

# ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

---

ΣΥΝΕΔΡΙΑ 1<sup>ΗΣ</sup> ΜΑΡΤΙΟΥ 1984

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ-ΝΟΥΤΑΡΟΥ

---

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ὁ Ἀκαδημαϊκὸς κ. **Μανόλης Χατζηδάκης**, παρουσιάζοντας τὸ βιβλίον τῆς κ. Μυρτάλης Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπητῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Ἀθήναι 1983», λέγει τὰ ἑξῆς:

Ἐχω τὴν τιμὴν νὰ παρουσιάσω τὸ βιβλίον τῆς κυρίας Μυρτάλης Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου ποὺ δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ σὲ μιὰ πολὺ φροντισμένη ἔκδοση, στὴ σειρὰ τῶν Δημοσιευμάτων τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου ἀριθμ. 31. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 274 σελίδες, 16 ἔγχρωμους καὶ 75 μονόχρωμους πίνακες, καθὼς καὶ ἀπὸ τρία σχέδια ἀποτυπώσεως τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου.

Ἡ κυρία Ποταμιάνου, βυζαντινολόγος μὲ μεταπτυχιακὴ σπουδὴν ἐν τῇ Βιέννῃ, ὡς ὑπότροφος ἐνὸς βραβείου Herder, εἶναι τώρα διευθύντρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Ἐχει ὅμως διατελέσει ἐπὶ χρόνια Ἐφορὸς Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων στὰ Γιάννενα, ὅπου εἶχε φροντίσει γιὰ τὴ συντήρησιν καὶ τὸν καθαρισμὸν τῶν τοιχογραφιῶν. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς ἡ κυρία Ἀχειμάστου ἦταν ὁ κατάλληλος ἄνθρωπος νὰ μελετήσῃ τίς ἀνέκδοτες ὡς τώρα, ἀλλὰ λαμπρὲς τοιχογραφίες μιᾶς ἀπὸ τίς πέντε ἐκκλησίας ποὺ βρίσκονται ἐν τῇ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων. Πρόκειται γιὰ τὸ καθολικὸν τῆς μονῆς ποὺ εἶχε ἰδρῦσει ἡ γνωστὴ στὰ Γιάννενα ἀρχοντικὴ οἰκογένεια τῶν Φιλανθρωπητῶν, μέλη τῆς ὁποίας ἦταν οἱ κτήτορες τῶν διαδοχικῶν φάσεων τῆς τοιχογράφου τοῦ 16ου αἰῶνα.

Γιὰ τὸ περιεχόμενον τοῦ βιβλίου περιορίζομαι νὰ εἶπω ὅτι τὰ δύο πρῶτα μικρὰ κεφάλαια ἀναφέρονται ἐν τῇ ἱστορίᾳ τῆς μονῆς καὶ σ' αὐτὰ ξεκαθαρίζονται γιὰ πρώτη φορά τὰ προβλήματα τῶν κτητορικῶν ἐπιγραφῶν, τόσο τὰ παλαιογραφικὰ ὅσο καὶ τὰ οὐσιαστικά, ποὺ εἶναι ἀρκετὰ περίπλοκα.

Γιὰ τὴν ἱστορίαν τοῦ κτιρίου τῆς ἐκκλησίας διαπιστώνονται μὲ τρόπο τεκμη-

ριωμένο οί διαφορετικές φάσεις, τις όποιες ακολουθεῖ και ό τοιχογραφικός διάκοσμος. Σέ πρώτη φάση (του 1531/2) ό μονόχωρος ναός είχε δίριχτη στέγη· σέ δεύτερη (1542) ή στέγη αντικαθίσταται μέ καμάρα και σέ τρίτη (1560) ό ναός περιβάλλεται από τρεῖς νάρθηκες («έξαρτικούς»).

