



DOCUMENTA 1

INSTITUT CATALÀ D'ARQUEOLOGIA CLÀSSICA

Institut Català  
d'Arqueologia Clàssica

LA CORONA IMMARCESCIBLE

LA CORONA IMMARCESCIBLE  
PINTURES DE L'ANTIGUITAT TARDANA  
DE LA NECRÒPOLIS ALTA D'OXIRINC (MÍNIA, EGIPTE)

EVA SUBÍAS PASCUAL





DOCUMENTA 1

Institut Català  
d'Arqueologia Clàssica



LA CORONA IMMARCESCIBLE  
PINTURES DE L'ANTIGUITAT TARDANA  
DE LA NECRÒPOLIS ALTA D'OXIRINC (MÍNIA, EGIPTE)

SÈRIE  
DOCUMENTA 1



LA CORONA IMMARCESCIBLE  
PINTURES DE L'ANTIGUITAT TARDANA  
DE LA NECRÒPOLIS ALTA D'OXIRINC (MÍNIA, EGIPTE)

EVA SUBÍAS PASCUAL

PRESENTACIÓ DE LA NECRÒPOLIS  
*Josep Padró, Maite Mascort i Hassan Ibrahim Amer*

LECTURA I TRADUCCIÓ DELS TEXTOS MURALS GRECS  
*Concepció Piedrafita*

INSTITUT CATALÀ D'ARQUEOLOGIA CLÀSSICA

Tàrragona, 2003



Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

© DE L'EDICIÓ I LA PRESENTACIÓ:  
Institut Català d'Arqueologia Clàssica  
Plaça Rovellat, s/n  
43003 Tarragona

© DELS TEXTOS:  
Josep Padró, Maite Mascort i Hassan Ibrahim Amer;  
Eva Subías; Concepció Piedrafita

© DELS DIBUIXOS:  
Eva Subías

DISSENY I MAQUETACIÓ:  
DIÈDRIC

REALITZACIÓ GRÀFICA:  
Edicions El Mèdol  
Cartagena, 15-A  
43004 Tarragona

PRIMERA EDICIÓ:  
gener de 2003

ISBN: 84-95559-70-6  
Dipòsit legal: T-1538/2002

SUMARI



- 7 **PRESENTACIÓ**  
*per Josep Guitart*
- 9 **LA NECRÒPOLIS ALTA D'OXIRINC:  
UBICACIÓ I PRIMERS TREBALLS ARQUEOLÒGICS**  
*per Josep Padró, Maite Mascort i Hassan Ibrahim Amer*
- 15 **LES PINTURES DE L'ANTIGUITAT TARDANA**  
*per Eva Subías*
- 16 I. **SEPULTURA I ICONOGRAFIA FUNERÀRIA**  
LES ESTRUCTURES FUNERÀRIES  
ESCENES DE L'AULA FUNERÀRIA: JONÀS I L'ÀGUILA  
L'ESTELA PINTADA: RETRAT D'UN MATRIMONI
- 22 II. **PINTURES DE LA CASA FUNERÀRIA: L'ESTIL SIMBÒLIC I BICROM**  
CREU INSCRITA, DIFUNT I DONA DE DOL  
LA TENDÈNCIA SIMBOLISTA: CREUS I CORONES
- 30 III. **LA TRANSFORMACIÓ EN ORATORI: L'ESTIL ARQUITECTÒNIC I POLICROM**  
LA IMATGE ARQUITECTÒNICA EN ESTIL BICROM  
LA REPRESENTACIÓ DEL MARTÝRION
- 35 IV. **EPÍLEG: DE L'AULA FUNERÀRIA A L'ORATORI**
- 37 **LECTURA I TRADUCCIÓ DELS TEXTOS MURALS GRECS**  
*per Concepció Piedrafita*
- 37 I. **LA TABULA ANSATA**
- 41 II. **EL TEXT EMMARCAT PER UNA CORONA**
- 43 **TRADUCCIÓ AL FRANCÈS**



## PRESENTACIÓ

per Josep Guitart

7

L'Institut Català d'Arqueologia Clàssica ha nascut per iniciativa del Govern de la Generalitat de Catalunya amb la finalitat de crear una institució dedicada a la recerca i a la formació avançada en aquesta disciplina i a la difusió de la civilització i cultura clàssiques. Aquesta creació s'emmarca en la política del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de promoure l'establiment de centres homologats que impulsin la recerca en àrees d'especial interès per a Catalunya. En la seva constitució també hi ha pres part la Universitat Rovira i Virgili, i en els seus òrgans de direcció hi participen, a més, el Consell Interuniversitari de Catalunya i les Direccions Generals de Recerca i de Patrimoni Cultural.

El territori català disposa d'una notable riquesa de restes arqueològiques de l'antiguitat, com a resultat, en bona part, del paper rellevant que va tenir tant pel que fa a la colonització grega com a l'expansió política i cultural de Roma cap a les terres d'Occident, i també de la incidència cultural que tot això va comportar per a les poblacions autòctones.

Els estudis d'arqueologia clàssica tenen una llarga tradició a Catalunya i en el curs del segle passat han donat notables investigadors en aquest camp. A més, aquests estudis han fet una important progressió en els darrers anys, com a conseqüència de l'augment de la sensibilitat ciutadana envers la salvaguarda del patrimoni arqueològic i de l'aplicació de la nova legislació sobre el patrimoni històric i cultural, que ha fet necessària i possible l'explotació científica de nombrosos jaciments. Aquesta riquesa arqueològica i tota l'activitat que genera requereixen impulsar el desenvolupament adequat de les tasques de recerca indispensables per a l'estudi, la interpretació i l'explotació cultural d'aquest patrimoni.

Però també en l'àmbit europeu i internacional, l'Arqueologia Clàssica, la degana de les arqueologies, està fent progressos considerables: afinant la metodologia, explotant les àmplies possibilitats de les noves tecnologies i de l'aplicació de les tècniques arqueomètriques, i acumulant una gran massa de coneixements, complicada de gestionar, però susceptible de donar una nova imatge rica i viva de l'antiguitat clàssica i de contribuir decisivament a la comprensió de la seva dimensió històrica. Tanmateix, aquesta disciplina científica té encara plantejats altres reptes que no són fàcils de resoldre, entre els quals un dels més punyents és potser la tendència, difícil d'aturar, cap a la fragmentació, afavorida per la progressiva especialització dels investigadors. L'especialització és imprescindible si es vol aprofundir en els diversos i nombrosos aspectes que ens pot oferir l'estudi de les restes materials llegades per l'Antiguitat, però també és ben cert que cal posar els mitjans necessaris perquè això no dificulti l'avenç cap a la comprensió global dels fenòmens que la caracteritzen. Sens dubte, caldrà fomentar i institucionalitzar al màxim els contactes, les col·laboracions i la reflexió interdisciplinària entre especialistes i entre els diversos grups de recerca que treballen en els variats camps de la nostra disciplina.

L'Institut Català d'Arqueologia Clàssica vol contribuir a respondre a aquestes necessitats i neix amb la voluntat explícita d'afavorir la col·laboració i les sinergies amb les universitats del país, amb els altres centres de recerca de Catalunya, com l'Institut d'Estudis Catalans o el Museu Nacional d'Arqueologia, i amb les institucions que contribueixen a la gestió del patrimoni arqueològic, amb l'objectiu de crear un referent científic i una plataforma de cooperació internacional en aquest camp de la investigació.

La seu central d'aquest Institut s'ubica al centre històric de Tarragona, i en el moment d'escriure aquesta presentació s'està procedint a la remodelació de l'edifici que l'ha d'albergar, edifici cedit per l'Ajuntament de Tarragona i la Universitat Rovira i Virgili, que han acollit amb entusiasme i amb un suport impagable la singladura d'aquest projecte. La importància i l'envergadura del patrimoni arqueològic present en aquesta ciutat, assentada sobre les restes de l'antiga *Tarraco*, brillant capital de la *Hispania Tarraconense*, la converteix sens dubte en l'exponent més significatiu de l'arqueologia clàssica del país. Les restes dels monuments arquitectònics que es conserven *in situ*, els nombrosos i importants materials arqueològics dipositats en el seu museu centenari, amb moltes peces que tenen, a més, un valor artístic de primer ordre, i les potencialitats del jaciment encara per explotar, confereixen a Tarragona les condicions òptimes d'un extraordinari laboratori de recerca arqueològica.

La primera publicació de l'Institut enceta la Sèrie Documenta, que respon a la voluntat de promoure i editar estudis que donin a conèixer i emmarquin científicament nous elements de la cultura material de l'antiguitat clàssica.

Aquest llibre estudia un conjunt de pintura mural dels segles V o VI dC que decorava les parets d'un oratori paleocristià descobert a la necròpolis alta de l'antiga ciutat d'Oxirinc (Mínia, Egipte). L'autora de l'estudi, la Dra. Eva Subías, és investigadora de la Universitat Rovira i Virgili i col·laboradora de l'Institut des del primer moment. L'exposició d'aquestes pintures en una mostra del Museu Egipci del Caire, prevista per a les primeres setmanes del 2003, ha aconsellat accelerar l'edició d'aquest treball, prioritzant-lo entre les tasques inicials del nostre naixent Institut per tal de donar-lo a conèixer com a primícia i complement de la primera presentació pública d'aquesta troballa, malgrat que l'excavació de les restes de l'edifici del qual procedeixen encara no hagi finalitzat, i que la pròpia restauració de les pintures estigui en curs de realització en el moment

d'entregar a impremta el text i la il·lustració d'aquest original. Crec que la celeritat per publicar aquest estudi, encara que això converteixi en provisionals alguns dels seus elements, queda perfectament justificada per l'interès de la troballa i per les novetats que introdueix per a l'estudi de la iconografia de l'antiguitat tardana. Aquest interès s'emmarca en el fet que l'edifici decorat amb aquestes pintures té dues fases, tant en l'aspecte constructiu i funcional, ja que fou inicialment una casa funerària que es va convertir després en oratori, com pel que fa a la decoració pictòrica mural que, en la seva primera fase, es caracteritza per una sobrietat simbolista i incorpora després una iconografia rica en figures i colors. Una evolució esdevinguda dins d'aquesta cronologia de segles V-VI dC, ben documentada arqueològicament. Tot això, completat per la gens menyspreable qualitat artística de les representacions pictòriques, fa d'aquest conjunt una peça arqueològica molt singular.

Eva Subías forma part de l'equip de recerca que, dirigit pel Dr. Josep Padró, de la Universitat de Barcelona, treballa des del 1992 en l'estudi arqueològic i històric de l'antiga Oxirinc, en la qual ja han portat a terme diverses campanyes d'excavació a les interessants necròpolis d'aquesta ciutat, que s'estenen des del període saïta fins a l'antiguitat tardana. Josep Padró, Maite Mascort i Hassan Ibrahim Amer ens introdueixen aquest estudi amb una presentació que sintetitza els treballs realitzats fins ara per aquesta missió arqueològica, que té un ampli suport internacional. Concepció Piedrafita, per últim, ens dóna la lectura i traducció dels textos grecs presents en el conjunt mural i en fa una primera interpretació. A tots ells, els agraïm l'esforç per fer possible la rapidesa obligada en l'edició d'aquest llibre i estem segurs que el seu treball a Oxirinc donarà encara molts altres fruits substanciosos.



## LA NECRÒPOLIS ALTA D'OXIRINC: UBICACIÓ I PRIMERS TREBALLS ARQUEOLÒGICS

per Josep Padró, Maite Mascort i Hassan Ibrahim Amer

El jaciment d'Oxirinc<sup>1</sup> (Bahnasa, província de Mínia, Egipte) es troba a uns cent noranta quilòmetres al sud del Caire, al marge esquerre del Bahr Yussef i a cavall entre la terra fèrtil i el desert occidental de Líbia. Les primeres excavacions s'hi van fer el 1897, però van anar dirigides, sobretot, a la troballa de papirs i no pas a la documentació de les estructures urbanes de la ciutat. A partir d'aquest moment, el jaciment va continuar essent saquejat sistemàticament, i aquest saqueig no va fer sinó augmentar amb la construcció d'una línia fèrria que permetia extreure'n diàriament una enorme quantitat de *sebakh* (terra orgànica utilitzada per fertilitzar els camps).

El resultat de totes aquestes actuacions va ser l'arrasament de bona part del jaciment, ja que les estructures de pedra que apareixien eren desmantellades per aprofitar-ne els materials, i els papirs trobats s'introduïen al mercat d'antiguitats. Tot i això, cal reconèixer que aquests papirs proporcionaven indicacions importants sobre la topografia de la ciutat, que els investigadors han anat estudiant, intentant fer-se una idea de l'ordenació d'Oxirinc durant l'època romana. Malgrat això, els resultats assolits eren ben precaris, ja que estaven totalment mancats de suport arqueològic.

El panorama, doncs, quan el 1992 es va constituir la Missió Mixta de la Universitat de Barcelona i el Servei d'Antiguitats d'Egipte per a l'estudi d'Oxirinc, era d'un desconeixement gairebé total pel que fa a

l'urbanisme de la ciutat, que contrastava amb el coneixement exhaustiu que de la societat oxirinquita ens han proporcionat els papirs, especialment pel que fa als temps romans.

De tota manera, la ubicació d'una necròpolis important en ple centre de la ciutat no deixava de ser sorprenent. Aquesta necròpolis va ser descoberta per excavadors furtius vers el 1982, quan van ser sorpresos per les autoritats egípcies en el moment en què estaven saquejant una tomba datada del període saïta (dinastia XXVI, 664-525 aC). La necròpolis havia passat, efectivament, desapercebuda als primers excavadors d'Oxirinc, Grenfell i Hunt i Breccia,<sup>2</sup> i només Petrie<sup>3</sup> s'hi va acostar una mica per la banda occidental, excavant-ne algunes tombes perifèriques, però sense arribar a intervenir en el nucli central.

I no és que la ubicació de la necròpolis no sigui visible. En efecte, ocupa una part de terreny sensiblement més elevada que tot el seu entorn, circumstància que la fa observable des de ben lluny, des de qualsevol altre indret del jaciment. La necròpolis, que ocupa una extensió considerable, se situa a la part nord-occidental de la ciutat d'Oxirinc i dins del seu recinte emmurallat, una part del qual és encara visible a l'oest de la zona de la necròpolis, de manera que podem dir que es tracta d'una necròpolis urbana.

La raó de la seva conservació sembla no ser altra que el fet que la necròpolis està a la part del jaciment situada al desert i que, en conseqüència, no està coberta per *sebakh*, sinó per sorra estèril, no apta per a usos agrícoles. Probablement, aquesta circumstància fortuïta és la responsable que la necròpolis passés desapercebuda durant gairebé cent anys.

La ubicació "urbana" de la necròpolis és sorprenent a primer cop d'ull. L'explicació també és ben lògica, però cal comentar-la, perquè, com veurem, té el seu interès. En efecte, les tombes més antigues que s'han trobat daten del període saïta (dinastia XXVI) i les notícies segures més antigues que tenim de la ciutat (en egipci, Pemdje) són de molt

1. Els testimonis textuais més antics que tenen a veure amb la paraula Oxirinc (sense tractar-se del substantiu) l'escriuen amb dues erres, com per exemple Hipòcrates, segle V aC. Posteriorment, els textos grecs vacil·len en l'ortografia d'aquest mot, però es troben testimonis amb dues erres fins en els papirs oxirinquites tardans. Per aquest motiu, els diccionaris del grec (Bailly: *Dictionnaire grec-français* i Liddel-Scott: *A Greek-English Lexicon*) prefereixen la versió ortogràfica de les dues erres. Aquesta és també l'opinió dels autors d'aquest treball respecte de l'ortografia a propòsit del topònim grec de la ciutat que ens ocupa. Tot i això, respectem, en aquesta publicació, la normativa de l'IEC.

2. BRECCIA, E.: "Fouilles à Oxirincos et à Tebtunis, 1928-1930", *Municipalité d'Alexandrie, le musée gréco-romain 1925-1931*, Bergamo, 1932. p. 60-63.

3. PETRIE, W. M. F.: "Tombs of the courtiers and Oxyrhynchos", *BSAE*, 37, Londres, 1925. *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. L, Graeco-Roman Memoirs, 70, Londres, 1983.

poc abans, de finals del segle VIII aC. De fet, sembla segur que Oxirinc no es va convertir en la capital del seu *νομός* fins a la dinastia XXVI, i és només des d'aquest moment que la ciutat va començar a tenir importància. Les tombes saïtes corresponen, doncs, al primer moment de la vida d'Oxirinc, i per erigir-les es va triar un indret allunyat del Bahr Youssef i de la vall fèrtil i, sens dubte, també de la mateixa ciutat de Pemdje. Desconeixem encara l'emplaçament exacte de la faraònica Pemdje, però podem estar segurs que era prop del Bahr Youssef, que la ciutat havia de ser força més reduïda que el jaciment actual i que la necròpolis, erigida en una eminència natural del desert al límit de la zona fèrtil, estaria ubicada, com ja hem dit, en un lloc molt visible. En definitiva, la necròpolis va ser emplaçada originàriament fora i lluny del recinte urbà, durant la dinastia XXVI. El creixement de la ciutat durant l'època grecoromana explica que la necròpolis quedés integrada dins del recinte urbà.

Ja hem dit també que les tombes més antigues trobades fins ara daten del període saïta. A més de la tomba núm. 1, descoberta el 1982 quan estava essent saquejada, són diverses les tombes descobertes amb idèntica cronologia, tant per la Missió Egípcia en un primer moment, com per la nostra Missió Mixta després, des del 1992<sup>4</sup> i fins al 1999.<sup>5</sup> Un fet interessant és que la Missió Egípcia

va localitzar una gran excavació practicada a la roca natural, de forma rectangular i orientada est-oest. La tomba núm. 1 havia estat construïda al seu interior, al costat oest, però a la resta, excavada fins a baix de tot per la Missió Egípcia, no hi havia res. Òbviament, aquesta gran rasa va ser oberta durant l'època saïta per encabir-hi més tombes, a més de la núm.1, però no van ser mai construïdes.

Després del període saïta, la necròpolis sembla que va quedar en desús, com a mínim d'acord amb els nostres coneixements actuals. Tot i així, sabem que en època ptolemaica algunes de les monumentals tombes saïtes havien estat visitades. No serà, però, fins a l'època romana, i a partir del període altimperial, quan la necròpolis tornarà a ser utilitzada.

Les tombes construïdes a partir d'aquest moment ho seran a tocar de les tombes d'època saïta i imitant-les des del punt de vista arquitectònic: són monuments construïts en pedra tallada blanca, coberts amb volta de canó i amb planta més o menys complexa. Diverses d'aquestes tombes van ser excavades per la Missió Egípcia, que també va detectar, per indrets, restes d'una darrera etapa d'utilització de la necròpolis, sota la forma de complexes estructures de tovot, sovint mal conservades.

No sabem, a hores d'ara, com es va integrar exactament la necròpolis dins la trama urbana de l'Oxirinc grecoromana. El problema és especialment feixuc pels costats est i sud de la necròpolis, ja que els costats nord i oest no sembla que haguessin estat gaire ocupats com a llocs d'habitació, com a mínim de manera densa i permanent. Sembla obvi, i ja ha estat dit, que el terreny ocupat per la necròpolis era més elevat que el terreny circumdant. A l'est, la fotografia aèria ha permès observar que s'estenia un barri residencial que arribava, en direcció nord, fins a l'hipòdrom. Però, ara per ara, només un petit tram de mur, observable a simple vista, sembla correspondre a una possible separació física entre cases i tombes. El problema, en realitat, està per resoldre.

4. PADRÓ, J., et alii: "Excavaciones arqueológicas en Oxirrinc (Egipto)", *Revista de Arqueología* any XIV núm. 146, juny 1993, p.14-19. PADRÓ, J., et alii: "Informe preliminar sobre les campanyes d'excavacions de 1992 al jaciment d'Oxirrinc (El Bahnasa, província de Mínia)", *Nilus*, 2, p. 5-15. PADRÓ, J., et alii: "Excavacions arqueològiques a Oxirrinc (El Bahnasa, Egipte)", *Tribuna d'Arqueologia* (1994-1995), Barcelona, 1996, p.161-173. PADRÓ, J., et alii: "Informe preliminar sobre les campanyes arqueològiques de la Missió catalano-egípcia a Oxirrinc corresponents als anys 1995 i 1996", *Nilus*, 5, 1996, p.10-12. PADRÓ, J., et alii: "Fouilles archéologiques à Oxirhynchos, 1992-94", *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologist*, (Cambridge 1995), Leuven, 1998, p. 823-828. PADRÓ, J.: "Oxirrinc. Notícia sobre las primeras campañas de excavaciones", *Egipto 200 años de investigación arqueológica*, Madrid, 1998, p. 120-121. PADRÓ, J.: "Notícia sobre la campanya de la Missió arqueològica d'Oxirrinc corresponent a l'any 1998" *Nilus*, 8, 1999, p. 20-21. PADRÓ, J.: "Resultats des derniers travaux archéologiques menés à Oxirhynchos" *Oxyrhynchus: a city and its texts*, Oxford-Londres 1998, Londres (en premsa).

5. PADRÓ, J., et alii: "Darreres intervencions al jaciment d'Oxirrinc (El Bahnasa, Egipte)", *Tribuna d'Arqueologia* (2000), (en premsa). PADRÓ, J. et alii: "Últimos trabajos en Oxirrinc (El Bahnasa, Egipto)", *II Congrès Ibèric d'Egiptologia*, Bellaterra 2001, (en premsa).

Quan la nostra Missió Mixta es va fer càrrec dels treballs el 1992, es va continuar l'excavació pel costat est de la necròpolis,<sup>6</sup> en el punt on havien arribat els treballs de la Missió Egípcia. Aquí, per primera vegada, s'ha pogut excavar i estudiar un conjunt homogeni d'aquestes estructures de tovot, que conformen un oratori d'època paleocristiana decorat amb pintures<sup>7</sup> i inscripcions parietals interessants. Aquest oratori dona accés a una sèrie de criptes on van ser enterrats nombrosos difunts. Però, a la vegada, tot el conjunt se superposa i s'imbrica en un seguit de càmeres funeràries de pedra, construïdes durant l'època pagana, algunes de les quals es reutilitzen. Estem, en tot cas, davant d'un exemple molt interessant de perpetuació d'un lloc d'enterrament entre l'època pagana i l'època cristiana, on és òbvia la voluntat dels primers cristians de continuar utilitzant per a usos funeraris un recinte utilitzat fins a aquell moment pels pagans. Fins i tot alguns detalls de l'excavació semblen anar a favor, en algun moment, de la coexistència d'ambdós tipus de rituals en el mateix indret.

L'excavació d'aquest oratori paleocristià no s'ha acabat encara, i està resultant d'una extensió i complexitat insospitades. Però l'interès de la seva decoració parietal ha fet que algunes de les manifestacions hagin estat triades per figurar en una exposició dels treballs arqueològics de la ciutat d'Oxirinc. L'interès d'aquestes pintures justifica també la decisió de fer-les conèixer al més ràpidament possible per mitjà de la present publicació.

La campanya d'excavacions del 1992 es va iniciar amb la troballa d'un mur rectilini de tovot en direcció nord-sud, a l'est del qual s'iniciava l'oratori d'època romanobizantina. Aquest oratori, de planta i dimensions des-

conegudes ja que l'excavació no s'ha acabat al nord i a l'est, està construït directament al damunt d'un grup de tombes de pedra, de nombre encara indeterminat, datades versemblantment a l'època altimperial.

