

Cuprins

<i>Autorii</i>	7
<i>Studiu introductiv. Imaginarul religios</i> (Ioan Chirilă)	13
<i>Do ut des. Repere de arheologie a imaginarului religios din epoca bronzului</i> (Florin Gogăltan)	29
<i>Zalmoxis și riturile de inițiere în nemurire</i> (Daniela-Luminița Ivanovici)	44
<i>Paleocreștinism sau apariția creștinismului în teritoriile românești (secolele I-VI)</i> (Cosmin Cosmuța)	63
<i>Reprezentări simbolice religioase</i> (Stelian Pașca-Tuța)	80
<i>Lectura simbolică a lăcașului de cult</i> (Sorin Marțian)	96
<i>Edificiile religioase fortificate din România</i> (Mircea-Gheorghe Abrudan)	111
<i>Pictura murală a bisericilor – elemente de imaginal și imaginar</i> (Elena Dana Prioteasa)	128
<i>Imaginar și imaginal în arta iconică pe sticlă în spațiul românesc</i> (Ioan Popa-Bota)	145
<i>Troițe și răstigniri din spațiul românesc și transilvan</i> (Marcel-Gheorghe Muntean)	160
<i>Simbolistica arborelui în imaginarul religios românesc</i> (Elena Onețiu)	176
<i>Imaginarul religios al iconografiei din diaspora românească</i> (Ileana Alexandra Orlich)	193
<i>Text și ritual liturgic creștin – imagini ale unei continuități de relaționare</i> a omului cu lumea spirituală (Teodora-Ilinca Mureșanu)	205
<i>Estetica culturii religioase</i> (Dávid Didsi)	221
<i>Reprezentări figurale în arhitectura bisericilor cu tavanul pictat, ca o moștenire</i> a frescelor din catacombe. Mistagogie și isagogie: spațiul liturgic (Olga Lukács)	237
<i>Religie și cotidian</i> (Saraolta Püsök)	257
<i>Religie și social</i> (László Holló)	273
<i>Ars didactica christiana</i> (József Marton)	291

Religie și folclor (<i>Ioan Viik</i>)	313
Simboluri și reprezentări teologice ale imaginarului creștin escatologic (<i>Cristian Barta</i>)	329
<i>Bibliografie</i>	347
<i>Index de nume</i>	375
<i>Index tematic</i>	379

ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

CORIN BRAGA
(coordonator general)

IV

Imaginar religios

Volum coordonat de

IOAN CHIRILĂ

POLIROM
2020

În Țara Românească și Moldova, pictura murală s-a racordat în mod firesc la evoluția artistică din spațiul ortodox grec sau slav. Până în secolul al XVIII-lea, întemeietorii de biserică de zid și donatorii de pictură au fost domnii, pătura superioară a boierimii și clerul superior. Nivelul lor de cultură și posibilitățile financiare s-au reflectat în calitatea picturilor și în complexitatea teologică a programului iconografic. Ctitorii precum biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș – începută de Basarab I (1324-1351/2), terminată și pictată în perioada lui Nicolae Alexandru (1351/2-1364) și a lui Vladislav I Vlaicu (1364 – cca 1376) –, biserica Mănăstirii Argeșului – începută de Neagoe Basarab (1512-1521) și terminată de ginerele său, Radu de la Afumați (1524-1529) –, Mănăstirea Hurezi, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714), și ctitoriile moldovenești ale lui Ștefan cel Mare (1457-1504) și Petru Rareș (1527-1538, 1541-1546) s-au bucurat de un prestigiu deosebit și au constituit surse de inspirație în ce privește arhitectura și iconografia. Marii comanditari au apelat la pictori cu bună pregătire, purtători ai curentelor artistice de prestigiu în epocă: arta constantinopolitană, postbizantină cretană, atonită, arta din Epir, Tesalia sau arta rusă. Iconografia a fost mult îmbogățită odată cu introducerea tiparului, care a facilitat circulația modelelor. Pictorii locali au preluat aceste impulsuri venite din afară și au perpetuat anumite formule în decorarea parietală a lăcașurilor de cult.

