

# RELICS OF THE PAST

Treasures of the Greek Orthodox Church and the Population Exchange  
The Benaki Museum Collections

# RELIQUES DU PASSÉ

Trésors de l'Église orthodoxe grecque et l'Échange de population  
Les collections du Musée Benaki



RELICS OF THE PAST | RELIQUES DU PASSÉ

*Sponsored by | Avec le soutien*



John S. Latsis  
Public Benefit Foundation

# RELICS OF THE PAST

Treasures of the Greek Orthodox  
Church and the Population Exchange  
The Benaki Museum Collections

# RELIQUES DU PASSÉ

Trésors de l'Église orthodoxe  
grecque et l'Échange de population  
Les collections du Musée Benaki

edited by  
sous la direction de  
Anna Ballian



This publication accompanies the exhibition *Relics of the Past: Treasures of the Greek Orthodox Church and the Population Exchange. The Benaki Museum Collections*, held in the Orthodox Centre of the Ecumenical Patriarchate in Chambésy, Switzerland, from 3 February to 24 July 2011, organized by the Benaki Museum with the support and sponsorship of the John S. Latsis Public Benefit Foundation.

Cette publication accompagne l'exposition « Reliques du passé : trésors de l'Église orthodoxe grecque et l'Échange de population. Les collections du Musée Benaki » au Centre Orthodoxe du Patriarcat œcuménique à Chambésy en Suisse, du 3 février au 24 juillet 2011, organisée par le Musée Benaki le avec le soutien et le mécénat de la Fondation d'utilité publique John S. Latsis.

**BENAKI MUSEUM**

*Exhibition and catalogue curator*

*Commissaire*  
Anna Ballian

*Editorial Assistant*

*Assistance éditoriale*  
Maria Sardi

*Entries Notices*

Anna Ballian  
Anastasia Drandaki (A. D.)

*Photographs Photographies*

Vasilis Tsonis

*Map Carte*

Penelope Matsouka

*Installation Installation*

Conservation Department  
Département de la Conservation

**THE JOHN S. LATSIS PUBLIC BENEFIT  
FOUNDATION**

*Architect and Museum Designer*

*Architecte du musée*  
Ares Serbetis

*Assistants Assistants*

S. Gonzalez  
W. Schaichet

*Exhibition designer*

*Design de l'exposition*  
Ioannis Gerekos

**5 CONTINENTS EDITIONS**

*Editorial coordination*

*Coordination éditoriale*  
Laura Maggioni

*English translation*

*Traduction en anglais*  
Valerie Nunn

*French translation*

*Traduction en français*  
Henri Tonnet  
Le texte de M<sup>me</sup> Hirschon a été traduit  
de l'anglais par Catherine Roussey

*Editing*

*Secrétariat de rédaction*  
Andrew Ellis  
Anne-Claire Juramie

*Art direction*

*Direction artistique*  
Annarita De Sanctis

*Production manager*

*Directeur de production*  
Enzo Porcino

*Cover Couverture*

Bejewelled hand, 17th century  
Main ornée de pierres, XVII<sup>e</sup> siècle

*Back cover Quatrième de couverture*

Liturgical cuff, 18th–19th century  
Manipule, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles

## CONTENTS | SOMMAIRE

6   7	<b>FOREWORD   AVANT-PROPOS</b> <i>His All Holiness Ecumenical Patriarch Bartholomew</i> <i>Sa Sainteté, le Patriarche Œcuménique Bartholomée</i>	24   25	<b>THE VOICE OF THE HEIRLOOMS. THEIR LONG JOURNEY THROUGH TIME   LA VOIX DES RELIQUES. LEUR LONG VOYAGE À TRAVERS LE TEMPS</b> <i>Ioanna Petropoulou</i>
8   9	<b>FOREWORD   AVANT-PROPOS</b> <i>John S. Latsis Public Benefit Foundation</i> <i>Fondation d'utilité publique Ioannis S. Latsis</i>	36   37	<b>RELICS OF THE PAST: TREASURES OF THE GREEK ORTHODOX CHURCH AND THE POPULATION EXCHANGE   RELIQUES DU PASSÉ : TRÉSORS DE L'ÉGLISE ORTHODOXE GRECQUE ET L'ÉCHANGE DE POPULATION</b> <i>Anna Ballian</i>
10   11	<b>FOREWORD   AVANT-PROPOS</b> <i>Angelos Delivorrias</i> <i>Director of the Benaki Museum</i> <i>Directeur du Musée Benaki</i>		<b>CATALOGUE   CATALOGUE</b> 58   59 <b>Eastern Thrace</b>   Thrace orientale 80   81 <b>Pontos</b>   Pont 114   115 <b>Cappadocia</b>   Cappadoce 149   149 <b>The Art of the Capital</b>   L'art de la capitale 204   205 <b>Western Asia Minor</b>   Asie mineure occidentale 212   213 <b>Foreign Workshops</b>   Ateliers étrangers
12   13	<b>ACKNOWLEDGEMENTS   REMERCIEMENTS</b>	226	<b>BIBLIOGRAPHY   BIBLIOGRAPHIE</b>
14   15	<b>MAP   CARTE</b>		
16   17	<b>RELICS OF THE REFUGEES   OBJETS SACRÉS DES RÉFUGIÉS</b> <i>Renée Hirschon</i>		



*Dear readers, brethren and children in the Lord of our Mediocrity, may God grant you grace and peace.*

God is the source of all gifts, apportioning them according to His great wisdom and benevolence to man. And this happens to include the gifts which can be seen, read, and admired in all sections of ecclesiastical art. There is no doubt—and many people bear witness to this—that a great many creative people and artists have had within them, in addition to their talent, that profound faith and piety which confesses their work to be “the gift of God by the hand of...” and intends it to glorify Him. They were aware that their skill was used to serve the divine worship that made their works sacred.

The ecclesiastical art, nowadays universally admired, which belongs to us in the Eastern Orthodox Church, from architecture down to the smallest works of the minor arts, attests to this. And this can be more profoundly understood and better evaluated if it is approached by specialists and others, not just with admiration for the work, but with awe and piety, since any holy heirloom and work of art which has been used in divine worship is inhabited by the inalienable grace of the blessing with holy water, even if it is no longer used for religious purposes, but displayed in a museum.

Yet in addition to their sacredness, each of these heirlooms is connected with historical memory, recalling its provenance or the place where it was used in the days when that place was flourishing in cultural and religious terms, as well as in times when the Christian community was undergoing ordeals and the struggle to save itself, until it ended up in a museum display case, or being used in new churches, built by the Orthodox communities who had had to move away, but who had once been under the auspices of the Most Holy Ecumenical Throne of the Martyrs. And moreover, wherever these works ended up, whether near or far, where they were known and studied, not only were they valued for their artistry and their history, but they provided inspiration for new creations.

The Mother Church of Constantinople is most especially delighted with this exhibition which has been organized by the Benaki Museum in the newly established museum in Chambésy, part of the Orthodox Centre in Geneva, nobly sponsored in this case by the much-honoured Latsis family.

Wherefore, congratulating and thanking those who have contributed to the exhibition, and pouring paternal and Patriarchal blessings on their heads, we wholeheartedly wish the worthy aim of this exhibition every success.

24 August 2010

*His All Holiness Ecumenical Patriarch Bartholomew  
Archbishop of Constantinople and New Rome*



*Aux frères qui nous liront et aux chers enfants de notre modeste personne dans le Seigneur,  
grâce et paix au nom de Dieu.*

Dieu est la source de tous les dons et dans Sa grande sagesse et Sa grande bonté Il les partage entre les hommes. Tels sont les dons que l'on observe, reconnaît et admire dans les domaines de l'art ecclésiastique. Dans la plupart des cas, il est sûr et attesté à de multiples titres qu'il y avait chez les artistes créateurs, en même temps que le don, la foi profonde et la piété confessant le « don de Dieu, par l'intermédiaire de la main... » et visant à Sa glorification. Ces artistes avaient le sentiment que leur art était au service du culte divin qui sanctifiait leurs œuvres.

L'art ecclésiastique admiré de tous aujourd'hui, en particulier celui de l'Orient orthodoxe grec, de l'architecture aux plus petits objets, témoigne de ce qui précède. On le comprend plus profondément et on l'estime davantage, quand on l'aborde, que l'on soit ou non spécialiste, non seulement avec admiration pour l'œuvre, mais aussi avec crainte révérencielle et piété, étant donné que toute sainte relique d'art ayant été utilisée dans le culte divin est inséparable de la grâce de la sanctification qui réside en elle, encore qu'elle ne soit plus en usage dans le culte mais exposée dans un musée.

Mais outre sa sainteté, chacune de ces reliques est liée à la mémoire historique et renvoie à son lieu d'origine ou d'utilisation, à des périodes de prospérité culturelle et ecclésiastique du pays, à des périodes de tribulations des fidèles chrétiens et aux péripéties du sauvetage de l'objet, jusqu'à ce qu'il aboutisse dans la vitrine d'un musée ou dans de nouvelles églises destinées au culte édifiées par les communautés orthodoxes déplacées, ayant jadis appartenu au très vénérable et tant éprouvé Trône œcuménique. De plus, quel que soit l'endroit, proche ou lointain, où les œuvres ont abouti, étant connues et étudiées, non seulement elles font l'objet d'une estimation artistique et historique, mais elles constituent une source d'inspiration pour une création nouvelle.

Notre Mère l'Église de Constantinople se réjouit tout particulièrement de l'exposition organisée dans le nouveau musée de son Centre orthodoxe de Chambésy-Genève par le musée Benaki avec, en l'occurrence, l'aimable concours financier de la très honorable famille Latsis.

C'est pourquoi, en félicitant et remerciant ceux qui ont concouru à cette exposition et tout en leur prodiguant nos bénédictions paternelles et patriarcales, nous souhaitons de tout cœur que cette manifestation atteigne pleinement le but louable qu'elle s'est proposé.

24 août 2010  
Sa Sainteté, le Patriarche Œcuménique Bartholomée  
Archevêque de Constantinople-Nouvelle Rome



The John S. Latsis Public Benefit Foundation has made the support and promotion of cultural activities one of the mainstays of its charitable work in Greece and abroad. The special place occupied by ecclesiastical art in cultural creativity worldwide was the fundamental criterion behind the decision to take on sole sponsorship of the exhibition entitled: *Relics of the Past: Treasures of the Greek Orthodox Church and the Population Exchange – The Benaki Museum Collections*. Sacred heirlooms representing the Orthodox refugee communities from Asia Minor, the Pontos, and Eastern Thrace are displayed in this exhibition, breathing new life in a unique way into religious sentiments, historical memories and local traditions lost in the mists of time.

With this exhibition the Orthodox Centre in Chambésy, spiritual powerhouse of the Ecumenical Patriarchate in Switzerland, is celebrating the official opening of the Museum of Christian Art, a space dedicated to the systematic promotion of the religious and cultural heritage of the Ecumenical Patriarchate through the ages. The Museum has only recently been built as part of a programme of works to extend and renovate the buildings of the Orthodox Centre, all carried out with funding from the Latsis family in memory of John S. Latsis. The creation of the Museum completes the ecumenical, ecclesiastical and spiritual work which the Centre has been carrying out for decades at the heart of Europe.

The exhibition is the product of the sustained efforts of the Ecumenical Patriarchate, the Orthodox Centre at Chambésy, and the Benaki Museum, with which the Latsis Foundation is fortunate in maintaining long-term relationships of constructive collaboration. On the part of the management of the Foundation, our warmest thanks are extended to His All Holiness the Most Godly Ecumenical Patriarch Bartholomew for the continued support and blessing he has given to this project, to His Eminence the Most Reverend Metropolitan of Switzerland Ieremias for the valuable contribution he has made to the successful organization of the exhibition, and to the Benaki Museum's Board of Trustees, and in particular the Museum's Director, Professor Angelos Delivorrias, for supplying the precious objects from the Museum's collection, and the art historian Dr Anna Ballian, for curating the exhibition and editing this catalogue.

*John S. Latsis Public Benefit Foundation*

La Fondation d'utilité publique Ioannis S.Latsis a fait de la promotion et de la mise en valeur des activités culturelles un des piliers de son activité de mécénat en Grèce et à l'étranger. La place particulière qu'occupe l'art religieux dans la création culturelle mondiale a constitué un critère de choix décisif pour le financement exclusif de l'exposition intitulée « Reliques du passé : trésors de l'Église orthodoxe grecque et l'Échange de population – Les collections du musée Benaki ». De saintes reliques des communautés orthodoxes réfugiées d'Asie Mineure, du Pont et de Thrace orientale sont présentées dans cette exposition et font revivre de façon exceptionnelle les sentiments liés au culte chrétien, des souvenirs historiques et des traditions locales effacés par l'écoulement des siècles.

Le Centre orthodoxe de Chambésy, pépinière spirituelle du Patriarcat œcuménique en Suisse, inaugure avec cette exposition le « musée d'Art chrétien », espace consacré à la mise en valeur systématique de l'héritage religieux et culturel du Patriarcat œcuménique. Le musée a été bâti récemment, dans le cadre des travaux d'extension des locaux du Centre orthodoxe, travaux qui ont pu se réaliser grâce au financement assuré par la famille Latsis, à la mémoire de Ioannis S.Latsis. La création du musée vient compléter l'œuvre œcuménique, ecclésiastique et spirituelle que le Centre accomplit, depuis des décennies, au cœur de l'Europe.

L'exposition est le produit des efforts systématiques du Patriarcat œcuménique, du Centre orthodoxe de Chambésy et du musée Benaki, organismes avec lesquels la Fondation d'utilité publique Ioannis S.Latsis a la chance d'entretenir de longue date des relations de fructueuse collaboration. Qu'il nous soit permis, au nom de la direction de la Fondation, d'exprimer nos remerciements les plus vifs à Sa Sainteté le Patriarche œcuménique Bartholomée pour son soutien constant et ses bénédictions prodiguées à cette entreprise, à Son Eminence le métropolitain de Suisse Jérémie pour sa précieuse contribution à l'organisation réussie de l'exposition, ainsi qu'au comité administratif du musée Benaki et, à titre personnel, au directeur du musée, Monsieur Angelos Delivorrias pour avoir fourni le précieux matériel de l'exposition du musée, ainsi qu'à l'historienne de l'art, Madame Anna Ballian pour la mise en forme de l'exposition et la rédaction du présent catalogue.

*Fondation d'utilité publique John S. Latsis*

The Benaki Museum is one of the Greek institutions which received, restored, and conserved the precious heirlooms that the Greek refugees from the Asia Minor Disaster managed to save after the compulsory Exchange of Populations in 1923. Many of the heirlooms that entered museum collections constituted a special display category from as early as the 1930s, and have always been a particular attraction for visitors coming from this refugee background. However, the occasional reorganization of their presentation, and above all their return to display in the year 2000, have redefined their significance. Today they stand out as examples of artistic creativity in a context defined by the historical continuity and the cultural cohesion of Hellenism.

The refugees' heirlooms, whether gold-thread embroideries, silverware, paintings, wood-carvings, or manuscripts, were made to meet the Church's liturgical requirements between the sixteenth and the nineteenth centuries. And despite the fact that they were fashioned in an Ottoman environment, they reflect the spiritual and aesthetic tendencies of Orthodox Christian communities. In other words they represent what has been called the Post-Byzantine tradition, as expressed in the area of greater Hellenism. The Benaki Museum collections contain objects from Eastern Thrace, the Pontos, and, from what was once the Byzantine province of Cappadocia, central Asia Minor. A large number of these objects, linked as they are with workshops in Constantinople, indirectly bear witness to the Ecumenical Patriarchate's geographical sphere of influence. Thus, it might be claimed that their presence in the Orthodox Centre of the Ecumenical Patriarchate in the Swiss village of Chambésy indicates some sort of return to their natural home.

The opening of the exhibition of refugees' heirlooms by His Holiness the Ecumenical Patriarch Bartholomew also marks the inauguration of the Museum of Christian Art in the Orthodox Centre in Chambésy. This impressive complex has recently been constructed with funding from the Latsis family, in memory of John S. Latsis. On behalf of the Board of Trustees of the Benaki Museum, I extend our warmest thanks to the John S. Latsis Public Benefit Foundation, not only for their generous sponsorship of the exhibition but also for their invaluable regular contributions to the Museum's cultural work. Equally warm thanks are due to His Eminence Metropolitan of Switzerland Ieremias, Mr Vaggelis Chronis, General Manager of the Latsis Group of Companies and the exhibition's curator Dr Anna Ballian, who is also responsible for editing the catalogue. Finally, I would like to stress that both the Museum's Board of Trustees and I myself are only too delighted whenever we can contribute to the work of the Ecumenical Patriarchate.

*Professor Angelos Delivorrias  
Director of the Benaki Museum*

Le musée Benaki est un des établissements grecs ayant accueilli, conservé et entretenu toutes les précieuses reliques que les réfugiés grecs du Désastre d'Asie Mineure avaient réussi à sauver après l'Échange obligatoire des populations en 1923. Tous les objets qui avaient abouti dans des collections de musées étaient rassemblés et formaient, dès les années 1930, une unité d'exposition distincte constituant un pôle d'attraction pour les visiteurs descendant des réfugiés. Mais les réorganisations occasionnelles de leur présentation et principalement la nouvelle exposition de 2000 ont redéfini la signification de ces objets. Ils se détachent aujourd'hui comme des exemples de création artistique dans un cadre marqué par la continuité historique et la cohérence culturelle de l'Hellénisme.

Les trésors des réfugiés, constitués d'œuvres de broderie d'or, d'orfèvrerie d'or et d'argent, de peintures, de sculptures sur bois et de manuscrits, avaient été confectionnés pour répondre aux besoins liturgiques de l'église du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que leur élaboration se soit faite dans un environnement ottoman, ils reflètent les orientations spirituelles et esthétiques des communautés chrétiennes orthodoxes. C'est-à-dire qu'ils représentent ce que l'on appelle la tradition postbyzantine, telle qu'elle se manifeste dans les régions de la plus grande extension de l'hellénisme. Il y a dans les collections du musée Benaki des objets provenant de Thrace orientale, du Pont et d'Asie Mineure centrale, l'ancienne province byzantine de Cappadoce. Un nombre important de ces objets, qui sont en relation avec les ateliers de Constantinople, apportent un commentaire indirect de l'influence du Patriarcat œcuménique dans toute son extension géographique. Par suite, on pourrait soutenir que leur présence au Centre orthodoxe du Patriarcat œcuménique à Chambésy en Suisse marque en quelque sorte un retour à leur espace naturel.

L'inauguration de l'exposition des trésors des réfugiés par Sa Sainteté le Patriarche œcuménique Bartholomée est également le début du musée d'Art chrétien au Centre orthodoxe de Chambésy. Cet imposant ensemble de bâtiments a été récemment édifié grâce à l'aide financière de la famille Latsis, à la mémoire de Ioannis S. Latsis. Le conseil d'administration du musée Benaki se doit de présenter à la Fondation d'utilité publique Ioannis S. Latsis ses remerciements les plus vifs, non seulement pour le financement généreux de l'exposition mais aussi pour son soutien souvent précieux à l'œuvre culturelle du musée. Des remerciements chaleureux sont également dus à Son Eminence Jérémie, le métropolite de Suisse, au directeur général du Latsis Groupe de Sociétés, Monsieur Vaggelis Chronis et à la commissaire de l'exposition, Anna Ballian, qui a eu la responsabilité de rédiger le catalogue. Enfin, le musée et moi-même sommes plus qu'heureux chaque fois que nous avons la possibilité de contribuer à l'œuvre accomplie par le Patriarcat œcuménique.

*Professeur Angelos Delivorrias  
Directeur du Musée Benaki*

## ACKNOWLEDGEMENTS

Our warmest thanks go to all the contributors to this exhibition.

Firstly to His Eminence Metropolitan of Switzerland Ieremias for his generous hospitality and His Grace Makarios, Bishop of Lampsakos.

To Mr. Vaggelis Chronis, General Manager of the John S. Latsis Group of Companies, for his enthusiasm who made this exhibition possible. To Mr. Demetris Afendoulis, Secretary of the Executive Board, and all those on the Foundation's team, the lawyer Mrs. Chryssa Xourafa and Mrs. Eva Lianou for their kind collaboration and support.

My colleagues at the Museum were, as ever, irreplaceable and most efficient in their assistance. Mostly Anastasia Drandaki, Mina Moraitou and Maria Sardi for their help and their crucial comments, Debby Kotzamani and Anthea Phoka for their work on conserving the metalwork, Vasso Nikolakopoulou for conserving the textiles and Mara Verykokou and Demetris Savvatis for their administrative and other support.

Above all, however, I must thank the Director of the Benaki Museum, Professor Angelos Delivorrias, the President of the Museum's Board of Trustees, Aimilia Yeroulanou, and the Deputy Director, Irini Geroulanou for their confidence in me and their long-term collaboration.

In conclusion I would like to thank in particular Renée Hirschon and Ioanna Petropoulou, whose contributions have given us the benefit of their specialist knowledge on the refugees and Asia Minor Hellenism. Moreover, as always, Ioanna Petropoulou was unstinting in her friendship and assistance and I thank her wholeheartedly for that.

A. B.

Note on place names:

The parallel use of Greek and Turkish place names results from the complex historical geography of the area. Throughout the text we have tried to refer at least once to the modern place name, but thereafter the name in common use by the Greek Orthodox communities has been followed. On the map, in instances where the English and French place names are similar (e.g. Trebizond and Trébizonde), a single designation is used.

## REMERCIEMENTS

Nos remerciements les plus chaleureux à tous ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition.

À Son Eminence le Métropolitain Jérémie de Suisse pour sa généreuse hospitalité et Son Excellence Makarios, évêque de Lampsakos.

À M. Vaggelis Chronis, Directeur Général du John S. Latsis Groupe de Sociétés, pour son enthousiasme qui a rendu cette exposition possible. À M. Demetris Afendoulis, Secrétaire du Conseil exécutif, et toute l'équipe de la Fondation, la juriste, M<sup>me</sup> Chryssa Xourafa et M<sup>me</sup> Eva Lianou, pour leur aimable collaboration et leur soutien.

À mes collègues du Musée qui, comme toujours, se sont montrés des plus efficaces et particulièrement Anastasia Drandaki, Mina Moraitou et Maria Sardi dont l'aide et les commentaires critiques ont été essentiels. À Debby Kotzamani et Anthea Phoka pour leur travail de conservation des métaux et Vasso Nikolakopoulou pour la conservation des textiles, à Mara Verykokou et Demetris Savvatis pour leur aide et leur collaboration administrative.

Je dois remercier tout particulièrement le Directeur du Musée Benaki, le Professeur Angelos Delivorrias, la Présidente du Conseil d'administration du Musée, Aimilia Yeroulanou, ainsi que la sous-directrice Irini Geroulanou pour la confiance qu'ils m'ont accordée et leur collaboration de tous les instants.

J'aimerais également remercier tout spécialement Renée Hirschon et Ioanna Petropoulou qui nous ont fait bénéficier de leur connaissance de spécialistes des réfugiés et de l'hellénisme d'Asie Mineure à travers leurs articles. Enfin, je tiens encore et toujours à remercier de tout coeur Ioanna Petropoulou pour son amitié et son aide sans réserve.

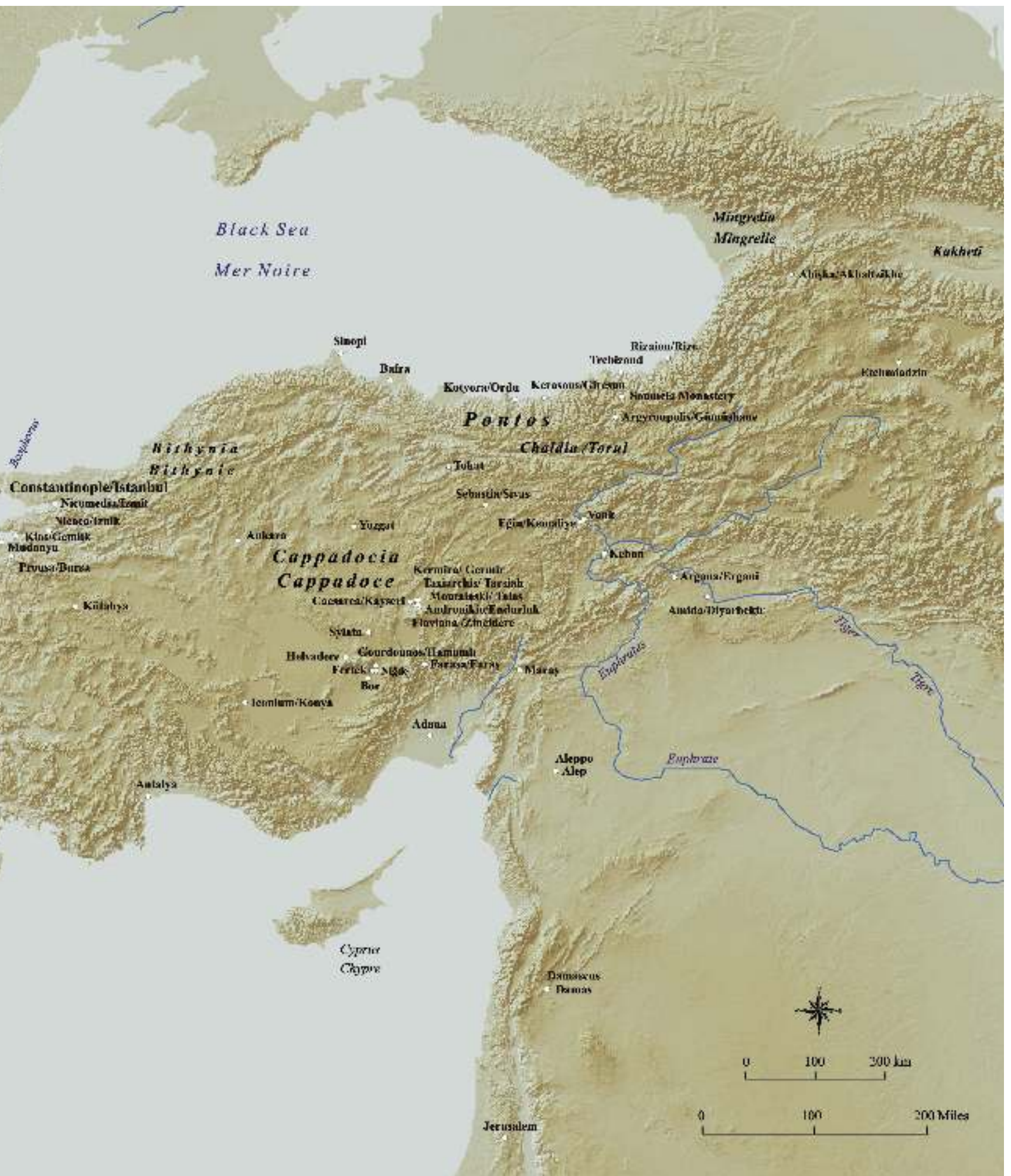
A. B.

Note sur les toponymes :

L'utilisation parallèle de toponymes grecs et turcs résulte de l'histoire de la région et le caractère particulier de cet ouvrage. Tout au long du texte nous avons essayé de nous référer au moins une fois au toponyme moderne avant d'adopter le toponyme couramment utilisé par les communautés grecques orthodoxes. Sur la carte, lorsque les toponymes anglais et français sont très proches (par exemple Trebizond et Trébizonde) un seul d'entre eux a été utilisé.



THE GEOGRAPHY OF THE RELICS 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> CENTURIES  
 LA GÉOGRAPHIE DES RELIQUES XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> SIÈCLES





## RELICS OF THE REFUGEES

*Professor Renée Hirschon*  
*University of Oxford*

This magnificent exhibition can best be appreciated if we know the historical background of events which led to the collection of the displayed objects. Votive objects, censers, icons, vestments, are embedded in practices of the Greek Orthodox Church, involving both the laity and the official hierarchy, as well as different strata of society, craftsmen as well as worshippers, rich patrons and simple people. Viewing them opens up for us a rich and complex society, now long disappeared. They testify to the great material, social and spiritual wealth that developed through several centuries in the cosmopolitan empires of Europe and the eastern Mediterranean. Each of these objects can tell a story of great interest: they should be seen not only as artistic or historical items but as sacred objects imbued with meaning and significance. To aid our appreciation of their presence here, we need to know something about their acquisition in various museum collections.

### The historical context

Major conflicts and wars in the early twentieth century critically altered the social fabric of the Old World. In the region of our interest, the Balkan wars of independence (1911–13) were the precursors, leading to World War I, when “a new world order” came into being. The great multiethnic empires of the previous centuries, the Ottoman and the Austro-Hungarian, which had been in decline for some time, were dismembered. In the convoluted negotiations of the Paris Peace Conference (1919), nation states were recognized, based on the principle of self-determination, and their boundaries were defined. The League of Nations was established, minority protection rights were specified in international treaties, and the United States entered the international stage as a major player. The fate of peoples in the eastern Mediterranean and Middle East was sealed by diplomats and politicians, with far-reaching consequences for the whole region. Indeed, the present day turmoil in Iraq, Lebanon, and Israel, are some prime examples of the long-term effects of international political decisions taken at that time.

For both Greece and Turkey, this period, especially from 1922 to 1924, was a watershed in all respects, in political and demographic terms, as well as in economic, social and cultural spheres. An ill-considered military campaign by the Greeks into the heartland of Asia Minor (1919–22) resulted in the defeat of the Greek army by the newly organized nationalist forces under Mustafa Kemal Atatürk, founder of the Turkish Republic. The dismembering of the Ottoman Empire and the creation of a Turkish state was negotiated in Lausanne, starting from November 1922 through to July 1923, which culminated in the international ratification of the comprehensive Treaty of Peace. In addition to redrawing the map of the eastern Mediterranean and the Middle East, the Lausanne negotiations resulted in major population movements in the Aegean, Black Sea, and interior Anatolian regions, which drastically altered the demographic character of the region. An early instance of what we now call “ethnic cleansing”, the Treaty’s unique feature specified the compulsory and irreversible exchange of the religious minorities of Greece and Turkey.

This was not a symmetrical event, however, primarily because of the vastly different numbers of people involved. Exact figures are impossible to establish, but at least 1.2 million Christians entered Greece in two stages, while the number of Muslims displaced from Greece to Turkey was around 350,000. Crucially, the ratios were incommensurate: for the tiny Greek state, a nation of 4.5 million, the population increase represented an increase of its population

## OBJETS SACRÉS DES RÉFUGIÉS

*Professeur Renée Hirschon  
Université d'Oxford*

Cette splendide exposition se doit d'être appréciée à la lumière des événements historiques qui ont présidé à l'accumulation des objets présentés. Objets votifs, encensoirs, icônes ou vêtements sacerdotaux relèvent tous des pratiques de l'église grecque orthodoxe et concernent non seulement les laïques et le clergé mais aussi les différentes catégories sociales, les artisans comme les fidèles, les riches mécènes comme les gens simples. En les observant, nous avons accès à une société riche et complexe depuis longtemps disparue. Ils témoignent de la grande richesse matérielle, sociale et spirituelle qui s'est développée durant plusieurs siècles dans les empires cosmopolites de l'Europe et de la Méditerranée orientale. Chacun de ces objets raconte une histoire passionnante : ils ne doivent en aucun cas être vus sur le plan artistique ou historique uniquement car il s'agit véritablement d'objets sacrés porteurs de sens et de valeur. Pour mieux comprendre leur présence en ce lieu, il est nécessaire d'en savoir plus sur leur acquisition dans différentes collections de musée.

### Le contexte historique

Les guerres et les conflits les plus importants du début du xx<sup>e</sup> siècle ont modifié en profondeur le tissu social du vieux monde. Dans la région qui nous intéresse, ce sont les guerres d'indépendance des Balkans (1911-1913) qui ont initié cette transformation en menant à la Première Guerre mondiale, cause de l'émergence d'un « nouvel ordre mondial ». Les Empires ottoman et austro-hongrois, puissants empires multiethniques des siècles passés qui connaissaient maintenant un déclin, ont été démantelés. Lors des négociations difficiles de la conférence de paix de Paris (1919), les États nations basés sur le principe de l'autodétermination ont été reconnus et leurs frontières définies. La Société des nations a été fondée, les droits des minorités ont été pris en compte dans les traités internationaux et les États-Unis sont devenus un acteur majeur de la scène internationale. Le destin des peuples de la Méditerranée orientale et du Moyen-Orient a été scellé par les diplomates et les politiciens avec des conséquences à la portée considérable pour l'ensemble de la région. En fait, les crises qui secouent actuellement l'Irak, le Liban ou Israël constituent de parfaits exemples des effets à long terme des décisions politiques internationales prises à cette époque.

Cette période, surtout entre 1922 et 1924, a été pour la Grèce comme pour la Turquie un moment crucial dans tous les domaines, en termes de politique et de démographie ainsi qu'au niveau économique, social et culturel. Une campagne militaire malencontreuse des Grecs au cœur de l'Asie Mineure (1919-1922) a abouti à une défaite de l'armée grecque face aux toutes nouvelles forces nationalistes menées par Mustafa Kemal Atatürk, fondateur de la République turque. Le démantèlement de l'Empire ottoman et la création de l'État turc sont le résultat de négociations qui se sont tenues à Lausanne de novembre 1922 à juillet 1923 et qui se sont terminées par la ratification internationale de l'ensemble du Traité de paix. Outre les transformations de la carte de la Méditerranée orientale et du Moyen-Orient, les négociations de Lausanne ont entraîné des mouvements de populations majeurs dans la région de la mer Égée, de la mer Noire et de l'Anatolie intérieure transformant ainsi profondément l'aspect démographique de la région. Préfigurant ce que nous appelons maintenant le « nettoyage ethnique », la particularité de ce Traité a été l'échange obligatoire et irréversible des minorités religieuses de Grèce et de Turquie.

Le processus ne fut pas rigoureusement symétrique, essentiellement en raison de la différence quantitative des populations impliquées. Les chiffres exacts sont impossibles à établir mais 1,2 million de chrétiens au moins sont arrivés

by one-quarter within two to four years, while for the extensive Turkish republic, the influx was insignificant (350,000 in a total of approximately 13 million).

For the Greeks, the “Asia Minor Catastrophe” constituted a major humanitarian emergency that required intervention by international agencies for short-term relief, and for the long-term settlement of the displaced peoples. It entailed an extended process of economic, political, and social assimilation. However, for the Turks the event marked the victorious “War of Independence”, and the establishment of the modern Turkish Republic.

### **The provisions of the Lausanne convention, January 1923**

The Convention concerning the Exchange of Populations was one of a number of legal instruments related to the Treaty of Lausanne, and set a precedent in international politics. It is frequently used, even today, as a reference point in discussions about mass population displacements in many parts of the world. In a political context, the Lausanne Exchange of Populations is often presented as an example of a successful solution to interstate problems regarding minorities, but this view neglects the profound human and social costs involved when people are forcibly uprooted from their homelands. The ramifications of the final Treaty were far-reaching and differentiated, and have crucially affected developments in the region over the past eighty years.

The initial Convention, comprising nineteen articles, was signed in Lausanne on 30 January 1923 and was the first of the legal instruments leading up to the final Treaty of Peace (July 1923). The Convention specified the conditions for the compulsory exchange of populations between Greece and Turkey. It defined those people who were to be included in the exchange; those who were exempted from it; the conditions for transferring property and compensation; and the setting up of a Commission to supervise the emigration and to oversee the liquidation of property.

The exchange involved the religious minorities of each state, whereby “Turkish nationals of the Greek Orthodox religion” were to be exchanged with “Greek nationals of the Moslem religion”. The Convention’s most notable—indeed, unique—feature was its compulsory character, especially the stipulation forbidding return; it was absolute, and precluded any choice. Exempted from the exchange were the Orthodox population of Constantinople/Istanbul, numbering about 100,000; the Orthodox Christian inhabitants of Imbros and Tenedos (strategic islands in the northern Aegean); and about 100,000 Muslims in Greek western Thrace.

Interestingly, negotiators did not take account of language or other features, but specified religion as the defining criterion of identity. As a result, the Turkish-speaking Orthodox communities of central Asia Minor and the Cretan-speaking Muslims, as well as Muslims of other parts of Greece (except western Thrace), were uprooted and forced to leave their homes. We should note that the population exchange was not in any way a repatriation, neither for the Muslims nor for the Christians. The Orthodox Christians experienced the expulsion as a harsh exile to a foreign country, expressed through decades of grieving for the “lost homelands” after their relocation to Greece. Similarly, the forced expulsion of Muslims from Greece was a traumatic break, especially as their communities had been little, if at all, affected by the hostilities between the two states.

### **Effects of the Population Exchange**

This exhibition contains objects which bear tangible witness to the provisions of the Lausanne Treaty. Those exiled by the terms of the Treaty were allowed to take moveable property with them, religious objects being a large part of the transported possessions. However, in the immediate aftermath of the war, with the destruction of the major city of Smyrna and the mass flight of Christians from the western Anatolian settlements, hundreds of thousands of destitute refugees, carrying almost nothing with them, fled to safety believing that they would return, but this expectation was soon shattered. The presence of only a few objects from the western Asia Minor region in the exhibition reflects the dramatic conditions of the flight for a large part of the refugee population. In fact, the displacement actually occurred in two phases, those who fled to save their lives in the first few months before the peace negotiations started (truly refugees), and those who were expelled after the ratification of the Treaty (the exchangees), a distinction which is directly related to issues of property. The second group were able to leave taking with them personal and community property.

The forcible removal of such enormous numbers of people deeply affected these two countries in many different ways. On the Greek side the effects were profound and ramified into every aspect of society. Although the refugees

en Grèce en deux étapes, alors que le nombre de musulmans déplacés de la Grèce vers la Turquie atteignait seulement 350000. Les proportions étaient sans commune mesure: pour le petit État grec, nation de 4,5 millions d'habitants, cet accroissement de population représentait une augmentation de 25 % en quatre ans alors que pour l'ensemble de la République turque, l'afflux se révélait insignifiant (350000 pour une population totale de 13 millions d'habitants).

Pour les Grecs, la « Catastrophe de l'Asie Mineure » a constitué une urgence humanitaire majeure qui a requis l'intervention d'agences internationales pour les secours de première urgence et pour l'installation à long terme des peuples déplacés. Elle a engendré un processus d'assimilation économique, politique et sociale de grande ampleur. Pour les Turcs en revanche, l'événement a marqué la victoire de la « Guerre d'indépendance » et la fondation de la République turque moderne.

### Dispositions de la convention de Lausanne, Janvier 1923

La Convention sur l'Échange de population a constitué un des instruments légaux liés au traité de Lausanne et a institué un précédent en matière de politique internationale. Encore aujourd'hui, elle est fréquemment utilisée comme référence dans les discussions sur les déplacements massifs de populations dans de nombreuses parties du monde. Dans le domaine politique, l'Échange de population de Lausanne est souvent présenté comme la solution aux problèmes entre États concernant les minorités, mais cette approche passe sous silence les immenses coûts sociaux et humains d'une décision qui déracine de force des personnes de leur pays d'origine. Les ramifications du Traité final ont été importantes et diverses et affectent gravement le développement de la région depuis quatre-vingts ans.

La Convention initiale qui comprend dix-neuf articles a été signée à Lausanne le 30 janvier 1923 et fut le premier des instruments légaux menant au Traité de paix final (juillet 1923). La Convention précisait les conditions de l'échange obligatoire de populations entre la Grèce et la Turquie et avait pour but de déterminer quelles personnes étaient incluses dans l'Échange, celles qui n'étaient pas concernées, les conditions de transfert de la propriété et le système de compensation, ainsi que l'établissement d'une commission destinée à superviser l'émigration et à encadrer la liquidation de la propriété.

L'Échange concernait les minorités religieuses de chaque État de telle sorte que « les personnes de nationalité turque de religion grecque orthodoxe » se voyaient échangées contre des « personnes de nationalité grecque de religion musulmane ». La particularité la plus notable, voire spécifique de la Convention, a été ce caractère obligatoire éliminant toute notion de choix et surtout la condition rendant le retour impossible. La population orthodoxe de Constantinople / Istanbul qui comptait à peu près 100 000 personnes, les chrétiens orthodoxes de Imbros et Tenedos (îles stratégiques du nord de la mer Égée) et environ 100 000 musulmans de la Thrace occidentale grecque étaient exclus de cette disposition.

Fait intéressant, les négociateurs ne prirent pas en considération le langage ou d'autres caractéristiques mais choisirent la religion comme critère identitaire. Par conséquent, les communautés orthodoxes de langue turque du centre de l'Asie Mineure, les musulmans de langue crétoise ainsi que les musulmans issus d'autres parties de la Grèce (sauf la Thrace occidentale) furent déracinés et se retrouvèrent dans l'obligation de quitter leur maison.

Il faut noter que l'Échange de population n'était en aucun cas un rapatriement, ni pour les musulmans ni pour les chrétiens. Les chrétiens orthodoxes ont vécu l'expulsion comme un cruel exil dans un pays étranger ce qui, pendant des décennies, a entretenu le chagrin de la perte de la « mère patrie » après leur déplacement en Grèce. De même, l'expulsion forcée des musulmans de Grèce a représenté une cassure traumatisante surtout du fait que leur communauté avait été peu ou pas affectée par les hostilités entre les deux États.

### Effets de l'Échange de population

Cette exposition rassemble des objets qui témoignent des dispositions du traité de Lausanne de manière tangible. Les personnes exilées par les clauses du Traité avaient le droit d'emporter avec elles des biens transportables, les objets religieux représentant une grande part de ces possessions. Cependant, dans les premières années de l'après-guerre, avec la destruction de la grande ville de Smyrne et la fuite massive des chrétiens des villages de l'Anatolie occidentale, des centaines de milliers de réfugiés démunis partant avec quelques biens s'enfuirent pour sauver leur vie, certains qu'ils reviendraient, une espérance qui allait rapidement être déçue. Le peu d'objets provenant de la région de l'Asie Mineure



1. Constantine P. Kaldis,  
*View of Constantinople*, 1851,  
etching, Benaki 30411

1. Constantinos P. Kaldis,  
*Vue de Constantinople*, 1851.  
Gravure sur cuivre, Benaki 30411

and the local inhabitants shared many features that might have promoted easy adjustment, social divisions soon arose between sections of the population in rural as well as in urban areas. Marked contrasts existed, and even within the refugee population there were distinct cultural differences, depending on their regional origin. The newcomers imported their own culinary practices, a variety of musical and dance traditions, they instituted a revival of religious activity, while the loss of “homeland” and long-term nostalgia provoked a large literature of exile. Memory and identity were woven together through the successive generations, tangibly embodied in the objects brought with them. On both sides of the Aegean, in spite of the differences, the experience of loss was replicated. Recent assessments of the past eighty years reveal that the uprooted reacted similarly in both Turkey and Greece, through expressions of loss, in narrative and story, idioms, and songs, which were carried through the generations.

Among the other consequences of the exchange were the changes in settlement and landscape patterns in both countries. After the expulsion, in parts of the Anatolian heartland whole villages were left depopulated, houses stood empty, and even today there are still many abandoned sites. The landscape was ravaged in the widespread post-war devastation with the passage of two armies. The incoming Muslims, far fewer in number, took over abundant Greek properties, and since the number of incomers was fewer than the expelled, there was no shortage of land or housing. In Greece the opposite occurred: the sudden increase of the existing population by about a quarter created tremendous problems of land distribution and housing. A major settlement programme was needed with over 1,000 new villages in northern Greece, urban quarters were established and towns expanded, but even these new refugee quarters were overcrowded from the start.

Similarly, the economic effects were also far-reaching for both countries, but of a very different kind. For Turkey, the population expulsion meant the loss of its business and entrepreneurial expertise, and with it important international trading links. Smyrna, one of the chief commercial centres of the eastern Mediterranean, was totally destroyed, and the exodus of the traders and businessmen deprived the smaller trading towns and ports of their commercial class. The Muslim incomers to Turkey from Greece, however, were almost entirely agriculturalists. As they were mainly farmers and rural dwellers, they were more easily resettled, and they became self-sufficient in a

occidentale dans l'exposition s'explique par les conditions dramatiques de cette fuite pour une grande partie des populations réfugiées. En fait, le déplacement s'est effectué en deux étapes: ceux qui ont fui pour sauver leur vie dans les premiers mois avant le début des négociations de paix (les réfugiés en tant que tels) et ceux qui ont été expulsés après la ratification du Traité (les « échangés »), distinction qui possède un rapport direct avec les problèmes de propriété. Le deuxième groupe a pu partir sans panique, en emportant des biens personnels et communautaires.

Le déracinement forcé de telles quantités de populations a durement et très diversement affecté ces deux pays. Du côté grec, les effets ont été importants et eurent un profond retentissement social. Bien que les réfugiés et les populations locales aient partagé de nombreuses caractéristiques qui auraient pu faciliter l'ajustement, des différences sociales sont très vite apparues entre divers segments de la population autant dans les zones rurales que dans les zones urbaines. Des contrastes marqués existaient et même au sein de la population réfugiée des différences culturelles nettes étaient liées à l'origine régionale. Les nouveaux venus ont importé leurs pratiques culinaires et une gamme de traditions liées à la musique et la danse. Ils ont ravivé l'activité religieuse alors que la perte de « la mère patrie » et la nostalgie qui perdurait engendrèrent une importante littérature de l'exil. Incarnés dans les objets emportés par les réfugiés, les thèmes du souvenir et de l'identité ont imprégné les générations successives. Des deux côtés de la mer Égée, en dépit des différences, le sentiment de la perte était le même. De récentes études sur les quatre-vingts dernières années révèlent que les personnes déracinées ont réagi de manière similaire en Grèce et en Turquie, en exprimant le chagrin de la perte à travers des récits, des histoires, des expressions et des chansons qui se sont transmis aux générations suivantes.

Entre autres conséquences de l'Échange, il faut citer les changements de modèles d'urbanisation et de paysage dans les deux pays. Après l'expulsion, dans certaines parties du cœur de l'Anatolie, des villages entiers étaient vidés de leurs habitants et aujourd'hui encore de nombreux sites demeurent abandonnés. Le paysage avait été ravagé par la dévastation générale d'après-guerre avec le passage des deux armées. Les faibles populations de musulmans réinvestirent les anciennes propriétés grecques et comme le nombre des nouveaux arrivants était inférieur à celui des expulsés, les terres et les habitations ne manquaient pas. En Grèce, c'était tout le contraire: l'augmentation soudaine de 25 % de la population existante créa des problèmes colossaux de logement et de distribution des terres. Un ambitieux programme de construction a dû être entrepris avec plus de 1 000 nouveaux villages dans le nord de la Grèce, des centres urbains ont été créés et des villes agrandies. Malgré cela, les nouveaux quartiers de réfugiés ont été surpeuplés dès le début.

Pour les deux pays, les effets économiques ont été immenses également mais avec des impacts différents. Pour la Turquie, l'expulsion des populations signifiait la perte de son savoir-faire dans les affaires et dans le commerce sans compter les relations commerciales internationales importantes. Smyrne, un des principaux centres commerciaux de la Méditerranée orientale, a été totalement détruite et l'exode des commerçants et des hommes d'affaires a privé les plus petites villes commerciales ainsi que les ports de la compétence de cette classe sociale. Les nouveaux venus musulmans grecs en Turquie étaient en majorité des agriculteurs. Principalement fermiers et ruraux, ils se sont installés plus facilement et ont rapidement atteint l'autarcie. Ils ont également causé moins de problèmes à l'État, ont apporté de nouvelles compétences et n'ont fait qu'augmenter une base rurale déjà prédominante dans l'économie.

La Grèce, quant à elle, y a trouvé de multiples avantages. L'augmentation conséquente de la population a développé le marché et la main-d'œuvre. Le commerce et les affaires en ont bénéficié car de nombreux entrepreneurs d'Asie Mineure se sont établis avec succès dans l'économie grecque. Un regain de croissance industrielle de transformation a résulté de l'introduction de nouvelles compétences et de nouveaux métiers comme, par exemple, la production de la soie, la céramique, les tapis et les industries textiles. Néanmoins, l'absorption de telles quantités de populations a également posé de sérieux problèmes dans l'économie et dans les centres urbains déjà saturés, où petits commerçants et artisans cherchaient à s'installer.

L'assimilation des réfugiés urbains dans la société s'est révélée ardue à long terme et des segments importants de la population réfugiée ont été marginalisés – politiquement, économiquement et socialement – pendant des décennies. Jusqu'à la fin des années 1960, de sérieux problèmes de logement et de droits légaux inadaptés ont fait l'objet de plainte dans certains centres urbains de réfugiés. Dans l'ensemble, le fardeau financier des logements de réfugiés qui avait nécessité le recours à des prêts internationaux accordés à des taux d'intérêts très élevés, a fini par contribuer à la faillite du pays dans les années 1930.

short time. They caused few problems to the state but brought no new skills, and simply swelled the already predominantly rural base of the economy.

In contrast, economically speaking, Greece benefited in many ways. The huge increase in population expanded the market and the labour force, and commercial and business expertise was enhanced as many Asia Minor entrepreneurs established themselves successfully in the Greek economy. A spurt of industrial and manufacturing growth took place with the introduction of new skills and trades, for example, silk production and ceramics, along with the carpet and textile industries. However, serious problems arose in the absorption of such large numbers into the wider economy, as well as in the already-saturated urban centres in which small-scale traders and craftsmen tried to establish themselves.

The assimilation of the urban refugees into the mainstream society remained a long-term problem, and large sections of the refugee population were marginalized—politically, economically, and socially—for decades. Even into the late 1960s severe problems of inadequate housing and legal titles were the cause of grievance in some urban refugee settlements. Overall, the financial burden of refugee settlement, which had required international loans granted with high rates of interest, ultimately contributed towards the country's bankruptcy in the 1930s.

Not unexpectedly, the refugee influx had a major impact on Greek politics. In the first period after the settlement, the already-existing divisions between the main political camps (liberals and right-wing royalists) were accentuated, but a major change occurred with the rapprochement between Greece and Turkey in 1930, when the countries' respective leaders, Venizelos and Atatürk, agreed to cancel out all outstanding issues over property compensation. From the point of view of the Greek refugees, this constituted a betrayal of their rights specified under the Lausanne Treaty's provisions for the exchange. From that time onward, a deep sense of grievance and widespread disaffection led to growing support for the Greek Communist Party, and for the political left, especially in the urban quarters. These sharp political divisions continued through the period of World War II, and into the bitter civil war of the mid-1940s, which raged in rural as well as in urban centres.

Since the fall of the military dictatorship in 1974, Greek society has experienced a transformation, and new generations have grown up without the direct experience or the vivid memories of their forebears about events of the 1920s and the population exchange. However, in the past few years there has been a noticeable revival of interest in the Asia Minor past, reflected in journeys to places linked with family ties, in films, books, public commemorations, and even more, in the awareness of identity that people of refugee origin express, into the third and even fourth generation.

## Revelations

Some ninety years after the Exchange of Populations, we have the ability to reflect on the consequences of this watershed in the history of the region. This exhibition highlights for us the importance of material objects and their meaning within the traumatic loss of homeland. At the personal and family level, mementoes of the homeland are still highly treasured, however small and seemingly insignificant. Even today, icons, the remnants of a kelim, a silver spoon, a few tiny coffee cups, are proudly displayed by members of the younger generation, who give pride of place in the home to the objects brought by their (great)grandparents. In the original urban refugee settlements, churches holding miraculous icons and relics from the homeland, have become places of pilgrimage—some of great renown throughout Greece. Among these, for example, is the icon of the Holy Mother of God from the monastery of Soumela (Black Sea coast, now near Verroia), and the shrines of the Cappadocian saints, Gregory the Theologian (New Karvali, northern Greece), and John the Russian (New Prokopi, Euboia).

This exhibition gives us a glimpse of a fascinating world and of a past period of multiethnic empires, in which religion took the central role in the identity of inhabitants, and where a cosmopolitan ambience permeated everyday life. Among the most valuable objects that people saved to accompany them in their flight and expulsion from their homelands, were those imbued with the sacred. As refugees, displaced and uprooted from their homelands, they could preserve a sense of meaning and of continuity in these objects of aesthetic and of spiritual value, and this exhibition provides us all with an occasion to celebrate their existence.

Sans surprise, l'afflux de réfugiés a également eu un impact capital sur la politique grecque. Dans les premiers temps de leur installation, les divisions préexistantes entre les principaux camps politiques (libéraux et royalistes) se sont accentuées lorsqu'un changement majeur se produisit à savoir le rapprochement entre la Grèce et la Turquie en 1930, quand les leaders du pays – Venizelos et Atatürk – sont tombés d'accord pour annuler tous les problèmes en souffrance concernant la compensation de propriété. Les réfugiés grecs ont interprété cette décision comme une trahison de leurs droits spécifiés dans les dispositions du traité de Lausanne concernant l'Échange. Un profond sentiment de rancœur et de mécontentement largement répandu a favorisé le soutien grandissant au parti communiste et à la gauche à partir de cette époque et surtout dans les populations urbaines. Ces divisions politiques distinctes ont perduré durant la Seconde Guerre mondiale et la cruelle guerre civile du milieu des années 1940 qui fit rage dans les villes comme dans les campagnes.

La société grecque s'est transformée depuis la chute de la dictature militaire en 1974 et les nouvelles générations ont grandi sans l'expérience directe ou les souvenirs nets de leurs prédécesseurs en ce qui concerne les événements des années 1920 et l'Échange de population. Pourtant, depuis quelques années, on assiste à un regain d'intérêt marqué pour le passé de l'Asie Mineure, dont témoignent les voyages vers les lieux d'origine de la famille, les films, les livres, les commémorations publiques voire la conscience d'une identité que les personnes d'origine réfugiée expriment jusque dans la troisième et même la quatrième génération.

### Révélation

Quatre-vingt-dix ans après l'Échange de population, nous avons la possibilité de réfléchir aux conséquences de ce grand tournant dans l'histoire de la région. Cette exposition nous révèle l'importance des objets matériels et leur signification dans le contexte de l'arrachement traumatique à la patrie.

Au niveau personnel et familial, les souvenirs du pays d'origine sont encore conservés comme des trésors même s'ils sont modestes et paraissent insignifiants. Des icônes, les restants d'un kilim, une cuillère en argent ou quelques petites tasses à café sont fièrement montrés par les membres de la génération la plus jeune qui accordent une place de choix dans la maison aux objets apportés par leurs (arrière-) grands-parents.

Dans les centres urbains de populations d'origine réfugiée, les églises qui contenaient des icônes et des reliques miraculeuses provenant de leur pays sont devenues des lieux de pèlerinage parfois renommés dans toute la Grèce. L'icône de la Sainte Mère de Dieu du monastère de Soumela (côte de la mer Noire, aujourd'hui près de Verroia) en est un exemple, ainsi que les lieux sacrés de dévotion aux saints de Cappadoce, Grégoire le Théologien (Nea Karvali, nord de la Grèce) et Jean le Russe (Neo Prokopi, Eubée).

Cette exposition nous fournit un aperçu de ce monde fascinant et du passé des empires multiethniques, où la religion tenait une place centrale dans l'identité des habitants et où une atmosphère cosmopolite imprégnait la vie quotidienne. Les objets sacrés font partie des biens de valeur que ces réfugiés ont voulu emporter lors de leur expulsion. Par leur valeur esthétique et spirituelle, ils contenaient pour ces individus déracinés et déplacés une signification importante et le sentiment d'une continuité. Cette exposition nous donne l'occasion de célébrer leur existence.



## THE VOICE OF THE HEIRLOOM. THEIR LONG JOURNEY THROUGH TIME

Ioanna Petropoulou  
Historian, Centre for Asia Minor Studies

Let us take a look at the exhibits. There are three stages, three historical periods recorded and encapsulated in their materials: the beaten silver, the pure gold, and the precious, embroidered textiles.

First the long-range time, the age of Christian religious tradition: for centuries these sacred objects were intended exclusively for liturgical use, they were active and serving a strictly defined role *intra muros* at the service of an institution, the Orthodox Church, in the context of the Ottoman Empire. Then comes the second, short time period, the intermediary stage which corresponds to the historical event that was the Exchange of Populations—the mandatory uprooting of two populations from their homes. For the most part it marks the end of the presence of the Orthodox communities in their Anatolian homeland. The liturgical vessels followed a similar historical course. They too were exiled from their homeland and cut off from their ecclesiastical function. Finally, the third stage can be defined as the period of their secularization. This period is ongoing and continues to this day. Cult objects are rendered inert, transformed into works of art in a museum. From now on their place is *extra muros*, far from the privileged places of prayer, the churches to which they were once dedicated. Now we position ourselves in front of these amazing works of art as viewers, intending to decipher them by placing them in their historical context.

Of all their moveable goods it was mostly the church property that the refugees managed to save in the Exchange of Populations: the religious cult objects were non-negotiable. They were safeguarded to be transferred intact to the new place of residence. Articles of everyday use were usually sold on the spot for the proverbial mess of pottage to cover the refugees' travelling expenses. The exhibits do not relate to the ephemeral daily routine of the Orthodox Christians' private lives but to the high-points in their lives as members of a pro-ethnic community, to which they belonged purely on the basis of their religious identity. Wealth gave lustre to those regularly repeated, communal high-points in the calendar; and everything emphasized the existence of a hierarchy with the Church at its head.

How can the dazzling presence of the liturgical vessels be explained in the ascetic environment of Cappadocian villages? What is the role of custom-made objects of the greatest luxury in a poverty-stricken society? How can indigenous populations living on the bread-line be represented by donors who undertake the huge expense involved in producing church silver and plate? We know about the movement of populations, how people migrated from the regions to the centre: it was to the urban capitals that the migrants flocked, coming from the hinterland in search of work. And so it was there in the cities, and above all in Constantinople/Istanbul, that the financial capital was generated. And we know about the next move, in the opposite direction, the journey made by the objects: the sacred vessels commissioned from and produced by celebrated craftsmen in the capital were sent from the centre out to the regions, to the provincial church of the donor's birthplace, where the well-to-do patrons would reverently deposit them.

Thus we can explain the presence of five solid gold artefacts intended to be used in the sacrament of the Eucharist, all from the eighteenth century and from the village of Kermira, home to a small community of Turkish-speaking Christians, in the diocese of Caesarea. Or then again the chalice from Gourounos, a Greek-speaking village in the diocese of Iconium, a seventeenth-century artefact, made in Constantinople but, as Anna Ballian informs us, with Western stylistic features.

## LA VOIX DES RELIQUES. LEUR LONG VOYAGE À TRAVERS LE TEMPS

*Ioanna Petropoulou*

*Historienne, Centre des Études d'Asie Mineure*

Tournons notre regard vers les objets exposés. Dans la matière dont ils sont faits, l'argent martelé, l'or pur ou le tissu précieux brodé, s'inscrivent et se combinent trois temps, trois périodes historiques.

D'abord le temps de la longue durée, celui de la tradition du culte chrétien : pendant des siècles, ces objets sacrés étaient uniquement destinés au culte, ils étaient en usage et jouaient un rôle précis *intra muros* ; ils servaient une institution – l'église orthodoxe – dans le cadre de l'Empire ottoman. Puis vient un temps bref, la période intermédiaire qui s'identifie à l'événement historique de l'Échange de population – le déracinement forcé de chacune des deux populations loin de leurs foyers. Ce temps marque essentiellement la fin de l'élément orthodoxe dans ses foyers d'Asie Mineure. Les objets sacrés suivent une trajectoire historique semblable. Ils sont expatriés et coupés de leur fonction dans l'église. Enfin le troisième temps peut se définir comme celui de la laïcisation. Cette période se poursuit encore actuellement. Les objets du culte sont immobilisés et transformés en œuvres d'art dans les musées. Ils sont désormais placés *extra muros*, loin des lieux privilégiés de la prière, les églises dans lesquelles ils furent autrefois consacrés. Aujourd'hui, nous nous mettons en position de spectateur devant des œuvres d'art admirables dans l'intention de les déchiffrer en remontant à leurs origines historiques.

De toute la fortune des Populations échangées, c'est principalement celle des églises qui s'est conservée ; car les objets du culte religieux n'étaient pas négociables. Ils furent préservés pour être transportés intacts dans leur nouvelle installation. Au contraire, les objets d'usage quotidien furent en règle générale vendus sur place « pour un plat de lentille », afin que les réfugiés amassent l'argent nécessaire à leur voyage. Les objets exposés ne renvoient pas à la quotidienneté éphémère de la vie privée des chrétiens orthodoxes, mais à leurs moments les plus importants en tant que membres d'une société prénationale dans laquelle ils ne se définissaient que par leur identité religieuse. La richesse fait briller, à des périodes régulières du calendrier, ces moments collectifs : tout souligne l'existence d'une hiérarchie à la tête de laquelle se trouve l'Église.

Comment expliquer la présence de ces objets de culte qui nous éblouissent dans l'environnement ascétique des villages de Cappadoce ? Quel est le rôle de ces objets de très grand luxe faits à la main dans une société de pauvreté ? Comment se fait-il que des populations autochtones, qui ont juste ce qu'il faut pour vivre, soient représentées par des donateurs prenant à leur charge les immenses dépenses occasionnées par la réalisation des objets d'église.

Nous connaissons les mouvements de populations, le trajet qui conduit les émigrés de la périphérie vers le centre : c'est là, dans les capitales urbaines, qu'affluent les expatriés venant de l'arrière-pays pour trouver du travail. C'est donc là, dans les villes, que s'amasse le capital. Particulièrement à Constantinople/Istanbul. Et nous connaissons aussi le trajet suivant, le trajet inverse des objets : les objets sacrés commandés, réalisés par des artisans renommés de la capitale sont expédiés, du centre vers la périphérie, à l'église diocésaine du pays natal. C'est là que les *kibar*, les riches donateurs, les déposent pieusement.

Nous sommes ainsi en mesure d'interpréter la présence de cinq vases sacrés, en or massif, destinés au sacrement de la sainte communion, tous du XVIII<sup>e</sup> siècle, provenant de Kermira, un tout petit village de chrétiens turcophones du diocèse de Césarée. Il en est de même pour le calice et la patène de Gourdonos, village hellénophone du diocèse d'Ikonion ; il s'agit d'un vase sacré du XVII<sup>e</sup> siècle constantinopolitain avec des éléments de style occidental, comme nous le dit Anna Ballian.

### Putting the past in context. Orthodox communities in the Ottoman Empire

The anthropogeography of the exhibits highlights the multi-ethnic aspect of the Ottoman Empire. On a notional tour of the map we can locate the places of origin of the offerings: Constantinople, Adrianople/ Edirne, Ainos/Enez, Gallipoli/Gelibolu, Ayvali/Ayvalik, Smyrna/Izmir, Kios/Gemlik, Amida/Diyarbakir, Vank, Cyprus, Jerusalem, Antioch. But also Cappadocia (Androniki, Bor, Zincidere, Caesarea, Kermira, Gourdounos) Tokat and the Pontos (Sinope/Sinop and Trebizond/Trabzon). And finally Georgia, Romania, and Germany and as far afield as Iran.

The dedicatory inscriptions in various languages, inscribed on bands encircling the church plate, illustrate once again the global dimension of Orthodoxy. We can make out the letters of the alphabet one by one. Some inscriptions are composed in Greek, whether archaizing and literary or demotic and colloquial. Others are in the Karamanli script, that is, Turkish written in Greek characters. And occasionally they are in Slavonic, or even Arabic.

Taking an overall view of the exhibits, let us focus, by way of example, on two close-knit groups of believers/donors. The first, the guilds, is organized on the basis of professional identity. The second group is determined by religious affiliation: a discrete group of Turkish-speaking Orthodox Christians, the Karamanlis.

In the world of the guilds the Greek inscriptions describe the donors' professional status. The Furriers' Guild of Adrianople came into existence in the seventeenth century (1668), while at the beginning of the eighteenth century (1705) powerful members of the Furriers' and of the Grocers' Guilds appeared as explicitly named patrons of a *metochion* or daughter house of the Holy Sepulchre. A little later (1710) "pious Christians" from Thrace, house painters whose sphere of activity included Constantinople, gave a Gospel book to the church in their birthplace. In the early nineteenth century some builders donated a Gospel to Adrianople, while around the same time another body of construction workers from Stephana in Cappadocia had their names inscribed in Karamanli script as donors to the Holy Sepulchre. In 1816, around the time of the traveller Firmin Didot, the Soapmakers' Guild underwrote the expense of making a sacred reliquary in the coastal town of Ayvali, a centre of Greek learning and home to the famous school of Kydonies.

But, apart from the "long-distance" donors, there were others who took themselves to workshops producing silverware *in situ*, that is, in the remote provinces themselves. Certainly special mention should be made here of the Master Miners in the Pontos in order to emphasize once again the importance of two cities, Argyroupolis/Gümüşhane and Trebizond, as centres in which the artistic tradition of working with precious metals was developed.

Mention should also be made of the Armenian Chalcedonian Christians, who came under the administrative and religious authorities associated with the metal-working industry in the Pontos. Or of an official who emerges as the donor of a pectoral of great artistry, one Michael Sarasitis by name. The fact that he signs in his own name and his own hand in 1736 indicates his background. He belonged to the local, hereditary aristocracy and occupied an elevated position in the professional hierarchy of Master Miners in "the blessed mines" (τα ευλογημένα μαντένια) of Chaldia, as they are called in ecclesiastical documents.

Evidence of the piety of the Turkish-speaking Orthodox Christians is provided by the liturgical vessels with inscriptions in Karamanlidika. Let us examine the place, their Cappadocian homes, through the heirlooms. For example, an inscribed band on an early eighteenth-century chalice reveals that two Christians from the village of Taxiarchis "had this sacred vessel specially made for the local Monastery of the Archangels" (έβαλαν να κατασκευαστεί το ιερό αυτό σκεύος ειδικά για την τοπική Μονή των Αρχαγγέλων). In 1814 one donor expresses his faith by giving a Gospel book to the famous Monastery of St John the Baptist in Zincidere. While in the depths of Anatolia, the mitre case made for Agathangelos, Metropolitan of Amida, with its bilingual (Greek and Arabic) dedicatory inscription dated 1739, records the existence of Arabic-speaking Christians there.

As regards the Balkans the principalities make their presence felt in some of the liturgical vessels exhibited here on which the Slavonic incised inscriptions immortalize the fame of a celebrated seventeenth-century silversmith, a craftsman working at the princely court of Wallachia. Or then again, in a Gospel book, dedicated to the Metropolitan of Transylvania, with an early eighteenth-century binding, which was sent from Wallachia to Bithynia from where, thanks to the Exchange of Populations, it ended up in Greece.

And not forgetting the unforeseeable journey of a New Testament of 1563, printed in Basle, which would be transferred two centuries later from the hands of a learned nobleman in Sibiu in Romania to Argyroupolis in the

## Remontée dans le passé. Communautés orthodoxes dans l'Empire ottoman

La géographie humaine des objets exposés offre un panorama de la diversité ethnique de l'Empire ottoman. Un voyage mental sur la carte nous permet de noter les lieux de provenance des offrandes: Constantinople, Andrinople/Edirne, Ainos/Enez, Kallipolis/Gelibolu, Ayvalık, Smyrne/Izmir, Kios/Genlik, Amida/Diyarbakir, Vank, Chypre, Jérusalem, Antioche, mais également la Cappadoce (Androniki, Bor, Zincidere, Césarée, Kermira, Gourdonos), Tokat et le Pont (Sinope, Trébizonde). Il y a enfin la Géorgie, la Roumanie, même l'Allemagne et jusqu'à l'Iran.

Les rubans portant des inscriptions dans des langues variées qui entourent les vases sacrés marquent une fois de plus la dimension œcuménique de l'Orthodoxie. On lit l'une après l'autre les lettres de l'alphabet. Tantôt ces textes sont rédigés en langue grecque – archaisante/savante ou vernaculaire/populaire. Tantôt encore ils le sont en écriture karamanlie – turc écrit en caractères grecs. Parfois même en slavon ou en arabe.

Dans cet ensemble d'objets exposés, nous nous arrêterons sur un échantillonnage constitué par deux groupes compacts de fidèles donateurs. Un de ces groupes, les corporations (*esnaf*), s'organise sur la base de leur particularité professionnelle. L'autre est structuré par son identité religieuse – il s'agit du groupe distinct des orthodoxes turcophones, les Karamanlis.

Dans le monde des corporations les inscriptions en grec déterminent la particularité professionnelle des donateurs. La corporation des fourreurs d'Andrinople se manifeste à partir du xvii<sup>e</sup> siècle, tandis que, dans les débuts du xviii<sup>e</sup> siècle [1705], les très puissants représentants des fourreurs et également des épiciers apparaissent avec leur nom comme donateurs dans la dépendance (métoque) du Saint-Sépulcre. Un peu plus tard [1710], de pieux chrétiens de Thrace, des peintres (*boyaci*) migrants dont le rayon d'action s'étend jusqu'à Constantinople font l'offrande d'un évangile à l'église de leur pays natal. Des maçons à nouveau offrent au xix<sup>e</sup> siècle un évangile à Andrinople, alors qu'à la même époque une équipe d'ouvriers de la même profession venue de Stéphana en Cappadoce apposent leur signature, en tant que donateurs, au Saint-Sépulcre. Dans la ville côtière d'Ayvalık, centre de connaissance de la culture grecque, en 1816, à peu près au moment où le voyageur Firmin Didot s'y trouvait, la corporation des savonniers (*Roufeti ton Sapoundzidon*) prend à sa charge la dépense d'une châsse de saintes reliques réalisée avec beaucoup d'art.

Mais, en dehors des « donateurs à longue distance », il y a aussi ceux qui s'adressent à des ateliers de production d'objets d'argenterie *in situ*, dans la province lointaine elle-même. Il faut faire ici une allusion spéciale aux archimétallurgistes du Pont pour souligner, une fois encore, l'importance des deux villes d'Argroupolis / Gümüşhane et de Trébizonde comme centres de développement de la tradition artistique du travail des pierres précieuses.

Mentionnons aussi les Arméniens chalcédoniens orthodoxes sous la responsabilité civile et ecclésiastique de la métallurgie pontique. Ou encore assistons à l'émergence d'un dignitaire donateur d'un pendentif de haut niveau artistique. Son nom est Michel Sarasitis. Le fait qu'il signe, en 1736, de son nom et entièrement de sa main indique son origine. Il appartenait à l'aristocratie locale héréditaire et occupait un rang élevé dans la hiérarchie professionnelle des archimétallurgistes dans les « mines bénies » (τα ευλογημένα μαντίνια), comme elles sont désignées dans les documents ecclésiastiques.

Les objets sacrés portant des inscriptions en turc karamanli sont des marques de piété des orthodoxes turcophones. Abordons cet espace, les foyers de Cappadoce, à travers les reliques du passé: un ruban inscrit sur un calice des débuts du xviii<sup>e</sup> siècle nous révèle que deux chrétiens du village de Taxiarchis ont fait confectionner ce vase sacré spécialement pour le monastère local des Archanges. Un donateur exprime sa foi, en 1814, en faisant don d'un évangile au fameux monastère de Saint-Jean Prodrôme à Zincidere. Cependant, au fond de l'Anatolie, l'étui de la mitre d'Agathangelos, métropolitain d'Amida/ Diyarbakir, avec une inscription de 1739 en deux langues (grec et arabe), nous signale l'existence de chrétiens arabophones en ces lieux.

Pour ce qui est des Balkans, les principautés danubiennes sont présentes dans l'exposition avec des objets d'église sur lesquels sont gravés des caractères de l'alphabet slavon immortalisant la renommée d'un important orfèvre du xvii<sup>e</sup> siècle, artisan à la cour princière de Valachie. On trouve encore un évangile consacré au métropolitain de Transylvanie, avec une couverture du début des années 1700, transporté de Valachie en Bithynie et qui, parti de là à l'occasion de l'Échange de population, aboutit en Grèce.

Voici encore un parcours inattendu: un Nouveau Testament de 1563, imprimé à Bâle, sera, deux siècles après, par les mains d'un prince érudit de Sibiu en Roumanie, transporté dans le Pont à Argroupolis. Là, selon la note commémorative

Pontos. There, as is commemorated in a note on the flyleaves of the holy book, it would be sold to a celebrated family of local officials, the Zamanos family. Today, that Swiss edition, having covered so many miles on its great journey through time, has been temporarily repatriated—a sort of transit passenger—to the country where it was first printed.

#### The journeys before the great journey. Correspondences

There is no doubt that Venice and Constantinople were two outstanding urban centres of commercial and cultural exchange, vast hubs for the labour market, but also for the exchange of cultural models and styles. They acted as multi-junction intersections; ideas were passed around from workshop to workshop, country to country—travelling from East to West, and vice versa.

The items of church silver and embroidery had been to many places (on land and sea) before the exodus, that great journey of exile, and had passed through many hands, of various nationalities, and known many craftsmen with different skills and styles. There had been great “cultural mobility” beforehand, the product of a multiethnic, multi-faith community. We are aware of the transfer of expertise, and borrowings from one style to another and back again. For example the repertoire of animals native to the Balkan art of silverware in the fifteenth century is transmitted to the Ottoman world, as in the fine bowl belonging to Metropolitan Laurentios, and at some point passes into the ceramics of Iznik ware (figs. 3, 7). And conversely the seventeenth- and eighteenth-century silver rose-water sprinklers display foliate decoration inspired by Ottoman ceramics. There is no lack of artistic syncretism. The West and Islam collide on an early seventeenth-century lamp with a Venetian shape, as the craftsman draws on ceramic art to depict arabesques on silver.

Moreover, though it may seem paradoxical, it was the West which brought Greek Christians closer to their ancient heritage in the world of letters, as the Classical period was often “rediscovered” through European learning.

And Venice also provides an explanation for the Neoclassical models used in silverware, artistic forms from Greek antiquity which it inherited from the Italian Renaissance. Thus in the nineteenth century the archangels which once supported a censer, made in imitation of Venetian models in Constantinople, are replaced by elegant caryatids, a detail indicative of a trend towards secularization. Religious art, not known for its innovation but more inclined to repeat and preserve morphological types, was beginning, in an eclectic fashion, to adopt some new elements.

#### The Exodus. Rites of passage

In the mass Exodus inanimate objects shared the fate of human beings. Church treasures were sent into exile along with the refugees. In the transition from their old status as subjects of an empire to that of citizens of a nation state, Modern Greece, they followed the same route.

In the Archive of Oral Tradition in the Centre for Asia Minor Studies the Cappadocian Christians look back to the trauma of their enforced migration, and record the last days and hours before the departure. A central narrative thread concerns the issue of saving the moveable church property.

We become aware that the exile followed a set of rules, a process of ritual acts in which the whole village took part. In these rites of passage the congregation played a leading role. The flock attended mass and took Holy Communion. The liturgical vessels in use in the church served their ancient purpose for one last time. A second, “chthonic cycle” followed in which the community as one bade farewell to their deceased loved ones in the cemetery. There, in the presence of the priest, funerary rites were enacted focusing both on the ancestors (with the exhumation of bones), and on the church plate itself (with ceremonial burials in which lamps, icons or chandeliers and religious books were committed to the earth).

Next came the packing. The liturgical vessels were placed in crates, sealed up, and loaded onto beasts of burden. Now everything was ready for the great migratory journey.

The fourth and final cycle could be called the “cycle of obliteration”. It included the deliberate destruction of church paintings, which the refugees themselves covered with whitewash. Less commonly liturgical vessels, icons, and books were ceremonially committed to the flames. At this point the drama of the exile was at its height: the primeval scene of destruction reflects the hatred between Christians and Muslims, and is connected with age-old

2. Constantine P. Kaldis,  
*View of Smyrna*, 1851, etching.  
Benaki 30412

2. Constantinos P. Kaldis,  
*Vue de Smyrne*, 1851. Gravure sur cui-  
vre. Benaki 30412



dans les pages de garde du saint livre, il sera vendu à une célèbre famille de dignitaires locaux, les Zamani. Aujourd'hui, cette édition suisse, qui a parcouru tant de kilomètres, un long voyage dans le temps, est provisoirement rapatriée, comme en transit, dans le pays où elle fut imprimée à l'origine.

#### Les voyages avant le voyage. Les correspondances

Il est incontestable que Venise et Constantinople furent deux centres d'échanges prépondérants, de grands creusets de diffusion de potentiel humain ainsi que de modèles culturels et de techniques.

