

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2005)

Δελτίον ΧΑΕ 26 (2005), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Γαλάβαρη (1926-2003)



Ο επιτάφιος του δεσπότη των Ιωαννίνων Ιζαούς Βυονδελομοντι και της συζύγου του Ευδοκίας Βασιςί στο Blagoengrad

Juliana BOJČEVA

doi: [10.12681/dchae.446](https://doi.org/10.12681/dchae.446)

Βιβλιογραφική αναφορά:

BOJČEVA, J. (2011). Ο επιτάφιος του δεσπότη των Ιωαννίνων Ιζαούς Βυονδελομοντι και της συζύγου του Ευδοκίας Βασιςί στο Blagoengrad. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, 273–282.

<https://doi.org/10.12681/dchae.446>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

L'épithaphios du despote de Ioannina Esaou
Bouondelmonti et de son épouse Eudokia Balšić à
Blagoevgrad

Juliana BOJČEVA

Τόμος ΚΣΤ' (2005) • Σελ. 273-282

ΑΘΗΝΑ 2005

L'ÉPITAPHIOS DU DESPOTE DE IOANNINA ESAOU BOUONDELMONTI ET DE SON ÉPOUSE EUDOKIA BALŠIĆ À BLAGOEVGRAD*

Le Musée historique de Blagoevgrad conserve un épitaphios byzantin provenant de l'église métropolitaine de la Présentation de la Vierge, qui reste pour l'instant presque inconnu hors de la Bulgarie¹. Ce voile liturgique représente un grand intérêt comme exemple particulier de la broderie religieuse byzantine, mais aussi comme document historique pour le despotat de Ioannina au début du XV^e siècle. On sait qu'à l'époque byzantine, les donations de voiles et de vêtements liturgiques, faites par les empereurs et les hauts dignitaires, étaient motivées non seulement par leur pénitence religieuse, mais elles reflétaient par ailleurs des tendances et des préférences politiques. Dans cette optique, l'épitaphios du despote Esaou et de son épouse Eudokia est un exemple significatif. Son étude artistique et historique exige qu'on aborde des problèmes d'ordre général portant sur la fonction, l'iconographie et la décoration ornementale de ce type de voiles liturgiques, pour relever ensuite les particularités que présente notre document. L'analyse de l'iconographie de la scène, le choix et la composition des motifs ornementaux sur l'épitaphios nous incitent à nous poser la question de savoir si Ioannina possédait des ateliers de broderie capables d'exécuter des

objets d'une telle qualité, ou bien s'ils avaient été commandités ailleurs.

La richesse et le raffinement artistique de la broderie de l'épitaphios entraînent d'emblée notre conviction (Fig. 1). Manufacturé de soie bleu-marine, doublée de lin, le voile, long de 114 cm sur 106 cm de large, porte une seule représentation – le Christ mort, ceinturé d'un large perizonium blanc, les mains croisées sur la poitrine. Il est couronné d'un nimbe entourant une croix sur laquelle apparaît l'inscription habituelle « Ο ΩΝ ». L'épitaphios a été réparé au XX^e siècle, dans les années 70 ; la soie, très abîmée, fut recouverte d'une étoffe de laine rouge, qui s'étend maintenant sur toute la surface du voile autour de l'effigie du Christ mort et lui confère un aspect moderne².

La broderie de l'épitaphios se distingue par un raffinement et une étonnante richesse de coloris, exécutée selon les deux techniques traditionnelles dans la broderie byzantine – fils de soie (pour le corps du Christ et les ornements) et fils d'or et d'argent filé (pour le nimbe, l'inscription et les croix inscrites dans le cercle)³. Rendant la plasticité du corps humain et les traits du visage d'une manière pittoresque, raffinée et

* L'épitaphios du despote de Ioannina Esaou Bouondelmonti a été présenté au mois de février 2003, dans le cadre du séminaire sur l'histoire médiévale de l'Épire, organisé par le Centre National de la Recherche Scientifique à Athènes. Mes chaleureux remerciements vont au prof. S. Kalopissi pour son invitation. Le présent article résume une longue étude sur l'épitaphios que j'ai eu l'occasion d'achever pendant mon séjour à Athènes en 2003, en tant que boursière de la fondation I.K.Y. sous le parrainage précieux du prof. Maria Panayotidi.

¹ Le père Christo Bogatinoff, prêtre de l'église métropolitaine de Blagoevgrad dans les années 70 est le premier à avoir étudié le voile. Son essai, déposé au musée, n'a jamais fait l'objet d'une publication. (Hr. Bogatinov, *Blagoevgradskata plaštanica* (texte dactylographié, non publié). La première publication de l'épitaphios date de 1994 et appartient au prof. Vasilka Gerassimova, qui fait une analyse approfondie de l'inscription donatrice et des armoiries familiales des donateurs, qu'elle identifie au despote de Ioannina Esaou et à sa troisième épouse Eudokia Balšić ; l'auteur propose une date antérieure à 1409 pour le voile, entraînant

notre adhésion (V. Gerassimova-Tomova, *Plaštanicata na despota ot Janina Iζαους, Sbornik v čest na akad. Dimităr Angelov*, Sofia 1994, 292-300). Nous avons publié en 2001 une brève étude sur la fonction liturgique et l'iconographie de l'épitaphios dans le Bulletin du Musée historique à Blagoevgrad (J. Bojčeva, *Plaštanicata ot cārkvata "Sv. Bogorodica" v Blagoevgrad*, in *Istoričeski muzej Blagoevgrad. Izvestija II*, Blagoevgrad 2001, 67-72), étude reprise dans le cadre de notre thèse de doctorat soutenue le 28.02.2003 (J. Bojčeva, *Aeres et epitaphioi des XIV^e-XVII^e siècles des églises et des musées bulgares. Fonction, iconographie, style* (texte en bulgare, non publié).

² Actuellement le musée ne peut se permettre d'entreprendre la restauration de l'épitaphios et la soie bleue peut être vue seulement sous la broderie du corps du Christ et du cadre ornemental.

³ Dans les broderies byzantines on emploie deux sortes de fils : trait d'or ou d'argent (*τὸ σόγμα*) ou or et argent filé (*τὰ χρυσοσήματα, τὰ ἀργυροσήματα*), représentant des fils métalliques, enroulés de fils de soie de couleur : N. Šabelskaja, *Materialy i tehničeskie priemy v drevnerusskom*

