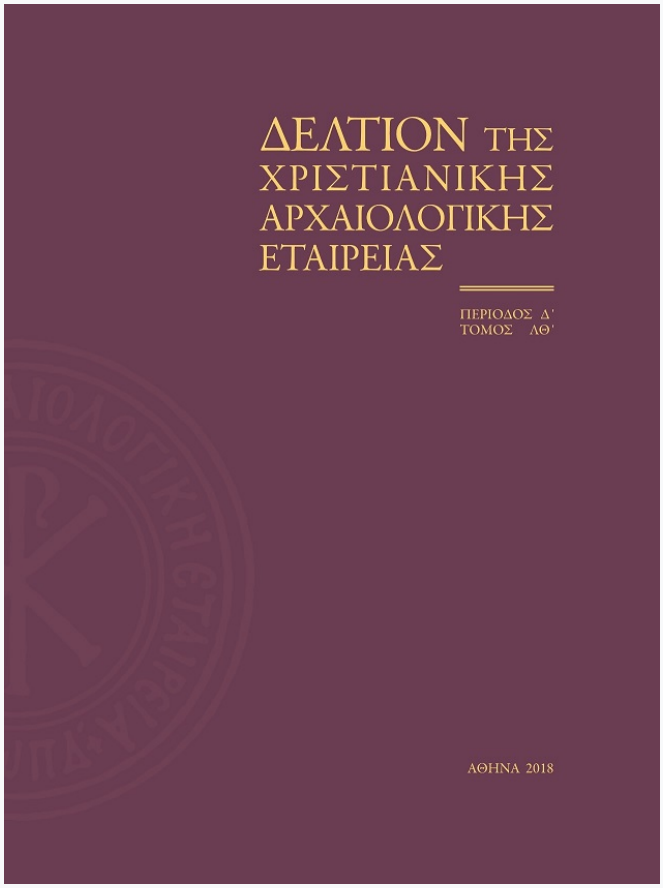
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 39 (2018)

Δελτίον ΧΑΕ 39 (2018), Περίοδος Δ'. Αφιέρωμα στη μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα



Τρίπτυχο με την παράσταση της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον και Αγίων

Ναυσικά ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ (Nafsika PANSELINOU)

doi: 10.12681/dchae.18577

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ (Nafsika PANSELINOU) Ν. (2018). Τρίπτυχο με την παράσταση της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον και Αγίων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *39*, 415–426. https://doi.org/10.12681/dchae.18577

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 24/01/2026 00:23:55

Ναυσικά Πανσελήνου

ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΡΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΡΑΝΤΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΩΝ

Το έργο είναι ζωγραφισμένο με αυγοτέμπερα σε προετοιμασία με ξύλινο υπόστρωμα και χρονολογείται με επιγραφή τον 18ο αιώνα. Αποτελεί κειμήλιο προσφυγικής ελληνικής οικογένειας που κατάγεται από την Καππαδοκία και έζησε στο Adapazarı, κοντά στην Κωνσταντινούπολη. Στο κεντρικό τμήμα του τριπτύχου εικονίζεται η Παναγία σε προτομή, στον τύπο του Ρόδου του Αμάραντου, και στα φύλλα άγιοι. Η τεχνοτροπία είναι δυτική ως προς το πλάσιμο των μορφών, αλλά ο ζωγραφικός χώρος διαρθρώνεται σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση και αισθητική.

The work is painted in egg tempera on gesso, on a wooden panel, and is dated by inscription to the eighteenth century. It is an heirloom of a Greek refugee family of Cappadocian origin, which had lived at Adapazarı, near Constantinople (Istanbul). Depicted on the central panel of the triptych is the Virgin in bust, in the type of the Unwithering Rose (Rhodon to Amaranton), and figures of saints adorn the wings. The style is Western with regard to the modelling of the figures, but the painted space is articulated in accordance with Byzantine tradition and aesthetics.

Λέξεις κλειδιά

18ος αιώνας, τρίπτυχα, εικονογραφία, Παναγία Ρόδον το Αμάραντον, Κωνσταντινούπολη.

Keywords

18th century; triptych; iconography; Virgin the Unwithering Rose; Constantinople.

Το έργο είναι κειμήλιο προσφυγικής οικογένειας που κατάγεται από την Καππαδοκία, έζησε στο Adapazarı, κοντά στην Κωνσταντινούπολη, και ήρθε στην Ελλάδα μετά τη μικρασιατική καταστροφή[1]. Είναι ζωγραφισμένο με αυγοτέμπερα σε προετοιμασία με ξύλινο υπόστρωμα, και έχει διαστάσεις 33,3 εκ. (κλειστό) και 44,5 (ανοικτό) ×24×3,7 εκ. (Εικ. 1, 2).

Η μορφή και οι διαστάσεις του έργου μαρτυρούν ότι πρόκειται για εικόνα ιδιωτικής ευλάβειας. Τούτο εμφαίνεται από την αφιερωτική επιγραφή στην εξωτερική επιφάνεια των φύλλων του τριπτύχου (Εικ. 1). Δηλαδή, σε αυτήν την επιφάνεια σχηματίζεται με ώχρα σταυρός πάνω σε βαθμιδωτή βάση που περικλείει το κρανίο του Αδάμ. Επίσης, απεικονίζονται τα σύμβολα του Πάθους (η λόγχη και ο σπόγγος) και εκατέρωθεν των σκελών τού σταυρού η επιγραφή *IC XC NI KA*. Στο κέντρο περίπου αυτής της επιφάνειας σημειώνεται με μαύρα πεζά γράμματα: *Κοβαλόγλου* (όνομα προφανώς της οικογένειας στην οποία κάποτε ανήκε το τρίπτυχο) και από κάτω: + *δέησις τον δούλον του θ(εο)ύ γεωργίου · κωνσταντί[νου] κε ιωάννου αψξ*ϛ΄ (1766). Είναι πιθανόν η επιγραφή να προστέθηκε σε μεταγενέστερη εποχή από τη δημιουργία του έργου, αλλά πάντως στον ίδιο αιώνα.