Una dintre cele mai ample investiții în cultură și în Biserică ale domnitorilor români a fost cea a lui Constantin Brâncoveanu. Artă brâncovenească, având drept principali ctitori domnitori, înalți dregători erudiți și membri ai clerului superior (Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu și membri ai familiilor acestora, Nicolae Mavrocordat, mitropoliți, episcopi și egumeni ai marilor mănăstiri), a marcat profund evoluția artistică din Țara Românească și Transilvania pe parcursul secolului al XVIII-lea. Elemente de stil și mai ales iconografia picturilor murale brâncovenești au fost transmise mai departe de generații de pictori, dând naștere curentului postbrâncovenesc, ale cărui ecouri încă se resimțeau la începutul secolului al XIX-lea. Programul picturii brâncovenești, concentrat pe ilustrarea dogmelor, a fost continuat, în formă simplificată, de zugravii secolului al XVIII-lea. Asemenea altor domnitori moldoveni și munteni înaintea sa, Constantin Brâncoveanu s-a implicat în susținerea instituției bisericești și a credinței ortodoxe în Transilvania. Dintre ctitoriile sale transilvănene, biserica Sf. Nicolae din Făgăraș a devenit un reper pentru arhitectura și pictura din Transilvania secolului al XVIII-lea (Porumb, 2003, p. 10). Pictura brâncovenească a fost percepută în Transilvania ca un semn al susținerii ortodoxiei, iar cea postbrâncovenească, reprezentată de zugravi de la sud și de la nord de Carpați, s-a bucurat de asemenea de un prestigiu deosebit, atât în mediul ortodox, cât și în cel greco-catolic, căpătând valențele unui stil național (Porumb, 2003, p. 15).

Influența apuseană în pictura religioasă medievală, manifestă la nivel de stil și iconografie, a pătruns treptat și discret în Țara Românească și Moldova, fiind cel mai adesea mediată de pictura postbizantină greacă, sârbă, rusă sau ucraineană. În spațiul intracarpatic ea a fost mai pregnantă, datorită contactului direct cu mediul de cultură occidentală. O amploare deosebită a luat din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, prin adoptarea limbajului baroc. În secolul al XIX-lea, arta românească a parcurs, în toate cele trei provincii, un proces accelerat de sincronizare cu cea apuseană. Modernizarea societății românești a însemnat adoptarea modelului occidental și în plan artistic. Pictura bisericească

s-a înscris și ea, din ce în ce mai mult, pe drumul deschis de neoclasicism, romantism și academism, într-un parcurs susținut o vreme de Biserică, prin unii ierarhi și prin școli de pictură precum cele de la mănăstirile Cernica și Căldărușani (Cojocaru, 2018, II, pp. 226-231). Practicanții acestui gen de pictură au fost numeroși, între cei mai cunoscuți numărându-se Constantin Lecca (1807-1887), Mișu Popp (1827-1892), Gheorghe Tănărescu (1818-1894) și Nicolae Grigorescu (1838-1907), prin pictura sa bisericească. Către sfârșitul secolului al XIX-lea însă, în contextul afirmării independenței și consolidării noului stat român, înalți ierarhi și oameni de cultură au îndemnat la părăsirea influenței occidentale în pictura religioasă și la regăsirea specificului românesc prin întoarcerea la arta medievală și stilul bizantin (Cojocaru, 2018, II, pp. 235-236).