Τό κεντρικό θέμα του βιβλίου περιορίζεται στη μελέτη των τοιχογραφιών τῆς πρώτης μόνο φάσης — του 1531—2 — που δημοσιεύονται τώρα για πρώτη φορά, δηλαδή των κάτω από την καμάρα παραστάσεων. Αὐτές αναλύονται στο τρίτο κεφάλαιο (σ. 41 — 119). Ἐξετάζονται τὰ στοιχεῖα που συνιστοῦν τὸ νέο και ιδιαίτερο στη δημιουργία του ἔργου και καθορίζουν τὴ θέση του στην τέχνη του 16ου αἰώνα. Ἀναλύονται τὰ εἰκονογραφικά θέματα ὡς πρὸς τὴν ἄμεση καταγωγή τους καθώς και τὰ μορφολογικά στοιχεῖα και ἐπισημαίνονται οἱ ἰδιορρυθμίες τους. Τὸ σημαντικότερο, ἐξετάζεται ἡ σχέση τους μέ τὰ ἀντίστοιχα σύγχρονα ἔργα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὸ σταθερὸ σημεῖο ἀναφορᾶς. Στὰ ἐπόμενα κεφάλαια ἐξετάζονται τὰ «ἐφαπτόμενα ἔργα», τὸ πρόβλημα των Θηβαίων ζωγράφων, «Ἡ πρωταρχικὴ σημασία του ἀνώνυμου ζωγράφου τῆς Μονῆς Φιλανθρωπηῶν», «Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ και ἡ τοπικὴ ἡπειρωτικὴ σχολή» και τέλος «Οἱ καταβολές τῆς τέχνης του ἀνώνυμου ζωγράφου τῆς Μονῆς των Φιλανθρωπηῶν». Στὰ κεφάλαια αὐτὰ ἐπιχειρεῖται νὰ καθοριστεῖ ἡ καταγωγή τῆς τέχνης των τοιχογραφιών αὐτῶν, ἡ διαγραφὴ του χαρακτήρα τους, ἡ ἔκταση και ἡ σημασία τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτῆς ἐκδήλωσης. Σημαντικὸς εἶναι και ὁ συμπερασματικὸς ἐντοπισμὸς τῆς κύριας ἐστίας ὅπου ἡ τέχνη αὐτὴ διαμορφώθηκε, ἡ ὁποία ὀρίζεται μέ πιθανότητα ὅτι ἦταν στην περιοχή των Ἰωαννίνων.

Γιὰ νὰ γίνει κατανοητὴ ἡ συμβολὴ του βιβλίου στην ἔρευνα τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στην Ἑλλάδα, πρέπει νὰ θυμίσουμε μερικά πράγματα για τὴν ἐλληνικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ στην μετὰ τὴν Ἰαλωση ἐποχὴ — τοιχογραφίες και εἰκόνες — ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ἐπιτεύγματα του ὑπόδουλου Ἑλληνισμοῦ στην περιοχή τῆς τέχνης και γενικότερα του πνεύματος, γιατί κατορθώνει νὰ διατηρήσει τὴν ἡγετικὴ και διδακτικὴ της θέση ὡς πρὸς τὴν τέχνη ὅλου του ὀρθόδοξου κόσμου που εἶχε κρατήσει και ἡ βυζαντινὴ τέχνη στὰ χίλια χρόνια τῆς ἀκμῆς της. Δηλαδή, ἡ ζωγραφικὴ των ἄλλων ὀρθόδοξων λαῶν ἐξακολουθεῖ νὰ βρῖσκεται και κατὰ τὴ δύσκολη αὐτὴ ἐποχὴ σὲ σχέση μαθητείας και ἐξάρτησης ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τέχνη που παράγει ὁ ὑπόδουλος Ἑλληνισμὸς. Τὸ κατόρθωμα αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἱστορικῆς συγκυρίας που ἔφερε κοντὰ τις ἀποκεντρωμένες τώρα ἐλληνικὲς καλλιτεχνικὲς δυνάμεις του Βορρᾶ και του Νότου — και ὄχι μιᾶς μόνο «σχολῆς» — και στη διαχρονικὴ δράση και ἀκτινοβολία τους ἀπὸ τὸ 15ο ἔως τὸ τέλος του 18ου αἰώνα.

