

Etimologic, denumirea de „epitaf”, încetățenită în secolul XV provine din grecescul „epitaphios” („epi”- pe și „taphos”- mormânt). Epitaful, numit în vechime și Sfântul Aer sau plascești (termenul vechi-slav), este un văl liturgic de procesiune, de mari dimensiuni, confecționat din pânză de in, bumbac, mătase sau catifea și folosit doar la slujba ce amintește de îngroparea lui Isus din Vinerea Patimilor¹.

Originea și folosirea epitafului este strâns legată de evoluția cântării Prohodului din slujba Deniei de Vineri noaptea din săptămâna Patimilor și a ritualului liturgic în care este folosit. Cântarea Prohodului în forma actuală datează din secolul XIV când era asociat Vohodului cu Sf. Evanghelie și Sf. Aer, procesiune pe parcursul căreia preotul purta veșminte mohorâte amintind simbolic momentul morții lui Iisus Christos. Epitaful s-a dezvoltat din Aerul sau Acoperământul cel Mare folosit pentru învelirea Sf. Evangheliei cu care în secolele X-XIII se făcea Vohodul de la sfârșitul acestei slujbe și care simboliza giulgiul în care a fost înfășurat trupul lui Christos. Aerul Mare ilustra iconografic jertfa lui Isus. Cea mai mare dezvoltare a ritualului cu sfântul epitaf se înregistrează însă în secolul XIX, acesta fiind luat din mijlocul bisericii la sfârșitul doxologiei, urmând apoi ocolirea bisericii și introducerea lui din nou în biserică și în altar². Acest traseu inițiat simbolicizează procesiunea funebră de purtare a trupului Mântuitorului de la Golgota la locul mormântului. Simbolismul ritualului liturgic cu sfântul epitaf este legat de acțiunea săvârșită de Iosif și Nicodim: luarea trupului Domnului de pe cruce, pregătirea acestuia și înmormântarea.

Decorația caracteristică epitafului, conturată în acord cu simbolismul său liturgic, este dată de reprezentarea „Punerii în mormânt a lui Isus”, scenă denumită și „Plângerea Domnului”, ilustrând astfel ideea jertfei christice. Începând din secolul XVII, iconografia acestui tip de broderie liturgică se modifică prin adăugarea scenei „Coborârii de pe cruce”, pandant al scenei consacrate. Iconografia scenei „Plângerii lui Isus” se bazează pe Evanghelia apocrifă a lui Nicodim. S-au dezvoltat astfel două stiluri distincte: primul urmează pe Gheorghe din Nicomedia, Fecioara fiind descrisă ca aruncându-se peste trupul lui Christos pentru a-l scălda cu lacrimi fierbinți; această versiune se întâlnește în epitafele cele mai timpurii de origine bizantină și sârbo-bizantină (epitaful de la Cozia și cel de la Hilandar), în frescă și pictura de icoane, în pictura lui Duccio și Giotto. Cel de-al doilea tip urmează meditațiile Sf. Bonaventura: Maica Domnului ține în poală capul și umerii lui Isus după momentul coborârii de pe cruce; în broderie, acest tip iconografic se întâlnește pentru prima oară în epitaful de la Neamț dăruit de egumenul Siluan (1437). Simbolurile evangheliștilor- cele patru animale din Apocalipsă- dispuse în colțurile epitafului reprezintă calea către mântuire prin cuvântul lui Dumnezeu din Sfânta Evanghelie și constituie un element compozițional preluat din iconografia Aerului, dar care va caracteriza decorația

¹ Cf. Ene Braniște – „Liturgica generală cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină”, București 1993, p. 606

² Cf. Marin Apostol – „Epitaful liturgic și întrebuințarea lui în cultul ortodox”, în Glasul Bisericii an XX, nr. 1-2, 1961, p. 119-123

epitafului. Deși apropiat ca dimensiuni și simbolistică religioasă de Marele Aer, epitaful se deosebește de acesta prin caracterul istoric subliniat în iconografia scenei „Plângerii Domnului” în care, alături de trupul lui Isus întins pe piatra de la Efes, este figurată Maica Domnului însoțită de mironosițe, Ioan Teologul, Iosif din Arimateia și Nicodim îndurerați, în atitudini de prosternare. Alături de aceste personaje istorice, îngeri oficianți participă deopotrivă la *threnos*-ul uman. Inscripția liturgică specifică epitafului reproduce în limba greacă sau slavonă, cuvintele troparului: „Iosif cel cu blând chip, luând de pe cruce trupul Tău neprihănit...”. Acestei inscripții i se adaugă adesea cea de danie în care se precizează numele donatorului, hramul bisericii sau mănăstirii, data și uneori numele meșterului.

Cele mai vechi epitafe sunt cel de la Cozia (1395-1396) și cel de la Hilandar (sfârșitul secolului XIV), cel din urmă fiind considerat prototipul epitafelor moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi. Prin apelul neîntrerupt la tradiția bizantină, în Moldova secolelor XV-XVII se înregistrează cele mai valoroase broderii din categoria epitafului, trei exemplare remarcabile în acest sens figurând în expunerea permanentă a Galeriei de Artă Veche Românească a Muzeului Național de Artă al României: Epitaful de la Neamț (1437), Epitaful de la Dobrovăț (1506) și cel de la biserica Trei Ierarhi din Iași (1638).