Printr-o decizie sinodală din noiembrie 1889, materializată ulterior într-un *Regulament pentru zugrăvirea bisericilor*, Biserica a introdus un control instituțional asupra picturii bisericești și și-a exprimat opțiunea pentru stilul de tradiție bizantină, pe care îl considera caracteristic istoriei și spiritualității poporului român. Eforturile artiștilor de a exprima în mod creativ specificul național prin valorificarea tradiției bizantine și a artei populare românești au fost deosebit de fertile începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea și până către mijlocul secolului XX. Din anul 1950, autorizarea pictării lăcașurilor de cult a intrat în atribuțiile Comisiei de Pictură a Patriarhiei Române, care veghează la respectarea canoanelor, la corectitudinea teologică și la adecvarea stilistică a picturii murale bisericești. Activitatea de pictare a bisericilor a continuat, într-un ritm mult atenuat, și în perioada comunistă, pentru ca după 1989 să cunoască o nouă înflorire, odată cu ridicarea a numeroase edificii de cult. În ultimele decenii, artiștii au folosit din plin modele bizantine și postbizantine din diverse perioade și zone geografice, dar s-au conturat și unele exprimări artistice aparte, care depășesc copierea unui stil istoric. A apărut, de asemenea, o nouă iconografie, legată de canonizarea a numeroși sfinți care au avut o însemnătate deosebită pentru istoria creștinismului pe teritoriul României.

În stabilirea programelor iconografice ale lăcașurilor de cult au fost implicați, în proporții care de regulă sunt greu de stabilit, ctitorii, pictorii, preoții, ierarhii și egumenii, în cazul mănăstirilor. Pictura bisericii exprimă adevăruri de credință care nu au suferit schimbare de-a lungul timpului, dar în același timp poartă amprenta istoriei sociale, politice și religioase a vremii, precum și a istoriei private, într-o anumită măsură.

Imaginea ctitorilor a ocupat întotdeauna un loc important, pe peretele vestic al naosului sau, cel mai adesea, al pronaosului. Ctitorii sunt cei care au avut o contribuție esențială în ce privește biserica, fie că au construit-o în întregime sau doar au reparat-o, fie că au plătit prima pictură sau doar înnoirea acesteia, fie că au făcut alte danii importante lăcașului de cult. Ei aveau datoria de a proteja lăcașul și patrimoniul acestuia. De asemenea, se bucurau de anumite privilegii, între care acela de a fi pomeniți la Sfânta Liturghie și în slujbe speciale, pe toată durata funcționării bisericii (Pușcașu, 2001, pp. 179-180, 201). Tabloul votiv îi înfățișează încredințând biserica lui Dumnezeu, de obicei prin intermediul sfântului ocrotitor al acesteia. Scena este însoțită de o inscripție – atunci când aceasta nu apare separat la intrarea în biserică sau în naos – care arată, în esență, că lăcașul a fost construit sau înnoit ca un act de jertfă și rugăciune către Dumnezeu, pentru sănătatea trupească și sufletească și pentru mântuirea sufletelor ctitorilor și neamului lor. Inscripțiile nominale, poziția în grup, statura, îmbrăcămintea și atributele sunt elementele care permit identificarea personajelor și stabilirea statutului lor social și politic. Până în secolul

al XVIII-lea, ctitorii au fost domnitorii și pătura superioară a boierimii. De obicei, în tabloul votiv este înfățișat ctitorul alături de familia sa, care uneori cuprinde mai multe generații, în dorința de a include în actul pios pe antecesori, dar și de a sublinia prestigiul social și politic al neamului său. De asemenea, reprezentarea înaintașilor domni avea și rolul de a sublinia legitimitatea la domnie a voievodului ctitor, ca, spre exemplu, în tablourile votive din biserica mănăstirii Argeșului, ctitoria lui Neagoe Basarab, din biserica mare a mănăstirii Hurezi, întemeiată de Constantin Brâncoveanu (vezi ilustrația II.9), sau din biserica mănăstirii Dobrovăț, zugrăvită în vremea lui Petru Rareș.