Il s'y effectuait de multiples croisements et correspondances: les idées se transmettaient d'atelier en atelier, de pays à pays –elles voyageaient d'Orient en Occident et inversement.

Les œuvres d'argenterie d'église et de broderie, avant le grand voyage d'expatriation de l'Exode, avaient traversé bien des lieux –sur terre et sur mer–, étaient passées entre de nombreuses mains, des nationalités différentes, des artisans, des arts et des techniques variés. Il y avait déjà préalablement une énorme mobilité culturelle, fruit d'une société multiethnique et multireligieuse. On observe des transferts de connaissances techniques, des emprunts, parfois aller-retour, d'une technique à l'autre. Par exemple, la thématique animale qui est indigène dans les Balkans du xv<sup>e</sup> siècle, se répand dans l'espace ottoman –comme sur le magnifique gobelet du métropolite Lavrentios– puis se transmet à un certain moment à la céramique d'Iznik (fig. 3, 7). Mais inversement, les aspersoirs en argent des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles reproduisent l'ornementation en écailles inspirée de la céramique. Le syncrétisme artistique ne manque pas. Sur une veilleuse de forme vénitienne des débuts du xvii<sup>e</sup> siècle, l'Occident et l'islam se rencontrent, car l'artiste puise à l'art de la céramique pour rendre des arabesques sur de l'argent.

Du reste, même si cela semble paradoxal, c'est l'Occident qui a, dans le domaine des lettres, rapproché les Grecs chrétiens de leur héritage antique, car la «découverte» de l'époque classique s'est souvent effectuée par le canal de la culture européenne. Mais également dans l'argenterie c'est Venise qui introduit les modèles du néoclassicisme, formes esthétiques de l'Antiquité grecque, héritées de la Renaissance italienne. Ainsi, au xix<sup>e</sup> siècle, les archanges qui autrefois soutenaient un encensoir fabriqué à Constantinople selon les modèles vénitiens sont remplacés par de sveltes caryatides. Détail qui marque l'existence d'un courant de laïcisation dans l'atmosphère ambiante. L'art ecclésiastique, qui

fears which were exacerbated by the ongoing state of belligerence. The historical conditions of the time sully the peaceful day-to-day existence and the emotionally loaded farewell gestures on both sides of the ethnic divide.

One could argue that it is not just fear that dictates these acts of virtual self-immolation, but an ineffable sense of finality. We realize that they are doing two contradictory things: the burials embody the hope of return, while the conflagrations mark a definitive rupture.

It was an idiosyncratic balancing act in the face of tragedy: ensuring the survival of church furniture, while at the same time wreaking total destruction. Some people were aware that they were the last of the line. They were living the epilogue to the long history of the Orthodox presence in the “sacred homeland”.

### Projection into the future. The new historiography

Nowadays we no longer approach the artefacts made for and used in the Orthodox faith with the naive innocence of the objects’ contemporaries. Customs have changed. Between us and them the collective intellectual experience of the twentieth century has intervened – the shared inheritance of all Europeans, including Greeks.

At many levels, time has changed our knowledge of the world in which we live and act, but what is more, it has altered our relationship with history. Just as each period has its own scientific tools for interpreting phenomena, so our present age has provided us with a new perspective.

According to Claude Lévi-Strauss, no culture exists in isolation. It is always associated with other cultures, and that is what gives it a “cumulative history” (“Aucune culture n’est seule ; elle est toujours donnée en coalition avec d’autres cultures et c’est cela qui lui permet d’édifier des séries cumulatives”, Lévi-Strauss, 1973, p. 413).

Thus even the smallest, most delicate object in the collection can help us to reconstruct the life of the common people in deepest Anatolia, if it is related to knowledge which bridges the gap between the time of its production and the present day. When we come across an artefact among the exhibits with a European provenance, of superb workmanship, an eighteenth-century spoon for the sacrament of the Eucharist, we can recreate the relationship that existed between the believer and the divine as she or he took Communion from this sacred object over the centuries. Thanks to the new historiography we know that in the West the use of the knife and fork became commonplace only in the sixteenth century. It is worth noting that when in 1760 a traveller, the Baron de Tott, was invited to the country house of Constantinople’s Chief Dragoman, where he found himself dining with Greek Christian officials, he noticed that, though there were knives and forks available, no one was using them.

So let us consider what importance—over and above the aesthetic—these (literally) singular objects could have had for these eighteenth-century followers of fashion. How much more imposing does the divine sacrament become when the spoon, with which the communicant has a sensory, gustatory relationship, is used by the priest in a community where probably none of the congregation had cutlery at home. Or when pious people—most of them agricultural workers—did not even know spoons existed.

People’s attitude to religion, the practices and the ways in which believers expressed their devotion to God in past times, is a relatively new area of research. Thus research into the Christian populations in the Ottoman Empire can now be carried out based on the stratigraphy of the many pre-existing academic studies, on the written sources and the “cumulative history”.

In the last fifty years the written sources have revealed a scientific “discovery”; It has been established that the Turkish-speaking Orthodox Christians, an affluent population group, overlooked until recently because they did not correspond to the set forms in Greek national historiography, made a disproportionately significant contribution to Greek publishing with the production of Karamanli religious books. These bibliographically attested compilations have significantly added to our knowledge and our academic awareness as regards the devotional life of co-religionists and even heterodox populations who co-existed in Anatolia before the birth of the nation state.

The museum experience, a nineteenth-century phenomenon, deprived works of art of their original function. The gorgeous liturgical objects have been cut off from their natural and historical environment for many decades; from their *raison d’être* and from the liturgical role they played for the Christian flock. In this collection of objects from the Benaki Museum outstanding examples of material culture are being related back to their religious past but also projected dynamically into their historiographical future.

ne distingue pas la tendance au modernisme mais plutôt la répétition et la conservation des modèles formels, commence à incorporer sélectivement quelques éléments nouveaux.

#### L'Exode. Les rites de passage

Au cours de l'Exode, le destin des objets sans âme s'identifie à celui des êtres animés. Les trésors ecclésiastiques s'expatrient en même temps que les réfugiés. Ils ont une trajectoire parallèle à celui des Populations échangées passant de l'ancien statut de sujets d'un Empire à celui de citoyens d'un État national, la Grèce moderne. Dans les Archives de la tradition orale du Centre des études d'Asie Mineure, les chrétiens se rappellent le traumatisme du déracinement et mentionnent leurs derniers jours et leurs dernières heures avant l'Exode. Le tissu narratif central tourne autour de la question du sauvetage de la richesse mobilière de leur église.

On constate que le départ en exil s'effectue selon un cérémonial, un processus d'actions rituelles avec la participation de tout le village. La messe tient la première place dans ces rites de passage. Les fidèles suivent la sainte liturgie et communient. Les objets sacrés en usage dans l'église accomplissent une dernière fois leur antique fonction. Puis vient un deuxième cycle lié à la terre où la communauté, en corps, fait ses adieux à ses chers défunts au cimetière. Là, en présence du prêtre, s'accomplissent des coutumes funéraires centrées sur les ancêtres – déterrement des ossements – et sur les objets sacrés eux-mêmes – avec des cérémonies d'enterrement: des veilleuses, des icônes, des chandeliers, des livres religieux sont enfouis dans la terre.

Enfin, c'est le tour de l'emballage. Les objets d'église sont placés dans des caisses qui sont scellées et chargées sur des animaux. Tout est désormais prêt pour le grand voyage de l'Exode.

Le quatrième et dernier cycle peut être appelé le cycle de la disparition. Il comprend la destruction volontaire des images saintes de l'église qui sont passées à la chaux par les Populations échangées elles-mêmes. Plus rarement, les objets sacrés, les icônes portatives et des livres sont solennellement livrés aux flammes. C'est ici que le drame de l'exil atteint son point culminant: cette scène primitive est l'écho de la haine entre chrétiens et musulmans, elle est liée à des craintes vieilles de plusieurs siècles aggravées par les événements de la guerre qui se poursuit. Ces conditions historiques assombrissent le calme de la vie quotidienne et les manifestations chargées d'émotion des adieux entre les gens des deux nations.

On pourrait soutenir que ce n'est pas seulement la peur qui dicte cette forme de suicide par le feu mais le sentiment inexprimable de la fin. On constate que s'accomplissent là deux actions qui s'annulent entre elles: l'enterrement contient un espoir de retour, tandis que l'incinération scelle la séparation définitive. Système original d'équilibre à l'égard du tragique: perpétuation de l'équipement matériel de l'église et en même temps destruction totale. Certains se rendent compte qu'ils sont les derniers. Ils vivent le dernier acte de la longue présence des orthodoxes dans ces terres sacrées.

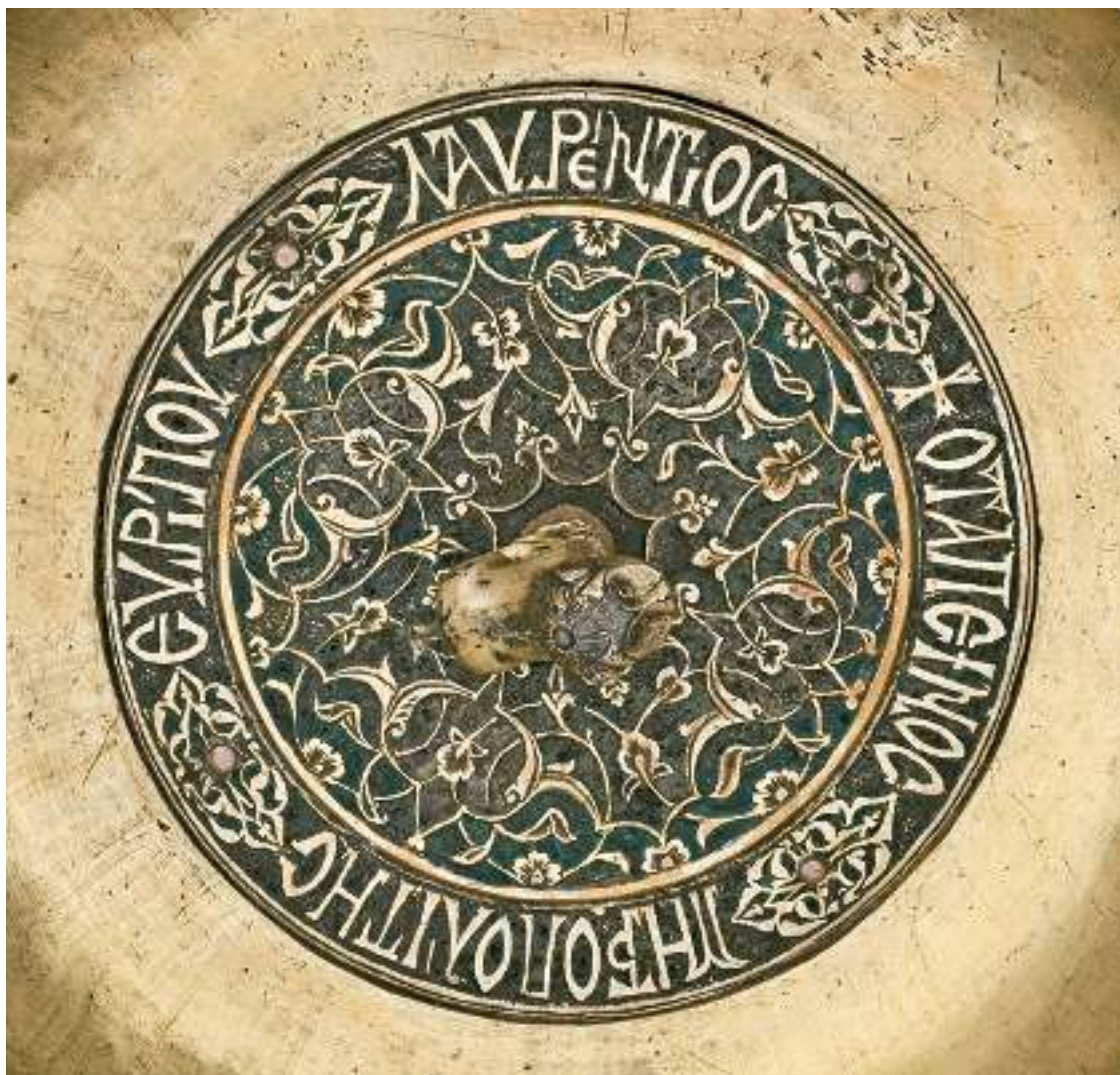
#### Une projection dans l'avenir. La nouvelle historiographie

Nous n'abordons plus aujourd'hui les œuvres de la foi orthodoxe avec l'innocence qu'avaient ceux qui vivaient à la même époque. Les conditions ont changé. Entre eux et nous est venue s'intercaler l'aventure intellectuelle collective du xx<sup>e</sup> siècle – l'héritage commun national et européen. Le temps a modifié sur bien des points notre connaissance du monde dans lequel nous vivons et évoluons, ainsi que notre rapport à l'histoire. Comme chaque époque dispose de ses outils d'interprétation scientifique des phénomènes, l'époque contemporaine nous a fourni une nouvelle optique.

«Aucune culture n'est seule; elle est toujours donnée en coalition avec d'autres cultures, et c'est cela qui lui permet d'édifier des séries cumulatives», a écrit Claude Lévi-Strauss (*Lévi-Strauss*, 1973, p. 413). Ainsi, même le plus infime objet de la collection peut nous amener à une reconstruction de la vie des gens ordinaires au fond de l'Anatolie, si on le relie aux connaissances acquises depuis l'époque de sa confection jusqu'à nos jours. Quand on se trouve, parmi les objets exposés, devant un instrument d'origine européenne, une cuillère du xviii<sup>e</sup> siècle d'une remarquable élaboration pour l'administration de la sainte communion, on peut se représenter le rapport du fidèle avec le divin tel qu'il nous est transmis, à travers les siècles, par cet objet sacré.

Grâce à la Nouvelle Histoire, nous savons maintenant qu'en Occident l'usage de la cuillère et de la fourchette ne s'est généralisé qu'au xvi<sup>e</sup> siècle. Notons qu'en 1760 un voyageur, le baron de Tott, invité dans la maison de campagne





3. Bowl of Metropolitan Laurentios  
16th century (detail cat. no 46)

3. Coupe du Métropolitite Lavrentios  
xvi<sup>e</sup> siècle (détail cat. n° 46)

The exhibition *Relics of the Past* invites us to use our imagination: the treasures we are looking at constitute a recollected place, *un lieu de mémoire*.

The individual geographical and historical journey of each separate offering underlines the indomitable faith of the refugees who saved them. It brings to life the zeal of the donors, the spiritual robustness of local luminaries, the piety of the communities or the fellowship between co-religionists and heterodox believers in the pro-ethnic long term. But also the creativity of the silversmiths who put their artistic skills at the service of the Great Church, to the glory of God.

So now, after centuries of silence, let us hear the voice of the heirlooms.

du grand drogman à Constantinople, participa à un festin avec des dignitaires grecs chrétiens. Il remarqua que certes il y avait des cuillères et des fourchettes mais que personne ne s'en servait.

Réfléchissons donc, au-delà de l'esthétique, à l'importance que pouvaient avoir pour les chrétiens pratiquants du XVIII<sup>e</sup> siècle ces objets littéralement uniques. Le sacrement devient d'autant plus suggestif quand la cuillère, avec laquelle le communiant a un rapport sensuel, gustatif, est utilisée par le prêtre dans une société où, très probablement, aucun des fidèles chrétiens ne dispose de couverts chez lui. Ou lorsque les gens pieux, qui étaient pour la plupart travailleurs de la terre, ne connaissaient même pas l'existence de la cuillère.

L'attitude des gens à l'égard de la religion, les manières et les pratiques par lesquelles les fidèles d'autrefois exprimaient leur attachement à Dieu, tout cela constitue un domaine de recherche relativement nouveau. La recherche sur les populations chrétiennes de l'Empire ottoman peut donc se faire aujourd'hui en s'appuyant sur la stratigraphie des approches scientifiques multiples, les sources écrites, l'entassement des séries.

On doit aux sources écrites une « découverte » scientifique des cinquante dernières années: on a constaté que les orthodoxes turcophones, une catégorie vigoureuse en termes de population, méconnue jusqu'à hier, avaient apporté une contribution à la typographie importante en nombre d'exemplaires grâce à la production du livre religieux en transcription karamanlie. Cette accumulation éditoriale maintenant scientifiquement prouvée a profondément enrichi notre connaissance et notre sensibilité de chercheurs à l'égard de la vie religieuse des populations chrétiennes, orthodoxes ou non, qui coexistaient en Orient avant la naissance des États nationaux.

L'expérience des musées, une expérience du XIX<sup>e</sup> siècle, a privé les œuvres d'art de leur fonction originelle. Les magnifiques objets d'église sont, depuis des décennies, coupés de leur environnement naturel et historique, des causes qui les ont produits, et aussi du rôle liturgique qu'ils jouaient pour les fidèles chrétiens. Dans la présente collection du musée Benaki, ces exemples splendides de civilisation matérielle sont rapportés à leur passé religieux et aussi mis en valeur avec force dans leur avenir historiographique.

L'exposition « Reliques du passé » suscite notre imagination: les trésors qui nous sont présentés constituent un lieu de mémoire. Le parcours individuel géographique et historique de chacun des objets consacrés en particulier souligne la foi indéfectible des Populations échangées qui les ont sauvés. Elle fait revivre le zèle des donateurs, l'ardeur spirituelle des notables, la piété des communautés et la solidarité des orthodoxes et hétérodoxes dans la longue durée de leur vie pré nationale. Elle montre aussi la créativité des artisans de l'argenterie qui ont mis leur habileté artistique au service de la Grande Église, pour la gloire de Dieu.

Écoutons donc, maintenant, dans le silence des siècles, la voix de ces reliques.

## The Exodus: Testimonies

Anastasios Prodromidis, a refugee from Kiska/Kisge in the Farasa region told in 1956 how:

One day Gregor Kechas, the *mukhtar* or head man in the village, summoned me and said: “Come on, Anastasius, get some helpers and dig a hole, so that we can bury the things belonging to the church, because we are leaving the village.” We took pickaxes and shovels and went to the church, which was housed in the village school. It was the crack of dawn. There, right in front of the candle stall we dug deep and made a hole 1.5 m deep and 4.5 m long by 2 m wide. There we buried the font, the chandeliers, the lamps, the pictures, the [service books such as the] *menaia* and the *horologiums* and the [hymn books or] *oktoe-choi* as well as the books in which the priest had written the names of those he had baptized. We only took with us the Gospel book with the silver revetment. Who could take everything to Greece? ... I forgot to say that we also buried the Gospel written in Karamanlidika in the trench.

Simos Apostolidis, a refugee from Andronikio/Endurluk in the province of Caesarea related in 1957:

We spent a fortnight choosing what we could take of the things belonging to the church. When we had separated out the most precious, we put all that was left (mostly icons) in a hole in the courtyard of Holy Trinity and lit a fire and burnt them so as not leave them to the Turks. Everyone had come to the church courtyard and we knelt before the fire.

Two refugees from Kermira in the province of Caesarea recall:

Paisios Kiremitzoglou in 1958:

We got a carpenter and had crates made. We crammed in the church plate and paintings. We burnt a lot of icons in the church courtyard under orders from the bishop.

and Maria Porloglou-Kosmidou in 1955:

Our parish council began to gather the church's things together. We put them in large crates. Silver *polyelaia*, candleholders, we brought the lot. We only destroyed the small icons. What a lot of silver! Even the plates in which we collected money were silver. What riches!

Evlambia Moumtzoglou, a refugee from Halvadere in the Gelveri district of Aksaray province recalled in 1954:

As we were leaving the Turks brought us gifts, crushed wheat/oats, honey and cream. They embraced us and cried a lot. “Don't go there,” they said. “We live like brothers here. We are *toprak kardasi*—brothers from the same land.”

Cyril Terkendoglou from Tenei in the district of Niğde recounts in 1957:

Our church had five chandeliers. We left one of them in the church up to the day we left and when I handed over the keys of the church in Niğde I said to the Turks that we had left it for them to remember us by. They were very pleased by this gesture on our part.

Testimonies taken from:

*Η Έξοδος, Μαρτυρίες από τις επαρχίες της κεντρικής και νότιας Μικρασίας* (The Exodus: testimonies from the provinces in Central and Southern Asia Minor), edited by G. Mourellos, with an introduction by P. M. Kitromilidis, vol. II, Centre for Asia Minor Studies, Athens, 1982.

## L'Exode : témoignages

Anastasios Prodromidis, réfugié de Kiska / Kisge dans la région de Farasa, raconte, en 1956:

Un jour Grikor Kechas, le mouktar (chef de communauté) du village, me fait venir et me dit: « Allons, Anastasis, prends des aides et creuse une fosse pour que nous y enterrions les affaires de l'église, car nous allons quitter le village. » On a pris des pelles et des pioches et on est allé à l'église qui était logée sous le toit de l'école. C'était au tout petit matin. Là, devant le meuble pour les cierges, on a creusé une fosse de un mètre cinquante sur quatre ou cinq mètres de longueur et deux mètres de largeur. On y a enterré les fonts baptismaux, les lustres de l'église, les veilleuses, les icônes, les livres des offices du mois, les octoèques, les livres des Heures et le registre où le pape inscrivait ceux qu'il baptisait. On n'a pris avec nous que l'évangile couvert d'argent. Qui aurait pu emporter toutes ces choses en Grèce? [...] J'ai oublié de dire qu'on a aussi enterré dans la fosse l'évangile en turc écrit en caractères grecs.

Simos Apostolidis, réfugié d'Androniki / Endurluk dans la région de Césarée, raconte, en 1957:

On a passé quinze jours à choisir ce que nous pourrions prendre parmi les affaires de l'église. Quand on a eu mis à part les choses les plus précieuses, toutes celles qui restaient – c'était surtout des icônes – on les a mises dans une fosse dans l'enceinte de l'église de la Sainte-Trinité. On y a mis le feu et on a brûlé tout ça, pour ne pas le laisser aux Turcs. Tout le monde était venu là dans la cour de l'église et on se prosternait devant le feu.

Deux réfugiés de Kermira dans la région de Césarée se souviennent.

Paisios Kiremitsoglou dit, en 1958:

On a pris un menuisier pour confectionner des caisses. On a entassé les objets du culte ainsi que les icônes. Il y a beaucoup d'icônes que l'on a fait brûler dans la cour de l'église sur ordre de l'évêque.

... et Maria Porloglou-Kosmidou, raconte, en 1955:

Notre conseil de fabrique a commencé à rassembler les affaires de l'église. On les a mises dans de grandes caisses. Des lustres d'argent, des pupitres, on a tout apporté. Il n'y a que les petites icônes qu'on a détruites. Quel argent c'était là! Jusqu'aux plateaux avec lesquels on faisait la quête qui étaient en argent. Quelle richesse!

Evlampia Moumtzoglou, réfugiée de Halvadere dans la région d'Akseray-Gelveri, se souvient, en 1954:

... Quand nous sommes partis les Turcs nous ont apporté des cadeaux, du boulgour, du miel et de la crème. Ils nous embrassaient et ils pleuraient beaucoup. « N'allez pas là-bas, nous disaient-ils, ici on vit comme des frères. Nous sommes *toprak kardasi*, frères de la même terre. »

Cyrillos Terkentoglou de Teney, dans la région de Nigdi, raconte, en 1957:

Notre église avait cinq lustres. On en a laissé un dans l'église jusqu'au jour où on est partis; et j'ai remis les clefs de l'église à Nigdi, j'ai dit aux Turcs qu'on le leur avait laissé pour qu'ils se souviennent de nous. Ce geste de notre part leur a fait très plaisir.

Témoignages publiés dans :

*Η Έξοδος, Μαρτυρίες από τις επαρχίες της κεντρικής και νότιας Μικρασίας* (L'Exode. Témoignages des régions du centre et du sud de l'Asie Mineure), sous la direction de G. Mourellos, introduction P.M. Kitromilides, t. II, Centre d'Athens Études d'Asie Mineure, Athènes, 1982.

## RELICS OF THE PAST: TREASURES OF THE GREEK ORTHODOX CHURCH AND THE POPULATION EXCHANGE

Anna Ballian

### Refugee treasures: transport and relocation

In 1923 the Treaty of Lausanne ratified the compulsory exchange of Greek Orthodox populations from Asia Minor and Eastern Thrace, and the Muslim populations of mainland Greece and the islands. Exceptions were made for the Greek communities in Constantinople/Istanbul, on the islands of Imbros/Gökçeada and Tenedos/Bozcaada, and the Muslims of Western Thrace. Article 8 of the Treaty allowed for the transport of moveable communal property by the populations involved in the exchange.<sup>1</sup>

It was this legal framework that allowed the Christians to load the carts, which would carry them far from their ancestral homes, with crates they had piously filled with treasures from their churches: icons, crosses, *rhipidia* (liturgical fans), gold embroidered vestments, and other precious possessions, such as manuscripts or printed books, chrysobulls, firmans, or even the official community stamp. One Cappadocian Greek's simple description recalls the distressing ending:

Over a period of three days I went back to the village on my own with fifteen carts, in order to pick up the things belonging to the church. We had got them all ready in advance, collected up and packed in crates—everything: the new icons, the books, vestments, chalices and patens, lamps. ... But as soon as I opened the church door, the hodja came in right behind me. ... I was very upset at the time. Tears came to my eyes. The hodja came up to me. He said: "Don't worry! We'll look after it. We'll turn it into a mosque."<sup>2</sup>

Upon arrival in Greece, the refugees' heirlooms met a fate that was not unlike that of the refugees themselves. They were stockpiled in the storerooms of the Academy, which at that time housed the Byzantine Museum, creating a crippling problem of space, which was temporarily solved by transferring part of them to the royal stables. In the first phase there were about 150 boxes, mainly from Eastern Thrace and the communities who had lived by the Sea of Marmara. But more boxes kept arriving from other regions. Altogether there must have been well over 250 crates, among which were thirty-eight from Cappadocia, estimated to contain 2,833 precious objects. To these should be added the large-scale items of value, such as icons and church furniture, and anything that was smuggled out separately.<sup>3</sup>

In 1928 the Fund for Exchangeable Community and Public Welfare Assets (hereafter the Exchange Fund) was set up to collect and distribute the refugees' communal property to the newly established refugee communities. At the same time, it was decided that the objects with archaeological, historical or artistic value should be distributed to state museums. Today many of the refugees' heirlooms are in the Benaki Museum, the Museum of Folk Art, and the Byzantine and Christian Museum, which garnered most of the icons. The Exchange Fund collection in the Benaki Museum includes some 1,100 objects, mainly represented by silverware, church embroidery and jewellery, as well as manuscripts or printed books. Scholarly examination swiftly elicited the oldest Byzantine pieces from among them, such as the celebrated eleventh-century Adrianople cross,<sup>4</sup> but the bulk of the material dates to the period immediately before 1922. The majority of the artefacts were dated to the eighteenth and nineteenth centuries, and their style—a mixture of Venetian and Ottoman baroque decoration with post-Byzantine iconography—

## RELIQUES DU PASSÉ : TRÉSORS DE L'ÉGLISE ORTHODOXE GRECQUE ET L'ÉCHANGE DE POPULATION

*Anna Ballian*

### Les trésors des réfugiés: transport et réinstallation

Le traité de Lausanne (1923) rendit obligatoire l'échange des populations grecques orthodoxes d'Asie Mineure et de Thrace orientale avec les populations musulmanes de la Grèce continentale et des îles. Les communautés grecques de Constantinople / Istanbul et des îles d'Imbros / Gökçeada et de Ténédos / Bozcaada, ainsi que les musulmans de Thrace occidentale n'étaient pas concernés. L'article 8 du traité prévoyait la possibilité de transport par les Populations échangées de leurs biens meubles communautaires<sup>1</sup>.

Tel était le cadre légal qui permit aux chrétiens de charger sur les charrettes qui les transportaient loin de leurs foyers ancestraux les caisses dans lesquelles ils avaient pieusement rassemblé les trésors de leurs églises: icônes, croix, bannières, ornements sacerdotaux brodés d'or et tous les objets précieux qu'ils possédaient, comme des manuscrits ou des livres imprimés, des chrysobulles, même des firmans et le sceau de leur communauté. La sobre description d'un réfugié de Cappadoce rappelle cette fin douloureuse:

« Trois jours après, je suis revenu tout seul dans le village avec quinze charrettes, pour prendre les affaires de l'église. On les avait préparées d'avance, réunies dans leurs caisses fermées – tout, les nouvelles icônes, les livres, les ornements, les calices, les veileuses... Mais, dès que j'ai ouvert les portes de l'église, l'imam est entré tout de suite derrière moi... À ce moment j'ai été bouleversé. Les larmes me sont venues aux yeux. L'imam s'est approché de moi. Il m'a dit: Ne sois pas triste comme ça! On en prendra soin. On en fera une mosquée<sup>2</sup>. »

Les trésors des réfugiés, quand ils arrivèrent en Grèce, les suivirent dans leurs déplacements. Ils s'entassèrent dans les réserves de l'Académie qui abritait alors le Musée byzantin, créant un problème de place qui fut réglé momentanément par le déménagement d'une partie d'entre eux vers les écuries royales. Au début, ils étaient constitués par environ cent cinquante caisses, en provenance principalement de Thrace orientale et des communautés grecques de Propontide, mais des caisses provenant des autres régions s'y ajoutèrent progressivement. Le nombre de ces caisses a dû dépasser de beaucoup les deux cent cinquante, dont trente-huit venaient de Cappadoce; on y dénombra 2833 objets. Il faut y ajouter de grandes pièces précieuses, comme les icônes et les meubles d'église, ainsi que tous les objets séparés qui ont pu être sauvés<sup>3</sup>.

On créa en 1928 le « Fonds des communautés échangées et des biens communautaires » en vue de rassembler et de distribuer les avoirs des réfugiés dans les communautés de réfugiés nouvellement créées. Il fut en même temps décidé que les objets qui avaient une valeur archéologique, historique ou artistique seraient répartis entre les musées de l'État grec. Aujourd'hui, une grande partie des trésors des réfugiés se trouve au musée Benaki, au musée d'Art populaire et au Musée byzantin, où la plupart des icônes ont été regroupées. Au musée Benaki, la collection des Populations échangées comprend quelque chose comme 1100 objets regroupés principalement dans ces ensembles: argenterie, broderies et ornements d'église et livres manuscrits ou imprimés. Dans cet ensemble, la recherche a rapidement distingué les pièces byzantines les plus anciennes, comme la fameuse croix d'Andrinople<sup>4</sup> (XI<sup>e</sup> siècle), mais la grande masse de ce matériel date de la dernière période qui précède 1922.

was not highly prized throughout the twentieth century; indeed it was criticized as representing a late cultural and artistic form that failed to comply with established conventions, and muddied the purity of national art. Even though by the end of the century historical and anthropological research had changed our way of looking at issues of national culture, very few of these objects have so far attracted the attention of the experts from a historical or an art historical point of view.

These objects come from areas with high-density Greek Orthodox populations: the Black Sea region, central Asia Minor/Anatolia, and Eastern Thrace. The Greek communities from the Asia Minor coastal region are conspicuous for their absence. Such heirlooms as could be saved from the flames and the violence were smuggled out to neighbouring Aegean islands, and those which eventually reached metropolitan Greece now decorate the refugees' churches.

The different form the departure of the Greek population took in each region also determined the number of heirlooms saved.<sup>5</sup> Thus the vast majority come from Eastern Thrace and Cappadocia, the two regions where the migration was achieved in a relatively peaceful manner. The Greeks of Eastern Thrace left their homes as early as October 1922 after the Treaty of Mudanya, which obliged the Greek army to evacuate the area. A handwritten reminder in the flyleaves of a gospel book from Adrianople/Edirne depicts the mass exodus with touching simplicity:

Last liturgy presided over by the bishop Sunday 9 October 1922. Then exile.<sup>6</sup>

Similarly in the Asia Minor heartlands, in the former Byzantine province of Cappadocia, their isolation on a mountain plateau and the distance from the theatre of war led to a gradual and peaceful evacuation of the Karamanlis' ancestral homes.

The most complex case—and the one which best represents the special nature of the place and the people—is the exodus of the Pontic Greeks. Their refusal to leave their homeland resulted in resistance, guerrilla fighting, and disorderly flight. Only part of the Pontic heritage followed a conventional path in the transfer to Greece, while other items had to be smuggled out and ran the gauntlet of more circuitous and risky routes. The story of Father Nikolaos Triandafyllos from Kotyora/Ordu shows just one of the escape routes used by the refugees. On the flyleaf of a gospel book from Amida/Diyarbakir he writes:

An inhabitant of the town called Kotyora or part of Voon.

We were exiled on 20 September 1921, reached [Amida] by 8 November of that year, [and] from there departed for Aleppo on 8 November 1922.<sup>7</sup>

The fate of the treasures of the Soumela Monastery reveals the inherent difficulties of the exodus. The monks tried, without success, to take the monastery's heirlooms with them. However, they managed to bury the Hosios Christophoros gospel, the cross of Manuel Komnenos, and the icon of the Virgin of Soumela. Post-1930, after the Greek government had made special representations to the Turkish government, the Exchange Fund financed the journey of a Soumelite monk to the Pontos, where he recovered the buried treasures and took them to Greece.<sup>8</sup> Today manuscripts and other treasures from the monastery are scattered among the National Library of Ankara, the Museum of Saint Sophia in Constantinople, Edinburgh, Oxford, and several other places.

#### Refugee treasures: context and provenance

The greater part of these church treasures consists of silver offerings made to the churches. The preference for silver is explained by the precious nature of the material, an asset which, in time of need, can be converted directly into cash. For that reason, church silver was recorded in detail in codices, that is, in the handwritten church registers, and every precaution was taken to keep such items secure in the *skevophylakia* or sacristies. The emphasis on precious liturgical vessels and vestments is moreover an inseparable part of the Orthodox rite, connoting devotion and giving grandeur to religious services, while at the same time reflecting the economic prosperity of the community and the donors.

As in the Byzantine period, the donors who dedicated precious objects to a church took care to inscribe their names on them, and often the motive behind the donation too. Usually they are inscribed “in memory of” or “for

La plupart des objets datent des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et leur style – un mélange d'iconographie postbyzantine avec ornementation baroque d'origine vénitienne et ottomane – n'a guère été apprécié du public et des spécialistes durant tout le XX<sup>e</sup> siècle. On les tenait au contraire pour des œuvres caractéristiques d'une production artistique tardive ne répondant pas aux canons et à la pureté de l'art national. Bien que, durant les dernières décennies, la recherche historique et anthropologique ait modifié notre méthode d'approche, très peu de ces œuvres ont suscité l'intérêt de la recherche du point de vue de l'histoire et de l'histoire de l'art.

La majorité des objets correspond aux régions où il y avait une population grecque orthodoxe compacte, dans le Pont, l'Asie Mineure centrale/Anatolie et la Thrace orientale. Les Grecs des rives de l'Asie Mineure sont dramatiquement absents. Les objets précieux qui ont pu être sauvés des flammes, des incendies et de la violence ont été transportés dans les îles de l'Égée situées en face de la Turquie et ceux qui sont finalement parvenus en Grèce métropolitaine ornent les églises des réfugiés.

Les diverses formes prises par l'exode des Grecs de chaque région ont déterminé l'image quantitative des objets préservés<sup>5</sup>. Aussi proviennent-ils dans leur écrasante majorité de Thrace orientale et de Cappadoce, car dans ces deux régions le déracinement s'est effectué de façon relativement pacifique. Les Grecs de Thrace orientale avaient abandonné leurs foyers dès octobre 1922, après le traité de Mudanya qui faisait obligation à l'armée grecque d'évacuer la région. Une mention manuscrite dans une feuille blanche d'évangile d'Andrinople donne, avec une simplicité émouvante, une image de ce départ massif:

« Dernier office célébré par l'archevêque, dimanche 9 octobre 1922. Ensuite déplacement de la population<sup>6</sup>. »

Inversement à l'intérieur de l'Asie Mineure, dans l'ancienne province byzantine de Cappadoce, l'isolement sur les hauts plateaux et l'éloignement du théâtre de la guerre conduisirent la population grecque orthodoxe des Karamanlis à une évacuation progressive et pacifique.

Le cas de l'exode des Grecs du Pont est le plus complexe et le plus représentatif des spécificités de l'espace et des hommes. Le refus par les Pontiques de quitter leur patrie eut pour conséquence la résistance, la guérilla et une fuite désordonnée. Seule une partie des trésors du Pont suivit le trajet régulier de transport vers la Grèce, tandis que d'autres furent mis en lieu sûr et arrivèrent après diverses pérégrinations et dangers. L'histoire du père Nicolaos Triantafyllos de Kotyora/Ordu nous montre un des trajets suivis par les réfugiés dans leur fuite. Voici ce qu'il note dans les pages blanches d'un évangile d'Amida (aujourd'hui Diyarbakir):

« Habitant de la ville de Kotyora ou du secteur de Voon.

Avons été forcés à l'exil le 20 septembre 1921, arrivés [à Amida] avant le 8 novembre de la même année, de là nous nous rendons à Alep le 8 novembre 1922<sup>7</sup>. »

Le destin des trésors du couvent de Soumela nous révèle les difficultés de la fuite des réfugiés. Les moines furent expulsés sans qu'il leur soit permis de prendre avec eux les trésors du monastère; ils eurent cependant le temps d'enterrer l'évangile de saint Christoforos, la croix de Manuel Comnène et l'icône de la Vierge de Soumela. Après 1930 et à la suite d'une démarche spéciale du gouvernement grec auprès du gouvernement turc, le « Fonds des communautés échangées et des biens communautaires » finança le voyage vers le Pont d'un moine de Soumela qui retira ces objets de leur cachette souterraine et les transporta en Grèce<sup>8</sup>. Aujourd'hui, les manuscrits et les trésors du couvent sont dispersés entre la Bibliothèque nationale d'Ankara, le musée de Sainte-Sophie à Constantinople, à Édimbourg, à Oxford et ailleurs.

#### Les trésors des réfugiés: contexte et provenance

La plus grande partie des trésors des églises se compose d'ex-voto d'église en argent. La préférence pour l'argent s'explique par la nature de la matière qui est précieuse et représente un élément de fortune lequel en cas de nécessité est immédiatement monnayable. C'est pour cette raison que l'argenterie d'église est décrite en détail dans les codex, c'est-à-dire dans les registres manuscrits des églises que l'on gardait avec le plus grand soin dans les trésors. L'insistance sur le caractère précieux des instruments de la liturgie et des ornements sacerdotaux est du reste un élément inséparable



the spiritual salvation of”, in other words they represent a notional exchange for spiritual needs which, in a traditional community, only the Church could satisfy and guarantee.<sup>9</sup> Depending on the circumstances, other elements of the inscriptions could be bound up with this reciprocal exchange: the location and the church to which the offering was made, the name of the presiding bishop, the date of the donation, the titles and names of the donor(s), the names of the churchwardens and finally the name of the craftsman.

The evidence of the inscriptions and that of the historical sources, combined with an aesthetic analysis and assessment of the works, can help us to build up a picture of each area, to pinpoint particular local features, and to fit the refugees’ heirlooms into the broader context of Greek cultural and artistic activity during the Ottoman period.

### Eastern Thrace

The plains of Eastern Thrace were the great crossing point from Asia into Europe. The Ottoman Turks first landed on the Gallipoli (Kallipolis/Gelibolu) peninsula in 1354 and from there they streamed out, army and settlers, into the rest of Thrace and the Balkans. The Greeks managed to keep a presence along the shores of the Sea of Marmara, the Aegean, and the Black Sea, which grew stronger from the late sixteenth century when Greek communities from Northern Epirus, Macedonia, and the Peloponnese migrated there. The main city of Byzantine Thrace, Adrianople, became for a while the Ottoman capital, and developed into a multi-ethnic urban centre, a trading post where merchants coming from western Europe en route for Constantinople gathered. The coastal towns of the Sea of Marmara such as Herakleia/Ereğli, Raidestos/Tekirdağ, Selymbria/Silivri, and the great crossing-point at Gallipoli, functioned as transit points for the merchandise destined for the capital and the western trading centre of the region of Adrianople/Edirne. Nevertheless, the main Thracian trading route was the Evros river, which connected Adrianople with the Aegean, that is, with the port of Ainos/Enez, which was built at the mouth of the river.<sup>10</sup>

The treasures of Eastern Thrace come mainly from these towns, in which the Greeks maintained a significant trading and sea-faring presence. Moreover a characteristic of the high level of economic activity in the area was the presence of organized guilds, comparable in terms of variety and specialization to those in Constantinople. The furriers and builders of Adrianople, the goldsmiths of Gallipoli, and the shipowners of Ainos, were just some of the guilds known to be operating in Thracian towns (cat. nos. 2, 4-8).<sup>11</sup>

The character of the region was determined by the fact that it served as the vital economic hinterland of the Ottoman capital. Its dependence on Istanbul is also obvious in the field of art. For example, the place of manufacture of the seventeenth-century works from Adrianople, perhaps the most splendid in the collection, remains ambiguous. The casket (*artophorion*) and paten from Adrianople (cat. nos. 1-2) are stamped with a *tuğra*, namely, the sultan’s monogram, which in that early period is usually considered an indication of manufacture in Istanbul.<sup>12</sup> Indeed the paten is signed by a Karamanli craftsman, probably one of the celebrated Karamanli goldsmiths of the capital. However, in their accounts Evliya Çelebi and seventeenth-century European travellers marvel at the covered market in Adrianople, which housed workshops and shops selling precious objects, such as gold- and silverware and textiles.<sup>13</sup> Moreover, in the seventeenth century Adrianople/Edirne was the effective capital of the Ottoman Empire. The sultans preferred to be based there, where they could indulge in their favourite pastime, hunting, in the surrounding plains. The court and its various functions, along with its Christian officials, were all peripatetic, following the sultan on his travels. The installation of the patriarch, for example, took place in the metropolitan church in Adrianople if the sultan was in residence there. Similarly Neophytos, Metropolitan of Adrianople (cat. no. 2), who later became patriarch, kept up a correspondence with the Orthodox rulers of Wallachia and Russia, in an atmosphere rivalling that of the patriarchal court.

### The Pontos

The metalliferous land of the Pontos, a region on the Black Sea, and a strong tradition of local autonomy, shaped the character of the Pontic Greeks. With its tightly knit population, which preserved its ancient language up to the modern day, the empire of the Grand Komnenoi was the last part of the Byzantine *oikoumene* to be conquered by the Turks, a century after Eastern Thrace, and four hundred years after Cappadocia. For a time after the conquest, Trebizond kept its preeminent position in trade and its large Greek population. The seat of the Trapezuntine heir

du culte orthodoxe, car il inspire le recueillement et confère de la majesté aux cérémonies religieuses, tout en reflétant en même temps la prospérité économique de la communauté et des donateurs.

Comme à l'époque byzantine, les donateurs qui consacrent des objets précieux dans l'église ont soin d'y faire graver leurs noms et souvent les motifs ou la cause du don. On écrit habituellement « à la mémoire » ou « pour le salut de l'âme », compensations ou besoins spirituels que dans la société traditionnelle seule l'Église était en mesure de satisfaire et d'assurer<sup>9</sup>. Sur ce canevas du don et de l'échange viennent, selon le cas, s'ajouter les autres éléments de l'inscription: le lieu et l'église où se fait le don, le nom de l'évêque en fonction, la date du don, les titres et noms du donateur, les noms des marguilliers de l'église et enfin le nom de l'artisan.

Les témoignages des inscriptions combinés aux sources historiques et à l'analyse et à l'évaluation esthétique des œuvres nous aident à former une image de chaque région, à noter les spécificités locales et à replacer les trésors des réfugiés dans le cadre plus large de l'histoire et de la création artistique des Grecs de l'époque ottomane.

### Thrace orientale

Les plaines de la Thrace orientale constituaient le grand passage de l'Asie vers l'Europe. C'est dans la péninsule de Gallipoli (Kallipolis / Gelibolu) que les Turcs ottomans prirent pied pour la première fois en Europe, en 1354, pour se répandre, avec leur armée et leurs colons, dans le reste de la Thrace et des Balkans. Les Grecs réussirent à maintenir leur présence sur les rives de la Propontide, de la mer Égée et du Pont-Euxin. Cette présence se fit plus dense à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en raison de l'émigration de populations grecques d'Épire du Nord, de Macédoine et du Péloponnèse.

Le grand centre de la Thrace byzantine, Andrinople, devient alors un temps la capitale des Ottomans et se développe comme centre urbain très peuplé et multiethnique, où se concentrent les marchandises venant d'Europe occidentale à destination de Constantinople. Les villes côtières de Propontide, comme Héraclée / Ereğli, Raidestos / Tekirdağ, Selymbria / Silivri et le grand centre de passage maritime de Kallipolis, fonctionnent comme lieux de transfert des marchandises destinées à la capitale et forment le centre commercial occidental de la région d'Andrinople / Edirne. Cependant, l'artère commerciale centrale de la Thrace était la rivière de l'Évros qui reliait Andrinople à l'Égée, avec le port d'Ainos / Enez bâti dans son estuaire<sup>10</sup>.

Les trésors de Thrace orientale proviennent principalement de ces villes, où la présence du commerce et de la marine grecs est importante. Ce qui est, du reste, caractéristique de l'activité économique accrue de cet espace, c'est son organisation en corporations dont la variété et la spécialisation sont comparables à celles de Constantinople. Les fourreurs et les maçons d'Andrinople, les orfèvres de Kallipolis et les patrons de bateaux d'Ainos ne sont qu'une partie des corporations connues présentes dans les villes thraces<sup>11</sup> (cat. 2, 4-8).

La physionomie de la région est déterminée par sa fonction d'arrière-pays économiquement vital pour la capitale ottomane. Sa dépendance par rapport à Istanbul est aussi manifeste dans le domaine de l'art. Dans les œuvres andrinopolitaines du XVII<sup>e</sup> siècle, qui sont peut-être les plus belles de la collection, le lieu de fabrication n'est pas nettement indiqué. Le ciboire et la patène d'Andrinople (cat. 1-2) portent le sceau du *tuğra*, c'est-à-dire du monogramme du sultan que l'on considère habituellement comme un indice de fabrication à Constantinople<sup>12</sup>. La patène est même signée par un artisan karamanli qui était vraisemblablement un des célèbres orfèvres karamanlis de la capitale ottomane. Toutefois, Evliya Çelebi et les voyageurs européens du XVII<sup>e</sup> siècle mentionnent avec admiration le marché couvert d'Andrinople qui abritait des ateliers et des magasins avec des objets précieux comme l'orfèvrerie et les tissus<sup>13</sup>. D'ailleurs, au XVII<sup>e</sup> siècle, Andrinople était en fait la capitale de l'Empire ottoman. Les sultans préféraient y séjourner pour s'y livrer à leur occupation favorite, la chasse dans les plaines qui entourent la ville. La Cour, ses services et les dignitaires chrétiens suivaient le sultan dans ses déplacements. C'est ainsi, par exemple, que l'entrée en charge du patriarche œcuménique se faisait dans l'église métropolitaine d'Andrinople dans la mesure où le sultan y séjournait. De même, le métropolitain Néophytos d'Andrinople (cat. 2), qui monta plus tard sur le trône patriarcal, entretient une correspondance avec les princes orthodoxes de Valachie et de Russie, à un niveau équivalent à celui de la Cour du patriarche de Constantinople.

### Le Pont

La terre métallifère du Pont et sa forte tradition d'autonomie locale contribuent à former la physionomie des Grecs pontiques. Avec sa population dense qui a conservé jusqu'à nos jours son dialecte archaïque, l'empire des Grands



4. Silver-gilt Gospel cover from Keban. Formerly D.I. Polemis Collection, Andros

4. Couverture d'évangile en argent doré provenant de Keban, 1792. Ancienne collection D.I. Polémi, Andros

5. Silver-gilt Gospel cover from Argana, 1816, Benaki 34168

5. Couverture d'évangile en argent doré provenant d'Argana, 1816, Benaki 34168

to the throne, Selim I, and the boyhood home of Süleyman the Magnificent, it was celebrated for the work of its Greek goldsmiths (cat. no. 12). Our source is once again Evliya Çelebi, who visited Trebizond around 1640, but he based his account on information taken from Mehmed Aşık, a sixteenth-century scholar from Trebizond. They tell us that the city's goldsmiths were the best in the empire, and made “wonderful bottles, rose-water sprinklers, and sword-handles”. Following the tradition which encouraged young Ottoman princes to practise a craft, Süleyman learnt the goldsmith's art from a famous Greek, one Constantine.<sup>14</sup>

From the mid-sixteenth century there is evidence of Pontic goldsmiths and coppersmiths periodically moving to Istanbul, where the working conditions were more favourable. Until 1922 almost all the coppersmiths in the capital were from the Pontos. The various *Lives of the Saints* give us additional evidence: in the mid-seventeenth century Symeon the Goldsmith of Trebizond became a neomartyr in Constantinople at around the same time his fellow townsman St Jordanes Kazantzēs (*kazancı*: the cauldron-maker) did.<sup>15</sup>

But the main economic circumstance which allowed the Pontic Greeks not only to survive but to thrive and expand in the Asia Minor interior was their involvement in the mining industry. The centre of metallurgical activity was in the mountainous region of Chaldia, of which the main town was Gümüşhane (lit. silver house), which local intellectuals Hellenized to Argyroupolis in the nineteenth century. The Christians who worked in mining (mainly of silver and copper) had special privileges from the Ottoman administration, and they were allowed to take on positions of responsibility as master miners (*archemetallourgoi*, or *ustabaşı*), from among whose number the high-ranking official known as the chief master miner (*genikos archemetallourgos* or *ustabaşı umûmi*) was appointed by the sultan.<sup>16</sup>

On the silver offerings from the churches of Argyroupolis (cat. nos. 16–17) the names of the town's notables are paraded, and they were also recorded in the register of the metropolitan church as a back-up, or as they put it: “as further evidence and for safety's sake” [εις πλείονα ἐνδείξιν και ασφάλειαν] (cat. no. 21). The goldsmiths' workshops were in the centre of the city, opposite the metropolitan church, and it seems that their work went well beyond the borders of Chaldia (cat. no. 20). Archaizing or simply old-fashioned forms of art, such as the shape of the mitre (cat. no. 18), may have survived for longer in the Pontos than elsewhere. However, the connection with Constantinople and that great centre of Orthodoxy, Wallachia, was evident from very early on. The Pontic goldsmiths' use of filigree enamel and of floral baroque shows that they were right up to date with artistic tendencies, which helped to shape the church silverware of the period.

Commènes était la dernière région du monde byzantin conquise par les Turcs un siècle après la Thrace orientale et quatre siècles après la Cappadoce. Pendant un certain temps après la conquête, Trébizonde avait conservé sa place prédominante dans le commerce ainsi que sa dense population grecque. Résidence de l'héritier du trône, Selim I<sup>er</sup> qui y était né, lieu où avait grandi Soliman le Magnifique, la ville est célèbre pour les œuvres admirables de ses orfèvres grecs (cat. 12). Notre source est à nouveau Evliya Çelebi qui visita Trébizonde vers 1640 et qui se fonde sur des renseignements puisés dans Mehmet Aşk, un érudit local du XVI<sup>e</sup> siècle. Selon ces sources, les orfèvres chrétiens de la ville étaient les meilleurs de l'empire et fabriquaient de « merveilleuses bouteilles, des aspersoirs d'eau de rose et des gardes d'épée ». Soliman, conformément à la tradition qui voulait que les jeunes princes ottomans s'exercent à un métier, avait appris l'orfèvrerie auprès d'un Grec renommé, appelé Constantinos<sup>14</sup>.

À partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, on atteste la migration périodique de Grecs pontiques travaillant l'or et le cuivre à Istanbul où les conditions de travail étaient plus favorables. Jusqu'en 1922, presque tous les chaudronniers de la capitale ottomane étaient des Pontiques. Les vies de saints nous fournissent un matériau supplémentaire : au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le néomartyr de Trébizonde Syméon l'Orfèvre et son compatriote saint Jordanis le Chaudronnier furent martyrisés à Constantinople<sup>15</sup>. Mais la principale condition économique qui permit aux Pontiques non seulement de survivre mais de prospérer et de s'étendre vers l'intérieur de l'Asie Mineure était l'exploitation des mines. Le centre de l'activité métallurgique se trouvait dans la région montagneuse de Chaldia, dont la ville principale était Gümüşhane que les érudits locaux hellénisèrent au XIX<sup>e</sup> siècle en l'appelant Argyroupolis. L'administration ottomane employait de préférence les chrétiens indigènes qui travaillaient à l'extraction des métaux, principalement l'argent et le cuivre, et elle favorisa l'émergence de figures dirigeantes comme les archimétallurgistes (αρχιμεταλλουργός ou *madenci ustabaşı*), parmi lesquels le sultan désignait un archimétallurgiste général<sup>16</sup> (γενικός αρχιμεταλλουργός ou *madenci ustabaşı umumi*).

Dans les ex-voto en argent des églises d'Argyroupolis (cat. 16-17) défilent les noms des hommes puissants de la ville et le codex de l'église métropolitaine les enregistre « pour plus de précision et de sûreté » (εις πλείονα ένδειξιν και ασφάλειαν) (cat. 21). Les ateliers des orfèvres se trouvaient au centre de la ville en face de l'église métropolitaine, et il semble que les œuvres étaient diffusées au-delà des limites de Chaldia (cat. 20). Peut-être que des formes d'art archaïques, comme celle de la mitre (cat. 18), survivent pendant longtemps dans le Pont. Mais la relation avec Constantinople et le grand centre de l'orthodoxie qu'est la Valachie est manifeste très tôt. L'usage de l'émail filigrané et du baroque floral par les orfèvres pontiques montre qu'ils sont directement informés des courants artistiques qui structurent l'orfèvrerie d'église de leur époque.

Au Moyen Âge et plus généralement à l'époque préindustrielle, l'extraction des minerais métalliques était un métier itinérant, les mineurs se déplaçant d'un endroit à un autre à la recherche de nouvelles mines propres à l'exploitation. Quand les minerais d'exploitation facile s'épuisaient, ils se transportaient dans des régions proches ou plus lointaines où l'on avait trouvé de nouveaux gisements métallifères. Les villages métallurgiques qui se créaient de cette façon étaient de petites communautés fermées avec leurs lois propres, leurs usages et leur direction communautaire et religieuse. Ils avaient des privilèges particuliers, d'importantes libertés et une autogestion; ils étaient généralement dispensés de la fiscalité courante. Ceci était d'ailleurs valable pour la métallurgie européenne et ottomane<sup>17</sup>. Leur spécialité dans l'extraction des métaux et la nécessité de trouver de nouvelles mines rentables conduisirent les métallurgistes pontiques au-delà des limites du diocèse de Chaldia, sur les côtes de la mer Noire, en Géorgie, en Cappadoce et en Asie Mineure du sud-est où ils créèrent des colonies de mineurs. Parmi les plus anciennes et les plus importantes pour la production, il faut citer Argana/ Ergani (cat. 18-19 et fig. 5), près de Diyarbakir et Kapanion/ Keban (fig. 4), sur l'Euphrate<sup>18</sup>.

En route vraisemblablement vers Keban, les mineurs pontiques découvrirent le petit village de Vank, près d'Eğin (Akn en arménien, aujourd'hui Kemaliye) où habitaient des Arméniens chalcédoniens, c'est-à-dire des Arméniens qui reconnaissaient le patriarche grec-orthodoxe de Constantinople comme leur chef spirituel<sup>19</sup>. Il n'est peut-être pas excessif d'appeler ce village un fossile de Byzance oublié au cœur de l'Empire ottoman. Quelques-unes des œuvres les plus intéressantes qui d'après le « Fonds des communautés échangées » aient été apportées d'Argyroupolis proviennent en fait de l'église de Saint-Georges de Vank (cat. 20 et 45).

## Cappadoce

Les communautés chrétiennes de Cappadoce représentent la partie la plus ancienne mais numériquement la plus faible de la population grecque byzantine qui fut conquise quatre siècles avant la prise de Constantinople et qui,

Medieval and pre-industrial mining was an itinerant trade; miners moved from one place to another to find new veins to exploit. When the most easily reached ore had been exhausted, they moved to nearby or more distant areas where new deposits had been found. The mining settlements thus created were small, exclusive communities with their own laws, customs and leaders, both communal and religious. They had special privileges, a considerable amount of self-government, and they were usually exempt from ordinary taxes. This applied equally to both medieval European and Ottoman mining.<sup>17</sup> Their specialization in the exploitation of metal ore and the need to find new, lucrative mines led the Pontic miners beyond the boundaries of the archdiocese of Chaldia, to the shores of the Black Sea, to Georgia, Cappadocia and south-eastern Asia Minor, where they established new mining colonies. Some of the oldest and, from the point of view of production, among the most important were: Argana/Ergani (cat. no. 18–19, fig. 5), near Diyarbekir and Kapanion/Keban on the Euphrates (fig. 4).<sup>18</sup>

Probably on the way to Keban the Pontic metal-miners discovered the tiny village of Vank, near Eğin (Armenian Akn, now Kemaliye),<sup>19</sup> which was inhabited by Chalcedonian Armenians, namely, Armenians who recognized the Greek Orthodox Patriarch of Constantinople as their spiritual leader. It is arguably no exaggeration to describe the village as a fossil of Byzantium, forgotten in the heart of the Ottoman Empire. Some of the most interesting works that according to the Exchange Fund originate in Argyroupolis actually come from the church of St George-in-Vank (cat. nos. 20 and 45).

### Cappadocia

The Christian communities of Cappadocia represented the earliest, albeit least-densely populated, part of the Byzantine world to fall to the Turks. Though the area was conquered four centuries before the Fall of Constantinople in 1453, the Greek Orthodox population survived for around nine hundred years up to the exchange of populations, a survival inextricably linked to their ancestral faith. The price they paid was the eventual loss of their language. Over the course of the centuries, the Karamanlis, the indigenous Christians of Cappadocia (or Karamania, as it was called from the fourteenth century onwards), gradually lost their knowledge of Greek, and became Turcophone.<sup>20</sup>

Despite all that, in the isolated mountainous regions far from the large urban centres, a form of medieval Greek survived mixed with Turkish. Yet, crucially, Turkish was written in the Greek alphabet, a phenomenon that reveals the long process of adaptation and survival the indigenous Christians went through.

Prominent among the Cappadocian heirlooms are the dedications made to the Monastery of St John the Baptist in Zincidere, the most important cult centre of the Karamanlis, situated in a small village on the outskirts of Caesarea (cat. no. 19). Nineteenth-century Cappadocian scholars identified the monastery with the Byzantine monastery at Flaviana, though without any strong evidence. The earliest references we have are to the village and not the monastery, and come from the sixteenth-century Ottoman cadasters, which mention that four centuries on from the Seljuk conquest, Zincidere was inhabited almost exclusively by Christians.<sup>21</sup> Apparently at the heart of the monastery was the shrine of St Panteleimon, visited by invalids and other pilgrims, thus bringing additional income to the village. The fact that Zincidere was located on the so-called “Royal Road” from Constantinople to Maraş (in Roman, Seljuk, and Ottoman times) facilitated this traffic.<sup>22</sup> The monastery and the shrine of St Panteleimon in the crypt were restored for the first time in the early eighteenth century, and gradually became a firm reference point for Karamanlis. In the nineteenth century the monastery was the summer residence of the Metropolitan, and housed the school of Caesarea, which is characteristically described as the educational beacon of the Christians in the East.

It is not always easy to pinpoint the mechanisms which allowed Cappadocian Christians to survive in a majority Muslim population. However, from the seventeenth century on, the Karamanlis were migrating, whether permanently or periodically, to other parts of Asia Minor and to Constantinople, in a natural flight from the economic poverty and bandit warfare which were ravaging the area. Their homeland and their religion remained the distinguishing marks, the communal identity of these exiles. Thus the Karamanli inhabitants of Bafra in the Pontos dedicated a paten to the Zincidere monastery,<sup>23</sup> while the churches in the obscure little villages of Gourounos and Ferteki in the Niğde region possess treasures (cat. no. 28), which are clear examples of metropolitan art from Constantinople, gifts from expatriate villagers. They may be works of the celebrated Karamanli goldsmiths of the capital, mentioned as early as the sixteenth century by travellers.<sup>24</sup>

6. *Aer* (liturgical cloth) with depiction of *The Lamentation* from Kermira, the work of Mariora, Constantinople, 1750, Benaki 33842

6. *Aer* (linge d'église) avec représentation de la Lamentation provenant de Kermira, œuvre de Mariora, Constantinople, 1750, Benaki 33842



indéfectiblement liée à sa foi ancestrale, survécut neuf siècles jusqu'à son éradication. Le lourd prix à payer pour cette longue fidélité fut la perte de la langue. Les Karamanlis, c'est-à-dire les indigènes chrétiens de Cappadoce ou, comme on l'appela à partir du *xiv*<sup>e</sup> siècle, de la Karamanie, le temps passant, oublièrent progressivement leur langue et se mirent à parler le turc<sup>20</sup>.

Malgré tout, dans les régions montagneuses isolées, loin des grands centres urbains, subsista une forme de grec médiéval mâtiné de turc. Cependant, le phénomène essentiel, qui manifeste la longue tradition d'adaptation et de survie des chrétiens indigènes, est constitué par la graphie du turc en caractères grecs.

On distingue particulièrement parmi les trésors de Cappadoce les ex-voto du monastère de Saint-Jean le Prodrome, principal lieu de culte des Karamanlis, à Zincidere, un village en bordure de Césarée / Kayseri (cat. 19) Les érudits cappadociens du *xix*<sup>e</sup> siècle l'identifient avec le monastère byzantin de Flaviana, sans preuves décisives. Les mentions les plus anciennes dont nous disposons concernent le village et non le monastère; elles proviennent des registres ottomans du *xvi*<sup>e</sup> siècle qui indiquent que, quatre siècles après la conquête, Zincidere est habité presque exclusivement par des chrétiens<sup>21</sup>. Il semble que l'origine du monastère soit la source miraculeuse de Saint-Panteleimon qui était visitée par des malades et des pèlerins, ce qui procurait des revenus supplémentaires au village. Cet avantage était renforcé par la situation de Zincidere sur la « route impériale » – romaine, puis seldjoukide et ottomane – reliant Constantinople à Maraş<sup>22</sup>. Le monastère et la source miraculeuse de Saint-Panteleimon dans sa crypte furent restaurés pour la première fois au début du *xviii*<sup>e</sup> siècle et devinrent un centre de référence permanent pour les Karamanlis à travers le monde. Au *xix*<sup>e</sup> siècle, le monastère était la résidence d'été du métropolitain et abritait l'école de Césarée que l'on mentionne, de façon caractéristique, comme un phare dans l'éducation des chrétiens d'Anatolie.

Il n'est pas toujours facile d'élucider les mécanismes qui ont permis aux chrétiens de Cappadoce de survivre au milieu d'une population musulmane infiniment plus nombreuse. À partir du *xvii*<sup>e</sup> siècle, la migration définitive ou périodique des Karamanlis vers d'autres régions d'Asie Mineure et vers Constantinople leur permit d'échapper à la pauvreté et au

Yet there were local workshops of Christian goldsmiths too. In the mid-seventeenth century the Armenian traveller Symeon Polonyali refers to the Armenian goldsmiths of Caesarea, information which is borne out by a series of works signed by Armenian craftsmen, including gospel covers and a small box, dating from 1653 up to the first half of the eighteenth century.<sup>25</sup> There are no extant Greek Orthodox objects dating to before the turn of the eighteenth century but, as can be seen from the unusual chalice from the Yanartaş monastery (cat. no. 33), the collars for lunatics (cat. nos. 34) and a series of identical gospel covers (cat. no. 29), there were goldsmiths' workshops serving the Greek Orthodox communities from a very early stage.

A large part of the Cappadocian heirlooms come from the village of Kermira/Germir, which is situated in the district of Caesarea (cat. nos. 35–37, fig. 6). The historical circumstances which brought Kermira to the fore involved the wider area of central Asia Minor. Around the middle of the seventeenth century the weakness of central government allowed local Muslim leaders or *ayans* to achieve the status of immensely powerful and in effect semi-autonomous rulers. As in the case of Ali Pasha in Epiros, the period of the local Çapanoğlu dynasty in central Asia Minor resulted in a period of prosperity in the region, from which the Christians benefited more than most. The Tzipeloglou family of notables from Kermira were advisers and bankers to the Çapanoğlu, and they promoted the interests of the Christians in the diocese of Caesarea. As was only to be expected in a traditional society, Hadji Anton Tzipeloglou and his father Hadji Potos (or Prodomos) were not only patrons of the monastery of St John the Baptist at Zincidere, making offerings to the churches in Kermira, but they were also the guardians of women's morals. They are co-signatories on the Metropolitan of Caesarea's interdict banning women from wearing a strikingly tall form of headdress, presumably an unacceptable innovation at that time.<sup>26</sup>

#### Constantinople/Istanbul

The Greek population in Constantinople was excluded from the enforced exchange, and the treasures of the churches in the capital were not transferred to Greece. Constantinople remained part of the Christians' collective unconscious as the capital city of the lost Byzantine Empire and the centre of Orthodoxy and its influence was permeating all manifestations of the religious and social life of the Orthodox subjects of the sultan. It was there that the decision-makers assembled, where one would find the most powerful intellectual and economic organizations and the Greek Orthodox leadership: the Phanariot nobles, the rulers of Wallachia and Moldavia, the high officials in the service of the Porte, the Patriarch with the Holy Synod, and the highly respected master craftsmen of the guilds. The heirlooms from the Exchange Fund may have come from or been made in the Pontos, in Cappadocia, Thrace or Smyrna, but they reflect the kinds of art being created in the Ottoman capital.

The art radiating from the centre to the periphery imposed a homogenous style with many common elements, which often make it impossible to distinguish between local workshops. In the sixteenth and seventeenth centuries, closely bound up with the most powerful period in its history, it was the art of the Ottoman Empire that prevailed. Often produced in court workshops where the ancient Islamic and Christian traditions merged with the new Ottoman aesthetic, Ottoman art at its best is a riot of colour and of floral and foliate arabesques, and had a catalytic influence on the art produced by and for the Christians of the Empire.

As regards silverware, it seems that the Christian tradition was instrumental in shaping Ottoman metalwork. The brass objects inlaid with silver and embellished with the lengthy Qur'anic inscriptions which characterized medieval Islamic metalwork were replaced by silver and gilt vessels with Late Byzantine or Late Gothic patterns in relief, as in the silverware from the Balkan workshops (cat. nos. 46 and 47).

In any event, the direct influence of western European art is noticeable from very early on in the Ottoman capital, and it gradually transformed the floral arabesque, the lotus flowers, and tulips, into mannerist scrolls, great baroque blossoms, and rococo shells. In the seventeenth century the Christians and Muslims in Constantinople adopted European decoration: large, pierced or embossed blossoms, often depicted in the entirely European technique of painted enamel (cat. nos. 28, 53, 55). In the Galata district European goldsmiths and watchmakers set up shop, mainly craftsmen from the celebrated enamellers' workshops of Geneva, to whom local Christians were undoubtedly apprenticed.<sup>27</sup> It is no surprise that even before the mid-seventeenth century more and more names of Greek

banditisme qui frappaient la région. Le lieu d'origine et la religion demeurèrent l'élément distinctif et l'identité collective des expatriés. C'est ainsi que l'on voit les habitants Karamanlis de Bafra, dans le Pont, consacrer une patène au monastère de Zincidere<sup>23</sup>, tandis que les églises des villages peu connus de Gourounos et Ferteki dans la région de Niğde possèdent des trésors (cat. 28), magnifiques échantillons de l'art constantinopolitain, dons de leurs enfants de l'étranger. Peut-être s'agit-il d'œuvres de célèbres orfèvres Karamanlis de Constantinople déjà cités au XVI<sup>e</sup> siècle par les voyageurs<sup>24</sup>.

Il existait aussi des ateliers locaux d'orfèvres chrétiens. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le voyageur arménien Symeon Polonyali mentionne les orfèvres arméniens de Césarée, renseignement confirmé par une série d'œuvres arméniennes signées, couvertures d'évangiles et un coffret datés de 1653 au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Les objets grecs orthodoxes conservés ne sont pas antérieurs au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, comme on le voit avec le calice original provenant du monastère de Yanar Taş (cat. 33), la série des anneaux de déments (cat. 34) et la série de couvertures d'évangiles semblables (cat. 29), il y a eu très tôt des ateliers pour faire face aux besoins des communautés grecques orthodoxes.

Une proportion importante d'objets précieux de Cappadoce provient du village de Kermira / Germir, se trouvant dans la région de Césarée (cat. 35-37, fig. 6). Les conjonctures historiques qui ont favorisé la promotion de Kermira concernent plus largement la région de l'Asie Mineure centrale. Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la faiblesse du pouvoir central permit aux notables musulmans locaux de devenir des princes très puissants et, en fait, à demi indépendants. Comme dans le cas d'Ali Pacha en Épire, la période de la dynastie des Çapanoğlu en Asie Mineure eut pour résultat la prospérité momentanée de la région dont les chrétiens profitèrent tout particulièrement. Les Çapanoğlu avaient pour conseillers et banquiers la famille Tzipeloglou de Kermira qui favorisa les intérêts des chrétiens du diocèse de Césarée. Il est peut-être caractéristique de cette époque que Hadji Anton Tzipeloglou et son père Hadji Potos, outre le fait qu'ils financent le monastère de Saint-Jean le Prodrome à Zincidere et sont donateurs d'ex-voto dans les églises de Kermira, s'affichent aussi comme les défenseurs intransigeants de la moralité des femmes. Ils signent avec le métropolite de Césarée une interdiction faite aux femmes de porter une coiffe d'une hauteur impressionnante qui constituait manifestement alors une nouveauté inadmissible<sup>26</sup>.

#### Constantinople / Istanbul

La population grecque de Constantinople avait été exclue des échanges de population et les trésors des églises constantinopolitaines ne furent pas transportés en Grèce. Toutefois, Constantinople demeura dans l'inconscient collectif des chrétiens comme la capitale de l'Empire byzantin disparu et le centre de l'orthodoxie. Son influence est partout répandue et décisive dans l'ensemble des manifestations de la vie religieuse et communautaire des sujets grecs orthodoxes du sultan. C'est là que se trouvent les centres de décision, les organismes intellectuels et économiques les plus puissants et les autorités de la communauté grecque orthodoxe: les notables phanariotes, les princes de Valachie et de Moldavie, les hauts dignitaires au service de la Porte, le patriarche avec le saint-synode et les grands maîtres les plus honorables des corporations. Les trésors des « Populations échangées » peuvent provenir ou avoir été faits dans le Pont ou la Cappadoce, la Thrace ou Smyrne, mais ils reflètent les formes d'art qui se sont développées dans la capitale ottomane.

Cet art, qui rayonne du centre vers la périphérie, impose une facture uniforme avec des éléments communs, ce qui rend souvent impossible la distinction entre des ateliers locaux. Ce qui prédomine au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est l'art de l'Empire ottoman, dans la période la plus puissante de son histoire. Art souvent réalisé dans les ateliers de la Cour, où les anciennes traditions islamiques et chrétiennes se combinent avec le nouveau goût ottoman, l'art ottoman dans ses plus belles réalisations est une délicieuse profusion de couleurs et d'arabesques végétales et florales qui a une influence décisive sur l'art des chrétiens de l'empire.

Dans le domaine de l'argenterie, la tradition des peuples chrétiens semble avoir formé l'art ottoman. Les objets de laiton incrustés d'argent et couverts de longues inscriptions coraniques, qui caractérisaient la production islamique médiévale, sont remplacés par des objets en argent doré avec des éléments byzantins tardifs et postgothiques et des motifs en relief ou des surfaces polies comme dans l'argenterie des ateliers balkaniques (cat. 46-47).

Néanmoins, l'influence immédiate de l'art d'Europe occidentale est très tôt sensible dans la capitale ottomane et transforme progressivement l'arabesque florale, les fleurons de lotus et les tulipes en spirales maniéristes, grandes fleurs baroques et coquillages rococo. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les orfèvres chrétiens et musulmans d'Istanbul adoptent l'ornementation



goldsmiths were cropping up in the sources. According to Evliya Çelebi, Michael Simitzioglou was the best enameller in Constantinople and examples of his work were given to the shah of Persia by the sultan. He and the “Michalaki of Galata”, who around 1660 signed a small jewelled clock now in the Islamic Museum in Jerusalem, may be one and the same.<sup>28</sup>

Beyond the boundaries of the Ottoman state, but within the realm of the Orthodox oecumene, Greek nobles, merchants and goldsmiths travelled to Moscow, as envoys of the sultan and sometimes of the patriarch, conveying gifts to the tsar, his court and the Russian Church. Meticulously recorded in the tsar’s registers, the jewellery and other gifts from Constantinople now kept in the Kremlin Museum are dazzling examples of gem-studded, polychrome sumptuousness. The most impressive are the gifts given by the Patriarch Cyril Loukaris and the nobleman Thomas Kantakouzenos, who led successive delegations to Moscow first for Sultan Osman, and then for Murat IV in 1621, 1624, 1627 and 1630. Somewhat later are the quiver and the bow box made in 1656 for Tsar Alexei Mihailović (1645–1676), bearing metrical inscriptions in archaizing Greek which sing the praises of the “cross-bearing Orthodox king” (“σταυροφόρο ορθόδοξο άνακτα”), betraying the gift’s provenance in the scholarly circles of the Ecumenical Patriarchate. The ideological foundation of the exchanges between the Ottoman Sultan and the Russian Tsar was not purely political, but had spiritual connotations, as it was to Constantinople and its pure, unadulterated Orthodoxy that the Tsar and the Russian Church looked. In fact Tsar Alexei was connected with the Patriarch Nikon and the movement to reform the Russian Church on the basis of Greek patristic tradition and Byzantine Orthodoxy. In the mid-seventeenth century the Russian court and Church turned to the Patriarchate of Constantinople and the Greek Orthodox elites, whom they considered the guardians of Orthodoxy, resulting in a steady stream of learned Greek clerics, translators, artists, merchants and scions of Byzantine imperial families heading for Moscow.<sup>29</sup>

Whether secular or religious in content the art which spread out from the Ottoman capital to the Orthodox countries of the periphery and to the so-called “Greek East” (η καθ’ημέρας Ανατολή) set the tone. A typical example is found in the church embroideries, which perhaps for the first time were being made not in a monastic environment by monks or nuns, but in urban workshops by secular professionals, almost exclusively female. The workshop of Despineta or Despina Argyraia (1682–1723) from the Diplokionio district of Constantinople (modern Beşiktaş in Istanbul) was famous, as was the workshop of her apprentice Mariora later on (cat. nos. 43–45, fig. 6). The large number of gold-worked embroideries she signs herself or with her apprentices bear witness to the output of Despineta’s workshop, while her fame is attested by the way her works spread all over the Orthodox world from Ankara, Kastoria, Mount Athos and the Aegean, to Cyprus and Wallachia. Her art was acclaimed in the Armenian community in Constantinople and in the interior of Asia Minor, as can be seen from the Etchmiadzin *epigonation* which is nearly identical to the Benaki piece (cat. no. 43).<sup>30</sup> It is extremely interesting to observe the gradual but steady transformation of the embroidery in Despineta’s work from the flat embroideries in gold wire (like the earlier Byzantine church embroidery) to the baroque relief embroidery, which combined gold thread and wire with coloured silks.

It was from the workshops of Constantinople that not just the neighbouring Greek-Orthodox communities but also the far-flung ones obtained their silverware and their embroideries. The migrants trying to make it in the capital, the numerous sailors stopping off there, the community leaders and clerics handling local issues with the authorities, all took care to furnish their churches with splendid objects from the metropolis. Standardization was a natural consequence of the increased demand. Typical of this are the patens, which have the same decoration on the rim. When ordering, the client would choose the saint whose image was to be engraved on or attached to the centre of the paten (cat. nos. 60).