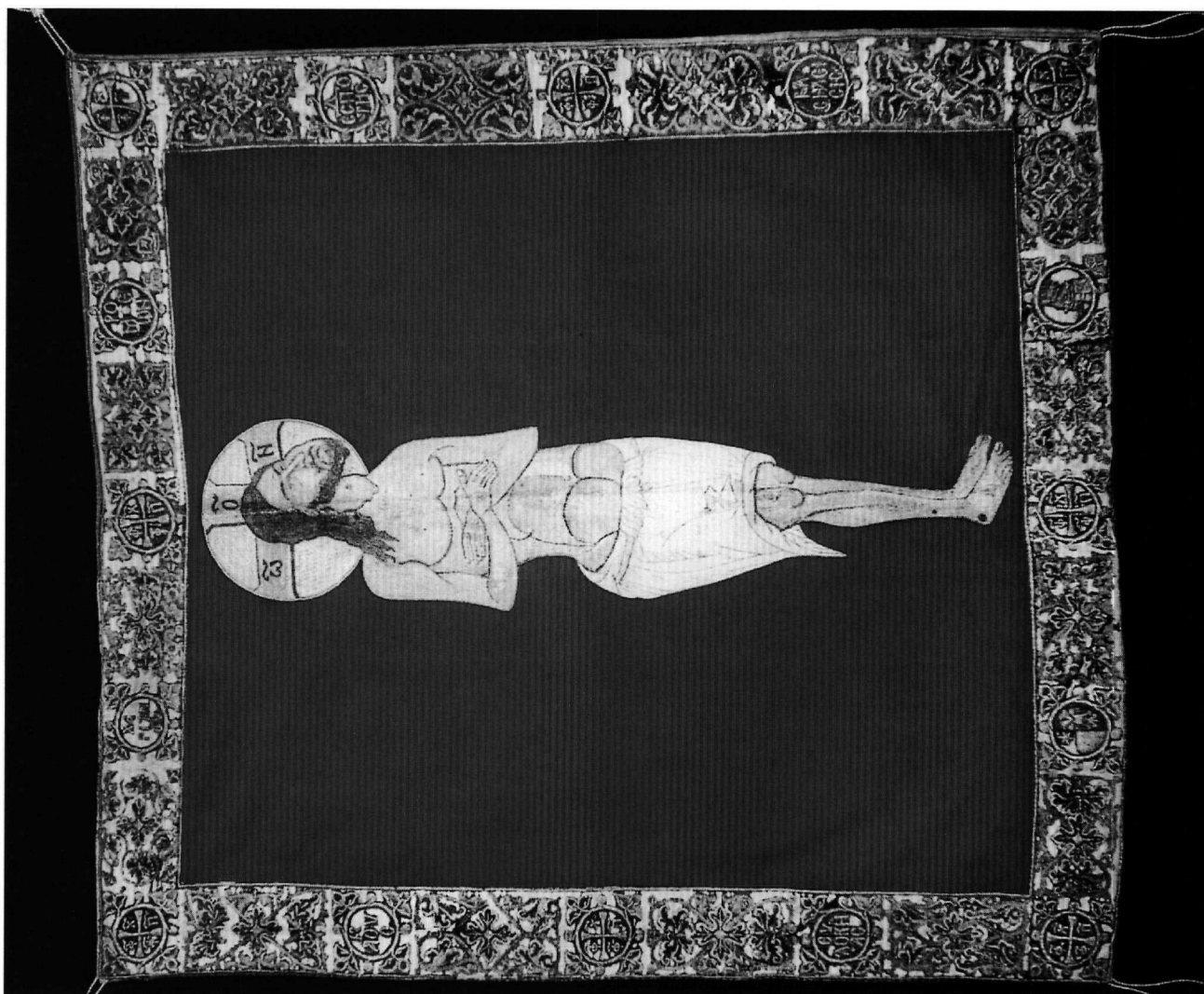


Fig. 1. L'épithaphios du despote de Ioannina Esaou Bouondelmonti et de la vassilissa Eudokia Balšić (début du XVe siècle). Église de la « Présentation de la Vierge » à Blagoevgrad, Bulgarie.

expressive, la broderie en soie est dite « peinture à l'aiguille ». Elle obtient cet effet à l'aide de « *points de contour* » et de « *points qui suivent la forme* ». Les points de contour construisent l'unité des objets et des figures, tout en soulignant leurs nombreux détails. L'impression de plasticité

s'obtient essentiellement par les *points de forme*, qui remplissent l'espace entre les contours et rendent en relief les traits du visage, les muscles du corps, les plis des vêtements⁴. Sur l'épithaphios d'Esaou la broderie du corps du Christ offre un dessin délicat et stylisé. La tête du Christ est légèrement rele-

šitie, *Voprosy restavracii* 1926, 113-124, voir surtout 117-118. A. Hatzimichali, Τα χρυσοκλαβαρικά - σορματέϊνα - σορμακέσια κεντήματα, in *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, II, Athènes 1956, 447-498. M. Théocharis, Les broderies d'or, in *Splendeur de Byzance. Euro-palia* 82, catalogue de l'exposition, Bruxelles 1982, 220-221. M. Théo-

charis, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, Athènes 1986, 31-40. M. Jovanović-Marković, Dve srednovekovne plaštanice. Zapažnja o tehnicizirade, *Zograf* 17 (1986), 57-72.

⁴ Šabelskaja, op.cit., 116-117. Théocharis, *Εκκλησιαστικά*, op.cit., 34.

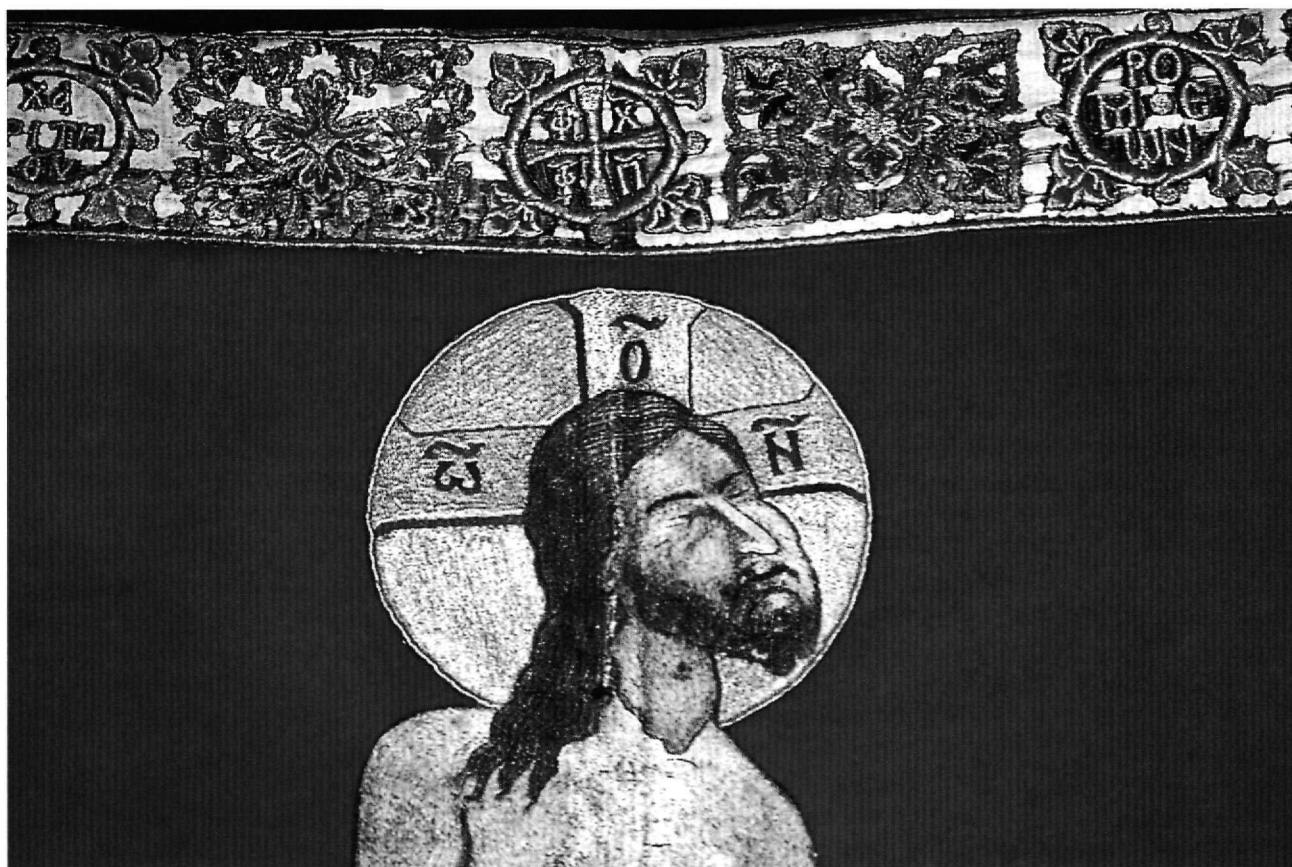


Fig. 2. L'épithaphios du despote de Ioannina Esaou. Détail : tête du Christ-Amnos et médaillons de l'inscription donatrice.

vée dans une attitude qui n'est pas tout à fait naturelle ; en revanche, les traits du visage du Christ mort – yeux fermés et lèvres serrées – témoignent de la grande habileté des brodeuses (Fig. 2). Son corps est élaboré à l'aide de soie de différentes nuances ocres et beiges ; d'épaisses lignes de contour soulignent la poitrine, le diaphragme, le ventre, les jambes, les bras et les doigts avec une minutieuse précision. Pour rendre les cheveux et la barbe on a utilisé de la soie brune, et pour le contour du corps du Christ, de la soie bleue. Le perigonium est brodé de soie de couleur blanche, les plis et le noeud étant cernés par des traits de couleur rouge.