Investirea divină a domnului a fost uneori sugerată prin încredințarea însemnelor monarhice – coroana sau sceptrul – de către un înger sau de către Hristos însuși (Negrău, 2011, pp. 117-120). Tablourile votive au devenit din ce în ce mai ample pe parcursul secolelor XVI-XVII. Alături de familia extinsă a ctitorului, sunt de asemenea înfățișați ierarhi contemporani, ispravnici și egumeni, în cazul mănăstirilor. Au existat și situații când numele sau chipul unui donator au fost șterse sau acoperite intenționat, din motive politice sau private (a se vedea, spre exemplu, Sinigalia, 2004). În secolul al XVIII-lea, în afara domnitorilor, marilor boieri și ierarhilor, sunt foarte numeroși ctitorii care aparțin păturii mici și mijlocii a satelor și orașelor: negustori, meșteșugari, mica boierime, membri ai clerului și cinului monahal și chiar țărani liberi. Multe ctitorii sunt colective, iar numărul chipurilor celor care au contribuit la construirea sau înfrumusețarea lăcașurilor se înmulțesc considerabil, uneori extinzându-se din pronaos în pridvor și pe pereții exteriori ai bisericii (Paleolog, 1984, pp. 13-22; Dinu, 2018; Pănoiu, 1968) (vezi ilustrația II.10). Se acordă o atenție deosebită atributelor reprezentative pentru statutul sau ocupația donatorilor, iar în ce privește portretul, efortul este din ce în ce mai mare pentru o reprezentare apropiată de realitate. În perioada premodernă apar, rareori, și portrete ale zugravilor și meșterilor constructori.

Diferitele categorii de sfinți și-au câștigat de multă vreme locul în anumite segmente ale spațiului liturgic, dar preferința pentru unii dintre aceștia și variații în poziționarea lor pot reflecta opțiuni personale ale donatorilor, preocupări ale comunității sau ideologii ale vremii.

În bisericile medievale, imaginea *Sfinților Împărați Constantin și Elena* este frecvent asociată din punct de vedere spațial cu portretele votive, fiind reprezentată de obicei în pandant cu ctitorii, pe perețele vestic al pronaosului. În Răsărit, cei doi împărați sunt numiți „întocmai cu apostolii” și sunt cinstiți ca modele de conducători creștini. Modelul constantinian apare cu pregnanță în timpul domniilor lui Ștefan cel Mare și Constantin Brâncoveanu, în izvoarele scrise și în iconografie (Pilat, 2004; Iancovescu, 2007). Fiecare dintre cei doi voievozi a fost numit, în textele vremii, „noul Constantin”, asemenea unora dintre împărații bizantini și altor monarhi creștini, sârbi, bulgari și ruși – Ștefan, îndeosebi pentru activitatea sa militară în apărarea creștinătății, iar Constantin Brâncoveanu, pentru sprijinul acordat Bisericii Răsăritene în statele aflate sub dominația Imperiului Otoman și pentru susținerea ortodoxiei în fața ofensivei catolice și calvine. În bisericile din Moldova, unele dintre ele închinat Sfintei Cruci, au fost pictate scene din istoria Sfintei Cruci, inclusiv arătarea miraculoasă a semnelor crucii lui Constantin, ca simbol al victoriei în numele lui Hristos (vezi ilustrația II.11). În biserica mare a mănăstirii Hurezi, închinată Sfinților Constantin și Elena și destinată a fi necropolă domnească, deasupra intrării în naos, lângă tabloul votiv ce îi înfățișează pe Constantin Brâncoveanu și familia sa (1694), se desfășoară un ciclu al vieții sfântului împărat.

Sfinții militari, care au acceptat moartea mărturisind credința în Hristos, au fost einștiți de timpuriu ca aliați în luptă ai împăraților bizantini și ai armatei imperiale. Între cei mai populari se numără sfinții Gheorghe, Dimitrie, Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Procopie, Nestor, Mercurie, Mina și Eustatie. În biserică sunt reprezentați de regulă în registrul inferior al naosului, dar și în pronaos, pridvor sau pe pereții exteriori ai bisericii. Domnitorii și boierii le-au procurat moaștele și le-au închinat bisericii, ilustrând în naos sau, cel mai adesea, în pronaos viețile acestora. Reprezentarea lor în asociere cu portretele votive ale boierilor din Moldova și Țara Românească sau ale cneajilor din Transilvania invocă modelul și protecția acestor sfinți mucenici, având și relevanță socială, prin sublinierea virtuților militare ale clasei privilegiate. Tipul iconografic al sfântului militar călare ucigând un inamic păgân – împărați necredincioși precum Dioclețian sau Iulian Apostatul, luptătorul păgân Lie ș.a. – sau un balaur exprimă cu pregnanță victoria împotriva răului material și spiritual (vezi ilustrația II.12). În naos, sfinții sunt de regulă reprezentați în picioare, dar în pronaos, în pridvor sau pe pereții exteriori ai bisericii se pot întâlni sfinți militari călare. Sub această înfățișare apar adeseori în Balcani și în Țările Române în perioada dominației otomane.