Στο κεντρικό τμήμα (Εικ. 3) απεικονίζεται, πάνω σε βαθυπράσινο κάμπο, η Παναγία σε προτομή στον τύπο του Ρόδου του Αμάραντου, που αποδίδει το τροπάριο

* *Ομότιμη καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, npanselinou@gmail.com*

** *Η μελέτη αυτή ανακοινώθηκε στο* 37ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 2017), *96-97. Απευθύνω θερμές ευχαριστίες στις συναδέλφους καθηγήτριες Νανώ Χατζηδάκη και Χαρά Κωνσταντινίδη για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου παρέσχαν σχετικά με το θέμα.*

[1] Ήταν σε πολύ κακή κατάσταση και αποκαταστάθηκε από τη συντηρήτρια κ. Αλεξάνδρα Αλειφακιώτη. Σήμερα ανήκει στον αρχιτέκτονα Βαγγέλη Γεωργουσόπουλο, απόγονο της οικογένειας.

Εικ. 1. Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Τρίπτυχο με την Παναγία Ρόδον το Αμάραντον και αγίους, 18ος αιώνας (κλειστό).

«Ῥόδον τὸ ἀμάραντον, Χαῖρε ἡ μόνη βλαστήσασα...» από τον Κανόνα του υμνογράφου Ιωσήφ, ο οποίος ψάλλεται στην Ακολουθία του Ακάθιστου Ύμνου[2]. Το κόκκινο, διακοσμημένο με άνθη και με χρυσή παρυφή μαφόριό της πορπώνεται με τον συνήθη δυτικό τρόπο εμπρός στο στήθος και εσωτερικά η Παναγία φορεί τη δυτική διάφανη μπόλια, που συναντάμε στις Madres della Consolazione. Επίσης, φέρει στέμμα, κρατεί με το δεξί χέρι σκήπτρο που μοιάζει με βλαστό και απολήγει σε κόκκινο άνθος, όπως συμβαίνει σε πολλές εικόνες της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον, και με το αριστερό χέρι κρατεί τον Χριστό. Ο τελευταίος, αρκετά φθαρμένος, με μορφή δυτικού πρίγκιπα με μακριά μαλλιά, ενδεδυμένος με βασιλική στολή και στέμμα, πατεί όρθιος επάνω σε τετράγωνο έπιπλο και με το αριστερό χέρι κρατεί, ως συνήθως, σκήπτρο που μοιάζει με στάχυ[2], και με το δεξί χέρι κρατεί ένσταυρη σφαίρα.

Στο κάτω μέρος της παράστασης διαμορφώνονται εκ πρώτης όψεως ως διακοσμητικά στοιχεία ένα τεταρτοκύκλιο στην αριστερή γωνία και τρία συνεχόμενα ημικύκλια, εκ των οποίων όμως το δεύτερο, με

[2] Τόσο το σκήπτρο της Θεοτόκου όσο και του Χριστού αποτελούν προεικόνιση της Παναγίας. Το θέμα των προεικονίσεων της Παναγίας δημιουργήθηκε ήδη από τον 12ο αιώνα και είχε μεγάλη διάδοση στη βυζαντινή και κυρίως στη μετά την άλωση περίοδο, όπου τον 18ο αιώνα πήρε το όνομα «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» στην «Ἑρμηνεία» του Διονυσίου του εκ Φουρνά, βλ. Ντ. Μουρίκη, «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ», *ΑΔ* 25 (1970), Α΄ – Μελέται, Αθήνα 1971, 217-251. Τ. Παπαμαστοράκης, «Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης», *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-1988), 315-328. Ν. Πανσελήνου, «Κρητική εικόνα του 1636, έργο του Ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 477-480. Χ. Κωνσταντινίδη, «Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγίας στην Κόνιτσα», *ΔΧΑΕ* ΚΘ΄ (2008), 89-93.

Εικ. 2. Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Τρίπτυχο με την Παναγία Ρόδον το Αμάραντον και αγίους, 18ος αιώνας (ανοικτό).

δύο ομόκεντρους κύκλους, μπλε και σιέλ, συμβολίζει προφανώς τη σελήνη και το τρίτο, κόκκινο, συμβολίζει τον ήλιο[3]. Στον κάμπο, εκατέρωθεν της Θεοτόκου, εικονίζονται δοχεία με ρόδα και πιο πάνω, δεξιά, μια μικρή κιβωτός, σύμβολο-προεικόνιση της Παναγίας[4]. Κόκκινα ρόδα ανάμεσα σε φυλλώματα, ζωγραφισμένα σχεδόν αφαιρετικά, κοσμούν τον κάμπο στο επάνω μέρος του κεντρικού τμήματος του τριπτύχου.

Το αριστερό φύλλο χωρίζεται σε τρεις ζώνες. Στην κορυφή εικονίζεται ο *άρχων Μιχαήλ* κρατώντας με το δεξί χέρι τη ρομφαία των αρχαγγέλων και με το αριστερό σφαίρα με το συμπίλημα *ΧΣ*. Στη δεύτερη ζώνη εικονίζονται σε ημίτομα οι άγιοι Χαραλάμπης και Νικόλαος, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας ευαγγέλιο με το αριστερό. Στην τρίτη ζώνη ο άγιος

[3] Μορφολογικά τα δύο αυτά σύμβολα προσομοιάζουν με τα ουράνια σώματα που απεικονίζονται στα δυτικότροπα ψηφιδωτά της Δημιουργίας του κόσμου στη Βασιλική του Μονρεάλε, στη Σικελία, τον 12ο αιώνα (S. Giordano, *Monreale. La cathédrale et le cloître*, Εκδ. Poligraf 1972), και στον νάρθηκα του Αγίου Μάρκου της Βενετίας, τον 13ο αιώνα (S. Bettini, *I mosaici medioevali di San Marco*, Εκδ. Fabbri – Skira, Μιλάνο 1965, 14-15). Σε εικόνα της Θεοτόκου Ρόδον το Αμάραντον του Σλίβεν της Βουλγαρίας (1836) εμφανίζεται το μοτίβο των ημικυκλίων με τους δύο ομόκεντρους κύκλους αλλά με απλό διακοσμητικό χαρακτήρα: Ε. Μουτάφωφ – Ι. Γκέργκοβα – Α. Κουγιουμτζίεφ – Ε. Ποπόβα – Ε. Γκένοβα – Δ. Γόνης, *Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453*, Σόφια 2008, εικ. 318-320. Βλ και Εικ. 9 στην παρούσα μελέτη.

