-128, εικ. 239-240. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Εικόνες στο *Βυζαντινή καί Μεταβυζαντινή Τέχνη στήν Κέρκυρα. Μνημεῖα, Εἰκόνες, Κειμήλια, Πολιτισμός*, έκδ. Ιεράς Μητροπόλεως Κερκύρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων, Κέρκυρα 1994, σ. 87, φωτογραφία στη σ. 140.

29. Ανάλογα παραδείγματα εικόνων που εκτελέσθηκαν στη μνήμη νεκρού είναι η εικόνα της Σταύρωσης στο ναό της Υ. Θ. Σπηλαιώτισσας (μέσα 15ου αι.) (Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, αριθ. 5, σ. 11-13, εικ. 6), και η εικόνα του Προδρόμου, που έγινε το 1529 στη μνήμη του Κυριάκου Καζάρτου, σήμερα στη μονή της Παναγίας Αμασγού (S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Λευκωσία 1994, αριθ. 49, εικ. 101).

30. Ν.Φ. Κοσμετάτος, *Το Κάστρο Αγίου Γεωργίου Κεφαλληνίας. Η παλαιά πρωτεύουσα της νήσου*, Αθήναι 1966.

31. Γ.Ν. Μοσχόπουλος, *Ιστορία της Κεφαλονιάς, Α΄ (Από τα αρχαία χρόνια ως το 1797)*, Αθήνα 1985, σ. 200-203.

32. Μοσχόπουλος, ό.π., σ. 221.

λεπτομέρειες: στο Φρούριο του Αγίου Γεωργίου γεννήθηκε και πέθανε ο ζωγράφος Ανδρέας Καραντινός. Στην παλαιά πρωτεύουσα, επίσης, μεταφέρθηκε κάποια στιγμή η εικόνα του Τζανκαρόλα από τη μονή Σισίων και τη Μητρόπολη, πιθανώς για προσκύνηση.

Με βάση τα ιστορικά στοιχεία, σε συνδυασμό με την εικονογραφία και το ύφος του έργου που εξετάζουμε, μπορούμε να αποδώσουμε με ασφάλεια την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου στον κεφαλονίτη ζωγράφο Ανδρέα Καραντινό, που πιθανώς συντηρούσε εργαστήριο στο Κάστρο, στο οποίο θήτευσε αργότερα και ο Αθανάσιος Άνινος. Στην υπόθεση συνηγορούν δύο ακόμα στοιχεία: α) ο Καραντινός ήταν μαθητής του Τζανκαρόλα, τον οποίο παρακολούθησε στο ύφος και τη θεματολογία, και ήταν επομένως φυσικό να χρησιμοποιήσει ένα εικονογραφικό θέμα, οικείο στο δάσκαλό του· β) ο ίδιος ο Καραντινός είχε ήδη ζωγραφίσει εικόνα με αυτό το θέμα το 1715[33], δηλαδή λίγα χρόνια πριν από την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Στην εικόνα που μελετάμε η επιλογή του θέματος πιθανώς υπαγορεύθηκε από τους παραγγελιοδότες και συνδέεται είτε με τη μεταφορά της εικόνας του Τζανκαρόλα στην περιοχή του Αγίου Γεωργίου, οπότε ανανεώθηκε το ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο τύπο, είτε με τον οικογενειακό ναό των Άνινων, αφιερωμένο στον άγιο Σπυρίδωνα, που βρίσκεται στο χωριό Πουλάτα της Σάμης, πολύ κοντά στη μονή Φανέντων, όπου φυλασσόταν η εικόνα του Venier[34]. Την εικόνα πρέπει να παρήγγειλε ο κλάδος των Άνινων του Αγίου Γεωργίου και μάλλον παρέμεινε εκεί μόνιμα. Άγνωστο πότε, και πιθανώς μετά από γάμο μεταξύ μελών των οικογενειών των Άνινων και των Βικάτων, η εικόνα πέρασε στην κατοχή των τελευταίων και παρέμεινε μέχρι τα μέσα του αιώνα μας, οπότε και μεταφέρθηκε στην Αθήνα από την κ. Βικάτου. Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγεί και παλαιά φωτογραφία της, του Γεωργίου Λαμπάκη, με αριθμό 350, που έγινε στις αρχές του αιώνα, στην περιοχή του Αργοστολίου. Στη λήψη αυτή η εικόνα είναι ήδη στην κατάσταση στην οποία αγοράστηκε το 1992, δηλαδή με καλυμμένη την επιγραφή, ενώ μόλις διακρίνεται ο Βερνάρδος στην κάτω δεξιά γωνία (Εικ. 7). Στην παλαιά φωτογραφία του Λαμπάκη λείπει η εξωτερική κορνίζα της εικόνας, η οποία προφανώς προστέθηκε αργότερα. Στη χρονική πορεία που διένυσε η εικόνα και για άγνωστη αιτία, κάποιος από τους κατόχους κάλυψε την επιγραφή που αναφέρεται στο θάνατο του Άνινου και σχεδόν ολόκληρη τη μορφή. Το τελευταίο στοιχείο επιβεβαιώνει και την άποψη του Βοκοτόπουλου για την πρώτη ομάδα των αναθηματικών εικόνων. Πράγματι, η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε αργότερα ως λατρευτική, όταν πια το ατυχές επεισόδιο του Βερνάρδου είχε ξεχαστεί από τους κατόχους της.