In the eighteenth century the new element in the art of the capital—and by extension throughout the empire—was rococo decoration. The scrolls, roses and garlands combined with western-inspired religious iconography, disseminated through prints, change the look of church silver (cat. nos. 29, 68, 70). The rococo style lasted much longer in the east than it did in Europe, and the forms it took rarely have the asymmetry and the fluidity that originally characterized it. In cosmopolitan, nineteenth-century Constantinople old and new artistic tendencies co-exist eclectically and become ideologically charged. The vine twines around church silver, while lamps are held up by archaizing caryatids (cat. nos. 61 and 62). The emphasis on the Neoclassical perhaps reveals a shift towards

7. Ceramic plate with depiction of an animal hunting and a Greek inscription, Iznik 1666. Benaki 11125

7. Assiette en céramique avec représentation d'un animal au cours d'une chasse et inscription grecque. Iznik, 1666. Benaki 11125



européenne: grandes fleurs ajourées et gonflées, souvent dessinées selon la technique purement européenne de l'émail peint (cat. 28, 53, 55). Dans le quartier de Galata s'installent des orfèvres européens et surtout des horlogers, artisans venus principalement des célèbres ateliers de Genève, auprès desquels il est incontestable que les chrétiens du pays font leur apprentissage<sup>27</sup>. Il n'est pas étonnant que, dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, on voie apparaître dans les sources des noms d'orfèvres grecs toujours plus nombreux. Selon Evliya Çelebi, Michail Simitzioglou est le meilleur émailleur de la ville et certaines de ses œuvres sont offertes en présent par le sultan au shah de Perse. Il s'agit peut-être du même homme que ce Michalakis de Galata qui signe vers 1660 une petite montre bijou qui se trouve maintenant au Musée islamique de Jérusalem<sup>28</sup>.

En dehors des limites de l'État ottoman mais à l'intérieur de l'espace de l'orthodoxie œcuménique, des Grecs, nobles, commerçants et orfèvres, vont à Moscou envoyés par le sultan mais aussi par le patriarche de Constantinople, pour y apporter des cadeaux destinés au tsar, à sa Cour et à l'Église de Russie. Soigneusement consignés dans les registres du tsar, les bijoux constantinopolitains et les autres présents conservés aujourd'hui au musée du Kremlin enchantent par le luxe polychrome de leurs multiples pierreries et l'impression d'opulence qui en émane. Les plus impressionnants sont les présents portant le nom du patriarche Cyrille Loukaris et du prince Thomas Cantacuzène, qui fut à la tête de plusieurs ambassades successives à Moscou du sultan Osman puis du sultan Mourat IV, en 1621, 1624, 1627 et 1630. Le carquois et l'étui à arc confectionnés, en 1656, pour le tsar Alexei Mihailović (1645-1676) sont un peu postérieurs; ils portent des inscriptions grecques en vers et en grec archaïque à la gloire du « souverain orthodoxe porteur de la croix » (σταυροφόρο ορθόδοξο άνακτα), ce qui trahit la provenance de ce don depuis les cercles lettrés du patriarcat œcuménique. La base idéologique des échanges entre le sultan ottoman et le tsar russe n'était pas exclusivement politique; elle comprenait aussi des prolongements spirituels, car le tsar et l'Église de Russie comptaient également sur Constantinople et son orthodoxie inaltérée. En effet, le tsar Alexei est lié au patriarche Nikon et au mouvement de

new models and towards the new centre of Hellenism, Athens, while the intermingling of classical motifs with saints and the two-headed patriarchal eagle highlights the attempts being made to merge Hellenism with Christianity.<sup>31</sup>

### Western Asia Minor

The swelling of the Greek-Orthodox population of western Asia Minor with settlers from the islands and mainland Greece gradually transforms that coastline into a landscape with a strongly marked Greek presence. From the mid-eighteenth century Smyrna/Izmir, the great port of Asia Minor, and Aivali/Ayvalik become the busiest of Greek cities with flourishing trade and a significant cultural life.

The silver-gilt paten stamped with the initials of a foreign craftsman (cat. no. 69) must have come from Smyrna's commercial centre, the famous *Frangkomahalá* or "Frankish Quarter". The Gospel of Dorotheos Proios and the reliquary of the neomartyr George, an offering from the guild of soap-makers (cat. nos. 68, 70), transport us into an entirely different atmosphere. On the eve of the Greek War of Independence, Smyrna and Aivali were convulsed by social unrest and ideological struggles. The guilds had split into supporters of the Church and supporters of the progressive merchants, with the main aim in both cases being to take part in the affairs of the community and to limit the power of the Church. The clash between the Church and the rising power of the merchants, who were open to the ideas of the Enlightenment, resulted among other things in the forcible closure of the progressive Philological Gymnasium of Smyrna, where the Natural Sciences were also taught.<sup>32</sup> In this spirit the glorifying of the cults of neomartyrs at around the same time, both in Smyrna and in Aivali, can be seen as part of the Church's defence mechanisms.

The same environment shaped both the conservative supporters of the Church and the Enlightenment modernizers. It is characteristic, but coincidental, that one of the donors of the reliquary was the patron and protector of Theophilos Kairis, the most radical figure in the Greek Enlightenment. On the other hand Dorotheos Proios, although a member of the religious establishment, was himself a child of the Enlightenment, who favoured the ideas of the Philological Gymnasium in Smyrna, and likewise had to endure the polemic of the conservative church hierarchy.

### Iznik and Kütahya ware

Among the works decorating the churches of Asia Minor and indeed mainland Greece those not made by local Greek craftsmen occupy a special place. The polychrome ceramics and tiles of Iznik and Kütahya, together with European silverware, are among the most celebrated commodities of East and West and point to the preferences of an up-and-coming Greek elite.

The ceramics from Iznik—as Byzantine Nicaea became known after the Ottoman conquest—embody what is best in sixteenth-century Ottoman art, and the Christian contribution is seen only indirectly in the subject matter, which comes from silverware (cat. nos. 46 and 47). However, in the seventeenth century, a group of ceramics and tiles with Greek inscriptions shows that part of the production was destined for a Greek clientele (fig. 7). The economic crisis of the late sixteenth century restricted the exclusive commissions from the court, allowing the elite, both in the capital and in the provinces, to acquire goods which had previously been the exclusive preserve of those in the entourage of the sultan. An indicative example is the Patriarch Dionysios Vardalis, scion of a family of bankers, and the donations he made to the monasteries on Athos and Andros, while in the islands and in commercial districts, such as the Pelion, Rhodes, the islands of the north Aegean and the Cyclades, Iznik ceramics were treasured possessions built into the facades of churches.<sup>33</sup>

The eighteenth century is the period of the great flowering of the Armenian workshops in Kütahya, which seem to be continuing an earlier tradition, documented from the early sixteenth century (fig. 8). The Armenian ceramists supplied the whole of the East with their wares, from the Holy Land to Mount Athos, and the widespread appreciation of their work coincides chronologically with their efforts to decorate the Holy Sepulchre in 1718–19, an attempt which ultimately failed as a result of interventions from the Orthodox hierarchy and the French consular authorities. Throughout the eighteenth century the Kütahya ceramics were very much in demand and the tiles decorated Armenian and Greek Orthodox churches and mosques alike. Often the purpose for which the ceramic vessels were meant to be used are hard to pin down, as in the case of the censer in fig. 8, which could have been intended for secular or ecclesiastical use.<sup>34</sup>

réforme de l'Église russe basée sur la tradition patristique grecque et l'orthodoxie byzantine. Au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, la Cour et l'Église russes se tournent vers Constantinople qu'ils considèrent comme la gardienne de l'orthodoxie, ce qui a pour effet un flux ininterrompu vers Moscou de clercs lettrés grecs, de traducteurs, d'artistes, de commerçants et de descendants de familles impériales byzantines<sup>29</sup>.

Qu'il ait un contenu profane ou religieux, l'art qui donne le ton est celui qui se répand de la capitale ottomane vers les pays orthodoxes de la périphérie ou vers le « Moyen orient des Grecs » (την καθ'ημάς Ανατολή). Un exemple caractéristique en est donné par les broderies d'église qui, peut-être pour la première fois, ne sont pas confectionnées dans un milieu monastique par des moines brodeurs ou des moniales brodeuses, mais dans des ateliers urbains par des professionnels laïcs, presque exclusivement des brodeuses. L'atelier de Despineta ou de Despina Argyraia (1682-1723) du quartier de Diplokionion (l'actuel Beşiktaş à Istanbul) est alors célèbre comme le sera aussi plus tard celui de son élève Mariora (cat. 43-45, fig. 6). L'atelier de Despineta est attesté par le nombre important de broderies d'or qu'elle signe elle-même ou avec ses élèves, tandis que sa célébrité est confirmée par la dispersion de ses œuvres à travers toute l'étendue géographique du monde orthodoxe depuis Ankara, Kastoria, le mont Athos et la mer Égée jusqu'à Chypre et la Valachie. L'écho de cet art est évident dans la communauté arménienne de Constantinople et de l'arrière-pays de l'Asie Mineure, comme on peut le voir avec l'*epigonation* d'Etchmiadzin<sup>30</sup> qui est presque identique à celui du Musée Benaki (cat. 43). Il est extrêmement intéressant de suivre dans les œuvres de Despineta la transformation progressive et régulière partant de motifs dorés et plats – comme les plus anciens ornements byzantins – et aboutissant à une broderie baroque en relief combinant fils d'or et fils de soie.

C'est dans les ateliers de Constantinople que non seulement les communautés grecques proches de la capitale mais aussi celles qui en étaient le plus éloignées se procuraient leurs objets d'argent et leurs broderies. Les expatriés qui cherchaient fortune dans la capitale, les nombreux marins qui y faisaient escale, les notables et marguilliers des communautés et les prêtres qui venaient y régler leurs affaires locales avec les autorités, tous avaient à cœur de fournir leurs églises d'objets précieux de la métropole. La standardisation était une suite naturelle de l'accroissement de la demande. Un exemple caractéristique est constitué par les patènes dont les bords ont tous une ornementation semblable mais où, sur commande, on grave ou on ajoute un ornement central cloué représentant le saint que souhaite le client (cat. 60).

Au xviii<sup>e</sup> siècle, l'élément nouveau dans l'art de Constantinople et par extension de tout l'empire est le style ornemental rococo. Les volutes, les fleurs et les guirlandes combinées avec une iconographie d'inspiration occidentale diffusée par les livres et les icônes imprimés modifient l'aspect de l'argenterie ecclésiastique (cat. 29, 68, 70). La durée de vie du rococo en Orient fut bien plus longue qu'en Europe et les formes qu'il prit ont rarement l'asymétrie et la fluidité qui le caractérisaient à l'origine. Cependant, dans la Constantinople cosmopolite du xix<sup>e</sup> siècle les courants artistiques anciens et nouveaux coexistent sans exclusion et se chargent idéologiquement. On voit la vigne s'enrouler sur les ornements d'église en argent et des caryatides antiques servir de support à des vieillueses (cat. 61, 62). L'insistance sur les éléments néoclassiques manifeste peut-être une orientation vers de nouveaux modèles, provenant d'Athènes, le nouveau centre de l'hellénisme et le fait que s'entrelacent des motifs classiques avec des saints et l'aigle patriarcal à deux têtes met en valeur le nouveau mélange d'hellénisme et de christianisme que l'on recherche alors<sup>31</sup>.

#### Asie Mineure occidentale

La densification de la population grecque de l'Asie Mineure occidentale avec des colons venus des îles et de la Grèce proprement dite transforme progressivement les côtes d'Asie Mineure en un espace fortement marqué par la présence grecque. À partir du milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, Smyrne / Izmir, le grand port de l'Orient, et Aivali / Ayvalık deviennent les cités grecques les plus vivantes avec un commerce florissant et une vie intellectuelle importante.

C'est du centre de la vie commerciale de Smyrne, le fameux Quartier franc (*Frankomahalas*), que doit venir la patène dorée marquée des initiales d'un artisan étranger (cat. 69). Nous sommes transportés dans un climat différent avec l'évangile de Dorothée Proïos et la châsse du néomartyr saint Georges, offerte par la corporation des savonniers (cat. 68, 70). À la veille de la révolution grecque, Smyrne et Aivali sont secouées par des troubles fortement caractérisés par des revendications sociales et des luttes idéologiques. Les corporations s'étaient partagées entre partisans de l'Église et partisans des commerçants progressistes, avec pour objectif principal dans les deux cas la participation aux conseils



8. Ceramic censer from Kütahya, with handle and foot made of gilded copper, first half of the eighteenth century. Benaki 171

8. Encensoir en céramique de Kütahya. Poignée et pied en cuivre doré, première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Benaki 171

### Venice and the Danubian Principalities

The decisive role played by Venice and the Danubian Principalities in the intellectual life of Ottoman Greeks highlights and explains the fact that European silverware tended to come above all from those regions. In any case, these were long-standing relationships. Venice had had trading links with Byzantium for centuries, and welcomed exiled Byzantine intellectuals, while Wallachia and Moldavia were the last unconquered parts of the Byzantine Orthodox world.

The influence of Venice and of Italian Renaissance art on Cretan painting and in creating an Italo-Byzantine aesthetic for the whole of the Greek Orthodox world has been the subject of research for years. The evidence for a corresponding phenomenon in the fifteenth and sixteenth centuries in the field of silverware is as yet rather scanty. One not insignificant reason for this is the frequency with which the raw material of which it is made, namely, the silver, can be melted down and recycled. Characteristically, unlike the host of extant Cretan icons, few works of silverware and no gold-thread embroidery with a confirmed Cretan provenance have survived from before 1660.

communaux et la limitation du pouvoir de l'Église. L'affrontement de l'Église avec la puissance montante des commerçants ouverts aux idées des Lumières eut comme résultat, entre autres, la fermeture brutale du Collège littéraire de Smyrne où l'on enseignait les sciences naturelles<sup>32</sup>. Dans cet esprit, l'exaltation du culte des néomartyrs, à peu près à la même époque, aussi bien à Smyrne qu'à Aivali, peut être replacé dans les mécanismes d'autodéfense de l'Église. Coïncidence inattendue peut-être, parmi ceux qui offraient la châtiment il y a le protecteur et parent de Théophile Kaïris, de sorte que se trouve ici indirectement impliqué le nom de celui qui fut par la suite l'ultime partisan des Lumières radicales. D'un autre côté, celui qui dédie l'évangile, Dorothée Proïos, fut lui aussi un enfant des Lumières, ami des idées du Collège littéraire de Smyrne qui eut également à subir la polémique de la hiérarchie ecclésiastique conservatrice.

#### Poteries d'Iznik et de Kütahya

Parmi les œuvres qui ornaient les églises d'Asie Mineure et de la Grèce proprement dite une place particulière est occupée par celles qui ne sont pas confectionnées par des artisans grecs locaux. Les céramiques polychromes et les carreaux d'Iznik et de Kütahya ainsi que les objets d'argent européens représentent les trésors les plus célèbres d'Orient et d'Occident et nous indiquent quelles sont les préférences d'une classe grecque aisée montante.

Les céramiques d'Iznik –selon le nom donné à la ville byzantine de Nicée après la conquête ottomane– comportent ce que l'art ottoman du xvi<sup>e</sup> siècle peut présenter de meilleur et la contribution chrétienne n'y figure que de façon indirecte dans la thématique qui vient de l'argenterie (cat. 46, 47). Toutefois, au xvii<sup>e</sup> siècle, une série de céramiques et de carreaux comprenant des inscriptions grecques fait apparaître qu'une partie de la production s'adressait au public grec (fig. 7). La crise économique de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle limita les commandes exclusives de la Cour, permettant à l'élite de l'empire, dans la capitale et dans les provinces, de se procurer des biens dont autrefois seul l'entourage du sultan pouvait profiter. Un exemple caractéristique nous est fourni par les présents aux couvents de l'Athos et d'Andros du patriarche Dionysios Vardalis, né dans une riche famille de banquiers, cependant que dans les régions insulaires et commerciales, comme dans le Pélion, Rhodes, les îles de l'Égée du Nord et les Cyclades, les céramiques d'Iznik sont conservées soigneusement et incluses dans les murs de façades des églises<sup>33</sup>.

Le xviii<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or des ateliers arméniens de Kütahya qui semblent poursuivre une tradition plus ancienne attestée depuis les débuts du xvi<sup>e</sup> siècle (fig. 8). Les céramistes arméniens fournissent avec leurs œuvres tout l'Orient, des lieux saints jusqu'à l'Athos. Le début de leur grande renommée correspond chronologiquement avec leur tentative pour faire, en 1718-1719, l'ornementation du Saint-Sépulcre, tentative qui finalement échoua à la suite des manœuvres de la hiérarchie orthodoxe et des autorités consulaires françaises. Néanmoins, durant tout le xviii<sup>e</sup> siècle, les céramiques de Kütahya sont particulièrement recherchées; leurs carreaux ornent aussi bien les églises arméniennes que celles orthodoxes grecques et les mosquées, tandis que les objets ont souvent un usage indéterminé comme l'encensoir de la figure 8 qui peut avoir une utilisation profane ou ecclésiastique<sup>34</sup>.

#### Venise et les principautés danubiennes

Le rôle déterminant joué par Venise et les principautés danubiennes dans la vie intellectuelle du monde grec occupé par les Turcs souligne et explique l'origine de l'argenterie provenant principalement de ces régions. Ces relations sont du reste traditionnelles. Venise avait des liens commerciaux anciens avec Byzance et a accueilli dans son sein les lettrés byzantins exilés, cependant que la Valachie et la Moldavie furent les dernières régions du monde orthodoxe non conquises.

L'influence de Venise et de l'art italien de la Renaissance sur la peinture crétoise et la formation d'une esthétique italo-byzantine pour tout le monde gréco-orthodoxe est l'objet de recherches depuis de nombreuses années. Nous ne disposons encore que de très peu d'indications sur un phénomène semblable, aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, dans le domaine de l'argenterie. Une raison de ce phénomène, qui est loin d'être négligeable, vient de la fonte et du recyclage que subit fréquemment le matériau de base de l'argenterie, l'argent. Il est caractéristique que, contrairement à la masse des icônes portables crétoises, on n'ait conservé que très peu d'œuvres d'argenterie et aucun ouvrage de broderie d'or antérieur à 1660 qui soit d'origine crétoise. Toutefois, les archives vénitienes sont extrêmement riches en renseignements concernant des ornements d'or et des objets d'argent enregistrés dans les contrats et les accords concernant les dots et les testaments<sup>35</sup>.

Nevertheless the Venetian archives are exceptionally rich in information on gold jewellery and silverware recorded in contracts, dowry agreements, and wills.<sup>35</sup>

Direct and indirect evidence bear witness to the breadth and importance of the export trade in luxury goods from the Serenissima to the Ottoman Empire in the seventeenth century. The flourishing Greek community in Venice also contributed to this, thus playing an important role in the transfer of Venetian (and by extension European) forms of art to Ottoman lands. For example, the shapes used for Venetian lamps, whether in imitation of the glass *cesendello* or the baroque oil-lamp, went on being used for a long time in the east and were copied repeatedly by Greek goldsmiths (cat. nos. 51, 71).

But the influence traceable in the iconography of the gospel covers, which use the title pages of Greek religious books printed in Venice as their models (cat. nos. 3, 6), is even more important. Engraved by Venetian printmakers, the title pages were reprinted with small variations over a long period of time, and offered ready-made iconographical material just the right size for the covers. In the case of the gospel from Adrianople, its thoroughly Mannerist style allows us to posit that it was made by a craftsman trained in European art, whether in Venice or in the Ottoman capital. At present there are only a few examples of signatures of Greek craftsmen from Venice known to us from the seventeenth century, such as for example on the silver cover of a Gospel book from the Simonopetra Monastery on Athos, and the chalice in the Greek Orthodox Patriarchate in Jerusalem.<sup>36</sup> Later, in the nineteenth century, Greek goldsmiths, especially Epirotes, were working in Venice and the surrounding area, indicating—albeit in retrospect—the route by which the forms used in Venetian silverware must have reached the Greek world.<sup>37</sup> Nevertheless, the subject of the Venetian and more generally European goldsmiths who worked in Constantinople remains an open question. From the eighteenth century onwards, the examples of silverware in a more or less purely European style, which seem likely to have been made in the Ottoman capital, proliferate (cat. no. 36).

In the seventeenth and eighteenth centuries, Greeks from the Ottoman regions flocked to the semi-autonomous principalities of Wallachia and Moldavia. One of the guiding principles behind this migratory flow, at a time when the criteria were religious rather than ethnic, was the Orthodoxy practised by both the Rumanians and the Greeks and their shared Byzantine past. The Roumanian princes protected and supported the Ecumenical Patriarchate, the eastern Patriarchates and the great monasteries of Greece financially. Acting as the legitimate heirs to the Byzantine imperial ideology, the princes and voivodes of Iassy and Bucharest gathered the flower of Greek intellectuals, clergy and nobles in their courts and promoted a form of art which continued the Orthodox tradition in oriental guise.<sup>38</sup>

The paten from Braşov and the gospel from Sibiu in Transylvania (cat. nos. 74–75) are connected with the time of the voivode Constantin Brâncoveanu Basaraba, perhaps the most important representative of the phenomenon Nicolai Jorga called “Byzantium after Byzantium”.<sup>39</sup> The art of the Saxon goldsmiths from these two towns is considered a branch of central European silversmithing, that is, of the celebrated workshops of Nuremberg and Augsburg (cat. no. 72). However, a large part of Transylvanian silverware production was destined for Orthodox customers in the Danubian Principalities. This is why the church silver is adapted to the liturgical requirements of the Orthodox rite, and the scenes which decorate them follow the norms of post-Byzantine iconography. The various types of Transylvanian gospel covers exercised a great influence over Greek craftsmen, who went on reproducing individual examples or just certain details for many years with varying degrees of success (cat. no. 4). The link between Transylvania and Ottoman Greeks was not exclusively due to the Danubian Principalities acting as intermediaries or the Greek immigrants living there. In Braşov and Sibiu there were flourishing “companies of Greek traders” (κομπανίες Ρωµαίων πραγµατευτών), referred to in Austrian documents as *τουρκοµερίτες* (i.e. Greeks from Turkey), who acted as mediators and conductors of ideas between East and West.<sup>40</sup>

The refugees' heirlooms bear the distinctive marks of the “Asia Minor Disaster”, and the shrinking of the Greek world to what is modern-day Greece. But, beyond that traumatic collective experience, their testimony leads us to a much broader exploration of the facts relating to the history and creativity of the Greek people under the Ottoman Empire.

Des témoignages directs et indirects attestent, pour le xvii<sup>e</sup> siècle, l'étendue et l'importance du commerce d'exportation d'articles de luxe de la Sérénissime république en direction de l'Empire ottoman. La prospère colonie grecque de Venise y participe, jouant ainsi un rôle important dans la transmission de formes d'art vénitiennes et, par extension, européennes dans l'espace grec. Par exemple, la forme des veilleuses vénitiennes, sous la forme de *cesendello* en verre ou sous celle de l'argenterie baroque, a eu une grande durée en Orient et a été copiée à l'envi par les orfèvres grecs (cat. 51, 71).

On détecte une influence importante dans l'iconographie des couvertures d'évangiles, qui utilisent comme modèles les pages de titre des livres d'église grecs imprimés à Venise (cat. 3, 6). Créées par des graveurs vénitiens, les feuilles de titre ont été réimprimées avec de petites variantes pendant un grand espace de temps; elles fournissaient un matériau iconographique tout près et aux dimensions requises pour ces couvertures d'évangiles. Dans le cas de l'évangile d'Andrinople, l'exécution authentiquement maniériste nous permet de supposer qu'il a été exécuté par un artisan exercé dans l'art européen, soit à Venise soit dans les ateliers des orfèvres européens de la capitale ottomane. Pour le moment, on ne connaît que très peu d'exemples du xvii<sup>e</sup> siècle signés par des artisans grecs de Venise, comme l'évangile du monastère de Simonopetra et le calice du Patriarcat grec orthodoxe de Jérusalem<sup>36</sup>. Plus tard, au xix<sup>e</sup> siècle, des orfèvres grecs, spécialement des Épirotes, travaillent à Venise et dans les régions environnantes, ce qui nous montre, même si c'est en sens inverse, le parcours suivi par les formes vénitiennes de l'art de l'argenterie dans le monde grec<sup>37</sup>. Mais la question des Vénitiens, et plus généralement des orfèvres européens, qui travaillent dans la capitale ottomane reste ouverte. À partir du xviii<sup>e</sup> siècle, les exemples d'objets d'argenterie d'une facture purement européenne, très probablement élaborés dans la capitale ottomane par des artisans européens, se multiplient (cat. 36).

Aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, des Grecs venus des pays occupés par les Turcs affluent dans les principautés de Valachie et de Moldavie. Un des facteurs déterminants qui dirigèrent ce courant, à une époque où les critères n'étaient pas nationaux mais religieux, était l'orthodoxie professée par les Roumains et les Grecs ainsi que leur passé byzantin commun. Les princes roumains protègent et aident financièrement le Patriarcat œcuménique, les Patriarcats d'Orient et les grands monastères de l'espace grec. En tant qu'authentiques héritiers de l'idée impériale byzantine, les princes et les voïvodes de Jassy et de Bucarest réunissent dans leurs cours la fine fleur des lettrés, ecclésiastiques et nobles grecs et assurent la promotion d'un art qui, sous une enveloppe orientalisante, demeure fidèle à la tradition orthodoxe<sup>38</sup> (cat. 73).

La patène de Braşov et l'évangile de Sibiu en Transylvanie (cat. 74-75) se rattachent à l'époque du voïvode Constantin Brâncoveanu Basaraba, qui est peut-être le représentant principal du phénomène que Nicolai Jorga a appelé « Byzance après Byzance<sup>39</sup> ». L'art des Saxons de ces deux villes est considéré comme une branche dérivée de l'argenterie d'Europe centrale, c'est-à-dire de celle des fameux ateliers de Nuremberg et d'Augsbourg (cat. 72). Mais une bonne part de la production d'argenterie transylvanienne s'adressait à la clientèle des principautés danubiennes. C'est pour cette raison que l'argenterie ecclésiastique s'adapte aux nécessités liturgiques orthodoxes et que les représentations qui les ornent suivent les règles de l'iconographie postbyzantine. Les différents types des couvertures d'évangiles transylvaniennes ont exercé une grande influence sur les artistes grecs qui les reproduisent de façon isolée ou dans des détails pendant de nombreuses années avec plus ou moins de succès (cat. 4). Toutefois, l'interconnexion de la Transylvanie avec les Grecs de l'Empire ottoman n'est due exclusivement qu'à la médiation des principautés danubiennes et aux Grecs qui y séjournaient. Il y avait à Braşov et à Sibiu de florissantes compagnies de colporteurs grecs [κομπανίες Ρωμαίων πραγματευτών] originaires de Turquie *τουρκομερίτες*, comme les appellent les documents autrichiens, qui agissaient comme intermédiaires et porteurs d'idées entre Orient et Occident<sup>40</sup>.

Les trésors des réfugiés se présentent à nous comme marqués par le « Désastre d'Asie Mineure » et la réduction du monde grec au seul territoire de l'État grec. Mais le témoignage qu'ils nous donnent dépasse cette expérience collective traumatisante et nous conduit à une enquête plus large sur les données de l'histoire et de la création artistique des populations chrétiennes et grecques durant l'époque ottomane.



1. The text of the Treaty and articles by Greek and Turkish scholars on the many consequences of the compulsory exchange are contained in two excellent recent publications: Hirschon 2003; Tsitselikis 2006.
2. Kitromilides, Mourellos 1982, 202.
3. Athens 1982.
4. Bouras 1979.
5. Kitromilides, Mourellos 1982, κγ´-λ´; Kitromilides, Alexandris 1984–85, 30–33.
6. Benaki Museum, no. 34154.
7. Benaki Museum, no. 34202. Voon or Boon is modern-day Perşembe, Bryer, Winfield 1985, I, 120.
8. Chrysanthos 1933, 480–84.
9. Mair 1972, 179–94. See the fundamental work by Marcel Mauss 1925; Ballian 2001a.
10. Vakalopoulos 1990.
11. For guilds in the Ottoman Empire, see Baer 1970 and Faroqui, Deguilhem 2005.
12. Kürkman 1996, 27–33 and *passim*.
13. Gökbilgin 1983; Kreiser 1975, 180; Gemelli Careri 1752, 61.
14. Evliya Çelebi 1834–50, vol. II, 48; Lowry 1975, 95; Ballian 1991b, 124–25.
15. Chrysanthos 1933, 692–94; Ballian 1996, 69–70.
16. Kandilaptis-Kanis 1929; Bryer 1982, 138–49; Ballian 1991a; Ballian 1996; also Pamuk 2006.
17. Nef 1987; Beldiceanu 1964.
18. Ballian 1994.
19. This is not the Vank (which means “monastery” in Armenian) 3 km from Eski Gümüşhane, where the Armenian monastery of St Sergius was, Millas 2008, vol. II, 342–5. The refugees’ heirlooms mentioned as coming from Eğin relate to the village of Vank near Eğin, where the church of St George-in-Vank (“του εν βύγκη”) was situated, as we learn from a handwritten note of Archbishop Ignatios Phytianos’s dated 1723, Ballian 1994, I, 20, no. 23.
20. The literature on Ottoman Cappadocia is extensive. See, for example: Dawkins 1916; Logotheti-Merlier 1977; Balta 1987b; Anagnostakis, Balta 1990; Petropoulou 2001.
21. Jennings 1983, 215–7.
22. Levidis 1899, 68–71; Ballian 1991c.
23. Ballian 1992, 54, no. 20.
24. Nicolay 1577, 239–40; Kiomourtzian 1992, 18–19; the same author also refers to the embroideries made by the Karamanli women in the Yedicule neighbourhood, which were supplied to the court and the Istanbul elite, see Istanbul 2007, 117. For Ferteki see Ballian 1992, 60, no. 26.
25. Polonyali Symeon 1964; Jennings 1990. Armenian church silver of the Ottoman period does not differ in style from the corresponding Greek silverware, the main points of similarity being the Western influence on the iconography and the use of decorative motifs coming from the Ottoman capital. Cf. Rome 1990, 160–65, nos 72–97; London 2001, 126–28. Differences are found mainly in the iconographic/dogmatic subjects chosen and the use of different Western prints as models, see: Ballian 2002, 93–105.
26. Kalfoglou 1898, 168, 173, 175, 179; Ballian 2010.
27. Kurz 1975, 59ff; Jaquet, Chapuis 1953; Ballian 1991b, 128–30; Istanbul 2009, 93–5.
28. Evliya Çelebi 1834–50, vol. I, part II, 195; Daniels, Markarian 1980; Georgoula 1999, 438–41, no. 157 (A. Ballian).
29. On the works now kept in the Kremlin see the catalogues of two recent exhibitions: Washington 2009 and Istanbul 2010. On relations between the Patriarchates of Constantinople and Moscow, see Medlin, Patrinelis 1971.
30. Vei-Chatzidaki 1953, 11-κ, 72; Johnstone 1967, 61–2, 125–26; Vlachopoulou-Karabina 1998, 113, 118–19.
31. Kitromilides 2006.
32. Iliou 1986.
33. Paschalis 1931; Atasoy, Raby 1989, 22, 279–84; Korre-Zographou 2004.
34. Carswell, Dowsett 1972.
35. Constantoudaki-Kitromilidou 2000; Drandakis 1967.
36. Ikonomaki-Papadopoulos 1991, 165–66, fig. 83; Tzaferis 1985, 60.
37. Bianco Fiorin 1982, 98–100.
38. Jorga’s book remains a classic: Jorga 1935; see also Nastase 1981.
39. Jorga 1935; Bucharest 1992.
40. Karathanassis 1989.

1. Le texte du traité ainsi que des articles de chercheurs grecs et turcs sur les impacts multiples de l'échange obligatoire des populations sont rassemblés dans deux ouvrages récents remarquables : Hirschon 2003; Tsitselikis 2006.
2. Kitromilides, Mourellos 1982, p. 202.
3. Athènes 1982.
4. Bouras 1979.
5. Kitromilides, Mourellos 1982, κγ'-λ' ; Kitromilides, Alexandris 1984-1985, p. 30-33.
6. Benaki Museum, n° 34154.
7. Benaki Museum, n° 34202. Voon ou Boon s'appelle aujourd'hui Perşembe, Bryer, Winfield 1985, vol. I, p. 120.
8. Chrysanthos 1933, p. 480-484.
9. Mair 1972, p. 179-194. Voir l'ouvrage fondamental de Marcel Mauss 1925 ; Ballian 2001a.
10. Vakalopoulos 1990.
11. Pour les corporations dans l'Empire ottoman, voir Baer 1970 et Faroqhi, Deguilhem 2005.
12. Kürkman 1996, p. 27-33 et *passim*.
13. Gökbilgin 1983 ; Kreiser 1975, p. 180 ; Gemelli Careri 1752, p. 61.
14. Evliya Çelebi 1834-1850, vol. II, p. 48 ; Lowry 1975, p. 95 ; Ballian 1991b, p. 124-125.
15. Chrysanthos 1933, p. 692-694 ; Ballian 1996, p. 69-70.
16. Kandilaptis-Kanis 1929 ; Bryer 1982, p. 138-149 ; Ballian 1991a ; Ballian 1996 ; également Pamuk 2006.
17. Nef 1987 ; Beldiceanu 1964.
18. Ballian 1994.
19. Il ne s'agit pas de Vank (qui en arménien signifie monastère) à trois kilomètres de Eski Gümüşhane où se trouvait le monastère arménien de Saint-Serge (Millas 2008, vol. II, p. 342-345). Les trésors des Populations échangées désignés comme provenant d'Eğin concernent le village de Vank à proximité d'Eğin, où il y avait l'église de Saint-Georges « του εν βάγκη », tel qu'il est désigné dans une note manuscrite de l'archevêque Ignatios Phytianos en 1723, Ballian 1994, vol. I, p. 20, n° 23.
20. La bibliographie sur la Cappadoce ottomane est abondante, voir de façon indicative : Dawkins 1916 ; Logotheti-Merlier 1977 ; Balta 1987b ; Anagnostakis, Balta 1990 ; Petropoulou 2001.
21. Jennings 1983, p. 215-217.
22. Levidis 1899, p. 68-71 ; Ballian 1991c.
23. Ballian 1992, p. 54, n° 20.
24. Nicolay 1577, p. 239-240 ; Kioumourtzian 1992, p. 18-19. Le même auteur se réfère aussi aux broderies que les femmes karamanlis réalisaient dans le quartier de Yedikule et fournissaient à la Cour et à l'élite d'Istanbul, voir Istanbul 2007, p. 117. Pour Ferteki, voir Ballian 1992, p. 60, no. 26.
25. Polonyali Symeon 1964, p. 158 ; Jennings 1990. L'argenterie ecclésiastique arménienne de la période ottomane ne diffère pas, pour le style, des objets grecs correspondants, avec comme principaux facteurs de similitude l'influence occidentale dans l'iconographie et l'utilisation de thèmes ornementaux qui proviennent de la capitale ottomane ; cf. Rome 1990, p. 160-165, n° 72-97 ; Londres 2001, p. 126-128. On repère des différences principalement dans les thèmes iconographiques et dogmatiques et l'usage de gravures occidentales différentes ; voir Ballian 2002, p. 93-105.
26. Kalfoglou 1898, p. 168, 173, 175, 179 ; Ballian 2010.
27. Kurz 1975, p. 59 *sqq.* ; Jaquet, Chapuis 1953 ; Ballian 1991b, p. 128-130 ; Istanbul 2009, p. 93-95.
28. Evliya Çelebi 1834-1850, vol. I, part II, p. 195 ; Daniels, Markarian 1980 ; Georgoula 1999, p. 438-441, n° 157 (A. Ballian).
29. Pour les œuvres conservées au Kremlin, voir les deux catalogues d'expositions qui ont eu lieu récemment : Washington 2009 et Istanbul 2010. Pour les relations entre les Patriarcats de Constantinople et de Moscou, voir Medlin, Patrinelis 1971.
30. Vei-Chatzidaki 1953, η-κ, p. 72 ; Johnstone 1967, p. 61-62, 125-126 ; Vlachopoulou-Karabina 1998, p. 113, 118-119.
31. Kitromilides 2006.
32. Iliou 1986.
33. Paschalis 1931 ; Atasoy, Raby 1989, p. 22, 279-284 ; Korre-Zographou 2004.
34. Carswell, Dowsett 1972.
35. Constantoudaki-Kitromilidou 2000 ; Drandakis 1967.
36. Ikonomaki-Papadopoulou 1991, p. 165-166, pl. 83 ; Tzaferis 1985, p. 60.
37. Bianco Fiorin 1982, p. 98-100.
38. Le livre de Jorga 1935 demeure une référence classique ; voir aussi Nastase 1981.
39. Jorga 1935 ; Bucarest 1992.
40. Karathanassis 1989.



EASTERN THRACE | THRACE ORIENTALE

I. *ARTOPHORION* OR BREAD CASKET FROM  
ADRIANOPOLE/EDIRNE

1667, stamped with a *tuğra* on the lid  
Silver, glass paste

H. 15,5 cm; diam. 12,3 cm

Inscription: ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΑΡΤΟΦΟΡΙΟΝ ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΣΕΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ  
ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΝ ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΥ ΔΙΑ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ Ο  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ο ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΥ Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΗΣ ΕΝ ΕΤΕΙ 1667  
(This *artophorion* was dedicated to the Church of Our Lady the Mother of God  
in the Metropolitan church of Adrianople in memory of Dimitris son of Drakos  
of Constantinople in the year 1667)

No. 33801

This twelve-lobed casket or *artophorion* is a container for the consecrated bread of the liturgy. It has a screw-on gemmed cross on the top, and smooth, undecorated surfaces accentuating its shape. Decoration is restricted to two cast strips of lyre-shaped palmettes and the calligraphic chasing of the inscription on the lid. It comes from the Metropolitan church in Adrianople, at a time when the town was enjoying a period of particular prosperity, and was acting as the alternative capital of the Ottoman Empire, during which period the church was lavishly restored by Metropolitan Neophytos, who donated the paten cat. no. 2.

Though we know from foreign travellers and Evliya Çelebi that there were goldsmiths' workshops in the covered market in Adrianople, the container may have been made in the capital, which was also the donor's birthplace. The lid is stamped with a *tuğra*, that is, the sultan's monogram, which acted as a hallmark on silver, and in this period usually indicates that an item was made in Constantinople. In any event, the casket and the paten of Neophytos from Adrianople are works of the highest quality, representative of the high standards of the workshops catering for officials of the court or the Church.

BIBLIOGRAPHY: Amsterdam 1987, 370, no. 279; Ballian 1992, 27, no. 1; Athens 1994, 271, no. 98 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 332, pl. 548; Lisbon 2007, 238–9, no. 121 (A. Ballian).

I. *ARTOPHORION* OU CIBOIRE D'ANDRINOPOLE / ÉDIRNE

1667, poinçon avec le *tuğra*

Argent, pâte de verre

H. 15,5 cm; D. 12,3 cm

Inscription sur le rebord: ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΑΡΤΟΦΟΡΙΟΝ ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΣΕΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ  
ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΝ ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΥ ΔΙΑ  
ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ο ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΥ Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΗΣ ΕΝ  
ΕΤΕΙ 1667 (Le présent ciboire a été consacré en l'église de Notre-Dame  
Mère de Dieu dans la métropole d'Andrinople pour que l'on conserve sa mémoire  
par Dimitrios fils de Drakos de Constantinople en l'année 1667)

N° 33801

Le ciboire à douze lobes était destiné à conserver le pain consacré du saint sacrement. Il comporte, vissée à son sommet, une croix ornée de pierres précieuses et des surfaces lisses sans décor qui mettent en valeur sa forme. L'ornementation se limite à deux séries de fleurons moulés en forme de lyre et à l'inscription bien ciselée de son rebord.

Ce ciboire provient de l'église métropolitaine d'Andrinople à une époque particulièrement brillante de la ville, lorsqu'elle avait la fonction de deuxième capitale de l'Empire ottoman et que l'église métropolitaine avait été rénovée par le métropolite Néophytos, qui était le donateur de la patène cat. 2.

Bien que les témoignages des étrangers et celui d'Evliya Çelebi attestent de la présence d'ateliers d'orfèvrerie dans le marché couvert d'Andrinople, il est probable que le ciboire a été confectionné à Constantinople, ville d'où est originaire l'auteur de la dédicace. Le couvercle comprend un poinçon à demi effacé avec le *tuğra*, monogramme du sultan prouvant l'authenticité de l'argent, ce qui pourrait indiquer que l'objet a été fabriqué dans la capitale. En tout cas, ce ciboire tout comme la patène de Néophytos constituent des œuvres exceptionnelles représentatives des normes élevées en vigueur dans les ateliers qui travaillaient pour les dignitaires de la Cour et de l'Église, que ce soit à Constantinople ou à Andrinople.

BIBLIOGRAPHIE: Amsterdam 1987, p. 370, n° 279; Ballian 1992, p. 27, n° 1; Athènes 1994, p. 271, n° 98 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 332, pl. 548; Lisbonne 2007, p. 238-239, n° 121 (A. Ballian).





## 2. PATEN FROM ADRIANOPLE/EDIRNE

1668, made by Karatzas the Karamanli, stamped with a *tuğra*

Parcel-gilt silver

Diam. 41.2 cm

Inscription on the rim: +ΔΙΚΚΟΝ ΕΜΕ ΧΡΥΣΕΟΝ ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΟΣ ΕΝ ΚΑΙΡΟΙΣ ΠΑΝΤΕΣ ΤΕΥΞΑΝ ΕΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΟΙΚΟΙΟΙΣ ΑΝΑΞ ΓΡΑΨΟΝ ΚΑΛΟΝ ΟΥΝΟΜΑ ΒΙΒΛΟΙΣ ΥΨΙΜΕΔΟΝ ΠΑΝΤΩΝ ΕΥΣΕΒΕΩΝ ΜΑΚΑΡΟΙ ΕΝ ΕΤΗ ΑΠΟ Χ[ΡΙΣΤ]ΟΥ 1668 (They all made me, the gold paten, in the time of the Archbishop Neophytos at his expense. O King, inscribe in thy holy books his good name, the most exalted of all the pious. May he be blessed. In the year of our Lord Christ 1668).

Around the central medallion: +Ο ΔΗΚΚΟΣ Τ[Ο]ΥΤΟΣ ΥΝΕ ΤΙΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΑ ΚΟΛΥΚΡΑΓΙΑ ΤΟΝ ΓΟΥΝΑΡΑΔΩΝ (This paten is [an offering made] by the furriers to the [church of the] Virgin in [the district of] Kolykraiya). On the back: +του ανγκελι και του μιχου κε του κοσταντα τον κερο που ηταν επητροπη ο καραμανλις ο καρατζας εσκαψε το δισκο τουτο (Karatzas the Karamanli chased this paten when Angelis and Michos and Kostandas were churchwardens)

No. 34326

The paten has a flattened, integral central medallion, the central ground decorated with a honeycomb pattern, and a narrow, horizontal rim. The central medallion depicts the Prophet Elijah, his head turned towards the raven, who is bringing him food. The facial characteristics of the prophet, who is depicted as balding, recalls St John the Theologian (Drandaki 2002, 136–41, no. 29). Despite the fact that the Prophet Elijah has been represented here because he is the patron saint of the guild of furriers, he is not wearing his usual animal skin. The engraving of the subject is worthy of note, with its finely hatched lines indicating shading to render volume and depth, revealing western models or a craftsman trained in western engraving.

The honeycomb pattern and the decorative motifs of tiny animals—a deer, a lioness, a winged griffin and a two-headed eagle—inserted into the inscription on the rim come from the bowls or other sixteenth-century Ottoman objects with allegorical depictions of animals (cat. nos. 46–7). According to the inscription the Karamanli Karatzas made the paten, probably in Constantinople. It is stamped with a *tuğra*, the sultan's monogram, which serves as a control stamp guaranteeing the purity of the silver.

Neophytos, Metropolitan of Adrianople (1644–88) and later patriarch (1688–89), was a forceful personality, and is described in the archaizing metrical inscription using a Homeric epithet preserved exclusively for Zeus (Gedeon 1913). With the financial support of the furriers he managed to complete an ambitious programme of restoration in the Metropolitan church of Adrianople and fund some of the precious offerings of the period, which are now shared between the Benaki Museum and the Byzantine Museum in Athens. The latter has a similar paten, though with a separate central medallion, which is most probably later but in any case worked in a different style (New York 2002, 158–9, no. 32 [E. Chalkia]).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 2, no. 2; Ballian 1992, 28–29, no. 2; Athens 1994, 272, no. 99 (A. Ballian); Deliverorrias, Fotopoulos 1997, 342, pl. 565; New York 2005, 86–7, no. 29 (A. Ballian).

## 2. PATÈNE D'ANDRINOPLÉ / ÉDIRNE

1668, orfèvre Karatzas le Karamanli, poinçon avec le *tuğra*

Argent partiellement doré

D. 41,2 cm

Inscription sur le rebord: +ΔΙΚΚΟΝ ΕΜΕ ΧΡΥΣΕΟΝ ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΟΣ ΕΝ ΚΑΙΡΟΙΣ ΠΑΝΤΕΣ ΤΕΥΞΑΝ ΕΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΟΙΚΟΙΟΙΣ ΑΝΑΞ ΓΡΑΨΟΝ ΚΑΛΟΝ ΟΥΝΟΜΑ ΒΙΒΛΟΙΣ ΥΨΙΜΕΔΟΝ ΠΑΝΤΩΝ ΕΥΣΕΒΕΩΝ ΜΑΚΑΡΟΙ ΕΝ ΕΤΗ ΑΠΟ Χ[ΡΙΣΤ]ΟΥ 1668 (Moi, la patène d'or, je fus faite par tous, du temps où Néophytos était archevêque, à ses frais. Roi du ciel, écris en tes saints registres, le beau nom de toutes les pieuses personnes, le nom qui règne dans les cieux. Qu'ils soient bénis. En l'an 1668 après la naissance du Christ). Autour du centre de la patène:

+Ο ΔΗΚΚΟΣ Τ[Ο]ΥΤΟΣ ΥΝΕ ΤΙΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΑ ΚΟΛΥΚΡΑΓΙΑ ΤΟΝ ΓΟΥΝΑΡΑΔΩΝ (Cette patène est une offrande des fourreurs dans l'église de la Vierge [au quartier de] Kolykraiya). Derrière: +του ανγκελι και του μιχου κε του κοσταντα τον κερο που ηταν επητροπη ο καραμανλις ο καρατζας εσκαψε το δισκο τουτο (Karatzas le Karamanli a sculpté cette patène quand Angélis, Michos et Kostandas étaient marguilliers) N° 34326

La patène a un ornement central (*omphalos*) pris dans la masse, un fond orné d'alvéoles et un rebord horizontal étroit et décoré d'un marli. Sur l'ornement central est représenté le prophète Élie la tête tournée vers le corbeau qui lui apporte à manger. Ce motif iconographique est connu dans la peinture post-byzantine, même s'il varie au niveau des traits du visage du saint qui est représenté chauve, ce qui rappelle saint Jean le Théologien (Drandaki 2002, p. 136–141, n° 29). Bien que le prophète Élie soit ici figuré en tant que patron de la corporation des fourreurs, il ne porte pas l'habituelle peau d'animal. On doit noter la fine gravure qui donne de la masse et de la profondeur au sujet, ce qui révèle soit des modèles occidentaux, soit un artisan initié à la gravure occidentale.

Le fond à alvéoles et l'ornementation avec de petits animaux—cerf, lionne, griffon ailé et aigle à deux têtes—, qui est intercalée dans l'inscription du marli, provient des bols hémisphériques ou d'autres objets ottomans du XVI<sup>e</sup> siècle avec des représentations allégoriques d'animaux (cat. 46–47). Selon l'inscription, Karatzas le Karamanli a confectionné la patène vraisemblablement à Constantinople. La patène porte le sceau du *tuğra*, monogramme du sultan qui atteste la qualité de l'argent.

Néophytos, le métropolite d'Andrinople (1644–1688), qui fut ensuite patriarche (1688–1689), était une forte personnalité. Il est qualifié dans l'inscription versifiée en grec archaïque par des adjectifs qui, dans la langue homérique, ne sont employés que pour Zeus (Gedeon 1913). Grâce au soutien financier des fourreurs, il vint à bout de son ambitieux programme de restauration de l'église métropolitaine et fit réaliser certains des précieux ex-voto de son époque qui se trouvent aujourd'hui dispersés entre le musée Benaki et le Musée byzantin d'Athènes, qui conserve un autre disque de ce genre, avec cependant un ornement central ajouté, très probablement postérieur et d'une facture différente (New York 2002, p. 158–159, n° 32 [E. Chalkia]).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 2, n° 2; Ballian 1992, p. 28–29, n° 2; Athènes 1994, p. 272, n° 99 (A. Ballian); Deliverorrias, Fotopoulos 1997, p. 342, pl. 565; New York 2005, p. 86–87, n° 29 (A. Ballian).



### 3. GOSPEL WITH COVER FROM ADRIANOPLE/EDIRNE

Edition: Venice, A. Pinelli 1637; cover: 1676

Silver gilt, paper, wooden end-boards, leather on the spine

H. 29 cm; W. 21 cm

Inscription: + 1676 ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΕΒΑΓΓΕΛΙΟΝ ΥΠΑΡΧΙ ΤΟΥ Κ[υριο]Υ ΗΜΟΝ Ι[ησο]Υ Χ[ριστο]Υ ΤΗΣ ΕΝΟΡΙΑΚ Κ[ατ] ΕΤΕΛΙΟΘΗ ΕΝ ΜΙΝΗ ΜΑΡΤΙΟΥ 2 ΕΠΙΤΡΟΠΕΒΟΝΤΟC ΙΩ[αυνη] ΧΑΡΗΤΟ (1676. This is the gospel of Our Lord Jesus Christ of the parish and it was completed on the second [day] of the month of March when Ioannis Charitos was churchwarden)

No. 34162

The front of the gospel depicts the Crucifixion between spiral colonnettes, while in the border are depicted busts of apostles and evangelists in vine scroll, which grows out of the sleeping figure of Jesse, and terminates in the figure of Christ shown seated and blessing. It is a combination of the Eucharistic subject of Christ the True Vine with that of Jesse, which comes from the related scene (in terms of its composition) of the Virgin as the Root of Jesse, which depicts the prophets, who foretold the coming of Christ. Christ the True Vine, an iconographic subject which illustrates the gospel text: "I am the vine, ye are the branches" (John 15:5) developed in the fifteenth century in Cretan painting, and is depicted alongside the Root of Jesse in various versions on templon icons, pectorals, *panagiaria*, and vestments (Mantas 2003).

The cover copies the title page of a book entitled *Paradise* (printed in Venice in 1641, and reprinted in 1656), with Jesse substituted for the publication details printed at the bottom of the original page (Iliou 1973, 130). The motif of the vine often decorates the silver covers of seventeenth-century gospel books, but the earliest known examples connected directly or indirectly with Venetian silverware are a sixteenth-century chalice with a Venetian stamp and a paten of 1622 (Ikonomaki-Papadopoulos 1988, 226, pls. 39–41; Ikonomaki-Papadopoulos 2000, 71–2, fig. 15). Similar influences on the cover are seen in the high relief and the intense expression of suffering in the Crucifixion, features which attest to the western European training of the craftsman and the influence of Mannerism on silverware. The cover was most probably made by a craftsman who was either trained in Venice or Constantinople, in a European goldsmiths' workshop.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 30–1, no. 3; Athens 1994, 273, no. 101; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 380, pl. 650.

### 3. ÉVANGILE AVEC COUVERTURE D'ANDRINOPLE / ÉDIRNE

Édition: Venise, A. Pinelli 1637; couverture: 1676

Argent doré, papier, ais de bois, cuir sur le dos

H. 29 cm; L. 21 cm

Inscription: +1676 ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΕΒΑΓΓΕΛΙΟΝ ΥΠΑΡΧΙ ΤΟΥ Κ[υριο]Υ ΗΜΟΝ Ι[ησο]Υ Χ[ριστο]Υ ΤΗΣ ΕΝΟΡΙΑΚ Κ[ατ] ΕΤΕΛΙΟΘΗ ΕΝ ΜΙΝΗ ΜΑΡΤΙΟΥ 2 ΕΠΙΤΡΟΠΕΒΟΝΤΟC ΙΩ[αυνη] ΧΑΡΗΤΟ (1676. Le présent évangile est celui de Notre Seigneur Jésus-Christ à la paroisse et il a été achevé le 2 du mois de mars, alors que Iannis Charitos était marguillier)

N° 34162

Sur la face principale de l'évangile, on a représenté la Crucifixion entre des colonnettes torsées, cependant que dans le cadre se trouvent des bustes des apôtres et des évangélistes au milieu d'une vigne qui se déploie, partant de Jessé endormi et aboutissant au Christ assis sur la vigne et bénissant. Il s'agit là de la combinaison du thème eucharistique de Jésus, qui est la Vigne, avec celui de Jessé issu du thème (de disposition apparentée) de la Mère de Dieu racine de Jessé, dans lequel sont représentés les prophètes ayant prédit la venue de Jésus. Jésus la Vigne, thème illustrant la parole évangélique «Je suis la Vigne et vous êtes les rameaux», a été consacré au xv<sup>e</sup> siècle par la peinture crétoise et est figuré parallèlement au thème de la Mère de Dieu racine de Jessé avec diverses variantes sur des icônes d'iconostases, des pendentifs, des *panagiaria* et des vêtements religieux (Mantas 2003).

Sur la couverture est reproduite la page de titre du livre de piété intitulé *Paradisos*. Jessé y remplace la marque d'imprimeur du modèle qui fut imprimé à Venise en 1641 et réimprimé en 1656 (Iliou 1973, p. 130). Le motif de la Vigne orne fréquemment les reliures d'argent des évangiles du xvii<sup>e</sup> siècle. Cependant, les exemples connus les plus anciens, liés directement ou indirectement avec l'argenterie vénitienne, sont un calice avec patène du xvi<sup>e</sup> siècle comportant un sceau de Venise et une patène de 1622, faite probablement à Constantinople mais avec des traits manifestement européens (Ikonomaki-Papadopoulos 1988, p. 226, pl. 39–41; Ikonomaki-Papadopoulos 2000, p. 71–72, fig. 15). On constate sur la couverture des influences semblables dans le haut-relief, et l'expression intense de la souffrance dans la Crucifixion, éléments qui témoignent de la formation acquise en Europe occidentale par l'artisan et de l'influence du maniérisme dans l'argenterie. La couverture a été probablement confectionnée par un artisan formé à Venise ou dans la capitale dans un atelier d'orfèvre européen.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 30–31, n° 3; Athènes 1994, p. 273, n° 101; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 380, fig. 650.



---

#### 4. GOSPEL OF THE BUILDERS' GUILD FROM ADRIANOPOLE/EDIRNE

Edition: Venice, N. Glykys 1791; silver fittings: 1799 and 1821

Silver gilt, paper, wooden end-boards, velvet

H. 32.5 cm; W. 23.5 cm

Inscription: +EIC TON KEPON TOY HFOYMENOU KYR ΔΑΝΙΗΛ ΑΦΗΡΟΜΑ ΤΟΥ  
ΕCΝΑΦΗ ΤΟΝ ΤΟΥΤΑΚΕΡΗΔΩΝ ΔΙΑ ΤΟ ΜΝΗΜΟΧΝΟΝ ΕΝ ΕΤΙ 1799 ΑΝΑΚΕΝΗΘΙ 1821

(In the time of the Abbot Daniel an offering for [their] commemoration  
from the Builders' Guild in the year 1799 restored 1821)

No. 34183

The Thracian builders from Adrianople, Madyto, Myriofyto, Ganochora or Philippoupolis, were experienced and celebrated craftsmen, who had organized themselves in guilds and were much sought after in the capital. Some of them reached the exalted position of Chief Architect (*mimar başı*) to the Supreme Porte (Vakalopoulos 1990, 96–7, 439; M.A.S. 1938, 125; Apostolidis 1934–5, 102–30). This gospel was dedicated to the church of St Paraskevi, a *metochion* of the Holy Sepulchre in Adrianople (Konstantinidou 1943, 56–77).

Against the purple velvet of the cover, the silver fittings take the form of a central medallion and corner-pieces, as was the norm on monastic tooled or stamped leather bindings, which in turn copied Eastern or Venetian models (Allen Paton 1924, pl. III, IV, XII; Hobson 1986, 111–23; Mack 2002, 125–33). The iconographic arrangement is a standard one for gospels: the front cover depicts the Descent into Hell, with the evangelists in the corners, while the back has the Crucifixion with four prophets. The raised frame with its stylized acanthus, and the iconography of the main scenes, come from seventeenth-century Transylvanian book covers (Nicolescu 1968, 299, no. 346, pl. 238, and 303, no. 349, pl. 242).

At least three similar gospels are known, one in the Benaki Museum, another in the Monastery of St Stephen at Meteora and the third in Bulgaria. There are some small differences between them due to the different levels of skill of the craftsmen who made them. We can perhaps assume that the sheets of silver were pressed in moulds with the details being worked afterwards from the front (Drumev 1976, pls. 54–5, Benaki Museum no. 34194, St Stephen's Monastery 1999, 50–1; for a variant on the type see Ikonomaki-Papadopoulou 2000, 99, 102–4).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 17, no. 73; Ballian 1992, 32, no. 4; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 382, pls. 652, 654.

---

#### 4. ÉVANGILE DE LA CORPORATION DES MAÇONS D'ANDRINOPOLE / ÉDIRNE

Édition : Venise, N. Glykys 1791 ; éléments d'argent : 1799 et 1821

Argent doré, papier, ais de bois, velours

H. 32,5 cm ; L. 23,5 cm

Inscription : +EIC TON KEPON TOY HFOYMENOU KYR ΔΑΝΙΗΛ ΑΦΗΡΟΜΑ ΤΟΥ  
ΕCΝΑΦΗ ΤΟΝ ΤΟΥΤΑΚΕΡΗΔΩΝ ΔΙΑ ΤΟ ΜΝΗΜΟΧΝΟΝ ΕΝ ΕΤΙ 1799 ΑΝΑΚΕΝΗΘΙ 1821

(À l'époque de l'higoumène sire Daniel, offrande de la corporation des maçons  
pour faire mémoire en l'an de grâce 1799. A été restauré en 1821)

N° 34183

Les maçons thraces d'Andrinople, de Madytos, de Myriofyto, des Ganochora ou de Philippoupolis étaient des artisans expérimentés et renommés, organisés en corporations et recherchés à Constantinople. Certains mêmes devinrent d'importants architectes et des courtisans de la Sublime Porte (Apostolidis 1934-1935, p. 102-130; M.A.S. 1938, p. 125; Vakalopoulos 1990, p. 96-97). L'évangile est consacré dans l'église de Sainte-Parascève, dépendance du Saint-Sépulchre à Andrinople (Konstantinidou 1943, p. 56-77).

Sur le velours pourpre de la couverture, les plaques d'argent forment un médaillon central et des coins, comme c'était l'habitude dans les reliures monastiques de cuir à décoration estampée qui reproduisaient des modèles orientaux ou vénitiens (Allen Paton 1924, pl. III, IV, XII; Hobson 1986, p. 111-123; Mack 2002, p. 125-133). Le schéma iconographique est typique des évangiles : sur la face principale est représentée la descente aux Enfers avec les évangélistes dans les angles, sur la face postérieure la Crucifixion avec quatre prophètes. La bordure en relief avec l'acanthé schématisée et l'iconographie des scènes centrales proviennent de couvertures d'évangile transylvaniennes du XVII<sup>e</sup> siècle (Nicolescu 1968, p. 299, n° 346, pl. 238, et 303, n° 349, pl. 242).

Le choix de ce type de Résurrection et les détails de la Crucifixion, qui renvoient à la peinture crétoise, montrent que les œuvres de ce genre s'adressaient au marché orthodoxe de l'Empire ottoman. On connaît au moins trois évangiles semblables, au musée Benaki, au monastère de Saint-Stéphane aux Météores et en Bulgarie avec de petites variantes dues à la différence de niveau d'habileté de l'artisan. On peut peut-être supposer que les plaques étaient faites de feuilles d'argent pressées sur des matrices de métal avec les détails travaillés sur le devant (Drumev 1976, pl. 54-55, musée Benaki, n° 34194, monastère de Saint-Stéphane 1999, p. 50-51; pour une variante du type, Ikonomaki-Papadopoulou 2000, p. 99, 102-104).

BIBLIOGRAPHIE : Chatzidaki 1959, p. 17, n° 73; Ballian 1992, p. 32, n° 4; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 382, pl. 652, 654.



† ΟΙΣ ΔΕΚΕΙΝ, ΕΥΧΕΥΜΕΝΟΥ  
ΚΥΡ ΔΑΝΗΛ ΑΦΗΣ ΡΟ ΜΑ  
ΤΟΥ ΕΣΤΑ ΦΗ ΤΟΝ ΤΟΥΔ ΚΕ  
ΡΗΔΟΝ ΔΙΑΤΟ ΜΗΝ ΜΟΕΝ  
ΠΡΟΠ ΕΝΕΒ 1799  
ΑΝ ΚΕΝΘΙ  
1821



---

## 5. CHALICE FROM ADRIANOPLE/EDIRNE

1817

Parcel-gilt silver

H. 29 cm; diam. of base 18,5 cm

Inscription: ΜΧΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΟΛΥΚΑΡΕΑΣ ΤΟΥ ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΤΩΝ ΓΟΥΝΑΡΑΔΩΝ 1817 (ΜΧΗ to the Church of the Virgin Kolykarea from the Guild of Furriers 1817)

No. 34484

The imposing chalice has a pierced calyx, a shaft with a triple knob and a tall, eight-lobed foot on two steps. The cup and the shaft are gilded. The lobed foot is characteristic of chalices in the Late Middle Ages and the Renaissance and continues in the Orthodox East long after its first appearance in the West (Hermmack 1977, I, 307, II, pl. 835; Lightbown 1978, 6–7, no. 4). The same is true of the Baroque decoration, of which we see an excellent version on this chalice. Large blooms decorate the calyx, the central knob has decorative interlace and flowers, while the two smaller ones are grooved, and finally the lobes on the foot are decorated with roses and tulips in relief.

A series of similar eighteenth- and nineteenth-century chalices come from Eastern Thrace and Constantinople and are now in the Benaki Museum Collection and in museums in Bulgaria (Drumev 1976, figs. 237–9; Ballian 1992, 38, no. 9).

The paten cat. no. 2 also comes from the Church of the Virgin in the Kolykrayia or Kolykarea district of Adrianople (Konstandinidou 1943, 54–5) and that too was an offering from the Furrier's Guild. The fur coat was an essential article of clothing and a status symbol and thus the furriers were the most important and richest Greek guild supplying, mostly with Russian furs, the upper classes of the Ottoman Empire (Vourazeli-Marinakou 1950, 52–5, 60, 111). The furriers in the capital were equally powerful and indeed even more so; thanks to their relations with the Ottoman court they were able to take part in electing the patriarch (cat. no. 57).

UNPUBLISHED

---

## 5. CALICE D'ANDRINOPLE / ÉDIRNE

1817

Argent partiellement doré

H. 29 cm; D. de la base 18,5 cm

Inscription: ΜΧΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΟΛΥΚΑΡΕΑΣ ΤΟΥ ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΤΩΝ ΓΟΥΝΑΡΑΔΩΝ 1817 (ΜΧΗ de l'église de la Vierge Kolykarea de la corporation des fourreurs 1817)

N° 34484

Cet imposant calice a une fausse coupe ajourée, une tige avec un nœud en trois parties et un pied haut avec huit lobes en deux niveaux. Le calice proprement dit et la tige sont dorés. Les lobes et les langues du pied sont une caractéristique des chalices du Moyen Âge tardif et de la Renaissance qui perdure dans l'Orient orthodoxe bien après son adaptation en Occident (Hermmack 1977, vol. I, p. 307, vol. II, pl. 835; Lightbown 1978, p. 6-7, n° 4). Il en est de même pour la décoration baroque dont on rencontre une très belle variante sur le calice. De grandes fleurs parent la fausse coupe, le nœud central porte un entrelacs ornemental et des fleurs, tandis que les deux nœuds plus petits ont des glyphes, enfin les langues du pied sont ornées de roses et de tulipes en relief.

Une série de chalices de ce genre des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles proviennent de Thrace orientale et de Constantinople et se trouvent dans la collection du musée Benaki et dans des musées de Bulgarie (Drumev 1976, fig. 237-239; Ballian 1992, p. 38, n° 9).

La patène n° 2, qui est également une offrande de la corporation des fourreurs, provient aussi de l'église de la Vierge dans le quartier Kolykarea (Konstandinidou 1943, p. 54-55). La fourrure était un élément indispensable du vêtement et le symbole d'une classe sociale, et pour cette raison les fourreurs constituaient la plus importante et la plus riche corporation qui fournissait en fourrures, principalement importées de Russie, la classe sociale élevée de l'Empire ottoman (Vourazeli-Marinakou 1950, p. 52-55, 60, 111). Les fourreurs de la capitale étaient encore plus puissants et grâce à leurs liens avec la cour ottomane ils pouvaient participer activement au choix du patriarche (cat. 57).

INÉDIT



ΕΤΟΣ 1818

NOEMBER

---

## 6. GOSPEL FROM AINOS/ENEZ

Edition: Venice, P. Theodosiou 1801; silver fittings: 1818, goldsmith Dimitris  
Silver, paper, wooden end-boards, velvet

H. 36 cm; W. 26 cm

Inscription: ΔΙΜΗΤΡΙΟΥ ΠΡΟΣΚΙΝΗΤΟΥ ΠΑΛΑΣΗ ΑΝΓΕΛΟΥΔΙ ΠΑΝΑΓΙΟΤΙ  
ΠΡΟΣΚΙΝΙΤΟΥ ΑΝΓΕΛΟΥΔΙ ΑΝΔΡΙΑΝΗΟ ΠΑΠΑΤΡΙΑΝΤΑΦΙΛΟ ΔΙΑ ΧΗΡΟΣ  
ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ ΕΤΟΣ 1818 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 20 ([offering from] Demetrios Proskinitis Palasis  
Angeloudis Demetrios Proskinitis, Palasis Angeloudis, Panagiotis Proskinitis  
Angeloudis and Andrianos Papatriantafyllos [made] by the hand of Demetrios  
on 20 November in the year 1818)

No. 34199

The port of Ainos at the mouth of the River Evros was an important commercial centre connected with Adrianople by water. In the eighteenth and the first half of the nineteenth century Ainos became exceptionally flourishing, and had its own merchant and fishing fleets, which had organized themselves into the celebrated ship-owners' guild (Samothrakis 1940–41, 265–6).

The central metal plaques are displayed against the velvet cover, and depict the Crucifixion and the Resurrection flanked by spiral columns and rococo scrolls. In the corners the prophets are depicted holding their scrolls, and the evangelists with their symbols. On either side Sts Peter and Paul hold a key and a sword respectively, and copy the identical representations on the printed title page of the gospel.

Demetrios the goldsmith signed two similar silver bindings from Ainos in the Benaki Museum, and the silver revetment of an icon of the Virgin in the Byzantine Museum in Athens.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 34–5, no. 6.

---

## 6. ÉVANGILE D'AINOS / ENEZ

Édition: Venise, P. Theodosiou 1801; éléments d'argent: 1818, orfèvre Dimitris  
Argent, papier, ais de bois, velours

H. 36 cm; L. 26 cm

Inscription: ΔΙΜΗΤΡΙΟΥ ΠΡΟΣΚΙΝΗΤΟΥ ΠΑΛΑΣΗ ΑΝΓΕΛΟΥΔΙ ΠΑΝΑΓΙΟΤΙ  
ΠΡΟΣΚΙΝΙΤΟΥ ΑΝΓΕΛΟΥΔΙ ΑΝΔΡΙΑΝΗΟ ΠΑΠΑΤΡΙΑΝΤΑΦΙΛΟ ΔΙΑ ΧΗΡΟΣ ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ  
ΕΤΟΣ 1818 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 20 (Dimitri pèlerin Palasi Angeloudi Panagioti pèlerin  
Angeloudi Andriano Papatriantafilo par la main de Dimitri 1818 novembre 20)  
N° 34199

Le port d'Ainos dans l'estuaire de l'Évros était un centre commercial important qui avait une liaison navigable avec Andrinople. Au XVIII<sup>e</sup> et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Ainos connut une grande prospérité et avait sa flottille de commerce et de pêche qui s'était organisée dans la fameuse corporation des patrons de bateaux (Samothrakis 1940-1941, p. 265-266).

Sur la couverture de velours se détachent les médaillons du centre qui portent des représentations de la Crucifixion et de la Résurrection, dans un cadre de colonnes torsées et de végétation rococo. Dans les coins sont représentés les prophètes tenant des rouleaux et les évangélistes avec leurs symboles. Dans les zones latérales, saint Pierre et saint Paul tiennent respectivement une clé et une épée et reproduisent les images semblables se trouvant dans la gravure de la page de titre de l'évangile.

L'orfèvre Dimitri signe deux reliures d'argent semblables du musée Benaki provenant d'Ainos ainsi que le revêtement d'argent d'une icône de la Vierge au Musée byzantin d'Athènes.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 34-35, n° 6.



---

## 7. MARRIAGE CROWNS FROM KALLIPOLIS/GELIBOLU

1866

Silver

Diam. 18,3 cm

Inscription: +ΚΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΕΙΣ ΠΑΛΛΟΥΚ ΠΑΖΑΡΙ.

ΕΤ[οc] 1866 ΙΟΥΝΙ[ου] 6 (Property of the [church of the] Virgin in the *Balīkpazar* June 6 1866)

No. 34020

The oldest mention of marriage crowns made of gold and precious stones is in descriptions of Byzantine imperial weddings in the sixth century. Later on, the Byzantine sources note that the precious marriage crowns belonged to the church, and were kept in the sacristies or treasuries of churches and monasteries, a tradition which was maintained until the early twentieth century. The Kallipolis crowns are hemispherical, with a circular base and a pierced domed top covered in waving blossoms, roses, and other flowers, symbols of happiness, plenty and fertility.

The church of the Virgin was in the lower town next to the harbour and the town's fish market (*balīkpazar*) (Louizou 1956, 17, 19). It was probably the same donor who gave the church the paten cat. no. 8 on the same day.

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 26, no. 128; Antzoulitou-Retsila 1980, 37–62, no. 43, pl. 77; Ballian 1992, 34–5, no. 6; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 360–1, pl. 600.

---

## 7. COURONNES DE MARIAGE DE KALLIPOLIS / GELIBOLU

1866

Argent

D. 18,3 cm

Inscription: +ΚΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΕΙΣ ΠΑΛΛΟΥΚ ΠΑΖΑΡΙ.

ΕΤ[οc] 1866 ΙΟΥΝΙ[ου] 6 (Propriété de la Sainte Vierge de *Balīkpazar*.

Année 1866, 6 juin)

N° 34020

Les plus anciens témoignages sur des couronnes de mariage d'or et de pierres précieuses sont contenus dans les descriptions de mariages impériaux byzantins du VI<sup>e</sup> siècle. Plus tard, les sources byzantines indiquent que les couronnes de mariage précieuses étaient la propriété de l'église et étaient conservées dans le trésor, tradition qui se poursuivit jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les couronnes de Kallipolis ont une forme hémisphérique et sont constituées d'une base circulaire et d'une partie en voûte ajourée ornée de tiges ondoyantes, de roses et d'autres fleurs, symboles du bonheur, de l'abondance et de la fécondité.

L'église de la Vierge se trouvait dans le quartier bas de Kallipolis, à côté du port et du marché aux poissons (*balīkpazar*) de la ville (Louizou 1956, p. 17, 19). C'est manifestement le même donateur qui a, ce jour-là, offert la patène n° 8 du catalogue.

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 26, n° 128; Antzoulitou-Retsila 1980, p. 37–62, n° 43, pl. 77; Ballian 1992, p. 34–35, n° 6; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 360–361, fig. 600.





---

## 8. PATEN FROM KALLIPOLIS/GELIBOLU

1866

Parcel-gilt silver

Max. diam. 50 cm; min. diam. 43 cm

Inscribed: +ΚΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΕΙΣ ΠΑΛΛΟΥΚ ΠΑΖΑΡΙ ΕΤ[ος] 1866 ΙΟΥΝΙ 6

(Belonging to the Virgin in Balık Pazar 6th June 1866)

No. 34041

Oval in shape, the heavily decorated dish has a flat rim with a undulating inner edge. The base is occupied by the image of the Virgin of the Unfading Rose, in which the Virgin and Christ wear crowns and costly draperies scattered with flowers (Pallas 1971b). The infant Christ is holding a sceptre and a globe, while the Virgin has a sceptre and a branch. On the background bouquets of roses surround the Virgin, while at the top the triangular eye of God watches over the scene, and angels on clouds stand by holding scrolls. The iconographic type of the Unfading Rose became extraordinarily popular in the eighteenth and especially in the nineteenth century when paper icons came on the market. The goldsmith has taken his model from just such an icon, probably like the one on the print produced in Venice in 1819 by two Athonite monks, and which was subsequently reproduced in various versions throughout the nineteenth century (Papastratos 1990, I, 131–2, no. 122, 135–7, nos. 126–7, 129).

As in icon cat. no. 41, the depiction of the Virgin is combined with the iconography of The Prophets from Above decorating the rim. Eight prophets are depicted amidst dense floral ornament, holding scrolls and the attributes associated with the prefigurations of the Virgin.

The inscription tells us that the paten was dedicated on the same day as the marriage crowns (cat. no. 7) were given to the church of the Virgin in the Fish Market in Kallipolis.

UNPUBLISHED

---

## 8. PATÈNE DE KALLIPOLIS / GELIBOLU

1866

Argent partiellement doré

D. maximum 50 cm; D. minimum 43 cm

Inscription: +ΚΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΕΙΣ ΠΑΛΛΟΥΚ ΠΑΖΑΡΙ ΕΤ[ος] 1866 ΙΟΥΝΙ 6

(Propriété de la Vierge à Balık Pazar marché des poissons année 1866, le 6 juin)

N° 34041

De forme ovale, la patène est très ornée. Elle a un rebord large avec une périphérie intérieure ondoyante. Le fond est occupé par la représentation de la Vierge Rose immarcescible avec la Vierge et Jésus portant une couronne et des vêtements précieux parsemés de fleurs (Pallas 1971b). Jésus tient le sceptre et la sphère terrestre, la Vierge le sceptre et une branche. Dans le fond, des bouquets de roses encadrent la Vierge, tandis que dans le ciel l'œil triangulaire de Dieu regarde et que des anges posés sur des nuages se tiennent près de lui, tenant des rouleaux de parchemin. Le type iconographique de la Rose immarcescible est devenu extrêmement populaire au XVIII<sup>e</sup> siècle et particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle avec la circulation des icônes sur papier. L'orfèvre doit prendre modèle sur une icône de ce genre, très vraisemblablement sur celle gravée et imprimée à Venise en 1819 par deux moines de l'Athos et qui fut reproduite constamment par la suite durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle (Papastratos 1990, vol. I, p. 131-132, n° 122, p. 135-137, nos 126-127, p. 129).

Comme sur l'icône n° 41, la représentation de la Vierge est combinée avec le thème iconographique « En Haut les Prophètes » qui orne le bord. Huit prophètes sont figurés au milieu d'un décor floral serré; ils tiennent des rouleaux de parchemin et les symboles liés aux personnages de l'Ancien Testament qui annoncent la Vierge.

L'inscription nous informe que la patène a été consacrée le même jour que les couronnes de mariage n° 7 dans l'église de la Vierge du marché aux poissons de Kallipolis.