[4] Βλ. ό.π. (υποσημ. 3).

Γεώργιος, έφιππος, σκοτώνει τον δράκο. Στο δεξιό φύλλο, στην ανώτερη ζώνη, εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, φτερωτός, κρατώντας την κεφαλή του επί πίνακι, όπως συχνά συμβαίνει στη μεταβυζαντινή τέχνη. Στη μεσαία ζώνη, οι άγιοι Αθανάσιος και Βασίλειος ευλογούν και κρατούν το ευαγγέλιο, όπως οι αντίστοιχοι άγιοι του αριστερού φύλλου, και στην τρίτη ζώνη, αντωπός προς τον άγιο Γεώργιο, εικονίζεται, ως συνήθως, επίσης έφιππος, ο άγιος Δημήτριος, που σκοτώνει τον Καλογιάννη.

Ο εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου Ρόδον το Αμάραντον είναι από τα τελευταία δημιουργήματα της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής τέχνης[5] και φαίνεται να διαμορφώθηκε τον 18ο αιώνα στην Ανατολή, με αφετηρία κάποια δυτικής τεχνοτροπίας παράσταση της Παναγίας, όπως η Παναγία του Ροδαρίου, ή πιθανόν υπό την επίδραση δυτικών χαλκογραφιών που απεικόνιζαν Παναγίες-προσκυνήματα στην Ιταλία και ευρύτερα στην ρωμαιοκαθολική Ευρώπη[6]. Ως τόπος δημιουργίας του προτείνεται η Μικρά Ασία ή η Κωνσταντινούπολη και οπωσδήποτε δημιουργήθηκε σε λόγιο περιβάλλον, που συνέδεσε αυτόν τον τύπο με την ακολουθία του Ακάθιστου Ύμνου[7].

Από τα σωζόμενα έργα με αυτήν την παράσταση, μικρό ποσοστό εξυπηρετούσε τη δημόσια λατρεία και πρόκειται για δεσποτικές εικόνες ύψους 0,61 μ. και πλέον. Περισσότερες είναι οι εικόνες και τα τρίπτυχα αυτού του είδους, που εξυπηρετούσαν την ατομική και οικογενειακή λατρεία[8].

Από τα πρωιμότερα έργα της Θεοτόκου Ρόδον το Αμάραντον είναι η δεσποτική εικόνα από τη Σηλυβρία (112×68 εκ.), έργο του ζωγράφου Δημητρίου (1703), ευρισκόμενο στο Μουσείο της Σόφιας[9] (Εικ. 4). Εδώ η Παναγία έχει τα χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στον τύπο του Ρόδου του Αμάραντου, ήτοι το στέμμα και το μαφόριο που πορπώνεται κατά τον δυτικό τρόπο εμπρός στο στήθος. Ο Χριστός επίσης με στέμμα πατεί σε οστρεοκόσμητο αναλόγιο στρωμένο με ρόδα, καθώς στον Κανόνα του Ακάθιστου ο χαρακτηρισμός Ρόδον το Αμάραντον αναφέρεται στον Χριστό και όχι στην Παναγία. Αργότερα, ο χαρακτηρισμός αυτός μεταβιβάστηκε στη Θεοτόκο[10], η οποία απεικονίζεται επάνω σε ρόδα και άλλα άνθη (Εικ. 5).

Στο τρίπτυχο όμως που μελετάμε, ο ζωγράφος φαίνεται να πρωτοτυπεί και μεταφέρει τα άνθη στο ανώτερο τμήμα και κάτω από την Παναγία απεικονίζει, όπως είδαμε, συμβολικά τη σελήνη και τον ήλιο. Η Παναγία στην παράσταση Ρόδον το Αμάραντον συνοδεύεται από σύμβολα που σχετίζονται με ποιητικές παρομοιώσεις από τον Κανόνα του Ιωσήφ. Ειδικότερα, στον ήλιο και στη σελήνη αναφέρεται η ωδή γ 3 του Κανόνα: «Ὄρθρος φαεινός, Χαῖρε ἡ μόνη τὸν Ἥλιον φέρουσα Χριστὸν... Χαῖρε τὸ σκότος λύσασα» (Τριώδιον 284α)[11]. Συχνά ο ήλιος και η σελήνη απεικονίζονται στον κάμπο της παράστασης, εκατέρωθεν της Παναγίας, όπως στις εικόνες της Σηλυβρίας[12] και του Μουσείου της Ραβέννας[13], και στο τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη[14]. Σπανιότερα ο ήλιος συνοδεύεται από ένα αστέρι, κατά τον Ακάθιστο, Οίκος Α: *Χαῖρε, ἀστὴρ ἐμφαίνων τὸν ἥλιον* (*Τριώδιον* 282α) και

[5] Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη, Ἀθῆναι, Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Αθήνα 1936, 95.

[6] Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ρόδον τὸ Ἀμάραντον», ό.π. (υποσημ. 2), 231, 235. Α. Καρακατσάνη, *Συλλογὴ Γεωργίου Τσακύρογλου. Εἰκόνες*, Αθήνα 1980, 116. Και η Alexandra Sucrow συνδέει το ρόδο-έμβλημα της Θεοτόκου με τη Δύση, με σχετική λιτανεία κατά τον Μεσαίωνα και τη λατρεία στεφανιού με ρόδα τον 15ο αιώνα. Επίσης, κατά τη συγγραφέα, το θέμα απαντά στην ιταλική και ισπανική εικονογραφία και τέχνη. Τον 16ο και 17ο αιώνα η λατρεία της Παναγίας του Ρόδου αποκτά λαϊκό χαρακτήρα στην Ευρώπη, συνδέεται με λιτανείες και την παραγωγή σχετικών λαϊκών εικόνων· τον 18ο αιώνα μάλιστα λατρεύεται και η εσθήτα της Παναγίας: A. Sucrow, «Einige Anmerkungen zum Thema der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" in der Ikonenmalerei», *Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen*, E. Haustein-Bartsch – N. Chatzidakis (επιμ.), Recklinghausen 1998, 68-69, εικ. 63, 64.