La primera sala excavada d'aquest oratori és un àmbit rectangular, llarg i estret, que té com a paret oest el mur rectilini esmentat, que visiblement aïlla la construcció de la resta de la necròpolis situada cap a occident. Aquest àmbit mena com a mínim a dues criptes, una amb l'accés central per mitjà d'una escala, construïda de tovot, i l'altra amb l'accés en pou arrambat al mur oest, la qual aprofita i adapta algunes de les cambres d'una de les tombes de pedra que hi ha dessota. El mur oest està decorat, per la cara interior, amb dues pintures murals que justament estan col·locades al damunt de l'entrada de dues petites cambres de pedra, pertanyents a una altra tomba inferior, la volta de la qual va ser malmesa, precisament, per la construcció de la cripta de tovot. Al subsòl d'aquest àmbit, però per sobre de la volta de tovot de la cripta esmentada i que estava plena d'enterraments, hi havia una mòmia d'època romana. L'àmbit, finalment, s'obria pel sud cap a una petita sala també farcida de restes humanes.

En el curs de les dues primeres campanyes, del 1992 i 1993, també va ser excavat un segon àmbit, paral·lel al primer, en el qual hi ha l'accés en pou a una tercera cripta. Aquesta cripta encara no ha estat excavada, però entre les pedres que n'obstruïen l'accés hi havia una estela piramidal que presentava decoració pintada, malauradament en mal estat de conservació.

El primer que es va haver de fer quan es varen iniciar els treballs en aquest sector va ser retirar un potent estrat remogut i afectat per excavacions anteriors, que contenia una gran quantitat de material arqueològic interessant per poder conèixer millor el jaciment i per precisar-ne aspectes cronològics, com ara una moneda ben conservada pertanyent a Diocleciana. També es van exhumar diversos fragments de papirs amb inscripcions

6. Els anys 1992 i 1993 els treballs arqueològics en aquest sector del jaciment varen ser portats a terme pel senyor Luis Manuel González i per la senyora Maite Mascort.

7. ERROUX-MORFIN, M.: "Loxyrhynque et le monstre de Jonas", *Études Coptes V*, Cahiers de la Bibliothèque Copte, 10, Paris-Louvain, 1999, p. 7-14.

en grec, entre els quals hem de destacar un contracte important referent a un préstec de diners.<sup>8</sup> Les excavacions d'aquest sector, interrompudes durant uns quants anys, han estat repeses a partir del 1999.<sup>9</sup>

La darrera ocupació de tot aquest sector estava afectada per una sèrie d'enterraments d'època romanobizantina. Aquests enterraments cristians estaven realitzats en dos tipus bàsics d'estructures. El primer tipus està format per fosses molt poc profundes, individuals i col·lectives, amb els difunts en decúbit supí i orientats est-oest. En aquestes fosses és freqüent la col·locació dels difunts en taüts de branques de palmera lligats amb cordes. El segon tipus està integrat per estructures de dimensions i grau de complexitat superior.

En una altra àrea d'aquesta Necròpolis Alta, en una zona pròxima a les tombes monumentals de pedra d'època saïta, al sud de la tomba núm. 1, s'ha excavat, durant els anys 1999 i 2000, una fase tardana d'utilització de la necròpolis. Es tracta d'un cementiri d'època bizantina que comprèn una vasta zona d'enterraments, amb una extensió d'uns 570 m<sup>2</sup>, on s'han localitzat més de cinquanta enterraments cristians.

Les tombes, de planta rectangular, es disposen seguint una ordenació més o menys regular mitjançant unes vies de circulació paral·leles. Les estructures més simples consistien en un retall en el nivell de compactació, estaven colgades i no s'ha trobat cap altre element de construcció exterior. Altres tombes, més elaborades, tenien una superestructura feta de tovots. Finalment, en les més complexes, els murs feien entrants i sortints que formaven nínxols i estaven decorades amb estuc de color blanc. Suposem que

aquestes estructures estarien cobertes amb volta de tovots, ja que en un cas es va constatar l'arrencament de l'arc.

Totes elles aprofundien en el subsòl, d'origen geològic, entre tres i quatre metres, molt més del necessari i habitual en les sepultures individuals i modestes, i formaven veritables pous funeraris on les parets no havien rebut cap tractament específic. Al fons d'aquests pous, les despulles havien estat dipositades en general seguint un ritual homogeni, ja constatat en altres sectors, de cronologia similar, de la necròpolis oxirinquita. Per regla general, cal dir que les inhumacions no s'acompanyaven de cap aixovar. Ara bé, en algun cas, curiosament relacionat amb la presència d'infants, s'ha constatat l'existència d'objectes de tipus personal. La construcció d'aquests pous va afectar estructures més antigues d'època saïta. Els cristians van reaprofitar, en aquests casos, les cambres de pedra per enterrar-hi els seus difunts.

Els treballs d'excavació de la Missió Mixta s'han ampliat a zones més allunyades del nucli central del jaciment, on també s'han documentat noves àrees de necròpolis.

L'any 1994<sup>10</sup> es van realitzar diverses prospeccions i sondeigs a la zona desèrtica, a l'oest del jaciment. Els tres indrets triats van demostrar que havien estat utilitzats com a necròpolis. En un dels sectors, al costat d'estructures soterrànies de tovot (cambra funerària accessible per una escalinata), es va documentar la presència d'incineracions, amb *ustrina* i *loculi* molt ben definits. En els altres dos sectors, els enterraments tenen com a estructura més comuna la fossa. La primera àrea la podem datar, gràcies a la numismàtica, amb força precisió a l'època ptolemaica. Les altres dues són d'època romana i per les seves característiques i material exhumat es pot deduir que els difunts eren cristians.

La troballa el 1999 d'unes estructures soterrànies a 1,5 km al nord-oest del recinte urbà ens demostra una expansió del jaciment cap a zones més allunyades i endinsades en el desert. L'hipogeu forma un conjunt cohe-

8. O'CALLAGHAN, J.: "Lettre concernant un prêt d'argent", *Chronique d'Égypte*, LXX, Brussel·les, 1995, p. 189–192.

9. Conduïdes per la senyora Eva Subías.

10. Els treballs arqueològics en aquest sector foren dirigits pel senyor Luis Manuel González.

rent que, possiblement, s'ha de posar en relació amb un temple avui desaparegut. Es tracta de la necròpolis d'Osiris a Oxirinc, en curs d'estudi. Els treballs d'excavació realitzats fins ara han posat al descobert una sèrie de galeries. En una d'elles s'ha localitzat una gran estàtua del déu Osiris (de 3,30 m d'alçada) i una galeria orientada est-oest folrada de pedra calcària en què s'obren una sèrie de nínxols relacionats amb l'enterrament ritual d'objectes votius del culte osiriàc. Molts d'ells presenten, a la llinda de la porta, inscripcions interessants.

Aquesta publicació és el resultat dels treballs continuats d'excavació i estudi a mans de tot un equip i de les institucions que els donen suport. Aquest equip inclou no només els autors de la publicació, sinó altres persones que han col·laborat en el procés de documentació del jaciment. D'una banda, Marguerite Erroux-Morfin i Manel Hernández en la tasca del calc de les pintures. De l'altra, Núria Castellano com a autora de les fotografies. Rogelio López i Antonio López Cano s'han encarregat de la topografia del jaciment. Per últim, l'arrencament i consolidació de les pintures ha estat responsabilitat

de Roger Xarrié. Laquarel·la que ha servit per a l'elaboració de la portada d'aquest llibre és obra de Carmen Subías, a qui expressem un agraïment molt afectuós.

(13)

En primer lloc, volem agrair al Servei d'Antiguitats egípcies la seva confiança i suport. Seguidament, a la Universitat de Barcelona, la Universitat Rovira i Virgili, la Universitat Politècnica de Catalunya, la Universitat Paul-Valéry Montpellier III, la Universitat del Caire i a la Generalitat de Catalunya, que s'han involucrat en la recerca. A més, estem en deute amb el Ministeri d'Educació, Cultura i Esports, que ha subvencionat fins a la data les excavacions. A la Societat Catalana d'Egiptologia, que ens ha donat el seu suport sempre i en els moments més difícils. Volem expressar també la nostra gratitud a les empreses Ars Terrae, ArqueoRadar i Derby Hotels per les seves col·laboracions puntuals.

Finalment, volem manifestar la nostra satisfacció a l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica i al seu director, Josep Guitart, pel fet que el jaciment que tant ens interessa ocupa el primer volum que publica aquesta institució.



LA CORONA IMMARCESCIBLE. PINTURES DE L'ANTIGUITAT TARDANA DE LA NECRÒPOLIS ALTA D'OXIRINC (MÍNIA, EGIPTE)

14



## LES PINTURES DE L'ANTIGUITAT TARDANA

per Eva Subías

Les pintures d'Oxirinc representen, per a la història de l'art de l'antiguitat tardana d'Egipte, una troballa de singular interès. Certament, se sumen a un catàleg ja molt nodrit de pintures murals que compta amb exemples d'una bellesa extraordinària i cabdals per a la iconografia dels primers temps cristians. Però el catàleg de la pintura copta destaca també perquè es completa amb dissenys i escenes més modestes que il·lustren els corrents espirituals i les tradicions iconogràfiques de centres sovint allunyats de l'art oficial. L'art oxirinquit es revela canviant i divers. Les pintures són més destres o més bàsiques però, sobretot, el seu context arquitectònic, urbà i social introdueix matisos i problemes que poden influir en la comprensió de l'art copte en general.

L'oportunitat de presentar aquestes pintures al públic ha comportat que l'estudi de la seva iconografia s'hagi de presentar abans d'acabar l'excavació del sector. No cal dir que les interpretacions que se'n fan en aquest volum han de ser considerades com a fruit d'un primer esforç de síntesi; prematur, potser, però certament necessari per entendre la rellevància de les imatges. Per això iniciarem l'exposició amb un capítol que recull les dades més significatives dels edificis d'on provenen i que intenta establir el lligam entre alguns tipus de sepultura i la iconografia que les acompanya. Seguirà l'estudi d'un conjunt de pintures que es caracteritzen per un estil sobri, que juga només amb dos colors i que privilegia una tendència simbolista. Aquest estil forma part de la primera fase de decoració d'un edifici interessant en ell mateix, ja que permet l'anàlisi del seu programa compositiu, un programa que es modifica amb el temps i d'acord amb els canvis sensibles en l'estil decoratiu. Aquest estil és el que s'il·lustra al tercer capítol, amb pintures policromes molt més complexes. Finalment, s'aborda una sín-

tesi que posa l'èmfasi en els canvis conceptuals suggerits per les escenes decoratives i que vol apuntar els matisos necessaris per poder establir criteris de datació en funció de l'estil i la iconografia.

(15)

La mateixa pressa que obliga a la provisionalitat de les interpretacions, cal tenir-la present en la contemplació de les fotografies presentades. En algun cas es tracta de documents de camp, realitzats en condicions difícils d'insolació i durant una excavació que imposa un ritme no sempre paral·lel al del tractament de les pintures. Són imatges, per tant, sense la qualitat i la definició que només és possible amb una fotografia realitzada després del procés de neteja i consolidació. La dificultat de tractar les pintures murals de l'antiguitat és ben coneguda i no és el motiu menor perquè el repertori sigui relativament minso. Davant de la fragilitat d'aquests documents, el primer que es va fer va ser el calc directe de les pintures sobre paper transparent poc deformable. Els grans fulls de calc es van reduir a una escala de treball pertinent. Se'n va refer la composició i es va tornar a dibuixar en un sol full, cada escena com un tot. A partir d'aquí, es digitalitzà la imatge i es van treballar els criteris gràfics que havien de permetre obtenir un document científic i expressiu alhora. Calia codificar les coloracions sense pretendre l'impossible, és dir, reproduir-les. Però calia també proporcionar el document que d'alguna manera pot substituir la fotografia en la visualització de l'efecte general. No existeixen, en aquest sentit, criteris acceptats universalment. La nostra proposta anirà acompanyada, en successives publicacions relacionades amb aquest jaciment, de la traducció exacta dels colors a partir de les taules cromàtiques més adients, i es recolzarà, així mateix, en les anàlisis que caracteritzaran definitivament la composició dels pigments.

16

## I. SEPULTURA I ICONOGRAFIA FUNERÀRIA

### LES ESTRUCTURES FUNERÀRIES (LÀMINA 1)

Les excavacions a la Necròpolis Alta d'Oxirinc han posat en evidència diversos moments d'utilització d'aquest espai des de l'època saïta i fins al segle VI dC. Les particularitats en els rituals de sepultura dels diferents períodes són notables, però moltes vegades és possible constatar la utilització d'antigues estructures. És per això que les restes es presenten molt imbricades en el moment de l'excavació. Els sepulcres altimperials, per exemple, presentaven en superfície estructures de tovot que, a poc a poc, van ser modificades per adaptar-se a les necessitats de l'antiguitat tardana i de l'època bizantina (figura 1). La forma i disposició de les construccions del període romà, que seran objecte d'una propera publicació juntament amb el detall arqueològic de les estructures i l'estratigrafia, resulten molt interessants, ja que es tracta d'una necròpolis que va quedar englobada a l'àrea d'influència urbana. Cal dir, d'entrada, que ens trobem amb un conjunt

Figura 1. La casa funerària en curs d'excavació.



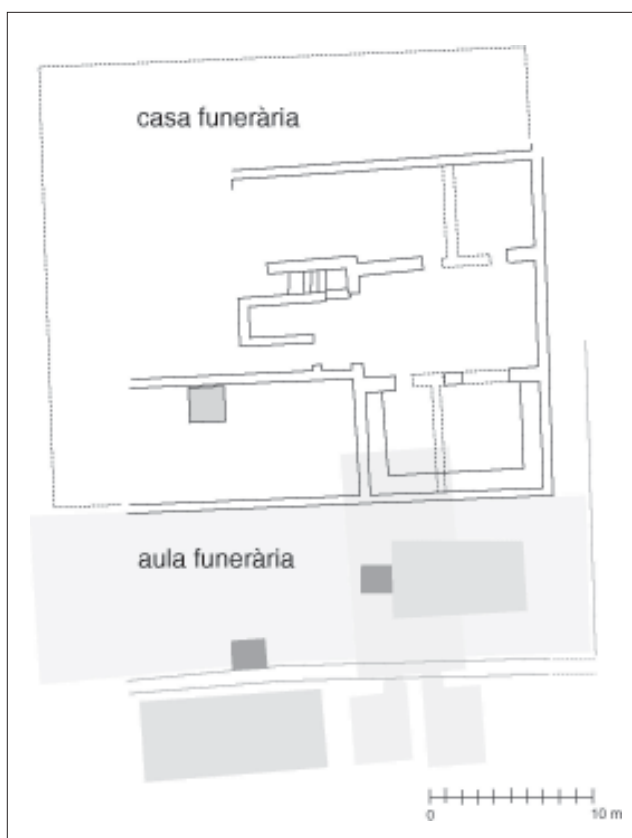
1. En la memòria de les excavacions de Flinders Petrie, es parla de capelles funeràries tot i que no es tractava d'edificis de culte. La superposició de diferents estructures funeràries ens obliga a ajustar les denominacions per a l'arquitectura. PETRIE, F.: «The tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos», *The Oxyrhynchus Papyri*.

de tombes i d'espais diversos de caire funeràri, on es constata la importància de bastir el marc per a les reunions dels vius.

L'abast de les nostres excavacions haurà de permetre distingir l'arquitectura, la funció i la dinàmica de transformació del sector. De fet, les pintures que presentem pertanyen a dues construccions diferenciades. En un cas, es tracta d'una estructura de tovot per a la reunió fúnebre, que s'erigia en superfície damunt les tombes de cambra en ús durant l'època altimperial; l'anomenarem aula funerària.<sup>1</sup> Aquests murs presenten restauracions i canvis que posen en evidència la seva perdurabilitat. La configuració inicial de l'espai no es pot reconèixer, però a l'època bizantina consistia en un àmbit diàfan per donar entrada a dues criptes que havien estat construïdes a l'interior de les tombes de cambra (làmina 1). Pel que fa a l'altre edifici, parlarem d'una casa funerària cristiana, perquè presenta un programa arquitectònic complex, amb diverses estances i unes escales per a un pis superior. En aquesta estructura no s'ha trobat cap mobiliari litúrgic que permeti parlar d'església o de capella. La comparació tipològica tampoc no ho indica, però la decoració pintada li proporcionarà, en part, l'aspecte d'un oratori en memòria d'un home sant. De moment, res no autoritza a pensar en un espai monàstic, tot i que l'arqueologia egípcia d'aquest període gira molt especialment entorn d'aquestes construccions. Per tant, la reflexió iconogràfica ha de tenir present el context arquitectònic en què es localitzen les imatges. No és el mateix el vestíbul per a unes criptes, que una estela per senyalitzar el lloc de sepultura d'un matrimoni o d'una família, que una casa funerària per als banquets i les pregàries. Com es veurà, al marge dels criteris cronològics, sembla possible reconèixer una lògica temàtica en la tria de les imatges.

Pel que fa a la cronologia de les estructures, les referències arqueològiques són clares tot i no poder ser gaire precises. En efecte, l'estrat de farciment sobre el qual es recolza l'aula funerària data de la segona meitat del segle IV dC. Però no podem precisar





Làmina 1. Planta de les estructures funeràries de l'antiguitat tardana.

el moment de les construccions superiors i encara menys el de les pintures de la paret, ja que no hi ha dades respecte als estrats de pavimentació. Al seu costat es va construir, més tard, la casa funerària. Ja coneixem quasi íntegrament el seu perímetre, la qual cosa ens permet comprendre que és independent de l'aula. Tot i així, la incorpora en la reorganització dels àmbits, com ho demostren intervencions que lliguen ambdues construccions. Aquesta prolongació en el temps plantejarà el problema de datar les pintures de l'aula, ja que, des del punt de vista estructural, podrien pertànyer tant al moment inicial com al moment en què l'aula s'engloba en el complex de la casa funerària. Ho discutirem més endavant. Abans cal saber que el final de l'edifici arriba cap a finals del segle

VI o principis del VII dC, quan sobre les runes s'edificaran nous espais per a la sepultura col·lectiva aprofitant restes de les parets antigues. Els estrats de destrucció tant de l'aula com de la casa funerària contenen materials ceràmics que es daten, indistintament, en els segles IV i V dC i res, de moment, no permet aportar més precisió a les datacions. La vida de la casa funerària es mou, per tant, entre dos segles, el V i el VI dC, una època en què l'art copte apareix sempre amb datacions fluctuants.

#### ESCENES DE L'AULA FUNERÀRIA: JONÀS I L'ÀGUILA (LÀMINES 2 I 3)

Les dues escenes localitzades a l'aula funerària són interessants en elles mateixes i per la relació que estableixen amb l'arquitectura. Formaven part del sistema decoratiu d'un espai que es va bastir en el moment en què les velles tombes familiars es van començar a aprofitar per a enterraments col·lectius. D'aquest sistema decoratiu només en coneixem dues escenes, emmarcades per una banda de color vermell sobre fons blanc i per dues columnes a l'exterior que preparen l'escenari. Ambdues presenten el mateix criteri de composició, com si formessin part d'una sèrie de la qual potser no coneixem tots els termes. En el moment de la troballa, les imatges quedaven exposades a la paret occidental de l'aula funerària a la manera de dos quadres. Entremig, el tovot de la construcció estava a la vista, sense cap mena de revestiment.

A la imatge de la dreta trobem una de les escenes del Vell Testament més precoces de la iconografia cristiana: l'episodi de Jonàs castigat i redimit (figura 2). L'escena es presenta amb peculiaritats: acompanya un personatge central en posició d'orant, del qual només es conserva la part inferior del cos. Porta una túnica i s'hi reconeix un plec de capa vermella sobre l'espatlla dreta. A banda i banda del personatge central, tocant la franja vermella del quadre, pengen dos fragments d'una estola o vel que acaba amb serrell i que decoraria el marc de l'arquitectura. Als peus de l'orant, a cada costat, observem dues

seqüències de la narració bíblica: el moment en què Jonàs és devorat pel *cêtos* i el moment de ser regurgitat. L'animal mític pot presentar, en l'art paleocristià, diverses formes híbrides que el fan similar a la balena o al tritó, però també pot exhibir, per exemple, un cap de gos. En el nostre cas, es presenta amb quatre potes molt curtes i el cos força allargat, gairebé com un cocodril. A l'esquerra de la primera imatge apareix una onada verdsosa. Tanmateix, el més significatiu, com assenyala M. Erroux-Morfin, és la poderosa gola, que recorda certs elements de la tradició egípcia.<sup>2</sup>

El Jonàs regurgitat està dibuixat de manera esquemàtica, però suficient per des-

tacar la seva fesomia i la seva nuesa, que es completa amb el color rosat de la pell. El més interessant és que Jonàs sorgeix de la gola del *cêtos* en posició d'orant.<sup>3</sup> Aquesta postura és senyal que Jonàs s'ha salvat per la pregària i és, al mateix temps, una al·lusió gràfica a la creu redemptora. Normalment, el cicle de Jonàs privilegia l'escena en què és devorat o bé l'altre passatge de la seva història en el moment de repòs sota la cucurbitàcia. En aquest cas, la reparició de Jonàs en posició de pregària reclama encara amb més força el seu valor d'exemplaritat per a l'autèntic protagonista de la imatge: el personatge que apareix com a pern de les dues escenes i que prega per la seva salvació.<sup>4</sup> El cicle de Jonàs és una de les escenes predilectes de la imatgeria paleocristiana i va perdurar molt de temps en el seu repertori (especialment el funerari) com a paradigma de salvació. Els exemples d'aquesta iconografia són nombrosos a Occident, a les catacumbes romanes i als sarcòfags. L'episodi serà també un motiu de llarga perdurabilitat, interpretat a la llum de diferents aspectes de la doctrina cristiana. Fins i tot es considera representativa de la idea de la doble naturalesa del Crist encarnat.<sup>5</sup>

A l'esquerra de l'escena anterior hi havia un altre quadre amb la representació d'una àguila. El seu cap està de perfil, les ales desplegadas i porta al bec un *ankh*, símbol de la vida en el sistema religiós egípcia (figura 3). L'àguila solar d'origen oriental, adoptada per a les escenes d'apoteosi imperial com a avatar de l'emperador, sembla convertir-se en època tardana en un ésser psicopomp que s'emporta les ànimes.<sup>6</sup> Amb aquest sentit específic, el motiu de l'àguila va tenir una vida llarga i prolífica a l'Egipte romà i bizantí, associada a la corona funerària, a l'*ankh* i la *bul·la*.<sup>7</sup> És ben sabut que el símbol de l'*ankh* esdevé una de les variants de la creu cristiana.<sup>8</sup> Quan així ho fa, adopta una forma circular a la part superior que recorda, també, la unió de la creu llatina i la corona funerària, ben coneguda a Occident.<sup>9</sup> Però aquest símbol també apareix en diversos cartonatges on el difunt exhibeix la tradicional garlanda de pètals de rosa, testimoni de la justificació de

2. ERROUX-MORFIN, M.: «L'Oxyrhynque et le monstre Jonas» a *Études coptes*. D'aquesta manera, Erroux-Morfin desgrana els elements que lliguen el Jonàs de l'Egipte cristià amb el mite osiriàc i el peix oxirínquia.