Στους πιό γόνιμους δύο πρώτους αιώνες, αναπτύσσονται χωριστά δύο άνησης δυναμικότητας αλλά σημαντικά περιφερειακά κέντρα ζωγραφικής. Ένα στο Νότο — στην Κρήτη — και ένα στο Βορρά — στη ΒΔ Ελλάδα. Το πιό πρώιμο και πιό δημιουργικό διαμορφώθηκε μέσα στις μεγάλες πόλεις τής ένετοκρατούμενης Κρήτης, κυρίως στο Ήράκλειο, στη δεύτερη πενηταετία του 15ου αιώνα, όταν είχαν ήδη καταφύγει εκεί από τα παλιά κέντρα τής βορειότερης τουρκοκρατούμενης περιοχής εξαίρετοι ζωγράφοι. Στο 16ο αιώνα οι ζωγράφοι τής Κρήτης, που είναι πολυάριθμοι έχουν αποκτήσει αρκετή φήμη σε μιὰ γεωγραφικά έκτεταμένη και ποικίλη από άποψη εθνικότητας και θρησκείας πελατεία, ώστε οι φορητές εικόνες τους να κυκλοφορούν παντού και ακόμη, οι ίδιοι να μετακινούνται συχνά. Δεν είναι περίεργο λοιπόν ότι αρκετά ένωρις προσκαλούνται από τα μεγάλα μοναστήρια τής τουρκοκρατούμενης ελληνικής περιοχής — στα Μετέωρα, στο "Άγιον Όρος, Ίσως και άλλοι — τα όποια γνωρίζουν το 16ο αιώνα μιὰ καινούργια άνθοφορία.

Οί νησιώτες αυτοί ζωγράφοι φέρνουν μαζί τους μιὰ ύψηλης στάθμης έπαγγελματική εκπαίδευση στις εικονογραφικές και καλλιτεχνικές παραδόσεις τής καλύτερης παλαιολόγειας ζωγραφικής. Διαθέτουν δηλ. ένα σύστημα παραδοσιακό, αλλά σοφά συγκροτημένο τόσο στα εικονογραφικά προγράμματα και θέματα, όσο και στις τεχνικές μεθόδους και στις βασικές τεχνοτροπικές τους αρχές. Στην κρητική αυτή τέχνη που έχει καθαρά άστικό χαρακτήρα δεν λείπουν οι συνάψεις με την ιταλική ζωγραφική, καθώς ή τέχνη αυτή, μαζί με την ξυλογλυπτική, αναπτύσσονται παράλληλα με τη λογοτεχνία και το θέατρο στο ενοϊκό κλίμα τής επικράτειας μιās δυτικοευρωπαϊκής πολιτείας σε αναγεννησιακή άνθηση.

Στο Βορρά, όπου όλες οι προϋποθέσεις είναι διαφορετικές, γνωρίζομε στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα ένα μόνο αξιόλογο εργαστήριο, με περιορισμένη άκτινοβολία, με κέντρο την περιοχή Καστοριάς, που δρᾷ στη ΒΔ Ελλάδα και σποραδικά στα Βαλκάνια έως το 1500 περίπου και έπειτα σβήνει. Παράλληλα εργάζονται κατά τόπους έντόπιοι άπλοϊκοί ζωγράφοι με έργα που σπάνια ξεπερνούν το επίπεδο τής άγροτικής χειροτεχνίας.

Στις πρώτες όμως δεκαετίες του 16ου αιώνα τα πράγματα αλλάζουν στην περιοχή. Είχε ήδη διαπιστωθεϊ ότι μιὰ σειρά από έπτά τουλάχιστον μνημεϊα στη Στερεά (Μονή Μυρτιάς 1539), στα Μετέωρα (Μ. Βαρλαάμ 1548), στην Ήπειρο (Μ. Φιλανθρωπωνών 1542 και 1560 και Μ. Ντίλιου 1542), στην Καστοριά (1553), στο "Άγιον Όρος (Μ. Λαύρας, παρεκκλήσι Άγ. Νικολάου 1560) και στη Ζάβορδα, παρουσιάζουν όμοιογένεια σε ιδιορρυθμίες που ξεφεύγουν από την επικρατούσα κρητική παράδοση τόσο την εικονογραφική όσο και την τεχνοτροπική. Τα μνημεϊα αυτά στα όποια άφιερώνεται ιδιαίτερο κεφάλαιο — «Τὰ έφαπτόμενα έργα» — ήταν, εκ-