[7] Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ρόδον τὸ Ἀμάραντον», ό.π. (υποσημ. 2), 236.

[8] Ό.π., 237-238.

[9] K. Paskaleva, *Die bulgarische Ikone*, Σόφια 1981, 224-225, εικ. 82. *Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία*, ό.π. (υποσημ. 4), 51 σημ. 28, εικ. 51.

[10] Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ρόδον τὸ Ἀμάραντον», ό.π. (υποσημ. 2), 229-230.

[11] Ό.π., 226 σημ. 12.

[12] Ό.π. και Εικ. 4 στην παρούσα μελέτη.

[13] *Icone dalle collezioni del Museo nazionale di Ravenna, Ravenna, Museo nazionale, settembre-novembre 1979* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. G. Pavan, Ραβέννα 1979, 48, εικ. 53.

[15] Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997, 402-404, εικ. 251.

Εικ. 3. Τρίπτυχο, κεντρικό τμήμα. Η Παναγία Ρόδον το Αμάραντον (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

Εικ. 4. Σόφια, Μουσείο Σόφιας. Εικόνα της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον, 1703.

Εικ. 5. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Εικόνα της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον, 1738.

Ιωσήφ, Καν. Ωδή θ΄, 2: *Χαῖρε ἄστρον ἄδυτον, εἰσάγον κόσμῳ τὸν μέγαν Ἥλιον* (*Τριώδιον* 290β), όπως λ.χ. στο τρίπτυχο της Συλλογής Βελιμέζη, όπου αριστερά εικονίζεται ένα αστέρι και δεξιά ο ήλιος[15].

Στην ιταλική εικονογραφία υπάρχουν πολλά παραδείγματα, όπου η Θεοτόκος εικονίζεται όρθια ή σε προτομή επάνω σε μηνίσκο, που προήλθε από σχηματοποίηση σύννεφου, το οποίο αποτελεί σχηματική παράσταση του ουρανού[16].

Στα φύλλα των τριπτύχων με την παράσταση της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον απεικονίζονται διάφοροι άγιοι από τους οποίους κάποιοι απαντώνται συχνά σε αυτόν τον τύπο των εικόνων.

Στο κεντρικό τμήμα του τριπτύχου μας απουσιάζουν οι αντωποί άγγελοι που απεικονίζονται κατά κανόνα κρατώντας δέλτο με την επιγραφή «Ῥόδον τὸ ἀμάραντον, Χαῖρε ἡ μόνη βλαστήσασα...». Ο αρχάγγελος Μιχαήλ εικονίζεται, όπως είδαμε, στο επάνω τμήμα του αριστερού φύλλου, όπως βλέπουμε και σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου[17] και σε λαϊκότροπο τρίπτυχο του 19ου αιώνα στο Μουσείο της Θήβας[18]. Και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, στο άνω δεξιό φύλλο

[15] Ό.π., 402-405, εικ. 250, 252.

[16] Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ρόδον τὸ Ἀμάραντον», ό.π. (υποσημ. 2), 230.

[17] Ό.π., πίν. 56.

[18] Αλ. Χαραμή – Κ. Καλλιγά – Αθ. Παπαδάκη – Ι. Βαξεβάνης, *Αρχαιολογικό Μουσείο Θηβών*, Θήβα 2015, 50.

Εικ. 6. Τρίπτυχο, αριστερό φύλλο. Οι άγιοι Χαράλαμπος και Νικόλαος (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

του τριπτύχου μας, απαντά και στα δύο παραπάνω έργα. Κατέχει, επίσης, περίοπτη θέση σε παράσταση Δέησης στην Παναγία, σε εικόνα του 18ου αιώνα, ιδιωτικής συλλογής, των Η.Π.Α.[19], και σε εικόνα Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον του τέλους του 18ου αιώνα, της συλλογής Ανδρεάδη[20].

Ο άγιος Χαραλάμπης (επιγραφή: *Χαραλάμποις*) στη μεσαία ζώνη του αριστερού φύλλου, γέρος με μακριά γενειάδα, ήταν ιερέας στη Μαγνησία της Μικράς Ασίας, που μαρτύρησε στις αρχές του 3ου αιώνα μ.Χ. Είναι άγιος γνωστός από παραστάσεις από τον 10ο αιώνα κ.ε., όπου εμφανίζεται ως γέροντας με άσπρα μαλλιά και γένεια, όπως τον περιγράφει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στην «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης». Το όνομα Χαραλάμπης αποτελεί τον αρχαϊκότερο τύπο του ονόματος Χαράλαμπος και με αυτόν εμφανίζεται στο *Μηνολόγιο* του Βασιλείου Β΄ (γύρω στο 985)[21].

Από τα μέσα του 17ου αιώνα η λατρεία του αγίου Χαραλάμπους γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση, γιατί ο άγιος θεωρήθηκε προστάτης κατά της πανώλους, νόσου που την εποχή εκείνη είχε αποκτήσει επιδημικές διαστάσεις στα μεγάλα λιμάνια και γενικότερα στις παραλιακές περιοχές και τα νησιά της Μεσογείου. Αυτή η ιδιότητα του αγίου αναδεικνύεται από διάφορα κείμενα: στο νεότερο *Συναξάριο* με τον βίο του αγίου Χαραλάμπους, στον «Νέο Παράδεισο» του κρητικού μοναχού Αγάπιου Λάνδου, που εκδόθηκε το 1664, όπου διαβάζουμε: «...Εἰς ὅποιον τόπον εὑρεθῇ κομμάτι ἀπὸ τὸ Λείψανόν μου, καὶ εἰς ὁποίαν χώραν μὲ θέλουν ἑορτάζει, νὰ μὴ γένῃ ἐκεῖ ποσῶς πεῖνα, οὔτε πανούκλα νὰ θανατώνῃ τοὺς ἀνθρώπους ἄωρα...». Στις Ακολουθίες του αγίου Χαραλάμπους αναφέρεται: «...ἐξαιρέτως δὲ φυλάσσει ἀμολύντους καὶ ἀνεπηρεάστους ἀπὸ τὴν λοιμικὴν νόσον, ἤγουν ἀπὸ τὴν πανούκλαν ἐκείνους, ὁποὺ μὲ πόθον καὶ πίστιν ἀδίστακτον φέρουν ταύτην τὴν ἁγίαν κάραν». Στα *Μεγαλυνάρια εἰς τὸν αὐτὸν Ἅγιον Ἱερομάρτυρα καὶ Θαυματουργὸν Χαραλάμπη*, που έχει γράψει ο Νικόδημος Αγιορείτης, αναφέρεται στον άγιο ως εξής: «Πανώλους ἐλατῆρα, ῥῦσαι ἐκ βλάβης, λοιμοῦ τοῦ πανωλέθρου, Χαράλαμπες γενναῖε, λοιμοῦ σὲ ἀναδείξας, ῥύστην ὀξύτατον, λύτρωσαι οὖν πάσης, ἀνάγκης τοῦ πανώλους» κ.ά.[22].