3. P. Du Bourguet, a l'entrada *Jonas* de *The Coptic Encyclopedia*, Nova York-Toronto 1991, p. 386, cita un altre cas de regurgitat en posició d'orant que estaria al Louvre i dataria del segle IX dC.

4. Es tractaria del Crist, segons hipòtesi de M. Erroux-Morfin, ja que el periple de Jonàs prefigura la seva mort i resurrecció. ERROUX-MORFIN, M.: «L'Oxyrhynque et le monstre Jonas», *Études coptes*, p. 8.

5. Vegeu SANDIN, K.: «Salvation, correctness, and healing: aspects of the reception of a sixth-century Jonah pyxis in St. Petersburg», *Studies in Iconography* vol 17, 1996, p.67-93.

6. CUMONT, F.: «L'Aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des empereurs», *RHR* 12, 1910, p.119-164. Vegeu altres exemples d'àguiles funeràries d'època altimperial a BARBET, A.; VIBERT-GUIGUE, C.: *Les peintures des nécropoles d'Abila et du Nord de la Jordanie*, Beyrouth, 1994, principalment a la tomba Q12, anomenada «l'àguila dins de medalló», vol.II lám. 70 i text pàg.176. LUCCHESI PALLI, E.: «Observations sur l'aigle funéraire dans l'art copte et nubien», *Études Nubiennes*, colloque de Chantilly, 2-6 juillet 1975, BdE 77, 1978, p. 175-191.

7. Els exemples d'àguiles es troben, especialment, en esteles funeràries. Destaquem, per exemple, un relleu d'Antinòpolis amb el difunt dins d'un petit medalló vegetal amb l'àguila en primer pla, que no permet precisar la religió del difunt (Wessel III, 91,131). Per contraposició, un exemple d'Apollinópolis on l'àguila porta una creu al bec i una *bul·la* al coll, i sosté una creu dins d'una corona. Segons Wessel (III, 85,116) podria datar del segle V dC. WESSEL, K.: *L'art copte. L'art antique de la basse-époque en Égypte*, Brusel·les, 1963. Vegeu, recentment, *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme*, catàleg de l'exposició presentada a l'Institut del món àrab de París, setembre del 2000.

8. O més precisament la creu florida, la creu que dona la vida, tal com assenyala H. STERN a «Les peintures du mausolée de l'exode à El-Bagaouat» *Cahiers Archéologiques* XI, 1960, p. 94-119.

9. Vegeu aquesta unió a l'estela d'un màrtir soldat a la catacumba dels sants Nereu i Aquileu a Roma. Una reproducció a PERGOLA, Ph.: «La périphérie romaine. De la naissance des cimetières chrétiens aux sanctuaires de martyrs», *Dossiers de l'archéologie* 255, juliol-agost 2000, p. 18-35.

l'ànima.<sup>10</sup> Per tant, considerem que no hi ha atributs explícits per a una interpretació cristiana de l'àguila. Com que l'àguila té una llarga tradició a Orient com a element funerari,<sup>11</sup> pensem que funciona com a metàfora del traspàs i del viatge de l'ànima cap al més enllà.

L'animal apareix encerclat dins d'un element vegetal que dona un aire bucòlic al conjunt i, per aquest motiu, recorda els Camps Elisis. Els camps florits apareixen en diverses pintures funeràries altimperials, sobretot a la part oriental. No es tracta d'una corona, sinó d'una mena de garlanda de flors, probablement botons de rosa. Tot i no ser l'element protagonista de la imatge, les flors adquireixen en aquest quadre una rellevància especial per les seves dimensions i pel detall de la seva representació. Es tracta d'un complement que trobem ressaltat de la mateixa manera en una pintura de la catacumba de Sant Joan a Siracusa, acompanyant la imatge de Sant Pau en l'arcosoli de Deodata.<sup>12</sup> Les roses, en aquest context tardà, són símbol de virtut i immortalitat. Les referències a les qualitats aromàtiques del paradís i del cos dels màrtirs és una de les marques distintives de la literatura de l'antiguitat tardana i l'època medieval.<sup>13</sup>

Les escenes de Jonàs i de l'àguila psicopompa estaven ubicades a la vertical de dues cambres de pedra d'una gran tomba de la necròpolis pagana. Fa la impressió que les imatges volien aportar-ne detalls, com també ho feien diversos grafits a la pedra de la paret. L'àguila psicopompa hauria caracteritzat una tomba que contenia cossos encara momificats amb màscares de guix en la tradició funerària pagana. La cambra del costat, sota la vertical de l'escena de Jonàs, estava buida. En el lloc d'una cambra ocupada per cristians, trobem una cripta de tovot que aïllava els cossos de les altres despulles. En construir la cripta dins d'una antiga tomba, els cristians van haver de trobar i desplaçar algunes despulles dels seus predecessors. Es va poder constatar, també, que a la mateixa època i lloc perduren els enterraments en la tradició de la momificació. Les imatges de la paret, tot i pertànyer a una estructura tardana, semblen reflectir una mirada pietosa i respectuosa sobre aquesta coexistència. L'àguila, en aquesta hipòtesi, no s'enlaira necessàriament cap al més enllà dels cristians.

Pel que fa a la cronologia, hem apuntat prèviament que l'estructura estava en ús bàsicament entre els segles V i VI dC. L'estratigrafia no aporta més precisió per a la datació de les imatges. La tria dels motius iconogràfics autoritza qualsevol data dins d'aquesta franja.<sup>14</sup> Els criteris de composició són igualment vàlids per a tots dos segles, sobretot per la utilització de columnes per aguantar probablement un frontó a la manera de les esteles funeràries. En aquest sentit, un detall aproxima la imatge cap al segle VI dC: la base de l'escena de Jonàs recorda un tapís del Museu de Cleveland, amb la Verge Maria entre Sant Miquel i Sant Gabriel. En comparar aquestes imatges amb la resta del conjunt de pintures del sector, s'observa en última instància que s'assimilen molt, per coloració i composició, a algunes imatges de la casa funerària. Veurem com, a l'edifici del costat, és possible establir una seqüència d'anterioritat/posterioritat que portarà l'estil arquitectònic i policrom al període més avançat.

10. Retrat funerari d'Ammonius conservat al Museu del Louvre. Cartonatge de nen amb *ankh*, colom i magrana, procedent també d'Antinòpolis. Altres exemples: sudari de dona, procedent d'Antinòpolis i que data de finals del segle III o principis del IV dC. Vegeu DOXIADIS, E.: *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, El Caire, 2000.

11. En altres ocasions, la representació de l'àguila ha suscitat controvèrsies quant a la seva interpretació. Vegeu el comentari a l'estela del segle VI dC a la p. 134 del catàleg *L'art copte en Égypte*.

12. Una reproducció de la imatge a RAMIERI, A. M.: «Les catacumbes méconnues de Syracuse», *Les Dossiers d'Archéologie Catacumbes juives et chrétiennes*, núm. 19, nov-des. 1976. La datació de les pintures de la catacumba se situa entre els segles IV i V dC.

13. ALBERT, J.-P.: *Odeurs de sainteté: la mythologie chrétienne des aromates*, París, 1990.

14. ERROUX-MORFIN, M.: «L'Oxyrhynque et le monstre Jonas», *Études coptes*, ens recorda els paral·lels fonamentals a Egipte per a la representació de Jonàs, com ara la capella 30 de Bagaout, que data de la primera meitat del segle IV dC, un tapís del Museu del Louvre dels segles V-VI dC, un teixit del Museu de Cleveland del segle V dC i una escultura de Baouit datada al V o VI dC.

20

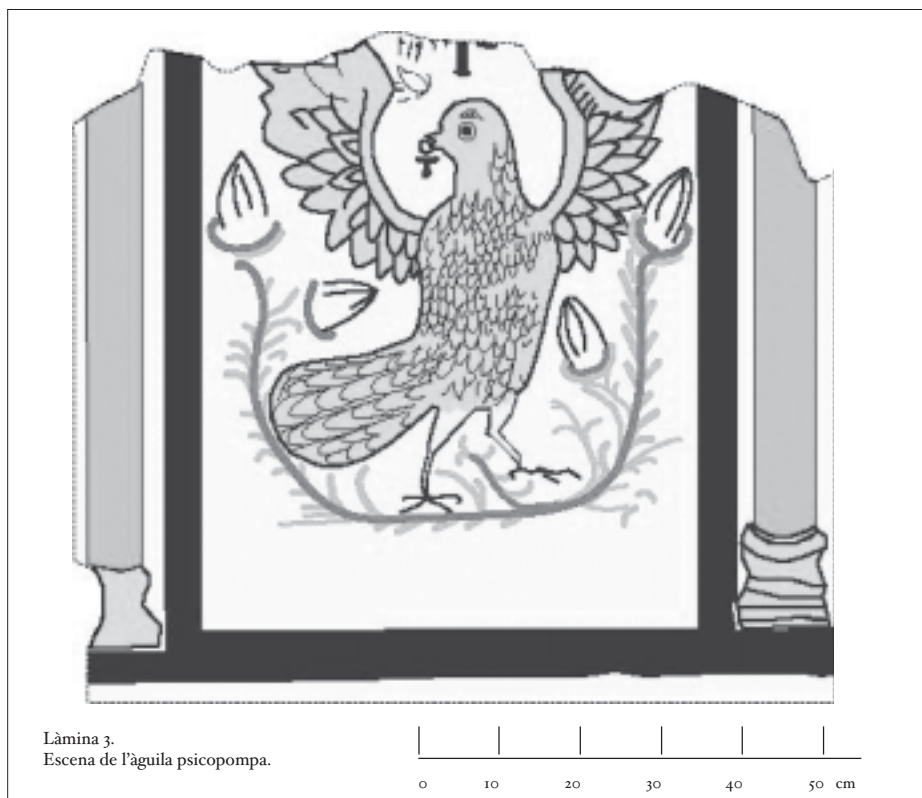
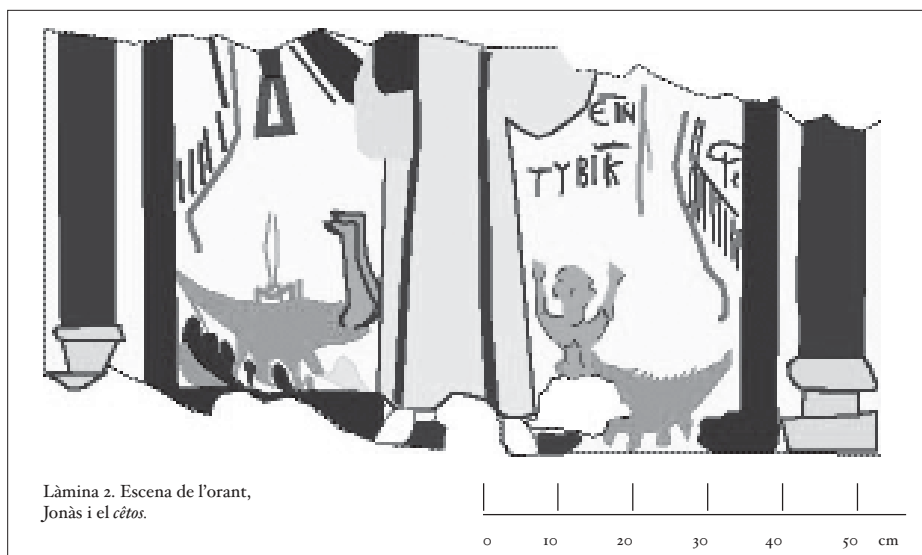




Figura 2. Pintura de l'orant, Jonàs i el cètos en el moment de la troballa.

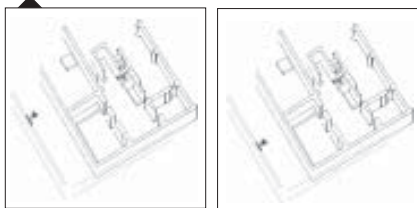


Figura 3. Pintura de l'àguila psicopompa en el moment de la troballa.



15. Recordeu la imatge del matrimoni de la tomba de Silistra a Bulgària. Una reproducció a BLANC, N. (dir.): *Au royaume des ombres. Peinture funéraire antique. IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Catàleg de l'exposició de Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 1998-1999, París, 1998.

16. GRABAR, A.: «Deux monuments chrétiens d'Égypte. Le sens des images frontales chrétiennes. De l'art pharaonique à l'art copte», *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, París, 1968.

L'ESTELA PINTADA:

RETRAT D'UN MATRIMONI (LÀMINA 4)

(21)

Les construccions de tovot, com s'ha dit, protegien i donaven accés a unes criptes excavades a terra en el lloc on prèviament hi havia hagut tombes de tipus familiar. Per accedir a les criptes, calia baixar per un pou que es condemnava amb blocs de pedra dipositats directament arran de terra. En el moment de la troballa, tant a l'aula com a la casa funerària, els pous estaven tapats amb blocs reaprofitats. En tots dos casos es tractava d'esteles que acabaven en forma piramidal. Que es tracta d'elements reaprofitats ho demostra també el fet que una de les esteles presentés decoració pictòrica i que la imatge hagués quedat cap per avall. La peça presentava un retall en el dors, com si hagués hagut d'estar encaixada en posició vertical. Trobada a l'interior de la casa funerària cristiana, el seu context original és, necessàriament, dubtós.

L'escena ens presenta dos personatges, home i dona, asseguts sobre les respectives selles, girats de cara a l'espectador (figura 4). En principi pensàriem que es tracta d'una parella de difunts que presideix el mausoleu familiar.<sup>15</sup> Els personatges estan dibuixats amb un traç enèrgic i precís que defineix molt bé les seves faccions. Des del punt de vista estilístic, és interessant observar la postura dels dos personatges. Els cossos estan lleugerament tombats de tres quarts, fet que dóna a l'escena un cert aire naturalista, però al mateix temps es manté la frontalitat típica del retrat funerari egipci. Aquesta combinació no és insòlita, ja que es troba en diverses produccions que es daten entre els segles V i VI dC.<sup>16</sup>

L'home porta bigoti prim i una barba punteguda, una túnica blanca i una capa verda. Al seu costat apareix un objecte que no es pot veure íntegrament, però que fa pensar en un recipient cilíndric, tal vegada per endreçar *volumina*. Al cap, s'observa una aurèola vegetal que recorda una corona de fulles. No es tracta d'una diadema mortuòria; sembla més aviat una aurèola vegetal que només trobem

en representacions d'herois i divinitats paganes<sup>17</sup> i que contrasta amb la fesomia del personatge, que es correspon a la dels sants o de Jesús a partir del segle VI dC. Aquesta contradicció iconogràfica, que no es resol pensant en un error de grafisme, resulta interessant i obliga a considerar altres significats més complexos per a la imatge.

Al seu costat, la dona asseguda es presenta amb una capa blava o fosca i un vel o *maphóron* de color vermell violaci a la manera de la Verge Maria. El vestit té aquest mateix color, però també es veu algun plec de roba verda que deu procedir d'un coixí. La part central del cos està molt desdibuixada, però es poden veure els braços i dues mans forçades petites que descansen sobre la falda i que, per traç i desproporció, resulten molt semblants a les del personatge masculí. L'aspecte d'aquesta dona recorda les representacions de les devotes bizantines o, fins i tot, les imatges coptes de la Mare de Déu. A més, la dona sembla que tingui una posició de preeminència pel fet que el seu seient està elevat sobre una tarima, o potser es tracta d'un escambell pels peus.

Amb tot això, malgrat que no s'endevina cap tret específicament cristià, cap creu o criptograma, ni tan sols el nimbe de la santedat de la Verge, no es pot menystenir la possibilitat, fins a aquest moment única, que l'escena del matrimoni volgués fer una al·lusió o en tot cas imités la representació de la Verge<sup>18</sup> tal vegada acompanyada de Sant

Josep.<sup>19</sup> En aquest cas, l'estela s'hauria de datar encara en el segle V dC, abans que s'imposi el nimbe de santedat a les representacions religioses i abans que desaparegui la imatgeria funerària de caire privat.<sup>20</sup> La contaminació no sorprendria en un context cronològic encara molt habituat a la mitologia grecoromana.

Aquesta escena, com les anteriors, suscita clarament la importància del context per a l'exegesi iconogràfica. Tal com es presenta, sobre una estela de mida petita, sembla estar en relació amb una sepultura de tipus familiar. Però la imatge d'aquest matrimoni es va trobar a l'interior de la casa funerària cristiana, com a element reaprofitat per al tancament d'una cripta col·lectiva. No cal dir que en aquest context es fa més present la interpretació d'una velada al·lusió a una iconografia de tipus bíblic.

## II. PINTURES DE LA CASA FUNERÀRIA: L'ESTIL SIMBÒLIC I BICROM

Des del punt de vista conceptual, l'aula funerària representava l'evolució dels antics jardins i triclinis funeraris de tipus familiar en un espai per a enterraments col·lectius. La *casa funerària* suposarà un pas més enllà, ja que defineix una distribució més elaborada dels espais per a la reunió amb motiu de les cerimònies del dol.

### CREU INSCRITA, DIFUNT I DONA DE DOL (LÀMINA 5)

Presideix la sala d'entrada a la casa una pintura mural que ocupa pràcticament tota l'alçada de la paret. La paret de tovoet estava escapçada i trencada a la banda dreta, al lloc d'una antiga porta. Pel que en queda, però, podem pensar que l'escena és gairebé completa. Així, tot i la llacuna, es constata que la composició és molt senzilla i que resulta sorprenent. En efecte, el protagonisme radica fonamentalment en una gran creu inscrita dins d'una corona de tipus vegetal. La imatge

17. Dionís, principalment, amb la seva corona d'heura o de pàmpols, com en una sèrie de tapissos egipcis tardans del Louvre. Però, millor encara, uns déus o herois amb roba militar i corona de llorer pintats sobre fusta i conservats al museu de Brussel·les, tots ells egipcis. Vegeu una imatge a *L'Égypte romaine. L'autre Égypte. Catalogue de l'exposition de Marseille avril-juillet 1997*, Marsella, 1997, p. 198 i 226.

18. Com el cas de l'estela d'una dona alletant el seu fill que es troba a Berlín (Ägyptisches Museum), procedent de Medinet el Faium, i que data del segle IV dC. No es pot considerar una imatge de la Verge, però es diu que la prefigura.

19. Pel que fa a Sant Josep, es coneixen representacions de diversos episodis de la seva vida, però cal advertir que no sembla aparèixer mai com a consort. Vegeu WEITZMANN, K.: *Age of spirituality*, Nova York, 1979.

20. ZIBAWI, M.: «Fidélité et créativité», CRIPPA, M.A.; ZIBAWI, M.: *L'art paléochrétien. Des origines à Byzance*, París, 1998. Desgrana les característiques de l'art del segle V dC i assenyalava que l'aureòla es reserva encara per a Crist.

ge és gran, acurada i plena de detalls. Però, immediatament per sota i a gran escala, trobem també la representació esquemàtica de dues figures humanes: un home i una dona dibuixats de cara a l'espectador (figura 5).

En primer lloc, considerarem la figura femenina, que està traçada de forma molt ràpida però eficaç, en un estil íntegrament lineal. La figura, com que està parcialment conservada, resulta enigmàtica: un vel li embolica el cap, però deixa veure els cabells del front; no el porta, per tant, com la Verge o com a la pintura precedent. Tampoc no recorda una al·legoria, com ara la representació de les esglésies a Santa Sabina.<sup>21</sup> La seva roba és blanca o sense color: la dona d'aquesta imatge, que està incompleta, sembla simplement que porti el dol pel seu acompanyant. A més, la dona està situada en un pla secundari, ja que el traçat del vestit s'atura per deixar a la vista el vestit del seu acompanyant. Això significa, naturalment, que es troba darrere de l'home, però al mateix temps es veu més alta o més amunt. No podem veure si els seus peus reposaven sobre el mateix pla que el personatge masculí o si estava endarrerida, però la impressió general és que el personatge masculí és més baix d'estatura. Potser es tracta d'un noi jove i de la seva mare.

21. BISCONTI, F. (*a cura di*): *Temî di iconografia paleocristiana*, Ciutat del Vaticà, 2000, una imatge a la figura 79, p. 76.

22. DELEHAYE, H.; PEETERS, P.; LECHAT, R. (ed.): «Les Martyrs d'Égypte», *Analecta Bollandiana* XL, 1922, p. 33, 100, 104, 105, 108 i 113.

23. Les esglésies d'Alexandria apareixen a les fonts amb el nom del promotor, sovint un bisbe, de vegades fins i tot màrtir i, amb més freqüència, un fidel. Vegeu MARTIN, A.: «Les premiers siècles du christianisme à Alexandrie. Essai de topographie religieuse (IIIè-IVè siècles)», *Revue d'Études Augustiniennes* 30, 1984, p. 211-225.

24. DELEHAYE, H.: «Le calendrier d'Oxyrhynque pour l'année 535-536», *Analecta Bollandiana* XLII, 1924, p. 83-99. Desenvoluparem en una altra seu l'aspecte arquitectònic de les restes arqueològiques.

25. No és la manera habitual de coronar un difunt. Normalment la corona de la vida eterna per als innocents es representa en perspectiva. Vegeu la capella de San Vittore en ciel d'oro a Milà, o la pintura de la petita Nonnosa, a la catacumba de San Genaro a Nàpols, datada a principis del segle VI dC.

26. GRABAR, A.: «Deux monuments chrétiens d'Égypte...» A: *Synthronon*.

27. En aquest sentit cal dir que, molt probablement, les pintures van ser vistes de manera parcial en anteriors moviments de terres, però no van ser preses en consideració.

Això ens porta a considerar la figura masculina, imberbe i amb rínxols, i amb el cabell força llarg. El vestit presenta els plecs i les bandes de color típiques de la toga del ciutadà romà. El personatge porta una *tabula ansata* amb una inscripció que pensem que es correspon amb el seu nom propi. Sembla que s'hi pugui llegir «PHOIB...» (figura 6). El difunt es presenta a si mateix davant del seu déu. No és que el déu no coneguï els seus fidels, però sempre és bo de recordar-li a ell i als vius per a qui hauran de resar una pregària. La presència d'un retrat funerari en un espai comunitari descarta que pugui ser un difunt qualsevol. De qui es pot tractar? L'arrel de la paraula que figura a la cartel·la fa pensar d'immediat en Sant Phoibammôn, màrtir que va ser objecte de gran devoció a Egipte i que apareix agrupat amb altres sants de gran veneració, com Sant Víctor o Sant Menes.<sup>22</sup> Per tant, no seria inversemblant que es tractés d'una representació del mateix màrtir, que va ser venerat aquí i a diversos llocs del país. Ara bé, el difunt d'Oxirinc no porta l'aura dels màrtirs ni cap altre atribut que el qualifiqui com a tal. Per justificar el seu protagonisme podríem pensar, com a alternativa, que es tracta del promotor de l'edifici.<sup>23</sup> De fet, el calendari litúrgic d'Oxirinc, datat el 535-536 dC, esmenta una celebració en una església amb aquest nom, però l'editor pensa que no fa al·lusió al sant, sinó al fundador.<sup>24</sup> Per tant, si s'admet la lectura del nom propi, les hipòtesis de treball esdevenen molt rellevants per a l'arqueologia religiosa de la ciutat.