τὸς ἀπὸ δύο<sup>1</sup>, γνωστὰ μὲ τὸν τρόπο ἀποσπασματικὸ καὶ ἀπὸ γενικοὺς καὶ κάπως ἀξιωματικοὺς χαρακτηρισμοὺς, παλαιότερα ἀπὸ τοὺς ἀείμνηστους Εὐαγγελίδη καὶ Ξυγόπουλο, ποὺ τὰ εἶχαν ἀποδώσει σὲ «ἡπειρωτικὴ σχολή» καθὼς καὶ ἀπὸ ἄλλους νεώτερους<sup>2</sup>. Τώρα ἔρχεται ἡ κυρία Α. - Π. μὲ τὸ βιβλίο της καὶ παρουσιάζει ἓνα οὐσιαστικὰ ἄγνωστο ὡς τώρα σύνολο τοιχογραφιῶν, ὑψηλῆς ποιότητος, μὲ σχετικὴ ἀκριβεία χρονολογημένο τὸ 1531/2, δηλαδὴ πρὶν ἀπ' ὅλα τὰ ἄλλα «ἐφαπτόμενα», καί, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐξαντλητικὴ μελέτη τοῦ νέου αὐτοῦ ὕλικου, προτείνει τὸ σύνολο αὐτὸ ὡς ἀρχέτυπο γιὰ ὅλη τὴν ομάδα. Ἐπὶ πλέον, προσεγγίζει μεθοδικὰ μιὰ σειρὰ προβλημάτων ποὺ ἀφοροῦν καὶ σὲ ὅλα τὰ ἀλληλοεξαρτώμενα αὐτὰ μνημεῖα. Ἀπὸ τὴ συσχέτιση, τοὺς παραλληλισμοὺς καὶ τὶς συγκρίσεις καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν ἐπὶ μέρους προβλημάτων, συνάγονται τὰ κοινὰ στοιχεῖα ποὺ προσδίδουν στὰ μνημεῖα αὐτὰ τὴν ἐνότητα, ἀλλὰ καὶ ἐπισημαίνονται οἱ ποιοτικὲς κυρίως διαφορές, ὥστε τελικὰ νὰ ξεχωρίζει σὰν κεντρικὸς ἄξονας, ὁ συγκεκριμένος καὶ ἰδιαίτερος χαρακτήρας τῆς τέχνης τοῦ παλαιότερου αὐτοῦ τμήματος, τῆς τοιχογραφίας τοῦ 1532. Δίκαια λοιπὸν ἐξαιρεται ἡ σημασία του ὡς ἀρχετύπου γιὰ τὴν τέχνη τοῦ τόπου καὶ τῆς ἐποχῆς. Ἀκόμη, ξεκαθαρίζονται οἱ συνάφειες καὶ οἱ διαφορές του μὲ τὴ σύγχρονη κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀναγνωρίζονται οἱ ὀφειλές του σ' αὐτήν.

Εἶναι χρήσιμο νὰ σημειωθοῦν ἐδῶ μερικὰ ἀπὸ τὰ γενικὰ συμπεράσματα. Τὸ πρῶτο καὶ κύριο συμπέρασμα, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ νέο σημαντικό στοιχεῖο, εἶναι ὅτι οἱ παλαιότερες τοιχογραφίες τῆς Μ. Φιλανθρωπηῶν ἀποτελοῦν «τὸ πρῶτο τοιχογραφικὸ σύνολο μὲ σύνθετες καὶ σοφὰ διαρθρωμένες δομὲς εἰκονογραφίας καὶ ὕφους ποὺ δημιουργεῖται στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα τὸ 16ο αἰῶνα ἀπὸ ντόπιους ζωγράφους μὲ τὴν εὐνοϊκὴ ἐπενέργεια τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς».

Ἐπειτα ὅτι «οἱ ζωγράφοι αὐτῆς τῆς ἡπειρωτικῆς σχολῆς» κατόρθωσαν σύντομα νὰ βελτιώσουν καὶ νὰ ἐκσυγχρονίσουν τὴν αὐτόχθονη τέχνη τους καὶ ἔτσι ἐπέτυχαν νὰ τὴν ἀναδείξουν σὲ σύστημα (σ. 214) «στὸ σπουδαιότερο ζωγραφικὸ κίνημα στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα ἀπέναντι στὴν Κρητικὴ σχολή» (σ. 205).

Ἀκόμη ὅτι οἱ παλαιότερες αὐτὲς τοιχογραφίες στὸ νησί τῶν Ἰωαννίνων, παραγγελία μιᾶς μεγάλης τοπικῆς ἀρχοντικῆς οἰκογένειας, καθὼς καὶ ἡ συνέχειά

1. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου, στὸ νησί τῶν Ἰωαννίνων δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὴν κυρία Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Ἰωάννινα 1980, καὶ τῆς Ρασιώτισσας (1953) ἀπὸ τὸν κύριο Γ. Γούναρη, Θεσσαλονίκη 1980.