Τον άγιο Χαραλάμπη συναντάμε στην εικόνα της Δέησης των Η.Π.Α., στα δεξιά της Παναγίας, απέναντι από τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (μέσα περίπου του 18ου αιώνα[23]), στο τρίπτυχο της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον της Ελβετικής Συλλογής[24] κ.α. Λόγω της σοβαρότητας του προβλήματος των επιδημιών από την πανούκλα, και άλλοι άγιοι λατρεύτηκαν κατά τον 18ο και 19ο αιώνα ως προστάτες κατά της νόσου, όπως οι Αθανάσιος και Γεώργιος, κυρίως στα νησιά

[19] Th. Gouma-Peterson, «An 18th Century Deesis Icon and its Cultural Context», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994), 331, εικ. 1, 4.

[20] Α. Δρανδάκη, *Εικόνες 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002, αριθ. και εικ. 71, σ. 270-271.

[21] Μ. Βασιλάκη, «Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους», *ΔΧΑΕ* ΙΓ΄ (1985-1986), 247, 251, 253.

[22] Ό.π., 252-253, όπου υπάρχει συγκεντρωμένη η βιβλιογραφία για τα σχετικά κείμενα, Gouma-Peterson, «An 18th Century Deesis Icon», ό.π. (υποσημ. 20), 339-340. Η Έλενα Παπασταύρου («Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Χαραλάμπους από την Αγία Αναστασία Μάκρης Έβρου», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 56 σημ. 10) αναφέρει παραδείγματα εικόνων του 18ου αιώνα, όπου ο άγιος Χαράλαμπος παριστάνεται παλεύοντας με ένα μαύρο θηρίο που συμβολίζει τον λοιμό. Πρβλ. επίσης Ι. Μπίθα, «Σχόλια σε εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, έργο Κωνσταντίνου Αδριανουπολίτη (1739)», *ΔΧΑΕ* ΚΔ΄ (2003), 337-339, 344 σημ. 61, όπου αναφέρεται η θαυματουργή ιδιότητα του αγίου Χαραλάμπους ως προστάτη κατά της πανώλους.

[23] Βλ. ό.π. (υποσημ. 20).

[24] M. Chatzidakis – V. Djurić, *Les icônes dans les collections suisses, Musée Rath, Genève 14 juin – 29 septembre 1968* (κατάλογος έκθεσης), Βέρνη 1968, αριθ. 134.

Εικ. 7. Τρίπτυχο, αριστερό φύλλο. Ο άγιος Γεώργιος (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

Εικ. 8. Τρίπτυχο, δεξιό φύλλο. Ο άγιος Δημήτριος (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

του Ιονίου και των Κυκλάδων[25]. Έτσι, βρίσκουμε τον άγιο Αθανάσιο στο τρίπτυχο που μελετάμε, στο τρίπτυχο της Ελβετικής Συλλογής κ.α.

Ο άγιος Γεώργιος, από τους πλέον δημιφιλείς αγίους στο Βυζάντιο, περιλαμβάνεται ανάμεσα στους επίλεκτους στρατιωτικούς αγίους στη διακόσμηση των ναών, συνοδευόμενος συχνά από τον άγιο Δημήτριο, τον προστάτη της Θεσσαλονίκης. Στις πρώιμες παραστάσεις οι δύο άγιοι ως νέοι πρίγκιπες-μάρτυρες φορούν χιτώνα και χλαμύδα, αλλά από τον 10ο αιώνα εμφανίζονται με πλήρη στρατιωτική στολή. Ο άγιος Γεώργιος καλπάζει επάνω σε λευκό άλογο και σκοτώνει τον δράκο[26].

Στο τρίπτυχό μας ο άγιος Γεώργιος φορεί την παραδοσιακή, από την παλαιολόγεια περίοδο, στολή των στρατιωτικών αγίων, κοντό μακρυμάνικο χιτώνα, χρυσωπό θώρακα, εφαρμοστό παντελόνι και χαμηλές μπότες (Εικ. 7)· κόκκινη χλαμύδα, που πορπώνεται μπροστά στο στήθος, ανεμίζει προς τα πίσω, καθώς ο άγιος καλπάζει με το άλογό του. Με το δεξί χέρι κρατεί μακρύ δόρυ με το οποίο λογχίζει τον δράκο, ένα μαυριδερό τέρας από το οποίο πετάγεται, με τρόπο εξαιρετικά ρεαλιστικό, κατακόκκινο το αίμα, σε παράλληλη φορά με την κόκκινη χλαμύδα του αγίου. Τον 18ο αιώνα, που χρονολογείται το τρίπτυχο, είναι πιθανό να προσωποποιείται στον δράκο η πανούκλα.

Ο άγιος Δημήτριος, στο απέναντι δεξιό φύλλο του

[25] Βασιλάκη, «Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους», ό.π. (υποσημ. 22), 252.