En qualsevol cas, el retrat és molt auster i allò fonamental és la corona del triomf de la creu que d'alguna manera serveix per coronar-lo en tant que difunt.<sup>25</sup> La frontalitat del personatge se suma a la tradició del retrat a les esteles funeràries coptes. En aquesta convenció de la frontalitat hi hauria un mitjà per expressar el moment de la trobada del difunt i el seu déu.<sup>26</sup> És ben coneguda la importància de la visió com a vehicle d'espiritualitat. És per això que resulta particularment dolorós que els ulls d'aquesta imatge fossin esborrats en un acte vandàlic.<sup>27</sup> La creu que centra la composició és de pedreria i monogramàtica gràcies a una línia sinuosa

24

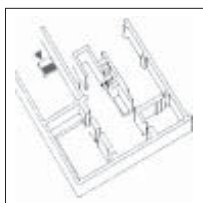
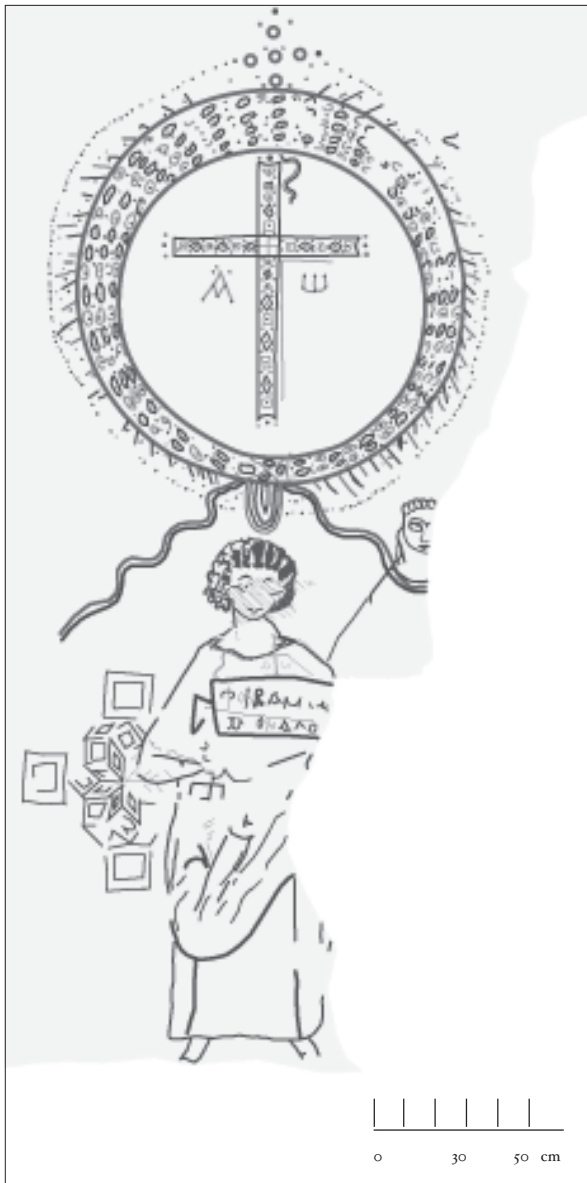
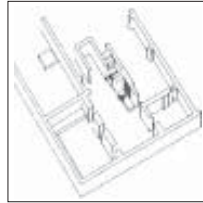


Figura 4. Pintura del matrimoni sobre l'estela funerària.



Làmina 4: Escena del matrimoni.





25

Figura 5: Pintura amb creu inscrita, difunt i dona de dol en el moment de la troballa.



Figura 6: Pintura del difunt.  
Detall del rostre i la cartella de presentació.

Làmina 5: Escena amb creu inscrita, difunt i dona de dol.

que transforma la creu en P, al·lusió a Crist com a fill de la promesa.<sup>28</sup> Comporta també l'alfa i l'omega, el principi i la fi de totes les coses, símbols de la potència de Crist. La crucifixió és el moment en què es completa la creació i comença un nou món. El conjunt dona un relleu especial al símbol de la creu triomfant sobre la mort. La fe en la resurrecció es resumeix en aquesta imatge, que forma part d'un llenguatge simbòlic que d'alguna manera es pot qualificar d'anicònic,<sup>29</sup> en el sentit que defuig la narració. En comparació amb el dibuix del símbol cristològic, les figures humanes són molt més senzilles, però no exemptes d'eficàcia. La diferència en la importància atorgada al detall és tal que es podria pensar en dues mans diferents. Pot ser també que el pintor estigués acostumat a la decoració simbòlica i no pas a la figuració.

Com a pistes iconogràfiques per a una datació, cal considerar primer que si el crisma s'inscriu ben aviat dintre de la corona del triomf, la imatge de la creu monograma, que es correspon a la idea de la segona vinguda o

parusia, sembla que s'inscriu en la corona funerària només a partir del segle V dC.<sup>30</sup> D'altra banda, la creu és geminada, a la manera de l'art dels metalls i de les seves representacions, també del segle V dC.<sup>31</sup> Considerarem per consegüent que aquesta és l'època en què s'ha de datar aquesta imatge i les que segueixen, tot i saber que no es contradiria amb cronologies més avançades. Pel que fa al detall estilístic, l'aspecte del cabell del jove difunt podria fer pensar tant en la moda de les representacions d'època teodosiana com en el renaixement justament «neoteodosià» de principis del segle VI dC.<sup>32</sup> Sobre aquesta imatge, en una data imprecisa, algú va traçar nous motius amb un pigment idèntic. Desfigurant en part la imatge del difunt, apareix en traços maldestres un dibuix geomètric en forma de creu octogonal a base de losanges. És un símptoma d'una última evolució de l'edifici: l'abandonament de l'esforç col·lectiu i del pas a mans indiferents envers el difunt.

#### LA TENDÈNCIA SIMBOLISTA: CREUS I CORONES (LÀMINES 6, 7, 8 I 9)

La tendència a una decoració simbolista és present a tot l'edifici. No es tracta només de les corones i de les creus que s'aniran repetint en diversos llocs de l'edifici. El rebuig a la figuració i l'afecció per l'anonimat se sentirà també en dues grans cartel·les amb un signe críptic a l'interior (làmina 6). Aquest gènere de representació domina el llenguatge figuratiu funerari com a element d'introducció del difunt. En aquest cas, en lloc de noms propis, pregàries o invocacions, el que hi ha són signes críptics. Els signes cabalístics o monogrames abunden, especialment, a partir del segle V dC, sovint relacionats amb jerarquies o personatges bíblics com a complement de les imatges.<sup>33</sup> Però els signes d'aquestes cartel·les no s'associen a cap altra imatge, i ocupen el lloc d'honor d'una sala de reunió. Al voltant de les dues cartel·les, els grafitos són abundants, però malauradament il·legibles en la major part. Es pot imaginar, doncs, que podrien fer referència a un col·lectiu, tal vegada a algun gènere d'associació amb finalitats funeràries.

28. La línia serpentina que penja de la creu seria un símbol de l'aigua i de la vida segons BAGATTI, B.: *Alle origini della chiesa I. Le comunità giudeo-cristiane*, Ciutat del Vaticà, 1981, p. 153-154.

29. Tot i que hi ha figuració en aquestes imatges de la corona i la creu, no és erroni parlar d'un art anicònic, com ho demostra el repertori d'imatges del període bizantí entorn del segle VIII dC, afectat pel fenomen de la iconoclàstia. Vegeu FALLA CASTELFRANCHI, M.: «Pittura «iconoclaste» in Italia meridionale? Con un'appendice sull'oratorio dei Quaranta Martiri nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa» a *Bizancio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, Roma, 1996, p.409-422.

30. Per exemple, al sarcòfag reutilitzat de l'arquebisbe Teodor de Ravenna del segon terç del segle V, procedent, tal vegada, d'un taller de Constantinopla. Vegeu una imatge a CAILLET, J.-P.; LOOSE, H.: *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne*, París-Ginebra, 1990.

31. Vegeu per exemple la representació de la creu geminada al sarcòfag de la Catedral de Ravenna, datat el segon quart del segle V dC. CAILLET, J.-P.; LOOSE, H.: *La vie d'éternité*.

32. Els mateixos problemes els expressa GRABAR, A.: «Deux monuments chrétiens d'Égypte...» a *Synthronon*, a propòsit de l'estela de la Gliptoteca Ny-Carlsberg de Copenhague, datada a priori en el segle V dC i que presenta un difunt amb una gran semblança amb el personatge d'Oxirinc. En el mateix volum, TORP, M. Hjalmar: «Byzance et la sculpture copte du VI<sup>e</sup> siècle à Baouit et Sakkara», es decanta pel segle VI per a aquesta mateixa estela, com a exemple de la renovació classicista del segle VI dC.

33. MASPERÓ, J.: *Fouilles exécutées à Baouit. Notes mises en ordre et éditées par Étienne Drioton*, MIFAO 59, El Caire, 1931. A la p. 145, hi ha monogrames dedicats a Santa Maria.

A més, pel signe de la dreta trobem semblances amb exemples recollits per F. Petrie procedents de segells estampats sobre ceràmica, cosa que semblaria lligar el signe, i el grup, amb algun tipus de producció.<sup>34</sup>

No hi ha cap dubte que l'ús col·lectiu de la casa funerària es fa en el context de les creences cristianes. La tendència simbòlica de la iconografia serveix de marc per a fragments d'oracions en una paret al costat de l'entrada (làmina 7). L'interior de la corona presenta un escrit que sembla correspondre a una benaurança (vegeu la traducció en el capítol pertinent). Un cop més, la corona presenta les vetes de roba que recorden la vella corona funerària. No s'ha d'oblidar que l'objectiu dels cristians és que l'ànima assoleixi la felicitat: els justos rebran la corona i els trons de la glòria. L'estil torna a ser florit i bicrom. El detall i el puntillisme és molt accentuat en aquesta corona, que es presenta amb tres faixes d'elements vegetals. El dibuix ha aparegut molt malmès, als peus d'un mur gairebé arrasat, de manera que potser l'escena es completava amb altres corones i oracions (figura 7).

La creu monogramada de pedreria apareix novament en un dels panys de paret de l'habitació més gran de l'edifici. En comptes d'estar encerclada per la corona mortuòria, està coberta per una arcada vegetal lleugerament rebaixada (làmina 8). Del pany penja

un fil amb un punt encerclat per un anell que sembla indicar el moviment. La paret de la pintura es va obrir inexorablement en el moment de l'excavació i només hi va haver temps de calcar-ne el dibuix abans que es partís (figura 8). Segons es pensa, l'arc vegetal té el seu origen justament en els segles V i VI dC.<sup>35</sup> El motiu de la creu sota l'arc va fer fortuna en èpoques diferents, però no es destaca gaire sovint el factor vegetal de l'element arquitectònic. Constatem que l'arc acompanya, en general, representacions força característiques: la creu o les escenes de nativitat o anunciació.<sup>36</sup> Possiblement, l'arc vegetal contribueix a indicar el lloc que ha esdevingut sagrat a través de la presència del sant. És l'evocació de la rusticitat dels llocs bíblics, el símbol del lloc sagrat per oposició a l'espai consagrat. És per això que el motiu també és vàlid per a escenes dionisiàques del mateix moment. L'arc permet ressaltar la preeminència del déu sobre els seus acompanyants.<sup>37</sup>

Una nova corona apareix a l'estança del costat, aquest cop amb una creu grega inscrita amb els extrems eixamplats (làmina 9). En aquest cas, el dibuix és menys polit que en les anteriors, ja que la pintura apareix estesa i esvanida. A més, la pintura presenta moltes llacunes que impedeixen veure'n el detall. Com és ben sabut, la representació de creus és freqüent als convents coptes on apareixen amb formats diferents: creus de processó, creus gregues, creus llatines, etc.<sup>38</sup> Rarament apareix envoltada per la corona mortuòria. El que resulta interessant d'aquest exemple és comparar la creu inscrita amb les anteriors i constatar que hi ha hagut canvis. En primer lloc, canvis iconogràfics, ja que es passa de la creu monogramàtica de pedreria a la creu grega simple prolongada amb una mena d'aspes. En segon lloc, perquè l'element vegetal es va transformar en un element més inert. Totes dues característiques aproximem aquesta creu a les que trobarem en la primera fase pictòrica del gran mural que ve a continuació.

34. PETRIE, F.O.: «The tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos», *The Oxyrhynchus Papyri* p.19 i pl. XLVIII.

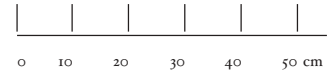
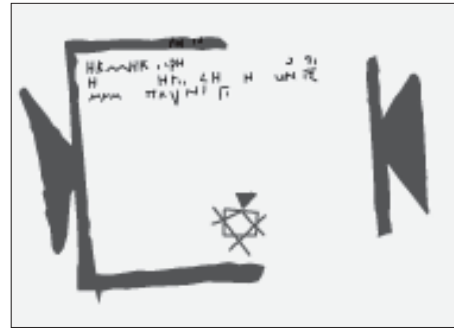
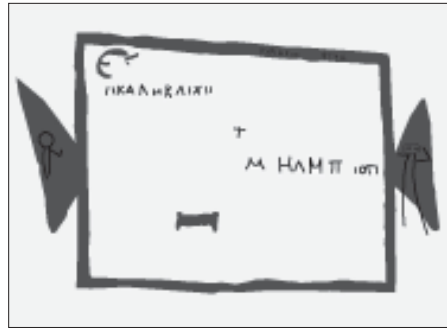
35. Per a altres exemples d'aquest motiu i per a valoracions estilístiques i cronològiques, vegeu NORDHAGEN, P.J.: «The 'cross under arch' motif in early medieval art and its origin», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia Series altera in 8*, 3 1983, p. 1-9.

36. Possiblement, un dels exemples més il·lustratius en aquest sentit és el marc d'aparició de la Verge al mosaic de San Vital de Ravenna, en el qual Abraham rep tres visitants. A Egipte, el nínxol de la Verge amb l'infant prové de Saqqara i es conserva al Museu del Caire.

37. Vegeu per exemple la túnica de lli i llana amb representació dionisiàca conservada a París i datada en el segle VII dC. *L'art copte en Égypte...* p.137.

38. RASSART-DEBERGH, M.: «Le thème de la croix sur les peintures murales des kellia, entre l'Égypte et la Nubie chrétiennes», *Nubischen studien. Tagensakten der 5. Internationalen Konferenz der International Society for Nubian Studies*, Heidelberg 22-25 setembre 1982.

28



Làmina 6: Dues cartel·les amb signes críptics i grafits.

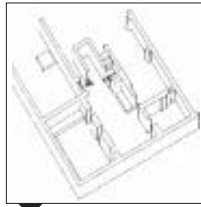
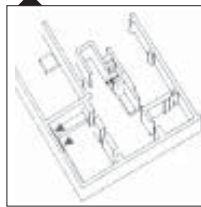
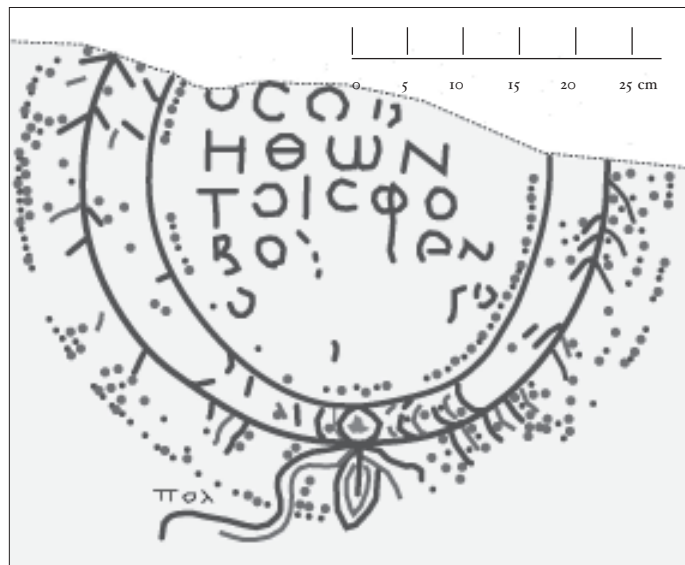


Figura 7: Pintura de la corona de les benaurances.



Làmina 7:  
Corona de les benaurances.

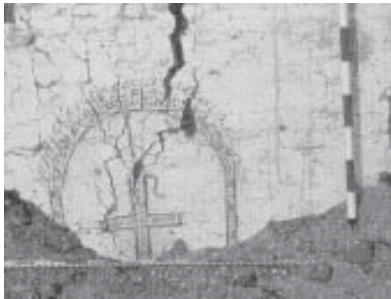
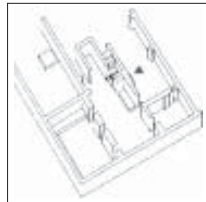
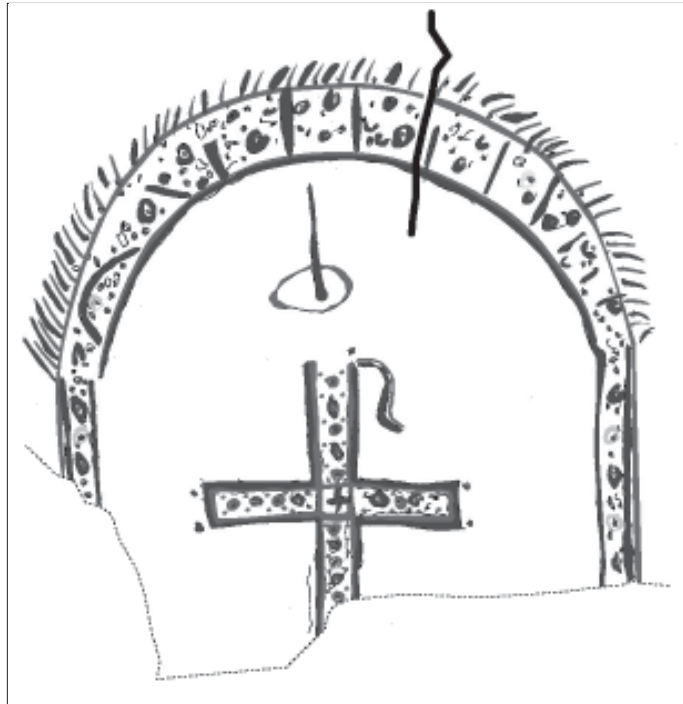
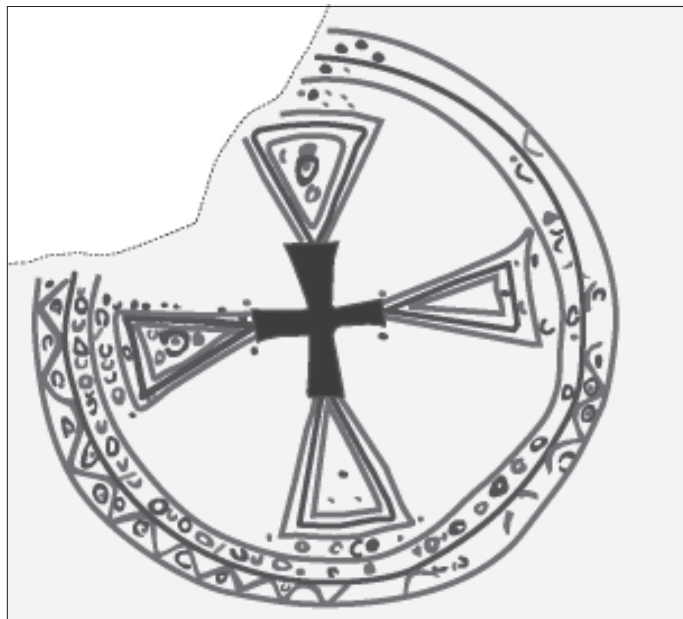
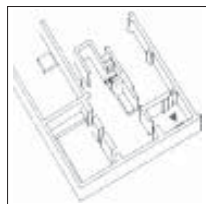


Figura 8: Pintura de la creu sota arc vegetal abans que caigués el mur.



Làmina 8: Creu monogramada sota l'arc vegetal.



Làmina 9. Creu grega i corona

### III. LA TRANSFORMACIÓ EN ORATORI: L'ESTIL ARQUITECTÒNIC POLICROM

La casa funerària d'Oxirinc experimentarà, en un moment difícil de precisar, diversos canvis en la distribució dels murs interns. Aquestes reformes es podrien comprendre a la llum de canvis de funció i de propietari. La transformació es completa, a més, amb noves pintures en un estil totalment renovat.

#### LA IMATGE ARQUITECTÒNICA EN ESTIL BICROM (LÀMINES 10 I 11)

Tot i pertànyer a l'estil bicrom, la imatge de la creu sota l'arc ens havia introduït en un repertori iconogràfic diferent: la de la representació de l'arquitectura sagrada. Aquest conjunt es completa a Oxirinc amb altres imatges. La paret del davant conservava la imatge de tres columnes d'un pòrtic (làmina 10). Aquesta imatge s'associa sovint a la idea de l'església triomfant,<sup>39</sup> però també a l'ideal del sant sepulcre.<sup>40</sup> Del pòrtic, quasi esborrat, penja una creu a l'esquerra de la qual es pot veure encara l'alfa. El motiu ocupa tot un pany de paret i l'estil no pot ser més esquemàtic. El fons és blanc i les columnes, bases i capitells es perfilen i decoren amb línies rectes, verticals i horitzontals, com en una trama de teixit, jugant només amb l'alternança de colors -el vermell i el negre- a fi d'alleugerir-ne el contrast.

El mateix estil i repertori apareixen en la imatge que serveix de primera fase de decoració de la sala del costat: l'escena del *martyrion* que es descriu més endavant. Aquesta fase original (làmina 11) contenia creus i dues *tabulae ansatae* als dos laterals. Tot encara en dos colors: negre (gris-blavós en

realitat) i vermell. Al centre, el dibuix es perd quasi completament sota la pintura posterior. D'un costat, es veu el que devia ser la nansa d'una cartel·la, de la qual només queden algunes lletres. A la part superior, com a eix de simetria, una columna amb l'arrencament d'un arc ultrapassat que recorda una corona funerària. Aquests dos motius, però, no pertanyen a l'estil florit de les sales del costat. El que queda recorda l'estil geomètric del pòrtic de la làmina 10. Des del punt de vista iconogràfic, el que és més interessant és que l'arc és lleugerament ultrapassat i que la columna és en espiral. Tots dos motius són propis d'un període força avançat. El més destacat d'aquest conjunt és la rellevància atorgada a les dues cartel·les, per la mida, la posició sota la creu triomfant i per la llargada del text, que es refereix novament a la memòria dels morts. (El contingut d'aquests textos s'analitza en el capítol final d'aquesta publicació.) El repertori pertany a una barreja entre els símbols de la resurrecció i les representacions d'arquitectura sagrada.

Tot fa pensar que, a poc a poc, es va anar introduint la imatgeria arquitectònica, amb independència de l'estil, com si hi hagués hagut la intenció d'evocar espais eclesiàstics. A la sala del costat, finalment, el sòcol d'un mur gairebé arrasat presentava una imatge arquitectònica que no es pot comprendre. Potser es tractava d'una escena urbana, ja que es veia el dibuix d'un mur de carreus, de color ocre, a la manera de la iconografia de l'antiguitat tardana de la ciutat.

#### LA REPRESENTACIÓ DEL MARTYRION (LÀMINA 12)

La pintura més interessant del conjunt és, per la riquesa de la composició i els matisos de la coloració, la que interpretem com a representació del *martyrion* (figura 9). L'escena és complexa i deixa veure -parcialment- diverses fases de pintura superposades. De la imatge anterior només desapareixen els elements del centre, però es conserven les cartel·les inscrites i les corones. El fet és clar, ja que les nanses de les *tabulae* són visibles

39. També apareix en el context privat, com ara a la Domus de Lullingstone a Anglaterra, amb una cronologia de finals del segle IV dC, o a la vil·la de Tarn (Pirineus atlàntics) també de finals del segle IV-principis del V dC, totes dues associades a corones vegetals.