2. Ἡ ἀποψή μου τὸ 1977 ἦταν ὅτι εἶναι φανερό ὅτι ἡ καθαυτὴ περιοχὴ ὅπου ἐργάζεται ἐντατικὰ ὁ Θεβαῖος ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἀσφαλῶς μαζί μὲ συνεργάτες ἀνισης ἀξίας — ὅπου τουλάχιστον ὑπάρχουν σημάδια ἀμεσης ἐπίδρασής του, εἶναι ἡ βορειοδυτικὴ Ἑλλάδα, Ἰστ. Ἑλλ. Ἔθνος, τ. Ι', σ. 425.

των στην ίδια και σε άλλες εκκλησίες στα επόμενα χρόνια, καταξιώνουν την περιοχή των Ίωαννίνων ως δεύτερο σημαντικό κέντρο διαμόρφωσης και ακτινοβολίας εκκλησιαστικής ζωγραφικής που δημιουργείται εκεί στην τέταρτη με πέμπτη δεκαετία του 16ου αιώνα.

Πρόβλημα ήταν και παραμένει ποιές συγκεκριμένες καλλιτεχνικές δυνάμεις παίρνουν την πρωτοβουλία να συγκεράσουν σε σύστημα τις όποιες ντόπιες και τις επείσακτες — τις κρητικές — παραδόσεις, διαθέτοντας την απαιτούμενη δυναμική παρουσία και το κύρος για να το επιβάλλουν. Κατά την κυρία Α. - Π. εργάζονται συγχρόνως τέσσερα τουλάχιστον εργαστήρια μέσα στο ίδιο αυτό σύστημα στη Β.Δ. περιοχή. Δεν είμαστε ακόμη βέβαιοι αν πρόκειται για τόσα διαφορετικά εργαστήρια, ή απλώς για διαφορετικούς «τρόπους», όταν λογαριάσουμε τον εκλεκτισμό που συνυπάρχει στην τέχνη της εποχής καθώς και στο συλλογικό τρόπο εργασίας. Είναι όμως πάντα δύσκολο στο σημερινό στάδιο της έρευνας να έντοπισθεί ο αυτοφυής θά λέγαμε καλλιτέχνης δημιουργός του αρχετύπου, ο οποίος παραμένει ανώνυμος. Δεν παραμένουν όμως ανώνυμοι οι τεχνίτες μιās σειράς μεταγενέστερων μνημείων της ομάδας. Είναι γνωστά τα ονόματα τριών ζωγράφων, του Φράγκου Κατελάνου, του Φράγκου Κονταρή και του αδελφού του Ιερέα Γεωργίου, που κατάγονται και οι τρεις από τη Θήβα και όχι από τα Γιάννενα ή γενικά την Ήπειρο, όπως θα ταίριαζε σ' ένα ντόπιο εργαστήριο. Το γεγονός αυτό — που δεν μπορεί να είναι τυχαίο—είχε δώσει την άφορμη παλιότερα — όταν η διακόσμηση του 1532 δεν ήταν γνωστή — να χρησιμοποιηθεί συμβατικά ο όρος «σχολή Θηβών» - mea culpa.

Η κυρία Α.-Π. μπορεί τώρα να υποστηρίξει ότι οι πηγές της «ήπειρωτικής» αυτής σχολής βρίσκονται στη Β. Ελλάδα και όχι στην άγονη καλλιτεχνικά περιοχή της Θήβας. Το κακό είναι ότι σχεδόν εξίσου άγονη φαίνεται ότι είναι και η περιοχή της Ήπειρου στα αμέσως προηγούμενα χρόνια. Τα στοιχεία αυτά δεν βοηθούν στη λύση του προβλήματος του δημιουργού του αρχετύπου του 1531/2, αλλά ούτε και αυτό του Φράγκου Κατελάνου, τον οποίο ή κ. Α.-Π. δεν δέχεται ως το δημιουργό του 1532. Οι σχετικές παρατηρήσεις της κυρίας Α.-Π. είναι σημαντικές, κυρίως ως πρὸς τις καταβολές της τέχνης του. Έν τούτοις, ο Φράγκος δεν παύει να είναι μια καλλιτεχνική προσωπικότητα, αρκετά αξιόλογη, καθώς είναι ή μόνη που μπορεί να αντιπαραταχθεί στο σύγχρονό του κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη, ή οποία όμως παραμένει προβληματική. Πρὶν ἀπὸ τὴν μονογραφικὴ μελέτη και δημοσίευση όλων τῶν «έφαπτόμενων» μνημείων και ιδίως τοῦ μόνου τοιχογραφικοῦ συνόλου που ἔχει τὴν ὑπογραφή του — τοῦ παρεκκλησιοῦ τῆς Μεγ. Λαύρας τοῦ 1560 — δεν μπορεί να εἰπωθεῖ ὁ τελευταῖος λόγος, χωρίς ν' ἀποκλείεται να ἐξετασθεῖ, τουλάχιστον «ὡς ὑπόθεση ἐργασίας», ἡ ταύτιση τοῦ δημιουργοῦ τοῦ