[26] Gouma-Peterson, «An 18th Century Deesis Icon», ό.π. (υποσημ. 20), 340-342. Βλ., επίσης, την αναλυτική μελέτη για τον άγιο Γεώργιο ως τον σημαντικότερο στρατιωτικό άγιο στο Βυζάντιο: Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate 2003, 109-144.

τριπτύχου, εικονίζεται αντωπός καλπάζοντας επάνω σε καφετί άλογο (Εικ. 8). Είναι ντυμένος ανάλογα με τον άγιο Γεώργιο, με αντεστραμμένα χρώματα, ήτοι κόκκινο χιτώνα και πράσινη χλαμύδα. Με το δόρυ του σκοτώνει τον Βούλγαρο τσάρο Ιωαννίτζη, τον αποκαλούμενο Καλογιάννη από τους Βουλγάρους και Σκυλογιάννη από τους Έλληνες[27].

Σύμφωνα με τον μύθο, ο άγιος Δημήτριος έσωσε την πόλη της Θεσσαλονίκης κατά την πολιορκία του 1207 σκοτώνοντας τον τσάρο και τρέποντας σε φυγή τα βουλγαρικά στρατεύματα. Ο τσάρος κείτεται κατάγής μέσα σε μια λίμνη αίματος.

Η τεχνοτροπία του τριπτύχου είναι δυτική, με μορφές που πλάθονται με αρκετή ελευθερία, δηλαδή με μαλακές μεταβάσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο και ελάχιστα περιγράμματα. Έντονα φυσιοκρατικές είναι οι μορφές των αγίων Δημητρίου και Γεωργίου καθώς και τα άλογά τους, που φαίνεται να ακολουθούν ως προς το πλάσιμο της φόρμας κάποιο καλό δυτικό πρότυπο.

Ο ζωγραφικός όμως χώρος του έργου διαρθρώνεται σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση και αισθητική. Οι μορφές στα πλάγια φύλλα προβάλλονται σε μια επίπεδη επιφάνεια, όπου το επάνω τμήμα καλύπτεται με φύλλο χρυσού και το κάτω με καφετί χρώμα. Μόνο στην περίπτωση των δύο έφιππων αγίων δηλώνεται με κάποια προοπτική το έδαφος, όπου καλπάζουν τα άλογα, καθώς και η φύση με τις κορυφογραμμές των λόφων και διάσπαρτους μικρούς θάμνους. Αστοχία παρατηρείται στη μεσαία ζώνη του αριστερού φύλλου, όπου ο ζωγράφος δεν καταφέρνει να τοποθετήσει σωστά τη μορφή του αγίου Νικολάου, πλάι στον άγιο Χαραλάμπη, και καλύπτει το μεγάλο διάστημα που δημιουργείται ανάμεσα σε αυτή και το πλαίσιο του φύλλου, με το ευαγγέλιο που έχει τοποθετηθεί πάνω στην αδέξια εκτεινόμενη άκρη του φαιλονίου και του ωμοφορίου του ιεράρχη (Εικ. 6).

Σχετικά με την εποχή στην οποία χρονολογείται το έργο, παρατηρούμε ότι ο 18ος αιώνας ήταν μια ευνοϊκή περίοδος για τους χριστιανούς υπηκόους της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Μετά τη συνθήκη του Κάρλοβιτς, το 1699, επικράτησε ειρήνη στα Βαλκάνια και ενισχύθηκαν οι εμπορικές επαφές με τη Δύση. Το εμπόριο μέσω των Βαλκανίων είχε συγκεντρωθεί κυρίως στα χέρια των Ελλήνων και τούτο ευνόησε τη δημιουργία μιας ισχυρής εμπορικής τάξης που ενδιαφερόταν για τον πολιτισμό και την παραγωγή θρησκευτικών έργων: τοιχογραφιών για τη διακόσμηση νέων εκκλησιών, και φορητών εικόνων. Κατά συνέπεια, αυξήθηκε και ο αριθμός των καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνταν στην Ήπειρο, τη Μακεδονία και το Άγιον Όρος, τη Θεσσαλία, την Πελοπόννησο και τα νησιά, με κέντρο της ορθόδοξης Εκκλησίας, ήδη από το 1453, το Πατριαρχείο στην Κωνσταντινούπολη[28].

Στην τέχνη της εποχής επικρατούν τρεις διακριτές τεχνοτροπικές τάσεις. Η μία εξ αυτών επιστρέφει στα πρότυπα της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Εκπροσωπείται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, μοναχό και ζωγράφο στο Άγιον Όρος (1711-1734), που προέτρεπε τους μαθητές του να μιμούνται τα πρότυπα της παλαιολόγειας ζωγραφικής, και συγκεκριμένα τις τοιχογραφίες του Μανουήλ Πανσέληνου στο Πρωτάτο (περ. 1300). Τη δεύτερη τάση εκπροσωπεί ο Αργείος ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου μαζί με τους μαθητές του στην Αττική, που μιμούνταν τις κρητικές εικόνες του 16ου και του 17ου αιώνα. Την τρίτη τάση τη συναντάμε στα Επτάνησα, που είχαν στραφεί στη δυτική τέχνη, με κύριο εκπρόσωπο τον Παναγιώτη Δοξαρά, ο οποίος αντιπαρέθεσε το έργο «Περὶ ζωγραφικῆς» (1726) στην «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης» (1730) του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Αλλά και στις τουρκοκρατούμενες περιοχές εισδύουν φράγκικες επιδράσεις, ενώ γενικότερα και το οθωμανικό κράτος είχε στρα-

[27] Gouma-Peterson, «An 18th Century Deesis Icon», ό.π. (υποσημ. 18), 342-343. Για τον άγιο Δημήτριο στα κείμενα, στην αρχαιολογία και την εικονογραφία, βλ. Walter, *The Warrior Saints*, ό.π. (υποσημ. 25), 67-93.