Sfinții militari călare sunt nelipsiți din pictura murală exterioară din Oltenia și Muntenia. Această pictură, care datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, are un program complex și se întâlnește la biserici de sat și de oraș, având drept citori pătura mijlocie a societății. Decoratia se desfășoară pe fațadele pridvorului și în registrele superioare ale pereților restului bisericii. În afară de icoana de hram, situată pe fațada vestică a pridvorului și flancată de obicei de sfinți militari călare, elementele iconografice principale ale acestor ansambluri sunt Maica Domnului – reprezentată la răsărit, adeseori în scena *Bunei Vestiri* – și prorocii. Mesajul picturii este acela de așteptare, de prevestire a întrupării Fiului lui Dumnezeu, de aceea prorocilor li se adaugă frecvent filosofi și sibile, reprezentanți ai lumii păgâne care au prevestit venirea lui Hristos (Paleolog, 1984) (vezi ilustrația II.13).

Acest program, potrivit din punct de vedere teologic pentru exteriorul lăcașului de cult, a fost interpretat de unii istorici (Paleolog, 1984; Theodorescu, 1999, p. 414) și în cheie politică, ca exprimând o stare de așteptare cu privire la eliberarea și unitatea poporului român. În decorul acestor biserici mai apar figuri de patriarhi, drepți și judecători din Vechiul Testament, apostoli, sfinți militari și alți sfinți care se bucurau de o venerare specială din partea comanditarilor, uneori portrete de citori și, mai rar, sărbători, pilde și minuni din Noul Testament. De asemenea, o caracteristică a picturii exterioare din această zonă și perioadă sunt teme moralizatoare inspirate din literatura populară, la care vom reveni mai jos.

Sfinți militari și scene din viața lor se întâlnesc și în pictura murală exterioară din Moldova secolului al XVI-lea. Temele principale ale picturii exterioare moldovenești sunt *Rugăciunea tuturor sfinților*, *Imnul Acatist*, *Asediul Constantinopolului*, *Arborele lui Iesei* și *Judecata de Apoi*. Mesajul teologic este unul complex, ce subliniază rolul mântuitor al întrupării și jertfei Fiului lui Dumnezeu și chemarea omului de a răspunde acestei jertfe iubitoare. Unii istorici de artă au identificat și semnificații legate de contextul politic al epocii. Astfel, pictura exterioară ar exprima și o amplă rugăciune, mediată de Maica Domnului, puterile îngerești și un număr impresionant de sfinți, pentru îndepărtarea pericolului otoman (Ullea, 1963, 1972).