Începând din secolul XVII, broderiile moldovenești, tributare încă moștenirii bizantino-balcanice în ceea ce privește tipul iconografic, vor suferi o puternică influență orientală în concepția decorativă, ajungându-se chiar la eliminarea totală a figurativismului istoric. În această perioadă, în Țara Românească tema iconografică se mai păstrează în coordonatele stabilite dar dezvoltă o notă caracteristică doar epitafelor muntenești din secolele XVII-XVIII: scenei „Plângerii lui Isus” i se alătură cea a „Coborârii de pe cruce”. Coexistența celor două scene reprezintă o noutate în evoluția stilistică a broderiei din Țara Românească, amintind picturile italiene tributare manierismului. Totodată, prezența portretelor de donatori în ansamblul compozițional al epitafelor este definitorie pentru piesele muntenești din secolul XVII. Un exemplu concludent în acest sens îl constituie cele trei epitafe aproape identice, realizate la comanda lui Șerban Cantacuzino și a Doamnei Maria pentru mănăstirea Cotroceni (1679-1680), mănăstirea Tismana (1680-1681) și biserica Doamnei din București (1683).

În secolele XVIII-XIX, atât în Moldova cât și în Țara Românească broderia liturgică împrumută coordonatele stilistice ale barocului occidental promovate în special de atelierele de broderie vieneze și caracterizate printr-o concepție picturală. Totodată, secolul al-XVIII-lea este perioada în care broderia concurează cu țesăturile provenind din războaiele mecanizate. Cele 10 epitafe din colecția Muzeului Național de Artă al României, datate în secolele XVIII-XIX, ilustrează trăsăturile stilului baroc în compoziția tradițională dar și iminenta decadență a tehnicii broderiei.

Epitaful de la biserica Episcopală din Curtea de Argeș (1714), danie a lui Antim Ivireanul, pe atunci Mitropolit al Ungrovlahiei, i-a reținut atenția lui Al. Odobescu în călătoriile pe care le-a întreprins în 1860 la bisericile și mănăstirile din țară, fiind menționat în jurnalul său de călătorie³. Scena centrală respectă tradiția iconografică a epitafului iar figurile celor patru evangheliști se află în colțurile chenarului lucrat pe atlas galben și având o bogată decorație florală de inspirație barocă. Inscripția de danie de la mitropolitul Antim Ivireanul ocupă al doilea chenar, mult mai îngust. Dezvoltată pe un suport de atlas roșu, compoziția este dispusă simetric față de

³ Al. Odobescu – „Episcopia de Argeș” în Convorbiri literare, an XLIX (1915)

axul central reprezentat de crucea Răstignirii. Maica Domnului stă la căpătâiul Fiului, ușor aplecată, în spatele ei fiind reprezentate două mironosițe. Figurile Sfinților Iosif și Nicodim înfățișate în partea dreaptă a crucii, formează pandant cu cele ale mironosițelor. Principiul simetriei ordonează în funcție de axul principal al crucii, cele zece stele mari cusute cu perle din registrul superior al scenei. Chipurile personajelor ca și trupul lui Christos sunt imprimate pe o pânză subțire iar vestimentele, crucea și cele două însemne (sulița și buretele cu oțet) sunt brodate cu fir de argint și argint aurit. Broderia este fin executată, adăugându-i-se numeroase perle. Obiceiul decorării prin imprimare a broderiilor liturgice- probabil sub înrâurirea dezvoltării tipografiilor- se practica începând din secolul XVII. Folosirea celor două tehnici conferă acestei piese un stil eclectic. Dincolo de considerentele artistice, piesa se leagă de remarcabila personalitate a lui Antim Ivireanul – cărturar, caligraf, gravor și sculptor, episcop și mitropolit – venit în Țara Românească în 1688, chemat de Constantin Brâncoveanu. Corelând intensă activitate de tipograf a mitropolitului Antim cu implicarea sa în proiectele artistice inițiate, am putea presupune un aport al său cel puțin la realizarea desenului cartonului pregătit pentru executarea epitafului datat 1714.

Dacă epitaful de la Curtea de Argeș respectă iconografia specifică acestei categorii de broderie liturgică, **epitaful de la fosta biserică Sf. Ioan cel Mare Grecesc din București (1751)**, continuă iconografic și compozițional tradiția stabilită la sfârșitul secolului XVII de cele trei epitafe donate de Șerban Cantacuzino. Piesa dezvoltă pe deplin coordonatele stilului baroc prin prețiozitatea materialelor folosite, (catifea, fir din argint, argint aurit și perle), printr-o exacerbare a ornamenticii și nu în ultimul rând prin contorsionările trupurilor ce intensifică dramatismul reprezentării. Aceste trăsături stilistice se observă mai pregnant în scena „Coborârii de pe cruce” în care trupul foarte contorsionat și alungit al Mântuitorului domină întreaga compoziție. Maica Domnului este așezată îndărătul lui Iisus, în același plan cu Iosif din Arimateia și Nicodim, capul lui Iisus sprijinindu-se pe umărul drept al Sfintei Fecioare. Acest tip iconografic se desăvârșește în secolele XIII-XIV, fiind reluat în secolele XV-XVI la Muntele Athos (mănăstirile Lavra și Dionisyu) și frecvent adoptat în epitafele muntenesti din secolele XVII-XVIII⁴. Respectând acest tip iconografic, epitaful dăruit de vistiernicului Ștefan Văcărescu ctitoriei sale, biserica Sf. Ioan cel Mare Grecesc, ilustrează viziunea stilistică a barocului occidental prin abundența decorativă a chenarului format din medalioane flamboyante în care sunt înscrise figuri de sfinți. Scena „Plângerii Domnului” nu se depărtează de la iconografia obișnuită în care Maica Domnului este așezată la căpătâiul Fiului sprijinindu-i capul în poala ei, în imediata apropiere fiind reprezentate mironosițele și apoi Ioan Teologul, Iosif și Nicodim. Personajele înghesuie, cu veșminte ample drapate, trădează un anumit formalism al expresiilor.