40. Una imatge del Sant Sepulcre a la cúpula de l'Èxode a El-Bagawat, segons interpretació de GRABAR, A.: *Martyrium. Recherches sur les reliques et l'art chrétien antique*, París 1946, vol. II p. 20

sota del dibuix arquitectònic. Sobre les corones i cartel·les dels costats, el pintor va desenvolupar una composició amb motius figurats policroms emmarcats per bandes de color vermell.<sup>41</sup> Al centre, hi ha una imatge arquitectònica i, a l'esquerra, dos personatges; a la dreta, peixos i llànties. Amb aquesta composició, la decoració de la casa funerària canvia de manera dràstica. Es recupera una tradició narrativa i de figures emblemàtiques, pròpia de la pintura romana que el cristianisme dels primers temps havia exaltat amb finalitats pedagògiques. Malauradament, els personatges estan escapçats.

La figuració arquitectònica és, però, el tret fonamental (làmina 12). Una arquitectura que respon a l'estil de l'antiguitat tardana, sintetitzant amb alguns elements el caràcter de l'edifici volgut. Per començar, dues columnes i una coberta de volta o semicúpula de cassetons. Segueix el vel i les tanques o cancells de fusta com a elements d'una gramàtica del santuari religiós.<sup>42</sup> Però la imatge es caracteritza sobretot per una escala d'accés. Aquest no és un tret dominant en

les representacions arquitectòniques. Ens sembla específicament que pertany, conjugat amb els elements citats prèviament, a una lògica de l'arquitectura funerària. L'escala ja permetia assolir el firmament als antics egipcis. Una idea que reapareix a la Bíblia amb la visió de Jacob, que veu l'escala per on baixen els àngels del cel. El valor místic de l'escala queda palès de forma molt sintètica en una estela copta on l'escala és tractada com a objecte aïllat i s'exhibeix, juntament amb la creu, en un marc arquitectònic.<sup>43</sup> La representació més habitual i significativa a la pintura cristiana antiga és, sense dubte, la imatge del mausoleu de Llätzer ressuscitat, sistemàticament representada amb graons. En aquest cas, a diferència de la tomba de Llätzer, l'estructura arquitectònica es presenta de front, amb una semiperspectiva dels graons.<sup>44</sup> El resultat és confús des del punt de vista de la representació, però transmet perfectament el missatge.

La imatge de l'estructura és més simbòlica que descriptiva: conté els elements que es troben combinats de diferents maneres a tots els llocs d'enterraments privilegiats, començant per la memòria de Sant Pere sota el Vaticà o les tombes dels papes a les catacumbes de Sant Pere i Sant Marcel·lí a Roma: columnes, cancells i arcada. La coberta crea problemes: no queda clar si es tracta d'un edifici pròstil amb la projecció d'una cúpula o volta o, fins i tot, d'un cimbori. De fet, l'interior del dibuix en perspectiva presenta el que semblen ser cassetons de volta.<sup>45</sup> D'altra banda, l'interior s'amaga rere un vel corregut. Sobre la roba verda, com si fossin teixides, hi ha dibuixades creus de tota mena, gregues, llatines i egípcies en petit format i de color vermell. L'aspecte de la tela té certa semblança amb un vel de la catacumba de Sant Genari a Nàpols i, sobretot, amb un vel del monestir de Baouit reproduït per J. Clédat.<sup>46</sup> De vegades, a les esteles egípcies el difunt apareix en un marc semblant, amb el vel recollit. També és el cas de la imatge de la *confessio* sota la basílica de Sant Joan i Sant Pau. Els cortinatges recollits són també el marc per a les aparicions de membres de la jerarquia política, eclesiàstica o de la presència de la Verge Maria.<sup>47</sup> A la casa funerària d'Oxirinc,

41. El mateix sistema es troba al convent de Sant Apolo de Baouit, on la paret d'una de les cel·les es defineix gràcies a la banda de pintura fosca que dibuixa els marcs necessaris per als diferents personatges, a diferents escales. Vegeu CLÉDAT, J.: *Le monastère et la nécropole de Baouit*, MIFAO 12, el Caire, 1904; MASPERO, J.: *Fouilles exécutées à Baouit. Notes mises en ordre et éditées par Etienne Drioton*, MIFAO 59, El Caire, 1931.

42. A l'Egipte grecoromà, la imatge de la porta, símbol hel·lenístic per excel·lència del traspàs, alternarà amb el quiosc, com en les esteles paganes de Therenouthis (Abou Billou) d'època altimperial. Vegeu-ne un exemple a Mc CLEARY, Roger V.: *Portals to Eternity. The Necropolis at Therenouthis in Lower Egypt*, Michigan, 1987, p. 3.

43. Vegeu DOXIADIS, E.: *The Mysterious Fayum Portraits*, p. 45.

44. Un exemple molt similar pel que fa a la representació de les escales el trobem en un calze de vidre siropalestí del segle VI dC, on sota l'estructura es representaria la creu del Golgota. WEITZMANN, K.: *Age of spirituality*, p. 609-610.

45. Una imatge molt similar a aquesta arquitectura, però amb rombes a la volta o cúpula, es troba en un relleu d'Istanbul, en un frontal de sepulcre datat al segle V dC. Vegeu DECKERS, J.G., SERDAROGLU, Ö.: «Das hypogäum beim Silivri-Kapi in Istanbul», *Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Bonn 1991) vol 2, Münster, 1995, p. 674-681 i làmina 85.

46. Inèdita. Reproducció del dibuix de camp elaborat per J. CLÉDAT a *L'art copte en Égypte*, p. 22. Una altra imatge similar a CLÉDAT, J.: «Saison des fouilles avril-mai 1903» MIFAO 39 (2/1), el Caire, p. 37.

47. Per a diferents significats del vel, vegeu per exemple PASTAVROU, H.: «Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique», *Cahiers Archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 41, 1993.

32

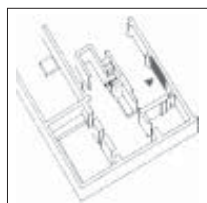


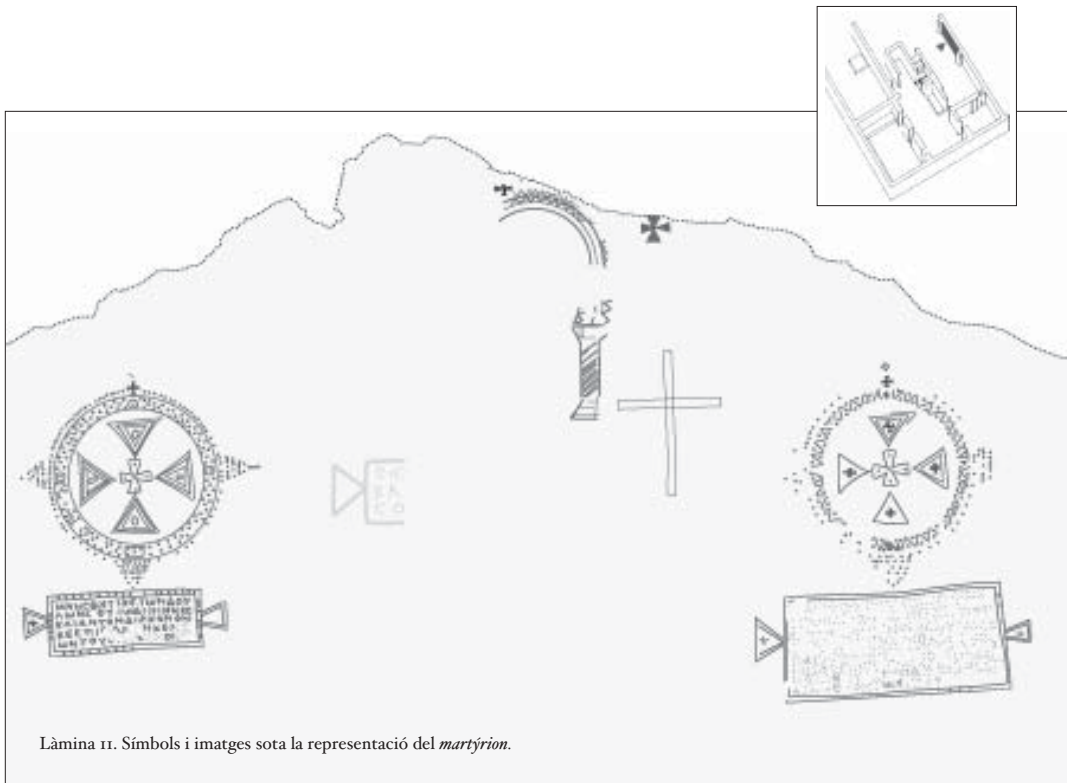
Figura 9. Pintura del *martýrion* en el moment de la troballa.

Làmina 10. Escena de pòrtic amb símbols cristians.

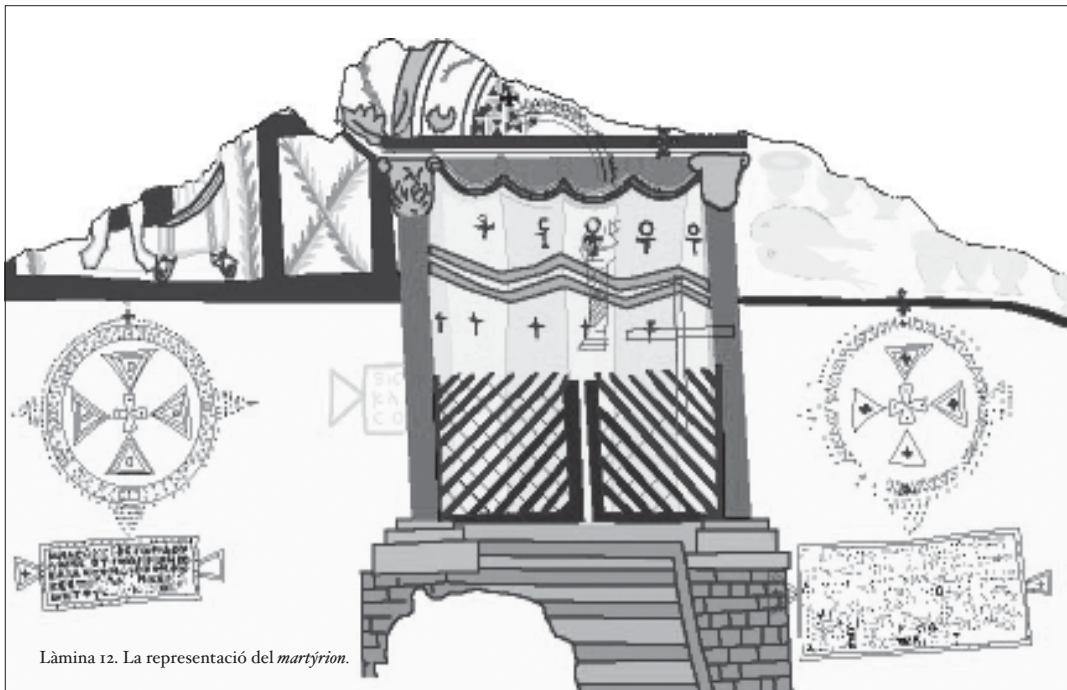


0 10 20 30 40 50 cm





Làmina 11. Símbols i imatges sota la representació del *martyrion*.



Làmina 12. La representació del *martyrion*.

l'arquitectura i el vel s'erigeixen com a motiu principal d'interès. Aquesta negació total de la visió del lloc sagrat, per mitjà del vel corre-gut, sembla significativa de la importància de l'espai evocat per aquesta imatge. És per això que ens sembla més adequat parlar, ja de la idea plàstica d'un *martýrion*, ja de la memòria per excel·lència, la de Crist. Des d'aquest punt de vista, la iconografia d'Oxirinc té el paral·lel més pròxim en la imatge de la capella de l'èxode d'El-Bagawat (oasi de Kharga) on s'ha reconegut el Sant Sepulcre,<sup>48</sup> sobretot si es recorda que el mur del costat presentava una columna destinada a evocar la mateixa idea.

A la banda esquerra de l'espectador, a la part alta de la paret, el camp està dividit en dos quadres. En un dels quadres, es veuen els peus de dos personatges, i en l'altre, dos rams de palma encreuats. L'èmfasi en les palmes prové del seu simbolisme com a planta del paradís per excel·lència i com a símbol de victòria: un cop més el triomf sobre la mort, i per això acostumen a estar vinculades amb els màrtirs. Una porta entre palmes seria la imatge de la beatitud celeste dels dipositats a la cripta o la tomba. Pel que fa als dos personatges, només es pot distingir la diferència de vestimenta: en un cas es tracta d'una toga i d'unes sandàlies convencionals entre els ciutadans i, en l'altre, de la capa o clàmide

i del calçat típic dels soldats. És massa poc per esbrinar-ne la identitat, però el que importa és constatar que, més avall, la *tabula ansata* parla de Joan i d'Anton, diaca, i potser també d'Epifani, segons la lectura de Concepció Piedrafita. De l'altre costat del *martýrion*, la decoració també s'estén sobre dos camps.<sup>49</sup> A la part alta, apareixen elements del banquet funerari. D'una banda, dos peixos representats d'una manera convencional. El peix és el menú de la *cena pura* del divendres, el sisè dia, per recordar la mort de Jesús. Aquest és el motiu de la seva presència com a decoració en espais per al banquet funerari.<sup>50</sup> També l'aigua, com el vi, formen part de l'àgape,<sup>51</sup> tolerat per l'Església fins al segle V dC. A la dreta dels peixos, una sèrie de copes de color groc representen les làmpades que il·luminen alhora que simbolitzen el lloc de culte o de pregària.<sup>52</sup> Es constata, per tant, en l'evolució del conjunt de la decoració, una major presència d'elements eclesiàstics. Es podria pensar, doncs, que els promotors pertanyen a una església ja establerta i organitzada, que pren cura dels morts, institucions caritatives que garanteixen una tomba per a tothom. Es fa càrrec també del culte de les relíquies dels màrtirs que, en l'imaginari de l'època, reben la corona dels justos, la corona immarcescible<sup>53</sup>, perquè són un model de vida i de mort per a tots els fidels.

Quins elements intervenen en la datació d'aquesta pintura? Els paral·lels per un o altre detall són força abundants, però alhora prou imprecisos. Les esteles coptes, per exemple, exhibeixen marcs arquitectònics similars de forma indistinta entre els segles IV i VI dC. Tanmateix, la tendència a arrodonir la part superior de l'edifici sembla més freqüent en el segle VI dC. A la vegada, la composició de la pintura amb els elements figuratius de les bandes fa pensar també en el sistema narratiu d'alguns díptics de marfil del segle VI dC, com ara el de Crist i els apòstols d'Erevan (Armènia). D'altra banda, la policromia d'Oxirinc té molta semblança amb la pintura de Baouit, datada entre els segles VI i VII dC. La reunió d'aquests paral·lels ens suggereix preferir una cronologia de segle VI dC per a aquesta fase pictòrica.

48. Per a les imatges, FAKHRY, A.: *The Egyptian Deserts. The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis*, El Caire, 1951. Per a la identificació, GRABAR, A.: *Martyrium* vol II p. 20. Quant a la cronologia, seguim de bon grat H. STERN, que preferia el segle V dC en el seu article «Les peintures du mausolée de l'èxode à El-Bagaouat», *Cahiers archéologiques* XI, 1960, p.94-119.

49. Cal constatar que la línia de separació s'ha traçat posteriorment al dibuix central i a la representació dels peixos i llànties.

50. Com al mosaic d'una *mensa* al cementiri de Matarès, a Tipasa. Vegeu BOUCHENAKI, M.: *Fouilles de la nécropole de Tipasa (Matarès, 1968-1972)*, Alger, 1975, que el data a finals del segle IV o a principis del V dC, a la p. 44.

51. FÉVRIER, P.-A.: «À propos du repas funéraire: culte et sociabilité. Christo Deo, pax et concordia sit convivio nostro», *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, XXVI, 1977, p. 29-45.

52. La forma s'ajusta molt a la de les làmpades d'una estela anepígrafa del Museu del Caire. Vegeu-ne una reproducció a *L'art copte en Égypte* p.127.

53. Es tracta d'una referència a les actes del Martí de Sant Fructuós (bisbe de Tarragona), Sant Auguri i Sant Eulogi, tal com es pot llegir en la traducció de M. Estradé, que es troba, per exemple, a *Actes dels màrtirs*, Clàssics del Cristianisme, Barcelona, 1991, p. 124.

#### IV. EPÍLEG: DE L'AULA FUNERÀRIA A L'ORATORI

Les pintures d'Oxirinc suposen una gran novetat per a la iconografia de l'antiguitat tardana. Amplien l'inventari de la pintura funerària i de les imatges de l'arquitectura sagrada. Contribueixen, a més, a la interpretació funcional d'un conjunt d'edificacions i de la seva evolució. Així mateix, aquest conjunt és doblement interessant, perquè proporciona un exemple de la transformació i convivència entre dos estils i dos repertoris iconogràfics entre els segles V i VI dC.

Canvi estilístic, ho hem vist, en passar de la sobrietat simbolista a una iconografia rica en figures i colors. Al llarg d'aquest escrit s'ha posat de manifest la dificultat de trobar elements de datació per a aquest art. Les imatges de l'aula funerària, amb Jonàs i l'àguila psicopompa, així com l'estela del matrimoni, eren comparables amb altres exemples de datació encara imprecisa. Acabant el repàs del conjunt, les similituds cromàtiques d'aquestes pintures amb la representació del *martýrion* suggereixen que convé apropar-ne les datacions. Costa d'imaginar tres fases de decoració: policromia, bicromia i, un cop més, policromia. S'ha de pensar més aviat en l'esforç econòmic que devia suposar una decoració d'aquesta qualitat. Si recordem que la casa funerària va experimentar canvis d'estructura, resulta asenyat relacionar totes les intervencions.

54. FALLA CASTELFRANCHI, M.: "Pitture «iconoclaste» in Italia..." *Bizancio e l'Occidente*, en relació amb l'oratori dels Quaranta màrtirs de Sebaste, p. 417, nota 38.

55. FALLA CASTELFRANCHI, M.: "Pitture «iconoclaste» in Italia..." *Bizancio e l'Occidente* p. 419, fent referència a l'article de Velmans, T.: «Le décor de la voûte de l'Oratoire de Santa Lucia: une iconographie des Quarante Martyrs», *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Galantina, 1986, p. 341-354, que no m'ha estat possible consultar.

56. Amb matisos, ja que F. Bisconti recupera el dossier de les imatges del martiri i de violència més antigues a «Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana: dal «vuoto figurativo» all'«immaginario devozionale», LAMBERIGHTS, M.; Van DEUN, P. (ed.): *Martyrium in multidisciplinary perspective. Memorial Louis Reekmans*, p. 247-292, Lovaina, 1995.

Hem parlat en un moment determinat de tendència simbolista i d'art anicònic. L'art cristià egipci dels segles V i VI dC ha estat alguna vegada invocat com a antecedent de corrents iconoclastes posteriors.<sup>54</sup> De vegades, la iconoclàstia es revela com una tendència que depèn fonamentalment dels titulars de la jerarquia eclesiàstica i de la seva política sobre les imatges o de les relacions amb altres regions de la cristiandat. En altres casos, la tendència simbolista sembla que s'hagi de relacionar amb els espais funerals, com a mètode per evocar el martiri.<sup>55</sup> Podríem afegir la presència dels mateixos motius simbòlics als espais monàstics, egipcis o aliens, com a síntesi mística de la mort en vida. No sembla, per tant, que la tria depengui d'una filosofia de la imatge que s'estén a tota la població en un moment determinat, sinó del contingut específic, del missatge transmès. Certament, el simbolisme triomfal de la passió i el martiri va prendre el relleu sobre les imatges testamentàries que evocaven la salvació. La mort s'afronta en aquest moment i context en forma d'el·lipse.<sup>56</sup>

La superposició de pintures a Oxirinc il·lustra el pas d'un art simbòlic funerari de tall comunitari a l'estructuració d'un art figuratiu eclesiàstic. La casa funerària modificada perd la sala de reunions i guanya en referències als llocs sants. L'edifici sembla que experimenti una especialització cap al culte dels màrtirs. Més endavant, encara hi haurà nous canvis que tindran a veure potser amb espais monàstics. Així, el pas del simbolisme cap a la figuració arquitectònica prové d'una modificació de funcions i possiblement d'una intervenció augmentada de la jerarquia eclesiàstica. En definitiva: un pas conceptual de la casa funerària cap a l'oratori, una qüestió que desenvoluparem més a fons en la publicació completa de l'edifici.

## LECTURA I TRADUCCIÓ DELS TEXTOS MURALS GRECS

per Concepció Piedrafità

### I. LA TABULA ANSATA

La lectura i traducció de la *tabula ansata* ens demostra una sèrie d'aspectes gramaticals i lingüístics molt interessants, no exempts, però, de dificultats que encara no estem en condicions d'aclarir totalment. Per això ja diem, des del començament, que el que oferim aquí és una primera lectura, que estem oberts a qualsevol suggeriment que se'ns pugui fer, i que nosaltres mateixos estem treballant per obtenir una millor interpretació del text.<sup>1</sup>

Transcripció de la *tabula ansata*

MNHC ΘΗΤΙΚΕΤΩΝΔΟΥ  
ΛΩΝC ΟΥΙΩΑΝΝΗΝΚΕ  
ΚΑΙΑΝΤΟΝΔΙΑΚΟΝΟΝ  
ΚΕΕΠΙ(ΦΑΝΙΝ)ΚΕ (Ν) ...  
ΩΝΤΟΥ ... Ν ... (ΟΙ)

Proposta de lectura

MNHΣΘΗΤΙ ΚΕ ΤΩΝ ΔΟΥ-  
ΛΩΝ ΣΟΥ ΙΩΑΝΝΗΝ ΚΕ  
ΚΑΙ ΑΝΤΟΝ ΔΙΑΚΟΝΟΝ  
ΚΕ ΕΠΙ(ΦΑΝΙΝ) ΚΕ (Ν) ...  
ΩΝΤΟΥ ... Ν ... (ΟΙ) ...

Proposta de traducció

*Recordeu-vos dels vostres servents  
Joan i Anton(i) diaca,  
(i també) Epi(fani) ...*

Comentari sobre el text i la traducció

L'estat de conservació del text no és gaire bo. Està escrit en majúscules excepte l'omega, que apareix sistemàticament en minúscula. La persona que va escriure el text

no era gaire bon escriptor i va haver de preparar les lletres amb una sèrie de punts rodons que li servien de guia. Aquests punts, però, no sempre són els mateixos ni estan en la mateixa posició per a les mateixes lletres.

(37)

Les tres primeres línies ofereixen una lectura bastant clara i segura, però les línies quatre i cinc són de lectura dubtosa. A la línia quatre hem conjecturat el nom propi Epifani, però no és segur. La línia cinc no permet cap lectura.