La inițiativa domnitorilor sau a marilor boieri a fost introdusă cinstirea unor sfinți a căror însemnătate, la început locală, s-a extins treptat. Pe lângă valoarea sa spiritual-creștină, cultul acestor sfinți a contribuit la consolidarea Bisericii, a autorității domniei și a identității religioase și statale. Nicodim de la Tismana, călugăr format la Muntele Athos, reprezentant al curentului isihast, a fondat mănăstirile Vodița și Tismana, în deceniul opt al secolului al XIV-lea, fiind considerat reorganizatorul vieții monahale în Țara Românească. El apare în pictura murală începând cu secolul al XVII-lea, alături de Sf. Grigore Decapolitul, ambii bucurându-se de o cinstire specială în Țara Românească, îndeosebi ca modele de viață monahală și apărători ai dreptei credințe (Pillat, 1980, pp. 54, 59; Popa *et al.*, 2008). Sf. Grigore Decapolitul, originar din Asia Mică, a trăit la sfârșitul secolului al VIII-lea și în prima jumătate a secolului al IX-lea și a fost monah și apărător al cultului icoanelor. Moaștele sale au fost aduse, la începutul secolului al XVI-lea, de către marele ban Barbu Craiovescu la ctitoria familiei sale, Mănăstirea Bistrița, unde boierul se va și călugări mai târziu, luând numele Pahomie. În naosul bolniței Bistriței (1520-1522), în apropierea altarului, apare și prima reprezentare a Sf. Grigore. Domnitorul Moldovei, Alexandru cel Bun (1400-1432), a adus și el, în 1415, de la Cetatea Albă (probabil în Crimeea), moaștele Sfântului Ioan cel Nou, pe care le-a așezat în biserica mitropolitană din Mirăuți (Suceava), întărind astfel prestigiul Mitropoliei – recunoscută în 1401 de patriarhul de Constantinopol – și aducând Moldovei un sfânt protector. Sf. Ioan cel Nou, negustor din Trapezunt, a suferit martiriul la Cetatea Albă, fiind ucis de tătari pentru credința lui, în jurul anului 1330. Cultul său a fost susținut de domnitorii moldoveni și de înalții ierarhi ai Moldovei, în special de familia Movilă, iar chipul său și scene din viața sa apar în pictura murală interioară sau exterioară a bisericilor moldovenești din secolele XVI-XVII (Firea, 2014). În 1641, domnitorul Vasile Lupu (1634-1653) aduce la biserica Sfinții Trei Ierarhi, cumpărând de la Constantinopol, moaștele Sfintei Parascheva, care va deveni protectoarea Moldovei, eclipsând în parte cultul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava. Numeroși sfinți care consolidează identitatea creștină și punctează momente din istoria poporului român, constituind modele demne de urmat, au fost canonizați în secolul XX, o bună parte dintre ei după 1990. Între aceștia se află sfinți din perioada creștinismului timpuriu, domnitori precum Ștefan cel Mare – cinstit ca sfânt în Moldova curând după moartea sa, dar fără o recunoaștere formală până în 1992 –, Constantin Brâncoveanu împreună cu fiii și sfetnicul lui, Neagoe Basarab, ierarhi, preoți, cuvioși, mărturisitori și mucenici din toate cele trei provincii românești. Din ce în ce mai mult, chipurile acestora își fac loc în noua pictură murală (vezi ilustrația II.14).

Afirmarea dreptei credințe este inerentă picturii religioase, însă au existat situații când, percepând pericole la adresa credinței, cei care concepeau programul iconografic au accentuat anumite aspecte dogmatice sau liturgice. Așa s-a întâmplat, spre exemplu, în secolul al XVII-lea, când în Țara Românească și Moldova s-au resimțit propaganda protestantă și cea catolică. Drept răspuns, domnitorii celor două țări au susținut tipărirea de texte dogmatice și traducerea Bibliei și a cărților de cult în limba română. În iconografia picturii murale a perioadei, istoricii de artă au observat, între altele, accentuarea dogmei Sfintei Treimi, dezvoltarea tematicii mariale – viața Maicii Domnului și imnuri liturgice dedicate ei –, prezența sfinților locali apărători ai dreptei credințe – precum sfinții Nicodim de la Tismana și Grigore Decapolitul, în Țara Românească – și reprezentarea Sinoadelor Ecumenice în asociere cu Judecata de Apoi (Iancovescu, 2014). O astfel