În secolul al XVIII-lea, sub influența picturii, broderia folosește firul de mătase bogat colorat la redarea personajelor. Firul de argint și argint aurit utilizat în broderiile de tradiție bizantină este limitat în veacul al XVIII-lea la unele detalii compoziționale cum ar fi nimburile, lămpile și ornamentica de inspirație barocă ce decorează chenarul. Opera lui Christopher Žefarović de la jumătatea secolului XVIII este singura realizare notabilă pe care broderia o înregistrează în această perioadă. Žefarović, originar din Macedonia, gravor bine cunoscut în veacul al XVIII-lea, dezvoltă un stil aparte în nordul Serbiei. În 1740 Žefarović vizitează Viena unde realizează o seamă de gravuri cu caracter religios puternic marcate de spiritul extravagant al barocului vienez. În ultimii

⁴ Cf. Ana Maria Musicescu - „O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab” în Studii și Cercetări de Istoria Artei, anul V, nr.2, 1958, p.46

ani ai vieții Žefarović își dedică talentul artistic executării desenelor pentru broderii, cea mai mare parte a acestora fiind lucrate în atelierele vieneze⁵. **Epitaful realizat în 1752 de Christopher Žefarović** la comanda lui Constantin Brâncoveanu - după cum menționează inscripția în limba greacă - ilustrează noile prefaceri stilistice pe care arta broderiei le înregistrează sub influența barocului. Scena „Plângerii Domnului” înfățișează îngerii alături de cei menționați în sfintele Evanghelii ca martori ai Răstignirii. Evangheliștii în cadre decorative, crucea plasată în axul compoziției, instrumentele Patimilor, vasele cu uleiuri, serafimii și heruvimii, soarele și luna, micile scene ilustrând Ierusalimul, Grădina Ghetsemani și Golgota suprasaturează fundalul reprezentării. Chenarul este decorat cu frunze de acant. În pofida acestei aglomerări compoziționale, Žefarović reușește să obțină o anume eleganță prin armonioasele acorduri cromatice și maniera distinctă în care sunt realizate aureolele, printr-un desen din raze curbe presărate cu rozete în formă de flori. Această decorație a nimburilor, străină operelor de tradiție bizantină dar frecvent practică în atelierele de broderie din Germania și Țările de Jos la sfârșitul Evului Mediu, s-ar datora mai degrabă atelierelor vieneze decât concepției lui Žefarović. Tehnica broderiei ce imită pictura era folosită în Occident înaintea secolului al XVIII-lea, dar pentru Europa răsăriteană ea reprezenta o îndepărtare de la tradiție. Broderiile concepute în stil baroc de Žefarović au exercitat o deosebită influență asupra atelierelor de broderie vieneze până în secolul XIX. Prin opera sa ce a avut numeroși copiiști, broderia cunoaște o ultimă perioadă de renaștere la jumătatea secolului al XVIII-lea.

Epitaful realizat cu cheltuiala Arhimandritului Partenie, la 25 martie 1756

– după cum ne indică inscripția greacă formând chenar- dovedește influența picturii occidentale în ceea ce privește structura compozițională a scenei deja consacrate pentru decorația epitafului. Locul Maicii Domnului de la căpătâiul lui Iisus este luat de Iosif care, împreună cu Nicodim, ridică sfântul giulgiu pe care stă întins trupul Mântuitorului. Grupul de personaje ce înconjoară catafalcul este flancat de doi îngeri purtând făclii, scena desfășurându-se într-un cadru de nori. Piesa este brodată cu fir de argint și argint aurit pe un fond de catifea maronie, cu excepția chipurilor și a trupului lui Iisus care sunt pictate pe pânză. Combinarea celor două tehnici- pictura pe pânză și broderia- este caracteristică pentru începutul secolului XVIII ca și bicromia stabilită între firul metalic și suportul de catifea. Latul chenar exterior este decorat cu frunze de palmier zimțate și flori de rodie, motive ornamentale tipice atelierelor de broderie vieneze.