La línia 1 presenta clarament 16 lletres  
La línia 2 presenta clarament 15 lletres  
La línia 3 presenta clarament 16 lletres  
La línia 4 presenta, potser, 14 lletres  
La línia 5 presenta ? lletres

Possible contaminació lingüística amb el copte

a) La forma de la lletra omega del text correspon a la forma de la lletra omega en copte (ω), que no coneix la forma de l'omega majúscula grega (Ω).

b) La lletra que representa la Σ grega està escrita amb la grafia copta C.

c) En el text, la partícula KE apareix repetida fins a quatre vegades. Aquesta partícula no sembla l'antiga partícula grega κε, enclítica i èpica que trobem en Homer. Ni l'època d'escriptura del text ni el seu contingut religiós cristià (els noms propis, Joan, Antoni; el càrrec, diaca; la súplica, recordeu-vos dels vostres servents) permeten una lectura en termes de grec. Aleshores ens han suggerit que podria tractar-se de la partícula copta KE, que es pot interpretar com un adverbi amb el significat de *també* i que es refereix a la paraula que va darrere, nom o pronom.<sup>2</sup> Es tracta d'una partícula que pot ser usada iterativament com la grega τε o la llatina *-que*.

Comentari sintàctic

La primera part del text és correcta; tenim el verb μνησθητι, que regeix genitiu τῶν δούλων, i aquest porta el també genitiu σου, que és un pronom personal de tercera

1. La lectura del text grec ha estat confirmada pel doctor Antonio López Eire, catedràtic de Grec de la Universitat de Salamanca, i la interpretació de les partícules coptes intercalades ha estat suggerida pel doctor Josep Padró i Parcerisa, professor d'egiptologia de la Universitat de Barcelona i director de la Missió Arqueològica d'Oxirinc.

2. MALLON, A.: *Grammaire Copte*, Beirut (4<sup>a</sup> edició) 1956, p. 51-52; CERNY, J.: *Coptic Etymological Dictionary*, Cambridge, 1976, p. 51.

persona. Per tant, la lectura al peu de la lletra és la següent:

*Recordau-vos dels servents de vós.*

Ara esperaríem una aposició en genitiu, però o bé la tenim en acusatiu, Ἰωαννην καὶ Αντων. διακονον ο aquest acusatiu, en realitat doble acusatiu (triple si llegim Epifani), depèn d'un verb que no podem llegir. Malgrat algun possible error sintàctic, el significat és clar: estem davant d'una oració per als difunts, allò que primer en llatí i després en castellà i en català es diu un *memento*, per la primera paraula en què en llatí comença aquest tipus d'oració. El *memento* és una expressió llatina que significa *recordau-vos*. Amb aquest nom es denominen les dues oracions que, a la missa, recita el celebrant per als vius i per als difunts.<sup>3</sup>

Exemple: Commemoració dels difunts

*Memento etiam, Domine,  
famulorum, famularumque,  
(nom del difunt o difunts)  
qui nos praecesserunt cum signo fidei,  
et dormiunt in somno pacis.*

El significat del text és clar. Es demana a Déu que es recordi dels seus servents Joan, el diaca Antoni i potser un Epifani, personatges difunts i tal vegada representats a les pintures. Si repetim tota la traducció amb tots els elements grecs i coptes podem llegir:

*Recordau-vos també dels servents de Vós  
Tant de Joan com d'Antoni, diaca, com  
(d'Epifani)...*

Hem buscat un paral·lel amb una missa grega en ritu ortodox; es tracta de la litúrgia celebrada segons el ritual de Sant Joan

Crisòstom a la catedral ortodoxa de Santa Sofia, a la ciutat nord-americana de Washington (EUA).<sup>4</sup>

Després de la consagració, el sacerdot prega a Déu pels vius i pels morts, igual que fem en una missa de ritual catòlic; els termes de l'oració són molts semblants en els dos ritus. Donem a continuació el text grec i la traducció catalana.

(El sacerdot diu aquesta oració en veu baixa)

Τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Προφήτου, Προδρόμου καὶ Βαπτιστοῦ. Τῶν ἁγίου (τοῦ δεῖνος) οὐ καὶ τὴν μνήμην ἐπιτελοῦμεν, καὶ πάντων σου τῶν Ἀγίων, ὧν ταῖς ἰκεσίαις ἐπίσκεψαι ἡμᾶς ὁ Θεός.

Καὶ μνήσθητι πάντων τῶν προκεκοιμημένων ἐπ'ἐλπίδι ἀναστάσεως ζωῆς αἰωνίου(καὶ μνημονεύει οὓς βούλεται). Καὶ ἀνάπαυσον αὐτοὺς ὁ Θεός ἡμῶν, ὅπου ἐπισκοπεῖ τὸ φῶς τοῦ προσώπου σου. Ἐτι παρακαλοῦμέν σε.

Μνήσθητι, Κύριε, πάσης Ἐπισκοπῆς Ὁρθοδόξων, τῶν ὀρθοτομούντων τὸν λόγον τῆς σῆς ἀληθείας παντὸς τοῦ Πρεσβυτερίου, τῆς ἐν Χριστῷ διακονίας καὶ παντὸς Ἱερατικοῦ καὶ Μοναχικοῦ Τάγματος. Ἐτι προσφέρομεν σοὶ τὴν λογικὴν ταύτην λατρείαν ὑπὲρ τῆς Οἰκουμένης ὑπὲρ τῆς Ἁγίας, Καθολικῆς καὶ Ἀποστολικῆς Ἐκκλησίας, ὑπὲρ ἐν ἀγνείᾳ καὶ σεμνῇ πολιτείᾳ διαγόντων, ὑπὲρ τῶν πιστοτάτων καὶ φιλοχρίστων ἡμῶν ἀρχόντων, παντὸς τοῦ ἐπιτελείου καὶ τοῦ στρατοπέδου αὐτῶν.

Δὸς αὐτοῖς, Κύριε, εἰρηκὸν τὸ βασίλειον, ἵνα καὶ ἡμεῖς, ἐν τῇ γαλήνῃ αὐτῶν, ἤρεμον καὶ ἡσύχιον βίον διάγωμεν, ἐν πάσῃ εὐσεβείᾳ καὶ σεμνότητι.

Traducció

*Per Sant Joan Baptista, profeta i precursor, pels sagrats, gloriosos i honorables Apòstols, per Sant (el del dia), la memòria dels quals celebrem, i per tots els sants pels quals et supliquem, oh Déu, que vinguis.  
(Memento dels morts)*

3. PETROSILLO, P: *El Cristianismo de la A a la Z*, Madrid, 1996, p. 268-269.

4. *The Divine Liturgy of Saint John Chrysostom*, (Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ) Saint Sophia Greek Orthodox Cathedral, 36th Street and Massachusetts Avenue N. W. Washington, D. C. 20007, November 1998. Agraïm al professor Joan Alberich que ens hagi facilitat la bibliografia que citem sobre aquests aspectes més actuals de la litúrgia en grec.

*Recorda't de tots els qui descansen en l'esperança de la resurrecció en la vida eterna (menció d'aquells que es vulgui). Oh Déu nostre, permet que puguin veure la llum del teu rostre. Així ho demanem.*  
(Memento dels vius)

*Recorda't de tot l'episcopat ortodox, que ensenya rectament la paraula de la teva veritat, de tots els presbiteris al servei de Crist i del clergat i dels ordres monàstics. T'oferim aquest servei pel món i per la sagrada església, catòlica i apostòlica; pels qui viuen en la puresa i temprança; per totes les nostres autoritats i pel nostre exèrcit. Dóna'ls, Senyor, un governament en pau, perquè nosaltres, en la seva calma, tinguem una vida calmada i tranquil·la, en tota pietat i dignitat.*

Després d'aquesta llarga oració, el sacerdot encara torna a pregar en veu alta pel seu arquebisbe, per la seva ciutat, per les altres ciutats del país, pels navegants, pels qui fan camí per terra, pels qui ho fan per l'aire, pels malalts, pels fatigats, pels presoners i la seva salvació, pels membres de l'Església, pels pobres i per tots els presents. I sempre comença cada paràgraf amb el mnēstheti seguit de genitiu.

Explicarem ara com hem buscat els paral·lels més antics i l'origen d'aquest tipus de súpliques. Hem fet tot un seguiment d'autors grecs fins al segle XIV i hem trobat moltíssimes cites.<sup>5</sup> Però seguint l'ordre cronològic, hem triat les més significatives. Són les següents: els Setanta, l'Évangeli de Sant Lluc, l'Apocalipsi apòcrif de Joan, Eusebi de Cesarea (III-IV dC), Sant Epifani de Constàntia (IV-V dC), Sant Gregori de Nazianz (IV dC), Sant Basili de Cesarea (IV dC), anomenat el Gran, Sant Joan Crisòstom (IV-V dC) i Basili de Selèucia (V dC).

Septuaginta. Deut 9.27.1

μνήσθητι Αβρααμ καὶ Ἰσαακ καὶ Ἰακωβ τῶν θεραπόντων σου,  
οἷς ὤμοσας κατὰ σεαυτοῦ: μὴ

ἐπιβλέψης ἐπὶ τὴν σκληρότητα τοῦ λαοῦ τούτου καὶ τὰ ἀσεβήματα καὶ τὰ ἁμαρτήματα αὐτῶν.

39

*Recordau-vos d'Abraham, d'Isaac i de Jacob, els vostres servents als quals vau prometre que no tindrieu en compte l'obstinació d'aquest poble, la seva dolenteria i els seus pecats.*

Novum Testamentum. Luc. 23.42.2

καὶ ἔλεγεν, Ἰησοῦ, μνήσθητί μου ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ βασιλείᾳ σου. καὶ εἶπεν αὐτῷ, Ἀμήν σοι λέγω, σήμερον μετ' ἐμοῦ ἔσῃ ἐν τῷ Παραδείσῳ.

*l deia: Jesús, recorda't de mi quan arribis al teu regne. I li va contestar: Amén, et dic que avui seràs amb mi al paradís.*

Apocalypsis Johannis.

Apocalypsis apocrypha Johannis, 321.12

ἰδὲ καὶ τὸν ληστὴν ὅπου κλοπαὶ καὶ φόνοι καὶ αὐτὸς ἐνενήκοντα ἐννέα φόνους ἐποίησεν, ἀλλ' ἐν πίστει θερμῇ καὶ βοῇ μεγάλη ὅτι εἶπεν ἐν τῷ σταυρῷ: μνήσθητί μου, Κύριε, ἐν τῇ βασιλείᾳ σου, τὸν παράδεισον ἔλαβεν.

*Vet-ho aquí que el lladre, que era amic de lladres i assassins i que ell mateix havia matat noranta-nou persones, a la creu, amb gran fe i amb un gran crit va dir: recorda't de mi, Senyor, en el teu regne. I va obtenir el paradís.*

Gregorius Nyssenus.

Encomium in XL martyres I, 46.772.22

Κύριε μνήσθητί μου, εἰπὼν, ἐν τῇ βασιλείᾳ σου.

*Senyor, recorda't de mi, va dir, en el teu regne.*

5. Agraïm la col·laboració del senyor José Juan Mata en la recerca de les cites esmentades.

Eusebius. Comentaria in Psalmus, 23.1121.1

Μνήσθητι, Κύριε, τοῦ ὄνειδισμοῦ  
τῶν δούλων σου, οὗ ὑπέσχον ἐν τῷ  
κόλπῳ μου πολλῶν ἐθνῶν: οὗ  
ὠνειδισαν οἱ ἐχθροί σου, Κύριε, οὗ ...

*Recorda't, Senyor, de la injúria dels teus  
esclaus/servents...*

Eusebius. Comentaria in Psalmus, 23.1121.19

Μνήσθητι, Κύριε, τοῦ ὄνειδισμοῦ  
τῶν δούλων σου.

*Ídem.*

Eriphanus. Panarion

(† adversus haereses), 3.77.29

τῷ ἐτέρῳ, καὶ ἔλεγεν ὅτι "οὐ φοβῆ  
σὺ τὸν θεόν, ὅτι ἐν τῷ αὐτῷ κρίματι  
ἐσμέν, οὗτος δὲ ὁ ἅγιος οὐδὲν  
<ἄτοπον> ἐποίησε". καὶ πρὸς ἐπὶ  
τούτοις ἐπεφώνει λέγων "μνήσθητί  
μου, Ἰησοῦ, ὅταν ἔλθης ἐν τῇ  
βασιλείᾳ σου", [καὶ] τοῦ σωτήρος  
πρὸς αὐτὸν εἰπόντος ὅτι "ἀμὴν λέγω  
σοι, σήμερον μετ' ἐμοῦ ἔσῃ ἐν τῷ  
παραδείσῳ".

*... I deia: "que no tens tu por de Déu, quan  
estàs en el mateix suplici, i ell és sant i res  
no ha fet", i cap a ells va parlar i dir:  
"Recorda't de mi, Jesús, quan arribis al teu  
regne", i el Salvador li va dir: "Amén et dic,  
avui seràs amb mi al paradís."*

Gregorius Nazianzenus.

Liturgia sancti Gregorii, 36.713.48

Ὁ λαὸς λέγει. Κύριε ἐλέησον.  
Ὁ ἱερεὺς λέγει. Μνήσθητι, Κύριε,  
τῆς εἰρήνης τῆς ἁγίας, μόνης,  
καθολικῆς, καὶ ἀποστολικῆς σου  
Ἐκκλησίας,

*El poble diu: Senyor, tingueu pietat.  
El sacerdot diu: Recorda't, Senyor, de la pau,  
de la teva santa, única, catòlica i apostòlica  
Església.*

Gregorius Nazianzenus.

Liturgia sancti Gregorii, 36.716.5

Ὁ λαὸς λέγει. Κύριε ἐλέησον.  
Ὁ ἱερεὺς λέγει. Μνήσθητι, Κύριε,  
τῶν εὐσεβῶς βασιλευσάντων.

*El poble diu: Senyor tingueu pietat.  
El sacerdot diu: Recorda't, Senyor, dels qui  
han governat piadosament.*

Gregorius Nazianzenus.

Liturgia sancti Gregorii, 36.716.7

Ὁ ἱερεὺς λέγει. Μνήσθητι, Κύριε,  
τῶν εὐσεβῶς βασιλευσάντων.  
Μνήσθητι, Κύριε, τῶν ἐν τῷ  
παλατίῳ, ἡμῶν ἀδελφῶν πιστῶν, καὶ  
ὀρθοδόξων, καὶ παντὸς τοῦ  
στρατοπέδου.

*El sacerdot diu. Recorda't, Senyor, dels qui  
han governat piadosament.  
Recorda't, Senyor, dels qui (habiten) el  
palau, nostres fidels germans, i dels orto-  
doxos i de tot l'exèrcit.*

Basilus Caesariensis.

Liturgia (recensio brevior vetusta), 31.1629.34

Κύριε. Μνήσθητι, Κύριε τῆς εἰρήνης,  
τῆς ἁγίας, μόνης, καθολικῆς καὶ  
ἀποστολικῆς σου Ἐκκλησίας.

*Senyor. Recorda't, Senyor, de la pau, de la  
teva santa, catòlica i apostòlica Església.*

Basilus Caesariensis.

Liturgia (recensio brevior vetusta), 31.1640.31

Ἐν πρώτοις μνήσθητι, Κύριε, τοῦ  
ἁγίου Πατρὸς ἡμῶν ἀρχιεπισκόπου  
Ἰββα Δ. πάπα καὶ πατριάρχου τῆς  
μεγαλοπόλεως Ἀλεξανδρείας...

*En primer lloc recorda't, Senyor, del nostre  
pare sant arquebisbe (el nom d'ell) pare i  
patriarca de la gran ciutat d'Alexandria...*

Johannes Chrysostomus.  
De cruce et latrone (homilia 1), 49.413.1

Μνήσθητί μου, Κύριε, ὅταν ἔλθῃς ἐν  
τῇ βασιλείᾳ σου.

*Recorda't de mi, Senyor, quan arribis al teu regne.*

Johannes Chrysostomus.  
In Genesim (sermone 1-9), 54.613.16

Μνήσθητί μου, φησὶν, ἐν τῇ βασιλείᾳ  
σου.

*Recorda't de mi, diu, en el teu regne.*

Basilus Seleuciensis.  
Homilia in divites, 28.1057.37

Μνήσθητί μου, Κύριε, ὅταν ἔλθῃς ἐν  
τῇ βασιλείᾳ σου.

*Recorda't de mi, Senyor, quan arribis al teu regne.*

Tots aquests textos que hem vist fan referència a una súplica per als vius o per als morts. El model primer el tenim al Deuteronomi, on es prega per Abraham, Isaac i Jacob, servents de Déu, i l'altre gran model és el passatge del bon lladre, a qui la tradició anomena Dimes, i que va ser crucificat amb Jesús i amb un altre lladre. Dimes es va penedir dels seus pecats i va demanar a Jesús: "Recorda't de mi quan arribis al teu regne". I Jesús li va dir: "En veritat et dic que avui seràs amb mi al Paradís". Aquest passatge ha estat comentat per molts autors eclesiàstics i és la base de la litúrgia que prega per vius i morts, tant en el ritual grec ortodox com en el llatí. L'Església catòlica grega també el conserva, però està escrit en grec modern i ha canviat l'imperatiu clàssic antic per un imperatiu modern regularitzat.<sup>6</sup>

## II. EL TEXT EMMARCAT PER UNA CORONA

(41)

Possible lectura

(?) C O (?)  
HΘΩN  
TOICΦO  
BOY(M)EN  
O(I).... ....  
.... ....

La lectura no és gens segura i la que donarem és una hipòtesi considerant un pasatge del Psalm 102. Apareix aquí la idea del temor de Déu.

Ps 102. 13-15

Καθὼς οἰκτεῖρει πατὴρ υἱοὺς,  
ᾤκτειρήσε Κύριος τοὺς φοβουμένους  
αὐτὸν,  
ὅτι αὐτὸς ἔγνω τὸ πλάσμα ἡμῶν.  
Μνήσθητι ὅτι χοῦς ἐσμεν:  
ἄνθρωπος, ὡσεὶ χόρτος αἱ ἡμέραι  
αὐτοῦ:  
ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ, οὕτως  
ἔξανθήσει.

*Com un pare s'apiada dels seus fills,  
el Senyor s'apiada dels qui el temen,  
perquè sap de quin fang som.  
Recorda't que som pols.  
La vida de l'home dura com l'herba,  
la seva florida és com la dels camps.*

Escriptor eclesiàstic Eusebi de Cesarea comenta aquest psalm i torna a insistir que els homes han de témer Déu.

Eusebius. Comentaria in Psalmus, 23.1265.55

Καθὼς οἰκτεῖρει πατὴρ υἱοὺς,  
ᾤκτειρήσε Κύριος τοὺς φοβουμένους  
αὐτὸν,  
ὅτι αὐτὸς ἔγνω τὸ πλάσμα ἡμῶν.  
Μνήσθητι ὅτι χοῦς ἐσμεν:  
ἄνθρωπος, ὡσεὶ χόρτος αἱ ἡμέραι  
αὐτοῦ:  
ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ, οὕτως  
ἔξανθήσει

*Ídem.*

6. Vegeu ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ, Αθηνά, 1990, p. 23, 28.



42

Eusebi insisteix en això, i hem de recordar que un dels dons de l'Esperit Sant és precisament el temor de Déu. Recordem-los, són set: saviesa, intel·ligència, consell, ciència, fortalesa, pietat i temor de Déu. Aquest últim cal entendre'l com la por, temor o respecte que devem a Déu.

Estudiant això potser es podria pensar que hi ha un complement indirecte en datiu “per als qui temen” (τοις φοβουμενοις) i podríem pensar, ja que la inscripció està dintre d'una corona, que la primera part de la inscripció que no està clara potser podria dir “regal, do, corona, premi, etc.”; la part final perduda, per paral·lisme amb el psalm, podria dir “Déu” (θεον) o “tu” (αυτον). Si ho llegim amb aquesta idea podríem dir, “premi per als qui temen Déu” o “premi per als qui el temen”. De moment, apuntem aquesta lectura com una hipòtesi de treball amb totes les prevencions possibles.

# LA COURONNE IMMARCESCIBLE

## PEINTURES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE

### DE LA NÉCROPOLE HAUTE D'OXYRHYNOS (AL MINYÂ, ÉGYPTHE)

EVA SUBÍAS PASCUAL

#### PRÉSENTATION DE LA NÉCROPOLE

*Josep Padró, Maïte Mascort et Hassan Ibrahim Amer*

43

#### LECTURE ET TRADUCTION DES TEXTES MURAUX GRECS

*Concepció Piedrafita*

#### PRÉSENTATION

L'Institut catalan d'Archéologie classique est né à l'initiative du Gouvernement autonome de la Catalogne afin de créer une institution consacrée à la recherche et à la formation avancée dans cette discipline ainsi qu'à la diffusion de la civilisation et de la culture classiques. Cette création entre dans le cadre de la politique du Département des Universités, de la Recherche et de la Société de l'Information qui vise à promouvoir l'établissement de centres homologués qui encouragent la recherche dans des domaines d'un intérêt spécial pour la Catalogne. L'Université Rovira i Virgili a, elle aussi, prit part à la constitution de cet institut, tandis que le Conseil inter-universitaire de la Catalogne et la Direction générale de Recherche et du Patrimoine culturel participent, eux, aux organismes de direction.

La Catalogne est très riche en vestiges archéologiques de l'Antiquité. C'est le résultat, en grande partie, du rôle important qu'elle a joué aussi bien lors la colonisation grecque que pendant l'expansion politique et culturelle de Rome vers les terres d'Occident, ainsi que de l'impact culturel de tout cela pour les populations autochtones.

Les études d'archéologie classique jouissent, en Catalogne, d'une longue tradition et nombreux furent les chercheurs importants dans ce domaine au siècle dernier. En outre, ces études ont beaucoup progressé au cours de ces dernières années, c'est la conséquence de la sensibilité croissante des citoyens quant à la sauvegarde du patrimoine archéologique et à l'application de la nouvelle législation sur le patrimoine historique et culturel qui a rendu nécessaire, mais aussi possible, l'exploitation scientifique de nombreux gisements. Cette richesse archéologique ainsi que toute l'activité qui en découle exigent que l'on encourage un développement adéquat de la recherche indispensable à l'étude, à l'interprétation et à l'exploitation culturelle de ce patrimoine.

Au niveau européen et international, l'archéologie classique, la doyenne des archéologies, réalise aussi des progrès considérables : elle affine sa méthodologie, elle exploite les vastes possibilités qu'offrent les nouvelles technologies et l'application des techniques archéométriques, elle accumule une grande masse de connaissance difficile à gérer mais susceptible de donner une nouvelle image, riche et vivante, de l'Antiquité classique et de contribuer déci-

sivement à la compréhension de sa dimension historique. Cependant, cette discipline scientifique envisage d'autres défis, difficiles à résoudre. L'un des plus pointus est peut-être la tendance, difficile à arrêter, à la fragmentation, favorisée par la progressive spécialisation des chercheurs. La spécialisation est indispensable si l'on veut aller plus loin dans les divers et nombreux aspects que peuvent nous offrir les vestiges matériels que nous a légués l'Antiquité. Mais il est vrai qu'il faut aussi employer les moyens nécessaires pour que cela ne complique pas les progrès vers la compréhension globale des phénomènes qui la caractérisent. Il faudra, sans nul doute, encourager et institutionnaliser au maximum les contacts, les collaborations et la réflexion interdisciplinaire entre spécialistes ainsi qu'entre les différents groupes de recherche qui travaillent dans les domaines variés de notre discipline.