INÉDIT

## 9. GOSPEL WITH COVER FROM SARANDA EKKLISIES/KIRKLARELI

Edition: Venice, N. Saros 1687; cover 1710, made by priest-enameller Konstantinos Silver-gilt, filigree enamel, niello, turquoises, and glass-paste stones  
Inscription on the thin nielloed silver strips (two on each face): ΚΟΣΜΙΘΕΝ ΚΑΙ ΑΦΙΕΡΘΕΝ ΤΟ ΙΕΡΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ [ΕΙΣ ΤΗΝ] ΕΚΛΗΣΙΑΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΕΝΔΟΞΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΩΑΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΕΙΣ ΧΟΡΑΝ ΑΦΙΚΑΡΙΟΥ ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΙΣ ΤΟΝ ΕΥΣΕΒΟΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΝ ΕΠΙΤΡΟΠΙΣ ΚΑΙ ΣΙΝΔΡΟΜΙΣ ΚΥΡ ΚΩΣΤΑΤΙΝΟ ΚΑΙ ΕΞΑΡΧΟΥ ΕΠΙ ΚΟΣΤΙ ΙΕΡΕΟΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΦΙΜΕΡΕΥΟ(Ν)ΤΟΣ ΚΑΛΟΓΙΑΝΙ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΙ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΟΤΕ ΔΕ ΔΙΑ ΝΟΜΙΣΜΙΜΑΤΩΝ ΕΠΤΑ ΠΑΡΑ ΤΙΣ ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΙΣ ΚΙΡΑΣ ΚΑΛΙΣ ΣΙΝΒΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΞΑΡΧΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΧΥΜΕΥΤΟΥ ΕΠΙ ΕΤΟΣ 1710 ΚΕ ΕΝ ΜΗΝΙ ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΣΤΙΣ ΠΕΝΤΕ (The Holy Gospel was decorated and dedicated to the Church of St John the Theologian and illustrious Apostle in the village of Afikari at the expense of the pious Christians, with contribution from Kyr Kostantinos the churchwarden and exarch, in the priesthood of Kostis and when Kyr Athanasios the Younger was Bishop and Kaloyanni and Vasili were parish priests and it was gilded using seven [gold] coins given by the most pious Lady Kali, wife of Konstantinos the exarch and priest-enameller in the year 1710, on the fifth [day] of the month of April)  
No. 34157

This impressive cover is decorated with cast plaques of varying dimensions, surrounded by dense floral filigree decoration on a blue-green enamelled ground. The large rectangular plaques depict the Anastasis and the Crucifixion on the main face and the Dormition of the Virgin and the Tree of Jesse on the back, while the smaller, arched plaquettes depict scenes from the Great Feasts, along with saints, prophets and evangelist symbols.

This type of cover developed from and is a more deluxe version of gospels with leather bindings and attached cast plaques decorated with religious scenes and Ottoman decoration. From the second quarter of the seventeenth century covers of this type acquire more and more enamel, which begins to coat the whole surface with filigree technique gradually coming to predominate. A group of signed works in filigree enamel from the seventeenth century can be attributed to Trikala in Thessaly, the source of other silverwork of the sixteenth and seventeenth century (Ballian 1992a; Fyssas 2007, 99, 128, 132–3, figs 7, 13, 27). Other important workshops producing filigree enamel are known to have existed in Čiprovec in Bulgaria and in Plovdiv/Philippoupolis.

The inhabitants of the small village of Eukaryon or Afkari, near the market town of Saranda Ekklisies/Kirklareli, were house-painters and in the summer months they went to Constantinople to ply their trade. After 1798 they settled permanently in a suburb on the Bosphoros which took the name of Boyacıköy, from the Turkish word for painter.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 40–I, no. 11; Athens 1994, 278, no. 112 (A. Ballian); Ikonomaki-Papadopoulou 1994, I, 229–38, II, pls. XXVI–XXVII, 120–3; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 381, pl. 651; New York 2005, 90–I, no. 32; Lisbon 2007, 246–9, no. 126 (A. Ballian).

## 9. ÉVANGILE AVEC COUVERTURE DE SARANTA EKKLISIÈS / KIRKLARELI

Édition : Venise, N. Saros 1687 ; couverture 1710, faite par le prêtre émailleur Konstantinos  
Argent doré, émail à filigrane, nielle, turquoises et pierres de verre Inscriptions sur de minces lames d'argent (deux sur chaque face) sur un fond couvert de nielle : ΚΟΣΜΙΘΕΝ ΚΑΙ ΑΦΙΕΡΘΕΝ ΤΟ ΙΕΡΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ (ΕΙΣ ΤΗΝ) ΕΚΛΗΣΙΑΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΕΝΔΟΞΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΩΑΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΕΙΣ ΧΟΡΑΝ ΑΦΙΚΑΡΙΟΥ ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΙΣ ΤΟΝ ΕΥΣΕΒΟΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΝ ΕΠΙΤΡΟΠΙΣ ΚΑΙ ΣΙΝΔΡΟΜΙΣ ΚΥΡ ΚΩΣΤΑΤΙΝΟ ΚΑΙ ΕΞΑΡΧΟΥ ΕΠΙ ΚΟΣΤΙ ΙΕΡΕΟΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΦΙΜΕΡΕΥΟ(Ν)ΤΟΣ ΚΑΛΟΓΙΑΝΙ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΙ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΟΤΕ ΔΕ ΔΙΑ ΝΟΜΙΣΜΙΜΑΤΩΝ ΕΠΤΑ ΠΑΡΑ ΤΙΣ ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΙΣ ΚΙΡΑΣ ΚΑΛΙΣ ΣΙΝΒΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΞΑΡΧΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΧΥΜΕΥΤΟΥ ΕΠΙ ΕΤΟΣ 1710 ΚΕ ΕΝ ΜΗΝΙ ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΣΤΙΣ ΠΕΝΤΕ (Ce saint évangile fut décoré et consacré dans l'église du glorieux saint Jean le Théologien dans le village d'Afikari aux frais des pieux chrétiens, à l'occasion du conseil de fabrique avec la contribution de sieur Konstantinos l'exarque, du temps du prêtre Kostis et du métropolitaine Athanase le Jeune, durant la cure de Kaloyannis et de Vassilis ; il a été doré avec sept pièces données par la très pieuse dame Kali épouse de Konstantinos l'exarque, prêtre émailleur en l'an 1710, le cinq du mois d'avril)  
N° 34157

Cette couverture précieuse est ornée de plaques moulées de différentes dimensions, entourées d'un décor floral dense à filigrane sur un champ d'émail bleu et vert. Sur la face principale, les plaques rectangulaires représentent la Résurrection et la Crucifixion. Sur la face postérieure, on trouve la Dormition de la Mère de Dieu et la Vierge racine de l'Arbre de Jessé, tandis que sur les autres plaques arquées sont figurés des scènes des Douze Fêtes, des saints et les symboles des évangélistes. Ce type de couverture est un développement et une variante plus luxueuse des évangiles à reliure de cuir, où sont fixées des plaques moulées représentant des sujets religieux et une ornementation de style ottoman. À partir du deuxième quart du XVII<sup>e</sup> siècle, les couvertures de ce type se chargent de plus en plus d'émail qui recouvre toute la surface, alors que la technique à filigrane devient progressivement prédominante. Un groupe d'ouvrages à filigranes avec inscriptions du XVII<sup>e</sup> siècle peut être attribué à Trikala en Thessalie, d'où proviennent d'autres œuvres d'orfèvrerie des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Ballian 1992a; Fyssas 2007, p. 99, 128, 132–133, fig. 7, 13, 27). On sait qu'il existait d'autres ateliers d'émail filigrané à Čiprovec dans l'actuelle Bulgarie et à Philippoupolis / Plovdiv. Les habitants du petit village d'Eukaryon ou Afikari, près du bourg de Saranta Ekklisies / Kirklareli, étaient peintres et, durant les mois d'été, ils se rendaient à Constantinople pour y exercer leur métier. Après 1798, ils se fixèrent dans un faubourg du Bosphore qui, en raison de leur profession, prit le nom de Boyacıköy (Village des peintres).

BIBLIOGRAPHIE : Ballian 1992, p. 40–41, n° 11 ; Athènes 1994, p. 278, n° 112 (A. Ballian); Ikonomaki-Papadopoulou 1994, vol. I, p. 229–238, vol. II, pl. XXVI–XXVII, p. 120–123; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 381, pl. 651; New York 2005, p. 90–91, n° 32; Lisbonne 2007, p. 246–249, n° 126 (A. Ballian).



---

## IO. ICON OF THE THREE HEBREWS AND THE PROPHET DANIEL

Constantinople/Istanbul, 1724–46 by the painter Constantine Adrianoupolitis

H. 63 cm; W. 48 cm

Wood, egg tempera, gold leaf

Inscription: (in the lower part of the icon) “δέηση του δ[ούλου] του θεού Μισαήλ, μητροπολίτου διδυμοτύχου, εκ νήσου Πάτμου” (prayer of the servant of God Misael, Metropolitan of Didymoteichon, from the island of Patmos)

No. 3034

The icon depicts the story of the Three Hebrews in the Fiery Furnace (Daniel: 3), and the episode with the Prophet Daniel in the Lion's Den (Daniel: 6). The left-hand side is dominated by the blazing furnace, in which the three children are depicted under the protection of an archangel. To the right of this, around the golden statue of Nebuchadnezzar, is a crowd bowing down before it, while in the foreground stand the king and his courtiers watching the miraculous salvation of the three Hebrews. In front of them, kneeling in an attitude of prayer and dressed in episcopal vestments, is the donor of the icon, as we learn from the inscription in the lower part of the icon. Two more episodes are depicted independently in the background. On the right, the Three Hebrews are seated next to the river of Babylon under a dense cluster of trees, surrounded by their musical instruments (Psalms 137:1), while just above the golden idol Daniel is praying in the lions' den. The composition probably expresses the wishes of Metropolitan Misael, who must have chosen the subject of the Three Hebrews because he shared the name of one of them and combined that with the equally miraculous saving of Daniel, thus reinforcing the prayer for salvation expressed in the icon he commissioned.

The artist's signature is just discernible at bottom right: *κωνσταντίνου αδρια<νου>πολίτη* (Constantine Adria[nou]politis). In 1746 the same painter executed icons for the patriarchal church of St George in Constantinople. These commissions demonstrate that Constantine enjoyed the respect of some of the most exalted members of Church circles in the period. His painting is distinguished by its calligraphic nature and love of ornament, enhanced by the bright, cheerful colours. Some iconographic elements are reminiscent of works from the circle of Theodore Poulakis, which copy Western prints and are characterized by a similar colour range. The Benaki Museum's icon should be dated to between 1724, when Misael became Metropolitan of Didymoteichon, and 1746 when he died on his native island of Patmos.

BIBLIOGRAPHY: Xyngopoulos 1936, 1936, 87–8, no. 63, pl. 44; Bitha 2003, 342–5; New York 2005, 62–3, no. 16 (A. Drandaki).

---

## IO. ICÔNE DES TROIS ENFANTS ET DU PROPHÈTE DANIEL

Constantinople / Istanbul, 1724-1746 peintre Konstantinos d'Andrinople

Détrempe à l'œuf sur bois, feuille d'or

H. 63 cm; L. 48 cm

Inscription: sur le côté inférieur « δέηση του δ[ούλου] του θεού Μισαήλ, μητροπολίτου διδυμοτύχου, εκ νήσου Πάτμου » (prière du serviteur de Dieu Misail, Métropolitain de Didymoteichon, de l'île de Patmos)

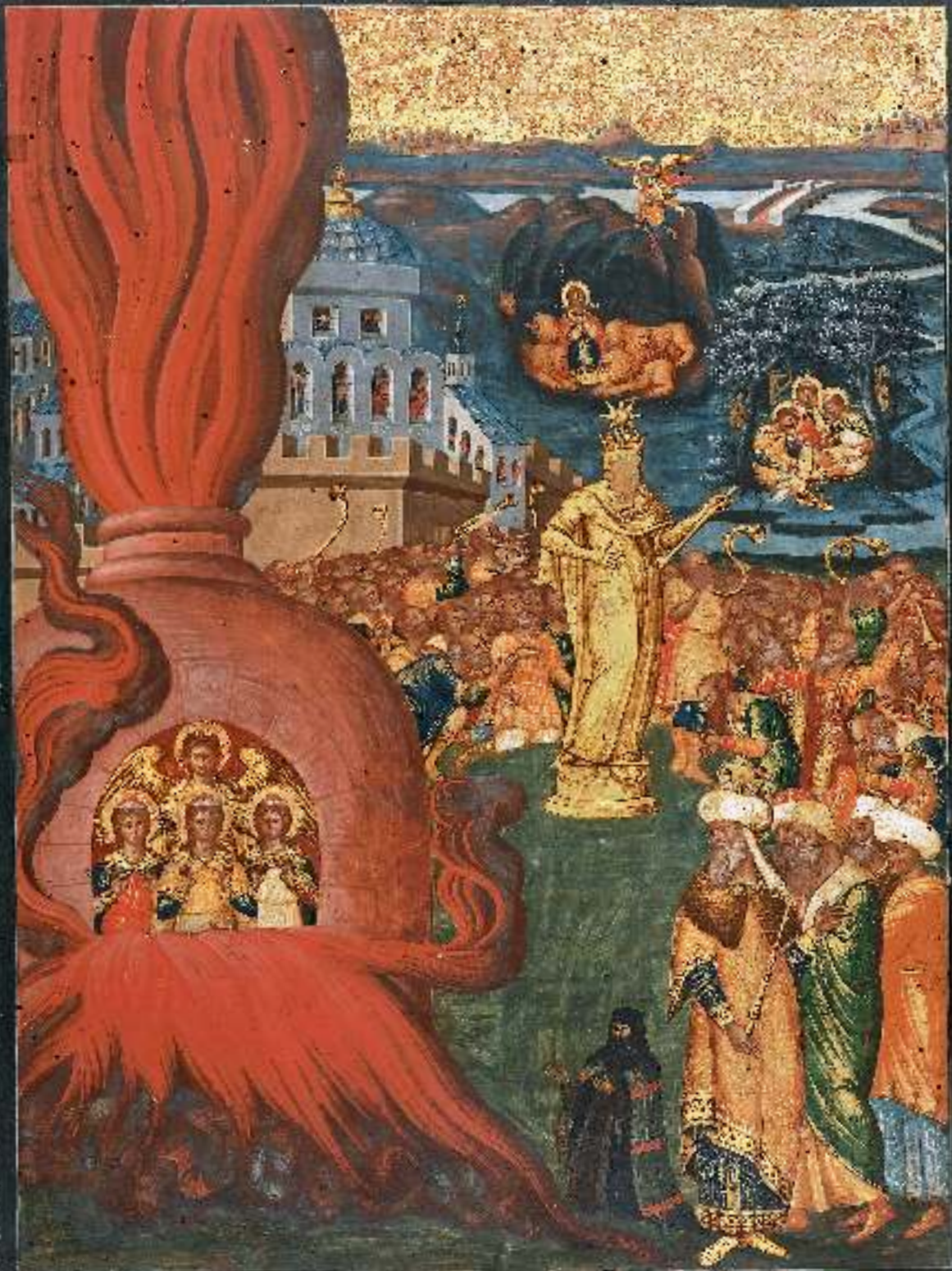
N° 3034

L'œuvre représente l'histoire des trois enfants (Daniel, 3) et un épisode du prophète Daniel dans la fosse aux lions (Daniel, 6). La gauche est occupée par la fournaise allumée au milieu de laquelle sont représentés les enfants sous la protection de l'archange. Plus à droite, sous la statue d'or de Nabuchodonosor, est figurée la foule qui l'adore, tandis qu'au premier plan, debout, le roi et ses courtisans assistent au miracle des trois enfants sauvés. Devant eux est représenté le donateur de l'icône à genoux avec ses vêtements d'archevêque, selon l'indication de l'inscription au bas de l'icône. Deux autres épisodes indépendants sont peints au fond de la scène. À droite, les trois enfants sont assis à côté du fleuve de Babylone sous une rangée d'arbres serrés; ils sont entourés de leurs instruments de musique (Psaumes, 137, 1), alors qu'un peu au-dessus de la statue d'or Daniel prie dans la fosse aux lions. Cette composition correspond manifestement à ce que souhaitait le métropolitain Misail, qui a choisi les Trois Enfants parce qu'il portait le nom de l'un d'entre eux; il a combiné ce motif avec le sauvetage également miraculeux de Daniel, ce qui accroît l'intensité de la prière de salut exprimée dans l'icône qu'il avait commandée.

La signature du peintre se lit à peine en bas à droite : *Konstantinos d'Andri(no)ple*. Le même artiste a exécuté, en 1746, des icônes pour l'église patriarcale de Saint-Georges à Constantinople. Ces commandes témoignent du fait que Konstantinos jouissait de l'estime des cercles ecclésiastiques les plus élevés de l'époque. Sa peinture se distingue par sa tendance calligraphique et son goût pour l'ornementation, ce qui est souligné par les couleurs lumineuses et joyeuses. Certains éléments iconographiques rappellent des œuvres du cercle de Théodoros Poulakis qui suivent des gravures occidentales et se caractérisent par une gamme de couleurs analogue. L'icône du musée Benaki doit être datée entre 1724, date à laquelle Misail est devenu métropolitain de Didymoteichon, et 1742 où il mourut dans sa patrie, l'île de Patmos.

BIBLIOGRAPHIE : Xyngopoulos 1936, p. 87-88, n° 63, pl. 44; Bitha 2003, p. 342-345; New York 2005, p. 62-63, n° 16 (A. Drandaki).

A. D.







PONTOS | PONT

---

## 11. ICON OF GREGORY OF NYSSA

Trebizond, late 17th century  
Silk, silver and silver-gilt wire and thread, pearls  
H. 64 cm; W. 43 cm  
No. 33728

In the large, arched central space St Gregory of Nyssa is depicted enthroned, holding an open book on his knees, in which he is preparing to write, dipping his pen into an inkwell. He is wearing episcopal dress with *phelonion*, *epitrichelia*, *omophorion*, and *epigonation*, and he has a gold and pearl-studded halo.

The central space is surrounded by arcading in four registers, reminiscent of the arrangement in icons with scenes from saints' lives or *epitrichelia* (stoles), with alternating arcades and groups of standing apostles or martyrs. In the upper register is a Deisis with Christ as the Great High Priest, enthroned and wearing a pearl crown, the Virgin, St John the Baptist, and two archangels. In the bottom register are depicted Sts Basil, Gregory, John Chrysostom, and Nicholas, each blessing with one hand, and holding a closed gospel book in the other. On the left side are depicted St Andrew and St Paraskevi, and on the right St Kyriaki and St Anastasia the Pharmakolytria (the poison-curer), holding martyrs' crosses.

The icon was embroidered for the Church of St Gregory of Nyssa in Trebizond, which became the cathedral in 1674, replacing the church of St Philip, which was converted into a mosque. The saints chosen to flank the central figure to left and right all have chapels dedicated to them in the cathedral precinct or surrounding parishes (Chrysanthos 1933, 791; Bryer, Winfield 1985, I, 226–8).

A work of exceptional craftsmanship, the icon is embroidered with heavy gold and silver wire, using gold thread for a few details, such as the cushion on the throne, and silk thread on the faces and the naked flesh. Undoubtedly the product of a local workshop, it is characterized by the Ottoman floral decoration with tulips and carnations used sparingly to emphasize the central arcade.

BIBLIOGRAPHY: Vei-Chatzidaki 1953, 47–8, no. 59; Ballian 1991a, 239; Athens 1994, 295, no. 135 (A. Ballian).

---

## 11. ICÔNE DE SAINT GRÉGOIRE DE NYSSE

Trébizonde, fin du XVII<sup>e</sup> siècle  
Soie, fils et filés d'argent et d'argent doré, perles  
H. 64 cm; L. 43 cm  
N° 33728

Sur le grand espace central surmonté d'un arc est représenté saint Grégoire de Nysse assis sur un trône. Il tient un livre ouvert sur les genoux et s'apprête à écrire en plongeant sa plume dans un encrier. Il porte le costume solennel de l'archevêque avec la chasuble (*phelonion*), l'étole, le *pallium* et l'ornement de genou (*epigonation*). Sa tête est entourée d'une auréole dorée avec des perles.

L'espace central est ceint de colonnades sur quatre niveaux rappelant la disposition des icônes avec des scènes de la vie des saints ou les étoles comprenant des colonnades successives et des séries d'apôtres et de martyrs debout. Dans la rangée supérieure est figurée la Déisis avec Jésus en Grand Prêtre, assis sur un trône, portant une couronne de perles, la Sainte Vierge, saint Jean le Prodrome et les deux archanges. Dans la rangée inférieure, il y a saint Basile, saint Grégoire, saint Jean Chrysostome et saint Nicolas bénissant d'une main et tenant un évangile fermé de l'autre. Sur les côtés on a représenté à gauche saint André et sainte Parascève et à droite sainte Kyriaki et sainte Anastasie qui guérit les empoisonnements; elles tiennent la croix du martyr.

L'icône a été brodée pour l'église de Saint-Grégoire de Nysse à Trébizonde, qui devint cathédrale après 1674 à la place de l'église de Saint-Philippe qui avait été transformée en mosquée. Le choix des saints qui encadrent saint Grégoire à gauche et à droite correspond aux chapelles portant leurs noms qui se trouvaient dans l'enceinte de l'église et dans la paroisse (Chrysanthos 1933, p. 791; Bryer, Winfield 1985, vol. I, p. 226–228).

D'une virtuosité exceptionnelle, cette icône est brodée de fil métallique serré d'or et d'argent, de filé d'or dans quelques rares détails comme pour le coussin du trône et de fils de soie pour les visages et les membres nus. C'est incontestablement le produit d'un atelier local qui est caractérisé par l'ornementation florale ottomane à base de tulipes et d'œillets utilisée avec parcimonie pour souligner la colonnade centrale.

BIBLIOGRAPHIE: Vei-Chatzidaki 1953, p. 47–48, n° 59; Ballian 1991a, p. 239; Athènes 1994, p. 295, n° 135 (A. Ballian).





## I 2. HOLY OIL FLASK

Trebizond, 1670

Silver gilt

H. 17 cm

Inscription: Ω ΚΚΕΥΟC ΑΓΝΟΝ Ω ΚΚΕΥΟC ΧΑΡΙCΜΑΤΩΝ Ω ΚΚΕΥΗ ΠΟΙΟΥΝ  
ΕΚΛΟΓΗC ΛΕΛΟΥΜΕΝΟΥC ΑΡΩΜΑΤΩΝ ΠΕΦΥΚΑC ΕΜΠΛΕΩΝ ΟΛΩC ΕΥΩΔΙΑΝ ΤΕ  
ΜΥCΤΙΚΗΝ ΥΠΕΡΧΕΙC ΤΕΛΟΥCΑΝ ΠΙCΤΟΥC ΤΟΥ ΧΡΙCΤΟΥ ΕΥΩΔΙΑΝ 1670  
(O pure vessel, o grace-bestowing vessel, o vessel of choice of candidates  
for baptism, by nature full to the brim of perfumes, you overflow with a mystic  
fragrance, giving the faithful the sweet smell of Christ 1670)

No. 33792

The flask holds the holy oil with which the believer is anointed during the rite of anointing (*chrisma*) after baptism (Gedeon 1912). This example is shaped like an Islamic flask, but without the long, narrow neck. Even closer parallels as regards the shape are found in two ceramic flasks from Kütahya which originally had longer necks, now truncated, probably to serve some liturgical function (Carswell, Dowsett 1972, I, 96–7). The flask is covered with a floral network decorated with finely worked flowers on a deeply chiselled ground. The engraved open-flower motif on the rim is quite different from this typically sixteenth- or seventeenth-century Ottoman decoration, being more reminiscent of precious silks from Bursa, or of Iznik tile revetment in mosques, and reflects the new trends emerging at that time in the Ottoman capital under the influence of European art. A work of exceptional craftsmanship, the flask is an illustration of the outstanding production of the Christian goldsmiths of Trebizond, such as flasks, sprinklers, and knife handles, referred to by the seventeenth-century Turkish traveller Evliya Çelebi (see Introduction).

The date of 1670 given in the archaizing metrical inscription marks one of the most troubled periods in the history of Pontic Greeks. From the mid-seventeenth century there was an outburst of persecution, apostasy and forced Islamization culminating in 1665 in the seizure of the cathedral in Trebizond by the Turks (Chrysanthos 1933, 711–2). As a counter-balance to the wave of forced conversions, the inscription sings the praises of the vessel which is the implement of Christianization par excellence for the Orthodox rite. Symbolically it offers comfort to the hard-pressed Christians and is the ultimate reminder to those who depart from the Christian community.

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 44, no. 43; Amsterdam 1987, 370–1, no. 280 (A. Ballian); Ballian 1991b, 125–31, fig. 1; Ballian 1992, 51, no. 17; Athens 1994, 273, no. 102 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 336, pl. 555; New York 2005, 84, no. 27 (A. Ballian).

## I 2. VASE À SAINT CHRÊME

Trébizonde, 1670

Argent doré

H. 17 cm

Inscription: Ω ΚΚΕΥΟC ΑΓΝΟΝ Ω ΚΚΕΥΟC ΧΑΡΙCΜΑΤΩΝ Ω ΚΚΕΥΗ ΠΟΙΟΥΝ ΕΚΛΟΓΗC  
ΛΕΛΟΥΜΕΝΟΥC ΑΡΩΜΑΤΩΝ ΠΕΦΥΚΑC ΕΜΠΛΕΩΝ ΟΛΩC ΕΥΩΔΙΑΝ ΤΕ  
ΜΥCΤΙΚΗΝ ΥΠΕΡΧΕΙC ΤΕΛΟΥCΑΝ ΠΙCΤΟΥC ΤΟΥ ΧΡΙCΤΟΥ ΕΥΩΔΙΑΝ 1670  
(Ô vase pur, ô vase plein de grâces, vase d'élection des baptisés, tu naquis empli  
de parfums et tu répands une odeur mystique qui confère aux fidèles le parfum  
du Christ 1670)

N° 33792

Le vase contient le saint chrême destiné à l'onction du fidèle durant le sacrement de la Confirmation qui fait suite au Baptême (Gedeon 1912). Il a la forme des bouteilles musulmanes sans cependant leur col long et étroit. Deux bouteilles en terre cuite de Kütahya dont le col, plus long à l'origine, a été coupé probablement pour les nécessités de la liturgie, s'en rapprochent pour la forme (Carswell, Dowsett 1972, vol. I, p. 96-97). La bouteille est couverte d'un réseau floral ornemental décoré de fleurs, d'un travail délicat, sur un fond ciselé en profondeur. Cette décoration typiquement ottomane du xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle, qui rappelle les soies précieuses de Brousse ou les revêtements en céramique des mosquées d'Iznik, est différente de l'ornementation florale gravée sur le rebord. Cette dernière reflète les nouvelles tendances prenant forme au cours de cette période dans la capitale ottomane sous l'influence de l'art européen et plus précisément la décoration des étuis de montres importés dans l'Empire ottoman. Œuvre d'une virtuosité rare, ce vase à saint chrême fournit une illustration au récit du voyageur turc du xvii<sup>e</sup> siècle, Evliya Çelebi, qui se réfère aux objets admirables des orfèvres chrétiens de Trébizonde, comme les bouteilles, les aspersionnaires et les manches de couteaux (voir introduction).

La date de 1670 de l'inscription métrique en langue archaïque marque la période la plus troublée de l'histoire des Grecs du Pont. Depuis le commencement du xvii<sup>e</sup> siècle se sont produites des persécutions, des apostasies et des conversions forcées à l'islam qui culminent en 1665 avec le sac de l'église métropolitaine de Trébizonde par les Turcs (Chrysanthos 1933, p. 711-712). Comme pour contrebalancer le courant d'islamisation, l'inscription exalte cet objet, instrument par excellence de la christianisation dans le culte orthodoxe. De façon symbolique, elle offre une consolation aux chrétiens éprouvés et un dernier souvenir à tous ceux qui s'éloignent de la communauté du Christ.

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 44, n° 43; Amsterdam 1987, p. 370-371, n° 280 (A. Ballian); Ballian 1991b, p. 125-131, fig. 1; Ballian 1992, p. 51, n° 17; Athènes 1994, p. 273, n° 102 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 336, pl. 555; New York 2005, p. 84, n° 27 (A. Ballian).

---

### I 3. STANDARD WITH ST GEORGE

Trebizond, 1701

Silk, silver and silver-gilt wire and thread

H. 130 cm; W. 62 cm

Inscription: (above the cloak) ΕΤΟΣ ΑΠΟ ΧΡΙΣΤΟΥ 1701 (Year of our Lord 1701)

No. 33727

St George is depicted on horseback at the moment when he kills the dragon and saves the princess. Behind her is the walled city where her parents can be seen on the battlements. From on high an angel is crowning the saint. In the lower left the black semicircle depicts the lake from whose dark waters the dragon, shown lying on its back with its wings outspread on the ground, was born. Its two legs are pushing against the saint's stirrup, while its tail—which terminates in a serpent—is coiled around his mount's hind legs. Yet it is not a terrifying sight. Both the dragon and the princess are depicted on a small scale, to give prominence to the emblematic image of the victorious saint. An interesting, somewhat archaic detail is the quiver and bow case visible under the saint's cloak, equipment with which the mounted bowmen of the steppe were armed, and which we often encounter in crusader icons of military saints (Athens 2004, 128, n° 19).

The image of the saint is surrounded by a foliate scroll containing bust-length images of the Deisis, two prophets (David and Solomon), and six saints (Demetrios, Stephen, the two St Theodores, Menas, and Prokopios). The foliage emerges from two serpents' heads, which support a heraldic crowned eagle holding a band whose ends curl back, reminiscent of the inscribed bands used in European engraving. The widespread opinion that this is the single-headed eagle of the Komnenoi has proved baseless. The distinction between the single-headed eagle of the Grand Komnenoi and the double-headed eagle of the Palaiologans began in 1877 with George Finlay and then Gabriel Millet, who shortly afterwards maintained that the eagle was the heraldic device of Trebizond, despite the fact that coats-of-arms were not used in the Byzantine world (Bryer, Winfield 1985, I, 227; Eastmond 2004, 147–50). The view taken by these two historians may derive from local scholarship, namely, the nineteenth-century Pontic antiquarians, whose main concern was to point up Trebizond's imperial past, and to link the town with the rebirth of Hellenism taking place at the time in Constantinople.

In a slightly later phase the original icon was converted to a standard, when it was stitched onto a honey-coloured piece of satin with forked ends, embroidered with slightly raised silver flowers and ears of corn. Silver thread predominates in the decorative embroidery, and gold and silver wire on the icon.

---

### I 3. BANNIÈRE DE SAINT GEORGES

Trébizonde, 1701

Soie, fils et filés d'argent et d'argent doré

H. 130 cm; L. 62 cm

Inscription: ΕΤΟΣ ΑΠΟ ΧΡΙΣΤΟΥ 1701 (Année de Christ 1701)

N° 33727

Saint Georges est représenté à cheval au moment où il tue le dragon et sauve la princesse. Derrière la jeune fille, la ville entourée de murs; sur les remparts, son père et sa mère. Dans les airs, un ange couronne le saint. En bas à gauche, le demi-cercle noir figure le lac dans les eaux sombres duquel est né le dragon. Celui-ci est figuré le dos contre terre avec les ailes ouvertes sur le sol. De ses deux pattes, il repousse l'étrier du saint, tandis qu'avec sa queue qui se termine en serpent, il entoure les pattes postérieures du cheval. Cependant, son aspect n'est pas effrayant. Le dragon et la princesse apparaissent à une petite échelle ce qui met en valeur la représentation emblématique du saint triomphant. Le carquois et l'étui à arc que l'on distingue sous le manteau constituent un détail intéressant; c'est l'armement des cavaliers des steppes des icônes des croisades, portant des croix représentant des saints militaires (Athènes 2004, p. 128, n° 19).

L'image du saint est entourée d'un rinceau portant des fleurs qui supporte des bustes avec en haut la Déisis, le Christ bénissant avec la Vierge et saint Jean, puis deux prophètes – Salomon et David – et six saints – Dimitrios, Stéphanos, deux Théodoros, Minas, Prokopios. Le rinceau part de deux têtes de serpents soutenant un aigle héraldique couronné tenant un ruban dans ses serres aux extrémités repliées, ce qui rappelle les rubans portant inscriptions de la gravure européenne. L'opinion commune selon laquelle il s'agirait de l'aigle à une tête des Comnènes se révèle être une erreur. La distinction entre l'aigle à une tête des Comnènes et l'aigle à deux têtes des Paléologues a commencé à être faite en 1877 par George Finlay et, un peu après, par Gabriel Millet qui a soutenu que l'aigle était l'emblème héraldique de Trébizonde, malgré le fait que les symboles héraldiques n'aient pas été en usage dans le monde byzantin (Bryer, Winfield 1985, vol. I, p. 227; Eastmond 2004, p. 147–150). Il est possible que cette opinion ait été inspirée par les érudits locaux, les historiens pontiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui avaient pour principal souci de mettre en valeur le passé impérial de Trébizonde et de le rattacher à la renaissance de l'hellénisme qui avait lieu à Constantinople.

Dans une phase un peu postérieure, l'icône est transformée en bannière quand elle est cousue sur un tissu de satin couleur miel en forme de fourche brodé de fleurs d'argent légèrement en relief et d'épis. Ce qui domine dans la broderie de la bordure c'est le filé d'argent (fil métallique enroulé autour d'une âme de soie), alors que, sur l'icône elle-même, c'est le fil plein d'or et d'argent.







#### I 4. PATEN FROM SINOPE

1743, stamped with the *tuğra* of Mahmud I

Silver

D. 34.2 cm

Inscription: +ΟΥΤΟC Ο ΔΙΚΚΟC ΥΠΑΡΧΕΙ Τ[ου] ΝΑΟΥ ΤΗC ΥΠΕΡΑΓΙΑC ΔΕCΠΟΙΝΗC ΗΜΩΝ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΖΜΟΥ ΕΙC ΤΗΝ CΙΝΟΠΗ 1743 ΚΑΕ CΥΝΔΡΟΜΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙ 1743 ΕΝ ΜΗΝΙ ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ (This paten is from the Church of our Most Holy Lady Annunciate in Sinope 1743 and was commissioned by Georgios [son] of Demetris in the month of November 1743)

No. 34330

The paten has a low, flat *omphalos* or central medallion, a wide rim, and deep strigillation on the side walls. The Annunciation is depicted on the central medallion in a setting with Baroque features, such as the tiled floor, the Virgin's chair and the architectural backdrop, and a background shown in perspective. The lavishly ornamented bowl is divided into decorative zones having intricate foliate scroll and interlace patterns with inscribed cartouches and flowers. This type with elaborately decorated bottom and inscribed cartouches is repeated on another four dishes in the Benaki Museum collection, ranging in date from 1743 to 1851. Works inscribed by goldsmiths from Sinope as well as gold-thread embroideries from Sinope are attested from the seventeenth century, revealing the city's exceptional development as the most important Ottoman port on the Black Sea (Ballian 1998, 523–4; Vlachopoulou-Karabina 1998, 67). As with other Pontic and Karamanli craftsmen, we may assume that they had been trained mainly in the capital, to which they migrated periodically.

A leafy stem, bearing large Baroque blooms in high relief and with prominent stamens, curls around the rim. This type of floral decoration and its many variations is found on the rims of European dishes from the mid-seventeenth into the eighteenth century (e.g., typical examples from Transylvania and Venice: Nicolescu 1968, 140, no. 158, fig. 91, 154–6, nos. 169, 171–3, figs. 104, 106–7). There are three *tuğras*, probably from the reign of Mahmud I, on the rim, and an engraved zigzag silver control mark on the back.

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 11, no. 40.

#### I 4. PATÈNE DE SINOPE

1743, poinçons avec le *tuğra* du sultan Mahmud I

Argent

D. 34,2 cm

Inscription: +ΟΥΤΟC Ο ΔΙΚΚΟC ΥΠΑΡΧΕΙ Τ[ου] ΝΑΟΥ ΤΗC ΥΠΕΡΑΓΙΑC ΔΕCΠΟΙΝΗC ΗΜΩΝ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΖΜΟΥ ΕΙC ΤΗΝ CΙΝΟΠΗ 1743 ΚΑΕ CΥΝΔΡΟΜΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙ 1743 ΕΝ ΜΗΝΙ ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ (Cette patène appartient à l'église de notre Très Sainte Vierge de l'Annonciation à Sinope 1743, avec le concours financier de Georgios fils de Dimitris, au mois de novembre 1743)

N° 34330

Cette patène a un ornement central (*omphalos*) bas et plat, un rebord large et de profonds godrons sur les parois. Sur l'ornement central est représentée l'Annonciation dans un décor avec fond en perspective et des caractéristiques baroques, telles que le sol dallé, le siège de la Vierge et le fond avec des architectures. Le fond très orné de la patène est divisé en zones décoratives qui portent un rinceau délicatement travaillé et un entrelacs avec des compartiments comprenant des inscriptions et des fleurs. Le type de la patène au fond orné avec entrelacs est repris dans quatre autres patènes de la collection du musée Benaki sur une durée allant de 1743 à 1851. Il y a toute une tradition d'œuvres signées par des orfèvres de Sinope ainsi que des ouvrages de broderie d'or de cette ville depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, ce qui montre le développement extraordinaire de la ville qui était le port ottoman le plus important de la mer Noire (Ballian 1998, p. 523-524; Vlachopoulou-Karabina 1998, p. 67). Comme pour d'autres artisans pontiques et karamanlis, nous pouvons supposer que leur formation se faisait dans la capitale où ils émigraient périodiquement.

Un rinceau se déroule sur le rebord; il a des feuillages et de grandes fleurs baroques, au relief accusé avec des étamines accentuées. Ce type d'ornementation florale et ses abondantes variantes se retrouvent sur le rebord des patènes européennes depuis le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle (exemples indicatifs provenant de Transylvanie et de Venise: Nicolescu 1968, p. 140, n° 158, fig. 91, p. 154-156, n° 169, 171-173, fig. 104, 106-107). Trois poinçons avec le monogramme (*tuğra*), très probablement du sultan Mahmud I, sont visibles sur le rebord, tandis que l'on distingue gravée sur la face postérieure une ligne oblique et en zigzag (*sah*) attestant l'authenticité de l'argent.

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1999, p. 11, n° 40.

---

15. PECTORAL OF MICHAEL SARASITES  
FROM ARGYROUPOLIS/GÜMÜŞHANE

1736

Silver gilt, filigree enamel, coral, carved wooden core

H. 7.1 cm

Inscription: +MIXAIA TOY IOANNOY CAPACITOY 1736

(Michael Sarasites son of Ioannis 1736)

No. 14111

The pectoral is in the form of a small book with a precious binding of green filigree enamel, like the enamelled covers of seventeenth- and eighteenth-century gospel books (cat. no. 9). It hangs on a long chain decorated with a crucifix, a rosette medallion, and coral beads. The carved wooden core depicts miniature scenes under an arcade. On one leaf a mounted St George is slaying the dragon, while the princess and her parents look on from the next compartment, with other sections containing scenes from the Great Feasts. On the other leaf is a St Demetrios on horseback killing the soldier, an enthroned Virgin and Child with St John, angels and apostles.

Michael Sarasites was a scion of one of the most distinguished families in Argypopolis. The Sarasites family was among the first families to move from the Black Sea coast to the ore-rich land of Chaldia. His father Ioannis, who was Master Miner General of all mines dependent on Gümüşhane, was killed in 1722 by local Turkish lords in the midst of the goldsmiths' market. Despite that, for around two hundred years the Sarasites family managed to keep the post of master miner general (*genikos archemetallourgos* or *ustabaş umûmi*), and were effectively the out-and-out rulers of the town, not only as a political authority, but as pillars of the church with ecclesiastical authority in the province of Chaldia. The Church rewarded them with the supreme ecclesiastical offices of Logothetis and Protonotarios (Myridis 1937, 40). The pectoral was a gift to the cathedral of St George, and is recorded in the church register (cat. no. 21) with the explicit note: εἰς χρῆσιν τῶν ἀρχιερατικῶν ἐνδυμάτων (to be used with the episcopal vestments).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1991a, 230–1; Ballian 1992, 42–3, no. 12; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 538–9, pls. 326–7.

---

15. PENDENTIF DE MICHEL SARASITIS  
D'ARGYROUPOLIS / GÜMÜŞHANE

1736

Argent doré, émail filigrané, coraux, noyau sculpté dans le bois

H. 7,1 cm

Inscription: +MIXAIA TOY IOANNOY CAPACITOY 1736

(Michel Sarasitis fils de Ioannis 1736)

N° 14111

Le pendentif a la forme d'un petit livre avec une reliure précieuse d'émail filigrané vert, comme les reliures émaillées des évangiles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (cat. 9). Il est suspendu à une grande chaîne ornée de croix, rosette et coraux. À l'intérieur, apparaît une rangée d'arcades sculptées dans le bois avec des représentations en miniature : sur un des battants, saint Georges à cheval tue le dragon, la princesse et ses parents dans le compartiment d'à côté, cependant que les compartiments suivants comprennent des scènes des Douze Fêtes. Sur l'autre battant, saint Dimitrios à cheval tue le soldat, Jésus assis sur son trône avec la Sainte Vierge, saint Jean, des anges et des apôtres.

Michel Sarasitis était issu d'une des familles les plus illustres d'Argypopolis. Les Sarasitis faisaient partie des premières familles qui émigrèrent depuis les rives du Pont vers la terre riche en minerais de Chaldia. Ioannis, son père, qui était grand archimétallurgiste, fut assassiné en 1722 au milieu du marché des orfèvres par les notables turcs locaux. Malgré tout, les Sarasitis parvinrent pendant près de deux cents ans à conserver la dignité de grand archimétallurgiste (*genikos archemetallourgos* ou *madenci ustabaş umûmi*); ils étaient en fait les maîtres absolus de la ville, gérants du pouvoir politique et piliers de la puissance ecclésiastique de la province de Chaldia. L'Église les récompensait par les dignités ecclésiastiques les plus élevées, celles de Logothète et de Protonotaire (Myridis 1937, p. 40). Le pendentif était un don à la cathédrale Saint-Georges et est enregistré dans l'inventaire avec la notation expresse « pour l'usage des habits archiepiscopaux » (cat. 21).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1991a, p. 230-231; Ballian 1992, p. 42-43, n° 12; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 538-539, pl. 326-327.





## 16. CHALICE WITH LID

Argyroupolis/Gümüşhane, 1726; lid 1727, made by George the Goldsmith  
Silver, parcel gilt, niello, semi-precious stones

H. 50 cm

Inscriptions: (in niello on the chalice) +ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΛΩ[ν] ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ (Drink ye all of this, this is my blood of the New Testament which is shed for you and for many). Embossed on calyx: ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΡΥΣΟΧΟΥ (By the hand of George the Goldsmith). Engraved on the base: +ΥΠΕΡ ΨΥΧΙΚΗΣ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΦΥΤΙΑΝΟΥ ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΑΝΑΤΙΘΕΤΑΙ ΤΩ ΙΕΡΩ ΚΑΙ ΠΑΝΕΥΦΗΜΩ ΝΑΩ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΧΑΛΔΙΑ ΑΨΚΣΤ [1726] (Dedicated to the holy and celebrated church of St George in Chaldia for the salvation of the soul of the servant of God Stephanos Fytianos and his wife and parents in 1726). Embossed on the lid: +ΑΝΕΤΕΘΗ ΚΑΙ ΤΟΔΕ ΤΩ ΝΑΩ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΟΥ ΦΥΤΙΑΝΟΥ ΑΨΚΖ (1727) (Dedicated to this church of St George by Stephanos Fytianos in 1727)  
No. 33817

This elegant chalice of refined proportions is heavily ornamented with scenes, angels' heads, six-winged seraphim, Baroque floral and foliate decoration and cypresses on the narrow foot. On the four panels of the calyx are depicted Christ in Majesty, the Virgin and St John in an attitude of prayer and the Crucifixion. On the foot a raised rope-band forms fourteen "tongues" in two registers, containing busts of the four evangelists and ten apostles. On the lid the Hospitality of Abraham, the Baptism, the Last Supper and the Resurrection are depicted in separate compartments. Hierarchs are inserted between them. At the top is the Holy Spirit in the form of a dove, and a jewelled cross.

The donor Stephanos Fytianos was master miner in the wealthy mining district of Torul in the region of Gümüşhane, one of the most powerful figures in the metallurgical establishment. He contributed to the repair of the nearby Choutoura Monastery, to the founding of a church in Fytiana, and the creation of a school in Argyroupolis. His surname indicates that he came from the village of Fytiana in Torul, which was the birthplace of many master miners and clerics. The village is also referred to as Beşkilise or Başıkilise, which means "five churches" or "head of the Church" in Turkish, because, according to tradition, a patriarch, eight metropolitans and five abbots came from the village (Bryer et al. 2002, Part 4, 219–27).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 7–8, no. 27; Ballian 1991a, 235.

## 16. CALICE AVEC COUVERCLE

Argyroupolis/ Gümüşhane, 1726; couvercle 1727, fait par Georgios l'orfèvre  
Argent partiellement doré, nielle, pierres semi-précieuses

H. 50 cm

Inscriptions: sur la coupe avec nielle +ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΛΩ(ν) ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ (Buvez en tous, ceci est mon sang, celui de la Nouvelle Alliance qui est versé pour vous et pour la multitude). En relief sur la fausse coupe: +ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΡΥΣΟΧΟΥ (Fait par Georgios l'orfèvre). Gravé sur la base: +ΥΠΕΡ ΨΥΧΙΚΗΣ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΦΥΤΙΑΝΟΥ ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΑΝΑΤΙΘΕΤΑΙ ΤΩ ΙΕΡΩ ΚΑΙ ΠΑΝΕΥΦΗΜΩ ΝΑΩ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΧΑΛΔΙΑ ΑΨΚΣΤ (1726) (Pour le salut de l'âme du serviteur de Dieu Stéphanos Fytianos, de son épouse et de ses parents [ce calice] est consacré dans l'église sainte et renommée de Saint-Georges se trouvant à Chaldia 1726). En relief sur le couvercle: +ΑΝΕΤΕΘΗ ΚΑΙ ΤΟΔΕ ΤΩ ΝΑΩ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΟΥ ΦΥΤΙΑΝΟΥ ΑΨΚΖ (1727) (A été consacré aussi dans cette église de Saint-Georges par Stéphanos Fytianos 1727)  
N° 33817

Ce calice élancé et élégant est orné de scènes figurées, de têtes d'anges, de séraphins à six ailes (*heptapteryga*), d'un décor floral et végétal baroque, ainsi que de cyprès sur la partie étroite du pied. Dans les quatre compartiments de la fausse coupe sont représentés Jésus assis sur son trône, la Sainte Vierge et saint Jean en prière et la Crucifixion. Sur le pied, une corde en relief forme quatorze « langues » sur deux niveaux contenant les bustes des quatre évangélistes et de dix apôtres. Sur le couvercle sont représentés dans des compartiments l'hospitalité d'Abraham, le Baptême du Christ, la Cène et la Résurrection. Entre les compartiments, il y a les hiérarques (saint Basile, saint Grégoire et saint Jean Chrysostome). Au sommet apparaît le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe et une croix ornée de pierres.

Le donateur, Stéphanos Fytianos, était archimétreurgiste des riches mines de Toroul dans la région de Gümüş hane et un des personnages les plus influents de la communauté des métallurgistes. Il avait contribué financièrement à la réparation du monastère de Choutouras, à la fondation d'une église à Fytiana et à la création d'une école à Argyroupolis. Son nom de famille indique qu'il est originaire du village de Fytiana à Toroul qui était terre natale de plusieurs archimétreurgistes et hommes d'Église. Le village est aussi désigné sous le nom de Beşkilise ou Başıkilise, qui signifie en turc « Cinq églises » ou « Tête de l'Église », car selon la tradition un patriarche, huit métropolitans et cinq higoumènes étaient originaires de ce village (Bryer 2002, Part 4, p. 219-227).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 7-8, n° 27; Ballian 1991a, p. 235.

## 17. PAIR OF LITURGICAL FANS

Argyroupolis/Gümüşhane, 1745 made by Ioannis son of Georgios Konstatas  
Parcel-gilt silver, niello, glass paste

H. 50 cm; diam. 32,5 cm

Inscriptions: on one handle +ΤΑ ΠΑΡΟΝΤΑ ΕΞΑΠΤΕΡΥΓΑ ΑΦΙΕΡΩΘΗΣΑΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΧΑΛΔΙΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΓΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΤΗΣ ΚΑΝΙΩΤΗΣΑΣ ΥΠΕΡ ΨΥΧΙΚΗΣ, continued on the other handle ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΑΥΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΚΕ ΕΥΓΕΝΙΑΣ ΕΝ ΕΤΙ ΣΟΤΗΡΙΩ ΑΨΜΕ [1745] ΚΑΤΑ ΜΙΝΑ ΜΑΡΤΙΟΝ ΠΟΝΟΣ ΔΕ ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΟΥ ΚΩΝΣΤΑΤΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ (These *hexapteryga* were dedicated to the Church of the All Holy Theotokos Kaniotissa by the Most Reverend Archbishop of Chaldia Lord Ignatios for the spiritual / salvation of his parents Demetrios Proskynites and Eugenia in the year of salvation 1745 in the month of March, the work of Ioannis son of Georgios Konstatas)  
No. 33892

The discs of the fans are made of pierced ornament with a wealth of finely engraved foliage, a central medallion with scenes on all sides surrounded by seven smaller discs with angels, evangelists and the Ancient of Days at the top. On the central medallion of one fan is depicted the Resurrection and the Crucifixion, while on the other is the Dormition of the Virgin and the Zoodochos Pigi. The Zoodochos Pigi or Fountain of Life is depicted with a large tap in the form of a lion's head on the fountain and the masonry base characteristic of the earlier iconography. The cult of the Virgin as Fountain of Life became widespread after 1727, when the installation at the Byzantine sacred spring outside the Silivri Gate in the Balıklı quarter of Constantinople was repaired, leading to the wider dissemination of the iconographic type (Pallas 1971a, 202, 215–6, fig. 51). Here the Virgin is depicted in bust form emerging from a vase or basin, with the Christ Child held in front of her breast, and cured pilgrims all around her. The scene of the demoniac at the moment when the demon comes out of his mouth takes pride of place.

The Virgin Kaniotissa, to whom the fans are dedicated, is the church of the Dormition of the Virgin in Kan, which is the old, local name for Gümüşhane. The Archbishop of Chaldia Ignatios II Kouthouris (1734–49) came from one of the oldest families living close to the Soumela monastery in the 16th century, who had come to settle in the town having been sent by the monastery to work in the mines. He had some preliminary religious education at the monastery but completed his studies in Jerusalem in the company of Dositheos Notaras. He commissioned the wall-paintings of the courtyard of the Soumela Monastery, which survive to this day.

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 11–12, no. 42; Ballian 1991a, 234.

## 17. PAIRE D'HEXAPTERYGA (ÉVENTAILS LITURGIQUES)

Argyroupolis / Gümüşhane, 1745 orfèvre Ioannis fils de Georgios Konstantas  
Argent partiellement doré, nielle, pierres de pâte de verre

H. 50 cm; diam. 32,5 cm

Inscription: sur une des poignées + ΤΑ ΠΑΡΟΝΤΑ ΕΞΑΠΤΕΡΥΓΑ ΑΦΙΕΡΩΘΗΣΑΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΧΑΛΔΙΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΓΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΤΗΣ ΚΑΝΙΩΤΗΣΑΣ ΥΠΕΡ ΨΥΧΙΚΗΣ, à la suite sur l'autre poignée ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΑΥΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΚΕ ΕΥΓΕΝΙΑΣ ΕΝ ΕΤΙ ΣΟΤΗΡΙΩ ΑΨΜΕ (1745) ΚΑΤΑ ΜΙΝΑ ΜΑΡΤΙΟΝ ΠΟΝΟΣ ΔΕ ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΟΥ ΚΩΝΣΤΑΤΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ (Les présents *hexapteryga* ont été consacrés par monseigneur l'évêque de Chaldia, sire Ignatios, dans l'église de la Très Sainte Vierge Kaniotissa, pour le salut de l'âme de ses parents Dimitrios Proskynitis et Evgenia en l'an de grâce 1745, au mois de mars. Ouvrage de Ioannis fils de Georgios Konstantas)  
N° 33892

Les disques des *hexapteryga* sont formés d'une ornementation ajourée avec quantité de feuillages finement gravés et ombrés, un grand ornement central (*omphalos*) avec des figurations de chaque côté et autour sept éléments fixés représentant des anges, les évangélistes et l'Ancien des Jours au sommet. Au centre d'un des deux disques sont représentées la Résurrection et la Crucifixion, sur l'autre, la Dormition de la Vierge et la Vierge Source Vivifiante avec le support bâti caractéristique de son iconographie ancienne et le grand robinet en forme de tête de lion sur la fontaine.

Le culte de la Vierge Source Vivifiante se généralise après 1727 et la restauration de l'ancienne source miraculeuse byzantine devant la porte de Silivri à Balıklı à Constantinople, avec pour conséquence la diffusion plus large de ce type iconographique (Pallas 1971a, p. 202, 215–216, fig. 51). Ici la Vierge est représentée à partir de la taille sortant du milieu de la coupe avec Jésus devant la poitrine et ayant autour d'elle les pèlerins guéris. L'épisode du possédé, au moment où le démon sort de sa bouche, a une position dominante.

La Vierge Kaniotissa à laquelle est consacrée l'inscription est l'église de la Dormition de la Vierge à Kan, ancienne dénomination locale de Gümüşhane. L'archevêque de Chaldia, Ignatios II Kouthouris (1734–1749), descendait des plus anciennes familles dépendant du monastère de Soumela au XVI<sup>e</sup> siècle qui fondèrent cette ville et avaient été envoyées par le couvent pour travailler dans les mines. Le futur archevêque apprit les rudiments dans le couvent et acheva sa formation à Jérusalem, auprès de Dositheos Notaras. Il finança la décoration du parvis du monastère de Soumela qui a été conservée jusqu'à aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 11–12, n° 42; Ballian 1991a, p. 234.





## 18. MITRE OF THE ARCHBISHOP OF AMIDA

Argyroupolis/Gümüşhane, 1739, repaired 1791

Silver, parcel gilt, semi-precious stones, pearls

H. 25 cm; diam. 20 cm

Inscription: +ΑΦΙΕΡΩΘΗ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΚΥΡ ΛΑΜΠΡΙΑΝΟΥ ΥΙΟΥ ΧΑΡΙΤΩΝΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΝ ΧΑΛΔΙΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΚΙΟΥΤΖΟΥΚ ΟΥΣΤΑ ΕΠΙ ΤΗ ΑΡΧΙΕΡΑΤΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ. ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΨΨΑ (1791) (Dedicated by Kyr Lambrianos, son of Chariton, to the Metropolitan church of Chaldia and restored at the expense of Kyr Grigorios Küçük Usta in the Bishopric of Lord Sophronios [1791])

No. 33703

The heavy, silver gilt mitre imitates the cylindrical, gold-embroidered mitres which in turn copy the headgear of monks. At the front is a Deisis with Christ as the Great High Priest, flanked by the apostles under arcading, while the top is decorated with a cross and the Evangelists in roundels. The decoration is completed by filigree floral motifs, gems, studs and large granules.

An inscription of 1739 on the copper case, and an entry dated 1762 in the register of the Church of St George, reveal that the mitre was originally given to Agathangelos Archbishop of Amida by the chief master miner of the Argana mines, Gregor Agha. From the early seventeenth century Pontic miners, working in the rich mines of Ergani and Keban, settled in Diyarbekir (Byzantine Amida). Administratively and from an ecclesiastical point of view Ergani and Keban came under Gümüşhane, which was the Ottoman Empire's main source of metals in the eighteenth century. The entry from 1762 refers to the purchase of the mitre, after the death of Agathangelos, by the *fincibaşı* (chief of the refinery) of the mines Lambrianos, and to its dedication to the cathedral church of St George.

The inscription of 1791 commemorates the repair of the mitre by Gregor Agha, who, according to the local historian of Argyroupolis, was the same person who had originally donated the mitre and had been promoted to Master Miner General of the Gümüşhane mines and its metallurgical dependencies. The nickname Küçük Usta (or "little master") was given him by the sultan himself, as a sign of his favour (Kandilaptis-Kanis 1929, 40, no. 18, 64–6).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 16, no. 69; Amsterdam 1987, 330–2, no. 238; Ballian 1992, 47, no. 15; Ballian 1994, vol. I, 17–9, vol. II, pl. II/1; Athens 1994, 279, no. 114 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 317, pl. 518; New York 2005, 82–3, pl. 26 (A. Ballian).

## 18. MITRE DE L'ARCHEVÊQUE D'AMIDA

Argyroupolis / Gümüşhane, 1739, réparation 1791

Argent, dorure partielle, pierres semi-précieuses, perles

H. 25 cm; D. 20 cm

Inscription: ΑΦΙΕΡΩΘΗ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΚΥΡ ΛΑΜΠΡΙΑΝΟΥ ΥΙΟΥ ΧΑΡΙΤΩΝΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΝ ΧΑΛΔΙΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΚΙΟΥΤΖΟΥΚ ΟΥΣΤΑ ΕΠΙ ΤΗ ΑΡΧΙΕΡΑΤΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ. ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΨΨΑ (1791) (Consacrée par sire Lamprianos fils de Chariton dans la métropole de Chaldia et restaurée aux frais de sire Grigorios Kioutchouk Ousta [Küçük Usta] sous l'archiépiscopat de monseigneur Sofronios. En 1791)

N° 33703

Cette mitre lourde couverte d'or et d'argent imite les mitres brodées d'or de forme cylindrique copiant les couvre-chefs des moines. Sur la face, on trouve une représentation de la Déisis avec Jésus comme Grand Prêtre et les apôtres sous une rangée d'arcades, tandis qu'au sommet il y a une croix avec les quatre évangélistes dans des médaillons. L'ornementation est complétée par des sujets floraux en filigrane, des pierres, des grains et des têtes de clous.

Une inscription de 1739 sur l'étui de cuivre ainsi que l'enregistrement en 1762 sur le registre de l'église de Saint-Georges font apparaître que la mitre était un présent de Grigor agha, l'archimétallurgiste d'Argana, à l'archevêque d'Amida Agathangelos. Depuis le début du xviii<sup>e</sup> siècle, des mineurs pontiques s'installent dans la province ecclésiastique d'Amida – aujourd'hui Diyarbekir – où ils travaillent dans les riches gisements miniers d'Ergani et de Keban. Du point de vue de l'administration civile et ecclésiastique, ils dépendent de Gümüşhane qui, au xviii<sup>e</sup> siècle, est la principale source de métaux de l'Empire ottoman. L'inscription sur le registre de 1762 précise qu'après la mort d'Agathangelos la mitre a été achetée par le *fincibaşı* (chef de la raffinerie des métaux) Lamprianos, qui en a fait don à l'église métropolitaine de Saint-Georges. L'inscription de 1791 sur la mitre mentionne sa restauration par Grigor agha qui avait été élevé à la dignité de grand archimétallurgiste des mines d'Argyroupolis et de ses dépendances métallurgiques. Le surnom de Küçük Usta, c'est-à-dire le «petit (de petite taille) maître», lui avait été donné par le sultan lui-même comme marque de faveur (Kandilaptis-Kanis 1929, p. 40, note 18, p. 64-66).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 16, n° 69; Amsterdam 1987, p. 330-332, n° 238; Ballian 1992, p. 47, n° 15; Ballian 1994, vol. I, p. 17-19, vol. II, pl. II/1; Athènes 1994, p. 279, n° 114 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 317, pl. 518; New York 2005, p. 82-83, pl. 26 (A. Ballian).





## 19. FONT

Diyarbekir, 1686, with later foot

Tinned copper

H. 53 cm; diam. 42 cm

Inscription: +ΑΦΗΡΟΘΗ Η ΚΟΛΗΜΒΗΘΡΑ ΑΥΤΗ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ  
ΑΝΑΡΤΙΡΟΝ ΚΟΣΜΑ ΚΕ ΔΑΜΗΑΝΟΥ ΕΙΣ ΧΟΡΑΝ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΗΑΝ ΟΝ ΗΝΟΜΑΖΕ  
ΤΗΑΡΠΕΚΗΡΗ ΠΑΡΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΝ ΤΟΥ ΑΡΧΟΝ ΧΑΤΖΗΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΗΗΜΟΝΕΒΕΤΕ  
ΚΕ ΟΠΗΟΣ ΤΕ ΤΟΛΜΗΣ[η] Ν[α] ΑΠΟΞΕΝΟΣ[η] Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝ ΗΜΕΡΑ ΤΗΣ ΚΡΗΣΕΟΣ 1686  
(This font was dedicated to the Church of the Holy Anargyroi Cosmas and Damian  
in the village of Tyarpekiri in the land of Mesopotamia, thanks to a contribution  
from the nobleman Hadjiathanasi may he be commemorated and may the saint  
on the day of Judgement [punish] anyone who dares remove it 1686)

No. 33700

The font is constructed in two cast sections; the foot seems likely to have been made slightly later. The bowl has engraved arcading with ogee arches and an expanded or Great Deisis scene with a blessing Christ flanked by St John the Baptist, the Virgin, apostles, and evangelists. The arches between them are covered in dense foliate scroll. The floral and geometric ornament is typical of Ottoman copperware of this period, though that decoration is usually non figural.

Diyarbekir, Byzantine Amida, and the surrounding area were known from Antiquity to have a metalliferous substrate. In the Byzantine period copper mines are mentioned in the story of Digenes Akritas, while in 1200 the region saw a surprising flourishing of Islamic inlaid metalwork. According to Evliya Çelebi the local metalwork ateliers were producing extraordinary copper wares (Bruinessen, Boeschoten 1988, 42). The Church of Sts Cosmas and Damian in Diyarbekir, from which the font comes, was transferred around 1680 by a patriarchal decree from the ecclesiastical jurisdiction of the Syrian Orthodox to that of the Greek Orthodox, so as to serve the Pontic miners working in the nearby Argana mines. A Greek inscription of 1689 in the apse commemorates the restoration of the church, probably by the Pontic master miners.

The font was a gift from the nobleman Hadji Athanasios Sarasitis, an outstanding member of the family of chief master miners from Argyroupolis (cf. cat. no. 15). His brother was master miner in Argana from 1676 until 1691, when he himself succeeded him (Kandilaptis-Kanis 1929, 58–9).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 4, no. 10; Ballian 1994, I, 18, II, pl. 7/3.

## 19. FONTS BAPTISMAUX

Diyarbekir, 1686, le pied a été réparé postérieurement

Cuivre étamé

H. 53 cm; D. 42 cm

Inscription: +ΑΦΗΡΟΘΗ Η ΚΟΛΗΜΒΗΘΡΑ ΑΥΤΗ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ  
ΑΝΑΡΤΙΡΟΝ ΚΟΣΜΑ ΚΕ ΔΑΜΗΑΝΟΥ ΕΙΣ ΧΟΡΑΝ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΗΑΝ ΟΝ ΗΝΟΜΑΖΕ  
ΤΗΑΡΠΕΚΗΡΗ ΠΑΡΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΝ ΤΟΥ ΑΡΧΟΝ ΧΑΤΖΗΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΗΗΜΟΝΕΒΕΤΕ  
ΚΕ ΟΠΗΟΣ ΤΕ ΤΟΛΜΗΣ[η] Ν[α] ΑΠΟΞΕΝΟΣ[η] Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝ ΗΜΕΡΑ ΤΗΣ ΚΡΗΣΕΟΣ  
1686 (Ces fonts baptismaux ont été consacrés dans l'église des saints Arnargyres  
Cosmas et Damianos dans la région de Mésopotamie appelée Tyarpekiri, avec l'aide  
financière du seigneur Hadjiathanasios qu'on en fasse mention et quiconque oserait  
l'enlever [sera puni par] le Saint le jour du Jugement 1686)

N° 33700

Les fonts sont constitués de deux morceaux fondus et il est vraisemblable que leur partie inférieure soit une restauration un peu postérieure. Sur les flancs est ciselée une rangée d'arcades avec des arcs en ogive et la représentation de la Grande Déisis: le Christ bénissant encadré par saint Jean et la Sainte Vierge, les apôtres et les évangélistes. Entre eux se trouvent des arcs avec des tiges végétales serrées qui s'enroulent. Le décor floral et géométrique ciselé et gravé est typique des œuvres ottomanes en cuivre de l'époque, qui portent une ornementation habituellement aniconique.

Diyarbekir, la ville byzantine d'Amida, et sa région ont un sous-sol riche en métaux connu depuis l'Antiquité. À l'époque byzantine, des mines de cuivre sont mentionnées dans l'épopée de *Digenis Akritas*, cependant qu'après 1200 on assiste dans la région à une étonnante floraison de l'art islamique des métaux à incrustation d'argent. Selon Evliya Çelebi, on y fabriquait dans les ateliers de métaux d'exceptionnelles œuvres en cuivre (Bruinessen, Boeschoten 1988, p. 42). L'église des saints Cosmas et Damianos de Diyarbekir, d'où proviennent les fonts baptismaux est, vers 1680, passée par décision patriarcale du ressort ecclésiastique des Syrochrétiens à celui des Grecs orthodoxes dans le but de servir aux besoins de mineurs pontiques travaillant dans les mines d'Argana/ Ergani qui étaient à proximité. Une inscription grecque de 1689 dans l'abside mentionne la restauration de l'église manifestement faite par les archimétallurgistes pontiques.

Les fonts baptismaux sont une offrande du notable Hadjiathanasios Sarasitis, membre éminent de la famille des archimétallurgistes d'Argyroupolis (cat. 15). Son frère fut archimétallurgiste d'Argana de 1676 à 1691, date à laquelle Hadji Athanasios lui succéda (Kandilaptis-Kanis 1929, p. 58-59).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 4, n° 10; Ballian 1994, vol. I, p. 18, vol. II, pl. 7/3.



---

## 20. GOSPEL FROM VANK

Edition: Venice, N. Saros 1687; silver fittings: 1713  
Silver gilt, paper, wooden end-boards, velvet  
H. 37.5 cm; W. 26 cm  
No. 34185

The small village of Vank, near the market town of Eğin (Armenian Akn, today Kemaliye), was built at the source of the Euphrates, at the point where the river became a waterway route communicating with the lands of the south. From as early as the eleventh century the area was inhabited by Armenians, who kept the rites of the Gregorian Church, while in Vank and several other neighbouring villages those who had remained true to the Constantinopolitan rite, known as Chalcedonian Armenians, had become isolated over the centuries. The combination of this strategic site and their Orthodox beliefs led the Chalcedonian Armenians to settle under the administrative and ecclesiastical regime of the Pontic metallurgical industry. To fuel the furnaces used in the industry the local residents had to supply timber, which was then loaded onto rafts destined for the Keban mines, also situated on the banks of the Euphrates. As a small return for their robust orthodoxy, the authorities in Chaldia supported the construction of a magnificent church in Vank and endowed it with silver offerings. This gospel was one of them, a gift from the Archbishop of Chaldia Ignatios Fytianos, who, according to a handwritten note, consecrated the church in 1723. On the silver plaques attached to the velvet cover the date 1713 is inscribed in reverse (see cat. nos. 25, 45).

Altogether there are about fifteen silver covers known to have similar iconography and decoration with some variations, dating from 1713 to the late eighteenth century. Six of them come from churches in Argyroupolis, four from Asia Minor and the rest are scattered between the monasteries of the Chozoviotissa on Amorgos, of Prousos in Evrytania, Bačkovo in Bulgaria, the Mt Athos Protaton and Karpathos. The geographical distribution of the covers that we know of may be an indication that, despite the existence of specialist workshops in Argyroupolis, this type of cover was also made in Constantinople, perhaps by Pontic goldsmiths, from where the covers spread to areas outside Asia Minor (Koutelakis 1996, fig. 38; Iconomaki-Papadopoulos 2000, 98, fig. 29).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 48–9, no. 16; Ballian 1994, I, 20–1, II, pl. 7/4.

---

## 20. ÉVANGILE DE VANK

Édition: Venise, N. Saros 1687; éléments d'argent: 1713  
Argent doré, papier, ais de bois, velours  
H. 37,5 cm; L. 26 cm  
N° 34185

Le petit village de Vank, près du bourg d'Eğin (Akn en arménien), était bâti aux sources de l'Euphrate, là où le fleuve devenait une voie navigable communiquant avec les pays du Sud. La région était habitée, dès le XI<sup>e</sup> siècle, par des Arméniens fidèles au dogme de l'Église grégorienne, tandis qu'à Vank et dans quelques autres villages à proximité étaient isolés depuis des siècles ceux qui étaient restés fidèles au dogme de Constantinople, que l'on appelle les Arméniens chalcédoniens. La combinaison de la position stratégique et de la foi orthodoxe qu'ils professaient amena les Arméniens chalcédoniens sous la responsabilité administrative et ecclésiastique de la métallurgie pontique. Les habitants de la région devaient se procurer du bois pour chauffer leurs fours à métaux; ce bois était chargé sur des radeaux en direction des mines de Keban, ville bâtie également sur les rives de l'Euphrate. Comme maigre compensation de la fermeté de leur orthodoxie, les dirigeants de Chaldia encouragèrent la construction de la majestueuse église de Vank et la dotèrent d'offrandes d'objets en argent. L'une d'entre elles est cet évangile, don de l'archevêque de Chaldia, Ignatios Fytianos qui, selon la note manuscrite, inaugura l'église en 1723. Sur les éléments d'argent fixés à la couverture de velours, il y a, gravé à l'envers, l'année 1713 (voir cat. 25, 45).

Nous avons, en tout, environ quinze couvertures d'évangiles connues qui font apparaître, avec des variantes, une iconographie et une ornementation apparentées; elles datent de 1713 jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Six proviennent d'églises d'Argyroupolis, quatre d'Asie Mineure et le reste est dispersé entre les monastères de Chozoviotissa d'Amorgos, de Prousos en Eurvtanie, de Bačkovo en Bulgarie, du Protaton et de Karpathos. La répartition géographique des couvertures connues indique peut-être que, malgré la spécialisation des ateliers d'Argyroupolis, ce type de couverture était aussi fabriqué à Constantinople, éventuellement par des orfèvres pontiques, et qu'à partir de là ces couvertures étaient diffusées dans des régions en dehors de l'Asie Mineure (Koutelakis 1996, fig. 38; Iconomaki-Papadopoulos 2000, p. 98, ill. 29).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 48-49, n° 16; Ballian 1994, vol. I, p. 20-21, vol. II, pl. 7/4.

---

## 2 I. CODEX FROM THE CHURCH OF ST GEORGE

Argyroupolis/Gümüşhane, 1723 to ca. 1906  
Paper, cardboard end-boards, leather cover bound in gold-embroidered fabric  
H. 29,5 cm  
No. 35038

The first entries in the codex (or church register) of Argyroupolis archepiscopal, and, from 1767 on, metropolitan church, date to 1723, when it was decided to renovate the church of St George. Its contents relate to the church and the ecclesiastical district of Chaldia, the decisions of church officials and of the community, and include copies of the relevant patriarchal *sigillia* (charters) and Ottoman documents, accounts, and lists of gifts and offerings. Though the entries continue up to the early twentieth century, the most detailed records relate to the episcopacies of Ignatios I Fytianos (1717–34) and Ignatios II Kouthouris (1734–49).

Both the church and the codex were above all the life's work of Ignatios Fytianos, a particularly highly educated prelate, who had studied in Wallachia with Sebastos Kyminitis, the foremost Pontic teacher at the Prince's Academy in Bucharest. The archbishop himself recorded in a legible hand the history of the church, and his decision to renovate it, whereby the chapel of the Holy Trinity would be incorporated into the main church of St George as a side chapel. This is why the only miniatures in the codex depict St George the dragon-slayer and the Holy Trinity.

The archbishop does not omit to record the precious artefacts in the church's possession prior to 1723, which included a cross, an offering made by the only known Armenian chief master miner of Gümüşhane, whose name Sanoz is mentioned in Greek and Armenian sources, but has now also been confirmed by the publication of Ottoman documents (Pamuk 2006).

**BIBLIOGRAPHY:** extracts from the codex have been published in *Archeion Pontou*, Ikonmidis 1931, Myridis 1937, Papadopoulos 1938. See also Ballian 1996, 109–38.

---

## 2 I. CODEX DE L'ÉGLISE DE SAINT-GEORGES

Argyroupolis / Gümüşhane, 1723- vers 1906  
Papier, plaques de carton, reliure en cuir avec un revêtement de tissu brodé d'or  
H. 29,5 cm  
N° 35038

La rédaction du codex de l'église métropolitaine d'Argyroupolis a commencé en 1723, quand la restauration de l'église de Saint-Georges a été décidée. Son contenu concerne l'église et la province ecclésiastique de Chaldia, les décisions des membres du chapitre et de la communauté. On y trouve des copies des bulles patriarcales et des documents ottomans qui s'y rapportent, des comptes et des listes de dons et d'ex-voto. Bien qu'il y ait des références jusqu'aux débuts du xx<sup>e</sup> siècle, les inscriptions les plus détaillées concernent les archiepiscopats d'Ignatios I Fytianos (1717-1734) et Ignatios II Kouthouris (1734-1749).

Aussi bien l'église que le codex furent surtout les œuvres de la vie d'Ignatios Fytianos, un prélat extrêmement cultivé qui avait étudié en Valachie auprès de Sebastos Kyminitis, le premier maître pontique à l'académie princière de Bucarest. L'archevêque lui-même transcrit en lettres lisibles l'histoire de l'église et la décision de sa restauration selon laquelle la petite église de la sainte Trinité y est incorporée comme chapelle. C'est pourquoi les seules miniatures se trouvant dans le codex représentent saint Georges tuant le dragon et la sainte Trinité.

L'archevêque ne manque pas d'enregistrer les objets précieux appartenant à l'église avant 1723, parmi lesquels une croix donnée en 1622 due à Sanoz, le seul archimétallurgiste arménien, dont le nom était connu dans les sources grecques et arméniennes mais qui est maintenant confirmé par la publication de documents ottomans (Pamuk 2006).

**BIBLIOGRAPHIE:** des extraits du codex ont été publiés dans *Archeion Pontou*: Ikonmidis 1931, Myridis 1937, Papadopoulos 1938; voir aussi Ballian 1996, p. 109-138.



*[Handwritten text in Gothic script, likely a liturgical or historical account, covering the right page of the manuscript.]*



---

## 2 2. CROSS FROM ARGYROUPOLIS/GÜMÜŞ HANE

17th century

Silver gilt, enamel, carved wooden core

H. 37.5 cm; W. 19.3 cm

No. 33853

The carved wooden core depicts at the centre of one face the Nativity, surrounded by the Baptism, the Annunciation, the Presentation in the Temple, the Transfiguration, and the Raising of Lazarus. On the other side the Crucifixion is in the centre, surrounded by the Dormition of the Virgin, the Ascension, the Descent into Hell, and the Entry into Jerusalem, all depicted with the exceptional skill and attention to detail of a miniaturist. For example, all the relevant episodes found in monumental painting or icons are carved around the Nativity depicted in a cave: the First Bath, Joseph's conversation with the shepherd, the flock, the Annunciation to the Shepherds, two hosts of angels chanting praises to left and right of the star and the Three Magi. The flanking dragons and the fleurons contain busts of prophets, while at the top the Hospitality of Abraham is depicted in a roundel on one side and the Virgin in the type of the *Platytera* on the other.

Carved wooden crosses of this type, referred to in the sources as *Dodekaorton* crosses (or crosses of the Great Feasts), are used for blessing and consecration. They are thought to be the patient, contemplative work of Athonite or other monks, and the earliest known examples date to the fifteenth and sixteenth centuries. From the seventeenth century examples multiply, typically with crowded miniaturist compositions whose iconography comes from Cretan painting. In the same period many crosses begin to be mounted in silver gilt and decorated with stones, enamels, and Ottoman decoration which, in the next century, when the crosses acquire bases, will gradually overpower the scenes, which become more sparsely populated and stylized (Ballian 1998, 507–12).

The intricate filigree setting has been damaged in several places, but retains signs of its original splendour. The polygonal handle may have been made slightly later, as it is decorated with enamels in a different technique and style: green translucent enamel fills the leaves and white, blue, and red painted enamel the large blossoms. We have some figurative painted enamels (cat. nos. 53, 55) from Constantinopolitan workshops, but mostly works such as this with floral and foliate patterns have come down to us.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 46, no. 14; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 338, pl. 560.