Un grup aparte în cadrul colecției de epitafe a Muzeului Național de Artă al României îl constituie cele 3 epitafe create în atelierele de broderie vieneze din a doua jumătate a secolului XVIII, ce se înscriu pe făgașul stilistic dezvoltat de C. Žefarović dar nu mai au aceeași acuratețe și somptuozitate. Locul preponderent în cadrul compoziției este ocupat de laborioasele motive ornamentale realizate din fir metalic înfășurat pe carton. Aceste epitafe preiau întocmai din opera lui Žefarović, motivele decorative ale prețiosului chenar, tehnica executării acestora și schema compozițională realizată pe un suport de catifea. În scena tipică a „Plângerii Domnului”, dimensiunile personajelor reprezentate sunt mult reduse. În spatele pietrei de la Efes, Maica Domnului cu brațele întinse își privește îndurerată Fiul, în momentul în care Iosif și Nicodim se pregătesc să îl înfășoare în sfântul giulgiu. Doi îngeri îngenuncheați se află în prim plan, lângă catafalcul. Ciboriumul și crucea Răstignirii încadrează reprezentarea Plângerii, dezvoltată fie pe fundalul neutru al materialului suport – **epitaful datat 1791**

⁵ Cf. Pauline Johnstone – „The Byzantine Tradition in Church Embroidery”, Londra, 1967, p.62-63

și **cel de la mănăstirea Agapia** - fie într-un cadru peisagistic sugerat de nuanțele pastelate ale firului de mătase, ca în cazul **epitafului din 1770**, danie a lui Teodosie Zotu. În părțile laterale ale scenei centrale, figurile celor patru evangheliști reprezentați în medalioane de inspirație barocă sunt înconjurate de scene miniaturale cu Ierusalimul, Grădina Ghetsemani și Golgota.

Epitaful de la mănăstirea Agapia a fost cu siguranță executat după desenul aceluiași carton pregătitor realizării broderiei, ca și epitaful vienez datat 1791 oferit de Dimitrie Polidamas. Singurele diferențe dintre cele două piese constau în tipul și culoarea materialului suport în primul caz este catifea maronie iar în epitaful moldovenesc, mătase roșie. Această asemănare justifică datarea epitafului de la Agapia la sfârșitul secolului XVIII (post 1791). În secolul XVIII, Viena era principalul centru comercial ce a exercitat o puternică atracție asupra țărilor ortodoxe înrobite de dominația turcească, furnizându-le obiectele liturgice necesare desfășurării ritului ortodox (vase de aur și argint, broderii liturgice). Negustorii greci, nu doar din Viena ci și din alte comunități ortodoxe din Balcani, au apelat la înfloritoarele ateliere vieneze pentru obiectele destinate marilor centre ale credinței lor⁶. Intensa circulație în lumea ortodoxiei a operelor datorate atelierelor vieneze, ar putea explica prezența epitafului de la mănăstirea Agapia, piesă realizată într-un atelier vienez sau într-unul moldovenesc care a folosit însă un model vienez.

Aceeași tendință barocă promovată de atelierele de broderie vieneze din secolul XVIII se perpetuează și în veacul următor când se adaugă însă o puternică notă de picturalitate datorită utilizării firelor de mătase colorată, cel metalic fiind rezervat doar aureolelor și motivelor decorative ale chenarului. Aceste trăsături stilistice se observă și în cazul **epitafului moldovenesc (1823) dăruit de Mitropolitul Veniamin**. Posibil opera unui atelier vienez, acest epitaful ilustrează înrâurirea picturii asupra artei broderiei.

În secolele XIX-XX, se pierde tot mai mult virtuozitatea tehnicii și prețiozitatea pe care această categorie de broderii liturgice o dobândise în secolele anterioare; se adoptă acum materiale de calitate îndoielnică preferându-se combinarea unor tehnici diferite în cadrul aceleiași piese, cum ar fi pictura pe pânză sau mușama, imprimarea, alături de broderia cu fir metalic sau mătase colorată. Concomitent poate fi observată o scădere a capacității de înțelegere a sensului liturgic al reprezentării tipice epitafului, meșterii copiind cu stângăcie modelele iconografice existente. În cazul celor două epitafe rusești, tehnica precară ce combină mușama pictată pentru chipurile personajelor, cu broderia cu fir metalic pe suport de catifea, ne indică realizarea acestor piese într-un atelier din secolul XIX. Pictura pe mușama ca și broderia cu fir de mătase în culori cât mai contrastante începe să fie practică în atelierele rusești încă din secolul XVIII. Această decadență a tehnicii broderiei ce ajunge la sfârșitul secolului XIX să fie înlocuită integral cu pictura pe pânză, este o caracteristică a acestui veac. Făcând abstracție de calitatea inferioară a materialelor folosite, cele două epitafe păstrează în linii mari, iconografia tipică acestei categorii de broderie liturgică.

În cazul primului epitaful, figura solitară a lui Iisus care nu mai este reprezentat pe piatra mirungerii, se detașează pe fundalul decorat simetric cu patru flori redade naturalist și dispuse lângă trupul Mântuitorului. În patru cadre dreptunghiulare din colțurile scenei sunt reprezentați evangheliștii. Am putea considera această iconografie ca avându-și un îndepărtat model în epitaful dăruit de Milutin Uroș mănăstirii Kruședol (începutul secolului XIV), dar lipsit de încărcătura simbolică-mistică a acestuia.