La broderie alliant les fils d'or et d'argent est limitée sur l'épithaphios : elle n'est utilisée que pour le nimbe, les contours des motifs ornementaux, les inscriptions et les croix. Cette broderie est façonnée selon la technique dite de « l'application », autrement dit, elle est fixée sur l'étoffe. Les brodeurs (ou brodeuses) utilisaient des fils de soie de différentes couleurs qu'ils disposaient de manière à former des figures géométriques, clouant ainsi la broderie sur l'étoffe sans la piquer⁵.

L'effigie du Christ est enfermée dans un cadre ornemental d'un intérêt tout particulier, constitué de motifs floraux, de

⁵ Pour désigner les tissus byzantins brodés aux fils d'or ou d'argent, on employait les termes « χρυσόκλαβα, χρυσοκλαβαρικά, αὐρόκλαβα, χρυσοστζάπωτα, αὐροστζάπωτα » : Hatzimichali, *op.cit.*, 452-453, 456-460. M. Théocharis, Le moine brodeur Arsénios et l'atelier des Météores au XVI^e siècle, *BTextilAnc* 45, 1 (1977), 31-40. Théocharis, Les

broderies d'or (cité n. 3), 220-221. N. Oikonomides, *Les listes des préséances byzantines des IX^e et X^e siècles*, Paris 1972, 133, n. 9-10, 17, 317. Théocharis, *Εκκλησιαστικά* (cité n. 3), 31-33. B. Koutava-Delivoria, Les « Οξεία » et les fonctionnaires nommés « Των Οξείων » : les sceaux et les étoffes pourpres de soie après le IX^e siècle, *BZ* 82 (1989), 177-187.



Fig. 3. Cadre ornemental de l'épitaφios. Détail : un des motifs floraux.

cercles avec croix inscrites et de médaillons contenant l'inscription donatrice, qui se termine par les armoiries des donateurs – celles du despote de Ioannina Esaou et de sa troisième épouse, Eudokia Balšić. La décoration du cadre fait alterner des croix inscrites dans un cercle⁶ et quinze variantes du même motif, à savoir une croix grecque, formée de fleurs de lis, s'inscrivant dans un rectangle d'entrelacs et des feuilles d'acanthé (Fig. 3). La broderie des motifs floraux offre une richesse exceptionnelle de couleurs. Elle est élaborée de fils de soie de plusieurs nuances de jaune, rouge, rose et bleu. Ce type d'ornementation témoigne de l'influence des goûts occidentaux, fait plutôt rare dans les témoignages de la broderie religieuse byzantine des XIVe-XVe siècles. L'ornement du cadre est constitué d'éléments séparés : cercles (entourant les croix et l'inscription) et rectangles constitués de fleurs de lis et de feuilles d'acanthé ; il s'écarte des motifs habituels sur les cadres des épitaφoi by-

⁶ La croix inscrite dans un cercle est un motif très fréquent dans la décoration des vêtements et des voiles liturgiques byzantins (apparaissant notamment sur les sakkoi, les épitrahilia, les oraria et sur les épitaφioi peints et brodés). Ce type d'ornementation est considéré comme symbole du service des prêtres et de l'église séculière en général : M. Théocharis, Sur une broderie du musée de Prague, *ByzSl* 24 (1963), 106-110. V. Djurić, La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiža, *Manastir Žiža*, Kralovo 2000, 123-146.

⁷ G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 91-93, 101-102.

⁸ G. Subotić, Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας, *Διεθνές Συμπόσιο για τό Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Actes, Arta 1992, 69-74. K. Loverdou-Tsigaridas, Βυζαντινή μικροτεχνία, in *The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Tradition et*

zantins : cercles liés entre eux, rinceaux d'acanthé et de vigne continus ou inscriptions liturgiques⁷. Le caractère de l'ornementation nous incite à croire que l'épitaφios fut manufacturé dans un atelier italien, et plus précisément dans un atelier vénitien.

Le problème des influences occidentales dans les arts mineurs de la deuxième moitié du XIVe siècle, provenant des monastères épirotes a fait l'objet de différentes études⁸. Notons que deux patènes, postérieures à 1355, décrites dans l'Inventaire du trésor de la Vierge Gavaliotissa, donation de Thomas Preljubović au monastère de la Grande Lavra⁹ dont l'une est conservée actuellement au monastère de la Grande Lavra¹⁰ et l'autre à Vatopédi¹¹, présentent des motifs ornementaux très proches de ceux de l'épitaφios d'Esau. Cela s'explique par les relations commerciales que le despote de Ioannina entretenait dès le XIVe siècle avec l'Italie et plus particulièrement avec Venise et Florence¹². Rappelons aussi que le donateur de l'épitaφios, Esaou, était d'origine italienne et appartenait à la famille florentine Bouondelmonti¹³. L'intérêt de l'épitaφios d'Esau réside non seulement dans ses qualités artistiques mais aussi dans la composition inhabituelle de l'inscription donatrice qui se termine avec les deux armoiries familiales des donateurs, une particularité qui la rend unique dans l'histoire de la broderie liturgique byzantine. La disposition des médaillons dans lesquels s'inscrit l'inscription exige une lecture de gauche à droite, en commençant par ceux qui se trouvent au-dessus de la tête du Christ et en poursuivant pas ceux qui ornent les deux petits côtés du cadre¹⁴ :

| | | | | |
|----------|--------------------|----------|-----------------------|------------|
| Φ.Χ.Φ.Π. | Χάριτη Θεοῦ | Φ.Χ.Φ.Π. | Ρομέων | Φ.Χ.Φ.Π. |
| Ἰζάους | | | | Δεσπότης |
| Φ.Χ.Φ.Π. | | | | Φ.Χ.Φ.Π. |
| Ευδοκίας | | | | Βασιλείσης |
| Φ.Χ.Φ.Π. | (armoiries d'Esau) | Φ.Χ.Φ.Π. | (armoiries d'Eudokia) | Φ.Χ.Φ.Π. |

L'inscription est brodée à l'intérieur de 16 médaillons et fait

History, Art, vol. II, Mont Athos 1998, 477-481, n. 132, 133, 138, et 139. Ead., Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa au monastère de Lavra (Mont Athos), *Zograf* 26 (1997), 81-86.

⁹ *Actes de Lavra, III: de 1329 à 1500* (éd. P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - D. Papachrysanthou), Paris 1979, 101. Loverdou-Tsigaridas, Objets précieux, op.cit., 81-86.

¹⁰ Loverdou-Tsigaridas, Objets précieux, op.cit., 85, fig. 8, 9.

¹¹ Loverdou-Tsigaridas, Βυζαντινή μικροτεχνία, op.cit., 478, fig. 427, 428.