[28] Σχετικά με τον 18ο αιώνα και την τέχνη του, βλ. M. Chatzidakis, «Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine», *L'Hellénisme contemporain*, Αθήνα 1953, 22-26. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν*, Αθήνα 1957, 283-249. Th. Gouma-Peterson, «The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting», *Allen Memorial Art Museum Bulletin* XXIX/1 (1971), 11-59. Μ. Χατζηδάκης, «Πνευματικός βίος και πολιτισμός 1669-1821», *ΙΕΕ*, ΙΑ΄, Αθήνα 1975, 244-247. Gouma-Peterson, «An 18th Century Deesis Icon», ό.π. (υποσημ. 20), 337-338. G. Kakavas, *Dionysios of Fourna*, Leyden 2008, 8-60. Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2010, 18-20, 36-41.

Εικ. 9. Σλίβεν Βουλγαρίας. Εικόνα της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον με αγίους, έργο του ζωγράφου Χατζηαναγνώστου, 1836.

φεί προς τη Δύση, όπου κυριαρχούσε ο διεθνής ρυθμός του ροκοκό, ένα στιλ «διακοσμητικό», με μοτίβα από τη φύση (άνθη, καρπούς, τοπία), ελαφρότητα, χάρη και παιχνιδίσματα της φαντασίας.

Από την Ευρώπη το στιλ αυτό εισάγεται στην Ανατολή ως «ανατολίτικο ροκοκό», με τις σχετικές προσαρμογές, που συνίστανται στην απόκτηση ενός λαϊκότερου χαρακτήρα. Διακοσμεί τα τζαμιά, τα παλάτια και τις κρήνες της Κωνσταντινούπολης καθώς και τα αρχοντικά της δυτικής Ελλάδας, και εμπλουτίζει με ανατολίτικα μοτίβα όλες τις μορφές της λαϊκής τέχνης, την κεραμεική, την κεντητική και την ξυλογλυπτική. Ακόμα και η θρησκευτική ζωγραφική της εποχής, τοιχογραφίες και φορητές εικόνες[29] (Εικ. 9), ενσωματώνει διάφορα στοιχεία του ανατολίτικου ροκοκό.

Σε μια εποχή τόσο δημιουργική, όπως ο 18ος αιώνας, η διαχρονική και ένθερμη πίστη και λατρεία στο πρόσωπο της Παναγίας-Μητέρας του Θεού οδήγησαν ευλόγως στη δημιουργία ενός νέου τύπου εικόνας, της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον, που ήταν ιδιαιτέρως διακοσμητικός και ελκυστικός από αισθητική άποψη. Υποθέτουμε ότι αυτά τα χαρακτηριστικά ερμηνεύουν κατά κάποιο τρόπο την εξαιρετική δημοφιλία αυτού του τύπου εικόνων, ξύλινων αλλά και χάρτινων[30], σε ολόκληρο τον ενοποιημένο λόγω οθωμανικής κατάκτησης βαλκανικό χώρο, κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Είχε γίνει, φαίνεται, λαϊκή συνήθεια οι πιστοί της εποχής να περιλαμβάνουν ανάμεσα στις εικόνες του οικογενειακού τους εικονοστασίου και μια εικόνα της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον.

Η τέχνη πολλών από αυτές τις εικόνες φαίνεται να συνδέεται με έργα που προέρχονται από εργαστήρια της βόρειας Ελλάδας[31]. Ανάμεσα στις σωζόμενες εικόνες, όσες γνωρίζουμε, εντοπίζουμε και έργα καλής ποιότητας, φιλοτεχνημένα με χρυσό[32], αλλά και άλλα λαϊκότροπα και εκτελεσμένα με ταπεινά ζωγραφικά μέσα.

Το τρίπτυχό μας, παρά τις κάποιες καλλιτεχνικές αδεξιότητες που σημειώσαμε, ανήκει σε μια μεσαία κατηγορία. Φαίνεται ότι προέρχεται από το αστικό

[29] Χατζηδάκης, «Πνευματικός βίος», ό.π., 247. Gouma-Peterson, «The survival of Byzantinism», ό.π., 58, εικ. 1, 15. Ν. Ζίας – Σ. Καδάς, *Ἱερὰ Μονὴ Ὁσίου Γρηγορίου Ἁγίου Ὄρους. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ*, Άγιον Όρος 1998, εικ. 31, 63, 72, 77, 91, 102, 113, 115-116, 119-123, 125, 129-135, 145, 197. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 13, 22, 39, 91α.

[30] Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, 1, Αθήνα 1986, εικ. 122-133.

[31] Βλ. Χατζηδάκη, *Εικόνες Συλλογής Βελιμέζη*, ό.π. (υποσημ. 15), 404, εικ. 250-252.

[32] Βλ. εικόνα από τη Σηλυβρία, 1703, στο Μουσείο της Σόφιας: ό.π. (υποσημ. 8) και Εικ. 6 στην παρούσα μελέτη· εικόνα Συλλογής Ανδρεάδη από κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο: ό.π. (υποσημ. 19)· εικόνα Συλλογής Πορταλάκη: Χρ. Κουτσίκου, *Οι εικόνες της Συλλογής Ζαχαρία Πορταλάκη (15ος-20ός αιώνας)*, 2015, 62-65· τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη: ό.π. (υποσημ. 15)· εικόνα του ζωγράφου Αντωνίου Σιγάλα, 1786 με Παναγία το Ρόδον το Αμάραντον και την Ρίζα Ιεσσαί: Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αριθ. και εικ. 97, σ. 284-285 κ.ά.

περιβάλλον της περιοχής της Κωνσταντινούπολης, έχει χρησιμοποιηθεί φύλλο χρυσού σε τμήμα του κάμπου των φύλλων του, και ακολουθεί τη δυτική τεχνοτροπία. Ξεχωρίζει όμως κατά το ότι ο δημιουργός του έχει υιοθετήσει τολμηρές πρωτοτυπίες, όπως την ιδιαίτερη παρουσία των αστρικών συμβόλων, της σελήνης και του ήλιου, στη βάση του κεντρικού τμήματος και τη μετάθεση των ρόδων, στα οποία συνήθως επικάθεται η μορφή της Παναγίας, στο ανώτερο τμήμα της εικόνας.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-3, 6-8: Χάρης Γραμματικός, συντηρητής-φωτογράφος. Εικ. 4: Paskaleva, ό.π. (υποσημ. 10), εικ. 82. Εικ. 5: Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ρόδον τὸ Ἀμάραντον», ό.π. (υποσημ. 2), πίν. 59. Εικ. 9: *Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία*, ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 320.