⁶ Cf. Maria Teocharis - „Church Gold Embroidery” în „Sinai. Treasures of The Monastery of Saint Catherine”, Ekdotike Athenon, 1990, p.231-263

Cel de-al doilea epitaf a făcut parte din colecția Haralambie din Craiova și înfățișează „Plângerea Domnului” urmând tipologia reprezentărilor picturale ale scenei. Piesa surprinde momentul în care Iosif și Nicodim se pregătesc să pună în mormânt trupul lui Iisus. În partea stângă, într-o viziune perspectivală, este reprezentată crucea Răstignirii căreia îi corespunde în partea dreaptă, imaginea unei coloane pe care sunt agățate însemnele Patimilor. Crucea, la rândul ei, este încărcată cu astfel de elemente-simbol ce ne trimit cu gândul la momentul Patimilor lui Iisus: coroana de spini, cuiele, ciocanul, punga cu arginți. Broderia cu fir metalic în care sunt lucrate veșmintele amplu drapate ale personajelor, aureolele mari și giulgiul este lipită pe suportul de catifea roșie și umplută cu câlți, fapt ce dă naștere unui relief puternic. Chenarul cu inscripția liturgică în limba rusă este interpus între două borduri mai înguste cu decorație florală. În colțurile epitafului, locul evangheliștilor este luat de patru serafimi a căror reprezentare întrerupe inscripția. Cele două epitafe sunt exemple clare ale fazei de final a artei broderiei ce va ajunge să dezvolte un caracter meșteșugăresc în care întreaga decorație este pictată, brodându-se doar inscripția și câteva ornamente.

În secolul XIX se observă extinderea folosirii epitafului nu doar la slujba din Vinerea Patimilor ci și la prăznuirea unor sfinți, tema iconografică adaptându-se de la caz la caz. Este de reținut în acest sens, epitaful cu Sf. Ecaterina dăruit de protosinghelul Azaris de la Sinai (1805), piesă executată într-un atelier vienez și înfățișând-o în scena centrală pe Sf. Ecaterina întinsă pe catafalc într-un peisaj montan, lateral fiind dispuse câte trei scene ce descriu momente din viața sfintei⁷. Din primele decenii ale secolului XX, în unele biserici se folosește un epitaf cu reprezentarea Adormirii Maicii Domnului, tip iconografic fixat la noi de Pr. Ilie Roșoga din comuna Turburea (jud.Gorj) care a pictat pentru biserica sa un astfel de epitaf, menționând utilizarea lui la Prohodul ce se cântă la 15 august și practicarea ritualului liturgic asemenea celui cu epitaful Mântuitorului din Vinerea Patimilor.

Aceste epitafe din secolele XVIII-XIX, creații ale atelierelor locale, vieneze și rusești concretizează etapa finală a artei broderiei, subliniind totodată relațiile românești cu țările vecine (Austria, Rusia). Păstrate la Muzeul Național de Artă al României, ele sunt o parte componentă a celei mai mari și mai complexe colecții de epitafe din țară și ocupă un loc important în evoluția stilistică a acestei arte de veche tradiție bizantină.

⁷ *** „Sinai. Treasures of The Monastery of Saint Catherine”, Ekdotike Athenon, 1990, p.246, fig.4.