de tematică, caracteristică picturii brâncovenești, s-a perpetuat în secolul al XVIII-lea în Țara Românească și în Transilvania. O temă rară, dar foarte expresivă este *Corabia creștinătății*, pictată în pridvorul bolniței Adormirea Maicii Domnului de la Hurezi (1699). Această alegorie a Bisericii, posibil inspirată de unele modele ucrainene, îl înfățișează pe Iisus conducând o corabie ce înaintază prin efortul apostolilor Petru și Pavel și al unor monahi. Corabia este amenințată de împărați romani prigonitori ai creștinilor și de eretici (Arie, Nestorie ș.a.), cărora li se alătură Calvin și Mahomed. Imaginea este asociată unor reprezentări cu mesaj escatologic inspirate din Apocalipsă și Evangheliile apocrife și reflectă efortul de apărare a credinței ortodoxe și a Bisericii în fața pericolului reprezentat de Reformă și de dominația otomană (Popa *et al.*, 2008, vol. I, pp. 128-130). Caracterul mărturisitor și teologic complex al programelor iconografice din ansamblul mănăstirii Hurezi a fost atribuit în cea mai mare măsură eruditului arhimandrit Ioan.

Imaginea generică a celor percepuți ca fiind o amenințare în plan religios, politic sau social se întâlnește cel mai adesea în reprezentări ale Judecății de Apoi. Cei care încalcă preceptele moralei creștine au și ei un loc rezervat în cadrul aceleiași scene. Conform credinței creștine, Judecata de Apoi este o judecată universală, care se petrece la a doua venire a lui Hristos, când toți oamenii învie și se decide soarta definitivă a fiecăruia. Elementele definitorii ale scenei Judecății de Apoi sunt inspirate din Noul și Vechiul Testament, din texte liturgice și scrieri bisericești. Iisus este înfățișat în poziție centrală, însoțit de Maica Domnului și de Sf. Ioan Botezătorul, care mijlocesc pentru oameni. De o parte și de alta îl asistă la judecată cei doisprezece apostoli și puterile îngerești. Oamenii care în viață au atins sfințenia nu mai sunt judecați după înviere, ci se alătură direct lui Hristos. Ei sunt înfățișați la dreapta acestuia, în grupuri: patriarhi, drepți și proroci ai Vechiului Testament, ierarhi și alți membri ai clerului, mucenici, cuvioși, împărați, femei sfinte etc. Aceștia, alături de cei care vor obține un răspuns bun la Judecată, ajung în rai, care este reprezentat în registrul inferior. Din stânga Mântuitorului se apropie la Judecată cei păcătoși. După cântărirea faptelor, cei condamnați sunt aruncați în râul de foc care îi duce la iad, reprezentat în colțul din dreapta-jos al compoziției.

Lăsând la o parte schema generală, scena conține elemente care sunt caracteristice diverselor perioade și zone geografice. Astfel, alături de evreii care se apropie din partea stângă a lui Hristos la Judecată, au fost uneori introduse și alte grupuri, de religie, confesiune sau etnie diferită față de populația majoritară, identificate prin inscripții și prin înfățișarea specifică. În interpretarea unor istorici, cel puțin o parte dintre aceste „neamuri” care vin la Judecată erau o aluzie la diferendele sau conflictele religioase, politice ori sociale ale majorității cu grupurile respective. Astfel, în Moldova secolului al XVI-lea, în urma evreilor apar grupuri de turci, tătari, armeni și latini (Ullea, 1963, pp. 77-79; Strănculescu, 2001, pp. 126-131). De asemenea, în pictura brâncovenească și postbrâncovenească, la Judecată vin, alături de evreii conduși de Moise, și turcii (Popa, 2008, 2009). În *Judecățile de Apoi* din bisericile de lemn maramureșene, în același registru al scenei, apar grupuri de turci, tătari, arabi, germani, francezi, țigani ș.a. (Betea, 2012, pp. 194-196). În iad, așadar între cei osândiți, se pot întâlni personaje identificabile prin inscripții sau atribute drept împărați tirani, musulmani, eretici – spre exemplu, în pictura exterioară din Moldova – sau pot fi înfățișate numeroase categorii de păcătoși, așa cum se întâmplă în pictura brâncovenească, postbrâncovenească sau în cea din