L'Institut catalan d'Archéologie souhaite répondre à ces besoins, il veut favoriser la collaboration et les synergies avec les universités du pays, avec les autres centres de recherche de la Catalogne, tels que l'Institut d'Études catalanes ou le Musée national d'Archéologie ainsi qu'avec les institutions qui contribuent à gérer le patrimoine archéologique, en visant à créer un référent scientifique et une plate-forme de coopération internationale dans ce domaine de la recherche.

Le siège central de cet Institut se trouve dans le cœur historique de Tarragone. Au moment où nous écrivons cette présentation, on procède à la restauration du bâtiment qui l'abritera, bâtiment cédé par la mairie de Tarragone et l'Université Rovira i Virgili qui ont accueilli avec enthousiasme et y ont apporté un soutien sans prix au lancement de ce projet.

L'importance et l'envergure du patrimoine archéologique, présent dans cette ville installée sur les restes de l'ancienne *Tarraco* - brillante capitale de l'*Hispania Tarraconense* -, en font, sans aucun doute, l'exemple le plus significatif de l'archéologie classique du pays. Les restes des monuments qui sont conservés sur place, les nombreux matériaux archéologiques importants déposés dans son musée centenaire - dont bon nombre de pièces possèdent, en outre, une valeur artistique de premier ordre - et les richesses du gisement qui reste à explorer, font de Tarragone un extraordinaire laboratoire archéologique.

La première publication de l'Institut entame la Série Documenta qui répond à la volonté de promouvoir et d'éditer des études qui fassent connaître de nouveaux éléments de la culture matérielle de l'Antiquité classique et lui donnent un cadre scientifique.

Ce livre étudie un ensemble de peintures murales des Ve et VIe siècles après J.-C. qui décorent les parois d'un oratoire paléochrétien découvert dans la nécropole haute de l'ancienne ville d'Oxyrhynchos (al-Minyâ, Égypte). L'auteur de l'étude, la Docteur Eva Subías, est chercheuse à l'Université Rovira i Virgili et collabore depuis le début de sa création avec l'Institut. La présentation de ces peintures lors d'une exposition au Musée égyptien du Caire, prévue pour les premières semaines de janvier 2003, a fait accélérer l'édition de ce travail. Il lui octroie une place prioritaire parmi les tâches initiales de notre Institut naissant afin de le faire connaître comme prémices et complément de la première présentation publique de cette découverte. Les fouilles des vestiges du bâtiment d'où ils proviennent ne sont pas encore terminées et la restauration même des peintures est en cours de réalisation au moment de remettre le texte et les illustrations de cet original à l'imprimerie. Je pense néanmoins que l'empressement à publier cette étude est parfaitement justifié par l'intérêt de la découverte et par les nouveautés qu'elle introduit dans l'étude de l'iconographie de l'Antiquité tardive. L'intérêt réside dans le fait que le bâtiment qui est décoré de ces peintures présente deux phases quant à sa construction et à ses fonctions. C'était à l'origine une maison funéraire qui est devenue, par la suite, un oratoire et, en ce qui concerne la décoration picturale des murs, la première phase se caractérise par une sobriété symboliste pour inclure, par la suite, une iconographie riche en figures et en couleurs. Une évo-

lution qui s'est déroulée au cours des Ve et VIe siècles après J.-C., bien documentée d'un point de vue archéologique. Si l'on ajoute à cela la non moins appréciable qualité artistique des représentations picturales, nous nous trouvons devant une pièce archéologique très particulière.

Eva Subías fait partie de l'équipe de recherche qui, dirigée par le Docteur Josep Padró de l'Université de Barcelone, travaille, depuis 1992, à l'étude archéologique et historique de l'ancienne Oxyrhynchos. Plusieurs campagnes de fouilles se sont déjà déroulées dans les intéressantes nécropoles de cette ville qui va de la période saïte jusqu'à l'Antiquité tardive. M. Josep Padró, Mme Maite Mascort et M. Hassan Ibrahim Amer nous présentent cette étude grâce à une synthèse des travaux réalisés jusqu'à maintenant par cette mission archéologique qui reçoit un large soutien international. Concepció Piedrafita, enfin, nous offre des textes grecs que l'on trouve sur l'ensemble mural et leur traduction et elle en fait une première interprétation. Nous les remercions tous de l'effort fourni qui a permis une publication rapide de ce volume et nous sommes persuadés que leur travail à Oxyrhynchos réserve encore toute une kyrielle de fruits précieux.

*Josep Guitart i Duran*  
Directeur de l'Institut catalan d'Archéologie classique

#### LA NÉCROPOLE HAUTE D'OXYRHYNCHOS : SITUATION ET PREMIERS TRAVAUX ARCHÉOLOGIQUES

*par Josep Padró, Maite Mascort et Hassan Ibrahim Amer*

Le site d'Oxyrhynchos (Bahnasah, province de Minyâ, Égypte) se trouve à quelque 190 km au sud du Caire, sur la rive gauche du Bahr Youssef, à cheval entre la terre fertile et le désert occidental de Libye. Les premières fouilles y ont été réalisées en 1897, mais à l'époque on y cherchait des papyrus plutôt que les structures urbaines. À partir de ce moment, le site a été pillé systématiquement et en permanence. Ce pillage n'a fait qu'augmenter lors de la construction d'une ligne de chemin de fer qui permettait d'extraire quotidiennement de ce lieu une énorme quantité de *sebakb* (terre organique du site, utilisée comme fertilisant pour les champs).

Le résultat de toutes ces interventions a été la presque totale dévastation du site. Au fur et à mesure qu'elles apparaissaient, les structures en pierre étaient démantelées afin d'en utiliser les matériaux, tandis que les papyrus trouvés étaient introduits sur le marché d'antiquités. Il faut reconnaître, néanmoins, que les papyrus récupérés offraient des indications importantes sur la topographie de la ville. Les chercheurs ont souvent étudié ces données afin de se faire une idée de

l'organisation d'Oxyrhynchos à l'époque romaine. Malgré tout, les résultats atteints ont été très précaires faute d'une quelconque base archéologique.

Lors de la constitution, en 1992, de la Mission mixte de l'Université de Barcelone et du Conseil Supérieur des Antiquités de l'Égypte pour l'étude d'Oxyrhynchos, on en était à une ignorance presque totale de ce qu'avait été l'urbanisme de la ville. Par contre, on possédait une connaissance exhaustive de la société oxyrhynquite grâce aux papyrus, surtout ceux qui dataient de l'époque romaine.

Pourtant, la place occupée par une importante nécropole, en plein centre de la ville, était surprenante. Cette nécropole avait été découverte par des fouilleurs clandestins qui, en 1982, avaient été surpris par les autorités égyptiennes alors qu'ils saccageaient une tombe datée de la Période Saïte (dynastie XXVI, 664-525 avant J.-C.). La nécropole était passée inaperçue des premiers fouilleurs d'Oxyrhynchos, Grenfell et Hunt ainsi que de Breccia.<sup>1</sup> Seul Petrie<sup>2</sup> s'en était approché légèrement du côté occidental et avait fouillé quelques tombes périphériques, mais sans en atteindre la partie centrale.

L'emplacement de la nécropole est cependant bien visible. Elle occupe actuellement une partie de terrain sensiblement plus élevé par rapport aux alentours, ce qui fait qu'on peut la voir de très loin, depuis

n'importe quel autre endroit du site. Occupant une extension considérable, la nécropole se trouve dans la partie nord-occidentale de la ville d'Oxyrhynchos, à l'intérieur de l'enceinte dont une partie est encore visible à l'ouest de la nécropole. C'est dans ce sens que nous pouvons parler d'une nécropole urbaine.

C'est justement parce qu'elle occupe la partie du site qui se trouve dans le désert qu'elle a échappé à la dévastation. N'étant pas recouverte de *sebkah* mais de sable stérile, elle était sans intérêt pour l'agriculture. Cette circonstance fortuite explique probablement le fait que la nécropole soit passée inaperçue pendant près de cent ans.

Au premier coup d'œil, l'emplacement «urbain» de la nécropole est surprenant. L'explication est toutefois logique et mérite qu'on s'y attarde car, comme on le verra, elle présente un intérêt tout particulier. Parmi les tombes que l'on y a découvert, les plus anciennes remontent à la Période Saïte (XXV<sup>e</sup> dynastie), tandis que les références les plus lointaines et incontestables sur la ville, en égyptien Pemdjé, datent de peu de temps auparavant, de la fin du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Il semble certain qu'Oxyrhynchos n'est devenue capitale de son nome que sous la XXV<sup>e</sup> dynastie, et c'est seulement à partir de cette époque que la ville a commencé à acquérir quelque importance. Les tombes saïtes correspondent donc à la première période de l'épanouissement d'Oxyrhynchos. Pour les ériger, on a choisi un emplacement éloigné du Bahr Youssef et de la vallée fertile et, sans aucun doute, de la ville même de Pemdjé. Actuellement, nous ignorons encore la situation exacte de cette ville pharaonique. Nous pouvons cependant être certains qu'elle se trouvait près du fleuve, qu'elle devait être beaucoup plus réduite que le site tel qu'il se présente de nos jours et que la nécropole devait être visible, puisqu'elle était construite sur une éminence naturelle du désert, à la limite de la zone fertile, sur un emplacement élevé, comme nous venons de l'expliquer. À l'origine, la nécropole a donc été bâtie au cours de la XXV<sup>e</sup> dynastie, à l'extérieur et loin de l'enceinte urbaine. C'est l'accroissement de la ville à l'époque gréco-romaine qui, par la suite, a entraîné l'intégration de la nécropole dans l'espace urbain.

Nous avons déjà signalé que les tombes les plus anciennes trouvées jusqu'à présent datent de la Période Saïte: outre la tombe numéro 1, découverte en 1982, au moment de son pillage, d'autres tombes datant de la même époque ont été mises à jour tout d'abord par la Mission égyptienne, puis par notre Mission mixte à partir de 1992,<sup>3</sup> la dernière en 1999.<sup>4</sup> Il est intéressant de mentionner que la Mission égyptienne a repéré une grande excavation, rectangulaire et orientée E-O, dans la roche naturelle. La tombe numéro 1 avait été bâtie à l'intérieur de cette cavité, du côté ouest, mais dans le restant de la cavité, explorée jusqu'au fond par la Mission égyptienne, il n'y avait rien. Il est évident que cette grande tranchée avait été creusée à l'époque saï-

te pour y aménager de nouvelles tombes, outre celle à laquelle nous avons donné le numéro 1, mais que ces tombes ne furent jamais construites.

Après la Période Saïte, l'état présent des fouilles nous laisse penser que la nécropole ne reçoit plus de sépultures. Nous savons, cependant, qu'à l'époque ptolémaïque un certain nombre de tombes saïtes monumentales avaient été visitées. Ce n'est qu'à l'époque romaine, à partir du Haut Empire, que la nécropole sera à nouveau utilisée.

Les tombes construites à partir de ce moment-là seront aménagées à côté de celles d'époque saïte et imiteront leurs caractéristiques architecturales: monuments construits en pierre de taille blanche, couverts d'une voûte en berceau et avec un plan plus ou moins complexe. Plusieurs de ces tombes ont été fouillées par la Mission égyptienne qui retrouva également, à certains endroits, les restes d'une dernière étape d'utilisation de la nécropole, sous la forme de structures en briques crues, souvent mal conservées.

À l'heure actuelle, nous ignorons comment la nécropole s'est intégrée exactement dans le réseau de la ville gréco-romaine d'Oxyrhynchos. Le problème est particulièrement compliqué sur les côtés est et sud de la nécropole, car les flancs nord et ouest semblent n'avoir guère été occupés comme lieu d'habitation, du moins de manière dense et permanente. Il semble clair, et nous l'avons déjà dit, que le terrain occupé par la nécropole dominait l'environnement. Du côté est, la photographie aérienne a permis d'observer un quartier résidentiel qui s'étendait, en direction du nord, jusqu'à l'hippodrome. Pour l'instant, on n'a pu retrouver qu'un seul pan de mur visible à l'œil nu qui pourrait correspondre à une séparation physique entre les maisons et les tombes. Le problème, en réalité, reste encore à résoudre.

Quand, en 1992, notre Mission mixte a pris en charge les travaux, la fouille a continué du côté est de la nécropole,<sup>5</sup> à l'endroit où s'étaient arrêtés les travaux de la Mission égyptienne. C'est ici, pour la première fois, qu'il a été possible de fouiller et d'étudier un ensemble homogène de structures en briques crues qui composent un oratoire d'époque paléochrétienne, décoré d'intéressantes peintures<sup>6</sup> et d'inscriptions pariétales. Cet oratoire donne accès à une série de cryptes où de nombreux défunts ont été enterrés. Mais en même temps, on assiste à une superposition et à une imbrication de chambres funéraires en pierre qui avaient été construites à l'époque païenne et dont certaines ont été réutilisées. Nous nous trouvons face à un cas très intéressant de continuité d'un lieu de sépulture qui se situe entre l'époque païenne et l'époque chrétienne. Le désir des premiers chrétiens de continuer à utiliser, à des fins funéraires, un espace en usage chez des païens est ici manifeste. Certains détails mêmes de la fouille semblent aller, par moments, en faveur de la coexistence des deux rituels d'enterrement au même endroit.

La fouille de cet oratoire paléochrétien n'est pas encore terminée, il s'avère d'une extension et d'une complexité inattendues. Cependant, l'intérêt de sa décoration pariétale a conduit le Musée du Caire à en choisir un certain nombre pour figurer dans une exposition sur les travaux archéologiques à Oxyrhynchos. L'intérêt de ces peintures justifie également la décision qui a été prise de les faire connaître, le plus rapidement possible, par le biais de cette publication.

La campagne de fouilles de 1992 a commencé par la découverte d'un mur rectiligne en briques crues, dans l'axe N-S, à l'est duquel commence l'oratoire d'époque romano-byzantine. Cet oratoire, de forme et de dimensions encore inconnues puisque la fouille doit continuer vers le nord et vers l'est, est directement construit sur un ensemble de tombes en pierre -on en ignore encore le nombre exact- que l'on peut dater vraisemblablement du Haut Empire.

La première salle de cet oratoire qui ait été fouillée est rectangulaire, longue et étroite, son mur ouest correspond au mur rectiligne déjà cité qui isole visiblement la construction du reste de la nécropole. Cet espace, qui profite et utilise un certain nombre de chambres d'une des tombes qui se trouvent en dessous, donne accès au moins à deux cryptes: une dont l'accès central se fait par un escalier construit en briques crues et l'autre dont l'accès en forme de puits est collé tout près du mur ouest. Le mur ouest était décoré, du côté intérieur, par deux peintures murales. Celles-ci se trouvent juste au-dessus de l'entrée de deux petites chambres en pierre appartenant à une autre tombe inférieure dont la voûte a été précisément abîmée par la construction de la crypte. Dans le sous-sol de cet espace, mais au-dessus de la voûte en briques crues de la crypte déjà mentionnée, elle-même pleine de squelettes, se trouvait une momie d'époque romaine. Finalement, la salle s'ouvrait vers le sud sur une petite chambre remplie, elle aussi, de restes humains.

Au cours des deux premières campagnes de 1992 et de 1993, on a également fouillé un deuxième espace, parallèle au premier, dans lequel se situe l'accès, en forme de puits, à une troisième crypte. Cette crypte doit encore être prospectée. Parmi les pierres qui bouchaient l'entrée, se trouvait une stèle pyramidale représentant un décor peint, malheureusement en mauvais état de conservation.

La fouille a commencé par le déblaiement d'une grande couche de remblais remuée et modifiée par des interventions antérieures. Elle contenait une grande quantité de matériel archéologique dont une monnaie bien conservée de Dioclétien, un matériel intéressant pour mieux connaître le site et avoir plus de précisions concernant des aspects chronologiques. On a également pu retrouver plusieurs fragments de papyrus rédigés en grec parmi lesquels il faut souligner l'importance d'un contrat ayant trait à un prêt d'argent.<sup>7</sup>

Les fouilles de ce secteur, interrompues pendant plusieurs années, ont été reprises en 1999.<sup>8</sup>

Ce secteur a été utilisé pour successifs enterrements de l'époque romano-byzantine. Ces enterrements chrétiens se faisaient dans deux formes de sépulture. Il s'agissait soit de fosses individuelles ou collectives, très peu profondes, où les défunts étaient placés en position de décubitus dorsal, orientés E-O (dans ces fosses, il est fréquent que le corps soit déposé dans le cercueil et recouvert d'une enveloppe de branches de palmier liées avec des cordes), soit la sépulture était intégrée dans des structures de dimensions et de complexité supérieures.

Dans une autre zone de cette Nécropole Haute, près des tombes monumentales de la Période Saïte, au sud de la tombe numéro 1, on a découvert, lors des fouilles de 1999-2000, une phase tardive d'utilisation de la nécropole. Il s'agit d'un cimetière d'époque byzantine qui comprend une vaste zone d'enterrements d'environ 570 m<sup>2</sup>, où l'on a trouvé plus de cinquante sépultures chrétiennes.

Les tombes, de forme rectangulaire, sont disposées selon un réseau plus ou moins régulier de voies de circulation parallèles. Les structures plus simples, consistaient en une fosse creusée dans un niveau de tassement farcie de terre et on n'a trouvé aucun autre élément de construction extérieur. D'autres tombes, plus élaborées, étaient surmontées, en surface, d'une petite structure de briques crues. Enfin, dans les sépultures plus complexes, les murs présentaient, en façade, un jeu de rentrants et de saillants qui formaient des niches décorées de stuc blanc. On peut supposer que ces structures étaient couvertes d'une voûte en briques crues car, dans l'un des cas, on a pu distinguer la base d'un arc de soutien.

Toutes ces sépultures étaient creusées à une grande profondeur dans le sol, à environ 3 ou 4 mètres, ce qui représente une profondeur bien supérieure à celle qui était nécessaire pour des enterrements individuels et modestes. Elles formaient de véritables puits funéraires, leurs parois ne présentaient aucun traitement spécifique. Au fond de ces puits, les dépouilles étaient déposées suivant un rituel déjà observé dans d'autres secteurs de la nécropole oxyrhynquite datant de la même époque. En général, ces sépultures n'étaient pas accompagnées de mobilier funéraire. Ce n'est, curieusement, que dans le cas de sépultures d'enfants que l'on a pu constater la présence d'objets personnels. La construction de ces puits a parfois atteint des structures plus antiques, datant de la Période Saïte. Les chrétiens avaient profité des caveaux de pierre pour y enterrer leurs défunts.

Les travaux archéologiques de la Mission se sont étendus également à d'autres aires plus éloignées de la partie occidentale du site. On a pu y dénombrier de nouvelles zones de nécropole.

En 1994,<sup>9</sup> on a effectué des prospections et des sondages dans la partie désertique occidentale du site. On a remarqué que les trois endroits choisis avaient été utilisés comme nécropole. Dans l'un des cas, à côté de structures souterraines en briques crues (chambre funéraire accessible par un escalier), on a pu constater la présence d'incinérations avec des *ustrina* et des *loculi* très bien définis. Dans les autres secteurs, les enterrements se faisaient généralement dans des fosses. La numismatique nous a permis de dater de manière précise la première aire de l'époque ptolémaïque. Les deux autres sont de l'époque romaine. Leurs caractéristiques et le mobilier exhumé nous permettent d'en déduire que les défunts étaient chrétiens.

La découverte, en 1999, de structures souterraines, à 1,5 km au nord-ouest de l'enceinte urbaine, prouve l'expansion du site vers des zones plus éloignées à l'intérieur du désert. L'hypogée forme un ensemble cohérent qui devait être en rapport avec un temple disparu de nos jours. Il s'agit de la nécropole osirienne d'Oxyrhynchos. Elle se trouve en phase d'étude. Les travaux menés jusqu'à cette date ont permis de découvrir une série de galeries. Dans l'une d'elles, on a retrouvé une grande statue du dieu Osiris (de 3,30 m de hauteur) et une galerie orientée E-O, recouverte de pierre calcaire dans laquelle s'ouvrent des niches qui servaient aux enterrements rituels d'objets votifs du culte osiriaque. Plusieurs d'entre elles présentent d'intéressantes inscriptions sur le linteau de la porte.

Cette publication est le résultat de travaux continus de fouilles et d'étude que réalise une grande équipe de travail avec le soutien d'institutions. À côté des auteurs de cette publication, cette équipe se compose des suivantes personnes qui ont collaboré dans la documentation du site. Marguerite Erroux-Morfin et Marel Hernández au moment du calque des peintures; Núria Castellano pour la prise de photographies; Rogelio López et Antonio López Cano comme topographes du site et, finalement, Roger Xarrié comme responsable de l'arrachement et consolidation des peintures. Laquette qui sert à illustrer la couverture du livre a été réalisée par Carmen Subías, à qui nous voulons exprimer notre amitié et gratitude.

En premier lieu, nous voulons remercier le Conseil Supérieur des Antiquités de l'Égypte pour la confiance dont il a fait preuve envers nous et pour sa coopération. Nous remercions aussi l'Université de Barcelone, l'Université Rovira i Virgili de Tarragone, l'Université Polytechnique de Catalogne, l'Université Paul-Valéry de Montpellier III, l'Université du Caire, ainsi que la Generalitat de Catalunya (le Gouvernement autonome de la Catalogne) qui se sont laissés entraîner dans ces fouilles. Nous avons également une dette envers le Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports qui a subventionné, jusqu'à présent, les fouilles et les travaux, la Societat Catalana d'Egiptologia (Société catalane d'égyptologie) qui nous a toujours accordé son soutien, même dans les mo-

ments les plus difficiles. Nous voulons aussi exprimer notre gratitude aux sociétés Ars Terrae, ArqueoRadar et Derby Hôtels pour leur collaboration ponctuelle.

Finalement, nous exprimons notre satisfaction à l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica (Institut catalan d'archéologie classique) et à son directeur Monsieur Josep Guitart car le site que nous aimons tant fait l'objet du premier volume publié par cette institution.

1. BRECCIA, E.: *Municipalité d'Alexandrie, le musée gréco-romain 1925 - 1931*, Bergamo, 1932, pp. 60 - 63 : «Fouilles à Oxirrinco et à Tebtunis», 1928 - 1930.

2. PETRIE, W.M.F. : «Tombs of the courtiers and Oxyrhynchos», *BSAE*, 37, Londres, 1925. *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. L. A. : *Græco-Roman Memoirs*, 70, Londres, 1983.

3. PADRÓ, J., *et alii*, «Excavaciones arqueológicas en Oxirrinco (Egipto)» in *Revista de Arqueologia* année XIV n° 146, juin 1993, pp. 14-19; PADRÓ, J., *et alii*, «Informe preliminar sobre les campanyes d'excavacions de 1992 al jaciment d'Oxirrinco (El Bahnasa, província de Minia)» in *Nilus*, 2, pp. 5-15; PADRÓ, J., *et alii*, «Excavacions arqueològiques a Oxirrinco (El Bahnasa, Egipte)» in *Tribuna d'Arqueologia* (1994 - 1995), Barcelone, 1996, pp. 161-173; PADRÓ, J., *et alii*, «Informe preliminar sobre les campanyes arqueològiques de la Missió Catalano-egípcia a Oxirrinco corresponents als anys 1995 i 1996» dans *Nilus*, 5, 1996, pp. 10-12; PADRÓ, J., *et alii*, «Fouilles archéologiques à Oxirrhynchos, 1992-94» dans *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologist*, (Cambridge 1995), Louvain, 1998, pp. 823-828; PADRÓ, J. «Oxirrinco. Noticia sobre las primeras campañas de excavaciones» dans *Egipto 200 años de investigación arqueológica*, Madrid, 1998, pp 120 - 121; PADRÓ, J., «Notícia sobre la campanya de la Missió arqueològica d'Oxirrinco corresponent a l'any 1998» in *Nilus*, 8, 1999, pp. 20 - 21; PADRÓ, J., «Resultats des derniers travaux archéologiques menés à Oxyrhynchos» dans *Oxyrhynchus: a city and its texts*, Oxford and London 1998, Londres (sous presse).