---

## 2 2. CROIX D'ARGYROUPOLIS / GÜMÜŞ HANE

XVII<sup>e</sup> siècle

Argent doré, émail, noyau en bois sculpté

H. 37,5 cm; L. 19,3 cm

N° 33 853

Le noyau en bois sculpté représente, en son centre, la Nativité et autour le Baptême du Christ, l'Annonciation, la Présentation, la Transfiguration et la résurrection de Lazare. Sur l'autre face, il y a la Crucifixion au centre, entourée par la dormition de la Vierge, l'Ascension, la descente aux Enfers et les Rameaux; ces sujets sont rendus avec une extraordinaire précision de détails. De façon indicative, autour de la Nativité figurée dans la grotte, on a sculpté tous les épisodes qui s'y rapportent comme dans la peinture des monuments et les icônes: le bain de l'accouchée, la conversation de Joseph avec le berger, le troupeau, l'annonce faite aux bergers, deux bataillons d'anges chantant la gloire de Dieu à gauche et à droite de l'Étoile et les trois Mages. Les dragons sur les côtés et les fleurons portent des bustes de prophètes, tandis qu'au sommet il y a l'hospitalité d'Abraham sur une face et la Vierge du type *Platytera* sur l'autre.

Les croix de bois sculptées de ce type, que les sources appellent «croix des Douze Fêtes», sont utilisées pour la bénédiction et l'aspersion. Elles sont considérées comme des ouvrages de patience et d'ascèse des moines de l'Athos ou d'autres moines et les plus anciennes que l'on connaît datent du xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. À partir du xvii<sup>e</sup> siècle, les exemples abondent avec des représentations caractéristiques en miniature comportant beaucoup de personnages qui puisent leur iconographie dans la peinture crétoise. À la même époque, nombre de croix commencent à être recouvertes d'or et d'argent, de pierres et d'émail avec une ornementation de type ottoman qui progressivement durant le siècle suivant, quand les croix auront aussi une base, prendra le dessus sur les représentations figurées où il n'y aura que peu de personnages et qui seront de plus en plus standardisées (Ballian 1998, p. 507–512).

La parure complexe en filigrane a été passablement endommagée mais garde des traces de son éclat originel. Il est probable que la poignée à facettes est une réparation postérieure, car elle est ornée d'émaux de technique et de style divers: de l'émail vert transparent comble les cavités des feuilles et de l'émail blanc, avec de l'émail peint rouge et bleu, orne les grandes fleurs. Nous disposons, provenant des ateliers de Constantinople, d'émaux peints figuratifs (cat. 53, 55), mais on a conservé principalement des œuvres du même genre avec des motifs floraux et végétaux.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 46, n° 14; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 338, fig. 560.





---

### 23. BENEDICTION CROSS FROM ARGYROUPOLIS/GÜMÜŞHANE

Constantinople/Istanbul, second half of 17th century  
Gold, silver gilt, rubies, semi-precious stones, enamel, wood  
H. 18.6 cm; W. 4.7 cm  
No. 34587

On the carved wooden core of the cross scenes from the Great Feasts are depicted with miniaturist precision against an openwork background. At the centre of one face is the Nativity, surrounded by the Baptism, the Annunciation, the Presentation in the Temple, the Raising of Lazarus, and the Entry into Jerusalem. On the other side the Crucifixion is in the centre, surrounded by the Dormition of the Virgin, the Ascension, the Descent into Hell, the Transfiguration and the Pentecost.

Both faces of the cross are framed by a row of rubies in deep, gold mounts, most of which have been polished and table-cut. Four large, transparent stones emphasize the point at which the cross-arms intersect. The sides of the cross and the baluster-shaped, cast shaft with its curved surfaces are covered with various types of enamelling, exemplifying the skill of the workshops in the capital. The sides have translucent, champlevé enamel in red and green with white flowers of opaque enamel painted with touches of black, while the shaft is decorated with chased silver stems and flowers on a turquoise enamel ground.

There are similar crosses, which once belonged to Patriarch Dionysios IV Mouselimis, in the Iviron Monastery on Mt Athos (Thessaloniki 1997, 346–7, nos. 9.42–9.43 [Y. Ikonomaki-Papadopoulos]). The same type and colour of enamel is found on the clock by the Muslim goldsmith Şahin, kept in the Topkapı Palace (Özdemir 1993, 114). It is worth stressing that, by comparison with the numerous works preserved in the Kremlin and in the treasuries of monasteries and museums of countries which once belonged to the Ottoman Empire, there are relatively few extant enamelled and bejewelled works from the seventeenth century known to exist in Turkey today.

UNPUBLISHED

---

### 23. CROIX DE BÉNÉDICTION D'ARGYROUPOLIS / GÜMÜŞHANE

Constantinople / Istanbul, deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle  
Or, argent doré, rubis, pierres semi-précieuses, émail, bois  
H. 18,6 cm; L. 4,7 cm  
N<sup>o</sup> 34587

Sur le noyau en bois sculpté de la croix sont dessinées avec une précision de miniature des représentations des Douze Fêtes sur un fond ajouré. Au centre d'une face, la Nativité et autour le baptême du Christ, l'Annonciation, la Présentation de l'Enfant Jésus au Temple, la Résurrection de Lazare et les Rameaux. Sur l'autre face, au centre, la Crucifixion, autour, la Dormition de la Vierge, l'Ascension, la Descente aux Enfers, la Transfiguration et la Pentecôte.

Les faces de la croix sont encadrées par une série de rubis liés par de profonds sertissages; la plupart sont polis et ont une surface plate. Trois grandes pierres transparentes soulignent l'union des bras de la croix. Les côtés de la croix et sa poignée moulée avec ses surfaces courbes sont couverts d'émaux de différents types, échantillons de la virtuosité des ateliers de la capitale. Les côtés sont animés par de l'émail champlevé semi-transparent vert et rouge, avec des fleurs blanches d'émail opaque au contour dessiné en noir, tandis que la poignée est ornée de tiges ciselées en argent et de fleurs sur un fond couvert d'émail turquoise.

Des croix de ce genre, ayant appartenu au patriarche Dionysios IV Mouselimis, se trouvent au monastère d'Iviron au mont Athos (Thessalonique 1997, p. 346-347, n<sup>os</sup> 9.42-9.43 [Y. Ikonomaki-Papadopoulos]). De l'émail du même type et de même couleur apparaît sur l'horloge de l'orfèvre musulman Şahin conservée à Topkapı (Özdemir 1993, p. 114). Il est à souligner que, par rapport au très grand nombre d'œuvres qui sont conservées dans les trésors de monastères et dans les musées des pays ayant appartenu à l'Empire ottoman, ainsi qu'au musée du Kremlin, les œuvres constantinopolitaines émaillées et ornées de pierres du XVII<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui en Turquie, sont relativement peu nombreuses.

INÉDIT



---

#### 24. PHELONION FROM ARGYROUPOLIS/GÜMÜŞHANE

Iran, 19th century  
Silk, appliqué medallion embroidered with metal thread  
H. 144 cm; max. W. 194 cm  
No. 33717

The *phelonion* (from the Latin *paenula*) is a priestly vestment and symbolizes the seamless robe worn by Christ. A sleeveless garment of an ancient type, it resembles a bell-shaped cloak which covers the whole body, and has a single opening for the head. In the Byzantine period bishops too wore the *phelonion*, usually decorated with crosses and called a *polystavrion*, but after the fifteenth century it became a vestment worn exclusively by priests.

The Argypopolis *phelonion* is made of red Iranian silk woven with repeated bunches of floral stems. The rather stiff, austere design is typical of the period of the Qajar dynasty (1794–1925) in Iran. A chemise made of the same fabric has been preserved in the Victoria and Albert Museum in London (Baker 1995, 128). A band of gold fabric with foliate scroll has been sewn onto the neck opening, and there is an appliqué medallion with a gold embroidered inscription Ι[ησοῦ]Σ Χ[ριστό]Σ ΝΙΚΑ (Jesus Christ Conquers) on the back, while the hem has been edged in green silk.

BIBLIOGRAPHY: Athens 1999, 47, no. 4, pl. 2.

---

#### 24. PHELONION D'ARGYROUPOLIS / GÜMÜŞHANE

Iran, XIX<sup>e</sup> siècle  
Soie, fil métallique doré pour la tresse et le médaillon du dos  
H. 144 cm; L. maximum 194 cm  
N<sup>o</sup> 33717

La chasuble, en grec *phelonion* (tiré du latin *paenula*), est l'ornement sacerdotal symbolisant la tunique sans couture de Jésus. Vêtement sans manches de forme archaïque, elle ressemble à un ancien manteau en forme de cloche couvrant tout le corps avec une seule ouverture pour la tête. À l'époque byzantine, les évêques portaient aussi la chasuble, habituellement ornée de croix, qui était appelée «chasuble aux croix multiples» (*polystavrion phelonio*). Mais, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, la chasuble est demeurée l'ornement exclusif du prêtre.

La chasuble d'Argypopolis est faite en tissu de soie iranienne rouge tissé avec des gerbes successives de tiges fleuries. Leur style sévère et rigide est caractéristique de l'époque des princes Qajar (1794-1925) en Iran. On a conservé des chemises de tissu semblable au Victoria and Albert Museum de Londres (Baker 1995, p. 128). Il y a, à l'ouverture du cou, une tresse tissée en or avec une tige enroulée. Le médaillon du dos (*polos*) porte une inscription brodée d'or «Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)Σ ΝΙΚΑ» [J(ésu)s Ch(rist) Vainqueur...] sur l'épaule et, sur le côté inférieur, une bordure en tissu de soie vert.

BIBLIOGRAPHIE: Athènes 1999, p. 47, n<sup>o</sup> 4, pl. 2.



---

## 25. PHELONION

1892

Silk, metallic thread

H. 131 cm; max. W. 164 cm

Inscription (embroidered in the border at the front): Γε. Γρι. (Ge. Gri.).

In the lining there are two stamps, one Armenian, probably giving the name PA[r]SEKH (read by Garo Kürkman) and the other illegible

No. 34637

The *phelonion* is the outer garment worn by a priest; it has the typical bell shape, and a single opening for the head, but it is shorter in the front to allow more freedom of movement in the arms. At the bottom edge is a border of rose silk, while on the back is an appliqué, rose-coloured cross on an azure blue ground. Striped fabrics with small flowers are characteristic of the Eastern silks which, from the mid-eighteenth century and more especially in the nineteenth century, adopt European textile designs. Striped silks are imported from Lyon, but domestic production became known as *selimiye* from the textile factories set up by Selim III (1789–1807) not far from the Selimiye Mosque in Constantinople (Rogers, Tescan, Delibaş 1986, 16). The pastel colours of this particular silk were a novelty introduced from Europe, and became particularly popular in the time of Abdul Aziz (1861–76) (Baker 1995, 151).

The inscriptions on the *phelonion*, one in Greek with the initials of a name and the other in Armenian, may be accounted for by the fact that the vestment belonged to a Haihurum, an Armenian Greek Orthodox prelate, that is an Armenian who embraced the Chalcedonian rite, as instituted in the Council of Chalcedon in 451. The *phelonion* may come from the area of Eğin (or Akn in Armenian), now Kemaliye, which has given us other artefacts brought to Greece by the refugees during the Exchange of Populations (see cat. nos. 20, 45).

UNPUBLISHED

---

## 25. PHELONION

1892

Soie, fil métallique

H. 131 cm; L. maximum 164 cm

Inscription: brodée sur la bordure devant: Γε. Γρι. Sur la doublure deux sceaux à l'encre, l'un en arménien porte très probablement le nom PA[r]SEKH (lecture de Garo Kürkman), l'autre est illisible

N° 34637

Le *phelonion* est l'habit extérieur du prêtre et a la typique forme en cloche avec seulement une ouverture pour la tête, mais il est plus court par devant pour faciliter les mouvements des mains. À l'extrémité inférieure, il a une bordure de soie rose, alors que dans la partie supérieure du dos est cousu un médaillon avec une croix rose sur fond bleu. Les tissus rayés avec de petites fleurs sont caractéristiques des soieries de l'Orient qui, à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et spécialement au XIX<sup>e</sup> siècle, adoptent les dessins de tissus européens. Des soieries rayées sont importées de Lyon mais la production locale a été connue sous le nom de *selimiyé* d'après les ateliers de tissage fondés par le sultan Selim III (1789-1807) non loin de la mosquée Selimiyé à Constantinople (Rogers, Tezcan, Delibaş 1986, p. 16). Les couleurs pastel de la soierie en question constituaient une nouveauté d'origine européenne; elles devinrent particulièrement populaires à l'époque du sultan Abdul Aziz (1861-1876) (Baker 1995, p. 151).

Les inscriptions sur le *phelonion*, l'une en grec avec les initiales d'un nom et l'autre en arménien, sont peut-être dues au fait que ce vêtement appartenait à un prêtre arménien orthodoxe, un Haihurum, c'est-à-dire à un Arménien qui avait embrassé le dogme de Constantinople tel qu'il avait été fixé au concile de Chalcédoine en 451. Peut-être que ce *phelonion* provient de la région d'Eğin ou Akn (aujourd'hui Kemaliye) d'où proviennent d'autres objets des réfugiés (voir cat. 20, 45).

INÉDIT



## 26. BISHOP'S SAKKOS FROM ARGYROUPOLIS/GÜMÜŞHANE

18th-century Persian silk, embroidered in Georgia 1702. Dedicated: 1737  
Silk woven with metallic threads, embroidery with silver and silver-gilt threads,  
and wire

H. 120 cm; W. 108 cm

Inscription in Georgian (translated by Nikoleishvili, Akhvlediani 2007):  
I, Revaz Endronikashvili, *muravi* of Kiziqi ordered this *phelonion* to be sewn,  
and donated it to you, the Georgian Monastery of St John the Baptist in the holy  
Desert of Sagarejo, seeking your protection and for the salvation of my soul  
Koronikon "TJ" [1701 ou 1702]  
No. 33708

Originally the *sakkos* was a Byzantine imperial garment, the wearing of which became a patriarchal privilege in the twelfth century. After the Ottoman conquest, in the fifteenth century, its use spread to all bishops.

At the neck and on the back of the *sakkos* is an appliquéd Georgian church embroidery with a Great Deesis (i.e., Christ flanked by the Virgin and St John the Baptist, apostles, evangelists, and bishop saints). According to the Georgian inscription the embroidery originally decorated a *phelonion* given in 1702 to the Church of St John the Baptist in the holy desert of Sagarejo in Kakheti by the nobleman Revaz Andronikashvili. The Andronikashvili family were thought to be descended from Andronikos Komnenos, the grandfather of the founders of the Empire of Trebizond. He settled in Georgia and his descendants became leading figures or *murav* in the Georgian aristocracy. Revaz, who held important official positions, had a close relationship with the Monastery of St John as its patron and protector, something which his descendants maintained thereafter.

From the handwritten codex or church register from St. George in Argypolis we learn that the *sakkos* was dedicated to the church in 1737 by Sylvester Patriarch of Antioch. In the same year he signed the inauguration document together with the Metropolitan of Trebizond and the Archbishop of Chaldia creating the Archbishopric of Ahişka (Akhaltzikhe) in Georgia, which was in the same region as the mines of Ahtala and Alaverdi. These areas, where Pontic miners were working, came under the jurisdiction of the Patriarch of Antioch and the *sakkos* was probably a gift from local officials. The *phelonion* must have been damaged or destroyed (perhaps as a result of one of the many raids by Iranian soldiers or irregulars on the Sagarejo region) and this resulted in the surviving pieces being used to decorate the patriarch's *sakkos*. It was certainly an honorific gesture, but the question remains whether the choice of the Andronikashvili embroidery was purely fortuitous or a deliberate choice stressing the renewal of relations between the Pontos and Georgia (Ballian 1996, 101–3).

BIBLIOGRAPHY: Vei-Chatzidaki 1953, 45–6, pls. 24–26; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 310–11, pls. 510–12; Athens 1999, 47, no. 9, pl. 8; Helsinki 2006, 335, pl. 6.3 (A. Ballian); Nikoleishvili, Akhvlediani 2007, 150–7 (Greek bibliography should be read cautiously).

## 26. SAKKOS ÉPISCOPALE D'ARGYROUPOLIS / GÜMÜŞHANE

Tissu de soie: Iran XVIII<sup>e</sup> siècle. Broderie: Géorgie 1702. Dédicace: 1737  
Soie tissée avec des fils métalliques, broderie de fils et filés d'argent et d'argent doré  
H. 120 cm; L. 108 cm

Inscription (traduite du géorgien par Nikoleishvili, Akhvlediani 2007):  
Moi, Revaz Endronikashvili, *muravi* de Kiziqi, j'ai fait coudre ce *phelonion*  
et je t'en ai fait don, à toi le monastère géorgien de saint Jean-Baptiste  
dans le saint désert de Sagarejo et je compte sur ta protection et le salut  
de mon âme [Année]Koronikon "TJ" [1701 ou 1702]  
N° 33708

Le *sakkos* était à l'origine un vêtement de l'empereur byzantin qui devint, au XII<sup>e</sup> siècle, l'apanage du patriarche. Après la conquête ottomane, au XV<sup>e</sup> siècle, son usage se généralisa chez tous les évêques.

Une broderie ecclésiastique géorgienne est cousue sur le col et l'épaule, représentant la Grande Déisis – le Christ entre la Sainte Vierge et saint Jean, des apôtres, les évangélistes et de saints prélats. Selon l'inscription géorgienne, elle ornait à l'origine un *phelonion* qui avait été offert en 1702 à l'église de saint Jean-Baptiste « dans le saint désert de Sagarejo » à Kakheti par le seigneur Revaz Andronikashvili. La famille des Andronikashvili est considérée comme issue d'Andronic Comnène qui était le grand-père des fondateurs de l'empire de Trébizonde. Elle s'installa en Géorgie et ses descendants devinrent seigneurs *murav* de l'aristocratie géorgienne. Revaz, qui exerçait d'importantes fonctions, avait des relations étroites de protection avec le monastère de Saint-Jean, relations qui furent poursuivies par ses descendants.

Nous apprenons par le registre manuscrit de Saint-Georges à Argypolis que le *sakkos* fut consacré dans l'église, en 1737, par le patriarche d'Antioche Silvestros. La même année celui-ci signe avec le métropolite de Trébizonde et l'archevêque de Chaldia l'acte de constitution du diocèse d'Ahişka / Akhaltzikhe en Géorgie, région dans laquelle se trouvaient les mines d'Ahtala et d'Alaverdi. Ces contrées de Géorgie où travaillaient des mineurs pontiques appartenaient à la juridiction du patriarche d'Antioche et le *sakkos* est manifestement un don des notables locaux. Le *phelonion* avait été usé ou endommagé – peut-être après un des nombreux raids d'armées iraniennes ou autres troupes, régulières ou irrégulières, dans la région de Sagarejo, avec pour conséquence que les morceaux conservés soient utilisés pour orner le *sakkos* du patriarche. Il s'agit d'un geste d'hommage, mais reste la question de savoir si le choix de la broderie d'Andronikashvili était fortuit ou devait souligner le renouvellement des relations du Pont avec la Géorgie (Ballian 1996, p. 101–102).

BIBLIOGRAPHIE : Vei-Chatzidaki 1953, p. 45–46, pl. 24–26; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 310–311, pl. 510–512; Athènes 1999a, p. 47, n° 9, pl. 8; Helsinki 2006, p. 335, pl. 6.3 (A. Ballian); Nikoleishvili, Akhvlediani 2007, p. 150–157 (la bibliographie grecque doit être lue avec beaucoup de réserve).





---

## 27. SMALL *OMOPHORION*

Iran, 18th century  
Silk, metallic thread  
H. 93 cm; W. 51 cm  
No. 33735

The *omophorion* is the insignia of a bishop and the mark of episcopal authority. The large *omophorion* takes the form of a long, wide strip of material up to four metres in length, which is worn over the shoulders and folded into a triangle over the breast, so that one end falls down the back and the other in front. The small *omophorion* was introduced in the seventeenth century, and in some cases replaced the large *omophorion*, for practical reasons.

This *omophorion* is made from a striped, silver woven Persian silk sash with small, woven flowers and floral scrollwork (cf. Baker 1995, 111). The sash was cut down the middle to give it the right width, and has borders of a different material, probably from another sash. Appliqué crosses, a gold band, and fringing, give this *omophorion* an additional aura of luxury.

BIBLIOGRAPHY: Athens 1999, 48, no. 23, pl. 19.

---

## 27. PETIT *OMOPHORION*

Iran, xviii<sup>e</sup> siècle  
Soie, fils métalliques  
H. 93 cm; L. 51 cm  
N° 33735

L'*omophorion* est l'ornement distinctif des évêques et du pouvoir épiscopal. Le grand *omophorion* est formé d'une bande de tissu longue et large d'une longueur pouvant atteindre quatre mètres qui se porte sur les épaules et se plie en triangle devant avec une extrémité tombant devant et l'autre derrière. Le petit *omophorion*, qui est introduit au xviii<sup>e</sup> siècle remplace, le grand dans certains cas et pour des raisons pratiques.

L'*omophorion* ici présenté est fait d'une ceinture de soie persane rayée tissée de fils d'argent, brodée de petites fleurs et de tiges végétales en spirales (cf. Baker 1995, p. 111). La ceinture a été coupée au milieu pour avoir la largeur voulue et porte des bords cousus d'un tissu différent, provenant très probablement d'une autre ceinture (*shash*). Des croix cousues, une tresse d'or et des franges confèrent à l'*omophorion* un aspect luxueux.

BIBLIOGRAPHIE: Athènes 1999, p. 48, n° 23, pl. 19.



CAPPADOCIA | CAPPADOCE



---

## 28. CHALICE FROM CAPPADOCIA

Constantinople/Istanbul, second half of the 17th century

Silver gilt

H. 19,5 cm; diam. of base 15 cm

Inscription: (on the base) +ANNA KAI TΩ[N] IONEON KAI TEKNO[N]

(Anna and her parents and children)

No. 33829

The shape of the chalice is Late Gothic in origin, as can be seen from features such as the lobed base with the sharp projections between the lobes, or the pierced calyx. The influence of the Late Gothic style on Byzantine silverware is seen from the fourteenth century onward, but the fact that it continued to be used for a long time in south-eastern Europe is due to the impact of Venetian church silver, which is also responsible for the decorative motif of the angels' heads on the calyx.

The cup is decorated with finely engraved, open blooms with latticed centres, a style which imitates the 'tulipomania', which swept western Europe from 1630 onwards, beginning in France and Holland (Somers Cocks 1987, 98). At much the same time it arrived in the Ottoman capital through the finely crafted clocks imported from Europe or made by the Genevan goldsmiths and clock-makers who worked periodically in Galata, serving the needs of the Ottoman court and well-heeled elite circles in Constantinople. This floral style was immediately taken up by Christian and Muslim goldsmiths and was in accordance with the Ottoman taste for large naturalistic flowers. A series of clocks and watches and other works of silverware with pierced floral decoration were made for the Ottoman court and are now kept in the Topkapi Museum (Istanbul 1983, 250, E270; Özdemir 1993, 112, 116. Cf. the *rhipidia*, New York 2005, 89, no. 31).

This exceptionally elegant chalice comes from the church in the obscure little village of Gourounos on the outskirts of Niğde in central Asia Minor, evidently donated by a villager who had migrated to the capital in search of work. In Constantinople the Karamanli expatriates usually lived in the Psomathia (Samatya) quarter and among other lines of work they went in for goldsmithing (Vakalopoulos 1964, 390).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 57, no. 23; Athens 1994, 274, no. 103 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 353, pl. 582; Lisbon 2007, 242–3, no. 123 (A. Ballian).

---

## 28. CALICE DE CAPPADOCE

Constantinople / Istanbul, deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle

Argent doré

H. 19,5 cm; D. de la base 15 cm

Inscription: +ANNA KAI TΩ[N] IONEON KAI TEKNO[N]

(Anna et ses parents et ses enfants)

N° 33829

La forme du calice est d'origine gothique tardive, ainsi que l'attestent certains éléments tels que le pied lobé avec les pointes entre les lobes ou le calyx ajouré. Le style postgothique a influencé l'argenterie byzantine à partir du XIV<sup>e</sup> siècle et son usage prolongé dans le Sud-Est européen est dû à l'impact de l'argenterie d'église vénitienne, aussi responsable de l'ornementation du calyx avec des têtes d'anges.

Le calice est orné de fleurs ouvertes gravées d'un travail délicat avec un centre réticulé, style imitant la «tulipomania», qui à partir de 1630, se répand dans toute l'Europe en provenance de France et de Hollande (Somers Cocks 1987, p. 98). À peu près à la même époque, ce style arrive dans la capitale ottomane par l'intermédiaire des horloges européennes de luxe et des orfèvres et horlogers genevois, qui à certaines périodes travaillaient à Galata pour répondre aux besoins de la cour ottomane et des classes aisées de Constantinople. L'adoption du style florale par les orfèvres chrétiens et musulmans fut immédiate et conforme au goût des Ottomans pour les grandes fleurs de style naturaliste. Une série d'horloges et d'autres articles d'argenterie avec une ornementation florale ajourée étaient fabriqués pour la cour ottomane et sont maintenant conservés à Topkapı (Istanbul 1983, p. 250, E270; Özdemir 1993, p. 112, 116. Comparer les éventails liturgiques dans New York 2006, p. 89, n° 31).

Ce calice d'une élégance exceptionnelle provient de l'église du petit village de Gourounos dans la région de Niğde en Cappadoce; c'est manifestement l'offrande d'un villageois ayant émigré dans la capitale pour y trouver du travail. Les Karamanlis émigrés résidaient habituellement tous ensemble dans la capitale dans le quartier de Samatya et, entre autres métiers, s'occupaient d'orfèvrerie (Vakalopoulos 1964, p. 390).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 57, n° 23; Athènes 1994, p. 274, n° 103 (A. Ballian); Fotopoulos, Delivorrias 1997, p. 353, pl. 582; Lisbonne 2007, p. 242-243, n° 123 (A. Ballian).



---

29. GOSPEL WITH COVER FROM THE MONASTERY OF ST JOHN  
THE BAPTIST, FLAVIANA/ZINCIDERE

Edition: Venice, P. Theodosiou, 1801; cover: 1814  
Silver, paper, wooden end-boards, leather and fabric  
H. 35,5 cm; W. 25,5 cm

Inscription: 1814 Κ[α]ΙCΕΡΙ ΣΕΕΡΙΝΤΕ ΠΑΠΑCΟΓΛΟΥ CΑΒΑΝΗΝ ΟΓΛΟΥ ΑΒΡΑΑΜ  
ΖΗΝΤΖΙΤΕΡΕ ΚΟΒΟΥΝ ΤΕ ΟΛΑΝ ΑΓΙΟC ΩΑΝΝΗC ΠΡΟΔΡΟΜΟCΟΥΝ ΜΟΝΑCΤΗΡΙΝΑ  
ΒΑΚΙΦ ΕΠΙΛΕΤΙ ΑΛΛΑΧ ΚΑΠΟΥΛ ΕΓΛΕCΗΝ (Dedicated by Avraam Papazoglou,  
son of Savvas, from the city of Caesarea, to the Monastery of St John the Baptist,  
in the village of Zincidere. May God bless him)  
No. 34178

The silver cover is decorated in the same way as the title pages of religious books with a central compartment in the form of a gateway. The Crucifixion is shown on one side and the Resurrection on the other, while the wide border contains six oval and four corner cartouches containing scenes from the Great Feasts, evangelists and prophets. A similar arrangement is found in contemporary icons printed on paper, but the setting of the scene in a gateway goes back to Renaissance title pages which in turn were following medieval manuscript models (Papastratos 1990, I, 243, no. 262, II, 569, no. 606–7; Goldschmidt 1974).

Between the cartouches there are large, full-blown roses, the ornamental flower par excellence of the rococo style. Altogether there are seven similar covers in the Benaki Museum, all from churches in the Caesarea region, dating from between 1773 and 1815 and it seems likely that a metal mould was used to produce the preliminary outlines. However, the details and the finishing touches were chased from the front, so that the quality of the work varies from one binding to another. They were probably made in a workshop in Caesarea, which is known for its local goldsmiths (cat. no. 39) but the model must have been Constantinopolitan.

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki, Dalleggio 1959, 34, no. 28; Ballian 1992, 53, no. 19.

---

29. ÉVANGILE AVEC COUVERTURE DU MONASTÈRE  
DE SAINT-JEAN LE PRODROME, FLAVIANA / ZINCIDERE

Édition: Venise, P. Theodosiou 1801; couverture: 1814  
Argent, papier, ais de bois, cuir et tissu  
H. 35,5 cm; L. 25,5 cm

Inscription: 1814 Κ[α]ΙCΕΡΙ ΣΕΕΡΙΝΤΕ ΠΑΠΑCΟΓΛΟΥ CΑΒΑΝΗΝ ΟΓΛΟΥ ΑΒΡΑΑΜ  
ΖΗΝΤΖΙΤΕΡΕ ΚΟΒΟΥΝ ΤΕ ΟΛΑΝ ΑΓΙΟC ΩΑΝΝΗC ΠΡΟΔΡΟΜΟCΟΥΝ ΜΟΝΑCΤΗΡΙΝΑ  
ΒΑΚΙΦ ΕΠΙΛΕΤΙ ΑΛΛΑΧ ΚΑΠΟΥΛ ΕΓΛΕCΗΝ (Offert par Avraam Papazoglou,  
fils de Savvas de la ville de Césarée, au monastère de Saint-Jean le Prodrôme,  
dans le village de Zincidere. Que Dieu le bénisse!)  
N° 34178

La couverture d'argent a une ornementation conforme aux pages de titre des livres religieux: compartiment central en forme de porche avec la Crucifixion ou la Résurrection et un cadre large avec six cartouches et quatre compartiments aux angles. On trouve une disposition similaire sur les icônes de papier de l'époque, mais la composition en forme de porche provient des pages de titre de la Renaissance, lesquelles à leur tour suivent les modèles manuscrits du Moyen Âge (Papastratos 1990, vol. I, p 243, n° 262, vol. II, p. 569, n°s 606-607; Goldschmidt 1974).

Il y a entre les cartouches de grosses roses gonflées, la rose étant la fleur par excellence de l'ornementation rococo. Il existe en tout sept couvertures semblables au musée Benaki, toutes provenant d'églises de la région de Césarée, datées entre 1773 et 1815, et il est probable que pour le travail de presse préalable on a utilisé une matrice métallique. Mais les détails et l'élaboration finale ont été faits par ciselure à partir de la face antérieure de la plaque, de sorte que la qualité du travail diffère d'une couverture à l'autre. Les couvertures ont très été réalisées sans doute dans des ateliers de Césarée d'où proviennent aussi d'autres œuvres avec des noms d'orfèvres connus (cat. 39). Mais le modèle devait être constantinopolitain; du reste les Karamanlis étaient célèbres dans la capitale pour leurs réussites en argenterie.

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki, Dalleggio 1959, p. 34, n° 28; Ballian 1992, p. 53, n° 19.



1814 J. C. P. S. A. E. P. M. T. E. T. T. C. O. F. S. C. J. A. N. N. O. F. I. B. R. P. A. M. Z. A. N. T. Z. I. T. E. P. C. H. O. B. E. N.



### 30. PATEN FROM BOR

1815

Silver

Diam. 31.1 cm

Inscription: +ΠΟΥ ΔΙΣΚΟ ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΥΚΩΝΟΥΝΤΟΥΡ ΠΡΩΤΟΣΥΤΤΕΛΟΣΟΥ ΦΛΑΒΙΑΝΟΣ ΒΕ ΠΟΡΛΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΣΟΥ ΚΑΜΑΛΟΓΛΟΥ Χ[ατζή] ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΚΤΙΝΑΤΟΓΛΟΥ (This paten is from the [monastery of] the Virgin of Kykkos [given by] the Protosynkellos Flavianos and the churchwarden of Bor Kamaloglou Hadji Nikola Aktinatoglou)

No. 34363

The bottom of the paten is undecorated, and it has curved sides and a flat rim edged with raised rope decoration. On the rounded *omphalos* the Virgin is depicted cradling in her right arm a blessing Christ Child, who holds a gospel book. To the left is the Evangelist Luke, holding a pen and a scroll, on which he is probably drawing the image of the Virgin. The scene is accompanied by the abbreviated inscriptions: Η ΕΛ[εου]Σ[α] ΤΟΥ ΚΥΚ[κου], Λ[ου]Κ[α]ς (the El[eou]sa of Kyk[kos], L[ou]k[as]). The rim is covered with rococo scrollwork, flowers, *rocailles*, horns of plenty, angels' heads, and a circular medallion with the date 1815, and a bee, which is a faithful copy of the trademark of the Glykys printing press in Venice. The rim also has a candleholder, meaning that the paten was used in the ceremony of the blessing of the bread. Amidst the *rocailles*, two full-length angel musicians are each brandishing a pipe, bringing to mind the depictions of musicians in wall-paintings showing the *Ainoi* or Chants, an exceptionally widespread motif in the iconography of post-Byzantine churches (Tourta 1991, 131–4). Perhaps the earliest instance of this iconography in Asia Minor was in the church of St George in Gümüşhane, as we learn from the church register (cat. no. 21).

The depiction of the Virgin Kykkotissa reflects the widespread circulation of the Karamanli books printed in Venice at the expense of the Kykkos Monastery and Serapheim of Pisidia. Serapheim, Metropolitan of Ankyra (1773–79), was educated at the Cypriot monastery and was the driving force behind attempts to stimulate a linguistic revival among his Christian compatriots in the East. A description of the monastery was among his publications (Salaville, Dalleggio 1958, ix, 18–9, 22–5, 59–62, 173–4).

The inscription mentions the Protosynkellos Flavianos, a well known monk from the Kykkos Monastery, who was active in Cappadocia and is credited with ensuring other donations to the monastery. The churchwardens from Bor, who made the offering, seem likely to have been local representatives of the monastery who, in collaboration with the itinerant monks of Kykkos, helped to distribute the Karamanli books (Perdikis 2009, 302–4, 314).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki, Dalleggio 1959, 34, no. 30.

### 30. PATÈNE DE BOR

1815

Argent

D. 31,1 cm

Inscription: +ΠΟΥ ΔΙΣΚΟ ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΥΚΩΝΟΥΝΤΟΥΡ ΠΡΩΤΟΣΥΤΤΕΛΟΣΟΥ ΦΛΑΒΙΑΝΟΣ ΒΕ ΠΟΡΛΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΣΟΥ ΚΑΜΑΛΟΓΛΟΥ Χ[ατζή] ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΚΤΙΝΑΤΟΓΛΟΥ (Cette patène appartient au monastère de la Vierge de Kykkos donnée par le protosyncelle Flavianos et le marguillier de Bor Kamaloglou Hadji Nicolaos Aktinatoglou)

N° 34363

La patène a un fond non décoré avec des parois courbes et un large rebord se terminant en une cordelette en relief. Sur l'ornement central hémisphérique (*omphalos*), il y a une représentation de la Vierge portant Jésus à sa droite; celui-ci tient un évangile et bénit. À gauche, l'évangéliste Luc tient une plume et un rouleau sur lequel il est manifestement en train de peindre l'icône de la Vierge. L'image est accompagnée des abréviations Η ΕΛ(εου)Σ(α) ΤΟΥ ΚΥΚ(κου), Λ(ου)Κ(α)ς [La Vierge de Miséricorde de Kykkos, Loukas]. Le rebord porte un décor rococo serré avec des volutes, des fleurs, des rocailles, des cornes d'abondance, des têtes d'anges et, sur le côté inférieur, un compartiment circulaire avec la date 1815 et une abeille, copie fidèle de l'emblème de l'imprimerie des Glykys à Venise. Ce rebord comporte encore un support pour cierge, signifiant que la patène était utilisée dans la cérémonie de la fraction du pain. Au milieu des rocailles deux anges musiciens en pied brandissent une flûte, ce qui renvoie aux musiciens des Laudes, thème extrêmement répandu dans la peinture des églises postbyzantines (Tourta 1991, p. 131–134). Son usage le plus ancien dans l'arrière-pays d'Asie Mineure et dans le Pont se situe dans l'église de Saint-Georges à Argyroupolis, ainsi que nous l'apprend le codex de l'église (cat. 21).

La représentation de la Vierge de Kykkos rappelle la diffusion des livres et documents en turc écrits en lettres grecques (*karamanlidika*) qui s'imprimaient à Venise avec le soutien financier du monastère de Kykkos et de Séraphim de Pisidie. Séraphim, métropolitain d'Ankyra (1773–1779), avait étudié dans le monastère chypriote de Kykkos et s'était consacré à la diffusion de la foi orthodoxe parmi ses compatriotes les « chrétiens d'Orient ». Une description du monastère était comprise dans ses éditions (Salaville, Dalleggio 1958, IX, p. 18–19, 22–25, 59–62, 173–174).

L'inscription se réfère au protosyncelle Flavianos, moine connu du couvent de Kykkos ayant eu une grande activité dans la région de la Cappadoce, qui fit aussi d'autres offrandes au monastère. Les marguilliers de Bor qui effectuent cette offrande étaient vraisemblablement les représentants locaux du monastère qui, en collaboration avec les moines itinérants de Kykkos, contribuent à la diffusion des livres en *karamanlidika* (Perdikis 2009, p. 302–304, 314).

BIBLIOGRAPHIE: Chadzidaki, Dalleggio 1959, p. 34, n° 30.

---

### 3 I. ICON OF THE VIRGIN OF KYKKOS

Late 18th century

Egg tempera on wood

H. 32 cm; diam. 24 cm

Inscription: Η ΕΛΕΟΥΣΑ ΤΟΥ ΚΥΚΚΟΥ (The [Virgin] *Eleousa* of Kykkos)

No. 33773

The icon depicts the Virgin with the usual features of the famous Cypriot devotional image from the Kykkos Monastery: Mary holds the Christ Child on her left arm, leaning her face against his, while he turns in the opposite direction. One of the basic hallmarks of the type is the gold-ornamented veil which covers the Virgin's head over her *maphorion*. By contrast an additional element, found in just a small number of copies of this subject, is seen in the small-scale figure of St Luke, depicted at the left with paintbrush in hand, painting the Mother and Child. The addition of Luke immediately reminds the viewer that according to tradition the wonder-working original icon in Cyprus was created by the evangelist artist himself.

The cult of the Virgin *Kykkotissa* experienced a marked revival throughout the Orthodox world in the last decades of the eighteenth century (Hadermann-Misguich 1991; Gratziou 1994; Tourta 2001). The spread of its reputation was directly connected with the publication of a pamphlet entitled: "The Description of the Venerable and Imperial Monastery of Kykkos", which was put together by Ephraim the Athenian, a priest-monk from the monastery and later Patriarch of Jerusalem. This publication, printed in 1751 in Venice, also contained a woodcut of the icon, which was the model for many copies of the image. A little later in 1778 the monastery commissioned a print from Venice of the eponymous wonder-working icon from a drawing by the Thessalian artist Michael Apostolis engraved by Innocente Alessandri and Pietro Scattaglia (Perdikis 1990). The widespread distribution of these two printed items led to the revival of interest in the Cypriot devotional icon (Gratziou 1994).

More specifically as regards Cappadocia, the likely provenance of the Benaki Museum icon, it is worth noting that the print of the *Kykkotissa* was included in all the Karamanli publications printed in Venice by the Turkish-speaking priest-monk Serapheim, later Metropolitan of Ankyra (1773–9), who was himself educated in the Kykkos Monastery (Ballian 1992, 61).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 61, no. 27; Gratziou 1994; Constantinidis 2002, 71, pl. 52.

A. D.

---

### 3 I. ICÔNE DE LA VIERGE DE KYKKOS

Fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

Détrempe à l'œuf sur bois

H. 31 cm ; L. 24 cm

Inscription : Η ΕΛΕΟΥΣΑ ΤΟΥ ΚΥΚΚΟΥ (La Vierge de Pitié de Kykkos)

N<sup>o</sup> 33773

L'icône représente la Sainte Vierge avec les caractéristiques consacrées de la célèbre icône vénérée du monastère chypriote de Kykkos : la Mère de Dieu tient l'Enfant sur son bras gauche et appuie sa tête sur celle du Christ qui se tourne dans la direction opposée. Un des traits fondamentaux de ce type est le voile orné d'or recouvrant la tête de la Vierge par-dessus son *maphorion* (chaperon). En revanche, il y a un ajout que l'on ne rencontre que dans un petit nombre de copies : saint Luc représenté à une petite échelle à gauche en train de peindre avec son pinceau les saints personnages de l'icône. Le fait que l'on ait ajouté saint Luc rappelle immédiatement au spectateur que, selon la tradition, l'icône originale miraculeuse de Chypre a été peinte par le peintre évangéliste lui-même.

La vénération de la Vierge de Kykkos a connu un renouveau dans tout le monde orthodoxe spécialement durant les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle (Hadermann-Misguich 1991; Gratziou 1994; Tourta 2001). Sa large diffusion est immédiatement liée à la publication de l'imprimé « Description du monastère vénérable et impérial de Kykkos » rédigé par Ephraïm l'Athénien, qui fut moine à Kykkos puis patriarche de Jérusalem. Cette édition, imprimée en 1751 à Venise, comprenait une gravure sur bois de l'icône qui a été l'original de beaucoup de copies. Un peu plus tard, en 1778, le monastère commanda à Venise une gravure sur une feuille avec l'icône miraculeuse du même nom d'après des dessins du peintre thessalien Michail Apostolis; les graveurs étaient Innocente Alessandri et Pietro Scattaglia (Perdikis 1990). La circulation de ces deux imprimés produisit un renouveau d'intérêt pour l'icône vénérée chypriote (Gratziou 1994).

Spécialement pour la Cappadoce d'où provient très probablement l'icône du musée Benaki, il est notable que la gravure de la Vierge de Kykkos était comprise dans toutes les éditions karamanlies imprimées à Venise par le moine-prêtre de langue turque Séraphim, métropolitain d'Ankyra par la suite (1773-1779), qui avait été formé au monastère de Kykkos (Ballian 1992, p. 61).

BIBLIOGRAPHIE : Ballian 1992, p. 61, n<sup>o</sup> 27; Gratziou 1994; Constantinidis 2002, p. 71, pl. 52.

A. D.



MP

ΘΥ

ΜΕΛΕ ΘΕΑ

ΣΟΚΥΒΕΣ

ΙΕ ΧΕ

ΠΝΙ  
ΚΥΕ  
ΙΕΗΘΕ  
ΣΕΙΛ  
ΚΕΝΕ  
ΧΥΠΙ  
ΚΕ

---

### 32. FOLDING CANDLESTICK FROM TOKAT

Plate 1783, candleholder Byzantine

Copper alloy

H. 14 cm

Inscription: +ΑΦΙΕΡΟΘΗ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ (ΤΟ) ΤΟΚΑΤ 1783

(Dedicated to the church of St Nicholas [in] Tokat 1783)

No. 22094. Gift of Eleni Stathatou

The Byzantine candlestick has five candleholders, and is composed of two identical cast elements fitted together crosswise at the centre. The four feet terminate in animal hooves, and are bent at right-angles with small, stylized birds perched on the top, while the curved branches terminate in the heads of fantastic animals supporting the candleholders. In the sixth and seventh centuries candlesticks of this type were objects of everyday use in the Byzantine world, and their use apparently continued in the eleventh century also (New York 1979, 339, no. 319). It is not certain whether this particular candlestick was actually in continuous use for ten centuries, but it must have been considered special, as its last owners decided to solder it onto a copper alloy plate and dedicate it to the local church of St Nicholas.

The city of Tokat can be identified as the Byzantine Eudokioupolis. In the Ottoman period, the ore coming from the Argana/Ergani mines was collected and refined there. And thus its inhabitants, including Armenians and Greeks, became celebrated coppersmiths (Ioannidou 1870, 194–6). The church of St Nicholas was also the original home of a chalice of 1750 now in the Treasury of Vatopedi Monastery on Athos (Ballian 1998, 524, pl. 469).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 55, no. 21; Drandaki 2008.

---

### 32. CHANDELIER PLIANT DE TOKAT

Plateau 1783, chandelier byzantin

Alliage de cuivre

H. 14 cm

Inscription: +ΑΦΙΕΡΟΘΗ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ [ΤΟ] ΤΟΚΑΤ 1783

(A été consacré dans l'église de Saint-Nicolas Tokat, 1783)

N° 22094. Don d'Eleni Stathatou

Ce chandelier byzantin à cinq branches est constitué par deux éléments moulés semblables qui s'adaptent en croix au centre. Les quatre pieds se terminent en sabots d'animal et forment un angle avec un petit oiseau schématique au sommet, tandis que les tiges courbées aboutissent à une tête d'animal fantastique qui porte le chandelier. Des chandeliers de ce type étaient des objets d'usage quotidien dans le monde byzantin, aux VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, et semblent avoir été encore utilisés au XI<sup>e</sup> siècle (New York 1979, p. 339, n° 319). On ne sait pas si le chandelier en question a réellement eu un usage ininterrompu pendant dix siècles. Mais il est sûr que son dernier utilisateur a considéré que c'était un objet à part, car il l'a fixé sur un plateau de cuivre pour en faire offrande à l'église locale de Saint-Nicolas.

La ville de Tokat s'identifie à la byzantine Eudokioupolis. À l'époque ottomane, c'était là qu'étaient réunis et raffinés les minerais provenant des mines d'Ergani. C'est pourquoi ses habitants, parmi lesquels se trouvaient des Arméniens et des Grecs, devinrent de fameux chaudronniers (Ioannidou 1870, p. 194–196). De l'église de Saint-Nicolas provient aussi un calice de 1750 qui se trouve dans le trésor du monastère de Vatopedi (Ballian 1998, p. 524, pl. 469).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 55, n° 21; Drandaki 2008.





### 33. CHALICE WITH LID FROM THE TAXIARCHIS MONASTERY

1729, with later lid

Parcel-gilt silver and niello

H. 30.5 cm

Inscription on the chalice: μενκουχολου χατζι μαγσου τον αρχανκελος κιλ[ι]σεσι μεβικ κι φτιρογλου χατζι μενκουχ γιαπτιρι ΑΥΚΘ (Hadji Menkuhoglou and Hadji Fitiroglou Menkuh had [the chalice] made especially for the local church of the Archangel 1729); on the lid three medallions with excerpts from the Communion service. Medallion with inscription: ΠΙΝΕ Ο Κ[ύριος] Σ ΠΙΝΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΕΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΙΚΗΣ. Medallion with Christ in a chalice: Ι[ησοῦ]Σ Χ[ριστό]Σ Ο ΖΩΗΦΟΡΟΣ ΑΡΤΟΣ ΧΑΡΙΤΙ ΠΑΝΤΑΣ. Medallion with the Lamb: ΟΣ ΠΡΟΒΑΤΟΝ ΕΠΙ ΣΦΑΓΙΝ ΗΧΘΙΣ Χ[ριστό]Σ ΒΑΣΙΛΕΥ ΚΑΙ ΟΣ ΑΜΝΟΣ ΕΤΙ (The Lord said drink ye all of this, this is my blood of the New Testament—Jesus Christ the bread of life for all—O Christ the King, you were led as a sheep to the slaughter, even as a lamb) No. 33827

The monastery of the Archangel Michael the Taxiarchis, in the homonymous small village of Taxiarchis (or Tarsiah), was the second largest monastery in the Caesarea district, and according to tradition it was founded by St Helena. Locals called it Yanar Taş Monastiri, that is the monastery of the Burning Stone, on account of a piece of shiny purple stone embedded in the wall of the sanctuary, which shone like red-hot iron when the sun's rays fell on it (Levidis 1904, 139–41). It is a sort of local, translucent marble which is said to have been used to build the baths of the Emperor Domitian, and the pillars of the Ulu Mosque of the Çapanoğlu in Yozgat (Ballian 1996, 41).

The unusual shape of the chalice with its large, spherical knob, the shallow bowl and the tall, conical foot point to its having been made locally, in a tradition as yet untouched by artistic tendencies in the capital. Around the cylindrical shaft are cast busts of Christ and the apostles, and on the pierced foot and the bowl are Ottoman foliate motifs.

The Taxiarchis chalice, along with a chalice of 1712, now in San Lazzaro, Venice, the Armenian monastery of the Mechitarists, are the earliest examples of a series of Armenian and Karamanli chalices with many common elements and most probably a common provenance in the area around Caesarea. In several cases the cast busts on the shaft are combined with miniature shrines, whereas in the 1750s the chalices from Tokat (1750), Kermira (1751) and Etchmiadzin (1756), are characterized by a large, filigree knob and the same style of decoration, differing only in their Greek or Armenian inscriptions (Ballian 2002, 94, 97–9; Paris 2007, 421, no 191; Ballian 2010, 49, fig. 4).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 56, no. 22; Athens 1994, 279, no. 113 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 353, pl. 582.

### 33. CALICE AVEC COUVERCLE DU MONASTÈRE DU TAXIARQUE

1729 avec couvercle postérieur

Argent partiellement doré et nielle

H. 30,5 cm

Inscription sur le calice: μενκουχολου χατζι μαγσου τον αρχανκελος κιλ[ι]σεσι μεβικ κι φτιρογλου χατζι μενκουχ γιαπτιρι ΑΥΚΘ (Hadji Menkouhoglou et Hadji Fitiroglou Menkouh on fait confectionner [ce calice] spécialement pour l'église locale de l'Archange 1729). Sur le couvercle, trois médaillons avec des extraits de la liturgie de la Communion. Médaillon avec inscription: ΠΙΝΕ Ο Κ[ύριος] Σ ΠΙΝΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΕΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΙΚΗΣ (Le Seigneur dit, buvez-en tous, ceci est le sang de la Nouvelle Alliance). Médaillon avec Jésus au Calice: Ι[ησοῦ]Σ Χ[ριστό]Σ Ο ΖΩΗΦΟΡΟΣ ΑΡΤΟΣ ΧΑΡΙΤΙ ΠΑΝΤΑΣ (Jésus-Christ le pain qui donne la vie pour la grâce de tous). Médaillon avec l'Agneau: ΟΣ ΠΡΟΒΑΤΟΝ ΕΠΙ ΣΦΑΓΙΝ ΗΧΘΙΣ Χ[ριστό]Σ ΒΑΣΙΛΕΥ ΚΑΙ ΟΣ ΑΜΝΟΣ ΕΤΙ (Ô Christ Roi tu as été porté comme un mouton à égorger et comme un agneau) N° 33827

Le monastère de l'archange saint Michel dans le petit village qui porte son nom (Taxiarchis) était le deuxième en importance parmi ceux de la région de Césarée. Les gens du pays l'appelaient Yanar Taş Monastiri, «monastère de la Pierre ardente», en raison d'un morceau de pierre réfléchissante de couleur pourpre dans le mur du sanctuaire qui, quand elle était atteinte par les rayons du soleil, brillait comme du fer en fusion (Levidis 1904, p. 139–141). Il s'agit d'une sorte de marbre transparent local dont on dit qu'il fut utilisé pour la construction des bains de Domitien ainsi que pour les colonnes de Ulu Cami des Çapanoğlu à Yozgat (Ballian 1996, p. 41).

La forme originale du calice avec son grand nœud sphérique, la coupe peu profonde et son grand pied conique témoignent de sa confection locale, produit d'une tradition non encore influencée par les courants artistiques de la capitale. Autour de la tige tubulaire, il y a des bustes moulés du Christ et des apôtres. Sur le pied ajouré et la coupe, on trouve des dessins végétaux de type ottoman.

Avec un calice de 1712, aujourd'hui dans le monastère des Méchitaristes de San Lazzaro à Venise, le calice du Taxiarque est un des plus anciens d'une série de chalices arméniens et karamanlis très proches, avec très vraisemblablement une origine et une confection communes dans la région de Césarée. Les bustes moulés autour de la tige se combinent dans quelques exemplaires avec de petites églises, tandis que dans la décennie de 1750, les chalices de Tokat (1750), de Kermira (1751) et d'Etchmiadzin (1756) se caractérisent par un grand nœud en filigrane et un style ornemental commun; ce qui les différencie, c'est la langue grecque ou arménienne de l'inscription de dédicace (Ballian 2002, p. 94, 97–99; Paris 2007, p. 421, n° 191; Ballian 2010, p. 49, fig. 4).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 56, n° 22; Athènes 1994, p. 279, n° 113 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 353, pl. 582.



### 34A. COLLAR FOR LUNATIC FROM ANDRONIKIO/ENDURLUK

1836

Silver

Diam. 16,5 cm

Inscription: +ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΟΙΜΙΣΙΣ ΠΡΟΒΟΥ ΤΑΡΑΧΟΥ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ  
IMTAT ΕΙΛΕΓΙΕ 1836 ΦΕΥΡΟΥΑΡ[ι]ΟΥ 20 (For the help of Holy Trinity, the Dormition  
of the Virgin, and Sts Probos, Tarachos, and Andronikos 20 February 1836)

No. 34306

### 34B. COLLAR FOR LUNATIC

19th century

Silver with coral

Diam. 13,5 cm

No. 34308

The collars are made up of two semi-circular pieces of silver, closed with hinges and a pin and have a slender chain attached. They are neck collars or restraints which, according to the inventory drawn up by the Fund for Exchangeable Community and Charitable Assets, were intended for or belonged to lunatics.

From Antiquity to Freud, the only hope of a cure for the mentally ill or “harmless lunatics” was to resort to the magico-therapeutic properties of religion. In Byzantium the mentally ill were thought to be possessed by demons, and were bound with chains in the churches of healing saints in the hope that the saint would visit them in a night-time vision and exorcize the demons and their illness. This is the curative process of incubation, which in Antiquity usually took place in *asclepia* (Dols 1984, 135–48; Graziou 2005, 394–8).

The inscribed collar comes from the church of Sts Probos, Tarachos, and Andronikos, in the homonymous small village of Andronikio on the outskirts of Caesarea (Renieri 1993). In 1836 the church underwent a splendid restoration and was renamed Holy Trinity, retaining chapels dedicated to the three martyrs and the Virgin (Levidis 1904, 135).

From evidence gathered from the refugees of the exchange of populations we know that in a chapel in the crypt of St Panteleimon in Zincedere the mentally ill were chained up for two days awaiting a miraculous visit from the saint. If they were Christians they spent the Saturday night and Sunday, if they were Muslims the Thursday night and Friday, which is the Muslim holy day. The same custom applied in the crypt of the church of Christ Saviour in Adrianople/Edirne, though there the sufferers were subject to additional “treatment” by caning at the hands of the lamp-lighter (Tsalikoglou 1976, 33–4; Konstantinidou 1943, 55). Iron chains for binding lunatics are still preserved in churches in Greece. However, the gift of a precious restraint to a church was not made under coercion but was freely given in the expectation of a cure. A “collar for women in childbirth” has survived, perhaps intended to cure puerperal depression, which until recently was thought of as a kind of insanity.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 58–9, nos. 24–5; Graziou 2005, 392–3, figs. 7, 9.

### 34A. ANNEAU DE DÉMENT PROVENANT D'ANDRONIKIO / ENDURLUK

1836

Argent

D. 17,5 cm

Inscription: +ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΟΙΜΙΣΙΣ ΠΡΟΒΟΥ ΤΑΡΑΧΟΥ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ  
IMTAT ΕΙΛΕΓΙΕ 1836 ΦΕΥΡΟΥΑΡ[ι]ΟΥ 20 (Secours de [l'église de] la Sainte-Trinité,  
la Dormition de la Vierge et des saints Provos, Tarachos et Andronikos)

N° 34306

### 34B. ANNEAU DE DÉMENT

XIX<sup>e</sup> siècle

Argent et coraux

D. 13,5 cm

N° 34308

Les anneaux sont faits avec deux plaques semi-circulaires qui se ferment avec un tourillon et un fermoir et portent une petite chaînette. Il s'agit en fait de colliers qui, d'après le répertoire du Fonds des populations échangées, étaient destinés à des déments ou leur appartenaient.

Depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque de Freud, le malade mental ou le fou inoffensif – l'homme à l'esprit dérangé (*salos*) – n'avait comme seul espoir de guérison que le recours aux particularités magico-thérapeutiques de la religion. À Byzance, les malades mentaux étaient considérés comme des possédés et étaient enchaînés aux églises des saints guérisseurs dans l'espoir que le saint les visiterait en une vision nocturne et exorciserait les démons et le mal. Il s'agit du processus thérapeutique de la nuit passée dans un temple (*enkoimesis*), habituel dans les temples d'Asclépios (Dols 1984, p. 135–148; Graziou 2005, p. 394–398).

L'anneau avec inscription provient de l'église des saints Provos, Tarachos et Andronikos dans le petit village d'Andronikio, qui doit son nom au saint, dans la périphérie de Césarée (Renieri 1995). En 1835, l'église fit l'objet d'une restauration grandiose et prit le nom de la Sainte-Trinité, tout en conservant des chapelles consacrées aux trois martyrs et à la Sainte Vierge (Levidis 1904, p. 135).

On sait par les témoignages des réfugiés d'Asie Mineure que dans la crypte de la chapelle de Saint-Panteleimon à Zincedere, les malades mentaux, enchaînés pendant deux jours, attendaient la visite miraculeuse du saint. S'ils étaient chrétiens, ils passaient là la nuit du samedi au dimanche, s'ils étaient musulmans c'était la nuit du jeudi au vendredi, qui est le jour chômé des musulmans. La crypte de l'église du Christ Sauveur d'Andrinople avait la même affectation; les malades mentaux y subissaient un traitement supplémentaire de la part du sacristain qui leur donnait des coups de bâton (Konstantinidou 1943, p. 55; Tsalikoglou 1976, p. 33–34). On conserve encore des anneaux de fer pareils dans des églises de Grèce. Le don d'un anneau richement orné à une église ne signale pas le traitement contraignant du malade mais son offrande et la guérison qu'il en attend. Remarquons que l'on conserve aussi un «anneau des femmes prêtes à accoucher», manifestement pour soigner la dépression puerpérale qui était tenue jusqu'à une date récente pour une forme de folie.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 58–59, n<sup>os</sup> 24–25; Graziou 2005, p. 392–393, fig. 7, 9.





---

### 35. BENEDICTION CROSS FROM KERMIRA/GERMIR

18th century

Silver gilt, enamel, glass paste, pearls, carved wooden core

H. 23 cm

No. 33844

The central scenes of the Baptism and the Crucifixion, set against a pierced architectural ground, are surrounded by evangelists, scenes from the Great Feasts and other feasts in the liturgical calendar. The emphasis is on the highly ornamental, polychrome setting: blue and green filigree enamel, red glass-paste stones, pearls, and gold granules combined with heavenly symbols such as the scaly, winged dragons with two heads, birds, lotus-shaped palmettes, and tulips, topped off with an ornamental crowned sphere. The cross was most probably made in a Constantinopolitan workshop and is an exceptional example of filigree technique on which memories of earlier Ottoman floral decoration are still vivid.

The development of the carved wooden cross, from the patient, meditative handiwork of some humble, woodcarving monk into an intricate, gilded symbol of the Christian faith, reflects the newly acquired self-confidence and prosperity of the Christian communities in the Ottoman Empire. Kermira, an obscure village near Caesarea, which got rich from trade in the eighteenth century and boasted two powerful bankers, is the provenance of an important group of objects (some 20 artefacts and textiles), including a paten of 1719 with the earliest known Karamanli dedicatory inscription (Ballian 2010).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 62, no. 28; Athens 1994, 278, no. 111 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 340–4, pl. 563; Ballian 2010, 49, fig. 1.

---

### 35. CROIX DE BÉNÉDICTION DE KERMIRA / GERMIR

XVIII<sup>e</sup> siècle

Argent doré, émail, pierres de pâte de verre, perles, noyau de bois sculpté

H. 23 cm

N<sup>o</sup> 33 844

Sur un fond architectonique ajouré, les scènes centrales du Baptême du Christ et de la Crucifixion sont encadrées par les évangélistes, des représentations des Douze Fêtes et d'autres fêtes du calendrier liturgique. L'accent est mis sur le riche revêtement polychrome: émail filigrané bleu et vert, pierres rouges, perles et grains d'or en combinaison avec des symboles paradisiaques comme les dragons ailés couverts d'écailles à deux têtes, des oiseaux, fleurons en forme de lotus, tulipes et sphère surmontée d'une croix. Exemple remarquable d'art du filigrane, cette croix a probablement été élaborée dans un atelier de Constantinople, où les souvenirs de l'ornementation florale ottomane étaient encore manifestes.

L'évolution des croix en bois sculpté, en partant du travail de patience et de recueillement de l'humble moine sculpteur pour arriver au symbole orné d'or et dentelé de la foi chrétienne, reflète la nouvelle confiance et la prospérité des communautés chrétiennes. C'est de Kermira, un village insignifiant de la région de Césarée qui s'enrichit au XVIII<sup>e</sup> siècle grâce au commerce et donnera deux puissants banquiers, que provient un groupe important d'œuvres, environ vingt objets et tissus comprenant une patène de 1719 avec la plus ancienne dédicace en karamanli (Ballian 2010).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 62, n<sup>o</sup> 28; Athènes 1994, p. 278, n<sup>o</sup> 111 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 340-344, fig. 563; Ballian 2010, p. 49, fig. 1.

### 36. SET OF COMMUNION VESSELS FROM KERMIRA/GERMIR

Constantinople/Istanbul 1795

Gold, with communion spoon of silver gilt

Chalice with lid, H. 32.6 cm; paten cover, diam. 16.7 cm

Paten, diam. 17.5 cm; *asteriskos* H. 8.3 cm; communion spoon, L. 16.7 cm

Inscription, repeated in identical form on the chalice, paten and its cover:

ΚΕΡΜΗΡΤΕ ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Α ΒΑΚΟΥΦ ΕΤΕΝ Χ[ατζή] ΠΟΤΟΣ Χ[ατζή] ΑΝΤΩΝ  
Χ[ατζή] ΖΟΥΜΖΟΥΤ 1795 (Dedicated to St Theodore in Kermira [by] Hadji Potos,  
Hadji Anton, Hadji Zoumzout [Zümürüd] 1795)

Nos. 33819–33823

The communion set consists of a chalice with lid, a small paten for holding the consecrated bread during the Holy Liturgy, a paten cover, a communion spoon, and an *asteriskos*, which is placed over the paten to prevent the fabric cover touching the bread.

On the chalice and paten cover, where a Neoclassical aesthetic is combined with rococo ornament, the plain and decorated surfaces balance each other out. The careful workmanship and in particular the asymmetrical rococo cartouches on the calyx point to a craftsman trained in European art, whether a European who had settled in the capital or a local Christian.

The donors of this gold set are members of the Tsipeloglou family from Kermira, Hadji Potos and his son Hadji Anton, financiers of the celebrated Çapanoğlu family, the local dynasty of *ayans*. Hadji Zümürüd, Anton's mother, is also named in the inscription. In the nineteenth century her name was hellenized to Hadji Smaragda (emerald) by the Cappadocian intellectual Anastasios Levidis (see Petropoulou 1997–98).

The gold chalice from Kermira made a direct impact on the local goldsmiths of Caesarea. In the next few years four similar silver chalices were produced, coming from Yozgat (1797), Taxiarchis (1799), Farasa (1800) and Caesarea (1802) respectively.

BIBLIOGRAPHY: Chadjidaki, Dalleggio 1957, 31, no. 16; Ballian 1991c, 38; Ballian 2010.

### 36. ENSEMBLE LITURGIQUE DE KERMIRA / GERMIR

Constantinople / Istanbul, 1795

Or. La cuillère de communion est en argent doré

Calice avec couverture H. 32,6 cm; couverture de la patène D. 16,7 cm

Patène D. 17,5 cm; *asteriskos* (support de linge) H. 8,3 cm;

cuillère de communion L. 16,7 cm

Inscription, semblable sur le calice, sur la patène et son couvercle: ΚΕΡΜΗΡΤΕ ΑΓΙΟΣ  
ΘΕΟΔΩΡΟΣ Α ΒΑΚΟΥΦ ΕΤΕΝ Χ[ατζή] ΠΟΤΟΣ Χ[ατζή] ΑΝΤΩΝ Χ[ατζή] ΖΟΥΜΖΟΥΤ  
1795 (Offrande à saint Theodoros à Kermira Hadji Potos, Hadji Anton, Hadji  
Zoumzout [Zümürüd] 1795)

N° 33819-33823

Cet ensemble liturgique comprend un calice avec sa couverture, une patène recevant le pain consacré durant la sainte liturgie, une parure de patène, une cuillère de communion et un support de linge sacré en forme d'étoile (*asteriskos*) qui se place sur la patène pour empêcher le linge qui le recouvre de toucher le pain de la communion.

Sur le calice et le couvercle de calice, l'esthétique néoclassique se combine avec le décor rococo et les surfaces libres d'ornements équilibrent les surfaces ornées. Le travail soigné et, en particulier, les cartouches rococo asymétriques sur le calice trahissent un artisan initié à l'art européen, soit un Européen installé dans la capitale soit un chrétien du pays.

Ceux qui offrent l'ensemble en or sont membres de la famille des Tsipeloglou de Kermira, Hadji Potos et son fils Hadji Anton, qui finançaient les fameux Çapanoğlu, de la dynastie locale des *ayan*. Il y a avec eux leur mère, Hadji Zoumzout (Zümürüd), dont le nom est hellénisé en Hadji Smaragda (émeraude) par l'érudite cappadocien Anastasios Levidis au XIX<sup>e</sup> siècle (voir Petropoulou 1997-1998).

L'influence de ce calice en or de Kermira sur les orfèvres locaux de Césarée fut immédiate. Dans les années suivantes, quatre chalices en argent du même genre sont fabriqués; ils proviennent de Yozgat (1797), de Taxiarchis (1799), de Farasa (1800) et de Césarée (1802).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki, Dalleggio 1957, p. 31, n° 16; Ballian 1991c, p. 38; Ballian 2010.











---

37. *ARTOPHORIA* IN THE SHAPE OF THE HOLY SEPULCHRE  
FROM KERMIRA/GERMIR

Second half of the 18th century

Silver

H. 7 cm; W. 14.4 cm

Nos. 33986, 33987

The shape of these two *artophoria* imitates that of the Holy Sepulchre in Jerusalem, as it was before the fire of 1808 which destroyed the church of the Anastasis Rotunda in which the holy site was and still is contained. According to the description and the drawing by Paul Lucas made during his journey to the pilgrimage sites of the Holy Land (Lucas 1714, 10), Christ's tomb was semi-circular in shape with a baldachin on the roof from the top of which hung thirty large censers. The smaller, rectangular structure in front of the tomb was a chapel dedicated to the angels who brought the news of the Resurrection to the two Marias.

These vessels were used to store the bread of the Eucharist. Their tops open up to reveal the internal partitioning of each vessel and a sort of bench, which represents the stone upon which Christ's body was laid. The sides and the flat handle are decorated with religious scenes: Christ in Majesty with angels and apostles under an arcade, the Ascension, the Lamentation and the Marias going to the Tomb. Similar models of the Holy Sepulchre, made of inlaid wood and other materials, were produced as mementoes for pilgrims visiting the Holy Land, a very widespread religious practice among the Christians of the Ottoman Empire.

Kermira and the area around Caesarea, where the surrounding villages had significant Christian populations, maintained close links with the Holy Land. In 1809–10, after the fire of 1808, the church of the Anastasis was rebuilt thanks to the efforts and financial support of the Greek Orthodox Christians of the Ottoman Empire. This included the Karamanli stone carvers and plasterers from the Caesarea region whose names were inscribed above the entrance to the church.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 64–5, no. 30; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 332–3, nos. 550–1; Florence 2006, 192, nos. 71–2; Thessaloniki 2009, 346–7, nos. 74–5; Princeton 2010, 332–3, nos. 75–6 (A. Ballian).

---

37. *ARTOPHORIA* DE KERMIRA / GERMIR AYANT LA FORME  
DU SAINT-SÉPULCRE

Deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle

Argent

H. 7 cm; L. 14,4 cm

N<sup>o</sup> 33986, 33987

La forme des deux *artophoria* imite celle du Saint-Sépulcre, tel qu'il était avant l'incendie de 1808 qui a détruit l'église de la Résurrection à Jérusalem. Selon la description et le dessin de Paul Lucas faits durant son voyage aux Lieux saints (Lucas 1714, p. 10), le tombeau de Jésus avait une forme de demi-cercle couvert par un baldaquin du sommet duquel pendaient trente grands encensoirs. Le bâtiment rectangulaire plus petit devant le tombeau était une chapelle consacrée aux anges qui avaient apporté aux deux Marie la nouvelle de la Résurrection.

Ces objets sacrés étaient destinés à garder le pain consacré de la sainte liturgie. Le dessus s'ouvre découvrant la division intérieure du réceptacle et une sorte de banc qui symbolise la pierre sur laquelle fut déposé le corps du Christ. Les cloisons et la poignée plate sont ornées de scènes religieuses: Jésus assis sur son trône avec des anges et des apôtres sous une arche, l'Ascension, la Lamentation et les porteuses de parfums en marche vers le tombeau. De semblables répliques du Saint-Sépulcre en bois et marqueterie et autres matières étaient fabriquées comme souvenirs du pèlerinage aux Lieux saints, coutume religieuse extrêmement répandue chez les chrétiens de l'Empire ottoman.

Kermira et plus largement la région de Césarée/ Kayseri avec les villages des alentours habités par une importante population chrétienne entretenaient des relations étroites avec les Lieux saints. En 1809–1810, après l'incendie de 1808, l'église de la Résurrection fut reconstruite par les soins et aux frais des chrétiens grecs orthodoxes de l'Empire ottoman. Il y avait dans ce nombre des tailleurs de pierre et des plâtriers karamanlis provenant de la région de Kayseri, dont les noms ont été gravés au-dessus de l'entrée de l'église.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 64-65, n<sup>o</sup> 30; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 332-333, n<sup>os</sup> 550-551; Florence 2006, p. 192, n<sup>os</sup> 71-72; Thessalonique 2009, p. 346-347, n<sup>os</sup> 74-75; Princeton 2010, p. 332-333, n<sup>os</sup> 75-76 (A. Ballian).

---

### 38. INSCRIBED BELT WITH BUCKLE

Jerusalem, 1777

Belt: silk with silver-gilt thread; buckle: silver with mother-of-pearl

H. 7.1 cm; L. 21 cm

Inscription: Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙΣ ΙC+XC 1777 ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ

(The Holy City J[esu]S+C[hris]t 1777, Jerusalem)

No. 34640

The buckle is made up of two large leaf-shaped elements of mother-of-pearl, each carved with a depiction of the Nativity and set in silver. At each end of the inscribed belt is a woven depiction of the Holy Sepulchre, in the form of a ciborium under which are hung lamps, as depicted in the illustrated manuscripts giving descriptions of the holy places by pilgrims. A number of belts from Jerusalem with mother-of-pearl buckles have been preserved, mainly in the treasuries of monasteries, which were either part of a bishop's vestments or offerings from pilgrims (Šakota 1984, 372–5, nos. 12–20; Thessaloniki 1997, 368, no. 9.64, 401, no. 11.17).

From the sixteenth century onwards, once the East was unified under Ottoman authority, it once again became feasible for Orthodox Christians to make pilgrimages to the Holy Land. As in early Christian times, the pilgrims would return home with some sacred memento, a “blessing” from their stay in the place where Jesus once lived. Mother-of-pearl became the hallmark of these Palestinian mementoes, as its iridescent whiteness symbolized “Jesus Christ, the precious pearl”, and the immaculate conception of the Virgin Mary (Han 1983, 413–24).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 66, no. 31; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 320–1, pl. 528.

---

### 38. CEINTURE AVEC INSCRIPTION ET BOUCLE

Jérusalem, 1777

Ceinture : soie avec fil d'or; boucle : argent et nacre

H. 7,1 cm; L. 21 cm

Inscription: Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙΣ ΙC+XC 1777 ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ

(La sainte ville J[esu]s +C[hris]t 1777 Jérusalem)

N° 34640

La boucle est formée de deux grands éléments de nacre en forme de feuilles, sculptés avec une représentation de la Nativité et sertis d'argent. À chaque extrémité de la ceinture portant l'inscription de la sainte ville de Jérusalem, il y a une figuration du Saint-Sépulchre, sous la forme du *ciborium* sous lequel des veilleuses sont suspendues, tel qu'il est représenté dans les descriptions du pèlerinage (*proskynitaria*) des Lieux saints. On a conservé un assez grand nombre de ceintures hiérosolymitaines avec des boucles, en particulier dans des trésors de monastères; ces ceintures constituaient un accessoire d'ornements archiépiscopaux ou des offrandes de pèlerins (Šakota 1984, p. 372-375, nos 12-20; Thessalonique 1997, p. 368, n° 9.64, p. 401, n° 11.17).

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, quand l'Orient fut unifié sous le pouvoir des Ottomans, le pèlerinage aux Lieux saints fut à nouveau accessible aux chrétiens orthodoxes. Comme aux premiers siècles du christianisme, les pèlerins (*hadji*) revenaient avec quelque saint souvenir de leur séjour dans le pays où Jésus avait vécu. La nacre devint le signe distinctif des souvenirs de Palestine, car sa blancheur irisée symbolisait l'expression « Jésus Christ, perle précieuse » et la conception immaculée de la Vierge (Han 1983, p. 413-424).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 66, n° 31; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 320-321, pl. 528.



### 39. ICON OF ST GEORGE

Caesarea / Kayseri, 1800, made by the “miserable” Yorgakis

Sheet silver, gilded halo, wood

H. 76 cm; W. 57 cm

Inscriptions: (at the top) +ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΟΙ ΠΡΟΣΦΕΡΩ ΤΡΙΣΜΑΚΑΡ ΝΙΚΟΛΑΕ + ΝΥΝ ΑΜΑ ΚΑΙ ΤΩ ΑΓΙΩ ΓΕΩΡΓΙΩ ΜΕΝ ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΣΟΥ ΔΕ ΟΜΩΣ ΚΑΙ ΓΑΡ ΕΝ ΤΩ ΟΝΟΜΑΤΙ ΑΥΤΟΥ ΤΟΥΤΟ ΕΠΡΑΧΘΗ+ and (at the bottom) ΑΝΑΞΙΟΣ ΔΟΥΛΟΣ ΥΜΩΝ ΧΑΤΖΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΧΑΤΖΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΓΟΝΥΚΛΙΤΩΣ ΕΥΤΕΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΚΗΣ Ο ΝΥΜΦΙΟΣ ΑΥΤΟΥ Ο ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΑΣ ΑΥΤΟ ΑΩ [1800] ΑΠΡΙΛΙΟΥ Α [1] (I bring you an offering thrice blessed Nicholas + Now to St George too, though in your church, yet this is done in his name + Your unworthy servant Hadji Panagiotis, son of Hadji Anastasios [with] the miserable Yorgakis, his son-in-law, on his knees, who made this on 1 April 1800) (followed by a long Karamanlid inscription with passages from hymns and prayers)

No. 34585

The icon is covered with a single sheet of silver, which leaves only the painted face of St George uncovered. He is depicted on horseback at the moment when he kills the dragon, which is shown winged and roaring under the front legs of the rearing horse. On the right the walled city and the princess; to the left, seated on the horse's hind quarters, the young boy from Mitylene, still holding the jug from which he was serving the Emir of Crete. The miracle in which the saint saves the young slave from Saracen bondage is depicted from the eleventh or twelfth century but became particularly popular in the post-Byzantine period, perhaps because it was connected with saving captives from the Muslims (Grotowski 2003).

The upper inscription is framed by two medallions with half-length saints, Nicholas (to whom the metropolitan church of Caesarea is dedicated) and Basil, the patron saint of the city. The lower inscription informs us that the icon is the work of the “miserable” Yorgakis, son-in-law of the donor. We know of another two offerings given by the latter, all three produced in Caesarea for the metropolitan church of St Nicholas.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1991c, 37; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 385, pl. 660; Ballian 2010, 53–4, fig. 10.