¹² Subotić, Δώρα και δωρεές (cité n. 8), 69-74. M. Kordossis, *Τα βυζαντινά Γιάννενα. Κάστρο (Πόλη) - Ξωκástρο. Κοινωνία - Διοίκηση - Οικονομία*, Αθήνα 2003, 261-272.

¹³ Gerasimova-Tomova, Plaštenicata na despota ot Janina (cité n. 1), n. 2, 3. Kordossis, op.cit., 50-53.

¹⁴ Gerasimova-Tomova, op.cit. (cité n. 1), 292.

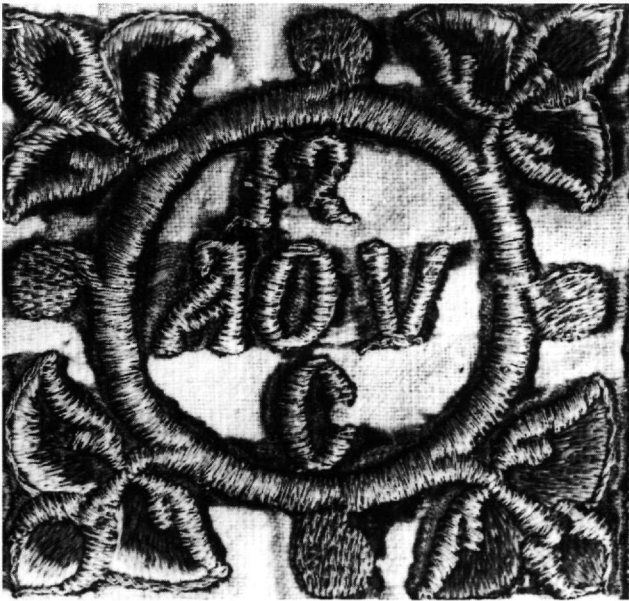


Fig. 4. Cadre ornemental de l'épithaphios. Détail : médaillon dans lequel est inscrit le nom du despote Esaou.



Fig. 5. Cadre ornemental de l'épithaphios. Détail : médaillon, dans lequel est inscrit le nom de vassilissa Eudokia.

alterner le cryptogramme de l'exclamation de la liturgie des Présanctifiés « Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν » (Φ.Χ.Φ.Π.)¹⁵ avec les noms et les titres nobiliaires des donateurs et leurs armoiries familiales. Elle exprime la prière du despote et de son épouse, par laquelle ils implorent la grâce divine pour les « Romains », pour eux-mêmes et tous les membres de leurs familles, figurés symboliquement par les deux armoiries¹⁶ (Fig. 2, 4, 5 et 6). Les armoiries du despote de Ioannina, Esaou, qui appartient à la famille florentine des Bouondelmonti, sont inscrites dans un cercle divisé verticalement en deux parties verticales. Le segment gauche est également divisé en deux : dans la partie supérieure est représentée une étoile à six rayons, tandis que la partie inférieure est occupée

par une broderie en fil d'argent. Un aigle bicéphale couronné est brodé dans l'autre moitié des armoiries du despote de Ioannina, Esaou. Les autres armoiries sont attribuées à la famille serbe Balšić, à laquelle appartient Eudokia, troisième épouse du despote¹⁷. Les armoiries représentent une tête de loup qui porte la couronne du despote. Tournée de profil, la tête est posée sur un casque de chevalier, brodé de fils d'argent filé et de soie rouge.

Les particularités de l'ornementation, reflétant une conception artistique non byzantine, et l'introduction des deux armoiries, nous incitent à supposer que l'épithaphios fut commandé dans un atelier italien, et plus précisément vénitien, dans lequel on utilisait des croquis de peintres byzantins pour

¹⁵ S. Smjadovski, *Nadpisite kām Zemenske stenopisi*, Sofia 1998, 73. Ce cryptogramme est relativement rare dans la broderie liturgique. On ne connaît qu'un autre cas où il apparaît dans la décoration de l'épithaphios. Il s'agit d'un épithaphios du XVe siècle du monastère de St. Jean le Théologien à Patmos (M. Théocharis, Χρυσοζένητα ἄμφια, in *Οἱ ἠθισαυτοὶ τῆς Μονῆς Πάτμου*, Athènes 1988, 191-192, fig. 2). La même abréviation est employée dans la décoration d'un épithaphios du monastère de Ste. Catherine sur le mont Sinaï (Théocharis, *Εκκλησιαστικά* (cité n. 3), 35, fig. 18). Sur le rôle du cryptogramme dans la peinture monumentale, voir : G. Babić, Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIII-XIVe siècles, *Mélanges Ivan Dujčev. Byzance et les slaves*. Paris 1977, 1-13. En ce qui concerne la notion symbolique

de l'exclamation, voir: Arhiepiskop Veniamin, *Novaja Skrižal ili ob'jasnenie o cerkvi, o liturgii i o vseh službah i utvarjah cerkovnyh*, I, II. Saint-Petersbourg 1899 (édition réimprimée Moscou 1992), 254-255.

¹⁶ Je remercie Mme la prof. Petia Yaneva du département des Lettres Classiques et Modernes de l'Université de Sofia, pour son aide dans l'analyse de l'inscription. Une telle interprétation découle de l'emploi du génitif possessif pour les noms « romains », les noms propres et les titres des donateurs.

¹⁷ G. Schiro, Evdokia Balsić - vasilissa di Gianina, *ZRVI* VIII, 2 (1964), 383-391. G. Babić, Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, Belgrade 1987, 57-65.

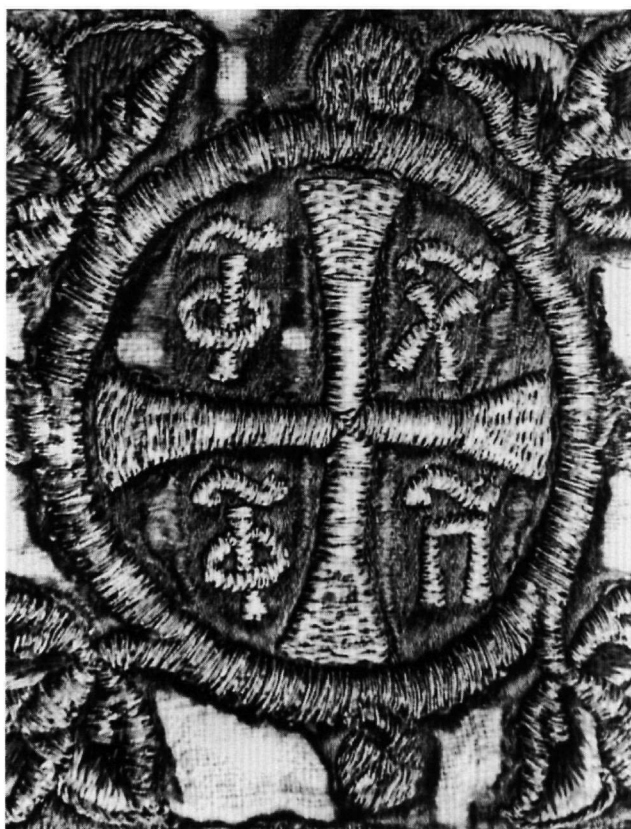


Fig. 6. Cadre ornemental de l'épitaφios. Détail : le cryptogramme Φ.Χ.Φ.Π.

les scènes principales ; pour l'ornementation, en revanche, les maîtres-brodeurs étaient libres de choisir les motifs et de suivre les commandes des leurs clients. Cette hypothèse nous conduit au problème, plus général, de la production des ate-

¹⁸ Théocharis, *Εκκλησιαστικά* (cité n. 3), 8. E. Vlachopoulou-Karabina, Ο βυζαντινός επιτάφιος του Μεγάλου Μετεώρου (τελευταίο τέταρτο 14ου αιώνα), *Τρικλρον* 19 (1999), 307-330. Ead., Η τέχνη της χρυσοκεντητικής στο Δεσποτάτο της Ηπείρου, in *Α' Συνάντηση των Βυζαντινολόγων της Ελλάδος και της Κύπρου, Ιωάννινα 1998*. Εισηγήσεις, Περίληψεις Ανακοινώσεων, Ιοάννινα 1999, 165-166. Ead., *Εκκλησιαστικά χρυσοκεντητικά άμφια βυζαντινού τύπου στον ελληνικό χώρο (16ος-19ος αι.)*. Το εργαστήριο της μονής Βαρυλάμ Μετεώρων, Ιοάννινα 2002, 25-26. Kordossis, *Τα βυζαντινά Γιάννενα* (cité n. 12), 276-281.