Foto 1. Epitaful de la biserica Episcopală din Curtea de Argeș, 1714

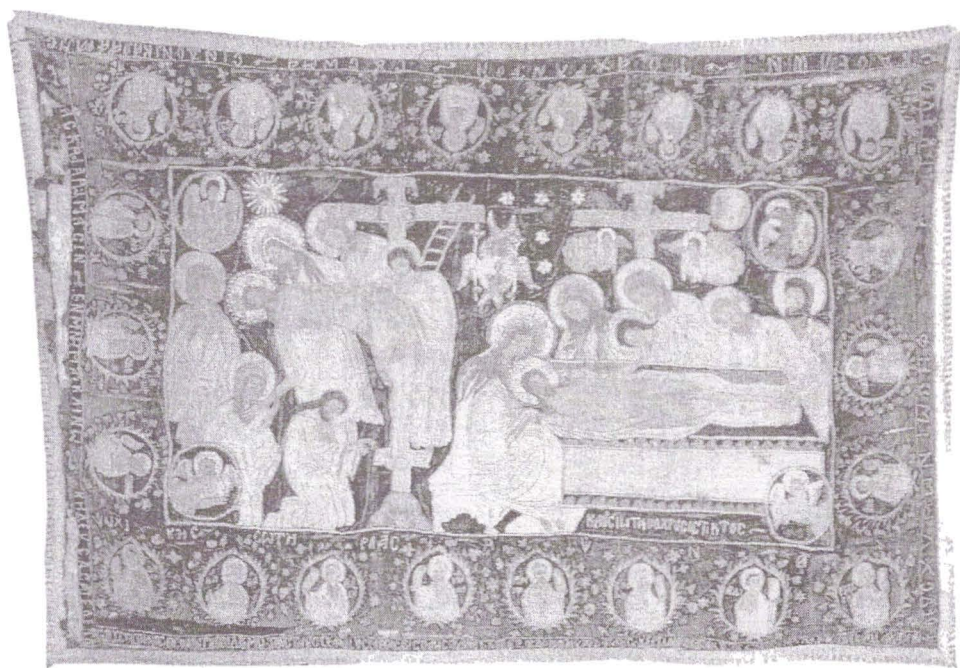


Foto 2. Epitaful de la mănăstirea Sf. Ioan cel Mare Grecesc, București, 1751

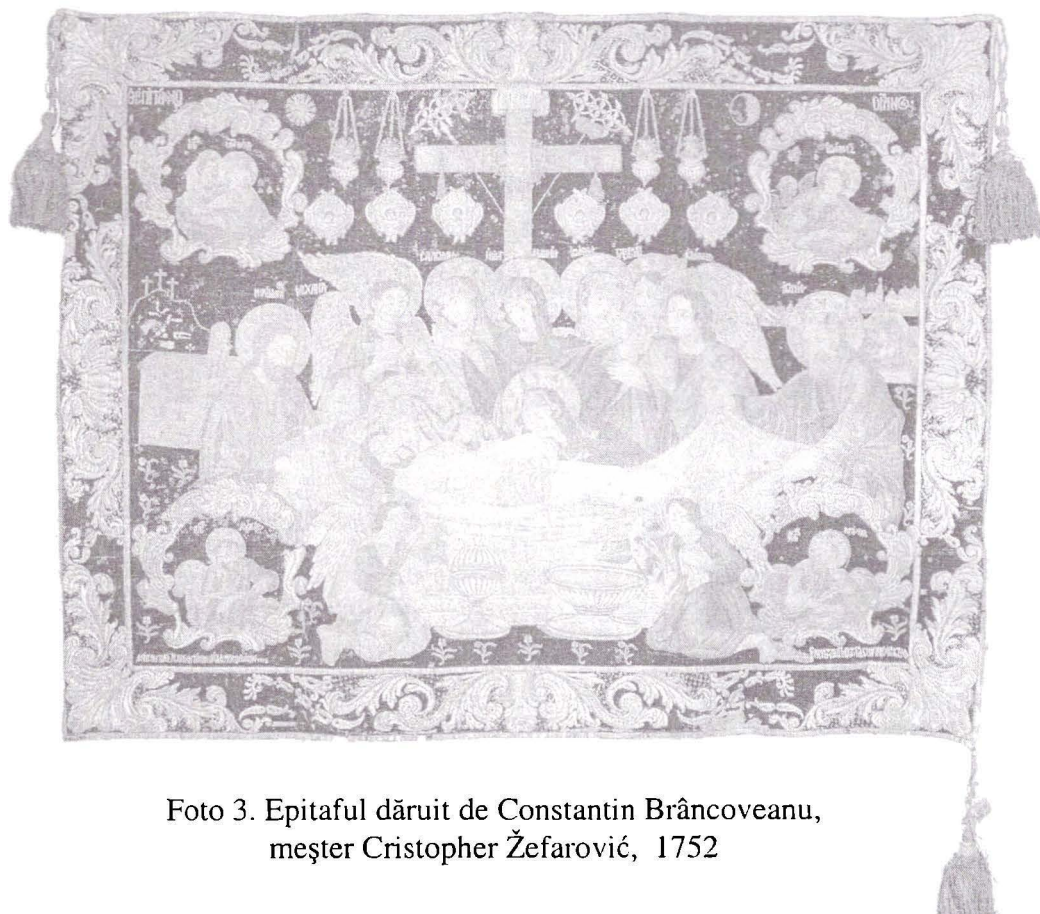


Foto 3. Epitaful dăruit de Constantin Brâncoveanu,
meșter Cristopher Žefarović, 1752