### 39. ICÔNE DE SAINT GEORGES

Césarée / Kayseri, 1800, fait par « le misérable » Georgakis

Feuille d'argent, auréole dorée, bois

H. 76 cm; L. 57 cm

Inscriptions: En haut: +ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΟΙ ΠΡΟΣΦΕΡΩ ΤΡΙΣΜΑΚΑΡ ΝΙΚΟΛΑΕ + ΝΥΝ ΑΜΑ ΚΑΙ ΤΩ ΑΓΙΩ ΓΕΩΡΓΙΩ ΜΕΝ ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΣΟΥ ΔΕ ΟΜΩΣ ΚΑΙ ΓΑΡ ΕΝ ΤΩ ΟΝΟΜΑΤΙ ΑΥΤΟΥ ΤΟΥΤΟ ΕΠΡΑΧΘΗ+. En bas: ΑΝΑΞΙΟΣ ΔΟΥΛΟΣ ΥΜΩΝ ΧΑΤΖΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΧΑΤΖΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΓΟΝΥΚΛΙΤΩΣ ΕΥΤΕΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΚΗΣ Ο ΝΥΜΦΙΟΣ ΑΥΤΟΥ Ο ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΑΣ ΑΥΤΟ ΑΩ (1800) ΑΠΡΙΛΙΟΥ Α (1) (En haut: Je te fais cette offrande bienheureux Nicolas aujourd'hui ainsi qu'à saint Georges certes, en ton église cependant car ceci a été fait en son nom. En bas: Votre indigne serviteur Hadji Panayiotis fils de Hadji Anastasios, à genoux, le misérable Georgakis son gendre qui a confectionné cela, 1<sup>er</sup> avril 1800). Suit une longue inscription en turc écrit en caractères grecs avec des extraits d'hymnes religieux et des prières  
N° 34585

L'icône est couverte avec une feuille d'argent d'un seul tenant qui ne laisse découvert que le visage peint de saint Georges. Celui-ci est représenté à cheval au moment où il tue le dragon; ce dernier est figuré avec des ailes, en train de souffler sous les pattes levées du cheval. À droite, on voit la ville entourée de murs et la princesse. À gauche, sur la croupe du cheval, le jeune homme de Mytilène tient encore dans les mains la cruche avec laquelle il servait l'émir de Crète. Le miracle du saint qui sauve le jeune esclave de la captivité des Sarrasins est représenté depuis les XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, mais il devient particulièrement populaire durant la période postbyzantine, peut-être parce qu'il est associé à la libération de la captivité des musulmans (Grotowski 2003).

L'inscription supérieure est encadrée par deux médaillons avec en buste saint Nicolas, auquel est consacrée la métropole de Césarée et saint Basile qui est le saint protecteur de la ville. L'inscription inférieure nous informe que celle-ci est l'œuvre du misérable Georgakis, gendre du donateur; nous connaissons de lui deux autres offrandes, élaborées toutes les deux à Césarée pour l'église de Saint-Nicolas.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1991c, p. 37; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 385, pl. 660; Ballian 2010, p. 53–54, fig. 10.





---

#### 40. EPISCOPAL BUCKLE AND BELT FROM CAESAREA/KAYSERI

16th and late 18th to early 19th century

Buckle: gold, silver gilt, jade, turquoise, glass paste

Belt: velvet embroidered with silver-gilt thread, silk lining

H. 11 cm; L. 106 cm

No. 33885

The central discs of the buckle are made of jade with inset gold ornament forming delicate flowers set with coloured stones. The gold has flaked off on the central clasp, and the chased design now shows through. In the sixteenth century the court goldsmiths were decorating the treasures of the sultan in this manner: objects of rock crystal, jade or Chinese porcelain (Rogers, Köseoğlu 1987, pls. 49–59).

The precious central discs were hoarded for generations before being reset towards the end of the eighteenth century in a silver gilt mount bordered with coloured stones in deep, conical settings, surrounded with a cast trim with rococo scrollwork and shells. An identical cast trim is found on two buckles from 1783 and 1816 respectively, offerings from three Cappadocian women to the Kykkos Monastery in Cyprus (Perdikis 2009, 310–2, figs. 4–5), and a buckle from 1772 in the Pantokrator monastery on Mt Athos, which belonged to the abbot Cyril of Myriophyto, in Eastern Thrace (Thessaloniki 1997, 368, no. 9.64 [Y. Ikonomaki-Papadopoulos]).

The geographical area involved, and the use of the same mould for more than forty years, may point to the same craftsman or family of craftsmen, but we cannot determine whether they would have been itinerant craftsmen or an urban workshop.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 95, no. 52; Athens 1994, 282, no. 117 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 320–1, pl. 529.

---

#### 40. BOUCLE ET CEINTURE ARCHIÉPISCOPEALES DE CÉSARÉE / KAYSERI

xvi<sup>e</sup> siècle et fin xviii<sup>e</sup>-début xix<sup>e</sup> siècle

Boucle: or, argent doré, jade, turquoise, pierre en pâte de verre

Ceinture: velours brodé de fil d'or, doublure en soie

H. 11 cm; L. 106 cm

N<sup>o</sup> 33885

Les disques du centre de la boucle sont confectionnés en jade avec un décor enchâssé d'or formant des fleurs délicates avec des pierres de couleur. Dans l'élément central de la boucle qui permet de la fermer, l'or a été dégagé en surface faisant apparaître la taille du motif. Au xvi<sup>e</sup> siècle, les orfèvres de la Porte ornaient de cette façon les trésors du sultan, c'est-à-dire les objets en cristal de roche, en jade ou en porcelaine de Chine (Rogers, Köseoğlu 1987, pl. 49–59).

Ces petits disques précieux étaient conservés soigneusement pendant des générations et sont à nouveau sertis vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle avec de l'argent doré ayant tout autour des pierres de couleur comportant un sertissage profond conique et une finition moulée à volutes rococo et coquillage. Une finition moulée identique se retrouve dans deux boucles de 1783 et 1816, consacrées par trois femmes de Cappadoce au monastère de Kykkos à Chypre (Perdikis 2009, p. 310–312, fig. 4–5), ainsi que dans une boucle de 1772 se trouvant au monastère du Pantocrator à l'Athos, propriété de l'higoumène Kyrillos de Myriophyto (Thessalonique 1997, p. 368, n<sup>o</sup> 9.64 [Y. Ikonomaki-Papadopoulos]).

L'étendue géographique et l'usage de la même matrice pendant plus de quarante ans nous renvoient peut-être au même artisan ou à une famille d'artisans. Mais l'on ne sait s'il s'agit d'artisans itinérants ou d'un atelier urbain.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 95, n<sup>o</sup> 52; Athènes 1994, p. 282, n<sup>o</sup> 117 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 320–321, pl. 529.



---

#### 4 I. ICON OF THE VIRGIN AND CHILD

1788

Sheet silver, parcel gilt, wood

H. 86.5 cm; W. 57 cm

Inscription (at the bottom in a scrolled cartouche with furled ends):

+ΠΟΥ ΧΑΓΗΡ ΑΠΑΤΖΗ ΠΑΝΑΚΙ ΒΕ ΟΓΛΟΥΛΑΡΙ ΧΑΤΖΗ ΘΕΟΔΩΡΙ ΧΑΤΖΗ ΠΕΤΡΟ  
ΕΤΜΙΕΛΕΡ 1788 (This offering is from the textile merchant [*abaci*]

Yannakis and [his] children Hadji Theodoris and Hadji Petros)

No. 34679

The wooden support of the icon is entirely covered with tacked on sheets of silver: one large central one and three long, thin ones. The piece of silver which once covered the upper border has been lost. In the central plaque the Virgin is depicted in the austere type of the Hodegitria, blessing with her right hand, while in her left she holds a crowned infant Jesus, depicted frontally, looking serious, and regarding the spectator while blessing with one hand and holding the globe of the world in the other. Above, two flying angels are crowning the Virgin. The facial features are depicted on the metal with dark, black and olive paint, in angular planes. However, the sense of formality is vitiated by the riot of flowers covering almost the whole of the icon: on Christ's tunic, the Virgin's maphorion, the ground, and on the Virgin's halo, recalling the image of the Virgin of the Unfading Rose which became particularly popular in this period. In a similar style and probably by the same goldsmith is an icon of 1778 of the Virgin Kykotissa, which has the same crown and is decorated with similar ornamental motifs on the borders of the maphorion and on the cuffs, while the floral motifs of the maphorion are also found in an icon of St Paraskevi of 1784 from Kermira or the Pontos (New York 2002, 176, no. 41 [S. Gerogiorgi]).

The depiction of the Virgin is combined with the iconography of the Prophets from Above which is developed on the frame and refers to the biblical prefigurations of the Incarnation (Mouriki 1970, 241). In the lower part four pairs of prophets are represented in scrolled cartouches, while on the long sides are another fourteen prophets holding scrolls and symbolic attributes related to the Virgin.

UNPUBLISHED

---

#### 4 I. ICÔNE DE LA VIERGE AVEC JÉSUS

1788

Feuille d'argent, partiellement dorée, bois

H. 86,5 cm; L. 57 cm

Inscription: en dessous dans un cadre-parchemin aux extrémités repliées:

+ΠΟΥ ΧΑΓΗΡ ΑΠΑΤΖΗ ΠΑΝΑΚΙ ΒΕ ΟΓΛΟΥΛΑΡΙ ΧΑΤΖΗ ΘΕΟΔΩΡΙ ΧΑΤΖΗ ΠΕΤΡΟ  
ΕΤΜΙΕΛΕΡ 1788 (Cette offrande est faite par l'*abaci* [marchand d'*aba*, c'est-à-dire

de gros tissu de laine] Yannakis et ses enfants Hadji Théodoris et Hadji Pétros)

N° 34679

Le support en bois de l'icône est entièrement recouvert par des plaques d'argent cloué, une grande au centre et trois longues et étroites sur les côtés. La plaque du côté étroit du dessus a été perdue. Sur la plaque centrale est figurée la Madone conformément au type austère de la Vierge Hodigitria; de la main droite elle bénit et de la gauche elle tient Jésus couronné qui, représenté de face et l'air sévère, regarde le spectateur en bénissant d'une main et tenant de l'autre la sphère terrestre. Au-dessus, deux anges volent, couronnant la Vierge. Les traits des visages sont peints sur le métal avec des couleurs foncées, noires et vert d'huile et des surfaces anguleuses. Mais l'impression de solennité est annulée par la surabondance de fleurs qui couvrent presque toute l'icône: la tunique du Christ et le voile (*maphorion*) de la Vierge, rappelant la représentation de la Vierge Rose immarcescible qui devient très populaire à cette époque. Une icône de la Vierge Kykkotissa datant de 1778 est d'une esthétique similaire et très probablement du même orfèvre; elle porte une couronne semblable et est ornée de sujets décoratifs identiques sur le bord du voile (*maphorion*) et sur les manchettes, tandis que les sujets floraux du *maphorion* se retrouvent dans une icône de sainte Parasève datant de 1784 venant de Kermira ou du Pont (New York 2002, p. 176, n° 41 [S. Gerogiorgi]).

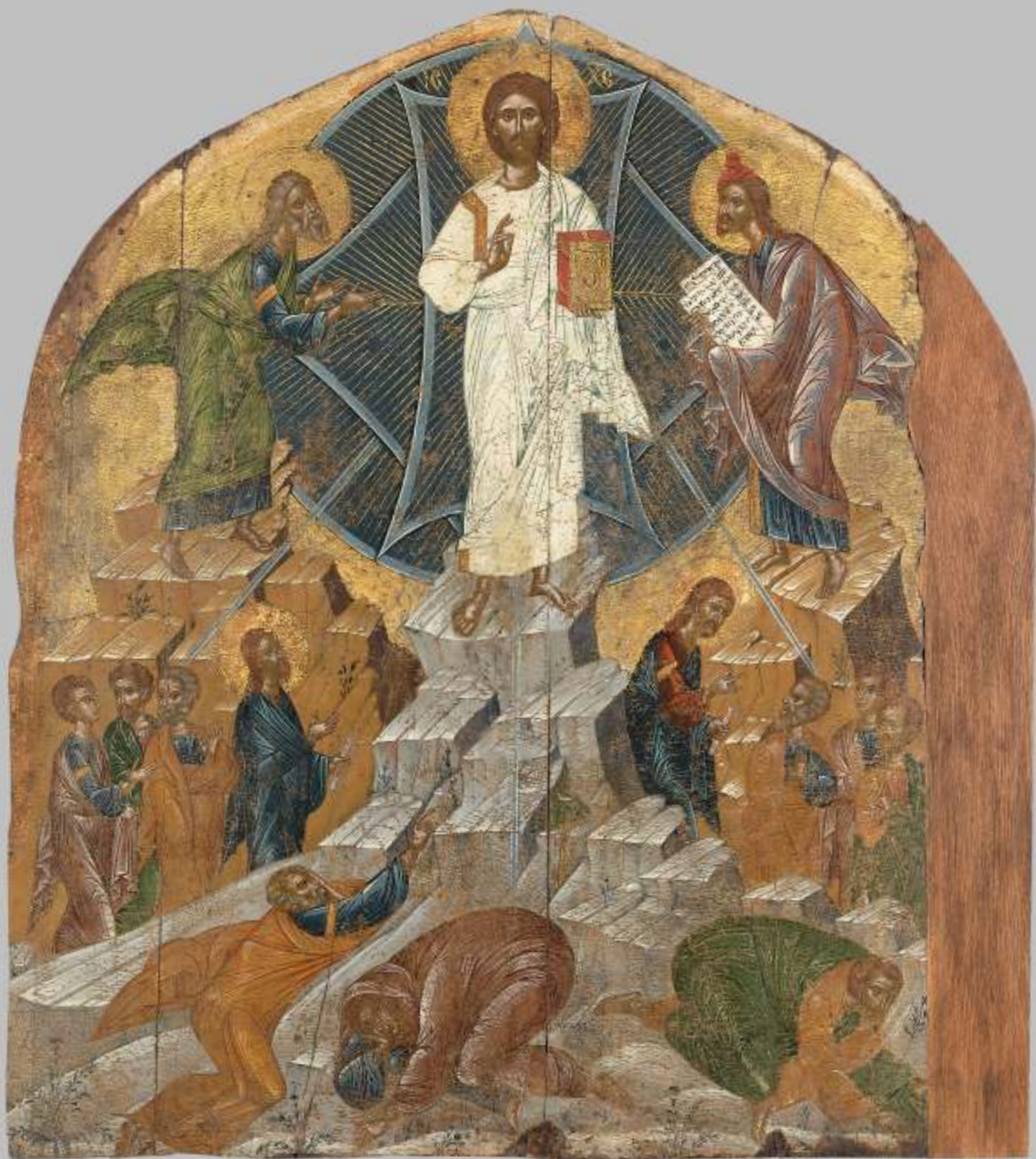
L'image de la Vierge se combine avec le thème iconographique «En haut les Prophètes», qui se développe sur le cadre et se réfère aux signes annonciateurs de la Mère de Dieu dans la Bible (Mourikis 1970, p. 241). Sur le côté inférieur sont disposés quatre groupes de deux prophètes à l'intérieur des cartouches, alors que sur les grands côtés sont figurés quatorze prophètes tenant des rouleaux et des objets symboliques relatifs à la Vierge.

INÉDIT





THE ART OF THE CAPITAL | L'ART DE LA CAPITALE



#### 42. ICON OF THE TRANSFIGURATION FROM GALATA

Constantinople / Istanbul, first quarter of the 17th century  
Egg tempera on wood  
H. 145 cm; W. 130 cm  
No. 2982

This large painting occupies a panel with a pointed, arched top. The figure of Christ in a triple aureole dominates the composition. He is flanked by Elijah and Moses, who holds the Tablets of the Law, which the painter has inscribed with imitation Hebrew script. At the foot of the rock two apostles are shown kneeling and turning their heads away from the peak in awe, whereas Peter is pointing to the miraculous Transfiguration with his right hand. To the left and right the group of apostles is depicted with Christ in two different episodes.

The well-balanced composition of the icon copies a Palaiologan model in the form established in fifteenth-century Cretan icon painting. It was clearly dependent to a large degree on mid-sixteenth-century wall-painting programmes from Mt Athos, above all the version of this scene in the Stavronikita Monastery by the Cretan Theophanes Strelitzas Bathas (Chatzidakis 1986, pl. 87). The characteristic differences which show the distance separating the painter of this icon from his models include some fairly recondite graphic details, such as the ends of the prophets' tunics fluttering in the breeze in an unnaturally wooden manner, and the inferior quality of the pigments, which deprives the present specimen of the brilliance so distinctive of Cretan icons. The faces with their olive green underpaint, the pink flesh, and the thick white highlights, do not have the refinement or the high technical standards of their models; while in both the lateral scenes, Peter's head is turned back in an unnatural movement, which makes it look dislocated. Overall, despite the various weaknesses of the painter, the icon is characterized by the lively glances of the figures and the well-balanced narrative composition.

The icon comes from the Church of the Saviour in Galata in Constantinople. The *Hospitality of Abraham* by Stylianos Gen(i)tis (Athens 1986, 152, no. 156) has a similar shape and dimensions as does an icon by Georgilas Maroulis, now in the School of Fine Arts in Athens (Panselinou 1992). Their shape and monumental size suggest that these icons may have been intended for a church tympanum with a pointed arch.

BIBLIOGRAPHY: Talbot-Rice 1935, 117, pl. 20b; Xyngopoulos 1936, 23–5, no. 11, pl. 12; Felicetti-Liebenfels 1956, 69, pls. 80a–b; Athens 1994, 245–6 no. 64 (A. Drandaki); Helsinki 2006, 212–3, no. 1.43 (A. Drandaki).

A. D.

#### 42. ICÔNE DE LA TRANSFIGURATION DE GALATA

Constantinople / Istanbul, premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle  
Détrempe à l'œuf sur bois  
H. 145 cm; L. 130 cm  
N<sup>o</sup> 2982

La grande surface peinte forme un arc brisé. La composition est dominée par la figure du Christ dans une triple auréole. Il est encadré par Élie et Moïse, qui tient les Tables de la Loi sur lesquelles le peintre a inscrit une imitation d'écriture hébraïque. Au pied du rocher, deux apôtres sont agenouillés, tandis que Pierre, désigne le miracle de la Transfiguration. À droite et à gauche, le groupe des apôtres et du Christ est représenté dans deux épisodes successifs.

La composition équilibrée de l'image reproduit un modèle de cette scène datant de l'époque des Paléologues telle qu'elle a été consacrée dans les œuvres de peintres d'icônes du XV<sup>e</sup> siècle. Elle présente une grande dépendance par rapport aux ensembles de fresques du mont Athos du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, principalement en ce qui concerne une scène semblable peinte au monastère de Stavronikitas par le Crétois Theophanis Strelitzas Bathas (Chatzidakis 1986, pl. 87). Pour ce qui est des différences caractéristiques qui définissent la distance du peintre de l'icône par rapport à ses modèles, on peut faire figurer certains détails de dessin recherchés, ainsi les extrémités des tuniques des prophètes qui flottent de façon peu naturelle, comme si elles étaient en bois et la qualité inférieure des colorants qui enlève à l'icône l'éclat caractéristique des œuvres crétoises. Les visages avec leur fond vert d'huile, leur chair rose et leurs abondants éclairages blancs n'ont pas l'élégance et la perfection technique de leurs modèles, cependant que la tête de saint Pierre dans les groupes latéraux des deux représentations se tourne vers l'arrière dans un mouvement privé de naturel, comme si elle était désarticulée. Dans l'ensemble, l'icône se caractérise par les regards intenses des figures et la composition équilibrée du récit.

L'œuvre provient de l'église du Sauveur du quartier de Galata à Constantinople. On trouve une forme et des dimensions analogues dans l'«Hospitalité d'Abraham» de Stylianos Gen(i)tis (Athènes 1986, p. 152, n<sup>o</sup> 156), ainsi que dans une icône de Georgilas Maroulis, aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts d'Athènes (Panselinou 1992). Les importantes dimensions et la forme de ces œuvres indiquent qu'elles étaient probablement destinées à un tympan d'église à arc brisé.

BIBLIOGRAPHIE: Rice 1935, p. 117, pl. 20b; Xyngopoulos 1936, p. 23–25, n<sup>o</sup> 11, pl. 12; Felicetti-Liebenfels 1956, p. 69, pl. 80a, b; Athènes 1994, p. 245–246, n<sup>o</sup> 64 (A. Drandaki); Helsinki 2006, p. 212–213, n<sup>o</sup> 1.43 (A. Drandaki).

A. D.





1895 + KATERGONTEC OIMATOEC THN OIKIA GNON TOPAIION HE TAIPEIAC TICHTIPOC AVTKALTE CON TECTPOCCKNH CANAVEC TOITPOHNGETKANABHOPIAPYCONKAMIBANONESHIPAWA

### 43. EPIGONATION

Constantinople/Istanbul, 1696, made by Despineta  
Silk, silver and silver-gilt thread and wire  
W. of the side 35 cm

Inscribed: +ΚΑΙ ΕΛΘΟΝΤΕΣ ΟΙ ΜΑΓΟΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΙΚΙΑΝ ΕΙΔΟΝ ΤΟ ΠΑΙΔΙΟΝ ΜΕΤΑ ΜΑΡΙΑΣ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΠΕΣΟΝΤΕΣ ΠΡΟΣΕΚΗΝΗΣΑΝ ΑΥΤΩ ΚΑΙ ΠΡΟΧΝΕΓΚΑΝ ΑΥΤΩ ΔΩΡΑ ΧΡΥΣΟΝ ΚΑΙ ΛΙΒΑΝΟΝ Κ[α] ΣΜΥΡΝΑΝ ΑΧΨΕΤ. ΧΕΙΡ ΔΕΣΠΟΙΝΕΤ[α] (And when the Magi came to the dwelling, they saw the child with Mary his mother and they fell down and worshipped him and offered him gifts: gold, frankincense and myrrh 1696. By the hand of Despineta)  
No. 9357

The *epigonation* depicts the Adoration of the Magi, with the Virgin seated on the right, holding the infant Jesus on her lap, and the three magi processing in single file towards her. A wooden roof covers the Virgin and Child, while behind that is the cave with the manger and the animals. The first two magi are kneeling reverently, their crowns visible on the ground, while the third, the dark-skinned Ethiopian, still wearing his crown, remains standing. The iconographical models for the scene are western, giving special prominence to motifs such as the wooden shelter and the black king, which come from sixteenth-century Italian Mannerist painting (Drandaki 2002, 100–5, no. 21). However, the composition lacks the strong sense of movement and the thronging figures found in the Italian works. By contrast, the combination of the shelter with the cave and the procession of figures in a straight line reveal a tendency to add some Byzantine models to the blend.

The *epigonation* is a product of the famous needlewoman Despineta of Constantinople (1682–1723) (see cat. nos. 44–45 and Introduction). Compared with the *epigonation* from the Byzantine Museum which she signed in 1689 and which depicts an enthroned Christ between wheels and angels (New York 2002, 190–1, no. 46 [H. Papastavrou]) the Benaki Museum *epigonation* shows a greater attachment on the part of the embroiderer to western models. This is evident not just in the iconography but also in the decoration. In the four corners, for example, the floral patterns in relief are an early adaptation of Baroque decoration to liturgical gold-embroidered textiles.

Despineta's work also had an impact on the Armenian community in Constantinople. An *epigonation* depicting an identical version of the Adoration of the Magi, with an Armenian inscription and date of 1713, is now kept in the Museum of the Holy Etchmiadzin in Armenia (St Petersburg 2000, 80–1, no. 54).

BIBLIOGRAPHY: Vei-Chatzidaki 1953, 30, no. 41; Johnstone 1967, pl. 55; Krems 1993, no. 133; Athens 1994, 293, no. 133 (A. Ballian); Athens 1999, 43, no. 44; Sydney 2005, 178–9, no. 119 (A. Ballian); Helsinki 2006, 334, no. 6.1 (A. Ballian); Lisbon 2007, 256–7, no. 130 (A. Ballian).

### 43. EPIGONATION

Constantinople / Istanbul, 1696, fait par Despineta  
Soie, fils et filés d'argent et d'argent doré  
L. du côté 35 cm

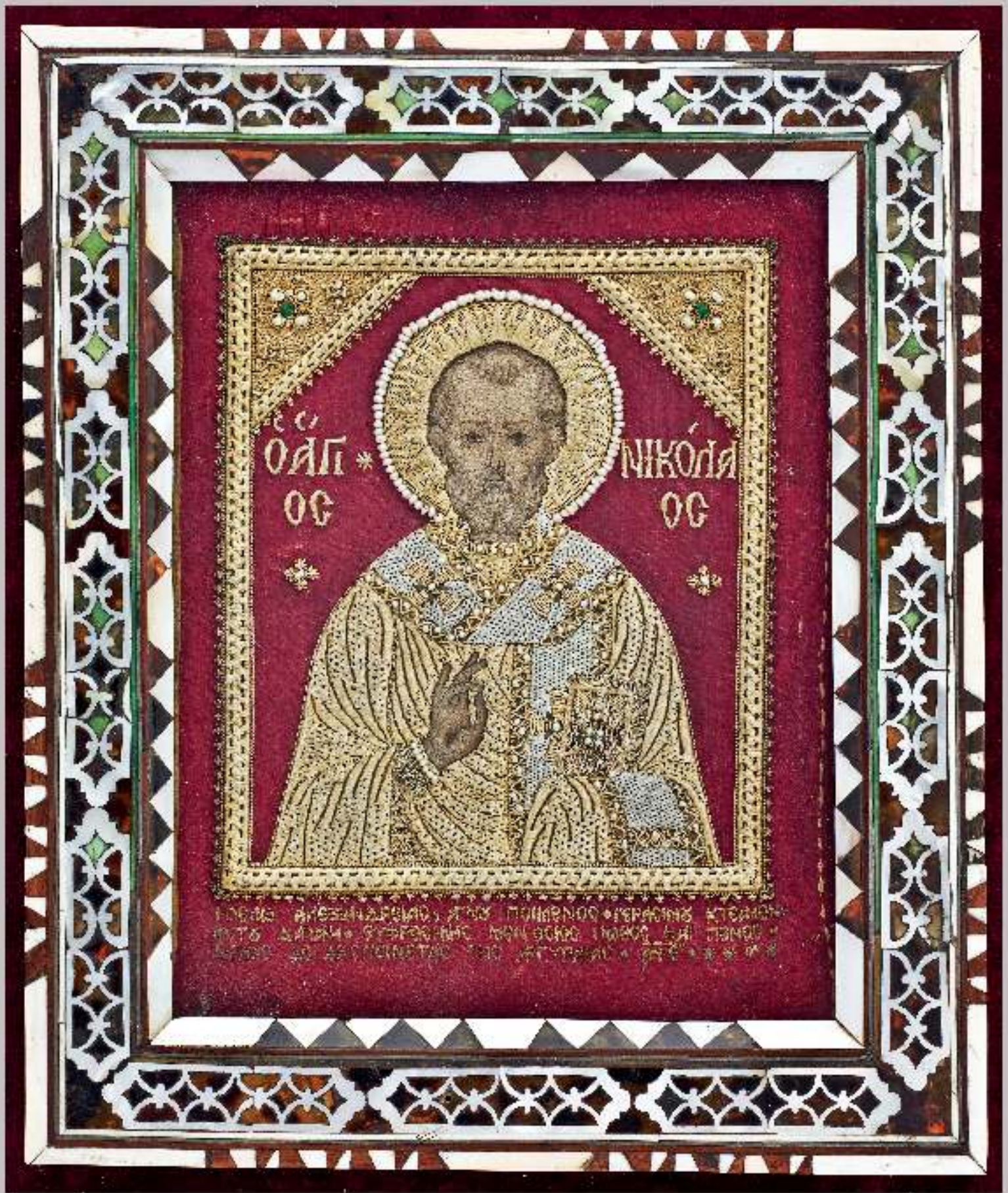
Inscription: +ΚΑΙ ΕΛΘΟΝΤΕΣ ΟΙ ΜΑΓΟΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΙΚΙΑΝ ΕΙΔΟΝ ΤΟ ΠΑΙΔΙΟΝ ΜΕΤΑ ΜΑΡΙΑΣ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΠΕΣΟΝΤΕΣ ΠΡΟΣΕΚΗΝΗΣΑΝ ΑΥΤΩ ΚΑΙ ΠΡΟΧΝΕΓΚΑΝ ΑΥΤΩ ΔΩΡΑ ΧΡΥΣΟΝ ΚΑΙ ΛΙΒΑΝΟΝ Κ[α] ΣΜΥΡΝΑΝ ΑΧΨΕΤ. ΧΕΙΡ ΔΕΣΠΟΙΝΕΤ[α] (Quand les Mages arrivèrent dans la maison ils y trouvèrent l'Enfant avec Marie; ils se prosternèrent devant lui et lui offrirent en présent, de l'or, de la myrrhe et de l'encens. 1696, de la main de Despineta)  
N° 9357

L'*epigonation* (ornement porté à la hauteur du genou) représente l'Adoration des Mages; Marie est assise à droite, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux et les trois Mages s'avançant en ligne vers elle. Un toit de bois abrite la Vierge et l'Enfant. Au fond, on aperçoit la grotte de la crèche et les animaux. Les deux premiers Mages se prosternent à genoux – on voit leurs couronnes sur le sol –, tandis que le troisième, l'Éthiopien noir, est debout et porte encore sa couronne sur la tête. Les modèles iconographiques de la représentation sont occidentaux. Les éléments les plus visibles de cette influence sont l'abri en bois et le mage de couleur noire qui proviennent de la peinture italienne maniériste du XVI<sup>e</sup> siècle (Drandaki 2002, p. 100–105, n° 21). Mais il manque ici le mouvement vif des œuvres italiennes et les figures qui se bousculent. Au contraire, la combinaison de la grotte avec l'auvent et l'alignement rigoureux des figures manifestent un désir de rapprochement avec les modèles byzantins.

L'ornement de genou est l'œuvre de la fameuse brodeuse constantino-politaine Despineta (1682–1723) (voir cat. 44–45 et introduction). Par rapport à l'*epigonation* du Musée byzantin qu'elle signe en 1689, où est représenté le Christ assis sur son trône au milieu de roues et d'anges (New York 2002, p. 190–191, n° 46 [H. Papastavrou]), l'*epigonation* du musée Benaki montre chez la brodeuse une plus grande dépendance par rapport à des modèles occidentaux; cette dépendance est évidente tant dans l'iconographie que dans l'ornementation. Par exemple, dans les quatre coins, les motifs floraux en relief sont une adaptation précoce de l'ornementation baroque à la broderie d'or ecclésiastique.

L'influence de l'art de Despineta est indubitable également dans la communauté arménienne de Constantinople. Un *epigonation* représentant de façon tout à fait identique l'Adoration des Mages, avec une inscription arménienne et la date de 1713, est conservé aujourd'hui en Arménie au musée de Holy Etchmiadzin (Saint-Petersbourg 2000, p. 80–81, n° 54).

BIBLIOGRAPHIE: Vei-Chatzidaki 1953, p. 30, n° 41; Johnstone 1967, pl. 55; Krems 1993, n° 133; Athènes 1994, p. 293, n° 133 (A. Ballian); Athènes 1999, p. 43, n° 44; Sydney 2005, p. 178–179, n° 119 (A. Ballian); Lisbonne 2007, p. 256–257, n° 130 (A. Ballian).



ΑΓΙΟΣ  
ΝΙΚΟΛΑΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ

ΕΝ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΗΣ ΚΑΘΑΡΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗΣ  
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΚΑΘΑΡΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗΣ  
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΚΑΘΑΡΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗΣ

---

#### 44. ICON OF ST NICHOLAS

Constantinople/Istanbul, 1705, made by Euphrosyne and Despineta  
Silk, silver and silver-gilt wire and thread, pearls, glass beads  
H. (incl. frame) 31.2 cm; W. 26 cm

Inscription: +ΠΙΕΛΩ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, ΑΓΝΟΥ ΠΟΙΜΕΝΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΚΤΕΑΝΟΝ,  
ΑΥΤΟΥ ΔΑΠΑΝΗ ΕΥΦΡΟΣΗΝΗΣ ΜΕΝ ΘΕΙΟΣ ΠΩΘΟΣ ΚΑΙ ΠΟΝΟΣ. ΔΕΙΞΙΣ ΔΕ  
ΔΕΣΠΟΙΝΕΤΑΣ ΤΗΣ ΑΡΓΥΡΑΙΑΣ ΑΨΕ (I belong to Gerasimos, the good shepherd  
of Alexandria, who paid for me with his own money. The product of the godly love  
and labour of Euphrosyne, who was guided by Despineta Argyraia 1705)  
No. 9358

St Nicholas is depicted from the waist up, wearing the vestments of a bishop. He blesses with one hand, while in the other, which is covered by his vestments, he holds a closed Gospel book. The iconographic type of this popular saint follows the model established in fifteenth-century Cretan painting (Drandaki 2002, 88–9, no. 17). The transfer of the painted model to the embroidery, made by Euphrosyne under the guidance of Despineta, is done with exceptional care. The saint is depicted as grave and high-minded, the face fashioned with dark silk thread, the shading with brown, and the stitches following the natural lines of the facial muscles. The slightly raised gold wire embroidery predominates, while in the crosses on the *omophorion* and the Gospel book coiled wire is used (*tirtil* or *tir-tir*), giving a sense of volume.

Small-scale embroidered icons for personal devotion are rare. One other example, signed by Despineta, survives in the Iviron Monastery on Mount Athos (Vlachopoulou-Karabina 1998, 113, fig. 67). The overall impression is of an icon with metal revetment which leaves only the face and the hands of the saint uncovered. The wooden frame is an example of the exceptional craftsmanship of the Constantinopolitan workshops with its ivory inlay, nacre (mother-of-pearl) tortoiseshell, and precious woods.

The icon belonged to Gerasimos Palladas (1633–1714), Patriarch of Alexandria, an exceptionally highly educated Cretan prelate, who had studied in Corfu and Venice and who must have composed the metrical, archaizing epigram of the inscription.

BIBLIOGRAPHY: Vei-Chatzidaki 1953, 31, no. 42; Amsterdam 1987, 326, no. 227 (K. Korre).

---

#### 44. ICÔNE DE SAINT NICOLAS

Constantinople / Istanbul, 1705, fait par Euphrosyne et Despineta  
Soie, fils et filés d'argent et d'argent doré, perles, pierres en pâte de verre  
H. avec le cadre 31,2 cm; L. 26 cm

Inscription: +ΠΙΕΛΩ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, ΑΓΝΟΥ ΠΟΙΜΕΝΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΚΤΕΑΝΟΝ,  
ΑΥΤΟΥ ΔΑΠΑΝΗ ΕΥΦΡΟΣΗΝΗΣ ΜΕΝ ΘΕΙΟΣ ΠΩΘΟΣ ΚΑΙ ΠΟΝΟΣ. ΔΕΙΞΙΣ ΔΕ  
ΔΕΣΠΟΙΝΕΤΑΣ ΤΗΣ ΑΡΓΥΡΑΙΑΣ ΑΨΕ (1705) (Je suis la propriété de l'innocent  
pasteur Yerasimos d'Alexandrie et, à ses frais, j'ai été créé par l'inspiration divine  
et la peine d'Euphrosyne, guidée par Despineta Argyraia 1705)  
N° 9358

Saint Nicolas est figuré de la taille à la tête; il porte un costume d'évêque, bénit d'une main et de l'autre main, couverte par les habits sacerdotaux, il tient un évangile fermé. Le type iconographique de ce saint populaire suit le modèle consacré dans la peinture crétoise du xv<sup>e</sup> siècle (Drandaki 2002, p. 88-89, n° 17). La transposition par Euphrosyne du modèle pictural en broderie sous la direction de Despineta est particulièrement soignée. Le saint est représenté plein de sérieux et de moralité. Son visage est façonné avec du fil de soie gris, le modelé avec du fil marron et les points suivent la direction naturelle des muscles du visage. Dans la broderie d'or en léger relief, c'est le filé métallique plat qui domine, tandis que pour les croix de l'*omophorion* et l'évangile on s'est servi de *tirtir* ou *tirtil* – fil gainé –, ce qui donne du volume à la broderie.

Les icônes brodées de petites dimensions destinées à la vénération privée sont rares. On en a conservé une autre avec la signature de Despineta au monastère d'Iviron à l'Athos (Vlachopoulou-Karabina 1998, p. 113, fig. 67). L'impression d'ensemble est celle d'une icône avec un revêtement métallique qui ne laisse découverts que le visage et la main du saint. Le cadre en bois est un échantillon du travail remarquable des ateliers constantinopolitains avec des incrustations d'ivoire, de nacre, de coquille de tortue de mer et de bois précieux.

L'icône appartenait à Yerasimos Palladas (1633-1714), patriarche d'Alexandrie, prélat crétois d'une culture exceptionnelle, ayant étudié à Corfou et à Venise; il doit avoir rédigé l'épigramme versifiée en langue archaïque.

BIBLIOGRAPHIE: Vei-Chatzidaki 1953, p. 31, n° 42; Amsterdam 1987, p. 326, n° 227 (K. Korre).

45. EPITAPHIOS FROM EĞİN/KEMALIYE

Constantinople/Istanbul, 1723, made by Despineta  
Silk, silver and silver-gilt thread and wire, coloured stones  
and pearls, leather backing  
H. 75 cm; L. 87 cm

Inscription: +ΔΑΠΑΝΗ ΜΕΝ ΕΙΜΙ .Α... ΗΤΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΓΡ[ΗΓΟΡΙΟΥ] ΥΟΥ  
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ[α] ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΤΩ ΝΑΩ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ [ΓΕ]ΩΡΓΙΟΥ ΕΝ  
ΑΝΤΙΟΧΕΙΑ ΤΙΟΝΟΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΑΡΓΥΡΑΙΑΣ ΑΨΚΓ (1723) (I was made  
at the expense of the pilgrim [A...] Gregoriou, son of Demetrios and dedicated  
to the Church of St George in Antioch; the work of Despina Argyraia 1723)  
No. 34034

The *epitaphios* bears an image of the dead Christ, lying on a stone slab and wrapped in a winding sheet. He is surrounded by the people present at the Lamentation: the Virgin, St John, the two mourning Marias, one of whom is tearing her hair in grief. On the right Joseph of Arimathea is preparing to wrap Christ's feet in the winding sheet, while behind him Nikodemus holds a cup. The scene is flanked by the Archangels Michael and Gabriel, dressed in the vestments of a deacon.

In the exceptionally high quality embroidery the various shades of gold thread alternate with wire, which emphasizes selected parts of the composition, such as the draperies of the main figures and the interior of the canopy. The bejewelled gold haloes form radiate petals reminiscent of Late Gothic examples and are found in Despineta's late work and more generally in eighteenth-century Constantinopolitan church embroidery.

Altogether we know of at least six *epitaphioi* by Despineta (Vei-Chatzidaki 1953, 27–9, no. 39; Theochari 1986, 16; Fotopoulos, Kazanaki-Lappa 1996, 250–3, no. 73; Perdakis 1999, 134–7; Johnstone 1967, 61, fig. 115). They have in common the exceptional quality of their gold-thread embroidery, the use of colour and shading on the facial features, the absence of the usual multitude of accompanying motifs (e.g., seraphim, wheels, prophets), and the predominance given to the canopy, depicted in perspective and with hanging lamps. This is borrowed from the iconography of *aeres* depicting Christ as the Lamb of God, which seems to have been introduced into Constantinopolitan *epitaphioi* from the sixteenth century (Vlachopoulou-Karabina 1998, 20–5, pl. 8). In Despineta's works, the canopy is transformed into a light-weight, open-air construction, reminiscent of Ottoman fountains. This type of *epitaphios* is copied with minor variations throughout the eighteenth century, but two examples are almost identical: the *epitaphios* of Mariora (Elegmon Monastery 1724) and an unsigned one in the Benaki Museum (Amida, 1732) (Athens 1986, 223, no. 255; Vei-Chatzidaki 1953, 37–8, no. 49).

The church of St George in the see of Antioch, mentioned in the inscription, is most probably the church of St George-in-Vank, that is to say in the village of Vank in the Eğin (Armenian Akn) district, which is mentioned in a handwritten note in the gospel book cat. no. 20.

BIBLIOGRAPHY: Vei-Chatzidaki 1953, 33–4, no. 46.

45. EPITAPHIOS D' EĞİN / KEMALIYE

Constantinople / Istanbul, 1723, fait par Despineta  
Soie, fils et filés d'argent et d'argent doré, pierres de couleur et perles,  
doublure de cuir  
H. 75 cm; L. 87 cm

Inscription: +ΔΑΠΑΝΗ ΜΕΝ ΕΙΜΙ .Α. ΗΤΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΓΡ[ΗΓΟΡΙΟΥ] ΥΟΥ  
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ[α] ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΤΩ ΝΑΩ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ [ΓΕ]ΩΡΓΙΟΥ ΕΝ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑ ΤΙΟΝΟΣ  
ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΑΡΓΥΡΑΙΑΣ ΑΨΚΓ (1723) (J'ai été fait aux frais de A [...] pèlerin Grigorios  
fils de Dimitrios et j'ai été consacré dans l'église de Saint-Georges qui se trouve  
à Antioche; ouvrage de Despina Argyraia 1723)  
N° 34034

L'*epitaphios* porte l'image du Christ mort, étendu sur la pierre et enveloppé dans le linceul. Il est entouré de la Sainte Vierge, de saint Jean, des deux Marie en pleurs, de Joseph d'Arimathe et de Nicodème qui tient le calice. La scène est encadrée par les archanges Michel et Gabriel, portant l'habit des diacres.

Dans cette broderie d'une extraordinaire qualité, des fils d'or de différentes nuances alternent avec le filé métallique d'argent doré qui souligne des endroits privilégiés de la représentation comme les vêtements des personnages principaux et l'intérieur de la coupole. Les auréoles dorées et ornées de pierres avec des rayons rappelant des exemples de gothique tardif se rencontrent dans les ouvrages de la maturité de Despineta et plus généralement dans les broderies constantinopolitaines du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On connaît en tout au moins six *epitaphioi* de Despineta (Vei-Chatzidaki 1953, p. 27–29, n° 39; Johnstone 1967, p. 61, fig. 115; Theochari 1986, p. 16; Fotopoulos, Kazanaki-Lappa 1996, p. 250–253, n° 73; Perdakis 1999, p. 134–137). Leurs caractéristiques communes sont l'extraordinaire qualité de la broderie, l'usage de couleurs et de modelé pour les traits des visages, la suppression dans la scène d'une foule d'éléments accessoires – figures d'anges avec les six ailes, roues, prophètes – et la place prépondérante du baldaquin rendu en perspective et portant des veilleuses suspendues. Il s'agit là d'un emprunt à l'iconographie des voiles liturgiques (*aeres*), où l'on représente le Christ-Agneau, motif qui paraît être introduit dans les *epitaphioi* constantinopolitains à partir du XVI<sup>e</sup> siècle (Vlachopoulou-Karabina 1998, p. 20–25, pl. 8). Dans les œuvres de Despineta, le baldaquin se transforme en une légère construction de plein air qui rappelle les fontaines ottomanes de la même époque. Ce type d'*epitaphios* est recopié avec de légères variantes pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle; deux échantillons sont presque semblables, l'*epitaphios* de Mariora (monastère d'Elegmi, 1724) et l'*epitaphios* non signé du musée Benaki (Amida 1732) (Vei-Chatzidaki 1953, p. 37–38, n° 49; Athènes 1986, p. 223, n° 255).

L'église de Saint-Georges dans la province ecclésiastique d'Antioche, qui est mentionnée dans l'inscription, est très probablement l'église de Saint-Georges «εν βύγκη», c'est-à-dire dans le village de Vank de la région d'Eğin (l'arménien Akn), dont il est question dans la note manuscrite de l'évangile cat. 20.

BIBLIOGRAPHIE: Vei-Chatzidaki 1953, p. 33–34, n° 46.



ἠΑΝΟΣ ΟΣ ΔΙΤΑ ΦΙΟΣ ΘΕ ΗΝΟΣ

ΜΡ ΘΥ

ΙΣ ΧΘ

ΔΑΠΑΝΗΣ ΣΥΜΒΑ ΑΠ ΚΥΤΣ Υ ΤΩΣ ΖΑΜΟΥ ΚΑ ΤΕΙ ΟΠΟΙ ΚΑΝΑΟ ΤΕΜΕ ΟΣΚ ΟΜΠΟΧΗ ΡΩΝΟΣ ΔΕΟΡΟΙ

---

#### 46. BOWL OF METROPOLITAN LAURENTIOS

1580–87

Silver gilt, champlevé enamel

Diam. 11 cm

Inscription: +Ο ΤΑΠΕΙΝΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΕΥΡΪΠΟΥ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ  
(the humble Metropolitan of Euripos Laurentios)

No. 14074

The small hemispherical bowl is ornamented with floral and foliate Ottoman arabesques, and has an enamelled base with a revolving cast lion in the centre. This type of bowl with separate base is a Late Gothic invention, and spreads to silverware in the Balkan countries in the Late Byzantine period. The earliest known examples with Ottoman decoration are dated to the late fifteenth century, and bear the *tuğra* of Bayezit II.

Usually this type of bowl has a central deer, and is decorated with fantastic or real animals which, as in the case of the jug (cat. no. 47), have Christian symbolism. The repertoire of animals influenced the decoration of Iznik ceramics (fig. 7; Wenzel 1989) and continued to be reproduced on bowls or other objects right up to the nineteenth century, replacing the Ottoman arabesque with European floral motifs.

Metropolitan Laurentios was the patron of the Galataki Monastery and the church of St Paraskevi on Euboea, and was a co-signatory on patriarchal documents from 1580 and 1587, the period to which we should date the production of this bowl. The style of the bowl is consistent with this period, even though at first glance its style harks back to models from some decades earlier. The floral arabesque on the base, with its large bilobate leaves executed with the skill of a miniaturist, is a revival of the Baba Nakkaş style from the late fifteenth century. Similarly the outer sides are chased with the formal rosettes and serrated leaves in the *saz* and rosette style, a drawing style from 1540–50, which when used in metalwork loses its fluidity. Here it is combined with foliate interlace as on Iznik ceramics from the 1580s (Atasoy, Raby 1989, figs. 55–8, figs. 273–9, 252, 254, figs. 532, 536–7).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1988–89, 60–5, pls. 6–7; Ballian 1992, 74–5, no. 36; Athens 1994, 267, no. 92 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 336–7, no. 556.

---

#### 46. COUPE DU MÉTROPOLITE LAVRENTIOS

1580–1587

Argent doré, émail champlevé

D. 11 cm

Inscription: +Ο ΤΑΠΕΙΝΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΕΥΡΪΠΟΥ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ  
(Lavrentios, l'humble métropolitain d'Evripos)

N° 14074

Cette petite coupe hémisphérique est ornée d'arabesque florale et végétale ottomane et a un fond émaillé avec au centre un lion moulé tournant autour de lui-même. Ce type de bol avec un fond ajouté est d'origine postgothique et se trouve répandu dans l'argenterie des pays balkaniques de la période byzantine tardive. Les exemples connus les plus anciens avec un décor ottoman datent de la fin du xv<sup>e</sup> siècle et portent le *tuğra* de Bayezid II.

Habituellement, les coupes de ce type ont un cerf au centre et un décor avec des animaux fantastiques ou réels qui, comme le pichet cat. 47, comportent un symbolisme christologique. La thématique avec les animaux a influencé l'ornementation des céramiques d'Iznik (fig. 7; Wenzel 1989) et a continué à être reproduite sur les coupes ou d'autres objets jusqu'au xix<sup>e</sup> siècle, substituant des dessins végétaux d'origine européenne à l'arabesque ottomane.

Le métropolitain Lavrentios était le bienfaiteur du monastère de Galataki et de l'église de Sainte-Paraskevi en Eubée et cosigne des documents patriarcaux en 1580 et 1587, période où l'on doit situer la confection du bol. Le style du bol s'accorde avec cette époque même si, à première vue, il évoque plutôt des modèles des décennies précédentes. L'arabesque végétale avec les grandes feuilles bilobées dans le fond, qui sont rendues avec une virtuosité de miniaturiste, sont une survivance du style de Baba Nakkaş à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Parallèlement les côtés extérieurs sont ciselés d'austères rosettes et de feuilles de *saz* à houppes – un style pictural des années 1540–1550 qui, dans le travail des métaux, perd sa fluidité. Ici il se combine à un entrelacs végétal comme dans les céramiques d'Iznik de la décennie de 1580 (Atasoy, Raby 1989, fig. 55–58, fig. 273–279, p. 252, 254, fig. 532, 536–537).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1988–1989, p. 60–65, pl. 6–7; Ballian 1992, p. 74–75, n° 36; Athènes 1994, p. 267, n° 92 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 336–337, n° 556.





---

#### 47. JUG WITH DEPICTIONS OF ANIMALS

Second half of 16th century

Silver, parcel gilt

H. 16 cm; Diam. of base 6.4 cm

Inscription: (under base) +ΑΠΟΣΤΟΛΙΣΤΑΘΙ (Apostoli Stathi)

No. 14003

The earlier jugs with handles in the form of dragons are made of brass, with gold and silver inlay decoration, and come from Timurid eastern Iran. In the Ottoman version they are either decorated with precious stones, or made of silver with Ottoman-style floral and foliate ornament, the earliest being from the early and mid-sixteenth century. They are thought to have been produced in the capital, but above all in workshops in the central Balkans, originally in areas associated with the development of the metal mines in Serbia and Bosnia.

A number of these jugs are in monastery treasuries and museums in Balkan countries, or have Greek or Slavonic inscriptions which, despite being later additions, indicate the environment in which these objects were used. Only two jugs have inscriptions giving a specific location: one refers to the Metropolitan church of Meleniko/Melnik, very well known for its goldsmiths workshops, though from the seventeenth century onwards; and the other, which has a Turkish inscription, names a castle, probably of Sakiz, that is Chios (Ballian 1998, 516–8; Kürkman 1996, 35, fig. 71; see also Iconomaki-Papadopoulos 2000a, 158–60).

On the body of the jug and amidst Ottoman decoration hunting scenes are depicted with fantastic and real animals that jostle one another in an allegorical Christian reference to the fight between good and evil. Indicative of a date in the mid-sixteenth century are the half rosettes on the neck from which spring cypresses and flowering tendrils, as on Iznik ceramics. We can pick out a dog chasing a deer, a pelican doing battle with two snakes, a unicorn spearing a snake with its horn, a sphinx wrestling with a winged dragon and a giraffe with a snake. On the neck the triumph of good is depicted with paradisiac scenes: two naked figures (Adam and Eve) under the Tree of Knowledge, a small bear holding a musical instrument, and confronted animals. On the lid are solar symbols, harpies and birds. The source of the iconography is German Renaissance silverware, in which we find objects with paradisiac animals such as the deer, the unicorn, and the lion, which in effect illustrate the Christological text of the *Physiologus*. With Venice and the Venetian ports of the East, such as Ragusa, as intermediaries, this iconography passed into the Christian silverware of the Balkans, and thence to the great Ottoman urban centres. It survives in a series of objects such as the jugs

---

#### 47. PICHET AVEC DES REPRÉSENTATIONS D'ANIMAUX

Deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

Argent partiellement doré

H. 16 cm; D. de base 6,4 cm

Inscription: sous la base +ΑΠΟΣΤΟΛΙΣΤΑΘΙ (Apostoli Stathi)

N<sup>o</sup> 14003

Les plus anciens pichets à anse en forme de dragon sont en laiton avec une décoration incrustée d'or et d'argent; ils proviennent de l'Iran oriental des Timourides. Dans leur version ottomane, ils sont ornés de pierres précieuses ou sont en argent avec un décor végétal et floral ottoman, les plus anciens étant des débuts ou du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. On attribue leur confection à des ateliers de la capitale, mais aussi principalement à ceux des régions balkaniques centrales, en liaison avec le développement des mines de Serbie et de Bosnie.

Un assez grand nombre de pichets sont conservés dans les trésors des monastères et dans des musées de pays balkaniques ou ont des inscriptions en grec et en slavon, qui en dépit d'une gravure postérieure, indiquent dans quel contexte ces objets ont été utilisés. Seuls deux de ces pichets ont des inscriptions mentionnant un endroit précis d'utilisation. Sur l'un est citée la métropole de Meleniko/Melnik, ville connue pour ses ateliers d'orfèvrerie, mais seulement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Sur l'autre, qui a une inscription turque, il est question d'une citadelle, probablement de Sakiz, c'est-à-dire de Chios (Kürkman 1996, p. 35, fig. 71; Ballian 1998, p. 516-518; voir aussi Iconomaki-Papadopoulos 2000a, p. 158-160).

Sur le pichet du musée Benaki et sur un fond d'ornementation ottomane sont alignées des scènes de chasses d'animaux fantastiques et réels en une allégorie christologique de lutte entre le Bien et le Mal. Un élément indicatif pour la datation dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle nous est fourni par les demi-rosettes sur le col du vase d'où jaillissent des cyprès et des tiges végétales portant des fleurs, comme dans les céramiques d'Iznik. On distingue en particulier le chien qui poursuit un cerf, la lutte du pélican avec deux serpents, une licorne transperçant un serpent de sa corne, une sphinge luttant contre un dragon ailé et une girafe avec un serpent. Le triomphe du Bien est représenté par une scène paradisiaque: deux figures nues – Adam et Ève – sous l'arbre de la connaissance, un petit ours tenant un instrument de musique et des animaux qui se font face. Sur le couvercle, il y a des symboles solaires, une Harpie et des oiseaux. L'origine de l'iconographie est l'argenterie allemande de la Renaissance dans laquelle on rencontre des objets avec des animaux du Paradis comme le cerf, la licorne et le lion qui illustrent essentiellement le texte christologique du *Physiologos*. Par l'intermédiaire de Venise et des ports vénitiens d'Orient, tels que Raguse, cette iconographie passa dans



and small bowls (cat. no. 46), which in turn influenced the painting of Iznik ware.

The Benaki Museum jug stands out from other works of silverware or ceramics featuring animals for the clarity of its Christian symbolism (see Atasoy, Raby 1989, 256–60, figs. 538–48; Wenzel 1989; Copenhagen 1996, 414–5, no. 393). The scene with the two naked figures of Adam and Eve has no Ottoman equivalent, and recalls the carved, wooden, so-called Laskaris crosses bearing tiny Old Testament scenes carved on their bases (Ballian 2001b). Similarly the unicorn is depicted as in the West, as a symbol of purity fighting the symbol of evil, the snake, though in the medieval Islamic world it is known as the malevolent one or *karkadann* (Ettinghausen 1950, 26–34). An early allegorical depiction of a unicorn is found on a censer made in 1523 for the Serbian Monastery of Ravanica in Smederovo, a rare case of a documented workshop from the early sixteenth century (London 1981, 39, no. 61).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1988–89, 62, figs. 6–8; Athens 1994, 269, no. 95 (A. Ballian).

l'argenterie des chrétiens de la péninsule balkanique qui la transmirent aux grands centres ottomans. Elle se conserve dans une série de vases comme les pichets et les coupes (cat. 46) qui influencèrent à leur tour la peinture des céramiques d'Iznik.

Le pichet du musée Benaki se distingue par rapport à d'autres œuvres d'argenterie ou de céramique avec des animaux en raison de la clarté de son symbolisme christologique (Atasoy, Raby 1989, p. 256-260, fig. 538-548; Wenzel 1989; Copenhagen 1996, p. 414-415, n° 393). Il n'existe pas d'autre équivalent ottoman de la scène avec les deux figures nues d'Adam et Ève et il rappelle plutôt ce que l'on appelle les croix de Laskaris qui sont en bois sculpté et comportent sur leur base des scènes minuscules de l'Ancien Testament (Ballian 2001b). Parallèlement, la licorne est représentée comme en Occident en tant que symbole de la pureté combattant le symbole du mal, le serpent, tandis que dans le monde musulman médiéval elle est le méchant *karkadann* (Ettinghausen 1950, p. 26-34). Il y a aussi une représentation allégorique de la licorne sur un encensoir qui a été confectionné en 1523 pour le monastère serbe de Ravanica à Smederovo, un cas rare d'atelier des débuts du XVI<sup>e</sup> siècle dont l'existence est attestée (Londres 1981, p. 39, n° 61).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1988-1989, p. 62, fig. 6-8; Athènes 1994, p. 269, n° 95 (A. Ballian).





---

#### 48. SPRINKLER

17th century, stamped with a *tuğra*  
Silver  
H. 26.5 cm  
No. 34132

The densely packed scale pattern with the ring punched decoration on the body of the sprinkler recalls the polychrome scale ornament on Iznik ware. The way in which silverware and ceramics influenced one another, both as regards decoration and the shapes of the artefacts concerned, was especially apparent in the sixteenth century, but continued into later centuries. The motif is derived from the scales which often decorate the bodies of dragons, as for example in an early sixteenth-century silver jug with a spout in the form of a dragon (Atasoy, Raby 1989, 79–81, pls. 137, 348–50, 276–7, pls. 746–5).

The neck of the sprinkler is decorated with similar scales but on a much smaller scale and its base is surrounded by pierced merlons or crenations like those found on sixteenth-century Ottoman jugs and tankards (cat. no. 47).

It has a semi-obliterated *tuğra* and an incised zigzag, a control or assay mark attesting to the purity of the silver (Kürkman 1996, 54–5; see the similar zigzag assay test on German silver, Brett 1986, 12, fig. XXVIII).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 79, no. 40; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 375, pl. 641.

---

#### 48. ASPERSOIR

xvii<sup>e</sup> siècle, poinçon avec le *tuğra*  
Argent  
H. 26,5 cm  
N<sup>o</sup> 34132

Sur le corps de l'aspersoir, les écailles serrées avec le remplissage piqueté rappelle l'ornementation polychrome des céramiques d'Iznik. Le motif provient des écailles qui ornent souvent le corps des dragons, comme c'est le cas pour un pot à eau d'argent des débuts du xvi<sup>e</sup> siècle avec un bec verseur en forme de dragon (Atasoy, Raby 1989, fig. 137). L'influence réciproque de l'argenterie et de la céramique, tant dans l'ornementation que dans les formes des objets, qui était particulièrement visible au xvi<sup>e</sup> siècle, se poursuit durant les siècles suivants (Atasoy, Raby 1989, p. 79-81, pl. 348-350, p. 276-277, pl. 743-745). Il faut remarquer la formation du col de l'objet qui est orné d'écailles similaires mais microscopiques, tandis que sa base est entourée de créneaux ajourés comme dans les pichets ottomans et les pots à bière du xvi<sup>e</sup> siècle (cat. 47).

Sur le pied, un *tuğra* (monogramme du sultan) presque effacé et une gravure en zigzag attestent que le titre de l'argent a été vérifié (Kürkman 1996, p. 54-55; voir un poinçon zigzag similaire dans les œuvres d'argent allemandes, Brett 1986, p. 12, fig. XXVIII).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 79, n<sup>o</sup> 40; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 375, pl. 641.

---

#### 49. SPRINKLER

Constantinople/Istanbul, 1764, stamped with a *tuğra*

Parcel-gilt silver

H. 21.5 cm

Inscription (engraved on the foot): +ΑΦΙΕΡΟΜΑ ΤΟΥ ΧΑΤΖΙ ΘΕΩΔΩΡΙ ΣΤΗΝ

ΠΑΝΑ[Υ]ΙΑ 1764 (Offering from Hadji Theodori to the Virgin 1764)

No. 34462

The sprinkler is used to sprinkle rose-water over the congregation and the icons. It is an indispensable part of the church plate which actually serves no religious purpose but is purely practical, that is, to scent the air and disguise unpleasant smells. It takes its shape from Islamic flasks and sprinklers: a round body, a long, narrow neck with a small knob and a screw-on cap, which in this instance resembles a turban (Atil 1981, 98, no 31; Raby 1982, 27–8, pl. 30). The body of the flask is covered in raised honeycomb pattern and has a similarly decorated knob and gilded, attached, rosettes. For ornamental purposes gilded surfaces alternate with silver ones. The low foot has a semi-obliterated stamp with a *tuğra*.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 78, no. 39.

---

#### 49. ASPERSOIR

Constantinople / Istanbul, 1764, poinçon avec le *tuğra*

Argent partiellement doré

H. 21,5 cm

Inscription gravée sur le pied: +ΑΦΙΕΡΟΜΑ ΤΟΥ ΧΑΤΖΙ ΘΕΩΔΩΡΙ ΣΤΗΝ

ΠΑΝΑ[Υ]ΙΑ 1764 (dédicace de Hadji Theodori à la Vierge 1764)

N° 34462

Cet objet sert à asperger d'eau de rose les fidèles et les saintes icônes. C'est essentiellement un objet d'église précieux qui ne rend pas de services liés au culte mais a des fins purement pratiques comme, par exemple, d'éviter les mauvaises odeurs. Sa forme est celles des bouteilles et des aspersoirs musulmans: corps sphérique, col haut et fin avec un petit nœud et un couvercle vissé qui ressemble ici à un turban (Atil 1981, p. 98, n° 31; Raby 1982, p. 27-28, pl. 30). Le corps de l'aspersoir est formé d'un décor alvéolé en relief, un nœud correspondant et des fleurs dorées ajoutées. Pour des raisons décoratives, les surfaces dorées alternent avec les surfaces argentées. Sur le pied bas, il y a un sceau à demi effacé avec le monogramme du sultan (*tuğra*).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 78, n° 39.





---

## 50. SPRINKLER

Late 18th century  
Glass, silver-gilt mount, coral  
H. 18 cm; diam. of base 5 cm  
No. 33798

The sprinkler takes the form of the Ottoman bottles with long necks which narrow at the lip. Although it is made of blue opaque glass, it is mounted in silver-gilt, like the precious objects from the Ottoman court made of jade, Chinese porcelain or other precious materials. The mount is made up of four cast, openwork roundels with a knot pattern placed over the body of the vessel and linked by hinges to the sheet-silver mount on the foot and at the neck. The sheet silver mount is decorated with floral filigree of twisted wire (cf. similar filigree designs on the mitre of 1791, cat. no. 18). The upper part of the neck is a later repair. Two similar flasks with corresponding mounts are in the Khalili Collection and the Victoria and Albert Museum in London (Geneva 1995, 180–1, no. 121), and there is another in the Benaki Museum, with a simpler mount.

Glass-making became widespread in the Ottoman Empire in the nineteenth century after the Beykoz workshops were established in the late eighteenth century, the period to which this group of flasks should be dated (Bayramoğlu 1976). Until then glass, often in distinctive Islamic shapes, or cullet (waste glass for recycling) was imported, mainly from Venice (Mack 2002, 121, fig. 127). Whether these particular glass flasks are local products or imported, they must have been considered quite rare or innovative objects for them to be mounted in silver.

BIBLIOGRAPHY: Delivorrias, Fotopoulos 1997, 374, pl. 639.

---

## 50. ASPERSOIR

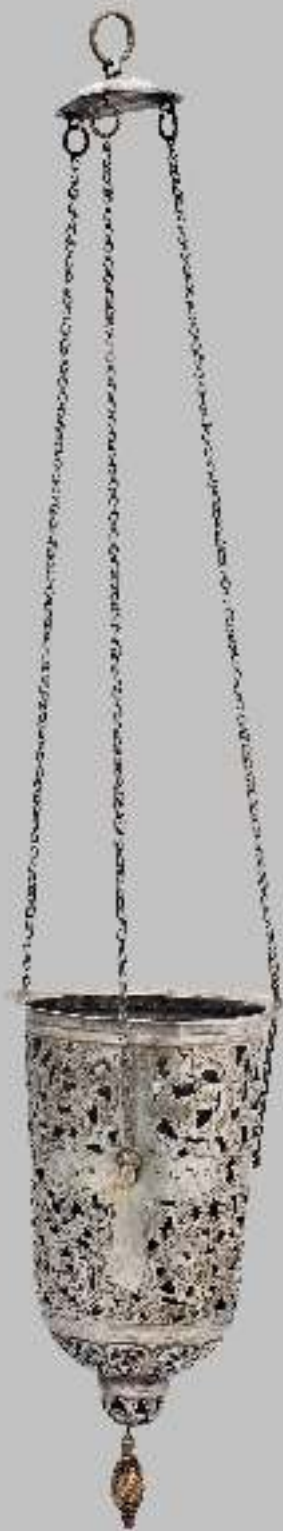
Fin du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Verre, revêtement d'argent doré, coraux  
H. 18 cm; D. de la base 5 cm  
N<sup>o</sup> 33798

L'aspersoir a la forme des bouteilles ottomanes avec un long col qui devient plus étroit à son extrémité. Bien qu'il soit réalisé en verre bleu opaque, il est orné d'un revêtement doré, comme les objets précieux de la cour ottomane faits de jade, de porcelaine de Chine ou d'autres matières précieuses. Le revêtement est constitué de quatre médaillons moulés perforés et entrelacés placés sur la panse du vase et reliés par des tourillons aux lames du pied et du col. Des dessins floraux en filigrane fait de fil métallique torsadé ornent ces lames (voir les dessins en filigrane du même genre sur la mitre de 1791, cat. 18). La partie supérieure du col est le produit d'une réparation postérieure. Deux bouteilles semblables avec un revêtement correspondant se trouvent dans la collection Khalili et au Victoria and Albert Museum à Londres (Genève 1995, p. 180-181, n<sup>o</sup> 121); une autre, avec un revêtement plus simple, est conservée au musée Benaki.

La confection d'objets en verre dans l'Empire ottoman se généralise au XIX<sup>e</sup> siècle avec les ateliers de Beykoz qui ont été fondés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque précisément où se situe cette série de bouteilles (Bayramoğlu 1976). Jusqu'alors, le verre, en objets parfois de forme islamique ou en fragments, était importé principalement de Venise (Mack 2002, p. 121, fig. 127). Ces bouteilles de verre, qu'elles soient des produits locaux ou aient été importées, devaient être considérées comme des objets assez rares ou nouveaux pour avoir été sertis d'argent.

BIBLIOGRAPHIE: Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 374, pl. 639.





---

## 5 I. LAMP

First half of the 17th century

Silver

H. 18,5 cm

Inscription: +Στέριος του Αποστόλι (Sterios son of Apostolis)

No. 13990

The lamp is in the form of the Venetian *cesendello* lamps, which the Serenissima was exporting to the East in the sixteenth century (Charleston 1966, 18–26; Rogers, Köseoğlu 1987, 202, no. 86).

The cylindrical body narrows towards the base, and ends in a hemispherical knop, from which hangs a gilded tassel. The decoration consists of three large crosses, probably originally gilded, surrounded by dense, pierced, split-leaf arabesques in the Ottoman style. The incised veining is reminiscent of the painterly rendering of the arabesques on sixteenth-century ceramics (Lane 1971, 47).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 81, no. 42; Athens 1994, 271, no. 97 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 376, pl. 643.

---

## 5 I. VEILLEUSE

Première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle

Argent

H. 18,5 cm

Inscription: +Στέριος του Αποστόλι (Sterios fils d'Apostolis)

N<sup>o</sup> 13990

La veilleuse a la forme des veilleuses en verre vénitiennes du type *cesendello* qu'au xvii<sup>e</sup> siècle la Sérénissime République exportait en Orient (Charleston 1966, p. 18-26; Rogers, Köseoğlu 1987, p. 202, n<sup>o</sup> 86).

Le corps cylindrique se rétrécit vers le bas et aboutit à un bouton hémisphérique d'où pend un pompon doré. Le décor est constitué de trois grandes croix, qui étaient probablement dorées à l'origine, entourées d'une arabesque végétale ajourée de type ottoman. Les nervures incisées rappellent encore le rendu pictural de l'arabesque dans les céramiques du xvii<sup>e</sup> siècle (Lane 1971, p. 47).

BIBLIOGRAPHIE : Ballian 1992, p. 81, n<sup>o</sup> 42; Athènes 1994, p. 271, n<sup>o</sup> 97 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 376, pl. 643.



---

## 5 2 A. BUCKLE AND PART OF BELT

Constantinople/Istanbul, mid-17th century  
Gold, silver gilt, enamel, precious stones  
H. 7.8 cm; L. 21 cm  
No. 1984

## 5 2 B. BELT BUCKLE

Constantinople/Istanbul, mid-17th century  
Gold, silvered copper alloy, precious stones  
H. 7 cm; L. 17.5 cm  
No. 1983

The main characteristics of these ornaments are the gold, the precious or semi-precious stones, and the use of various enamelling techniques. The jewelled parts are constructed like pouches made up of sheet gold on the main face, wrapped around the precious stones and sealed at the back with a sheet of gilded silver or silvered copper alloy. The pouch is lined with some soft red material to prevent the stones moving around. The floral decoration and the emphasis on large numbers of precious stones reflect the prevailing aesthetic found in sixteenth-century objects made for the Ottoman court. The central pomegranate, with its high crest of petals, is reminiscent of the repertoire of motifs used in Bursa silks, while the puffed-up leaves with the ends turned back represent a development on the leaves of the Ottoman *saz* style. Yet the pierced, enamelled stems are derived from the lacy, finishing touches seen in European jewellery. The translucent or semi-translucent champlevé enamel which allows the ribbing of the ground to show through and the raised coloured dots on the monochrome enamel come from the same tradition (Somers Cocks 1987, 26–8, pls. 24–5, 30–1, 28, 34).

Brilliant and priceless, the jewellery made in the seventeenth-century capital reflects the power and wealth of the Ottoman Empire. A centre for trading and cutting the precious stones coming from the Indies and south-eastern Asia, the Ottoman capital became at the same time a centre for the production of gem-studded jewellery, which was then channelled toward the countries with which the Empire had diplomatic relations or to its dependencies, such as Russia, Iran, Georgia, and the Danubian principalities, where it became the object of imitation. A typical if relatively little-known example is the gem-studded jewellery of the Orthodox ruler of Mingrelia in Georgia (Sanikidze, Abramishvili 1979, pls. 68–71). Best known is the astonishingly luxurious jewellery and other jewel-studded objects now kept in the Kremlin Museum. These include belts and harness still attached to their original leather or fabric backing. Between 1621 and the 1660s the names of at least eight Greek merchants, who supplied the tsar's court with jewellery made in Istanbul most probably by Greek goldsmiths, are inscribed in the imperial account books. (Istanbul 2010, 64, no. 14, 112, nos. 40–1, 249–53; and see Introduction).

UNPUBLISHED

---

## 5 2 A. BOUCLE ET PARTIE DE CEINTURE

Constantinople / Istanbul, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle  
Or, argent doré, émail, pierres précieuses  
H. 7,8 cm; L. 21 cm  
N° 1984

## 5 2 B. BOUCLE DE CEINTURE

Constantinople / Istanbul, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle  
Or, alliage de cuivre argenté, pierres précieuses  
H. 7 cm; L. 17,5 cm  
N° 1983

Les caractéristiques principales de ces ornements sont l'or, les pierres précieuses ou semi-précieuses et l'utilisation de l'émail selon différentes techniques. Les parties ornées de pierres sont confectionnées comme des écrins constitués sur la face antérieure d'une feuille d'or entourant les pierres précieuses, tandis que la face postérieure est close par une feuille faite d'argent doré ou d'un alliage de cuivre argenté. À l'intérieur de l'écrin, on a disposé une matière molle rouge pour éviter que les pierres ne bougent. Le décor floral et la profusion de pierres précieuses reflètent l'esthétique des objets de la cour ottomane du XVI<sup>e</sup> siècle. La grenade au centre avec sa haute touffe rappelle la thématique des soieries de Bursa, alors que les feuilles gonflées avec leur extrémité repliée sont un développement des feuilles de *saz* de l'art ottoman. Mais les tiges ajourées émaillées dérivent des bordures dentelées des bijoux européens. L'émail champlevé transparent ou à demi transparent, qui laisse voir les nervures du fond, tout comme les points colorés en relief sur l'émail monochrome, ont la même origine (Somers Cocks 1987, p. 26-28, pl. 24-25, 28, 30-31, 34).

Les bijoux brillants et précieux qui sont confectionnés au XVII<sup>e</sup> siècle dans la capitale reflètent la force et la richesse de l'Empire ottoman. Centre de commercialisation et de taille de pierres précieuses provenant des Indes et de l'Asie du Sud-Est, la capitale ottomane devient parallèlement un centre de fabrication de bijoux ornés de pierres précieuses qui se répandent ensuite et sont l'objet d'imitation dans les pays avec lesquels l'empire a des relations diplomatiques ou qui ont avec lui des rapports de dépendance, comme la Russie, l'Iran, la Géorgie et les principautés danubiennes. Les bijoux ornés de pierres du prince orthodoxe de Mingrelie en Géorgie en offrent un exemple caractéristique, bien que peu connu (Sanikidze, Abramishvili 1979, pl. 68-71). Cependant, les bijoux et les objets ornés de pierres conservés aujourd'hui au Kremlin, parmi lesquels des ceintures et des brides encore fixées à leur support de tissu ou de cuir initial, sont d'un luxe incroyable. Les registres du tsar ont enregistré, entre 1621 et les années 1660, au moins huit noms de commerçants grecs qui fournissaient à la cour impériale des bijoux confectionnés dans la capitale très probablement par des orfèvres grecs (Istanbul 2010, p. 64, n° 14, p. 112, n°s 40-41, p. 249-253; voir aussi introduction).

INÉDIT

### 53. PRIESTLY PECTORAL IN THE SHAPE OF A DOUBLE-HEADED EAGLE

Constantinople/Istanbul, late 17th century

Gold, silver gilt, rubies, emeralds, amethysts, enamel, glass beads

H. 6 cm; W. 4.7 cm

Inscribed: M[HTH]P Θ[EO]Υ, Ι[Σ] ΧΡ. ΙΝΒΙ (M[othe]R [of God], J[esu]s Chr[ist], J[esus]  
of N[azareth] K[ing] of the J[ews])

No. 7660. Gift of Eleni Stathatou

The pectoral is in the form of a two-headed eagle, the imperial emblem of the Palaiologans, which became a symbol of the Orthodox Church and its prelate after the Fall of Constantinople. It has been used since the early seventeenth century on the patriarchal seal, but its earliest known use as a patriarchal emblem is on the throne of Jeremiah II (1577) in the patriarchal church in Phanari (Ballian 1988–89). One side is inset with rubies and emeralds, placing it firmly in the tradition of gem-studded Ottoman jewellery, while on the reverse the Virgin and Child, the Annunciation, and the Crucifixion, are depicted in painted enamel, a purely western European technique. In the sixteenth century limited use of champlevé enamel is witnessed in the Ottoman capital both in Christian and Muslim work. But by the first half of the seventeenth century, influenced by imported European works, the jewellery of Constantinople was being adorned with painted and other types of enamel, though only on the reverse, as in contemporary European jewellery (Bury 1982, 64; Tait *et al.* 1984, pl. 12, no. 280).

Exceptionally famous in its day, jewellery from Constantinople or “from the City” (*apo tin Poli*) was celebrated in Greek folksong, recorded in dowry agreements and hoarded in sacristies, as for example in the Greek church of San Giorgio dei Greci in Venice or the Vatopedi Monastery on Athos, where a similar, gem-studded, double-headed eagle is, in fact, preserved (Ballian 1998, 515, figs. 459–60). In the works of the painter and engraver Jean-Baptiste van Moor the precious, gem-encrusted jewellery worn by the wives of the Greek bourgeoisie and the commercial magnates of the Pera district of Constantinople rivals the splendour of that worn by the court officials of the sultan (Ferriol 1714).

BIBLIOGRAPHY: Delivorrias, Fotopoulos 1997, 319, pls. 522–3; Georgoula 1999, 442–5, no. 158 (A. Ballian); New York 2005, 79, no. 24 (A. Ballian); Lisbon 2007, 228, no. 116 (A. Ballian).