Nafsika Panselinou

TRIPTYCH WITH REPRESENTATION OF THE VIRGIN THE UNWITHERING ROSE AND SAINTS

The work, painted in egg tempera on gesso, on a wooden panel, was in poor condition and was restored by the conservator Alexandra Aleiphakioti. It was brought to Greece after the Asia Minor Catastrophe, as the heirloom of a refugee family that originated from Cappadocia and had lived in Adapazarı, near Istanbul. It presently belongs to the architect Vangelis Georgousopoulos, a descendant of this family.

The dimensions of the triptych are, closed (height, width, thickness): 33.3×24×3.7 cm, and open: 44,5 cm wide (Figs 1, 2). The form and the size indicate that this is an icon for private devotion. This is emphasized by the dedicatory inscription on the outer sides of the wings, in black minuscule script: *Κοβαλόγλου* (Kovaloglou, obviously the name of the family to which the triptych once belonged) and: + *δέησις τον δούλον του θ(εο) ύ γεωργίου · κωνσταντί[νου] κε ιωάννου αψξϛ΄* (+ prayer of the servants of God Georgios, Konstantinos and Ioannis (1766). It is possible that the inscription was added sometime after the creation of the work, but certainly in the same century.

Depicted on the central panel, against a deep green ground, is the bust of the Virgin, in the type of the Unwithering Rose, which illustrates the *troparion* 'Unwithering Rose, Rejoice the only one that bore shoot ...', from the Canon by Joseph the Hymnographer, which is chanted at the Service of the Akathistos Hymn (Fig. 3). Her red maphorion with a gold border is fastened with a brooch in the familiar Western manner, in front of the chest, and underneath she wears the Western diaphanous wimple (*bolia*) of the Madres della Consolazione. On her head she is wearing a crown. In her right hand she holds a sceptre topped by a red flower, and with her left the Christ-Child. His figure, considerably effaced but with the characteristics of a long-haired Western prince, stands upright upon a square piece of furniture, holding a sceptre in his left hand and a globus cruciger in the right.

Depicted on the side leaves are saints (Figs 2, 6). On the left leaf, from top to bottom: Archangel Michael and saints Charalampis, Nicholas and George. On the right leaf: saints John the Baptist, Athanasios, Basil and Demetrios, facing –as usual– saint George on the left leaf.

The iconographic type of the Virgin the Unwithering Rose is among the last creations of post-Byzantine ecclesiastical art and seems to have been elaborated in the eighteenth century, in the East, possibly under the influence of Western prints depicting Madonnas venerated in Italy and in Catholic Europe in general. The creation of the type can be attributed to Asia Minor or Constantinople, certainly within a sophisticated literary milieu which linked this type with the Service of the Akathistos Hymn.

One of the earliest images of the Virgin the Unwithering Rose is in a despotic icon from Selyvria, of 1703, now in the Museum of Sofia (Fig. 4). A unique feature here is Christ stepping on a lectern decorated with shells and covered with roses, because in the Akathistos Canon the characterization Unwithering Rose refers to Christ and not to the Virgin. This characterization was assigned later to the Virgin, who is depicted upon roses and other flowers.

In the triptych discussed here, the painter apparently innovates by decorating the base of the central panel with a segment in the left corner and three contiguous semicircles, the last two of which, we suggest, are symbolic depictions of the moon and the sun.

The Virgin in the representation the Unwithering Rose is accompanied by symbols associated with poetic similes from Joseph's Canon. Specifically, ode γ 3 of the Canon refers to the sun and the moon: 'Ὄρθρος φαεινός, Χαῖρε ἡ μόνη τὸν ἥλιον φέρουσα Χριστὸν... Χαῖρε τὸ σκότος λύσασα' [Bright morning star, Hail the only one bearing the sun Christ ... Hail dispeller of darkness] (*Triodion* 284α). The sun and the moon are frequently depicted in the field, on either side of the Virgin.

Another innovation of the painter of our triptych is the transfer of the roses to the upper part of the central panel.

Among the saints depicted on the side leaves of the triptych with the image of the Virgin the Unwithering Rose, some are selected systematically for reasons which will be analysed.

In the middle zone of the left leaf, Saint *Charalampis*, who was a priest in Magnesia of Asia Minor, is depicted as an old man with white hair and beard (Fig. 6). Charalampis is the more archaic form of the name Charalampos, with which the saint appears also in the Menologion of Basil II, in the tenth century.

From the mid-seventeenth century, the cult of St Charalampos was particularly popular because the saint was considered a protector against the bubonic plague, a disease which in that period was rife in the great ports and more generally the coastal areas and the islands of the Mediterranean. This attribute of the saint is emphasized by related texts.

Due to the gravity of the problem of the plague epidemics, during the eighteenth and nineteenth centuries other saints too were venerated as protectors against the illness, such as Athanasios and George, mainly in the Ionian Islands and the Cyclades.

Both these saints are represented on the icon here (Figs 7, 8). In the case of St George the Dragon-slayer, it is possible that in the eighteenth century the dragon is the personification of the plague.

The style of the triptych is Western, with considerable freedom in the treatment of the figures, which have soft tonal gradations and minimal outlines. Intense naturalism characterizes the figures of saints Demetrios and George, as well as their horses, whose modelling seems to follow a good Western model.

However, the painted space of the work is articulated in accordance with Byzantine tradition and aesthetics. The figures on the side leaves are projected against a flat surface, the upper part of which is covered with gold leaf and the lower part is monochrome brown. Only in the case of the two saints on horseback is there a suggestion of perspective, by the ground line on which the steeds gallop, as well as by the hilltops and the scattered little bushes.

Based on a wider study of developments in the eighteenth century, we conclude that this was when the iconographic type of the Virgin the Unwithering Rose was created, with Western roots and a particularly decorative character, which incorporates traits of the dominant style of the period, the rococo. This was continued throughout the eighteenth and nineteenth centuries in the Balkans, with the extensive production of icons, both wooden and paper, of this subject.

Professor Emerita
Athens School of Fine Arts
npanselinou@gmail.com