¹⁹ Selon Mme Hélène Vlachopoulou, les voiles suivants appartiennent à la production des ateliers de broderie liturgique épirote : l'éndyté de Saint-Marc à Venise (XIIIe siècle), le voile à la Vierge Nicopoios (XIIIe s.), provenant de Sainte-Sofie à Ochrid (conservé au Musée national d'Histoire de Sofia), l'épitaφios du Grand Météore (fin du XIVe siècle), la podéa, don de Maria Angéline Palaiologina au Grand Météo-

liers de broderie ecclésiastique en Épire¹⁸. Il est peu probable que des objets d'une qualité comparable à celle de l'épitaφios d'Esau ou des autres voiles liturgiques, récemment attribués à des ateliers épirotes, soient une production locale. Malheureusement nous ne connaissons pas « de visu » toutes les pièces attribuées aux ateliers épirotes¹⁹, à l'exception du voile à la Vierge Nicopoios, don du despote d'Épire, Théodore Comnène, à la cathédrale d'Ochrid²⁰, et cette lacune nous empêche d'analyser le problème dans toute sa complexité. Quoi qu'il en soit, les reproductions publiées montrent à quel point l'épitaφios d'Esau diffère des autres épitaφioi byzantins de l'époque, non seulement par l'ornementation et l'inscription, mais aussi par son iconographie²¹.

L'épitaφios comprenait deux autres inscriptions qui ont disparu lors de la dernière réparation du voile²². La première se rapporte au Christ « IC XC » et à la scène de l'enterrement du Christ « Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ». Elle est brodée par dessus le corps du Christ (Fig. 1). La deuxième, plus tardive que les autres inscriptions, date de 1764. Elle occupe deux lignes, sous le corps du Christ, et est écrite en bulgare :

Сіе снетіе приложи Павелъ іерей от Софіа в монастыр Рылскій : за прошеніе греховъ егѡ : и родителей егѡ : 1764. Cette inscription atteste que le père Pavel de Sofia commanda la rénovation de l'épitaφios, pour la rédemption de ses péchés et qu'il l'offrit au monastère de Rila.

Les dimensions du voile et le caractère symbolique de la scène nous permettent de définir sa fonction liturgique comme aer-épitaφios, lors de la procession de la Grande entrée de la Divine liturgie. Ce type de voiles fut employé du XIVe au XVIIe siècle durant les messes des jours fériés, dans les monastères et les grandes cathédrales²³. Dans la procession de la Grande entrée, les diacres portaient l'aer-épitaφios, ima-

re (XIVe s.) et l'épitaφios de Bérat (1373) (voir Vlachopoulou-Karabina, Η τέχνη της χρυσοκεντητικής (cité n. 18), 165-166. Ead., *Εκκλησιαστικά χρυσοκεντητικά άμφια* (cité n. 18), 25-26.

²⁰ N. Miljukov, Hristijanske drevnosti Zapadnoj Makedonii, *Izvestija ruskogo arheologičeskogo instituta v Konstantinopole*, IV, 1 (1899), 91-95. N. Kondakov, *Makedonija. Arheologičeskoe putešestvie*. Saint-Pétersbourg 1909, 270-271. *Treasures of Christian Art in Bulgaria*, Catalogue d'exposition, Sofia 2001, cat. n° 51, 206-207. T. Matakieva-Lilkova, *Christian Art in Bulgaria*, Sofia 2001, fig. 51, 128-129.

²¹ Voir n. 24 et 29-37.

²² Le dossier de l'épitaφios, conservé au Musée historique de Blagoevgrad comprend des photos, prises avant la réparation du voile à l'aide d'une étoffe rouge. Elles témoignent de l'absence, autour du corps du Christ-Amnos, de représentations figuratives et de motifs ornementaux.

²³ V. Troickij, Istorija plaščanici, *Bogoslovskij vestnik*, fevral-mart 1912,

ge rituelle des funérailles liturgiques du Christ. Dans ce contexte, le voile symbolise le corps du Sauveur et le syndon mortuaire, ce qui implique l'iconographie de la scène représentée – le Christ mort, Amnos de Dieu, entouré des anges officiant et pleurant, des forces célestes et des symboles des évangélistes²⁴.

L'épithaphios d'Esau, comme d'autres voiles du même type, a, outre sa fonction liturgique, une consécration votive ou commémorative, qui dénonce un autre niveau fonctionnel de l'objet liturgique²⁵. Sur cet épithaphios, l'inscription donatrice représente la prière par laquelle les commanditaires implorent la protection divine pour leurs familles, mais aussi pour les « Romains ». Ce détail exprime de manière symbolique, croyons-nous, le changement qui s'est opéré dans les relations entre le despotat de Ioannina, autrefois ville « séparée »²⁶ sous le règne du précédent despote Thomas Preljubović, et la capitale de l'empire byzantine. Mais qui sont ces donateurs, le despote Esau et la vasilissa Eudokia, et pourquoi affirment-ils leur appartenance à la communauté des « Romains » d'une telle manière ?

Esau Bouondelmonti est le premier despote franc de Ioannina. En 1385, il épouse la veuve de Thomas Preljubović, Maria Angelina Doukena Palaiologina. Il demande à l'em-

pereur de Constantinople les insignes de despote et les reçoit un an plus tard, en 1386, fait qui ne l'empêche toutefois pas de reconnaître, en 1388-89, le pouvoir du sultan qui résidait à Thessalonique²⁷. Après la mort de Maria Angelina, le despote Esau se remarie, en 1394, avec Irène, la fille du noble albanais Gjin Spata – despote d'Arta²⁸, divorce quelques années plus tard et épouse en troisièmes nocces, en 1402, la princesse serbe Eudokia Balšić²⁹. Nous supposons que l'épithaphios fut commandé à l'occasion du mariage ou peu après³⁰. L'inscription donatrice démontre de manière symbolique l'union entre les deux familles – celle du despote Esau et celle de la vasilissa Eudokia et leur appartenance aux « Romains ». Jusqu'à ce jour, aucune source écrite n'a été découverte mentionnant une donation de l'épithaphios.