Μετά τις παραπάνω παρατηρήσεις, διαπιστώνουμε ότι η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Εκτός από την καλλιτεχνική και εικονογραφική της σημασία, καθώς διαγράφει τη συνέχεια και επίδραση που άσκησε το έργο του Τζανκαρόλα στην περιοχή των Επτανήσων, προσγράφει ένα ακόμα σημαντικό έργο στην καλλιτεχνική παραγωγή του κεφαλονίτη ζωγράφου Ανδρέα Καραντινού και μας παρέχει πολύτιμα στοιχεία για την κοινωνία της Κεφαλονιάς στις αρχές του 18ου αιώνα, αλλά και για τις σχέσεις και επιδράσεις που άσκησε η ιταλική Αναγέννηση στο χώρο του Ιονίου.

Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, 1998

33. Βλ. παραπάνω υποσημ. 9.

34. Κονόμος, ό.π. (υποσημ. 24), εικ. 3.

Andromache Katselaki

AN ICON OF THE PANAGIA GLYKOPHILOUSA FROM KEPHALONIA IN THE BYZANTINE MUSEUM, ATHENS

Icon T 2724 (73×65 cm) has a double frame, and was purchased in 1992 from the family of Gerasimos Psemenatos from Kephalonia (Fig. 1). During restoration at the Byzantine Museum's laboratories, Ms. Vivi Galakou uncovered a three-line dedicatory inscription (Fig. 3) in the lower part of the icon and a male figure in the lower right-hand corner.

The icon depicts the iconographic type of the Virgin *Glykophilousa* on gold ground, tenderly embracing the infant Christ and deeply bowing her head down towards him (Fig. 1). The Virgin is wearing a dark blue *maphorion* and a russet-colored mantle with a whitish lining. The robust child with plump cheeks and curly hair is wearing a gold shirt. In the lower right-hand corner, next to the inscription, a young man is depicted on his knees in a posture of prayer; he is wearing aristocratic, western-style attire (Fig. 2).

According to the inscription, Vernardos Aninos died tragically when he was suddenly struck by lightning on January 24, 1723. The event took place in Vernardos' house in the village of Komitata on Kephalonia. The Aninos family was one of the island's prominent families and had been mentioned in the *Libro d'Oro*, where information about Vernardos can be found.

The icon depicts the Virgin, *Glykophilousa* type, as found in a Stephanos Tzankarolas icon in the Holy Monastery of Sisia in Kephalonia (Fig. 4). This composition was not an original conception of Tzankarolas, but imitated a type which had been created in Italy in the workshops of great painters such as Raphael and Titian (Fig. 5).

This western type of *Glykophilousa* had a wide distribution in Kephalonia, as is indicated by the six icons with the same theme which are located in the island's churches and all date in the 18th century (Fig. 6). Especially interesting among them is the icon from Same, which clearly copies an older icon of the Virgin *Glykophilousa* theme. Sebastian Venier, the admiral of the Venetian fleet at the naval battle of Lepanto in 1571, dedicated this icon to the monastery of Phanenton, Kephalonia, in memory of the Christian victory.

Since all the Virgin *Glykophilousa*-type icons that are found in Kephalonia have the same dimensions, we can postulate that they all descent from a common drawing (*anthivolon*) that existed in Kephalonia at the beginning of the 18th century, possibly a product of the Tzankarolas' workshop. Executed in the style of Raphael, this original emphasized the human character of the figures and was most often used as a model for dedicatory icons, since nearly all of the surviving icons bear dedicatory inscriptions. The most important stylistic features of the Byzantine Museum's icon, such as the renaissance quality in the modelling of the figures, the finely drawn features, and the precision and consistency of the drawing, all persuade us to associate this icon with the circle of painters around Stephanos Tzankarolas, in particular with his student from Kephalonia, Andreas Karantinos.

The icon's owner states that the icon was a family heirloom belonging to his mother's side, the Vikatos family, who originate from the Castro, the old capital of the island. Members of the Aninos family can also be placed in the Castro in the 18th century. Although we cannot say when, the icon probably passed into the hands of the Vikatos family through a marriage with a member of the Aninos family. This view is confirmed by an old photograph in the Byzantine Museum's collection (Fig. 7) which was taken by Yorgios Lambakis at the beginning of the present century in the area of Argostoli, near the Castro.

This icon from the Byzantine Museum's collection is of special interest, not only because it provides us with an additional important work from the workshop of Andreas Karantinos, but also because it offers valuable information about Kephalonian society at the beginning of the 18th century and the influence exerted by the Italian Renaissance in the Ionian region.