### 53. PENDENTIF PASTORAL EN FORME D'AIGLE À DEUX TÊTES

Constantinople / Istanbul, fin du XVII<sup>e</sup> siècle

Or, argent doré, rubis, émeraudes, améthystes, émail, pierres en pâte de verre

H. 6 cm; L. 4,7 cm

Inscription : M[HTH]P Θ[EO]Υ, Ι[Σ] ΧΡ. ΙΝΒΙ (M[ère] de D[ieu], J[ésus] Chr[ist],  
Jésus de Nazareth Roi des Juifs)

N<sup>o</sup> 7660. Don d'Eleni Stathatou

Le pendentif a la forme d'un aigle à deux têtes, emblème des Paléologues qui est devenu, après la Prise de Constantinople, le symbole de l'Église orthodoxe et de sa hiérarchie. Il est utilisé depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle sur le sceau patriarcal, mais son usage le plus ancien comme emblème patriarcal se trouve sur le trône de Jérémie II (1577) dans l'église patriarcale du Fener (Ballian 1988–1989). La face avec inclusion de rubis et d'émeraudes permet de classer ce pendentif dans la catégorie des bijoux ottomans ornés de pierres précieuses, alors que sur la face postérieure, la Vierge à l'Enfant, l'Annonciation et la Crucifixion sont rendues en émail peint, technique purement occidentale. L'usage limité d'émail champlevé est attesté dans la capitale ottomane au XVII<sup>e</sup> siècle dans des œuvres aussi bien chrétiennes que musulmanes. Cependant, avant le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et sous l'influence de pièces importées d'Europe, les bijoux de la capitale ottomane s'enrichissent d'émail peint et d'autres sortes d'émaux, qui sont limités à leur face postérieure, comme c'est le cas dans les bijoux européens de la même époque (Bury 1982, p. 64; Tait *et al.* 1984, pl. 12, n<sup>o</sup> 280).

Les bijoux de Constantinople, appelée par les Grecs « la Ville » (*i Poli*), particulièrement renommés à leur époque, ont été célébrés dans les chants populaires grecs, recensés dans les contrats de mariages avec dot et conservés dans des trésors comme ceux de l'église grecque de Saint-Georges de Venise ou du couvent de Vatopédi à l'Athos, où précisément se trouve un aigle à deux têtes incrusté de pierres précieuses semblable à celui-ci (Ballian 1998, p. 515, fig. 459–460). Dans les œuvres du peintre et graveur Jean-Baptiste van Moor, les bijoux précieux sertis de pierres que portent les femmes des grands bourgeois et des riches commerçants de Péra rivalisent d'éclat avec ceux des dignitaires de la cour du sultan (Ferriol 1714).

BIBLIOGRAPHIE: Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 319, pl. 522–523; Georgoula 1999, p. 442–445, n<sup>o</sup> 158 (A. Ballian); New York 2005, p. 79, n<sup>o</sup> 24 (A. Ballian); Lisbonne 2007, p. 228, n<sup>o</sup> 116 (A. Ballian).





#### 54. PANAGIARION PECTORAL

1624–39, 1667–68

Ivory, silver gilt, niello

Diam. 7.7 cm

Inscriptions: (obverse, on the inner circle and against a niello ground) +ΤΗΝ ΤΙΜΙΩΤΕΡΑΝ ΤΟΝ ΧΕΡΟΥΒΙΜ ΚΑΙ ΕΝΔΟΞΟΤΕΡΑΝ ΑΣΥΓΚΡΗΤΩΣ ΤΟΝ ΣΕΡΑΦΙΜ ΤΗΝ ΑΔΙΑΦΘΟΡΟΣ Θ(ΕΟ)Ν ΛΟΓΩΝ ΤΕΚΟΥΣΑΝ (Worthier than the cherubim and incomparably more glorious than the seraphim, she who inviolate gave birth to the incorruptible Word of God). Chased in the outer circle: +ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΝΙΚΟΜΙΔΕΙΑΣ ΚΥΡ ΝΕΟΦΥΤΟΥ +ΠΟΙΜΕΝΟΣ ΤΕ ΚΑΙ ΑΡΧΗΘΥΤΟΥ ΑΥΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ ΘΕΟΦΟΥΡΗΤΟΥ (Dedicated by His Holiness Metropolitan Neophytos of Nicomedia, the pastor and high priest of this God-protected city). Reverse, on the inner circle: ΓΕΓΟΝΕΝ Η ΚΟΙΛΙΑ ΣΟΥ ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΧΟΥΣΑ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ Χ(ΡΙΣΤΟ)Ν ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν ΗΜΩΝ ΕΞ ΟΥ ΠΙΑΣ Ο ΤΡΩΩΝ ΟΥ ΘΝΗΚΕΙ (Thy womb is become an altar bearing the bread of Heaven Christ our God, and whosoever eats of that bread shall not die). On the outer circle: +ΒΛΕΨΟΝΑΝΟΘΕΝ ΘΕΕ ΜΟΥ ΠΟΗΤΑ ΜΟΥ ΑΥΤΡΩΤΑ ΜΟΥ ΤΡΙΑΛΑΜΠΙΣ ΚΥΡΙΑ(Ρ)ΧΙΑ +ΦΩΤΑΥΤΗΣ ΤΕΛΕΤΑΡΧΙΑ +ΔΟΞΑ ΚΡΑΤΟΣ ΕΥΦΗΜΙΑ. ΚΥΒΕΡΝΟΥ ΤΗΝ ΕΥΣΕΒΕΙΑ (Look down from on high, my God, my Maker, my Redeemer, thrice-brilliant dominion, radiant ceremony Glory, might, praise! Guide Thou my piety)

No. 10400

Originally *panagiaria* were shallow dishes used in a special monastic service dedicated to the Virgin. When this service developed into a normal part of the liturgy, they were transformed from the fourteenth century onwards into personal pectorals for high-ranking clergy.

The two hemispherical parts of this ivory *panagiarion* are set in gilded silver, and linked by hinges and a clasp. In the centre of each face have been chased the images usually depicted inside *panagiaria*, the Virgin and Child surrounded by angels on the obverse and the Hospitality of Abraham on the reverse. Around the Hospitality of Abraham are ten roundels with apostles and evangelists, while the Virgin is encircled by nine roundels containing scenes from the Old Testament, prophets and saints. The Old Testament scenes have iconographic parallels in the iconography of the Tree of Jesse in monumental art. Yet they are more directly reminiscent of similar small-scale depictions on the carved wooden crosses of the sixteenth century, known as Laskaris crosses, which have Old Testament scenes carved on their bases (Ballian 2001b). Inside the *panagiarion* the Great Feasts are depicted in a double arcade.

The rare use of ivory, the quality of the finely chased inscriptions, as well as the Ottoman-style lotus flowers, roses and *saz* leaves on the inside, show the high rank of the patron, who was no doubt at home in the patriarchal court. Neophytos, Metropolitan of Nikomedia (1618, 1624–39, 1667–68) is mentioned as the donor of vestments to the monasteries of St John the Baptist and the Virgin Kossyphinissa in Serres, but his *sakkos* made of an opulent Ottoman fabric woven with silver and gold thread, now in the Benaki Museum (Ballian 2008, 81, fig. 1) is what really stands out.

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 2–3, no. 4; Athens 1994, 282–3, no. 118; Georgoula 1999, 432–5, no. 156 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 322–3, pls. 530–2; New York 2005, 80–1, no. 25; Lisbon 2007, 230–1, no. 117 (A. Ballian).

#### 54. PANAGIARION-PENDENTIF

1624-1639, 1667-1668

Ivoire, argent doré, nielle

D. 7,7 cm

Inscriptions: devant, dans le cercle intérieur et sur un fond de nielle: +ΤΗΝ ΤΙΜΙΩΤΕΡΑΝ ΤΟΝ ΧΕΡΟΥΒΙΜ ΚΑΙ ΕΝΔΟΞΟΤΕΡΑΝ ΑΣΥΓΚΡΗΤΩΣ ΤΟΝ ΣΕΡΑΦΙΜ ΤΗΝ ΑΔΙΑΦΘΟΡΟΣ Θ[ΕΟ]Ν ΛΟΓΩΝ ΤΕΚΟΥΣΑΝ (Celle qui est plus honorable que les chérubins et incomparablement plus glorieuse que les séraphins, l'incorruptible qui a mis au monde Dieu le Verbe). Inscription ciselée dans le cercle extérieur: +ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΝΙΚΟΜΙΔΕΙΑΣ ΚΥΡ ΝΕΟΦΥΤΟΥ +ΠΟΙΜΕΝΟΣ ΤΕ ΚΑΙ ΑΡΧΗΘΥΤΟΥ ΑΥΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ ΘΕΟΦΟΥΡΗΤΟΥ (Consacré par sa sainteté le métropolitain de Nicomédie, monseigneur Néophyte + pasteur et grand prêtre de cette cité que Dieu garde). Derrière, dans le cercle intérieur: ΓΕΓΟΝΕΝ Η ΚΟΙΛΙΑ ΣΟΥ ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΧΟΥΣΑ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ Χ[ΡΙΣΤΟ]Ν ΤΟΝ Θ[ΕΟ]Ν ΗΜΩΝ ΕΞ ΟΥ ΠΙΑΣ Ο ΤΡΩΩΝ ΟΥ ΘΝΗΚΕΙ (Tes entrailles sont devenues la sainte table portant le pain céleste, le Christ notre Dieu; celui qui en mange ne mourra pas). Sur le cercle extérieur: +ΒΛΕΨΟΝ ΑΝΟΘΕΝ ΘΕΕ ΜΟΥ ΠΟΗΤΑ ΜΟΥ ΑΥΤΡΩΤΑ ΜΟΥ ΤΡΙΑΛΑΜΠΙΣ ΚΥΡΙΑ(Ρ)ΧΙΑ +ΦΩΤΑΥΤΗΣ ΤΕΛΕΤΑΡΧΙΑ +ΔΟΞΑ ΚΡΑΤΟΣ ΕΥΦΗΜΙΑ. ΚΥΒΕΡΝΟΥ ΤΗΝ ΕΥΣΕΒΕΙΑ (Abaisse Ton regard du haut des cieux, mon Dieu, mon Créateur, mon Sauveur, domination trois fois lumineuse, cérémonie rayonnante, Gloire, puissance, louange, guide ma piété)

N° 10400

Les *panagiaria* étaient à l'origine des objets plats utilisés dans une cérémonie conventuelle spéciale consacrée à la Mère de Dieu. L'évolution de cette cérémonie en pratique habituelle de la liturgie les a transformés à partir des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles en pendentifs personnels des prélats.

Les deux parties circulaires en ivoire sont ciselées avec des représentations qui figurent traditionnellement à l'intérieur des *panagiaria*, sur la face antérieure la Sainte Vierge avec le Christ entouré d'anges, sur la face postérieure l'hospitalité d'Abraham. Autour de l'hospitalité d'Abraham, il y a dix médaillons avec des apôtres et des évangélistes, tandis qu'autour de la Sainte Vierge sont disposés neuf médaillons contenant des scènes de l'Ancien Testament, des prophètes et des saints. Les scènes de l'Ancien Testament ont des parallèles dans l'iconographie de la racine de Jessé. Plus directement, elles rappellent des figurations microscopiques du même genre sur les croix en bois sculpté du XVI<sup>e</sup> siècle appelées croix de Laskaris, qui sont sculptées à leur base avec des scènes de l'Ancien Testament (Ballian 2001b). À l'intérieur du *panagiarion* se trouve une représentation des Douze Fêtes dans une double série d'arcades.

L'usage rare de l'ivoire, la qualité de l'inscription délicatement ciselée, ainsi que celle des fleurons ottomans de lotus, des rosaces et des feuilles de *saz* à l'intérieur font bien voir le haut niveau du possesseur qui très certainement fréquentait la cour patriarcale. Néophyte (métropolitain de Nicomédie en 1618, 1624-1639, 1667-1668) est mentionné comme donateur de vêtements sacerdotaux dans les monastères du Saint-Prodrome et de la Vierge Kossyphinissa à Serres (Ballian 2008, p. 81, fig. 1).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 2-3, n° 4; Athènes 1994, p. 282-283, n° 118; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 322-323, pl. 530-532; Georgoula 1999, p. 432-435, n° 156 (A. Ballian); New York 2005, p. 80-81, n° 25; Lisbonne 2007, p. 230-231, n° 117 (A. Ballian).



---

## 55. PECTORAL OF METROPOLITAN PARTHENIOS

Constantinople/Istanbul, 1738

Gold, diamond, rubies, emeralds, sapphires, enamel

H. 9 cm

Inscription on reverse: ΚΤΗΜΑ ΑΡΧΙΟΥΤΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑΣ ΟΥ ΚΛΗΣΙΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ ΠΑΤΡΙΣ ΔΗΣΑΝΡΟΠΙΝΗ (This belongs to the Archbishop of Caesarea in Cappadocia whose name is Parthenios and [who comes] from Santorini)

No. 33795

The pierced, circular pectoral is topped with a crown and three pendant emeralds hang from the base, as in the European jewellery which takes its inspiration from heraldry (Tait et al. 1884, II, nos. 276, 286, 335). In the centre is a large, multi-faceted emerald surrounded by rows of precious stones encased in a deep leaf-shaped setting; around the mount are delicate, enameled stems. The reverse is covered with painted enamel with the Holy Trinity in the central medallion, surrounded by rows of angels, six-winged seraphim, evangelist symbols and other heavenly powers as well as small, foliate cartouches with green and blue semi-translucent enamel. The technique of painted enamel and the rococo cartouches with the edges curled back show the Western European influence on this gem. The same is true of the iconography of the Holy Trinity for which the model probably came from the prints which circulated widely in the Orthodox world, most probably through the Greek colonies in Venice and Vienna but also on Mount Athos where many of them were printed (Papastratos 1990, I, 100–8). That the pectoral was made in Constantinople is evident from the use of the semi-translucent enamel over a hatched ground, a feature which characterizes Constantinopolitan jewellery since the seventeenth century.

Parthenios Gavalas was Bishop of Loftsou in Bulgaria before being promoted to the episcopal throne of Caesarea in 1734. He came from a noble family, was a learned man and an art lover. He must have been an important personage for the Grand Primikerios Tzanes of Lesbos to have dedicated an epigram to him. Parthenios rebuilt the ruined Cathedral of Caesarea at his own expense and when he died he bequeathed to the church his precious vestments, the *berat* (warrant from the sultan), appointing him to the metropolitan throne, and his bejewelled bishop's staff, which are all now in the Benaki Museum (Levidis 1883, 183).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 10, no. 37; Athens 1994, 285–6, no. 122 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 319, pls. 524–5; Georgoula 1999, 446–9, no. 159 (A. Ballian).

---

## 55. PENDENTIF DU MÉTROPOLITE PARTHÉNIOS

Constantinople / Istanbul, 1738

Or, diamant, rubis, émeraudes, saphirs, émail

H. 9 cm

Inscription sur la face postérieure: ΚΤΗΜΑ ΑΡΧΙΟΥΤΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑΣ ΟΥ ΚΛΗΣΙΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ ΠΑΤΡΙΣ ΔΗΣΑΝΡΟΠΙΝΗ (Propriété de l'archevêque de Césarée en Cappadoce dont le nom est Parthénios et la patrie Santorini)

N° 33795

Ce pendentif circulaire porte à son sommet une couronne et à sa base trois émeraudes suspendues, comme les bijoux européens inspirés par l'héraldique (Tait et al. 1884, vol. II, n<sup>os</sup> 276, 286, 335). Au centre, une grande émeraude polyédrique est entourée de séries de pierres précieuses placées dans un sertissage profond en forme de feuille; dans le cadre, des tiges délicates émaillées. La face postérieure est recouverte d'un émail peint avec la sainte Trinité dans le médaillon central entourée d'une suite d'anges, de séraphins à six ailes, des symboles des évangélistes et d'autres puissances célestes, ainsi que de petits cartouches végétaux avec de l'émail vert et bleu semi-transparent. La technique de l'émail peint et les cartouches rococo avec les extrémités repliées manifestent l'orientation occidentale du bijou. Il en est de même pour l'iconographie de la sainte Trinité, dont l'original vient probablement des gravures circulant largement dans le monde orthodoxe avec pour centre principal les communautés grecques de Venise et de Vienne mais aussi de l'Athos (Papastratos 1990, vol. I, p. 100–108). La fabrication du pendentif à Constantinople est indiquée par l'usage de l'émail semi-transparent sur un fond hachuré, un élément qui caractérise les bijoux constantinopolitains depuis le xvii<sup>e</sup> siècle.

Parthénios Gavalas était évêque de Loftsou en Bulgarie, avant d'être promu au siège de Césarée, en 1734. Il appartenait à une famille de notables, était lettré et amateur d'art. Ce devait être une personnalité importante pour que le grand primicère Tzanis de Lesbos lui ait consacré une épigramme. Parthénios reconstruisit à ses frais la métropole en ruine de Césarée et, quand il mourut, il légua à l'église ses ornements sacerdotaux précieux, le *berat* (l'acte d'investiture du sultan le nommant au trône métropolitain) et sa crosse d'évêque ornée de pierres précieuses. Le tout est aujourd'hui conservé au musée Benaki (Levidis 1883, p. 183).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 10, n° 37; Athènes 1994, p. 285–286, n° 122 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 319, pl. 524–525; Georgoula 1999, p. 446–449, n° 159 (A. Ballian).



---

## 56. BEJEWELLED HAND

17th century  
Silver gilt, silver, rubies, emeralds and turquoise  
H. 12 cm  
No. 34303

The imposing hand is decorated all over with coloured stones, rubies, emeralds and turquoise, mostly uncut, en cabochon or table cut. The deep setting which holds the stones like a collar has Ottoman-style floral mounts for the small stones, and square or octagonal mounts lined with cord for the large ones. The effect of the jewelled surface is heightened by the great polygonal nail-heads, and the series of granules at the finger joints, all edged in cord.

The setting and the style come from the precious, jewel-encrusted works of the Ottoman court. Yet the details reveal a cheaper, perhaps more provincial manufacture. The polygonal nail heads, an artistic substitute for stones, are also found on the mitre from Argyroupolis (cat. no. 18).

The hand has five slots for fixing it, and may have come from a large icon, perhaps one of the despotic icons from an iconostasis, where it would have covered the hand of the Virgin or Christ. Alternatively it may have been an ex-voto, offered up by someone suffering from a hand ailment.

BIBLIOGRAPHY: Delivorrias, Fotopoulos 1997, 335, pl. 554.

---

## 56. MAIN ORNÉE DE PIERRES

XVII<sup>e</sup> siècle  
Argent doré, argent, rubis, émeraudes, turquoises  
H. 12 cm  
N<sup>o</sup> 34303

Cette main impressionnante est couverte de pierres précieuses colorées, rubis, émeraudes et turquoises; la plupart ne sont pas taillées mais en cabochon ou taillées avec une table. Le sertissage profond qui enserme les pierres comme un faux-col a, dans le cas des petites pierres, un réceptacle floral ottoman, tandis que dans le cas des grandes pierres c'est un écrin carré ou octogonal avec une torsade à sa base. La face ornée de pierres est accentuée par les grandes têtes de clous polyédriques et les petites sphères contiguës aux articulations des doigts, qui sont tous encadrés par des torsades.

Le genre du sertissage et le style nous renvoient aux œuvres précieuses couvertes de pierres de la cour ottomane. Mais les détails montrent une fabrication moins luxueuse, peut-être provinciale. Les têtes de clous polyédriques, qui remplacent élégamment les pierres, existent aussi sur la mitre d'Argyroupolis (cat. 18).

La main comporte cinq trous pour l'attacher et provient probablement d'une grande icône, appartenant peut-être à une iconostase d'église où elle devait couvrir la main de la Sainte Vierge ou du Christ. Autre possibilité, il s'agit de l'ex-voto d'un fidèle souffrant d'une maladie de la main.

BIBLIOGRAPHIE: Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 335, pl. 554.





57. PAIR OF LITURGICAL FANS FROM THE *METOCHION*  
OF THE HOLY SEPULCHRE

Constantinople/Istanbul, 1705

Silver, parcel gilt

H. 53,5 cm; diam. 33 cm

Inscription: + ΤΑ ΠΑΡΟΝΤΑ ΕΞΑΠΤΕΡΙΓΑ ΑΦΙΕΡΟΘΗΚΑΝ ΕΝ ΤΟ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΤΟΧΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΤΑΦΟΥ ΠΑΡΑ ΤΟΝ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΝ ΚΥΡ  
ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΚΕ ΚΥΡ ΓΚΙΟΚΑ ΚΑΙ ΚΥΡ ΧΑΤΖΗ ΚΥΡΙΤΖΗ ΜΠΑΚΑΛΗ ΕΝ Χ[ΡΙΣΤ]Ο 1705  
(These *hexapteryga* were dedicated to the church of St George in the *metochion*  
of the Holy Sepulchre by the most honoured Kyr Athanasios and Kyr Gkiokas  
and Kyr Hadji Kyritzis Bakalis in [the year of] Christ 1705)

No. 33889

The fans or *rhipidia* (commonly called *hexapteryga* in Greek or six-winged creatures) are symbols of the homonymous six-winged seraphim and the tetramorph cherubim, the heavenly creatures that sing the praises of and protect God in Majesty. The influence of Byzantine imperial ceremonial on the liturgy meant that they took on the role of the imperial standards, being processed in front of Christ the King in services.

The large discs of the liturgical fans bear a pierced split-leaf Ottoman arabesque with the tips of the leaves curling back. An advantage of the pierced disc is that it weighs less, thus most of the best known seventeenth-century fans have this type of arabesque, whether foliate (fans from Sozopolis (1601) and Amorgos (1682)) or floral (fans in the Benaki Museum (1690), in the monasteries of Agias (1662–5) and of Panachrantos on Andros (1708)) (Sotiriou 1938, 63; Koutelakis 1996, fig. 33; New York 2005, 89, no. 31; Fyssas 2007, figs. 23, 26).

Nine medallions, probably made by pressing in a mould, have been riveted onto each of the pierced discs. In the centre of one is St George and of the other the Resurrection, each surrounded by seraphim and symbols of the evangelists. Similar medallions with symbols of the evangelists decorate a processional cross of 1716 in the Benaki Museum.

The *metochion* of St George in Phanari/Fener was more or less the permanent residence of the Patriarch of Jerusalem. The names of the donors show them to have been leading members of the Greek community in Constantinople. Kyr Athanasios can be identified with the extremely influential master furrier or *kürkçübaşı*, head of the guild of furriers and the Sultan Mustafa II's personal supplier of furs, while Hadji Kyritzis Bakalis seems likely to have been a high-ranking member of the equally powerful guild of grocers Gedeon 1884, 88, 172; Komninos-Ypsilantis 1870, 308).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 5, no. 16; Ballian 1992, 67–9, no. 32; Athens 1994, 276, no. 108 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 365, pls. 608–9.

57. PAIRE D'ÉVENTAILS LITURGIQUES  
DE LA DÉPENDANCE DU SAINT-SÉPULCRE

Constantinople / Istanbul, 1705

Argent partiellement doré

H. 53,5 cm; D. 33 cm.

Inscription sur la circonférence : + ΤΑ ΠΑΡΟΝΤΑ ΕΞΑΠΤΕΡΙΓΑ ΑΦΙΕΡΟΘΗΚΑΝ ΕΝ ΤΟ  
ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΤΟΧΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΤΑΦΟΥ ΠΑΡΑ ΤΟΝ  
ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΝ ΚΥΡ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΚΕ ΚΥΡ ΓΚΙΟΚΑ ΚΑΙ ΚΥΡ ΧΑΤΖΗ ΚΥΡΙΤΖΗ  
ΜΠΑΚΑΛΗ ΕΝ Χ[ΡΙΣΤ]Ο 1705 (Les présents *hexapteryga* ont été consacrés en l'église  
Saint-Georges de la dépendance du Saint-Sépulcre par le très honorable sire  
Athanasios, sire Ghiokas et sire Hadji Kyritsis Bakalis, l'an du Christ 1705)

N° 33889

Ces bannières ou *hexapteryga* sont les symboles des séraphins homonymes à six ailes et des chérubins aux quatre visages, ces créatures célestes qui célèbrent et protègent Dieu assis sur son trône. L'influence du cérémonial impérial byzantin leur a donné la forme des étendards impériaux qui précèdent le Christ Roi dans les processions.

Le grand disque porte une arabesque végétale ottomane ajourée avec des demi-feuilles qui se replient aux extrémités. L'avantage du disque ajouré est la diminution de son poids. C'est pourquoi la plupart des *hexapteryga* du XVII<sup>e</sup> siècle portent une arabesque soit végétale – disque de Sozopolis (1601), d'Amorgos (1682) – soit florale – disque du musée Benaki (1690), d'Agia (1662–1665) et de la Panachrantos (1708) d'Andros (Sotiriou 1938, p. 63; Koutelakis 1996, fig. 33; New York 2005, p. 89, n. 31; Fyssas 2007, fig. 23, 26).

Sur chaque côté des disques ajourés sont fixés neuf médaillons circulaires, fabriqués très probablement par frappe dans une matrice. Au centre d'une face est représenté saint Georges, de l'autre la Résurrection, avec un entourage d'anges à six ailes et de symboles des évangélistes. Des médaillons du même genre avec des symboles des évangélistes ornent aussi une croix de procession de 1716 se trouvant au musée Benaki.

La dépendance (*métouque*) du Saint-Sépulcre, dans le quartier du Fanari / Fener à Constantinople, était la résidence quasi permanente du patriarche de Jérusalem. Les surnoms des dédicateurs montrent qu'ils étaient membres dirigeants de la communauté grecque de Constantinople. Sire Athanasios peut être identifié avec le tout puissant grand fourreur ou *kürkçübaşı*, c'est-à-dire fournisseur personnel des fourrures du sultan Mustafa II, tandis que sire Hadji Kyritsis Bakalis était vraisemblablement le grand maître de la puissante corporation des épiciers (Komninos-Ypsilantis 1870, p. 308; Gedeon 1884, p. 88, 172).

BIBLIOGRAPHIE : Chatzidaki 1959, p. 5, n° 16; Ballian 1992, p. 67-69, n° 32; Athènes 1994, p. 276, n° 108 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 365, pl. 608-609.





## 58. PROCESSIONAL CROSS

Constantinople/Istanbul, late 17th–early 18th century

Parcel-gilt silver, wooden core

H. 60.4 cm; W. 33.5 cm

Inscription, plaque above the crucifix: Ι[ησοῦς]Ν[αζωραῖος]Β[ασιλεὺς]Ι[ουδαίων]  
(Jesus Christ King of the Jews)

No. 34580

The great processional crosses were carried around attached to long wooden poles, or placed in the centre of the altar. Together with the *rhipidia* or liturgical fans, they are the most impressive liturgical artefacts, and reflect the piety and prosperity of the parish. Just as the earlier Byzantine crosses depicted the Crucifixion and the evangelists' symbols, later crosses follow the same iconographical format, but were adapted to the models prevailing in Western religious art. Thus, in accordance with Latin tradition, on one side of the cross the figure of the Crucified Christ in low relief dominates the centre ground, while at the ends of the cross-arms are depicted the Evangelists, accompanied by their symbols. The influence of Italian processional crosses is particularly obvious, both in the shape of the crosses with their four-lobed finials and in the construction with silver plaques covering a wooden core and gilded elements riveted to the surface (Collareta, Capitanio 1990, 10–15, no. 5, 121–23, no. 33, 177–85, no. 50, 221–26, nos. 64–68).

On the reverse of the cross, a plaque has been attached bearing an image of a standing Virgin wearing a crown and holding the Christ Child, surrounded by angels and rosettes, while two hierarchs, St Peter and St John the Baptist, occupy the ends of the cross-arms. Cast vegetal decoration in the Ottoman style runs around the edges and Renaissance-style floral scroll, cherubim and seraphim are attached to the sides of the cross (cf. Bergamini 1992, 186, 190, nos. VII.2, VII.4). This type of cross, with minor variations, was produced in Constantinople from the mid-seventeenth to the early eighteenth century. The Benaki Museum has four examples dating from 1682 to 1706, while a fifth cross from the end of the seventeenth century is in the Monastery of the Immaculate Virgin (the *Panachrantos*) on Andros (Ballian 1992, 70–71, no. 33; Fyssas 2007, fig. 25).

UNPUBLISHED

## 58. CROIX DE PROCESSION

Constantinople / Istanbul, fin XVII<sup>e</sup>-début XVIII<sup>e</sup> siècle

Argent partiellement doré, cœur en bois

H. 60,4 cm; L. 33,5 cm

Inscription, petite plaque au-dessus du Crucifié :

Ι[ησοῦς]Ν[αζωραῖος]Β[ασιλεὺς]Ι[ουδαίων] (Jésus de Nazareth Roi des Juifs)

N° 34580

Les grandes croix de procession sont promenées fixées sur une longue hampe de bois et sont placées au centre de la sainte table. Avec les éventails liturgiques appelés *hexapteryga*, elles constituent les objets d'églises les plus imposants et reflètent la piété et la prospérité de la paroisse. Comme les plus anciennes croix byzantines représentaient la Crucifixion et les symboles des quatre évangélistes, de même les croix post-byzantines suivent un programme iconographique identique, mais adapté aux modèles imposés par l'art religieux occidental. Ainsi, sur une face de la croix, conformément à la tradition de l'Église latine, on trouve en relief au centre le Crucifié, telle une petite statue sculptée seulement sur sa face antérieure, tandis qu'aux extrémités des branches de la croix sont figurés les évangélistes accompagnés des animaux et de l'ange qui les symbolisent. L'influence des croix de procession italiennes est particulièrement visible tant pour la forme des croix aux extrémités à quatre lobes que pour la confection avec un noyau de bois couvert par des plaques d'argent, sur lesquelles sont cloués des éléments supplémentaires dorés (Collareta, Capitanio 1990, p. 10-15, n° 5, p. 121-123, n° 33, p. 177-185, n° 50, p. 221-226, n° 64-68).

Sur l'autre face de la croix, une petite plaque est fixée avec la Vierge couronnée tenant l'Enfant Jésus debout et entourée d'anges et de rosaces, alors qu'aux extrémités des bras sont représentés de saints prélat, saint Pierre et saint Jean-Baptiste. Sur les arêtes court une ornementation végétale moulée de type ottoman et sur l'épaisseur de la croix sont fixés des fleurons en spirale de style Renaissance, des chérubins et des anges avec six ailes (voir Bergamini 1992, p. 186, 190, n° VII.2, VII.4). Des croix de ce type ont été fabriquées avec de petites variantes à Constantinople du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle aux débuts du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quatre exemplaires sont conservés au musée Benaki datés de 1682 à 1706, tandis qu'une cinquième croix de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle se trouve au monastère de la Panachrantos à Andros (Ballian 1992, p. 70-71, n° 33; Fyssas 2007, fig. 25).

INÉDIT

---

## 59. HOLY WATER BASIN

1722, repaired 1738

Silver

H. 16,5 cm; diam. (at lip) 23 cm

Inscription: +ΑΦΗΡΟΜΑ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ 1722. +ΕΠΗΜΕΙΘΙ ΤΟ Χ[Ε]Ρ[Υ]ΒΟ ΑΠΟ  
ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟ[Υ] ΑΓΗΘ[Υ] ΑΠΟΣΤΟΛΟ[Υ]. +ΤΟΝ ΤΗΜΙΟΤΑΤΟ[Υ]

ΕΠΙΤΡΟΠΟΝ ΓΙΟΡΓΑΚΙ ΠΑΣΧΑΛΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙ ΠΑΡΑΣΚΕΒΑ ΘΑΝΑΣΙ ΣΑΒΑ 1738

(Offering made by Alexandra 1722. The holy water basin was repaired at the  
expense of the church of the Holy Apostles + the most reverend churchwardens

Giorgaki Paschalis Apostolis Paraskevas Thanasis Savas 1738)

No. 34025

The striking bowl has a deep, hemispherical receptacle with a short, conical foot and is made of sheet silver worked on a lathe. The two cast handles in an “S” shape are later additions, probably from the 1738 repair referred to in the inscription. Small projections on the lip show that the original handles were horizontal, perhaps like those on porringers or tureens, which from the late seventeenth century onwards became the main serving dish on the tables of the French aristocracy (Somers Cock 1987, 103; Brett 1986, nos 147, 156, 161, 210).

The decoration on the bowl is relatively plain: four large angels’ heads and stylized acanthus on the lip and on a larger scale on the base of the vessel. On Venetian church plate we find tiny angels’ heads as well as acanthus borders, which are almost always an inseparable part of their decoration (Udine 1992, IV.20, 38, VII. 21, VIII.1, 2, 5, 6, 7). However, the angels have six wings as in the iconography of the Greek Orthodox Church and their size and style recalls rather the *rhypidia* or liturgical fans, which are often decorated with six-winged seraphim (cat. no. 57).

UNPUBLISHED

---

## 59. COUPE À EAU BÉNITE

1722, réparation 1738

Argent

H. 16,5 cm; D. du bord 23 cm

Inscription: +ΑΦΗΡΟΜΑ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ 1722. +ΕΠΗΜΕΙΘΙ ΤΟ Χ[Ε]Ρ[Υ]ΒΟ  
ΑΠΟ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟ[Υ] ΑΓΗΘ[Υ] ΑΠΟΣΤΟΛΟ[Υ]. +ΤΟΝ ΤΗΜΙΟΤΑΤΟ[Υ]

ΕΠΙΤΡΟΠΟΝ ΓΙΟΡΓΑΚΙ ΠΑΣΧΑΛΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙ ΠΑΡΑΣΚΕΒΑ ΘΑΝΑΣΙ ΣΑΒΑ 1738

(Offrande d’Alexandra 1722. La coupe à eau bénite a été réparée aux frais de l’église  
des Saints-Apôtres. Très honorables marguilliers Yiorgakis Paschalis Apostolis

Paraskevas Thanassis Savas 1738)

N° 34025

Cette coupe impressionnante a un récipient hémisphérique profond avec un pied cône court et elle est confectionnée dans une feuille d’argent travaillée à la meule. Les deux poignées moulées en forme de S sont des ajouts postérieurs, datant manifestement de la réparation de 1738 mentionnée sur l’inscription. De petites saillies sur le bord indiquent qu’initialement les poignées étaient horizontales, peut-être comme dans les écuelles ou les soupières qui sont devenues à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle le plat de service central sur la table de l’aristocratie française (Brett 1986, n<sup>os</sup> 147, 156, 161, 210; Somers Cock 1987, p. 103).

L’ornementation de la coupe est relativement sobre: quatre grandes têtes d’anges et des feuilles d’acanthé schématisée sur le bord et d’une plus grande taille à la base du récipient. On rencontre dans des œuvres vénitiennes religieuses de petites têtes d’anges et des bordures en feuilles d’acanthé qui accompagnent presque toujours leur ornementation (Udine 1992, IV.20, 38, VII.21, VIII.1, 2, 5, 6, 7). Cependant, les anges de la coupe ont six ailes comme dans l’iconographie de l’Église grecque orthodoxe et leur taille ainsi que leur style rappellent davantage les éventails ecclésiastiques qui sont souvent ornés de séraphins à six ailes (cat. 57).

INÉDIT





---

## 60. PATEN WITH SAINT NICHOLAS

1792

Silver

Diam. 35 cm

Inscription: +ΔΙΑ ΚΙΝΑΡΩΜΗC ΜΕΝ ΤΟΝ ΕΥΛΟΓΙΜΕΝΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΙΟΝ ΚΥΡΙΩΝ ΚΥΡ Χ[ατζή] ΚΥΡΙΑΚΙ ΚΑΙ ΚΥΡ Χ[ατζή] ΑΠΟΣΤΩΛΗ ΚΑΙ ΚΥΡ ΔΙΜΗΤΡΑΚΗ ΕΝ ΕΤΙ 1792 ΜΑΙΟΥ 19  
(With the contribution of the blessed churchwardens Kyr Hadji Kyriaki and Kyr Hadji Apostoli and Kyr Dimitraki on 19 May in the year 1792)  
No. 34366

The paten is usually carried by the churchwardens or the candle-lighter and has many uses: for the Eucharistic bread or for *kollyva* (dish prepared for the commemoration of the dead), but also as a collection plate for contributions to communal needs, such as for example a school or a hospital. Its direct relationship with the congregation and the communal nature of the uses to which it was put made the paten the most popular artefact, the one donors most liked to give as an offering. In the eighteenth and more especially the nineteenth centuries affluent churches often had more than one paten.

The *omphalos* or central medallion is typically found in Renaissance and Baroque dishes used for both secular and religious purposes, and in post-Byzantine art it is usually decorated with a depiction of the saint being honoured. It is interesting to note that it goes back to the libation bowls of Late Antiquity, the shape of which survived in the Islamic world as *hamam* bowls (i.e., used in the baths) or “magic bowls”.

The polylobed rim of the paten, with its scrolls and shells in the Rococo style is found on another three dishes in the Benaki Museum with similar depictions of St Nicholas or another saint on the central medallion and dating to 1791 and 1804. Two of them are known to come from Constantinople and Adrianople respectively.

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 16, no. 70; Ballian 1992, 72, no. 34.

---

## 60. PATÈNE AVEC SAINT NICOLAS

1792

Argent

D. 35 cm

Inscription: +ΔΙΑ ΚΙΝΑΡΩΜΗC ΜΕΝ ΤΟΝ ΕΥΛΟΓΙΜΕΝΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΙΟΝ ΚΥΡΙΩΝ ΚΥΡ Χ[ατζή] ΚΥΡΙΑΚΙ ΚΑΙ ΚΥΡ Χ[ατζή] ΑΠΟΣΤΩΛΗ ΚΑΙ ΚΥΡ ΔΙΜΗΤΡΑΚΗ ΕΝ ΕΤΙ 1792 ΜΑΙΟΥ 19  
(Avec la participation des marguilliers bénis sire Hadji Kyriakis, sire Hadji Apostolis et sire Dimitrakis, en l'an 1792, le 19 mai)  
N° 34366

Les marguilliers ou le sacristain font circuler la patène qui a plusieurs usages, pour le pain béni ou les *kollyva* (blé préparé en mémoire des morts), mais aussi afin de recueillir de l'argent pour les besoins de la communauté, par exemple pour l'école ou l'hôpital. Le contact immédiat de la patène avec les fidèles et le caractère social de sa fonction en ont fait l'objet d'église le plus populaire, celui que les donateurs préféraient consacrer. Au XVIII<sup>e</sup> et spécialement au XIX<sup>e</sup> siècle, les églises riches avaient fréquemment plusieurs patènes.

L'ornement rond (*omphalos*) du centre caractérise les patènes religieuses et profanes de la Renaissance et du Baroque. Dans l'art post-byzantin, la patène est habituellement ornée de la représentation du saint que l'on honore. Mais il est intéressant de noter que l'origine ultime de ces objets est à rechercher dans les coupes à libation de la fin de l'Antiquité, qui survivent dans le monde islamique comme coupes pour les bains (*hammam*) et bols magiques.

Le rebord onduleux de la patène, avec des volutes et des coquilles dans l'esprit de l'ornementation rococo, se retrouve dans trois autres patènes du musée Benaki avec la même représentation de saint Nicolas ou une image différente de saint dans l'ornementation centrale et les dates de 1791 et 1804. Deux d'entre elles proviennent de Constantinople et d'Andrinople.

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 16, n° 70; Ballian 1992, p. 72, n° 34.

---

## 6 I. PATEN WITH VINE

Constantinople/Istanbul, 1836, stamped with a *tuğra* of Mahmud II  
Silver  
Max. diam. 35.5 cm  
Inscription on the back: +ΑΦΙΕΡΟΘΙ ΠΑΡ' ΕΜΟΥ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜΙ 1836  
(Dedicated by me Avraam 1836)  
No. 34382

Oval in shape, the paten has an undecorated bottom, as is the norm from the late eighteenth century, and a wide rim with polylobed edge. A vine with broad leaves and large bunches of grapes coils in relief over the punched ground, in a faithful expression of the artistic and intellectual trends prevailing in the nineteenth century, which looked back to antique models (cf. Brett 1986, 253, no. 1142). In the bottom a *tuğra* of Mahmud II can be made out, that is a control or assay mark, which uses the monogram of the sultan to guarantee the purity of the silver (identified by G. Kürkman).

The motif of the vine was used in religious iconography down the ages, usually with some symbolic content (cat. no. 3), but its naturalistic depiction in isolation goes back to the Neoclassical models of the nineteenth century. In western Europe the archaeological discoveries at Pompeii and albums with depictions of ancient Greek vases sparked off a revival of ancient forms. For the cosmopolitan Greek community of Constantinople, Neoclassicism and the cult of Antiquity were an expression of identity, like the interest in archaeology, epigraphy, and the discovery of Ancient Greek place names (Petropoulou 1988–89).

Unlike the skilful depiction of the vine, the gilded central medallion with the image of St George which has been riveted to the base is crude and stylized. It seems that the workshops of Constantinople produced patens with finely carved decoration on the rim and then added an omphalos with the image of the required saint to order (see cat. no. 60).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 78, no. 39; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 344, pl. 568.

---

## 6 I. PATÈNE AVEC VIGNE

Constantinople / Istanbul, 1836, poinçon avec le *tuğra* de Mahmud II  
Argent  
D. maximum 35,5 cm  
Inscription à la face postérieure: + ΑΦΙΕΡΟΘΙ ΠΑΡ' ΕΜΟΥ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜΙ 1836  
(A été dédié par moi Avraam, 1836)  
N° 34382

De forme ovale, la patène a un fond sans décoration, selon l'habitude dominante depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et un rebord large avec une extrémité ondulée. Une vigne en relief avec de larges feuilles et de grosses grappes s'enroule sur le fond mat et exprime fidèlement les tendances artistiques et intellectuelles de retour aux modèles de l'Antiquité qui dominaient au XIX<sup>e</sup> siècle (Brett 1986, p. 253, n° 1142). On distingue sur le fond le *tuğra* de Mahmud II, poinçon d'authenticité de l'argent avec le monogramme du sultan (identification par G. Kürkman).

La vigne n'a cessé d'être utilisée dans l'iconographie ecclésiastique habituellement avec un contenu symbolique (cat. 3), mais sa représentation isolée et naturaliste découle des modèles néoclassiques du XIX<sup>e</sup> siècle. En Europe occidentale, les découvertes archéologiques de Pompéi et les livres contenant des reproductions de la céramique grecque antique ont été le point de départ de la renaissance des formes antiques. Pour la société grecque cosmopolite de Constantinople, le néoclassicisme et le culte de l'Antiquité ont constitué une expression de détermination de son identité, parallèlement à l'intérêt pour l'archéologie, l'épigraphie et la découverte des toponymes grecs anciens (Petropoulou 1988-1989).

Contrairement au rendu de la vigne qui témoigne de virtuosité, l'ornement central cloué et doré avec une représentation de saint Georges est dénué d'art et purement formel. Il semble que les ateliers de Constantinople confectonnaient des patènes avec un décor soigné sur les bords et ajoutaient, sur commande, un ornement central (*omphalos*) représentant le saint que l'on demandait (cat. 60).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 78, n° 39; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 344, pl. 568.





---

## 62. LAMP

Constantinople/Istanbul, 19th century, stamped with a *tuğra*  
Silver  
H. 23 cm  
No. 34014

The lamp has a rounded, pierced body covered in foliate scroll with acorns and ribbons that form interlocking circles. The tall, convex neck is decorated with large acanthus leaves with wind-blown tips. From the base hangs a tassel made up of chains attached to Ottoman coins. The three suspension chains are attached to cast caryatids in softly pleated drapery holding plinths on their heads.

The influence of Neoclassicism is obvious in the shaping of the neck, which is reminiscent of a vase, and in the use of caryatids instead of the angels which usually decorate lamps. The acanthus, though another Neoclassical motif, is used here with the naturalism and movement characteristic of Venetian lamps of the previous century (cat. no. 71). The lip is stamped with a semi-obliterated *tuğra*.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 80, no. 41.

---

## 62. VEILLEUSE

Constantinople / Istanbul, XIX<sup>e</sup> siècle, poinçon avec le *tuğra*  
Argent  
H. 23 cm  
N<sup>o</sup> 34014

La veilleuse à un corps arrondi ajouré portant une tige enroulée avec des glands et des rubans formant des cercles, tandis que son haut col courbé est orné de grandes feuilles d'acanthé aux extrémités ondoyantes. De la partie inférieure sphérique pend une frange en forme de chaîne avec des pièces de monnaie ottomane. Les trois chaînes de suspension sont attachées à des caryatides moulées portant un vêtement plissé et tenant un support sur la tête.

L'influence du néoclassicisme est manifeste dans la disposition du col qui rappelle un vase à fleurs et dans l'usage des caryatides à la place des anges qui ornent habituellement les veilleuses. L'acanthé, bien qu'elle soit un élément du néoclassicisme, est utilisée ici avec le naturalisme et le mouvement qui caractérisent les veilleuses vénitiennes du siècle précédent (cat. 71). Le col porte le sceau à demi effacé du monogramme du sultan (*tuğra*).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p.80, n<sup>o</sup> 41.





---

### 63. PECTORAL

19th century  
Parcel-gilt silver, carved wooden core  
Diam. 9 cm  
No. 33882

The more modern hinged pectorals, though developed from the *panagiaria*-pectorals (see cat. no. 54), no longer have a liturgical function and tend to be personal objects belonging to clerics or monks.

The pierced wooden discs are thronged with finely carved, densely populated scenes. On one side we have a variant on the iconographies of the Tree of Jesse and the Prophets from Above, with Jesse at the bottom and the Virgin in the centre surrounded by prophets, scenes from her Life, and from the Great Feasts. On the other side is the Holy Trinity, surrounded by apostles and scenes from the Great Feasts and the Passion. The iconographic programme refers to basic dogmatic principles and links the Old Testament (Jesse and the prophets who foretold the Incarnation through the Virgin) with the New Testament (the apostles and Jonah, who was saved after three days in the belly of the whale). It should be noted that we have two depictions of the Resurrection, the Western type in which Christ ascends into Heaven, and the Byzantine *Anastasis*, where he descends into Hell.

The silver mount has an image of the Transfiguration on one side and on the other a central vase in the form of an antique *krater* with large roses, spirals and foliage.

The mixture of styles, such as the Neoclassical vase with the rococo flowers, is in keeping with the spirit of Western European eclecticism which influences the nineteenth-century silverwork in the Ottoman capital and in the provinces.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 99, no. 55; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 328, pl. 543.

---

### 63. PENDENTIF

XIX<sup>e</sup> siècle  
Argent partiellement doré, noyau de bois sculpté  
D. 9 cm  
N<sup>o</sup> 33882

Les pendentifs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en diptyque, bien qu'ils soient une évolution des plus anciens *panagiaria*-pendentifs (cat. 54), n'ont plus d'usage liturgique et sont davantage des objets personnels appartenant aux clercs ou aux moines.

Sur des disques de bois ajourés se bousculent des scènes aux multiples personnages finement sculptées. Sur une face, nous avons une variante des motifs de l'Arbre de Jessé et « En haut les prophètes » avec Jessé en bas et la Sainte Vierge au milieu entourée de prophètes, de scènes de sa Vie ainsi que des Douze Fêtes. Sur l'autre face, même disposition mais, à la place de Jessé, il y a Jonas, tandis qu'au centre se trouve la sainte Trinité entourée d'apôtres et de scènes des Douze Fêtes et de la Passion. Le programme iconographique se réfère aux principes fondamentaux du dogme et relie l'Ancien Testament – Jessé et les prophètes qui ont prédit l'incarnation par l'intermédiaire de la Sainte Vierge – au Nouveau Testament – les apôtres et Jonas qui a été sauvé au bout de trois jours passés dans le ventre de la baleine. On remarque que nous avons deux représentations de la Résurrection, une de type occidental comme ascension dans le ciel et une byzantine comme descente aux Enfers.

Le revêtement d'argent porte, d'un côté, une représentation de la Transfiguration et, de l'autre, un vase en forme de cratère avec de grandes roses, des volutes et des feuillages. Le mélange des styles, comme le vase néoclassique avec les fleurs rococo, est conforme à l'esprit de l'éclectisme européen qui inspire l'argenterie au XIX<sup>e</sup> siècle dans la capitale ottomane et sa périphérie.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 99, n<sup>o</sup> 55; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 328, fig. 543.

---

#### 64. ICON OF THE SECOND COMING

Constantinople/Istanbul, 24 April 1794, by the painter Avraam  
Egg tempera on wood, gold leaf  
H. 55.5 cm; W. 73.5 cm  
No. 38241. Gift of Androniki Kalenderi

In the upper part of the Second Coming is the sphere of heaven with Christ the Judge, surrounded by a host of apostles, saints and martyrs. The densely populated lower part of the composition develops above the earthly brown ground-line; heaven and the righteous are depicted on the Lord's right hand, and on the left the "all-devouring" mouth of Hell and the damned. All the individual episodes are annotated with miniscule inscriptions, to make things easier for the faithful to understand.

Despite the somewhat naïve character of the drawing, the work has a strong narrative feel, thanks to the long tradition of the iconography and a lively palette. An interesting feature of the scene is the incorporation of elements from everyday life, reflected in the clothes and the types of people coming to be judged. Thus, in the group of the damned inscribed "the unjust rich", a few prelates stand out, alongside a host of establishment figures wearing elaborate Ottoman dress. Conversely, opposite them in the group of the just approaching Christ the Judge, the "charitable nobles and prelates" assume a prominent position, led by a large number of clerics, underlining in pictorial fashion the trust the faithful had in the church hierarchy.

The signature of the painter Avraam and the completion date for the icon are noted in the conspicuous minuscule inscription at lower left. We have no other information about this painter, but both the stylistic characteristics of this icon and its confirmed provenance in Constantinople, suggest that Avraam was working in the capital, creating icons in the same painterly style that characterizes countless other works of the period with the same provenance.

BIBLIOGRAPHY: New York 2005, 64–5, no. 17 (A. Drandaki).

A. D.

---

#### 64. ICÔNE DU JUGEMENT DERNIER

Constantinople / Istanbul, 24 avril 1794, du peintre Avraam  
Détrempe à l'œuf sur bois, feuille d'or  
H. 55,5 cm; L. 73,5 cm  
N° 38241. Don d'Androniki Kalenderi

Cette représentation du Jugement dernier comprend dans la partie supérieure la sphère céleste avec le Christ Juge encadré par les chœurs des apôtres, des saints et des martyrs. La partie inférieure de la composition, avec de nombreux personnages, se déploie sur un sol de teinte marron et représente le paradis et les Justes à la droite du Seigneur et à sa gauche la « gueule dévorante de l'Enfer » et les damnés. Tous les épisodes particuliers sont soulignés par des inscriptions en lettres minuscules, afin qu'ils soient intelligibles pour les fidèles.

L'œuvre, malgré son dessin un peu naïf, a une certaine puissance narrative reposant sur la tradition séculaire du sujet et sa vive palette chromatique. Une intéressante caractéristique de la scène consiste dans l'incorporation d'éléments de la vie quotidienne qui se reflètent dans les vêtements et, également, dans les catégories d'hommes qui viennent pour être jugés. Ainsi, dans le groupe des damnés qui porte l'inscription « les riches qui se conduisent injustement », on distingue des princes de l'Église et une foule de figures de notables avec de somptueux vêtements ottomans. Inversement, en face d'eux, dans le groupe des Justes qui s'approchent, on voit en tête « les notables et les prélats miséricordieux », dirigés par de nombreux dignitaires de l'Église, élément qui souligne par l'image la confiance des fidèles dans la hiérarchie ecclésiastique.

La signature du peintre Avraam et la date d'achèvement de l'icône sont notées dans l'inscription bien lisible en minuscules en bas à gauche. Nous n'avons pas d'autres informations sur ce peintre, mais les caractéristiques techniques de l'icône autant que son origine constantino-politaine assurée indiquent qu'Avraam travaillait dans la capitale, créant des icônes selon le même langage artistique qui détermine de très nombreuses œuvres de l'époque de provenance analogue.

BIBLIOGRAPHIE: New York 2005, p. 64-65, n° 17 (A. Drandaki).

A. D.





---

65. *AER*

17th century  
Silk, metallic threads  
H. 82 cm; W. 83 cm  
No. 33752

The *aer* is the liturgical veil with which the eucharistic vessels, the paten and the chalice, are covered on the altar in the course of the Mass, during the Great Entrance and the Fraction (Gr. *melismos*, the ritual breaking of the bread). According to their size and iconography, *aeres* are divided into chalice and paten covers of a relatively small size, and larger ones which cover both these sacred vessels. The origin of the *aer* is thought to be the fans with which in the Early Christian period the deacons in Syria fanned the holy sacrament, keeping the insects away from the liturgical vessels (whence the name *aer*, Greek for air). A reminder of this ritual persists to the present day in the shaking out of the *aer* during the chanting of the creed (Vei-Chatzidaki 1953, κη').

The iconography of the *aeres* is above all symbolic and associated with the Eucharist. The earliest surviving examples have subjects such as the Holy Communion, the Communion of the Apostles and the *Melismos*, while the *epitaphios* developed out of the great *aeres* (fig. 6). Despite the weight of symbolism they bear, from the seventeenth century on, *aeres* emerge with purely secular embroidery, like the one in the Benaki Museum, which is actually a *bohça*, or square wrapper in which bedclothes, towels and general household linen of both Muslim and Christian homes would be wrapped, stored, or transported (bearing in mind that they had no cupboards at that time) (Istanbul 2007, 120). The shape and size of the *bohça* meant that it often served as an *aer*.

This particular example is exceptionally finely crafted and was probably for this reason given to a church. The tulip motifs, the central rosette, the serrated leaves, and the great blooms in the corners of the red silk, still vividly recall classical Ottoman decoration, while the alternation on the border between the green satin and the red silk in the corners adds a lively touch to the motif of the floral spray. The border is trimmed and given emphasis at the corners with a narrow black and white band, similar to those found on *bohças* from Istanbul (Taylor 1993, 162; Istanbul 2007, 160–1, no. 51).

UNPUBLISHED

---

65. *AER*

XVII<sup>e</sup> siècle  
Soie, fils métalliques  
H. 82 cm; L. 83 cm  
N° 33752

L'*aer* est un linge liturgique avec lequel on recouvre les objets de l'eucharistie, la patène et le calice, sur la sainte table au moment de la sainte liturgie, durant la Grande Entrée et le *Melismos* (fraction du pain). On distingue en fonction de leur taille et de leur iconographie, les couvre-calices ou couvre-patènes qui sont d'une taille relativement réduite et les grands *aeres* qui couvrent ces deux objets sacrés. On considère que l'*aer* trouve son origine dans les éventails que les diacres de Syrie à l'époque protochrétienne agitaient au-dessus des saintes offrandes, pour chasser les insectes des objets du culte – d'où vient leur nom d'*aer* (qui en grec signifie vent). On garde encore de nos jours ce souvenir lorsque l'on secoue l'*aer* durant la récitation du symbole de la foi (Vei-Chatzidaki 1953, κη').

L'iconographie des *aeres* est hautement symbolique et relative à la sainte eucharistie. Sur les plus anciens exemples conservés sont représentés des sujets comme la Communion, la Transmission, la communion des Apôtres et le *Melismos*. Les grands *aeres* ont évolué pour devenir des *epitaphioi* (fig. 6). Malgré leur charge symbolique, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, apparaissent des *aeres* avec des broderies purement profanes comme l'*aer* du musée Benaki qui est essentiellement un *bohça*, c'est-à-dire un tissu carré servant à envelopper, conserver ou transporter les couvertures, les serviettes et généralement les tissus de la maison, aussi bien musulmane que chrétienne, qui, bien sûr, à cette époque ne disposait pas d'armoires (Istanbul 2007, p. 120). Souvent la forme et les dimensions du *bohça* lui permettent de rendre les services de l'*aer*.

Le *bohça* en question est exceptionnellement bien réalisé et c'est manifestement pour cette raison que l'on en a fait don à l'église. Sur le tissu de soie rouge les motifs avec les tulipes, la rosette centrale, les feuilles dentelées et les grands fleurons aux coins rappellent encore fortement l'ornementation ottomane classique, cependant que sur la bordure l'alternance du satin vert et du satin rouge aux angles donne de la vivacité au motif de la tige fleurie. La bordure est encadrée et soulignée aux coins par un étroit ruban noir et blanc. On en trouve de semblables dans des *bohças* d'Istanbul (Taylor 1993, p. 162; Istanbul 2007, p. 160-161, n° 51).

INÉDIT



---

## 66. EPIMANIKIA

18th–19th century

Silk, silver and silver-gilt wire and thread

H: 15 cm; W: 25 cm

Inscribed: Γ[αβριήλ], Μ[ήτηρ] Π[ατρ]ῶς Θ[εοῦ] (G[abriel], M[other] R[of God])

No. 9400

A theme commonly used in the decoration of *epimanikia* (detachable liturgical cuffs) is the Annunciation, with the Archangel Gabriel depicted on one *epimanikion*, and the Virgin on the other. On this pair, the Archangel and the Virgin are each enclosed in a floriate medallion, with buildings in the background, in accordance with the standard iconography for the Annunciation. The dense floral decoration in relief with the scrolling tendrils comes from the decorative art prevailing in western Europe in the eighteenth century, both in embroidery and in metalwork. The use of coiled wire (*turtl*, or *tir-tir*) enhances the sense of volume. The exceptional craftsmanship of the embroidery reveals specialization, and probably an urban workshop, such as those we know existed in the capital.

*Epimanikia* are worn by celebrants of all ranks to cover the cuffs of the *sticharion* (tunic). They are trapezoidal in shape with loops at both ends, through which the cords or ties are passed to secure them around the wrists. Thus they are thought to symbolize the bonds with which Christ's hands were tied when he was led before Pilate. As is the case with other elements of the priestly vestments, they are most probably derived from secular dress. Indeed ecclesiastical vestments preserve forms of clothing from Late Antiquity, and over the years they take on features from religious and secular art. *Epimanikia* are first referred to as part of a bishop's vestments in 1054, and it seems that they were originally used for practical reasons at baptisms. In the fifteenth century they are also being worn by priests and after 1453 by deacons too.

BIBLIOGRAPHY: Vei-Chatzidaki 1953, 66, no. 123; Melbourne 1999, 193, no. 41; Sydney 2005, 176, no. 117 (A. Ballian); Helsinki 2006, 338, no. 6.8 (A. Ballian); Lisbon 2007, 252–3, no. 128 (A. Ballian).

---

## 66. EPIMANIKIA

XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles

Soie, fils et filés d'argent et d'argent doré

H. 15 cm; L. 25 cm

Inscriptions: Γ[αβριήλ], Μ[ήτηρ] Π[ατρ]ῶς Θ[εοῦ] (Gabriel, Mère de Dieu)

N<sup>o</sup> 9400

Un sujet typique dans l'ornementation des *epimanikia* (manchettes liturgiques) durant l'époque byzantine est l'Annonciation avec une représentation de l'ange Gabriel sur une manchette et de la Sainte Vierge sur l'autre. Sur ces *epimanikia*, l'archange et la Sainte Vierge sont entourés d'un décor végétal, tandis que des éléments architecturaux se dessinent dans le fond, selon ce qui est imposé par les modèles iconographiques de l'Annonciation. Le décor floral dense avec les tiges qui s'enroulent vient de l'ornementation européenne en vigueur au XVIII<sup>e</sup> siècle, aussi bien dans la broderie que dans l'art du métal. La facture exceptionnelle de la broderie montre une spécialisation et vraisemblablement une provenance d'un atelier urbain de broderie à fils d'or comme ceux dont on connaît l'existence dans la capitale ottomane.

Les *epimanikia* sont portés par des officiants de tout rang pour couvrir la partie inférieure des manches de leur tunique. Ils ont une forme trapézoïdale avec des anneaux des deux côtés pour laisser passer les cordons ou les courroies qui servent à les maintenir autour des poignets. C'est pourquoi ils sont considérés comme symbolisant les liens avec lesquels on attachait les mains de Jésus quand il fut conduit devant Pilate. Comme c'est le cas pour d'autres parties des ornements sacerdotaux, ils tirent très probablement leur origine du costume laïque. En fait, les ornements sacerdotaux conservent les formes des vêtements de l'Antiquité tardive et, le temps passant, ils s'enrichissent d'éléments provenant de l'art religieux et profane. Les *epimanikia* sont mentionnés pour la première fois comme partie des ornements archiépiscopaux en 1054. Il semble qu'à l'origine on les utilisait pour des raisons pratiques dans les baptêmes. Au XV<sup>e</sup> siècle, ils sont aussi portés par les prêtres, puis, après la chute de Constantinople, par les diacres.

BIBLIOGRAPHIE: Vei-Chatzidaki 1953, p. 66, n<sup>o</sup> 123; Melbourne 1999, p. 193, n<sup>o</sup> 41; Sydney 2005, p. 176, n<sup>o</sup> 117 (A. Ballian); Helsinki 2006, p. 338, n<sup>o</sup> 6.8; Lisbonne 2007, p. 252-253, n<sup>o</sup> 128 (A. Ballian).



---

## 67. *EPIGONATION*

19th century

Silver gilt, coloured stones, pearls, turquoise, gold-embroidered silk

W. of the side 42 cm

Inscription: next to the symbols of the evangelists: Luke, Mark, John, Matthew;  
in a separate frame: MATPONA (Matrona)

No. 34236

The *epigonation* is derived from the *encheirion* (or handkerchief), which hung from the belts of aristocratic laymen, and was originally worn in the same way by bishops, who used it to wipe their hands. The name *epigonation* goes back to the twelfth century, and defines the square piece of fabric, lined with some rigid material, usually cardboard, which hangs from the waist of a bishop suspended from one edge, so that it presents a diamond (or rhombus) shape. From the fifteenth century onwards its use was extended to all church officials, in line with the increased prestige of the church hierarchy, which peaked after the Ottoman conquest.

The symbolic emphasis on some stiff material is all the more striking when metal is combined with fabric as in this *epigonation*. Made of hammered silver, it has an oval medallion in the middle of gold-embroidered silk with floral patterns and the Virgin Kykkotissa surrounded by pearls. In the corners of the rhombus are the symbols of the evangelists, and in between them rococo ornament with swelling roses and oak apples. The inscription “Matrona” may refer to the female donor.

BIBLIOGRAPHY: Athens 1999, 49, no. 43, pl. 20.

---

## 67. *EPIGONATION*

XIX<sup>e</sup> siècle

Argent doré, pierres de couleur, perles, turquoises, tissu de soie brodé d'or

L. du côté 42 cm

Inscription: à côté des symboles des évangélistes, ΛΟΥΚΑΣ, ΜΑΡΚΟΣ,  
ΙΩ(ΑΝΝΗΣ), ΜΑΤΘΑΙΟΣ (Luc, Marc, Jean, Matthieu); dans un cadre distinct:  
MATPONA (Matrona)

N° 34236

L'ornement de genou ou *epigonation* provient de l'essuie-main (*encheirion*) suspendu à la ceinture des seigneurs laïcs; il était à l'origine porté de la même façon par les évêques qui s'en servaient pour s'essuyer les mains. L'appellation d'*epigonation* s'est imposée à partir du XII<sup>e</sup> siècle pour désigner le morceau de tissu carré recouvert d'une matière rigide, habituellement du carton, suspendu et formant un losange à la taille des évêques. À partir du XV<sup>e</sup> siècle, son usage fut concédé à tous les clercs dignitaires, parallèlement à l'élargissement du prestige de la hiérarchie ecclésiastique qui atteint son point culminant après la conquête ottomane.

L'accentuation symbolique de la matière rigide est particulièrement impressionnante quand le métal se combine avec le tissu, comme dans l'ornement de genou ici présenté. Fait d'argent martelé, il porte en son milieu un médaillon ovoïde de tissu de soie brodé d'or avec des motifs floraux et la représentation de la Vierge de Kykkos entourée de perles. Dans les coins du losange sont représentés les symboles des évangélistes séparés par une ornementation rococo à base de roses gonflées et de glands. L'inscription «Matrona» se réfère peut-être à la donatrice.

BIBLIOGRAPHIE: Athènes 1999, p. 49, n° 43, pl. 20.





О ЛЮБОВЕ БОЖЬЕЙ

КЕРИ ПЯТИНАШЕ МЯКОПЛА

WESTERN ASIA MINOR | ASIE MINEURE OCCIDENTALE



68. RELIQUARY OF ST GEORGE CHIOPOLITES  
FROM AĪVALI / AYVALIK

1816, made by Pantazis Marangopoulos

Parcel-gilt silver

H. 16 cm; diam. 20 cm

Inscription: +ΔΑΠΑΝΗ ΤΟΥ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΥ ΡΟΥΦΕΤΗΟΥ ΤΩΝ C(α)ΠΟΥΝΤΙΑΔΩΝ  
ΕΠΙΣΤΑCΙΑ CΩΦΡΟΝΙΟΥ ΤΟΥ ΕΞ ΑΝΔΡ[ου] ΧΕΙΡΙ ΠΑΝΤΑΖΗ ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ 1816

(At the expense of the blessed guild of soap-makers under the supervision  
of Sophronios of Andros, by the hand of Pantazis Marangopoulos 1816)

No. 23792. Gift of George Zakos

The reliquary contained the head of St George Chiopolites, who was martyred in Aivali/Kydonies in 1807. His story is similar to that of other neomartyrs. A convert to Islam out of youthful ignorance and weakness, later in life the saint professed his ancestral faith and courageously confronted the harsh reality of Muslim religious law, where apostasy meant death (Clogg 1973, 28–36).

The container made for the head has intricate rococo decoration with ribbons, bows, roses, blank heraldic shields and St George holding the attributes of a neomartyr under the imposing two-headed eagle of ecclesiastical authority.

From the mid-eighteenth century, thanks to special administrative treatment or privileges, the inhabitants of Aivali transformed what had been a small fishing village into a flourishing commercial centre on the Aeolian coast. The inscription on the reliquary refers to the goldsmith and to the Guild of Soap-Makers, which was one of the biggest trade associations in the town. It also refers to Sophronios, who oversaw the commissioning, and has been identified to be the parish priest and a close relative of Theophilos Kairis. Already a teacher at the Academy of Kydonies, Kairis would later be expelled from the Church under the free Greek state for his revolutionary ideas, and was to die in prison, the last ideologue of the Enlightenment (Karablias 1949–50, I, 54, 166–85, 210–11, II, 42).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 84, no. 44.

68. CHÂSSE DE SAINT GEORGES CHIOPOLITIS D'AĪVALI / AYVALIK

1816, fait par Pantazis Marangopoulos

Argent partiellement doré

H. 16 cm; D. 20 cm

Inscription sur la base: +ΔΑΠΑΝΗ ΤΟΥ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΥ ΡΟΥΦΕΤΗΟΥ ΤΩΝ  
C(α)ΠΟΥΝΤΙΑΔΩΝ ΕΠΙΣΤΑCΙΑ CΩΦΡΟΝΙΟΥ ΤΟΥ ΕΞ ΑΝΔΡ[ου] ΧΕΙΡΙ ΠΑΝΤΑΖΗ  
ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ 1816 (Aux frais de la corporation bénie des savonniers,  
fabriquée sous la surveillance de Sophronios d'Andros par la main de Pantazis  
Marangopoulos 1816)

N° 23792. Don de Georges Zakos

La châsse contenait la tête de saint Georges Chiopolitis, qui subit le martyre à Aivali / Kydoniès en 1807. Son histoire est analogue aux vies de néomartyrs. Converti à l'islam dans sa jeunesse par ignorance et faiblesse, le saint, parvenu à l'âge adulte, confessa la foi de ses pères et dut affronter avec courage les conséquences de la cruelle loi sacrée musulmane, c'est-à-dire la mort (Clogg 1973, p. 28-36).

La châsse contenant la tête a une ornementation rococo délicatement ouvragée avec des rubans, des roses, des nœuds de rubans, des blasons vides et la représentation de saint Georges tenant les symboles du néomartyr sous l'imposant aigle à deux têtes du pouvoir ecclésiastique.

À partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à un traitement privilégié de l'administration, les habitants de Kydoniès tranforment l'ancien petit port de pêche en une florissante cité commerçante des côtes d'Éolide. L'inscription sur la châsse se réfère à l'orfèvre et à la corporation des savonniers qui était une des plus importantes de la ville. Mais ce qui a un intérêt particulier, c'est la mention du curé Sophronios qui supervisa la dédicace de la châsse et qui était un parent proche de Théophile Kairis. Kairis, qui était alors professeur à l'académie de Kydoniès, devait par la suite être persécuté par l'Église de l'État grec indépendant en raison de ses idées subversives et mourir en prison comme dernier idéologue des Lumières (Karablias 1949-1950, vol. I, p. 54, 166-185, 210-211, vol. II, p. 42).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 84, n° 44.



---

### 69. PATEN

Smyrna/Izmir, 19th–20th century, assay mark SMIRNE  
Silver gilt  
H. 10.5 cm; diam. 22.2 cm  
No. 34581

The paten has a tall, bell-shaped foot and a shallow disc with wide rim. Its shape copies that of similar small dishes which first appeared at the French court in the seventeenth century and then came to be used as de luxe patens in Russia under the tsars (Hernmarck 1977, I, 200, II, pls. 476–7; Vienna 1991, 137, no. 66, 180, no. 92). Cast vine-scroll ornament is soldered onto the foot. A series of stamps attests to its provenance: SMIRNE, a star, the letters M.A. and a crescent moon with a star. The Latin lettering is found on other silver from Smyrna, perhaps because the manufacturers were dealing with a multi-ethnic clientele. However, it is not impossible that the craftsman was a European living in the city (Kürkman 1996, 92–4).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 85, no. 45.

---

### 69. PATÈNE

Smyrne / Izmir, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle, poinçon SMIRNE  
Argent doré  
H. 10,5 cm; D. 22,2 cm  
N<sup>o</sup> 34581

La patène a un grand pied en forme de cloche et un plateau peu profond avec un large bord. Sa forme imite de petits plateaux du même genre qui apparurent pour la première fois à la cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle et dans la Russie des tsars; l'usage s'imposa de s'en servir comme patènes de luxe (Hernmarck 1977, vol. I, p. 200, vol. II, pl. 476-477; Vienne 1991, p. 137, n<sup>o</sup> 66, p. 180, n<sup>o</sup> 92). Une ornementation moulée représentant une vigne enroulée est soudée sur le pied. Une série de sceaux attestent de l'endroit de fabrication: SMIRNE, étoile, M.A. et un croissant de lune avec une étoile. Les lettres latines se rencontrent aussi dans d'autres objets d'argenterie de Smyrne, manifestement parce que les fabricants s'adressaient à une clientèle internationale. Mais il n'est pas invraisemblable que l'artisan soit un étranger installé dans la ville (Kürkman 1996, p. 92-94).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 85, n<sup>o</sup> 45.



70. GOSPEL WITH COVER OF DOROTHEOS PROIOS  
FROM ADRIANOPOLE/EDIRNE

Edition: Venice, N. Glykys 1811; cover: Smyrna/Izmir 1816

Parcel-gilt silver, paper, card end-boards covered in velvet

H. 37 cm; W. 25.5 cm

Inscription: Ο ΤΑΠΕΙΝΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΔΩΡΟΘΕΟΣ ΠΡΩΙΟΣ  
ΤΗ ΑΓΙΩΤΑΤΗ ΤΑΥΤΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙ ΑΝΕΘΗΚΕΝ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΩΙΣΤ (1816) ΣΕΠΤΜ Α(1)  
(The humble Metropolitan of Adrianople Dorotheos Proios dedicated [this]  
to this most sacred Metropolitan church in the year 1816 [on] first September)

No. 34146

The donor of the gospel book is the Metropolitan of Adrianople Dorotheos Proios, an enlightened cleric with a European education, who, when the Greek War of Independence broke out in 1821, was hung by the Turks as an example, along with other metropolitans and former patriarchs (Angelou 1957, 64–6).

The gospel comes from Adrianople, but a handwritten note on the second page notes that: ...εδουλεύθη και εκοσμήθη ενταύθα εις συμύρην... (it was crafted and decorated here in Smyrna). From around the mid-eighteenth century Smyrna was the second most important port of the Ottoman Empire, and an important part of its economic life was in the hands of Greeks. The “Frankish quarter” and the preponderance of large-scale, foreign trade gave a cosmopolitan air to Smyrniot society.

There is strong western European influence on this impressive silver cover made for Dorotheos Proios. Scrolled cartouches, thronging garlands of roses and conch shells in high relief make it a triumph of Rococo art, at least after the fashion in which it was understood in the Ottoman Empire. The formal scenes of the Crucifixion and the Resurrection with their accompanying prophets and evangelists are subordinated to the burgeoning ornament all around them. Smyrna was an important centre of silver production, but the designs were in general circulation and compositions were put together to fit the circumstances. A gospel cover of 1802 in the treasury of the Vatopedi Monastery has similar central and corner scenes, but it also has scenes of the Great Feasts on medallions (Ballian 1998, 529–31, figs. 475–6).

BIBLIOGRAPHY: Chatzidaki 1959, 20, no 59; Ballian 1992, 86–7, no. 46.

70. ÉVANGILE AVEC COUVERTURE DE DOROTHEOS PROIOS  
D'ANDRINOPOLE / ÉDIRNE

Édition: Venise, N. Glykys 1811; couverture: Smyrne / Izmir 1816

Argent partiellement doré, papier, plaques de carton couvertes de velours

H. 37 cm; L. 25,5 cm

Inscription: Ο ΤΑΠΕΙΝΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΔΩΡΟΘΕΟΣ ΠΡΩΙΟΣ  
ΤΗ ΑΓΙΩΤΑΤΗ ΤΑΥΤΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙ ΑΝΕΘΗΚΕΝ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΩΙΣΤ (1816) ΣΕΠΤΜ Α(1)  
(L'humble métropolitain d'Andrinople, Dorotheos Proios, a fait cette offrande à cette  
très sainte métropole, le 1<sup>er</sup> septembre 1816)

N° 34146

Celui qui consacre l'évangile est le métropolitain d'Andrinople, Dorotheos Proios, un prélat éclairé de culture européenne qui, avec d'autres métropolitains, fut pendu pour l'exemple par les Turcs à Constantinople au moment du déclenchement de la révolution de 1821 (Angelou 1957, p. 64-66).

L'évangile provient d'Andrinople, mais une note manuscrite à la deuxième page précise qu'il « fut élaboré et orné ici à Smyrne... » Depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle environ, Smyrne est le deuxième port le plus important de l'Empire ottoman et la part la plus significative de la vie économique y est entre les mains des Grecs. Le « Quartier franc » et la domination du grand commerce avec l'étranger donnent à la communauté smyrniote un air cosmopolite.

L'orientation vers l'art d'Europe occidentale est accentuée sur la couverture très précieuse de Dorotheos Proios. Compartiments ondoyants, guirlandes épaisses avec roses et coquillages sur haut relief: c'est l'apothéose du rococo, du moins tel qu'on le conçoit dans l'Empire ottoman. Les représentations typiques de la Crucifixion et de la Résurrection avec l'accompagnement de prophètes et d'évangélistes sont soumises à l'euphorie ornementale qui les entoure. Smyrne est un important centre de fabrication d'argenterie; cependant, les motifs circulaient et étaient combinés selon les besoins. Une couverture d'évangile de 1802 dans le trésor du monastère de Vatopedi a des scènes semblables au centre et dans les coins; mais elle est enrichie par la représentation des Douze Fêtes dans des médaillons (Ballian 1998, p. 529-531, fig. 475-476).

BIBLIOGRAPHIE: Chatzidaki 1959, p. 20, n° 59; Ballian 1992, p. 86-87, n° 46.



ΦΩΤΑΙΕΙΝΟΣ  
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ  
ΑΔΡΑΝΤΙΠΟΛΕΩΣ  
ΔΩ. Β. ΘΕΟΣ Γ. Β. ΙΟΣ



FOREIGN WORKSHOPS | ATELIERS ÉTRANGERS



---

### 7 I. LAMP

Venice, 17th–18th century, assay mark with the lion of St Mark  
Silver  
H. 20,5 cm  
No. 13986

The lamp is made of three sheets of silver soldered together to form alternately convex and concave forms, and decorated with large, flowing acanthus leaves and bulging roundels, each containing an open blossom. The same alternation of convex and concave forms is used in the large suspension unit, and in the small ornaments decorating the chains, which in turn are attached to the lamp by tiny, cast cherubim. A typical example of Venetian silverware, the lamp is stamped between two apples with the lion of St Mark, and the initials of the craftsman AP, whose works are dated to the late seventeenth and early eighteenth century (Venice 1996, 32; cf. Ganger 1985, 64, no. 13, 78, no. 20; Ikonomaki-Papadopoulos 1988, 229, fig. 8; Udine 1992, 213, no. V.III2).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 83, no. 43; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 376, pl. 644.