L'iconographie de l'épithaphios présente cette particularité, de ne figurer que le corps du Christ mort sans aucun des personnages habituels de cette scène – anges-diacres officiant, anges en pleurs et symboles des évangélistes dans les angles. L'étude comparative des tissus liturgiques byzantins qui nous sont parvenus permet de distinguer cinq variantes de la composition du Christ-Amnos dans la broderie religieuse³¹. La plus ancienne semble être la composition qui figure sur l'épithaphios d'Andronique II Paléologue d'Ochrid³². Le Christ-

362-393. V. Cottas, Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques, *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, Rome 1936*, *SiBN* 6 (1936), 86-102. I. Stefanescu, Voiles d'iconostase, teintes du ciboire, aers, aers ou voiles de procession, *Analecta universitatei din Bucaresti* 1 (1943), 97-110. G. Millet, *Broderies religieuses*, 86. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Londres 1967, 24-26. R. Taft, *The Great Entrance*, OCA, Rome 1978, 216-219. A. Papas, «Liturgische Tücher», *RbK*, V, Stuttgart 1991, 784-786. N. Uspenskij, Vizantijskaja liturgija. Istoriko-liturgičeskoe issledovanie, *Bogoslovskie trudy* 22 (1981), 42-47; 26 (1985), 5-17. S. Janeras, *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Rome 1988, 397-402, 417-425. T. Papamastorakis, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τροῦλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολόγιας περιόδου στὴ Βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Athènes 2001, 164, n. 142.

²⁴ I. Stefanescu, *L'illustration de la liturgie dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 111-115. Cottas, op.cit., 86-107. Johnstone, op.cit., 27-40. D. Iliopoulou-Rogan, Peinture murale de la période des Paléologues, représentant d'une manière originale la partie majeure de l'office liturgique, *XIVe CIEB, Bucarest 1971, Actes*, III, 1976, 419-426. H. Belting, An Image and Its Function in the Liturgy, *DOP* 34-35 (1980-1981), 1-16. Id., *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New York 1989, 124-129. Janeras, op.cit., 397-402. Chr. Walter, The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200* (éd. V. Djurić), Belgrade 1988, réimpression dans id., *Pictures as Language. How the Byzantines Exploited Them*, Londres 2000, 229-242.

²⁵ J. Bojčeva, Plaštanicata ot Ohrid v Nacionalnija istoričeski muzej So-

fia v konteksta na vizantijskata vezba ot XIV-XV vek, *Medieval Christian Europe: East and West*, Sofia 2002, 693-704.

²⁶ N. Oikonomides, Pour une typologie des villes « séparées » sous les Paléologues, *Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit. Referate des Internationalen Symposions zu Ehren von Herbert Hunger, Wien 30. November bis 3. Dezember 1994* (ed. W. Zeibt), Vienne 1996, 169-175.

²⁷ D. Nicol, *Το Δεσποτάτο της Ηπείρου. Μια συνεισφορά στην ιστορία της Ελλάδας κατά τον Μεσαίωνα*, Αθήνα 1999, 225-247. Kordossis, *Τα βυζαντινά Γιάννενα* (cité n. 12), 46-51.

²⁸ Nicol, op.cit., 232, n. 18.

²⁹ K. Ireček, Die Witwe und die Sohne des Despoten Esau von Epirus, *BNJb* 1 (1920), 1-16. G. Schiro, Eudokia Balšić vasilissa di Gianina, 383. Nicol, op.cit., 242, n. 58. Kordossis, *Τα βυζαντινά Γιάννενα* (cité n. 00), 51.

³⁰ Une inscription contenue dans un manuscrit des Dialogues de Grégoire le Grand actuellement au monastère de Saint-Paul sur le Mont Athos, nous apprend qu'en 1409, Eudokia Balšić, avait commandé une copie de l'épithaphios au monastère de la Vierge de Crna Gora (près de Skoplje), monastère rattaché à Ioannina. I. Snegarov, *Istorija na Ohridskata arhiepiskopija i T. II. Ot padaneto i pod turcite do nejnoto uništovanje (1394-1767)*, Sofia 1995, 310. L. Stojanović, *Stari srpski zapiski i natpisi*, Belgrade 1982, n° 216. Babić, Sur l'icône de Poganovo (cité n. 17, 60. Gerassimova-Tomova, Plaštanicata na despota ot Janina (cité n. 1), 298). L'inscription mentionne les noms de la vasilissa Eudokia, de son époux, le despote de Ioannina Izaous, et de leur fils Georgos. Cette inscription permet au prof. Vassilka Gerassimova de dater le voile d'avant 1409, dès lors que le nom de Georos n'y figure pas.

³¹ Bojčeva, *Aeres et epitaphioi* (cité n. 1), 146-154.

³² Arhimandrit Antonin, *Iz Rumelii*, Saint-Petersbourg 1886, 35-37. N.

Amnos est représenté sur un sarcophage massif, couvert d'un endyté qui symbolise le saint autel. De chaque côté, dans une parfaite symétrie, deux anges-diacres officiant portent des rhipidia. Aux quatre angles, en bordure des segments en demi-cercle, sont disposés les symboles des évangélistes. Des variantes de la même composition apparaissent sur l'épita-phios du monastère de la Vierge Pétridos à Bačkovo (XIV^e s.)³³, sur celui de la sacristie de Saint-Marc à Venise (XIV^e s., restauration complète au XVIII^e s.)³⁴ et sur l'épita-phios de Nicolaos Eudomonoyanes, actuellement au Musée Victoria and Albert à Londres³⁵.

Le célèbre épita-phios de Thessalonique (XIV^e s.) nous présente une autre variante de la même composition³⁶. Dans la partie centrale du voile, le corps du Christ est représenté après la descente de la croix, posé sur le syndon ; la procession des anges s'avance vers lui, de droite à gauche : deux anges-diacres, portant des rhipidia sont suivis de deux anges pleurant. Sous le lit funèbre sont représentées les puissances célestes – séraphins, chérubins et trônes qui assistent aux funéraires liturgiques du Sauveur. Comme de coutume, les angles sont occupés par les symboles des évangélistes. Très proche de cette composition qui orne l'épita-phios de Thessalonique, est celle que porte l'épita-phios du XIV^e siècle de l'église Saint Anastasios à Kymi, en Eubée³⁷.

Une troisième modification de la scène apparaît sur plusieurs épita-phios de la fin du XIV^e-début du XV^e siècle, provenant de différentes parties du monde byzantin. Ici l'effigie de Jésus-Christ n'est pas fixée dans l'espace mais flotte, entourée d'un grand nombre d'anges, des forces célestes et des symboles des évangélistes. A ce groupe peuvent être attribués les épita-phios des XIV^e-XV^e siècles d'Ormilina³⁸, de Hilandar (1346)³⁹, de Studenica (deuxième moitié du XIV^e)⁴⁰, de Poutna (fin du XIV^e)⁴¹, de Vatra-Moldovica (1484)⁴² ainsi que l'épita-phios du XIV^e siècle, récemment découvert dans l'église Saint-Nicolas de Rila, au pied du monastère de Saint-Jean⁴³.

On rapprochera de ce groupe iconographique les trois épita-phios, sur lesquels le Christ apparaît vu d'en haut et de face, comme sur le Saint Suaire de Turin et non pas de profil, comme sur la plupart des épita-phios. Allongé et couvert d'un aër il est entouré des demi-figures des anges-diacres et des anges pleurant. Pareille composition apparaît aussi sur l'épita-phios du roi serbe Stéphane Milutin, aujourd'hui au Musée de l'Église orthodoxe serbe de Belgrade⁴⁴, ainsi que sur l'épita-phios byzantin du Musée des Beaux Arts de l'université de Princeton⁴⁵ et sur l'épita-phios d'Edessa⁴⁶.

La cinquième variante de la scène du « Christ-Amnos », dans la broderie liturgique est, de toutes, la plus laconique. Elle ne

Miljukov, Hristijanski drevnosti (cité n. 20), 91-95. N. Kondakov, *Makedonija* (cité n. 20), 241-245. Stefanescu, *L'illustration des liturgies* (cité n. 24), 99, 115. Cottas, Contribution à l'étude (cité n. 23), 88-102. L. Mirković, *Crkveni umetnički vez*, Belgrade 1940, 5. G. Millet, *Broderies religieuses*, 89-94, pl. CLXXIX, CXCH-2. D. Stojanović, *Umetnički vez u Srbiji od XIV do XIX veka*, Belgrade 1959, 41. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition* (cité n. 23), 117. D. Pallas, «Epitaphios», *RbK*, V, Stuttgart 1991, 791. Bojčeva, Plaštanica ot Ohrid, 693-704. Ead. *Aeres et epitaphioi* (cité n. 1), 80-85, cat. 5.