Foto 4. Epitaful de la biserica Stavropoleos, București, 1756

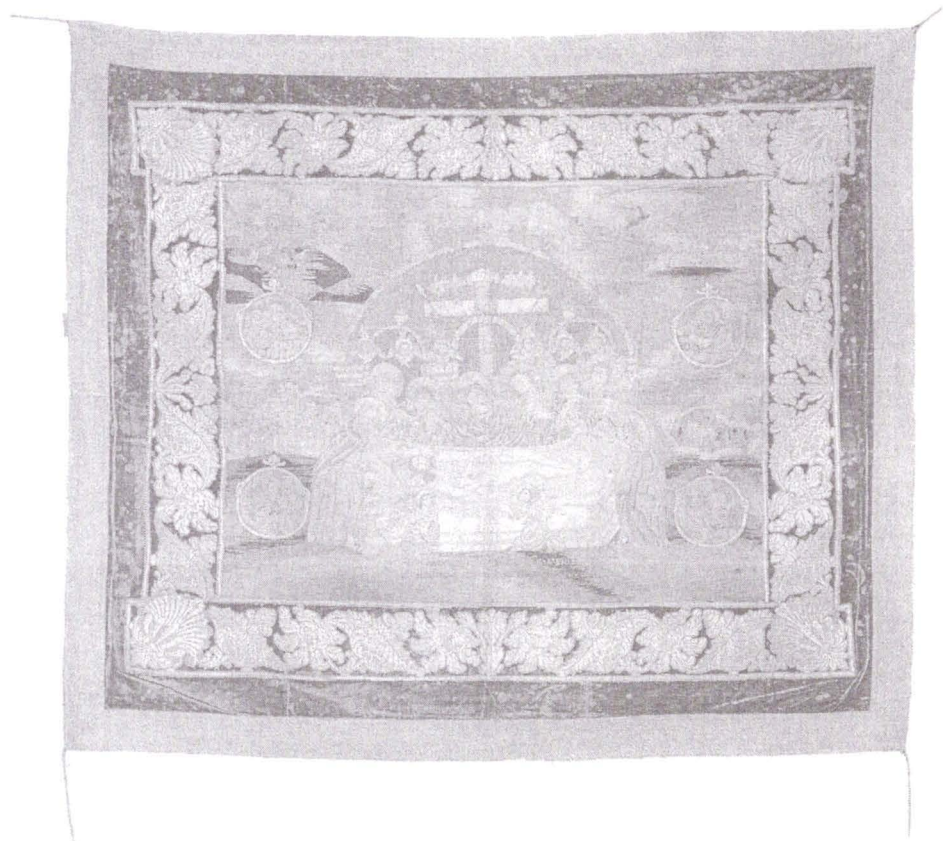


Foto 5. Epitaf, atelier Viena, 1770

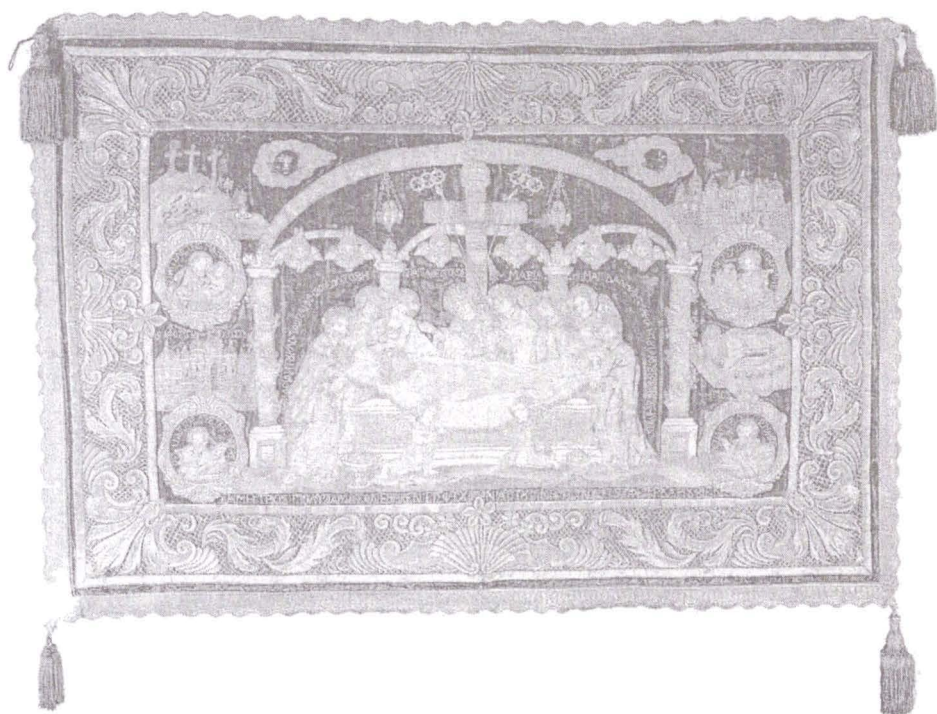


Foto 6. Epitaf, atelier Viena, 1791



Foto 7. Epitaful de la mănăstirea Agapia, sfârșitul secolului XVIII

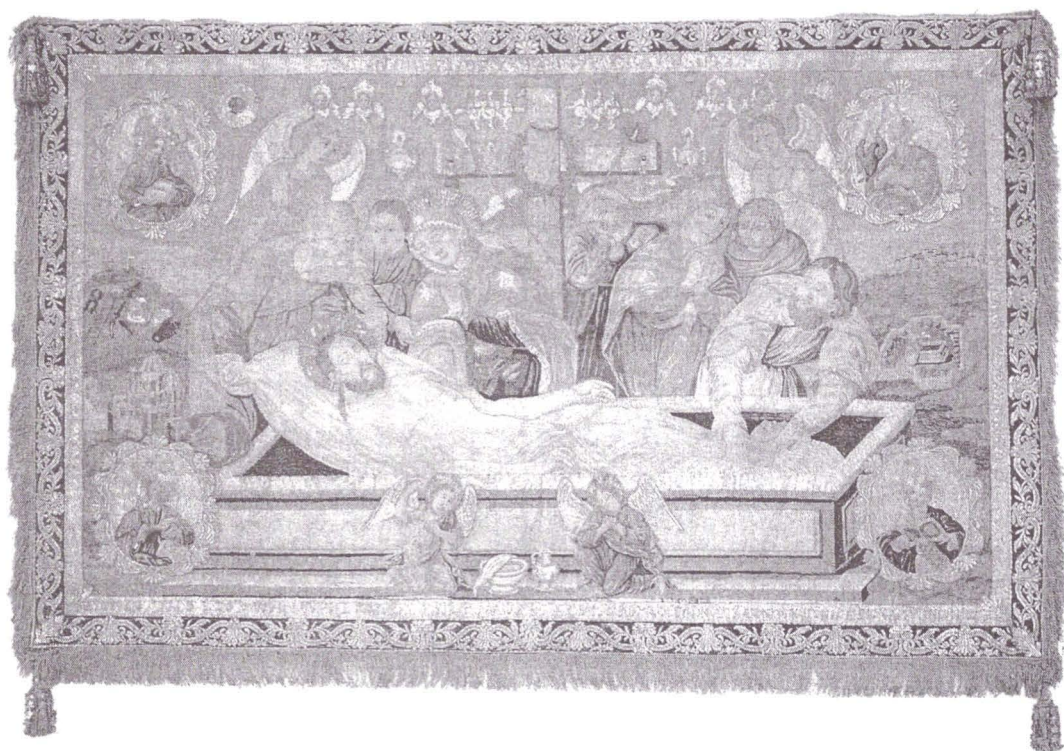


Foto 8. Epitaful dăruit de Mitropolitul Veniamin, 1823

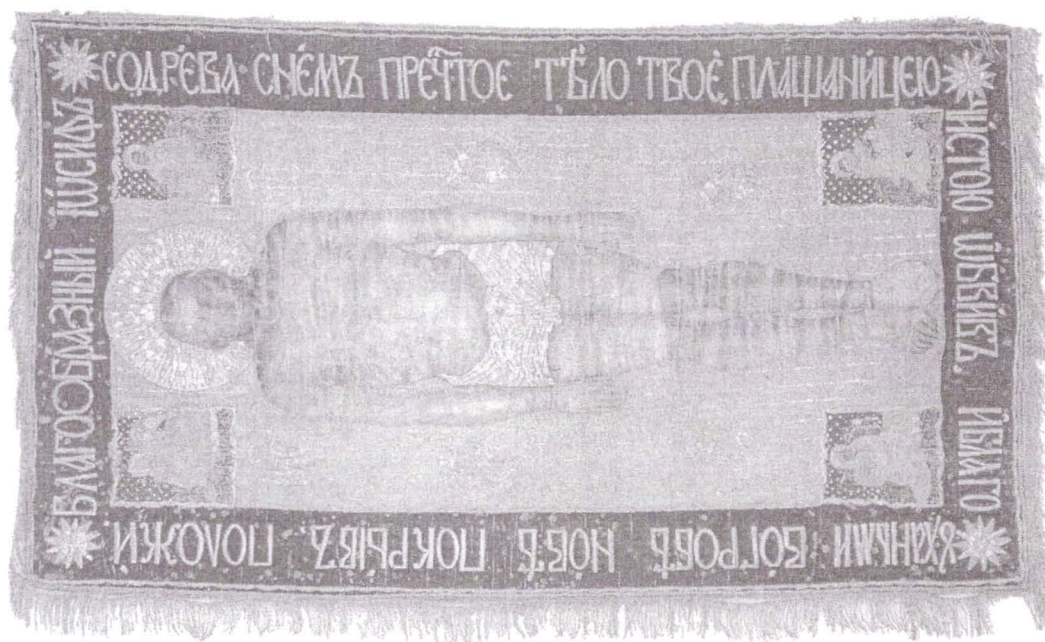


Foto 9. Epitaf, atelier rusesc, secolul XIX



Foto 10. Epitaf din colecția Haralambie, Craiova, secolul XIX

EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURY *EPITAPHIOI* FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF ART OF ROMANIA

Summary

The *epitaphios* is a liturgical processional veil usually kept on the Holy Table from where it's carried out by priests during the Good Friday procession in remembrance of three moments of Christ's earthly life: the Descent from the Cross, the Lamentation and the Entombment. The iconographic theme characteristic for the decoration of the *epitaphios* is The Lamentation which illustrates the apocryphal Gospel of Nikodemos, highlighting the historical narrative strain. In seventeenth century, in Walachia, a new scene was added near The Lamentation one: The Descent from the Cross, as for example the three *epitaphioi* offered by Șerban Cantacuzino.

Following the Byzantine tradition in church embroidery untill the eighteen century, the *epitaphios* was using sumptuous materials such as silver and silver gilt thread, coloured silk and pearls. In the eighteenth and nineteenth century *epitaphioi* either from Moldavia or Walachia we could notice the strong influence of the embroidery workshops in Vienna, characterized by the extravagant spirit of baroque style. A new pictorial image was then created by using colored silk threads instead of metal thread which was restricted to the decoration motifs and such details as