συνόλου τοῦ 1532 μὲ τὸν Φράγκο Κατελάνο. Ἐνα τμήμα ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ 1542 τῆς Μονῆς Φιλανθρωπῶν ἔχει ἀποδοθεῖ βásiμα σ' αὐτόν, ἀλλὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοὺς παραμένει ἀνέκδοτο. Ἡ δημοσίευση τοῦ συνόλου θὰ ἐπέτρεπε πειστικότερες συσχετίσεις καὶ ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸ διάκοσμο τοῦ 1532, γιὰ νὰ προχωρήσει στὸ καίριο αὐτὸ σημεῖο τὸ πρόβλημα. Ἡ στενὴ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ σχέση μὲ τὰ ἀποδιδόμενα στὸν Φρ. Κατελάνο ἔργα ποὺ παραδέχεται ἡ κ. Α.-Π., σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀπουσία ἄλλου ἔργου τοῦ ἀνώνυμου δημιουργοῦ τοῦ 1532, — αὐτὸ παραμένει, γιὰ τὴν ὥρα, ἓνα «ἀπαξ», εὐνοοῦν τὴν ἐπανεξέταση τῆς «ὑπόθεσης».

Τελειώνοντας πρέπει νὰ παρατηρήσομε γενικότερα ὅτι ἡ συγκριτικὴ μελέτη ἀπὸ εἰκονογραφικὴ θεματολογικὴ καὶ τεχνολογικὴ ἄποψη, γίνεται μὲ αὐστηρὴ ἐπιστημονικὴ μέθοδο καὶ μὲ γνώση τοῦ μνημειακοῦ πλοῦτου τῆς περιοχῆς, δημοσιευμένου καὶ ἀδημοσίετου.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, τὸ βιβλίον ἔχει συχνὲς ἀφορμὲς νὰ πλουτίζεται μὲ τὴν ἐξέταση καὶ ἐξακρίβωση πολλῶν εὐρύτερης σημασίας ἀλλὰ καὶ ἐπὶ μέρους προβλημάτων. Σὲ ὅλα αὐτὰ θὰ μποροῦσαν νὰ γίνουν περιθωριακὲς παρατηρήσεις, ἀλλὰ ἐδῶ θέλομε νὰ ἐξάρομε τὶς σημαντικὰς ἀρετὰς τοῦ βιβλίου. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰς δὲν εἶναι ἡ μικρότερη ὅτι μὲ τὴν εὐαισθησία τῆς στὴν αἰσθητικὴ ὄψη τῶν ἔργων συμβάλλει ἡ κυρία Ἀχειμάστου στὴ σπουδαιότατη ἐκτίμηση τῶν ποιοτικῶν διαβαθμίσεων σ' ἓνα πλῆθος μνημείων, ἀλλὰ καὶ στὸ ξεχώρισμα τῆς συμβολῆς διαφορετικῶν καλλιτεχνῶν καὶ ὄχι μόνον σὲ ἔργα ἀπὸ τὸν ἴδιον κύκλον. Μὲ τὰ προσόντα αὐτὰ τὸ βιβλίον τῆς κυρίας Ἀχειμάστου, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πλούσιον νέο ὕλικόν ποὺ προσφέρει, γίνεται καὶ ἀπαραίτητο βοήθημα γιὰ τὴ σπουδὴ τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἑλλάδα καὶ ἰδιαιτέρα τοῦ 16ου αἰῶνα.