³³ A. Protić, *Guide à travers la Bulgarie*, Sofia 1923, 19, fig. 61. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 298, n. 3. Stefanescu, Voiles d'iconostase, 105. Millet, *Broderies religieuses*, 89-94, pl. CLXXIX, CXCH, 2. Pallas, op.cit. 791. V. Pandurski, *Pametnici na carkovnoto izkustvo v Carkovnja istoriko-arheologičeski muzej*, Sofia 1977, 35 et 418. J. Bojčeva, Novi svedenija za Bačkovskata plaštanica, *Problemi na izkustvoto 3* (1999), 18-21. Ead., *Aeres et epitaphioi* (cité n. 1), 85-90, cat. 8.

³⁴ Millet, *Broderies religieuses*, pl. CLXXX. Belting, *The Image and its Publicum*, 128-129, fig. 79.

³⁵ A. Wace, An Epitaphios in London, *Εἰς μνήμην Σπ. Λάμπρου*, Athènes 1935, 232-235. Millet, *Broderies religieuses*, pl. CLXXXI.

³⁶ N. Kodakov, *Pamjatniki hristijanskogo iskustva na Afone*, Saint-Petersbourg 1902, 266. M. Le Tourneau - G. Millet, Un chef-d'œuvre de la broderie byzantine, *BCH* 29 (1905), 259-268. Millet, *Broderies religieuses*, 94, pl. CLXXXII. Johnstone, *The Byzantine Tradition* (cité n. 32), 117-119. L. Bouras, The Epitaphios of Thessaloniki, Byzantine Museum

of Athens n° 685, in *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, Belgrade 1987, 211-231.

³⁷ M. Théocharis, Epitaphios, in *Byzantine and Postbyzantine Art*, catalogue de l'exposition, Athènes 1985, n° 245, p. 216-217.

³⁸ E. Tsigaridas, *Christian Halkidiki*. 10th Ephorate of Byzantine Antiquities. Tower of Ouranopolis, catalogue, 5-6, pl. 6.

³⁹ Millet, *Broderies religieuses*, pl. CLXXXIII. Stojanović, *Umetnički vez* (cité n. 32), 42.

⁴⁰ Millet, op.cit., pl. CLXXXIV. Stojanović, op.cit., 42-43.

⁴¹ Millet, op.cit., pl. CLXXXV. Stojanović, op.cit., c. 43.

⁴² Millet, op.cit., pl. CLXXXVII.

⁴³ E. Genova, Plaštanica ot gr. Rila v konteksta na slavjano-vizantijskite pametnici ot XIV-XV vek, *Problemi na izkustvoto 3* (1998), 20-27. Bojčeva, *Aeres et epitaphioi* (cité n. 1), 90-92, cat. n° 7.

⁴⁴ Mirković, *Crkveni vez* (cité n. 32), 15-16, fig. IV, ill. 2. Millet, *Broderies religieuses*, 88-89, pl. CLXXVI. S. Čurčić, Late Byzantine *Loca Sancta*? Some Questions regarding the Form and Function of Epitaphioi, in *The Twilight of Byzantium* (éd. S. Čurčić et D. Mouriki), Princeton 1991, 251-256.

⁴⁵ S. Čurčić, Epitaphios (no. 167), *Byzantium at Princeton* (éd. S. Čurčić et A. St. Claire), Princeton 1986, 135-138. Čurčić, *Loca Sancta?*, op.cit., 251-261.

⁴⁶ M. Théocharis, "Epitaphi" della liturgia byzantina et la sindone, in L. Coppini, F. Cavazzuti, *Le icone di Christo e la sindone*, Milano 2000, 105-121, fig. 6.

porte que l'image du Christ mort, entouré des symboles des évangélistes. Ce type de composition, relativement rare, apparaît sur deux épitaphios athonites du XIVe siècle – celui du Pantocrator et celui de Vatopédi⁴⁷. C'est à ce groupe que l'on rattache l'épithaphios du despote de Ioannina, Esaou, daté de la première décennie du XVe siècle.

La reconstitution hypothétique de l'historique de cet épithaphios byzantin, actuellement au Musée historique de Blagoevgrad, laisse présumer qu'au début du XVe siècle, le despote de Ioannina, Esaou, et sa troisième épouse Eudokia Balšić, commandèrent un voile liturgique richement décoré à l'occasion de leur mariage. Le caractère des motifs ornementaux et l'insertion dans l'inscription des deux armoiries familiales, qui s'écartent des normes artistiques de la broderie religieuse byzantine semble impliquer que l'épithaphios

fut manufacturé dans un atelier italien. Malheureusement, pour l'instant, nous nous sommes incapables de préciser où fut façonnée cette pièce majestueuse. L'histoire de l'épithaphios reste obscure jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, quand le père Pavel de Sofia en commanda la restauration et fit don de cet objet précieux au monastère de Rila. Environ un siècle plus tard, en 1844, les frères du monastère offrirent l'épithaphios à l'église de la Présentation de la Vierge à Gorna Džumaja (Blagoevgrad)⁴⁸, initialement métoque du monastère.

Ainsi l'épithaphios d'Esaou apparaît comme une des nombreuses donations collectives des moines du monastère de « Saint Jean de Rila », l'un des plus grands centres religieux et culturels bulgares au milieu du XIXe siècle.

Juliana Bojčeva

Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΙΖΑΟΥΣ BOUONDELMONTI ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΖΥΓΟΥ ΤΟΥ ΕΥΔΟΚΙΑΣ ΒΑΛŠIĆ ΣΤΟ ΒΛΑΓΟΕΒΓΡΑΔ

Ο βυζαντινός επιτάφιος από την εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Blagoevgrad είναι ένα από τα λίγα σωζόμενα λειτουργικά υφάσματα του 14ου-15ου αιώνα στη Βουλγαρία. Παρουσιάζει ενδιαφέρον όχι μόνο ως προϊόν λειτουργικής κεντητικής, αλλά και ως τεκμήριο για την ιστορία του Δεσποτάτου των Ιωαννίνων στις αρχές του 15ου αιώνα. Εκτός αυτών, ο επιτάφιος του Blagoevgrad αποτελεί σπάνια περίπτωση λατρευτικού αντικειμένου, για το οποίο έχουμε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε τα διαδοχικά στάδια δωρεάς και αφιέρωσής τους σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.

Η χρονολόγηση του αντικειμένου βασίζεται στην αφιερωτική επιγραφή, στην οποία εμφανίζονται τα ονόματα και οι τίτλοι του δεσπότη Ιζαούς και της βασίλισσας Ευδοκίας, καθώς και τα οικόσημά τους. Ο φλωρεντινός ευγενής Ιζαούς παντρεύεται το 1385 τη Μαρία Παλαιολογίνα, χήρα του Θωμά Preljubović, και γίνεται ο πρώτος φράγκος δεσπότης των Ιωαννίνων. Μετά το θάνατο της Μαρίας, παντρεύεται το 1394 την Ειρήνη, κόρη του δεσπότη της Άρτας Γκίνη Σπάτα. Το 1402 παντρεύεται, για τρίτη φορά, τη σέρβα πριγκίπισσα Ευδοκία Balšić. Από αυτό τον γάμο γεννιέται το 1409 ο γιος

⁴⁷ M. Théocharis, *Gold embroidered Ornaments, Epitaphios of the Emperor John Cantacuzenus, The Holy and Great Monastery of Vatopedi* (cité n. 8), 421-427, fig. 355, fig. 356, fig. 357.