haloes and lamps. At the middle of the eighteenth century, the embroideries created by the well known Serbian engraver Cristopher Žefarović illustrate these new stylistic changes of the embroidery art. His work represents the last genuine revival of the embroidery art and had a great influence upon the Viennese embroidery workshops till the nineteenth century as we could observe by analyzing the *epitaphios* (1752) worked by Žefarović and the three ones created in the Viennese workshops in the second half of the eighteenth century from the collection of the National Museum of Art of Romania. During the nineteenth and twentieth century the exquisite technique of the Byzantine embroidery was almost completely lost. Combining techniques such as painting on canvas and cerecloth, printing on canvas and the colored silk embroidery were often used in this period, thus creating an eclectic decadent style. As for example we mention the two Russian *epitaphioi* that put together the painted cerecloth and the metal thread embroidery on velvet.

The eighteenth and nineteenth century *epitaphioi* from the National Museum of Art of Romania it's part of the largest and the most illustrative *epitaphioi* collection in the country, meanwhile proving the final period in stylistic evolution of this old Byzantine tradition art.

The illustration list

1. The epitaph coming from episcopal church from Curtea de Argeș, 1714
2. The epitaph coming from Sf. Ioan cel Mare Grecesc monastery, Bucharest, 1751
3. The epitaph gave by Constantin Brâncoveanu artisan Cristopher Zéfarović, 1752
4. The epitaph from Stavropoleos Church, Bucharest, 1751
5. Epitaph, workshop, Viena, 1770
6. Epitaph, workshop, Viena, 1791
7. The epitaph from Agapia monastery, the end of XVIII Century
8. The epitaph gave by the metropolitan Veniamin, 1823
9. Epitaph, russian workshop, XIX Century
10. Epitaph, part of Haralambie Collection, Craiova, XIX Century.