---

### 7 I. VEILLEUSE

Venise, xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles, poinçon avec le lion de saint Marc  
Argent  
H. 20,5 cm  
N° 13986

La veilleuse est faite de trois feuilles d'argent soudées, formant des éléments alternativement convexes et concaves qui sont ornés de grandes feuilles d'acanthe onduyantes ainsi que de médaillons avec une fleur ouverte. La même alternance de formes convexes et concaves se poursuit sur le grand élément de suspension et sur les petits ornements des chaînes qui sont fixées à des chérubins moulés. Exemple caractéristique de l'argenterie vénitienne, la veilleuse porte entre deux pommes le poinçon avec le lion de saint Marc et les initiales de l'artisan AP, dont les œuvres datent de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et du début du xviii<sup>e</sup> siècle (Venise 1996, p. 32; voir aussi Ganger 1985, p. 64, n° 13, p. 78, n° 20; Ikonomaki-Papadopoulos 1988, p. 229, fig. 8; Udine 1992, p. 213, n° V.III2);

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 83, n° 43; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 376, pl. 644.





---

## 7 2. PLATE

Augsburg, mid-17th century, assay mark with pineapple,  
dedication 1720

Silver gilt

Max. diam. 30.7 cm

Inscription: +XATZH CKEAETOKOYPTZH ΣΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΓΕΩΡΓΙΟΝ 1720

(Hadji Skeletokourtzes to St George 1720)

No. 34295. Gift of Eleni Stathatou

A typical example of the floral ornament of German Baroque, the plate is covered with large, naturalistic flowers and foliage. On the back there is a pineapple stamp, the assay mark of the Augsburg workshops, an engraved zig-zag motif hallmarking the silver and the initials of the craftsman who made it – TG probably Tobias Graber, who was active in the mid-seventeenth century (Seling 1980, II, figs. 501–2, 511, III, 20–1, 160). The designs with the great, open blooms and the emphasis on a riot of foliage were invented by French enamellers and goldsmiths in the early seventeenth century and from there spread to Holland and the rest of Europe (Somers Cocks 1987, 98; Tait *et al.* 1984, I, 39–40, 49).

They had a catalytic impact on Ottoman silverware and gradually replaced the Ottoman-style floral decoration. The Greek inscription on the central medallion was engraved some 70 years after the plate was made, when it was dedicated to the church of St George.

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 89, no. 48; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 344, pl. 567.

---

## 7 2. PLAT

Augsbourg, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, poinçon d'ananas; dédicace 1720

Argent doré

D. maximum 30,7 cm

Inscription: +XATZH CKEAETOKOYPTZH ΣΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΓΕΩΡΓΙΟΝ 1720

(Hadji Skeletokourdji pour Saint-Georges 1720)

N° 34295. Don d'Eleni Stathatou

Exemple typique de décor floral du baroque allemand, le plat est couvert par de grandes fleurs naturalistes et des feuillages. Sur la face postérieure un sceau représentant un ananas, qui est la marque des ateliers d'Augsbourg, une entaille en forme de zigzag qui atteste l'authenticité de l'argent et les initiales de l'artisan, TG probablement Tobias Graber, dont l'activité se situe au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle (Seling 1980, vol. II, fig. 501–502, 511, vol. III, p. 20–21, 160). Les motifs aux grandes fleurs ouvertes et l'accent sur l'ornementation qui évoque une végétation luxuriante ont été inventés par des émailleurs et des orfèvres français dans les débuts du XVII<sup>e</sup> siècle et de là se sont répandus en Hollande et dans le reste de l'Europe (Tait *et al.* 1984, vol. I, p. 39–40, 49; Somers Cocks 1987, p. 98).

Le contrecoup de cette influence fut décisif pour l'argenterie de l'Empire ottoman et ce style se substitua progressivement à l'ornementation florale ottomane. L'inscription grecque du centre a été gravée environ soixante-dix ans après la fabrication du plat pour qu'il soit offert à l'église de Saint-Georges.

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 89, n° 48; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 344, pl. 567.

---

### 73. GOSPEL OF SAVA BRANKOVIĆ FROM KIOS/GEMLIK

Edition: Venice, N. Glykys 1686; silver fittings: Wallachia 1702  
Silver gilt, paper, wooden end-boards, velvet  
H. 36.5 cm; W. 25.5 cm  
Slavonic inscription translated by F. Marinescu: "Holy Gospel made for Sava Branković in the time of the Voivode Constantin Brâncoveanu Basaraba 7210 (1702)"  
No. 34192

The wooden end-boards of the gospel are covered with crimson velvet to which are attached the silver gilt fittings made in Wallachia. The Crucifixion is shown on the front, the Descent into Hell on the back and the symbols of the evangelists are depicted in the corners apart from on the back, where Mark is depicted seated at his desk, holding a scroll. The narrow sides are covered with plaques depicting the Ancient of Days, Christ, and St George, between scrollwork of broad-leaved tendrils. An almost identical gospel cover, made in Wallachia, is dated 1646 (Nicolescu 1968, 288, no. 339, fig. 226).

The gospel is closed with cast clasps and on the spine are three chain ornaments. The central one ends in a floral finial with engraved veining, and bears the finely chased Slavonic inscription. The owner of the gospel was Sava Branković, the Orthodox Metropolitan of Transylvania who, together with his brother, the historian George, was at the forefront of the revolutionary ferment which shook Serbia after the defeat of the Turks at Vienna (Chassiotis 1975, 17; Păcurariu 1987, 406–15).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 88, no. 47; Athens 1994, 275, no. 106; Delivorrias, Fotopoulos 1997, 382, pls. 653, 655.

---

### 73. ÉVANGILE DE SAVA BRANKOVIĆ DE KIOS / GEMLIK

Édition: Venise, N. Glykys 1686; éléments d'argent: Valachie 1702  
Argent doré, papier, ais de bois, velours  
H. 36,5 cm; L. 25,5 cm  
Inscription en slavon dans une traduction de F. Marinescu: « Saint Évangile fait pour Sava Branković sous le règne du prince voivode Constantin Brâncoveanu Basaraba 7210 (1702) »  
N° 34192

Les ais de bois de l'évangile sont couverts par un velours cramoisi sur lequel sont fixées les plaques dorées qui ont été confectionnées en Valachie. Sur la face principale est représentée la Crucifixion, derrière la descente aux Enfers. Dans les coins, il y a les symboles des évangélistes à l'exception, sur la face postérieure, de Marc qui est figuré assis avec un rouleau devant son lutrin. Sur les côtés étroits, des plaques avec l'Ancien des Jours, Jésus et saint Georges au milieu de rinceaux aux larges feuilles. Une couverture presque semblable fabriquée en Valachie est datée de 1647 (Nicolescu 1968, p. 288, n° 339, fig. 226).

L'évangile a des fermoirs moulés et, sur le dos, trois bandes en forme de chaînes. Celle qui est au centre forme une terminaison en fleuron avec des nervures gravées et porte une inscription slavonne finement ciselée. Le propriétaire de l'évangile était Sava Branković, le métropolitain orthodoxe de Transylvanie. Avec son frère, l'historien Georges Branković, ils furent à la tête des troubles révolutionnaires qui agitèrent la Serbie après la défaite des Turcs à Vienne (Chassiotis 1975, p. 17; Păcurariu 1987, p. 406-415).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 88, n° 47; Athènes 1994, p. 275, n° 106; Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 382, pl. 653, 655.





---

#### 74. PATEN WITH APOSTLES

Braşov, 1684–1712, initials G[eorge] M[ay II]  
Silver  
Diam. 23,8 cm  
No. 22082

The paten has an undecorated base with a semi-circular central medallion or *omphalos* and a large rim with twelve roundels surrounded by intricately chased floral decoration. The roundels have engraved busts of the apostles, identified with Slavonic inscriptions.

The paten is stamped with the initials “GM”, certifying it as the work of George May II, a goldsmith from Braşov in Transylvania and at the court of the Wallachian prince Constantin Brâncoveanu Basaraba (1688–1714). George May was born into one of the best-known families of goldsmiths originating from Saxony, and was a master craftsman in the Braşov guild of goldsmiths from 1684 to 1712 (New York 1994, 126, no. 60, 219). Of the four similar patens which he signed, the one in the Benaki collection is the only specimen that is rather conservative in style owing to the use of engraving for the busts of the apostles. The others all have relief busts and large Baroque flowers (Nicolescu 1968, 28–9, 51, figs. 98, 102–3, 105).

Transylvanian silverware, and especially a type of silver cover for gospel books also signed by George May II, served in the Ottoman period as models for Greek goldsmiths, who imitated them with small variations up to the nineteenth century (See Ikonomaki-Papadopoulos 1988, 230, figs. 46–7; Ballian 1994, I, 21–2, II, pl. 8).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 90–1, no. 49; Athens 1994, 275, no. 105 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, 343, pl. 566.

---

#### 74. PATÈNE AVEC REPRÉSENTATION DES APÔTRES

Braşov, 1684–1712, initiales GM (George May II)  
Argent  
D. 23,8 cm  
N° 22082

La patène a un fond sans décoration avec un ornement central (*omphalos*) hémisphérique et un rebord large avec douze médaillons ronds entourés d'un décor floral finement travaillé. Les bustes des apôtres désignés par des inscriptions en slavon sont représentés gravés sur les médaillons. La patène porte les initiales GM qui attestent qu'elle est l'œuvre de George May II, orfèvre à Braşov en Transylvanie et à la cour du prince de Valachie Constantin Brâncoveanu Basaraba (1688–1714). George May était le descendant d'une des familles d'orfèvres d'origine saxonne les plus connues et il fut maître de la corporation de Braşov de 1684 à 1712 (New York 1994, p. 126, n° 60, p. 219). Parmi les quatre patènes similaires qu'il signe, celle du musée Benaki est la seule qui ait un style quelque peu conservateur dû à l'usage de la gravure pour le dessin des apôtres. Les autres ont des bustes en relief ainsi que de grandes fleurs baroques (Nicolescu 1968, p. 28–29, 51, fig. 98, 102–103, 105).

Les œuvres d'argenterie transylvaniennes et, en particulier, un modèle de revêtement d'évangile signé par George May II, ont été des modèles pour les orfèvres grecs de l'Empire ottoman; ils les ont imitées avec de petites variantes jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle (voir Ikonomaki-Papadopoulos 1988, p. 230, ill. 46–47; Ballian 1994, vol. I, p. 21–22, vol. II, pl. 8).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 90–91, n° 49; Athènes 1994, p. 275, n° 105 (A. Ballian); Delivorrias, Fotopoulos 1997, p. 343, pl. 566.

---

75. NEW TESTAMENT WITH COVER  
FROM ARGYROUPOLIS/GÜMÜŞHANE

Edition: Basel 1563; cover: Sibiu 1712, initials S(ebastian) H(ann) (1675–1713)  
Silver gilt, paper, wooden end-boards  
H. 15.8 cm; W. 10.6 cm  
No. 34203

This rare edition of the New Testament was printed in Basel in 1563 (Adams 1967, 154, no. 1666). Its gilded cover is equally valuable, the work of the greatest goldsmith in Sibiu, Transylvania, Sebastian Hann – master goldsmith from 1675 to 1713. His signature, “S H”, is found on the back in the lower part of the Annunciation (Nicolescu 1968, 49, 305–6, 316, nos. 351, 359, figs. 244, 254–7; Guy Marica 1973). The cover has religious scenes adapted to the norms of post-Byzantine iconography, as is often the case in Transylvanian works intended for an Orthodox clientele. Thus on the front the Resurrection is depicted in the type of the Descent into Hell (the Anastasis), the inscription INBI on the Crucifixion is in Greek letters, while the rocky landscape of the Nativity and the architectural setting of the Annunciation are reminiscent of Cretan icons. The immaculate technique, the rendering of perspective in the background to the Crucifixion and the Renaissance-style, cast clasps confirm Hann’s Western European training (New York 1994, 122–4, nos. 54–6, 218).

His client was none other than Constantin Brâncoveanu Basaraba, voivode of Wallachia (1688–1714) who, according to a handwritten note in Rumanian, ordered the cover in 1712. The guiding light of the Greek Academy of Bucharest and founder of the Greek printing press, Brâncoveanu was the last Rumanian ruler of Wallachia before being violently overthrown by the Porte and replaced by a succession of Phanariot nobles. Among the many Greek intellectuals and clerics who spent time at his court, there were a good few from the Pontos, and this is probably how the gospel was transferred to Argyroupolis. As the handwritten note says: *ερχόμενον τόδε το τετραεवाγγέλιον από βλαχίαν εις τα αυτόθι εν γγιουμισχανά και ηγοράσθη από γένους ζαμάνων...* (this Gospel book from Wallachia came here to Gümüşhane and was bought by [a member of] the Zamanos family). The Zamanoi were the great family of notables (*kocabaşı*) from Argyroupolis, who according to tradition managed to extract special privileges from the sultan for the mines of Chaldia. The register of the archiepiscopal church in Argyroupolis records this small volume of the New Testament dedicated to the church by Hadji Soumelites Zamanos in 1726 together with other offerings made by the Zamanos family (Ballian 1991a, 228, 231).

BIBLIOGRAPHY: Ballian 1992, 92–3, no. 50.

---

75. NOUVEAU TESTAMENT AVEC COUVERTURE  
D'ARGYROUPOLIS / GÜMÜŞHANE

Édition: Bâle 1563; couverture d'argent: Sibiu 1712, initiales S(ebastian) H(ann)  
Argent doré, papier et ais de bois  
H. 15,8 cm; L. 10,6 cm  
N° 34203

Cette édition rare du Nouveau Testament a été imprimée à Bâle en 1563 (Adams 1967, p. 154, n° 1666). Ce qui est tout aussi précieux, c'est la couverture dorée, œuvre du plus grand orfèvre de Sibiu en Transylvanie, Sebastian Hann – qui fut grand maître orfèvre de 1675 à 1713. Sa signature se trouve sur la face postérieure, en bas de l'Annonciation (Nicolescu 1968, p. 49, 305–306, 316, n°s 351, 359, fig. 244, 254–257; Guy Marica 1973). Sur la couverture sont figurées des scènes religieuses adaptées aux règles de l'iconographie postbyzantine, comme il arrive souvent dans les œuvres de Transylvanie destinées à une clientèle orthodoxe. Ainsi, sur la face antérieure, la Résurrection est présentée selon le type de la descente aux Enfers, l'inscription INBI sur la croix est en caractères grecs, tandis que le décor rocheux de la Nativité et le décor architectural de l'Annonciation rappellent des icônes crétoises. La technique impeccable, le rendu en perspective du fond de la Crucifixion et les fermoirs moulés style Renaissance confirment la formation européenne de Sebastian Hann (New York 1994, p. 122–124, n°s 54–56, p. 218).

Son client n'était autre que Constantin Brâncoveanu Basaraba, voivode de Valachie (1688–1714), qui selon la note manuscrite en roumain, commanda la couverture en 1712. Inspirateur de l'académie grecque de Bucarest et réorganisateur de l'imprimerie grecque, Brâncoveanu est le dernier prince roumain de Valachie avant que la Sublime Porte ne le remplace violemment par des princes phanariotes. Parmi les nombreux lettrés et clercs grecs qui séjournèrent à sa Cour, il y avait un nombre important de Pontiques. C'est manifestement ainsi que l'évangile fut transporté à Argyroupolis. Comme l'indique la note manuscrite: «Cet exemplaire des Quatre Évangiles venant ici depuis la Valachie fut acheté par les Zaman...» Les Zamanoi étaient une grande famille de notables (*kocabaşı*) de Gümüşhane qui, selon la tradition, obtinrent du sultan des privilèges particuliers pour les mines de Chaldia. Sur le codex de l'église métropolitaine d'Argyroupolis se trouve noté, entre autres offrandes des Zamanoi, ce petit évangile qui fut offert à l'église par Hadji Soumelitis Zamanos en 1726 (Ballian 1991a, p. 228, 231).

BIBLIOGRAPHIE: Ballian 1992, p. 92–93, n° 50.





76. EPITAPHIOS

1776, made by Panoria

Silk, silver and silver-gilt threads and wire, pearls, glass beads, coral  
H. 50 cm; W. 76 cm

Inscribed: above the scene Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ Ο ΘΡΗΝΟΣ (The Lamentation at the Tomb) and the initials of the archangels: Μ [Michael] and Γ [Gabriel], and Ι[ησοῦ]Χ[ριστό]C ΝΙΚΑ (May J[esus] C[hrist] conquer); below ΕΤΟΥC 1776 Ο ΠΑΡΟΝ ΕΠΗΤΑΦΙΟΣ ΗΚΟΔΟΜΙΩΗ ΕΚ ΧΙΡΟΣ ΤΟΥ ΚΑΜΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ ΔΗΜΙΤΡΑΚΗ CΤΟΙΟΥΤΖΑC ΚΕ ΤΗ CΙΒΙΑC Α[υτ]ΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΟΡΙΑC ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ ΤΗΣ ΕΤΕΛΙΟΘΗ (In the year 1776 this *epitaphios* was made by my own hand, the churchwarden Dimitrakis Stoioutzas and his wife Panoria, by whose hand it was completed)  
No. 33726

On this *epitaphios* the dead Christ is depicted on a bier, covered with a sheet and beneath a canopy, from which hang lamps and other pendants. At the top are two cherubim and two star-shaped rosettes. The liturgical nature of the scene is emphasized by the adoring archangels on either side of the dead Christ. Michael and Gabriel are dressed as deacons, with an *orarion*, or stole, crossed over the chest, just as it is worn when the Divine Liturgy is being celebrated.

The *epitaphios* is the liturgical veil used as an image of the Lamentation during the procession on Good Friday, and is spread over the altar for the celebration of the Divine Liturgy from after *Orthros*, the early morning service on Holy Saturday, until the Ascension. A creation of the Late Byzantine period, the *epitaphios* is a development of the great *aer* (fig. 6, cat. no. 65), the liturgical cloth with which the eucharistic sacrament (i.e., the chalice and paten) is covered. As is apparent from the documentary sources and depictions in wall-paintings, the *epitaphios*/great *aer* was also used as a processional veil during the procession of the Great Entrance, symbolizing the triumphal entry of Christ into Jerusalem. In the post-Byzantine period the use of the *epitaphios* became restricted to the Good Friday service.

The donors of this *epitaphios* were the churchwarden Dimitrakis Stoioutzas and his wife Panoria, who embroidered the scene with her own hands. It is particularly interesting that Panoria seems to have been copying earlier models, combining the iconography of *aer* veils with that of *epitaphioi*, and stressing the symbolic content of the scene. It is characteristic that the two adoring archangels are depicted in the same manner as on a great *aer* dated to 1613/14 from the Iviron Monastery on Mt Athos, though the right hands are missing due to the limitations of the designer (Vlachopoulou-Karabina 1998, 29, fig. 10).

BIBLIOGRAPHY: Vei-Chatzidaki 1953, 50, no. 63; Athens 1999, 198, no. 47; Melbourne 1999, 198, no. 47; Sydney 2005, 177, no. 118 (A. Ballian).

76. EPITAPHIOS

1776, fait par Panoria

Soie, fils et fils d'argent et d'argent doré, perles, pierres en pâte de verre, corail  
H. 50cm; L. 76cm

Inscriptions: sur le motif Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ Ο ΘΡΗΝΟΣ (Lamentation), et les initiales des anges Μ [ιχαήλ], Γ[αβριήλ], et Ι[ησοῦ]Χ[ριστό]C ΝΙΚΑ (Michel, Gabriel et Jésus Christ Vainqueur). En dessous ΕΤΟΥC 1776 Ο ΠΑΡΟΝ ΕΠΗΤΑΦΙΟΣ ΗΚΟΔΟΜΙΩΗ ΕΚ ΧΙΡΟΣ ΤΟΥ ΚΑΜΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ ΔΗΜΙΤΡΑΚΗ CΤΟΙΟΥΤΖΑC ΚΕ ΤΗ CΙΒΙΑC Α[υτ]ΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΟΡΙΑC ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ ΤΗΣ ΕΤΕΛΙΟΘΗ (Année 1776. Le présent *epitaphios* a été confectionné par ma main, moi le marguillier Dimitrakis Stoioutzas, et celle de mon épouse Panoria. Il a été achevé par la main de celle-ci)  
N° 33726

Sur l'*epitaphios* est représenté le corps de Jésus sur un cercueil couvert d'un drap et surmonté d'un dais où sont suspendus des veilleuses et d'autres éléments. En haut, il y a deux chérubins et deux rosettes en forme d'étoiles. Le caractère liturgique de la représentation est souligné par les archanges Michel et Gabriel en adoration de part et d'autre du corps de Jésus mort, portant l'ornement officiel du diacre avec son *orarion* (longue bande de tissu blanc) croisé sur la poitrine, exactement comme au moment de la sainte liturgie.

L'*epitaphios* est le voile liturgique qui sert d'image de la Lamentation durant la procession du Vendredi saint et que l'on étend sur la sainte table depuis la fin des matinés du Samedi saint jusqu'à l'Ascension. Création de l'époque byzantine tardive, l'*epitaphios* est la forme développée du grand voile appelé *aer* (cat. 65, fig. 6), le linge liturgique dont on recouvrait le saint sacrement, le calice et la patène. Ainsi qu'il apparaît dans les sources et les représentations sur des fresques, l'*epitaphios*-grand *aer* servait aussi de voile de procession durant le transport du saint sacrement jusqu'à l'autel, symbolisant l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem. Durant la période postbyzantine, l'usage de l'*epitaphios* se réduit à l'office du Vendredi saint.

Les donateurs de cet *epitaphios* sont le marguillier de l'église Dimitrakis Stoioutzas et son épouse Panoria, qui a brodé cette scène de ses propres mains. Le fait que Panoria copie manifestement des modèles plus anciens, combinant l'iconographie des *aer* avec celle des *epitaphioi* et soulignant le contenu symbolique de la représentation a un intérêt particulier. Il est caractéristique que les deux archanges en adoration soient figurés comme sur un grand *aer* de 1613/1614 du couvent d'Iviron au mont Athos, bien que par une maladresse du dessin il leur manque la main droite (Vlachopoulou-Karabina 1998, p. 29, fig. 10).

BIBLIOGRAPHIE: Vei-Chatzidaki 1953, p. 50, n° 63; Athènes 1999, p. 198, n° 47; Melbourne 1999, p. 198, n° 47; Sydney 2005, p. 177, n° 118 (A. Ballian).



† ΘΕ ΠΙ Φ Η Ο Ο Θ Γ Η Ν Ο



1836 ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΕΓΗΓΑΦΙΟΣ ΗΚΟΘΟΜΕΝ ΕΚ ΚΥΡΟΥ ΚΑΙ ΜΕΣ ΠΡΟΤΡΑΜΜΕΤΡΑ ΚΗΘΟΥΣ ΤΑΚΕΤΕ ΚΑΙ...

- Adams 1967**  
Adams, H.M. *Catalogue of Books printed on the Continent of Europe, 1501–1600 in Cambridge Libraries*, vol. I. Cambridge, 1967.
- Allan 1982**  
Allan, J. “Copper, Brass and Steel”. In *Tulips, Arabesques and Turbans. Decorative Arts from the Ottoman Empire*. Ed. Y. Petsopoulos, pp. 33–73. London, 1982.
- Allen Paton 1924**  
Allen Paton, L. *Selected Bindings from the Gemadius Library*. Cambridge, 1924.
- Amsterdam 1987**  
Delivorrias, A. ed. *Greece and the Sea*. Exhib. cat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam. Athens, 1987.
- Anagnostakis, Balta 1990**  
Anagnostakis, I., and Evangelia Balta. *Καππαδοκία των “ζώντων μνημείων”: η ανακάλυψη “της πρώτης πατρίδος της ελληνικής φολής” (19ος αι.)*. Athens, 1990.
- Angelou 1957**  
Angelou, A. “Προς την ακμή του νεοελληνικού διαφωτισμού”. *Mikrasiatika Chronika* 7 (1957): 1–82.
- Antzouloutou-Retsila 1980**  
Antzouloutou-Retsila, Evridiki. *Τὰ στέφανα του γάμου στη νεώτερη Ελλάδα*. Athens, 1980.
- Apostolidis 1934–35**  
Apostolidis, M. “Τα αρχεία του εν Φιλιππουπόλει αρχείου των Τεκτόνων (Δουλεργέρδων)”. *Archeion tou Thrakikou Laografikou kai Glossikou Thesaurou* 1 (1934–5): 102–30.
- Atasoy, Raby 1989**  
Atasoy, Nurhan, and J. Raby. *Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey*. London, 1989.
- Athens | Athènes 1982**  
*Eidiki Ekθεση Κεραμίων Προσφύγων*, with an introduction by P. Lazaridis. Exhib. cat., Byzantine and Christian Museum. Athens, 1982.
- Athens | Athènes 1986**  
Acheimastou-Potamianou, Myrtali, ed. *Byzantine and Post-Byzantine Art*. Exhib. cat., Old University. Athens, 1986.
- Athens | Athènes 1994**  
Borboudakis, M., ed. *Οι Πύλες του Μυστηρίου: Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*. Exhib. cat., National Gallery and Alexandros Soutzos Museum. Athens, 1994.
- Athens | Athènes 1999**  
Ballian, Anna, ed. *Amphipolis Vestments of the Eastern Orthodox Church*. Exhib. cat., Peloponnesian Folklore Foundation and Benaki Museum. Athens, 1999.
- Athens | Athènes 2004**  
Drandaki, Anastasia, ed. *Pilgrimage to Sinai. Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine*. Exhib. cat., Benaki Museum. Athens, 2004.
- Atil 1981**  
Atil, Esin. *Renaissance of Islam. Art of the Mamluks*. Washington, D.C., 1981.
- Baer 1970**  
Baer, G. “The administrative, economic and social functions of Turkish guilds”. *International Journal of Middle East Studies* 1/1 (1970): 28–50.
- Baker 1995**  
Baker, L. Patricia. *Islamic Textiles*. London, 1995.
- Ballian 1988–89**  
Ballian, Anna. “Εκκλησιαστικά ασημικά από την Κωνσταντινούπολη και ο πατριαρχικός θρόνος του Ιερεμιά Β’”. *Deltio Kentrou Mikrasiatikon Spoudon* 7 (1988–9): 51–73.
- Ballian 1991a**  
Ballian, Anna. “Argyroupolis – Gümüşhane: the mining capital of Pontos”. In *The Greeks and the Black Sea, from the Bronze Age to the Early 20th Century*, ed. Mariana Koromila, pp. 229–38. Athens, 1991 (2nd ed., Athens, 2002).
- Ballian 1991b**  
Ballian, Anna. “Christian Silverwork from Trebizond”. In *Seminar Papers: Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World*, ed. National Hellenic Research Foundation, pp. 123–37. Athens, 1991.
- Ballian 1991c**  
Ballian, Anna. “Καππαδοκία μετά την κατάκτηση των Σελτζούκων και οι χριστιανικές κοινότητες από το 16ο έως το 18ο αιώνα”. In *Καππαδοκία. Περιήγηση στη Χριστιανική Ανατολή*, pp. 30–39. (Texts: Ballian Anna, Panteleaki Nota, Petropoulou Ioanna; Photography: Evert Lisa, Menaidi Dora, Fakidi Maria). Athens, 1991. English ed.: “Cappadocia after the Seljuk conquest and the Christian communities from the 16th to the 18th centuries”. In *Cappadocia Travels in the Christian East*. Trans. Jenny Giannakopoulou. Athens, 1994.
- Ballian 1992**  
Ballian, Anna, ed. *Θησαυροί από τις Ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας και Ανατολικής Θράκης. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη*. Exhib. cat., Centre of Popular Art and Tradition, Cultural Centre of the Municipality of Athens. Athens, 1992.
- Ballian 1992a**  
Ballian, Anna. “Εκκλησιαστικά ασημικά από τη Θεσσαλία. 17ος–18ος αι.”. In *Δωδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*. Athens, 1992.
- Ballian 1994**  
Ballian, Anna. “Argana on the Tigris and Vank on the Euphrates: Pontic Mining Expansion and Church Silver from Argyroupolis-Gümüşhane”. In *Θυμίαμα στη Μνήμη της Λαοκαρίνας Μπούρα*, vol. I, pp. 15–22. Athens, 1994.
- Ballian 1996**  
Ballian, Anna. *Patronage in Central Asia Minor and the Pontos during the Ottoman Period, The Case of Church Silver, 17th–19th Centuries*. Unpublished PhD diss. Birmingham, 1996.
- Ballian 1998**  
Ballian, Anna. “Post Byzantine and other small art works”. In *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Tradition - History - Art*, vol. II, ed. Vatopaidi Monastery, pp. 500–34. Mount Athos, 1998.
- Ballian 2001a**  
Ballian, Anna. “Dedications and donors of 17th to 19th century church silver”. *Museum Benaki* 1 (2001): 87–110.
- Ballian 2001b**  
Ballian, Anna. “Ο ξυλόγλυπτος σταυρός με βαθμιδωτή βάση του Μουσείου Ιερών Μονής Κύκκου”. In *Η Ιερά Μονή Κύκκου στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, ed. St. Perdiki, pp. 291–312. Nicosia, 2001.
- Ballian 2002**  
Ballian, Anna. “The Treasury of the Monastery of St. Sophia at Sis”. In *Armenian Relics of Cilicia*, ed. Anna Ballian, pp. 75–105. Athens, 2002.
- Ballian 2008**  
Ballian, Anna. “Ottoman Silks and Velvets”. *HALI* 156 (2008): 80–83.
- Ballian 2010**  
Ballian, Anna. “Karamanli Patronage in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: the Case of the Village of Germir/Kermira”. In *Cries and Whispers in Karamanlidika Books. Proceedings of the First International Conference on Karamanlidika Studies (Nicosia, 11th–13th September 2008)*, ed. Evangelia Balta, and M. Kappler, pp. 45–62. Wiesbaden, 2010.
- Balta 1987a**  
Balta, Evangelia. *Karamanlidika xx<sup>e</sup> siècle: Bibliographie analytique*. Athens, 1987.

**Balta 1987b**

Balta, Evangelia. “Οι πρόλογοι των καραμανλίδικων βιβλίων πηγή για τη μελέτη της «εθνικής συνειδήσης» των τουρκόφωνων ορθόδοξων πληθυσμών της Μικράς Ασίας”. *Mnimon* 11 (1987): 225–33.

**Bayramoğlu 1976**

Bayramoğlu, F. *Turkish Glass Art and Beykoz-Ware*. Istanbul, 1976.

**Beldiceanu 1964**

Beldiceanu, Nicoara. *Les actes des premiers sultans conservés dans les manuscrits turcs de la Bibliothèque nationale à Paris, II. Règlements miniers, 1390–1512*. The Hague, 1964.

**Belon 1588**

Belon, Pierre. *Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Egypte, Arabie, & Autres pays estranges rédigées en trois livres, par Pierre Belon du Mans*. Paris, 1588.

**Bianco Fiorin 1982**

Bianco Fiorin, Marisa. “Il Patrimonio Artistico”. In *Il Nuovo Giornio. La Comunità Greco-Orientale di Trieste. Storia e Patrimonio Artistico-Culturale*, ed. M. Pozetto, pp. 79–156. Udine, 1982.

**Bianu, Hodos, Simonescu 1936**

Bianu, I., N. Hodos, and D. Simonescu. *Bibliografia Românească Veche, 1508–1830*, vol. III. Bucharest, 1912–36.

**Bielz 1957**

Bielz, J. *The Craft of Saxon Goldsmiths of Transylvania*. Bucharest, 1957.

**Bitha 2003**

Bitha, Ioanna. “Remarks on an Icon of Saint Charalambos, Work of Konstantinos of Adrianople (1739)”. *Δελτίον Christianikis Archaologikis Eterias* 24 (2003): 333–45.

**Blair 1987**

Blair, C. ed. *The History of Silver*. London, 1987.

**Bouras 1979**

Bouras, Laskarina. *The Cross of Adrianople*. Athens, 1979.

**Braudel 1979**

Braudel, Fernand. *Civilisation Matérielle. Économie et Capitalisme*. 3 vols. Paris, 1979.

**Brett 1986**

Brett, Vanessa. *The Sotheby's Directory of Silver 1600–1940*. London, 1986.

**Bruinessen, Boeschoten 1988**

Bruinessen, M. Van, and Boeschoten, H. *Evliya Çelebi in Diyarbekir*. Leiden, 1988.

**Bryer 1970**

Bryer, A. “The Tourkokratia in the Pontos: some problems and preliminary conclusions”. *Neo-Hellenika* 1 (1970): 30–54. Reprinted in *The Empire of Trebizond and the Pontos, Variorum Reprints, Collected Studies XI*, ed. A. Bryer. London, 1980.

**Bryer 1979**

Bryer, A. “The Late Byzantine Monastery in Town and Countryside”. In *The Church in Town and Countryside*, ed. D. Baker, *Studies in Church History* 16 (1979), pp. 219–41. Reprinted in *The Empire of Trebizond and the Pontos, Variorum Reprints, Collected Studies VI*, ed. A. Bryer. London 1980.

**Bryer 1982**

Bryer, A. “The question of Byzantine mines in the Pontos: Chalybian iron, Chaldean silver Koloneian alum and the mummy of Cheriana”. *Anatolian Studies* 32 (1982): 133–50.

**Bryer, Winfield 1985**

Bryer, A., and D. Winfield. *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*. Washington, D.C., 1985.

**Bryer et al. 2002**

Bryer, A., et al. *The Post Byzantine Monuments of the Pontos: A Source Book*. Hampshire; Vermont, 2002.

**Bucharest | Bucarest 1992**

*From Matei Basarab to Constantin Brîncoveanu, the art of the 17th century*, with an introduction by A. Elian. Exhib. cat., National Museum of Art. Bucharest, 1992.

**Bury 1982**

Bury, Shirley. *Victoria and Albert Museum Jewellery Gallery, Summary Catalogue*. London, 1982.

**Carswell, Dowsett 1972**

Carswell, J., and C.J.F. Dowsett. *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*. 2 vols. Oxford, 1972.

**Charleston 1966**

Charleston, R. J. “The Import of Western Glass into Turkey: sixteenth-eighteenth centuries”. *The Connoisseur* 162, no. 651 (May 1966): 19–26.

**Chatzidaki 1959**

Chatzidaki, Eugenia. “Χριστιανικές επιγραφές Μικράς Ασίας και Πόντου στο Μουσείο Μπενάκη”. *Mikrasiatika Chronika* 8 (1959): 1–27 (offprint).

**Chatzidaki, Dalleggio 1959**

Chatzidaki, Eugenia, and E. Dalleggio. “Χριστιανικές επιγραφές Μικράς Ασίας και Πόντου στο Μουσείο Μπενάκη. Καραμανλίδικες επιγραφές”. *Mikrasiatika Chronika* 9 (1959): 28–41 (offprint).

**Chatzidakis 1962**

Chatzidakis, Manolis. *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*. Venice, 1962.

**Chatzidakis 1986**

Chatzidakis, M. *The Cretan Painter Theophanis: the Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*. Mount Athos, 1986.

**Christopoulos 1940**

Christopoulos, M.K. “Πατριδογραφία. Τα

Σάλα της Καππαδοκίας”. *Mikrasiatika Chronika* 3 (1940): 279–99.

**Chrysanthos 1933**

Chrysanthos Philippidis, Metropolitan of Trebizond. “Η εκκλησία Τραπεζούντος”. *Archeion Pontou* 4–5 (1933): 1–898.

**Clogg 1973**

Clogg, R. “A little known Orthodox Neo-Martyr, Athanasios of Smyrna (1819)”. *Eastern Churches Review* 5 (1973): 28–36.

**Collareta, Capitanio 1990**

Collareta, M., and A. Capitanio, eds. *Oreficeria Sacra Italiana*. Florence, 1990.

**Constantinidis 2002**

Constantinidis, K. H. Διηγησις της θαυματουργής εικόνας της Θεοτόκου Ελεούσας του Κύκκου, κατά τον ελληνικό κώδικα 2313 του Βατικανού. Nicosia, 2002.

**Constantoudaki-Kitromilides 2000**

Constantoudaki-Kitromilides, Maria. “Ασήμι λαβωράδο και χρυσάφι φίνον: Αρχαϊκές μαρτυρίες για την αργυροχόια και τη χρυσοχόια στην Κρήτη της βενετικής περιόδου”. In *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 9-14 Σεπτεμβρίου 1996*, vol. Β1, pp. 365–80. Heraklion, 2000.

**Daniels, Markarian 1980**

Daniels, G., and O. Markarian. *Watches and Clocks in the Sir David Salomon's Collection*. Tel Aviv, 1980.

**Dawkins 1916**

Dawkins, R.M. *Modern Greek in Asia Minor*. Cambridge, 1916.

**Delivorrias, Fotopoulos 1997**

Delivorrias, A., and D. Fotopoulos. *Greece at the Benaki Museum*. Athens, 1997.

**Dols 1984**

Dols, M. “Insanity in Byzantine and Islamic Medicine”. *Dumbarton Oaks Papers* 38 (1984): 135–48.

**Drandaki 2002**

Drandaki, Anastasia. *Greek Icons, 14th–18th Century: The Rena Andreadis Collection*. Milan, 2002.

**Drandaki 2008**

Drandaki, Anastasia. *Χάλκινα σκέυη της ύστερης αρχαιότητας: τεχνική, τυπολογία, χρήση, ορολογία, με βάση τη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη*. Unpublished PhD diss. University of Athens. Athens, 2008.

**Drandakis 1968**

Drandakis, N.B. “Εκκλησιαστικά κεντήματα της Μονής Αρκαδίου”. In offprint from *Πεπραγμένα του Β’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, vol. 1, pp. 297–349. Athens, 1968.

**Drumev 1976**

Drumev, Dimitar. *Orfèvrerie*. Sofia, 1976.

**Eastmond 2004**

Eastmond, A. *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*. London, 2004.

**Elias 1994**

Elias, N. *The Civilizing Process (The History of Manners)*. Trans. Ed. Jephcott. Oxford; Cambridge, Mass., 1994.

**Evliya Çelebi 1834–50**

Evliya Çelebi. *Narrative of Travels in Europe, Asia and Africa in the Seventeenth Century*. Trans. J. von Hammer. London, 1834–50.

**Faroqhi, Deguilhem 2005**

Faroqhi, S., and R. Deguilhem, eds. *Crafts and Craftsmen of the Middle East. Fashioning the Individual in the Muslim Mediterranean*. London; New York, 2005.

**Felicetti-Liebenfels 1956**

Felicetti-Liebenfels, W. *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*. Olten; Lausanne, 1956.

**Ferriol 1714**

Ferriol, Charles de, Comte. *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, tirées sur les tableaux peints d’après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol. Ambassadeur du roi à la porte. Et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr. Le Hay*. Paris, 1714.

**Florence 2006**

Acidini, Cristina, and Gabriele Morolli, eds. *L’uomo del Rinascimento. Alberti e le arti a Firenze tra regione e bellezza*. Exhib. cat., Palazzo Strozzi. Florence, 2006.

**Fotopoulos, Kazanaki-Lappa 1996**

Fotopoulos, V., and Maria Kazanaki-Lappa. *After Byzantium. The Survival of Byzantine Sacred Art*. Athens, 1996.

**Fyssas 2007**

Fyssas, N. *Μεταβυζαντινά κειμήλια της Ανδρου. Ανδριακά Χρονικά* 41. Andros, 2007.

**Ganger 1985**

Ganger, G. *Il Tesoro del Duomo di Gemona*. Udine, 1985.

**Gedeon 1884**

Gedeon, M. *Χρονικά του Πατριαρχικού Οίκου και Ναού*. Constantinople, 1884.

**Gedeon 1912**

Gedeon, M. Περὶ του Αγίου Μύρου Γνώσεις χρήσιμοι τοῖς πιστοῖς. Constantinople, 1912.

**Gedeon 1913**

Gedeon, M. “Νεόφυτος Μητροπολίτης Αδριανουπόλεως”. In *Θρακικά Ιστορικά*, pp. 5–31. Constantinople, 1913.

**Gemelli Careri 1752**

Gemelli Careri, G. F. “A Voyage round the World”. In *A Collection of voyages and travels some now first printed from original manuscripts, others now first published in English: in six volumes with a general preface giving an account of the progress of navigation from its first beginning*, vol. IV, ed. A. Churchill. London, 1752.

**Geneva | Genève 1995**

Rogers, J.M., ed. *L’empire des sultans. L’art ottoman dans la collection de Nasser D. Khalili*. Exhib. cat., musée Rath. Geneva, 1995.

**Georgiadis 1898**

Georgiadis, G.P. *Ο εν Γαλατὰ Ιερὸς Ναός του Αγίου Ιωάννου των Χίων*. Constantinople, 1898.

**Georgoula 1999**

Georgoula, Electra, ed. *Greek Jewellery: From the Benaki Museum Collections*. Athens, 1999.

**Giurescu 1974**

Giurescu, Constantin C. “Les relations des pays roumains avec Trébizonde aux XIV<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles”. *Revue Roumaine d’Histoire* 13 (1974): 239–46.

**Gökbilgin 1983**

Gökbilgin, T.M. “Edirme” In *The Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., vol II. Leiden, 1983.

**Goldschmidt 1974**

Goldschmidt, E.P. *The Printed Book of the Renaissance*. Amsterdam, 1974.

**Gratziou 1993–4**

Gratziou, Olga. “Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας. Σημειώσεις στις όψεις παραλλαγές της Παναγίας του Κύκκου”. *Δελτίον τῆς Christianikis Archaeologikis Eterias* 17 (1993–94): 317–29.

**Gratziou 2005**

Gratziou, Olga. “Κρίκοι Φρενοβλαβών” από τη Μ.Ασία στο περιθώριο της Ιστορίας της Ιατρικής και της Ιστορίας των Μουσείων”. *Δελτίον τῆς Christianikis Archaeologikis Eterias* 26 (2005): 389–99.

**Grotowski 2003**

Grotowski, P. “The Legend of St George Saving a Youth from Captivity and its Depiction in Art”. *Series Byzantina* 1 (2003): 27–77.

**Guy Marica 1973**

Guy Marica, V. *Sebastian Hann*. Trans. B. Kolf. Cluj, 1973.

**Hadermann-Misguich 1991**

Hadermann-Misguich, Lydie. “La Vierge Kykotissa et l’éventuelle origine latine de son voile”. In *Ευφρόσυνοι, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, vol. 1, pp. 197–204. Athens, 1991.

**Han 1983**

Han, Verena. “Décoration artistique de la nacre dans les pays balkaniques pendant la domination ottomane”. *Balkan Studies* 24, no. 2 (1983): 413–24.

**Hassiotis 1975**

Hassiotis, I. “Η κάμψη της Οθωμανικής δυνάμεως”. In *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, vol. XI, pp. 8–51. Athens, 1975.

**Hayward 1976**

Hayward, J.F. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*. London, 1976.

**Helsinki 2006**

Arell, B., ed. *Athos. Monastic Life on the Holy Mountain*. Exhib. cat., Helsinki City Art Museum, Tennis Palace. Helsinki, 2006.

**Hernmarck 1977**

Hernmarck, C. *The Art of the European Silversmith 1430–1830*. 2 vols. London, 1977.

**Hirschon 1989**

Hirschon, Renée. *Heirs of the Greek Catastrophe: The Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus*. New York, 1989 (2nd ed. 1998).

**Hirschon 2003**

Hirschon, Renée, ed. *Crossing the Aegean, An appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*. New York; Oxford, 2003.

**Hobson 1986**

Hobson, A. “Islamic Influence on Venetian Renaissance Bookbinding”. In *Venezia e l’Oriente Vicino*, ed. E. J. Grube, pp. 111–23. Venice, 1986.

**Ikonomaki-Papadopoulos 1980**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota. *Εκκλησιαστικά Αργυρά*. Athens, 1980.

**Ikonomaki-Papadopoulos 1988**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota. “Εκκλησιαστική αργυροχοΐα”. In *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, ed. A. Kominis, pp. 221–73. Athens, 1988.

**Ikonomaki-Papadopoulos 1990**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota. “Εκκλησιαστικά μεταλλοτεχνία”. In *Συνά, οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, ed. K. Manafis, pp. 263–307. Athens, 1990.

**Ikonomaki-Papadopoulos 1991**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota. “Εκκλησιαστικά Αργυρά”. In *Σιμωνόπετρα Άγιον Όρος*, ed. S. Papadopoulos, pp. 163–87. Athens, 1991.

**Ikonomaki-Papadopoulos 1994**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota. “Το Ευαγγέλιο από το Ευκάρμο Θράκης”. In *Θυμιάμα στην μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, vol. I, pp. 229–38. Athens, 1994.

**Ikonomaki-Papadopoulos 2000**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota. “Νεότερα έργα”. In *Κεμήλια Πρωτάτου*, eds. S. Papadopoulos and Chrysoula Kapioldasi-Sotiropoulou, pp. 59–125. Mount Athos, 2000.

**Ikonomaki-Papadopoulos 2000a**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota. “Άσμηκά, ξυλόγλυπτα, κοσμήματα”. In *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο*, ed. Olga Mentzafou-Polyzou, pp. 157–95. Exhib. cat., Averof Gallery-Metsovo. Athens, 2000.

**Ikonomaki-Papadopoulos, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida 2001**

Ikonomaki-Papadopoulos, Yota, Brigitte Pitarakis and Katia Loverdou-Tsigarida. *Encolpia*. Vatopaidi Monastery, Mount Athos, 2001.

**Ikonomidis 1931**

Ikonomidis, D.H. “Η Αργυροπολις”. *Archeion Pontou* 3 (1931), 146–94.

**Πιου 1973**

Πιου, P. *Προσθήκες στην ελληνική βιβλιογραφία. –Α– Τα βιβλιογραφικά κατάλοιπα του E. Legrand και του H. Pernot (1515–1799)*. Athens, 1973.

**Πιου 1986**

Πιου, P. *Κοινωνικοί Αγώνες και Διαφωτισμός. Η περίπτωση της Σμύρνης (1819)*. Trans. I. Petropoulou, 1981 (2nd ed., Athens, 1986).

**Ioannidou 1870**

Ioannidou, S. *Ιστορία και Στατιστική Τραπεζοίντος*. Constantinople, 1870.

**Iordanoglou 1980**

Iordanoglou, A. K. “Το Φερτέκι Ικονίου (Κόνυα) και ένα ανέκδοτο Καραμανλήδικο έγγραφο (1837) για τα τυχερά παιχνίδια”. *Deltio Kentrou Mikrasiatikon Spoudon* 2 (1980): 211–20.

**Istanbul 1983**

*The Anatolian Civilisations III Seljuk/Ottoman*. Exhib. cat. The Council of Europe. Istanbul, 1983.

**Istanbul 2007**

Tezcan, Hülya and Okumura, Sumiyo. *Textile Furnishings from the Topkapı Museum*. Exhib. cat., Topkapı Palace Museum. Istanbul, 2007.

**Istanbul 2009**

Özpalabiyıklar, S. ed. *Zamanın Görünen Yüzü Saatler/ Visible faces of the Time. Timepieces*. Exhib. cat., Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum. Istanbul, 2009.

**Istanbul 2010**

Levykin, A. K., ed. *Treasures of the Moscow Kremlin at the Topkapı Palace*. Exhib. cat. Topkapı Palace Museum. Istanbul, 2010.

**Jaquet, Chapuis 1953**

Jaquet, E., and A. Chapuis. *Technique and History of the Swiss Watch from its beginnings to the present day*. Trans. D.S. Torrens and C. Jenkins. Othen, 1953.

**Jennings 1983**

Jennings, R.C. “The population, Society and Economy of Erciyes Dağı in the Sixteenth Century”. In *Contibution à l’histoire économique et sociale de l’empire ottoman*, eds. J.L. Bacque-Grammont and P. Dumont, pp. 149–250. Louvain, 1983.

**Jennings 1990**

Jennings, R.C. “Kaysariyya”. In *The Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., vol. IV. Leiden, 1990.

**Johnstone 1967**

Johnstone, Pauline. *Byzantine Tradition in Church Embroidery*. London, 1967.

**Jorga 1935**

Jorga, N. *Byzance après Byzance*. Bucharest, 1935.

**Kalfoglou 1898**

Kalfoglou, I. *Ζινζιντέρε. Μονή Φλαβιανών*. Constantinople, 1898, Typewritten translation of the original Karamanli manuscript translated by C. Tourgouti and Y. Mavrochalividi. Centre of Asia Minor Studies, Athens.

**Kandilaptis-Kanis 1929**

Kandilaptis-Kanis, G. T. *Οι Αρχιμεταλλουργοί του Πόντου και το Εθνικόν Έργον Αυτών*. Alexandroupolis, 1929.

**Karablias 1949–50**

Karablias, I. *Ιστορία των Κυδωνιών: Από της ιδρύσεώς των μέχρι της αποκαταστάσεως των προσφύγων εις το ελεύθερον ελληνικόν κράτος*, 2 vols. Athens, 1949–50.

**Karathanassis 1989**

Karathanassis, Athanassios E. *L’Hellenisme en Transylvanie*. Thessaloniki, 1989.

**Kiomourtzian 1992**

Kiomourtzian, I.T. *Οδοιπορικό στην Πόλη του 1680*. Trans. S. Bozi. Athens, 1992.

**Kitromilides, Mourellos 1982**

Kitromilides, P.M. (Introduction), in Mourellos, G. ed. *Η Εξοδος: Μαρτυρίες από της επαρχίας της Κεντρικής και Νότιας Μικράς Ασίας*, vol. 2. Athens, 1982.

**Kitromilides, Alexandris 1984–85**

Kitromilides, P.M., and A. Alexandris. “Ethnic Survival, Nationalism and Forced Migration. The Historical Demography of the Greek Community of Asia Minor at the close of the Ottoman Era”. *Deltio Kentrou Mikrasiatikon Spoudon* 5 (1984–85): 9–44.

**Kitromilides 2006**

Kitromilides, P.M. “The Ecumenical patriarchate and the ‘national centre’”. In *Φανάρι 400 χρόνια*, pp. 261–82. Istanbul, 2006. Reprinted in *An Orthodox Commonwealth, Symbolic Legacies and Cultural Encounters in Southeastern Europe, Variorum collected Studies, XIII*, pp. 1–18. London, 2007.

**Komninos-Ypsilantis 1870**

Komninos-Ypsilantis, A. *Αθανασίου Κομνηνού Υψηλάντου Εκκλησιαστικών και Πολιτικών των εις Δώδεκα Βιβλίων Η΄ Θ΄ Ι΄ ητοι Τα Μετά την Άλωσιν (1453–1789)*. Constantinople, 1870.

**Konstandinidou 1943**

Konstandinidou, G. “Η εν Αδριανουπόλει ελληνική κοινότης”. *Thrakika* 18 (1943): 50–84.

**Korre-Zographou 2004**

Korre-Zographou, Katerina. *Τα Κεραμικά Ικνίκ της Μονής Παναχράντου Άνδρου*. Athens, 2004.

**Koutelakis 1996**

Koutelakis, C. *Ελληνες αργυροχρυσόχοι και ξιλολόπτες*. Athens, 1996.

**Kreiser 1975**

Kreiser, K. *Edirme im 17. Jahrhundert nach Evliya Çelebi*. Freiburg, 1975.

**Krems 1993**

Egger, Hanna, ed. *Ikonen Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*. Exhib. cat., Kunsthalle, Krems and Minoritenkirche. Graz, 1993.

**Kürkman 1996**

Kürkman, G. *Ottoman Silver Marks*. Istanbul, 1996.

**Kurz 1975**

Kurz, O. *European Clocks and Watches in the Near East*. London, 1975.

**Lampakis 1909**

Lampakis, G. *Οι Επτά Αστέρες της Αποκαλύψεως ητοι ιστορία, ερείπια, μνημεία και νυν κατάστασις των Επτά Εκκλησιών της Ασίας*. Athens, 1909.

**Lampousiadis 1941**

Lampousiadis, G. “Οδοιπορικόν”. *Thrakika* 15 (1941): 99–134.

**Lane 1971**

Lane, A. *Later Islamic Pottery*. 2nd ed. London, 1971.

**Le Goff 1977**

Le Goff, Jacques. *Histoire et Mémoire*. Paris, 1977 (2nd ed. 1988).

**Lévi-Strauss 1973**

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale II*. Paris, 1973.

**Lévi-Strauss 2002**

Lévi-Strauss, Claude. *Race et Histoire, Race et Culture*. Paris, 2002.

**Levidis 1883**

Levidis, A.M. *Εκκλησιαστική ιστορία Καππαδοκίας*. Athens, 1883.

**Levidis 1899**

Levidis, A.M. *Αι εν μονολίθους μοναί της Καππαδοκίας και Λυκαονίας*. Constantinople, 1899.

**Levidis 1904**

Levidis, A.M. “Η Μητρόπολις Καισαρείας Καππαδοκίας”. *Ημερολόγιον των Εθνικών Φιλανθρωπικών Καταστημάτων του έτους 1905*. Constantinople, 1904.

**Lightbown 1978**

Lightbown, R.W. *French Silver*. London, 1978.

**Lisbon | Lisbonne 2007**

Georgoula, Electra, ed. *The Greeks. Art Treasures of the Benaki Museum, Athens*. Exhib. cat., Calouste Gulbenkian Museum. Lisbon, 2007.

**Llewellyn-Smith 1973**

Llewellyn-Smith, M. *Ionian Vision: Greece in Asia Minor 1919–1924*. London, 1973 (2nd ed. 1998).

**Logotheti-Merlier 1977**

Logotheti-Merlier, Maria. “Οι ελληνικές κοινότητες στην σύγχρονη Καππαδοκία”. *Deltio Kentrou Mikrasiatikon Spoudon* 1 (1977): 29–74.

**London | Londres 2001**

Nersessian, V., ed. *Treasures from the Ark*. Exhib. cat., The British Library. London, 2001.

**Louizou 1956**

Louizou, K. G. “Ιστορία Καλλιπόλεως Ανατολικής Θράκης”. *Thrakika* 25 (1956): 9–146.

**Lowry 1973**

Lowry, H. “Trabzon’s Yeni Cuma Camii (New Friday Mosque): Why it is called what it is?” *Bogazici Universitesi Dergisi* 3 (1975): 91–102.

**Lucas 1714**

Lucas, P. *Voyage du sieur Paul Lucas fait par ordre du Roi dans la Grèce, L’Asie Mineure, La Macedoine et L’Afrique. Contenant la description de la Natolie, de la Caramanie, & de la Macedoine*. 2nd ed. Paris, 1714.

**Mack 2002**

Mack, Rosamond E. *Bazaar to Piazza, Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*. Berkeley, Los Angeles, London, 2002.

**M.A.S. 1938**

M.A.S. “Θρακιικοί Κώδικες”. *Thrakika* 9 (1938): 122–36.

**Mair 1972**

Mair, Lucy. *An Introduction to Social Anthropology*. 2nd ed. London, 1972.

**Malraux 1965**

Malraux, André. *Le Musée imaginaire*. Paris, 1965.

**Mantas 2003**

Mantas, G.A. “The iconographic subject ‘Christ the Vine’ in Byzantine and Post-Byzantine Art”. *Deltio tis Christianikis Archaeologikis Eterias* 24 (2003): 347–359.

**Mauss 1925**

Mauss, Marcel. “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”. *L’Année Sociologique* 1 (1925): 30–186.

**Medlin, Patrinelis 1971**

Medlin, W.K., and C. G. Patrinelis. *Renaissance Influences and Religious Reforms in Russia*. Geneva, 1971.

**Melbourne 1999**

Albani, Jenny, and Y. Vitaliotis, eds. *Ceremony and Faith. Byzantine Art and the Divine Liturgy*. Exhib. cat., Hellenic Antiquities Museum, Melbourne; Hellenic Ministry of Culture. Athens, 1999.

**Melissinos 1897**

Archimandrite Melissinos, Ch. *Θράκη και αι Σαράντα Εκκλησία*. Constantinople, 1897.

**Millas 2008**

Millas, A. *Τραπεζοὺς. Στα ἴχνη των μεγάλων Κομηνηῶν*. 2 vols. Athens, 2008.

**Mistakidis 1932**

Mistakidis, B. “Αἶνος”. *Thrakika* 3 (1932): 44–67.

**Mouriki 1970**

Mouriki, Doula. “Αἱ βιβλικά προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ”. *Archaeologikon Deltion* 25 (1970): Μέρος Α' - Μελέται, 217–51.

**Mouriki 1987**

Mouriki, Doula. “A thirteenth century Icon with a variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens”. *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987): 403–14.

**Myridis 1937**

Myridis, C. “Ἡ οικογένεια τῶν Σαρασιῶν καὶ ὁ Γερβάσιος Σαρασιῆς”. *Archeion Pontou* 7 (1937): 1–82.

**Năstase 1981**

Nastase, Dumitru. “L’idée impériale dans les pays roumains et ‘le Crypto-Empire chrétien’ sous la domination ottomane. État et importance du problème”. *Symmeikta* 4 (1981): 201–50.

**Nef 1987**

Nef, J.U. “Mining and Metallurgy in Medieval Civilisation.” In *Trade and Industry in the Middle Ages*, eds. M. M. Postan, E. Miller, and Cynthia Postan, pp. 693–756. Cambridge, 1987.

**New York 1979**

Weitzmann, K., ed. *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Exhib. cat., New York, Metropolitan Museum of Art. New York, 1979.

**New York 1994**

Fodor, I., Katalin Földi-Dózsa, Ibolya Gereles, Judith Hajtó-Kolba, T.S. Kovács, Annamaria Németh, and G. Rózsa, eds. *Baroque Splendor The Art of the Hungarian Goldsmith*. Exhib. cat., The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts. New York, 1994.

**New York 2002**

Chalkia, Eugenia, ed. *Post-Byzantium: The Greek Renaissance, 15th–18th Century Treasures from the Byzantine and Christian Museum, Athens*. Exhib. cat., Onassis Cultural Center, New York. Athens, 2002.

**New York 2005**

Delivorrias, A., and Electra Georgoula, eds. *From Byzantium To Modern Greece: Hellenic Art In Adversity (1453–1830)*. Exhib. cat., Onassis Cultural Center, New York. New York, 2005.

**Nicolay 1577**

Nicolay, Nicolas de. *Les Navigations, pérégrinations et voyages*. Antwerp, 1577.

**Nicolescu 1968**

Nicolescu, Corina. *Argintăria laică și religioasă în Tarile Române (sec. XIV–XIX)*. Bucharest, 1968.

**Nikoleishvili, Akhvlediani 2007**

Nikoleishvili, Irine, and Eliso Akhvlediani. “A Medieval Georgian Textile in the Benaki Museum (Athens): the *Sakkos* of the Antiochene Patriarch with Georgian Embroidery”. In *Production Craft and Society*, ed. Carole Gillis and Marie-Louise. B. Nosch, pp. 150–7. *Proceedings of the First International Conference on Ancient Textiles held at Lund Sweden, and Copenhagen, Denmark on March 19–23 2003*. Oxford, 2007.

**Nora 1997**

Nora, Piere, ed. *Les Lieux de memoire*, 3 vols. Paris, 1997.

**Özdemir 1993**

Özdemir, K. *Ottoman Clocks and Watches*. Istanbul, 1993.

**Păcurariu 1987**

Păcurariu, M. “Sfintul Sava, Mitropolitul Transilvaniei”. In *Sfinti Români și Apărători Ai Legii Stramoșești*, ed. Patriarhia Bisericii Ortodoxe Române. Bucharest, 1987.

**Pallas 1971a**

Pallas, D.I. “Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση καὶ ἱστορία τοῦ θέματος”. *Archaeologikon Deltion* 26 (1971): Μελέται, 201–24.

**Pallas 1971b**

Pallas, D.I. “Ἡ Θεοτόκος Ρόδον τοῦ Αμάραντον. Εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση καὶ καταγωγή τοῦ τύπου,” *Archaeologikon Deltion* 26 (1971): Μελέται, 225–38.

**Pamuk 2006**

Pamuk, B. “XVII Asirda Gümüşhane (Canca) maden mukataasina dairbazi bilgiler”. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 130 (2006): 167–84.

**Panselinou 1992**

Panselinou, Nafsika. “Κρητικὴ εἰκόνα τοῦ 1636, ἔργο τοῦ Ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργιᾶ Μαρούλη”. In *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, vol. II, pp. 469–82. Athens, 1992.

**Papastratos 1990**

Papastratos, Dory. *Paper Icons: Greek Orthodox Religious Engravings, 1665–1889*. 2 vols. Athens, 1990.

**Paris 2007**

Durrand, J., Ioanna Rapti, and Dorota

Giovannoni, eds. *Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Exhib. cat., Louvre Museum. Paris, 2007.

**Paschalis 1931**

Paschalis, D.P. “Ο οἰκουμενικός Πατριάρχης Διονύσιος Γ' ὁ Βαρδαλῆς”. In *Εναῖσιμα Χρυσοστόμου Παπαδοπούλου*, pp. 318–43. Athens, 1931.

**Pentzopoulos 1962**

Pentzopoulos, D. *The Balkan Exchange of Populations and Its Impact on Greece*. London, 1962 (2nd ed., London, 2002).

**Perdikis 1990**

Perdikis, St. “Ἡ Περιγραφή τῆς ἱερᾶς Μονῆς Κόκκου σε μία χαλκογραφία τοῦ 1778”. *Epetiris Kentrou Meleton Ieras Monis Kykkou* 1 (1990) 31–50.

**Perdikis 1999**

Perdikis, St. “Ἐκκλησιαστικά χρυσοκέντητα ἄμφια ἐπωνύμων κεντητριῶν στὴν ἱερὰ Μονὴ Κόκκου”. *Epetiris Kentrou Meleton Ieras Monis Kykkou* 4 (1999): 131–48.

**Perdikis 2009**

Perdikis, St. “Ἐνεπιγραφα ἀργυρεπιχρυσά ἀφιερῶματα ἀπὸ τὴν Καππαδοκία στὴν ἱερὰ Μονὴ Κόκκου”. In *Ψηφίδες. Μελέτες ἱστορίας, ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης στὴν μνήμη τῆς Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, pp. 301–20. Heraklion, 2009.

**Petropoulou 1988–9**

Petropoulou, Ioanna. “Ο ἐξελληνισμός-εξαρχαϊσμός τῶν ονομάτων στὴν Καππαδοκία τὸν δέκατον-ἐνάτον αἰῶνα”. *Deltion Kentrou Mikrasiatikon Spoudon* 7 (1988–89): 141–200.

**Petropoulou 1991**

Petropoulou, Ioanna. “Ἡ πνευματικὴ ζωὴ στὴν Καππαδοκία τοῦ 19ου αἰῶνα. Μία σκιαγράφηση”. In *Καππαδοκία. Περιήγηση στὴ Χριστιανικὴ Ανατολή*, pp. 40–51. (Texts: Ballian Anna, Panteleaki Nota, Petropoulou Ioanna; Photography: Evert Lisa, Menaidi Dora, Fakidi Maria). Athens, 1991. English ed.: “Cultural and intellectual life in 19th century Cappadocia. A sketch”. In *Cappadocia Travels in the Christian East*. Trans. Jenny Giannakopoulou. Athens, 1994.

**Petropoulou 1997–98**

Petropoulou, Ioanna. “Μετονομασίες, Εξαρχαϊσμός, Ἐθνικὴ Ἐνταξί: Μικρὰ Ἀσία 19ου αἰῶνα”. *Deltion Kentrou Mikrasiatikon Spoudon* 12 (1997–98): 169–88.

**Petropoulou 2001**

Petropoulou, Ioanna. “Ἱστοριογραφικὲς προσεγγίσεις τοῦ ὀθωμανικοῦ παρελθόντος στὴν χριστιανικὴ Ἀνατολή: 19ος αἰῶνας μὴ δεγματοληψία”. *Mnimon* 23 (2001): 269–95.

**Pitarakis, Merantzias 2006**

Pitarakis, Brigitte, and C.A. Merantzias. *Treasured Memory, Ecclesiastical Silver from Late Ottoman Istanbul in the Sevgi Gönül Collection*. Istanbul, 2006.

**Polonyali Symeon 1964**

Polonyali Symeon'un *Seyahatnâmesi 1608–1619*. Trans. Hrand Andreasyan. Istanbul, 1964.

**Princeton 2010**

Čurčić, S., and Evangelia Chatzitritfonos, eds. *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*. Exhib. cat., Princeton University Art Museum. Princeton, 2010.

**Raby 1982**

Raby, J. “Silver and Gold”. In *Tulips, Arabesques and Turbans*, ed. Y. Petsopoulos, pp. 17–33. London, 1982.

**Recklinghausen 1985**

*Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*, II. Exhib. cat. Recklinghausen, 1985.

**Renieri 1993**

Renieri, Irini. “Ἀνδρονίκιο: Ἐνα Καππαδοκικό χωριὸ κατὰ τὸ 19ο αἰῶνα”. *Mnimon* 15 (1993): 9–67.

**Rice 1935**

Rice, D. T. *Byzantine Art*. Oxford, 1935.

**Rogers, Tezcan, Delibaş 1986**

Rogers, J.M., Hülya Tezcan, and Selma Delibaş. *The Topkapı Saray Museum. Costumes, Embroideries and other Textiles*. London, 1986.

**Rogers, Köseoğlu 1987**

Rogers, J.M., and C. Köseoğlu. *The Topkapı Museum. The Treasury*. London, 1987.

**Šakota 1984**

Šakota, Mirjana. *Le Trésor du monastère de Déchan*. Belgrade, 1984.

**Salaville, Dalleggio 1958**

Dalleggio, E., and S. Salaville. *Karamanlidika : bibliographie analytique d'ouvrages en langue turque imprimés en caractères grecs, 1584–1850*. 2 vols. Athens, 1958.

**Salaville, Dalleggio 1974**

Dalleggio, E., and S. Salaville. *Karamanlidika : bibliographie analytique d'ouvrages en langue turque imprimés en caractères grecs, 1866–1900*, vol. III. Athens, 1974.

**Samothrakis 1940–41**

Samothrakis, A. T. “Λεξικὸν γεωγραφικὸν καὶ ἱστορικὸν τῆς Θράκης”. *Archeion tou Thrakikou Laografikou kai Glossikou Thesaurou* 7 (1940–41): 226–336.

**Samothrakis 1941**

Samothrakis, A. T. “Δωρόθεος ο Πρώτος Μητροπολίτης Αδριανουπόλεως (1813–21) και η πνευματική κίνησή του”. *Thrakika* 15 (1941): 159–62.

**Samothrakis 1945–46**

Samothrakis, A. T. “Λεξικόν γεωγραφικόν και ιστορικόν της Θράκης”. *Archeion tou Thrakikou Laografikou kai Glossikou Thesaurou* 12 (1945–6): 249–357.

**Sanikidze, Abramishvili 1979**

Sanikidze, T., and G. Abramishvili. *Orfèverie géorgienne du VI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Geneva, 1979.

**Santiago 1995**

Achimastou-Potamianou, Myrtili, ed. *Arte y Culto. Despues de Bizancio. Siglos XVII–XLX*. Exhib. cat., Museo Bizantino, Atenas; Museo Benaki, Atenas; Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 1995.

**Saraphoglou 1929**

Saraphoglou, I. “Περιγραφή της Αδριανουπόλεως”. *Thrakika* 2 (1929): 66–82.

**Seling 1980**

Seling, H. *Die Kunst der Augsbürger Goldschmiede 1529–1868*. 3 vols. Munich, 1980.

**Somers Cocks 1980**

Somers Cocks, Anna. *An Introduction to Courtly Jewellery*. London, 1980.

**Somers Cocks 1987**

Somers Cocks, Anna. “Baroque Silver 1610–1725”. In *The History of Silver*, ed. C. Blair, pp. 95–125. London, 1987.

**Sotiriou 1938**

Sotiriou, G. A. *Κεμίλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Πατριαρχικός ναός και σκευοφυλάκιον*. Athens, 1938.

**St Petersburg | Saint-Petersbourg 2000**

Fedosseyenko, Olga, ed. *Treasures of the Armenian Church from the Collection of the Holy Etchmiadzin*. Exhib. cat., The State Hermitage Museum. St Petersburg, 2000.

**St Stephan's Monastery | Monastère**

Saint Stephane 1999  
St Stephan's Monastery. *Τα κειμήλια της Ιεράς Μονής Αγίου Στεφάνου. Η συλλογή του νέου σκευοφυλακίου*. Agia Meteora, 1999.

**Sydney 2005**

Georgoula, Electra, ed. *Greek treasures from the Benaki Museum in Athens*. Exhib. cat., Powerhouse Museum, Sydney; Immigration Museum, Melbourne. Sydney, 2005.

**Tait et al. 1984**

Tait, H., Charlotte Gere, Judy Rudeo, and T. Wilson. *The Art of the Jeweller. A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum: Jewellery, Engraved Gems and Goldsmith's Work*. 2 vols. London, 1984.

**Tait 1986**

Tait, H. *Clocks and Watches*. 2nd ed. London, 1986.

**Taylor 1993**

Taylor, R. *Ottoman Embroidery*. Yeovil; Ankara, 1993.

**Theochari 1986**

Theochari, Maria. *Ελληνικά Χρυσοκέντητα*. Athens, 1986.

**Thessaloniki | Thessalonique 1997**

Karakatsanis, A., ed. *Treasures of Mount Athos*. Exhib. cat., Museum of Byzantine Civilisation. Thessaloniki, 1997.

**Thessaloniki | Thessalonique 2009**

Chatzitrifonos, Evangelia, and S. Čurčić, eds. *αρχιτεκτονική ως Εικόνα. Πρόσληψη και Αναπαράσταση της Αρχιτεκτονικής στη Βυζαντινή Τέχνη*. Exhib. cat., Museum of Byzantine Civilisation and European Centre of Byzantine and Post-Byzantine Monuments. Thessaloniki, 2009.

**Tourta 1991**

Tourta, Anastasia G. *Οι ναοί του αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του αγίου Μιρνά στο Μονοδένδρι*. Athens, 1991.

**Tourta 2001**

Tourta, Anastasia G. “Η Παναγία του Κύκκου σε μεταβυζαντινές εικόνες της Θεσσαλονίκης.

Παραλλαγές ενός εικονογραφικού τύπου”. In *Η Ιερά Μονή Κύκκου στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, ed. S. Perdikis, pp. 161–79. Nicosia, 2001.

**Trebelas 1928**

Trebelas, P. N. “Αρτοκλασία”. In *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, vol. V. Athens, 1928.

**Tsalikoglou 1976**

Tsalikoglou, E. *Ελληνικά εκπαιδευτήρια και ελληνορθόδοξες κοινότητες της περιφέρειας Καισαρείας*. Athens, 1976.

**Tsitselikis 2006**

Tsitselikis, K., ed. *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών. Πτυχές μιας εθνικής σύγκρουσης*. Athens, 2006.

**Tzaferis 1985**

Tzaferis, V. *Museum of the Greek Orthodox patriarchate in Jerusalem*. Jerusalem, 1985.

**Udine 1992**

Bergamini, G., ed. *Ori e Tesori d'Europa. Mille anni dioreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*. Exhib. cat., Villa Manin di Passariano Coidropo, Udine. Milan, 1992.

**Vakalopoulos 1964**

Vakalopoulos, A. *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, vol. Β1. Thessaloniki, 1964.

**Vakalopoulos 1990**

Vakalopoulos, K.A. *Ιστορία του Βόρειου Ελληνισμού. Θράκη*. Thessaloniki, 1990.

**Vei-Chatzidaki 1953**

Vei-Chatzidaki, Eugenia. *Εκκλησιαστικά κεντήματα*. Athens, 1953.

**Venice | Venise 1983**

*Oro di Venezia, 6a mostra dell'oreficeria, gioielleria, argenteria; collezione di antiche filigrane, Venezia. Ca' Vendramin Calergi, 30 ottobre/13 novembre 1983*. Exhib. cat., Vendramin Calergi. Venice, 1983.

**Venice | Venise 1996**

Pazzi, P., ed. *L'Oro di Venezia, Oreficerie, Argenti e Gioielli di Venezia e Delle Cita' Venete*. Exhib. cat., Biblioteca Nazionale Marciana. Venice, 1996.

**Vienna | Vienne 1991**

*Das Gold aus dem Kremel*. Exhib. cat., Staatliche Museen des Moskauer Kremel, Kunsthistorisches Museum Wien. Vienna, 1991.

**Vlachopoulou-Karabina 1998**

Vlachopoulou-Karabina, Heleni. *Ιερά Μονή Ιβήρων. Χρυσοκέντητα Άμφια και Πέπλα*. Mount Athos, 1998.

**Vlachopoulou-Karabina 2009**

Vlachopoulou-Karabina, Heleni. *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια Βυζαντινού Τύπου στον Ελλαδικό χώρο (16ος–19ος αι.)*. Το Εργαστήριο της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Athens, 2009.

**Vocotopoulos 1966**

Vocotopoulos, P. “Το σκευοφυλάκιον της Μονής Προυσού”. *Archaeologikon Deltion* 21 (1966): Χρονικά 2, 275–83.

**Vourazeli-Marinakou 1950**

Vourazeli-Marinakou, Helen. *Αι εν Θράκη συντεχνίαι των Ελλήνων κατά την Τουρκοκρατίαν*. Thessaloniki, 1950.

**Washington 1987**

Bier, Carol, ed. *Woven from the Soul, Spun from the Heart, Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th–19th Centuries*. Exhib. cat., The Textile Museum. Washington, D.C., 1987.

**Washington 2009**

Levykin, A. K., ed. *The Tsars and the East: Gifts from Turkey and Iran in the Moscow, Kremlin*. Exhib. cat., Smithsonian Institution. Washington, D.C., 2009.

**Wenzel 1989**

Wenzel, Marian. “Early Ottoman Silver and Iznik Pottery Design. Animal style”. *Apollo* (September 1989): 159–65.

**Xyngopoulos 1936**

Xyngopoulos, A. *Μουσείον Μπενάκη: Κατάλογος των εικόνων*. Athens, 1936.

**Yiannias 1972**

Yiannias, J.J. “The Elevation of the Panaghia”. *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972): 225–36.



*Colour Separation*  
*Photogravure*  
Eurofotolit, Milano

Printed in Italy in January 2011  
by Grafiche Flaminia, Foligno (PG)  
for 5 Continents Editions, Milan  
Achévé d'imprimer en Italie sur les presses  
de Grafiche Flaminia, Foligno (PG)  
pour le compte de 5 Continents Editions,  
Milan en janvier 2011

All rights reserved – Tous droits réservés  
For the present edition Pour la présente  
édition © Copyright 2011, 5 Continents  
Editions srl

No part of this book may be reproduced or utilized  
in any form or by any means, electronic or mechanical,  
including photocopying, recording, or any information  
storage and retrieval system, without permission  
in writing from the publisher.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies  
ou reproductions destinées à une utilisation collective.  
Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle  
faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement  
de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite et constitue  
une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2  
et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

5 Continents Editions  
Piazza Caiazzo, 1  
20124 Milan, Italy  
[www.fivecontinentseditions.com](http://www.fivecontinentseditions.com)

ISBN 5 Continents Editions: 978-88-7439-575-0  
ISBN Benaki Museum: 978-960-476-084-8

Distributed in the United States  
and Canada by Harry N. Abrams, Inc.,  
New York. Distributed outside the United States  
and Canada, excluding France and Italy,  
by Abrams & Chronicle Books Ltd UK, London  
Distribution Le Seuil / Volumen, Paris



With the compulsory Population Exchange of 1923 the Greek Orthodox people of Eastern Thrace, Cappadocia and the Pontos came to Greece as refugees and all those who could brought with them their church treasures. These precious heirlooms illustrate the historical course of the Christians in the Ottoman Empire, while at the same time pointing up the special nature of each region.

Avec l'Échange obligatoire de population entre la Turquie et la Grèce, en 1923, les chrétiens grecs orthodoxes de Thrace orientale, de Cappadoce et du Pont arrivèrent en Grèce comme réfugiés. Ils transportaient avec eux les précieux trésors de leurs églises, trésors qui nous permettent de suivre la marche des chrétiens de l'Empire ottoman à travers l'histoire et font apparaître l'originalité de chaque région.

\$42.50 | Can. \$51.00 | £29.00 | € 35,00

ISBN 978-88-7439-575-0



9 788874 395750