⁴⁸ Hr. Bogatinov, *Blagoevgradskata plaštanica* (cité n. 1), 8-9.

Provenance des photos:

Fig. 1: Photo archive de l'Institut d'histoire de l'art de Sofia. Fig. 2: Photo de l'auteur. Fig. 3-6: Photo archive du Musée historique de Blagoevgrad.

τους Γεώργιος. Καθώς το όνομά του δεν συμπεριλαμβάνεται στην αφιερωτική επιγραφή, συνάγεται το συμπέρασμα ότι ο επιτάφιος φιλοτεχνήθηκε στο διάστημα 1402-1409.

Ο επιτάφιος έχει σχεδόν τετράγωνο σχήμα (114×106 εκ.) και είναι κεντημένος σε μεταξωτό ύφασμα, πάνω σε, όπως συνηθίζεται, λινό ύφασμα. Το αρχικό μεταξωτό ύφασμα σε χρώμα βαθύ μπλε διακρίνεται κάτω από το κέντημα μόνο σε δύο σημεία, στο διακοσμητικό πλαίσιο και κάτω από τη μορφή του Χριστού, καθώς ο επιτάφιος συντηρήθηκε κατά τη δεκαετία του 1970 και πάνω στο υπόλοιπο τμήμα του (εκτός δηλαδή της μορφής του Χριστού και του διακοσμητικού πλαισίου) έχει προσαρμολογηθεί κόκκινο μάλλινο ύφασμα.

Για την κατασκευή του επιταφίου έχουν χρησιμοποιηθεί οι δύο βασικές τεχνικές της βυζαντινής κεντητικής, δηλαδή το κέντημα με μετάξι (για το σώμα του Χριστού και τα διακοσμητικά μοτίβα) και το κέντημα με χρυσές και αργυρές κλωστές (για το φωτοστέφανο, τα γράμματα της επιγραφής και τους εγγεγραμμένους σε κύκλο σταυρούς). Στο κέντρο του επιταφίου εικονίζεται μόνον ο νεκρός Χριστός με σταυρωμένα τα χέρια του στο στήθος, τυλιγμένος σε περιζώμα με πλούσιες πτυχώσεις· η κεφαλή του είναι γυρισμένη προς τα πλάγια και πάνω. Στον ένσταυρο φωτοστέφανο διακρίνεται η επιγραφή *Ο ΩΝ*. Τα συμπλήρωμα *ΙC ΧC* και η επιγραφή *Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ* πάνω από το σώμα του Χριστού, γνωστά από αρχαικές φωτογραφίες, δεν διακρίνονται σήμερα, λόγω της τελευταίας «συντήρησης» του επιταφίου. Γύρω από τη μορφή του Χριστού δεν απεικονίζονται οι παραδοσιακές για τη σκηνή μορφές των αγγέλων διακόνων, οι θρηνούντες άγγελοι και τα σύμβολα των ευαγγελιστών στις τέσσερις γωνίες.

Η σύνθεση του επιταφίου είναι μία από τις πιο συνοπτικές που συναντώνται σε τέτοιου είδους υφάσματα. Γνωστοί είναι ακόμα δύο επιτάφιοι από το 14ο αιώνα με παρόμοια σύνθεση της σκηνής στις μονές Βατοπεδίου και Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος.

Το πλαίσιο που περιβάλλει το κεντρικό τμήμα του επιταφίου διακοσμείται με φυτικά μοτίβα που εναλλάσσονται με δεκαέξι μετάλλια, τα οποία περιέχουν τα συμπλήρωμα *Φ.Χ.Φ.Π.*, την αφιερωτική επιγραφή και τα οικόσημα του δεσπότη Ιζαούς και της Ευδοκίας Βαλσίε.

Η παρουσία των δύο οικοσήμων, καθώς και η καλλιτεχνική σύλληψη του διακοσμητικού πλαισίου, ξεχωρίζουν τον εν λόγω επιτάφιο από τους συνηθισμένους βυ-

ζαντινούς επιταφίους του 14ου και του 15ου αιώνα. Σε αυτό το τμήμα των βυζαντινών επιταφίων συνήθως κεντώνται ταινίες που αποτελούνται από συνδεδεμένους κύκλους με εγγεγραμμένους σταυρούς, συνεχείς κλώνους άκανθας ή κισσού, ή λειτουργικές επιγραφές. Λαμβάνοντας υπόψη το χαρακτήρα της διακόσμησης, το γεγονός ότι ο Ιζαούς κατάγεται από τη φλωρεντινή οικογένεια των Bouondelmonte, καθώς και τις παραδοσιακές εμπορικές σχέσεις μεταξύ Ιωαννίνων και Βενετίας, θεωρούμε ιδιαίτερα πιθανό ο επιτάφιος του Blagoengrad να έχει φιλοτεχνηθεί στη Βενετία. Το εργαστήριο θα είχε στη διάθεσή του το εικονογραφικό πρότυπο της βασικής σκηνής, οι δε τεχνίτες ήταν ελεύθεροι να επιλέξουν τα μοτίβα ή ακολουθούσαν τις προτιμήσεις του παραγγελιοδότη, όπως υποδηλώνει η προσθήκη των δύο οικοσήμων.

Στην αφιερωτική επιγραφή που έχει κεντηθεί σε έξι μετάλλια, οι κίττορες προσεύχονται για το θείον Έλεος προς τους «Ρωμαίους» (Βυζαντινούς) και προς τις ίδιες τις οικογένειές τους, δηλαδή του δεσπότη Ιζαούς και της βασίλισσας Ευδοκίας. Τα ονόματά τους και οι τίτλοι τους εναλλάσσονται από την προσφώνηση της θείας λειτουργίας των προηγιασμένων δώρων *Φ.Χ.Φ.Π.* (Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσιν), εγγεγραμμένη σε οκτώ μετάλλια. Κατά τη γνώμη μας η αφιερωτική επιγραφή απ' ενός υπογραμμίζει την ιδέα της γαμήλιας συμμαχίας και ένωσης των δύο οικογενειών –του Ιζαούς Bouondelmonti και της Ευδοκίας Βαλσίε– και απ' ετέρου δηλώνει την ταύτιση των δωρητών με τους «Ρωμαίους», δηλαδή τους Βυζαντινούς· το γεγονός δικαιολογείται μετά την αλλαγή στις σχέσεις ανάμεσα στο Δεσποτάτο των Ιωαννίνων και της Κωνσταντινούπολης κατά την περίοδο της ηγεμονίας του διαδόχου του Θωμά Preljubović, του Ιζαούς Bouondelmonti.

Η ιστορία του επιταφίου δεν είναι γνωστή έως τα μέσα του 18ου αιώνα, εποχή στην οποία χρονολογείται η δεύτερη κτιτορική επιγραφή, κεντημένη σε δύο γραμμές παράλληλα με τη μορφή του Χριστού. Σύμφωνα με την επιγραφή, ο επιτάφιος αναπαλαιώθηκε και δωρήθηκε στη μονή της Ρίλας το 1764 από τον ιερέα Pavel από τη Σόφια. Ο επιτάφιος του δεσπότη Ιζαούς θα καταλήξει στη νεοανεγερθείσα το έτος 1844 εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου στην Gorna Dzumaja (σημερινό Blagoengrad), ως δωρεά των μοναχών της Ρίλας, ενός από τα μεγαλύτερα πνευματικά κέντρα της Βουλγαρίας κατά το 19ο αιώνα.