4. PADRÓ, J., *et alii*, «Darreres intervencions al jaciment d'Oxirrinco (El Bahnasa, Egipte)» in *Tribuna d'Arqueologia* (2000), (sous presse); PADRÓ, J., *et alii*, «Últimos trabajos en Oxirrinco (El Bahnasa, Egipto)» in *II Congrés Ibèric d'Egiptologia, Bellaterra 2001* (sous presse).

5. En 1992 et 1993, les travaux archéologiques dans ce secteur du site ont été menés par M. Luis Manuel González et Mme Maite Mascort.

6. ERROUX-MORFIN, M., «L'oxyrhynque et le monstre de Jonas» in *Études Coptes V*, Cahiers de la Bibliothèque Copte, 10, Paris-Louvain, 1999, pp. 7-14.

7. O'CALLAGHAN, J., «Lettre concernant un prêt d'argent» in *Chronique d'Égypte*, LXX, Bruxelles, 1995, pp. 189-192.

8. Conduite par Mme Eva Subías.

9. Dans ce secteur, les travaux archéologiques ont été conduits par M. Luis Manuel González.

## LES PEINTURES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE

par Eva Subías

48

Les peintures d'Oxyrhynchos représentent une découverte d'un intérêt tout particulier pour l'histoire de l'art de l'antiquité tardive égyptienne. Elles rejoignent, il est vrai, un catalogue déjà très abondant de peintures murales dont certains exemples sont d'une extraordinaire beauté, essentiels pour l'histoire de l'iconographie des premiers temps chrétiens. Cependant, le catalogue de la peinture copte comporte également des dessins et des scènes plus modestes qui illustrent les courants spirituels et les traditions iconographiques de centres souvent éloignés de l'art officiel. L'art oxyrhynquite s'avère aussi changeant et diversifié. Les peintures sont plus habiles ou plus fondamentales mais, avant tout, le contexte architectural, urbain et social dans lequel elles se situent introduit des nuances et des problèmes qui peuvent influencer la compréhension de l'art copte en général.

La possibilité que nous avons de présenter ces peintures au public, implique aussi l'obligation de le faire avant même que les feuilles de ce secteur ne soient terminées. Il est nécessaire de préciser que les interprétations faites dans ce volume doivent être considérées comme le fruit d'un premier travail de synthèse, peut-être prématuré mais nécessaire pour comprendre l'importance de ces images. C'est la raison pour laquelle le premier chapitre sera consacré aux données les plus importantes concernant les bâtiments d'où elles sont extraites. On cherche à y établir un lien entre certains types de sépultures et l'iconographie qui les accompagne. Nous poursuivrons par l'étude d'un ensemble de peintures qui brillent par la sobriété de leur style. Elles jouent avec deux couleurs seulement et soulignent une tendance symboliste. Ce style appartient à la première phase de la décoration d'un bâtiment intéressant en lui-même car il permet d'analyser son programme de composition. Un programme qui se modifie au fil du temps et en osmose avec les changements sensibles dans le style décoratif. C'est ce nouveau style qui est illustré, dans le troisième chapitre, par des peintures polychromes beaucoup plus complexes. Finalement, nous abordons une synthèse qui met l'accent sur les changements conceptuels que suggèrent les scènes décoratives et qui souhaite mentionner les nuances nécessaires aux critères de datation en fonction du style et de l'iconographie.

Nous avons été également proie de l'empressement dans le choix des photographies présentées. Dans certains cas, il s'agit de documents de terrain, réalisés dans des conditions difficiles d'insolation et au cours de fouilles qui imposent un rythme qui ne va pas toujours de pair avec le traitement des peintures. Il s'agit donc d'images qui n'ont ni la qualité ni la définition de photographies réalisées après un processus de nettoyage et de consolidation. La difficulté que l'on éprouve à traiter les peintures murales de l'Antiquité est bien connue, ce

n'est pas la moindre des raisons pour justifier un répertoire relativement réduit. Étant donné la fragilité de ces documents, notre première préoccupation a été de calquer directement les peintures à l'aide d'un papier transparent peu déformable. Les grandes feuilles de calque ont été réduites à une échelle de travail appropriée, on en refit la composition et on dessina à nouveau chaque scène sur une seule feuille de papier. À partir de là, on a numérisé l'image et on a travaillé sur les critères graphiques qui devraient permettre un document à la fois scientifique et expressif. Il fallait codifier les couleurs sans prétendre l'impossible, c'est-à-dire les reproduire. Mais il fallait aussi créer le document qui, d'une certaine manière, puisse remplacer la photographie pour en obtenir une vision générale. Il n'existe, dans ce sens, aucun critère qui soit accepté universellement. Dans les éditions qui suivront, notre proposition sera accompagnée de la traduction exacte des couleurs à partir des tableaux de couleurs les plus adéquats et on corroborera le tout sur des analyses qui donneront les caractéristiques définitives de la composition des pigments.

### I. SÉPULTURES ET ICONOGRAPHIE FUNÉRAIRE

#### LES STRUCTURES FUNÉRAIRES (PLANCHE 1)

Les fouilles de la nécropole haute d'Oxyrhynchos ont mis en évidence plusieurs périodes d'utilisation, depuis l'époque saïte jusqu'au VII<sup>e</sup> siècle après J.-C. Les spécificités des traditions funéraires de ces différentes périodes sont remarquables, mais on constate souvent la réutilisation d'anciennes structures. C'est ainsi que lors des fouilles les restes se présentent d'une manière très enchevêtrée. Les tombes du Haut Empire, par exemple, présentaient en surface des structures en briques crues qui ont été peu à peu remaniées pour s'adapter aux besoins de la période tardive et byzantine (figure 1). La forme et l'agencement des constructions de la période romaine sont très intéressants car la nécropole a été incluse à l'intérieur de la zone d'influence urbaine. Ce thème fera l'objet d'une prochaine publication et sera accompagné des descriptions archéologiques détaillées des structures et de la stratigraphie. Nous pouvons toutefois avancer qu'il s'agit d'un ensemble imbriqué de caveaux, enclos et bâtiments funéraires dans lesquels on constate l'importance d'un entourage qui servira à accueillir les réunions des vivants.

La portée de nos fouilles devrait permettre de préciser l'architecture, la fonction et les dynamiques de changement du secteur. En fait, les peintures que nous présentons proviennent de deux constructions différentes. Dans l'un des cas, il s'agit d'une structure en briques crues, destinée aux réunions funéraires, elle s'élevait en surface, sur les caveaux en usage pendant

le Haut Empire. C'est ce que nous appellerons la salle funéraire.<sup>1</sup> Les murs de ce bâtiment ont été restaurés ou refaits, ce qui met en évidence leur continuité à travers les siècles. À l'époque byzantine, il s'agissait d'un espace qui abritait l'entrée de deux cryptes aménagées à l'intérieur des anciennes chambres funéraires (planche 1). Le deuxième bâtiment est une maison funéraire chrétienne, offrant un programme architectural complexe, composé de plusieurs salles et d'un escalier qui permettait d'accéder à l'étage supérieur. On n'a trouvé aucun mobilier liturgique à l'intérieur de ce bâtiment qui permette de parler d'église ou de chapelle. Le type de construction ne correspond pas non plus à ce genre d'espaces, mais le décor peint lui donne, dans une certaine mesure, l'aspect d'un oratoire à la mémoire d'un saint homme. Pour le moment, rien n'autorise à penser qu'il s'agit d'un espace monastique même si l'archéologie égyptienne de cette période tourne la plupart du temps autour de ce type de constructions. Par conséquent, l'interprétation de l'iconographie devra tenir compte du contexte architectural dans lequel se trouvent ces peintures. Il faut faire la différence entre le vestibule de cryptes (salle funéraire) et une stèle qui indique le lieu de sépulture d'un couple ou d'une famille ou encore une maison funéraire destinée aux banquets et aux prières. Comme on le verra, en marge des critères chronologiques, les différences de style proviennent du choix des images.

Quant à la datation des structures, il faut savoir que si les indices archéologiques sont clairs, ils ne sont guère précis. La salle repose sur une couche stratigraphique qui date, au moins, de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle après J.-C. Cependant, nous ne pouvons pas préciser la date des constructions supérieures, et encore moins celle de la décoration murale de la salle, car les couches du sol ne contiennent aucun tesson. Par la suite, juste à côté, on a construit la maison funéraire. À ce jour, nous connaissons presque tout son pourtour, ce qui nous permet de comprendre qu'elle est indépendante de la salle. Néanmoins, une réorganisation successive du secteur, comme le prouvent les interventions archéologiques, relie les deux constructions dans un même ensemble. Cet agencement pose un problème pour établir la chronologie du décor peint de la salle car, du point de vue de la structure, il pourrait aussi bien appartenir au début de l'utilisation des lieux qu'à l'époque à laquelle la salle est englobée dans le complexe de la maison funéraire. Nous discuterons plus tard cette question. Il faut d'abord savoir que la vie des bâtiments se termine vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle ou au début du VII<sup>e</sup> siècle, lorsque de nouveaux espaces destinés à la sépulture collective sont construits tout en profitant des murs anciens. Mais les décombres des bâtiments contiennent des tessons que l'on peut aussi bien dater du V<sup>e</sup> que du VI<sup>e</sup> siècle après J.-C. Il est impossible, pour l'instant, de fournir une datation plus précise. La vie de la maison funéraire se situe donc dans

une fourchette entre deux siècles, le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle, époque où l'art copte est également difficile à dater.

#### SCÈNES DE LA SALLE FUNÉRAIRE : JONAS ET L'AIGLE (PLANCHES 2 ET 3)

Les deux scènes provenant de la salle funéraire sont intéressantes en elles-mêmes et à cause de la place qu'elles occupent dans l'ensemble de l'architecture de la construction. Elles faisaient partie du système décoratif d'un espace qui a été construit au moment où l'on commence à profiter de vieilles tombes familiales pour y célébrer des enterrements collectifs. Nous ne connaissons que deux représentations de ce système, le fond est blanc et le tout est encadré d'une bande rouge et de deux colonnes extérieures qui préparent le décor. Toutes deux suivent le même critère de composition, comme s'il s'agissait d'une série dont on ne connaîtrait pas tous les termes. Au moment de la découverte, les peintures étaient exposées sur le mur occidental de la salle funéraire, comme s'il s'agissait de deux tableaux. Entre les deux images, le mur en briques crues de la construction était à la vue, sans revêtement.

L'image de droite montre une scène de l'Ancien Testament, l'une des premières à apparaître dans l'iconographie chrétienne: l'épisode de Jonas puni et rédimé (figure 2). La scène offre quelques particularités: elle présente un personnage central en position d'orant, on n'en conserve que la partie inférieure du corps. Il est vêtu d'une tunique et porte un manteau rouge replié sur l'épaule droite. De chaque côté du personnage central, juste contre la bande rouge du cadre, les retombées d'un rideau pour décorer le cadre de la scène. Aux pieds de l'orant, de chaque côté, on a représenté deux séquences de la narration biblique: le moment où Jonas est dévoré par le *kêtos* et le moment où il est régurgité. Cet animal mythique peut se présenter dans l'art paléochrétien sous plusieurs formes hybrides, formes qui le font ressembler soit à une baleine, soit à un triton. Il peut aussi, par exemple, avoir une tête de chien. Dans notre cas, l'animal possède quatre pattes très courtes et un corps très allongé qui font penser à un crocodile. À gauche de la première image, apparaît une onde verdâtre. Cependant, comme le signale M. Erroux-Morfin, le plus significatif réside dans la puissance de la gueule qui rappelle certains éléments de la tradition égyptienne.<sup>2</sup>

Le Jonas régurgité est dessiné de manière schématique mais avec suffisamment de précision pour faire ressortir sa physionomie et sa nudité totale que rend la carnation rosée de sa peau. La particularité de l'image réside dans le fait que Jonas sort lui-même de la gueule du *kêtos* en position d'orant.<sup>3</sup> C'est le signe que la prière l'a sauvé et, en même temps, une allusion



graphique à la croix rédemptrice. D'habitude, le cycle de Jonas insiste sur la scène pendant laquelle il est avalé par la baleine ou encore sur le passage de son histoire au cours duquel il se repose sous la cucurbitacée. Dans ce cas, la réapparition de Jonas en position de prière met l'accent sur son exemplarité aux yeux du véritable protagoniste de la scène: c'est le personnage central qui cherche lui-même à assurer son salut.<sup>4</sup> Le cycle de Jonas est l'un des thèmes préférés de l'imagerie paléochrétienne, il a perduré dans le répertoire funéraire comme paradigme de résurrection. On retrouve de nombreux exemples de cette iconographie en Occident, dans les catacombes romaines et sur des sarcophages. L'épisode a été longtemps représenté et réinterprété à la lumière de différents aspects de la doctrine chrétienne. Il est même censé résumer l'idée de la double nature du Christ incarné.<sup>5</sup>

À gauche de la scène précédente, un autre tableau représentait un aigle, la tête de profil, les ailes déployées, il portait dans son bec l'*ankh*, le symbole de la vie dans le système religieux égyptien (figure 3). L'aigle solaire, d'origine orientale, adoptée pour les scènes d'apothéose impériale comme avatar de l'empereur, semble devenir, à l'époque tardive, un être psychopompe qui emporte les âmes.<sup>6</sup> Dans ce sens, l'aigle a eu une longue et prolifique vie en Égypte romaine et byzantine en association avec la couronne funéraire, l'*ankh* et la *bullā*.<sup>7</sup> On sait que le symbole de l'*ankh* devient l'une des variantes de la croix chrétienne.<sup>8</sup> Dans ce cas, elle adopte une forme circulaire dans sa partie supérieure qui rappelle l'union de la croix latine et de la couronne funéraire bien connue en Occident.<sup>9</sup> Ce symbole apparaît aussi sur plusieurs cartonnages où le défunt porte également la traditionnelle guirlande de pétales de rose, témoignage de la justification de l'âme.<sup>10</sup> Par conséquent, nous pensons qu'il n'y a pas d'attributs clairs pour une interprétation chrétienne de l'aigle. D'autre part, puisque l'aigle a une longue tradition en Orient en tant que symbole funéraire,<sup>11</sup> nous pensons qu'elle fonctionne comme métaphore du décès et du voyage de l'âme dans l'au-delà.

L'animal est entouré d'un rinceau végétal qui donne un air bucolique à l'ensemble et, d'emblée, apporte le souvenir des Champs Élyséens. Les champs fleuris apparaissent dans plusieurs peintures funéraires du Haut Empire, surtout dans la partie orientale. Il ne s'agit pas d'une couronne mais d'une sorte de guirlande de fleurs, probablement de boutons de rose. Même si elles ne sont pas les protagonistes de l'image, les fleurs acquièrent sur ce tableau une importance manifeste à cause de leurs dimensions et de la manière détaillée dont elles sont représentées. Il s'agit d'un complément qui se retrouve, avec une égale autorité, sur une peinture de la catacombe de saint Jean à Syracuse, juste à côté de saint Paul dans l'*arcosolium* de Deodata.<sup>12</sup> Dans ce contexte tardif, les roses sont un

symbole de vertu et d'immortalité. Les références aux qualités aromatiques du paradis et du corps des martyrs sont l'un des traits distinctifs de la littérature de l'Antiquité tardive et de l'époque médiévale.<sup>13</sup>

Les scènes de Jonas et de l'aigle psychopompe étaient situées à la verticale de deux chambres en pierre d'une grande tombe de la nécropole païenne. On a l'impression que les représentations étaient destinées à y apporter des détails au même titre que les graphites variés retrouvés sur la pierre des murs. L'aigle psychopompe serait la caractéristique d'une tombe qui contenait des corps encore momifiés, portant des masques cartonnés encore dans la tradition funéraire païenne. La chambre voisine, située à la verticale de celle de la scène de Jonas, était vide. À la place d'un tombeau occupé par des chrétiens, on retrouve une crypte en briques crues qui sert à isoler leurs corps des autres dépouilles. En construisant cette crypte dans un ancien caveau, les chrétiens ont dû trouver des dépouilles de leurs ancêtres et se sont vus obligés à les déplacer. On a pu aussi constater qu'à la même époque et dans le même lieu, perdurent des enterrements dans la tradition de la momification. Les peintures représentées sur le mur, tout en appartenant à une structure tardive, semblent porter un regard pieux et respectueux sur cette coexistence. L'aigle, dans cette hypothèse, ne s'envole pas nécessairement vers l'au-delà des chrétiens.

En ce qui concerne la chronologie, nous avons mentionné auparavant que la structure était en usage entre le Ve et le VIe siècle après J.-C. La stratigraphie n'apporte pas de précisions supplémentaires pour la datation de ces peintures. Le choix des motifs iconographiques autorise toutes les dates à l'intérieur de cette fourchette.<sup>14</sup> Les critères de compositions sont également valides pour ces deux siècles surtout en ce qui concerne l'usage de colonnes qui soutiennent probablement un fronton, à la manière des stèles funéraires. Dans ce sens, un détail pourrait cependant rapprocher l'image du VIe siècle: la base de la scène de Jonas rappelle un tapis du Musée de Cleveland qui date du VIe siècle après J.-C. et qui représente la Vierge entre saint Michel et saint Gabriel. Finalement, si l'on compare ces images à l'ensemble des peintures on s'aperçoit de l'étroit rapport qu'elles offrent, en termes de polychromie et de composition, avec des images de la maison funéraire. On verra que dans le bâtiment voisin, il est possible d'établir une séquence chronologique d'antériorité/postériorité et que cette séquence ramène le style architectural et polychrome à la période la plus avancée.

#### LA STÈLE PEINTE : PORTRAIT D'UN COUPLE (PLANCHE 4)

Les bâtiments en briques crues, comme nous l'avons déjà exprimé, servaient à protéger et à donner

accès à des cryptes creusées dans le comblement d'anciens tombeaux de famille. Pour pénétrer dans les cryptes, il fallait descendre par des puits qui avaient été rebouchés à l'aide de blocs de pierre couchés sur le sol. Au moment de leur découverte, dans la salle comme dans la maison funéraire, les puits étaient bouchés par des blocs réutilisés puisque l'un d'entre eux présentait la décoration tournée vers le sol. Dans deux cas, il s'agissait de stèles de forme pyramidale. Sur le revers du bloc peint, il y avait un grand trou rectangulaire, ce qui permet d'imaginer que cette pierre avait été encastree verticalement. Encore que trouvée à l'intérieur de la maison funéraire, il faut se méfier de son contexte originel.

La scène nous présente deux personnages, un homme et une femme, assis sur des tabourets, face au spectateur (figure 4). À prime abord, on peut penser à un couple de défunts qui présiderait un mausolée de type familial.<sup>15</sup> Les personnages sont dessinés d'un trait ferme et précis qui définit parfaitement leurs factions. Du point de vue du style, il faut souligner l'intérêt de leur posture : les corps se présentent légèrement de trois quarts, ce qui donne à la scène un certain air naturaliste. En même temps, on conserve la présentation de face, caractéristique du portrait funéraire égyptien. Cette combinaison n'est pas insolite, elle se retrouve dans plusieurs productions datées du Ve au VIe siècle après J.-C.<sup>16</sup>

L'homme porte une fine moustache et une barbe pointue. Il est vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau vert. On ne distingue pas parfaitement l'objet qui se trouve à ses côtés, il pourrait s'agir d'un récipient cylindrique destiné, peut-être, à recevoir des *volumina*. Sa tête est couronnée d'une auréole végétale qui fait penser à une couronne de feuilles. Il ne s'agit pas d'un diadème mortuaire. Cela ressemble plutôt à l'auréole végétale qu'on retrouve parfois sur la représentation d'anciennes divinités et de héros.<sup>17</sup> Cet attribut contraste avec la physionomie du personnage, la même utilisée pour le portrait d'un saint ou de Jésus-Christ à partir du VIe siècle après J.-C. Cette contradiction iconographique, qui ne relève pas d'une erreur graphique, est intéressante et oblige à envisager d'autres significations plus complexes.

La femme assise à côté de lui porte un manteau bleu ou d'une teinte foncée et un voile ou *maphorion* de couleur rouge violacée, identique à celui qui caractérise la Vierge Marie. Sa robe est de la même couleur, mais on observe aussi les plis d'un tissu vert qui devait recouvrir un coussin. La partie centrale du corps est en très mauvais état de conservation, mais on peut voir les bras et deux très petites mains qui reposent sur la jupe. Ses extrémités ressemblent beaucoup à celles du personnage masculin par leurs traits et leur disproportion. L'aspect de cette femme rappe-

lle les représentations des dévotes byzantines ou même les figurations coptes de la Vierge. D'ailleurs, le personnage féminin semble revêtu d'une certaine autorité car son siège est posé sur une estrade, mais il s'agit peut-être d'un repose-pied.

D'après ces indices, bien que l'on n'observe aucun signe chrétien, aucune croix ni cryptogramme, pas même le nimbe de la sainteté de la Vierge, on ne peut pas écarter la possibilité, jusqu'à présent unique, que la scène du couple ait voulu faire allusion à la Vierge ou, en tout cas, en imiter une représentation,<sup>18</sup> accompagnée peut-être de saint Joseph.<sup>19</sup> Dans ce cas, la stèle pourrait dater du Ve siècle après J.-C., avant que ne s'impose la représentation du nimbe de sainteté dans les représentations religieuses et avant la disparition des portraits funéraires privés.<sup>20</sup> La contamination ne surprendrait pas dans un contexte chronologique encore très habitué à la mythologie gréco-romaine.

Cette scène, comme les précédentes, rappelle clairement l'importance du contexte par l'exégèse iconographique. La présentation sur une stèle de petites dimensions fait penser à une sépulture de type familial. Mais la représentation de ce couple a été trouvée à l'intérieur d'une maison funéraire chrétienne, comme un élément réutilisé pour fermer la crypte collective. Dans ce contexte, on pense plus particulièrement à une allusion voilée à une iconographie de type biblique.

## II. PEINTURES DE LA MAISON FUNÉRAIRE : LE STYLE SYMBOLIQUE ET BICHROME

Par sa conception, la salle funéraire représentait l'évolution des anciens jardins et des *triclina* funéraires de type familial dans un espace pensé pour des enterrements collectifs. La *maison funéraire* sera un pas en avant pour définir une distribution plus élaborée des espaces destinés aux réunions funèbres.

### CROIX INSCRITE, DÉFUNT ET FEMME EN DEUIL (PLANCHE 5)

La salle d'accueil de la maison propose une peinture murale qui occupe presque toute la hauteur du mur. Le mur en briques crues a été abîmé et cassé sur la droite, à l'emplacement d'une ancienne porte. D'après ce qu'il en reste, on peut cependant penser que la scène est pratiquement complète. Malgré les lacunes, on constate que la composition de la scène est très simple et par-là même surprenante. Le point de mire est surtout une grande croix inscrite à l'intérieur une couronne de type végétal. L'image est grande, soignée et détaillée. Juste en dessous et à grande échelle, apparaît la représentation schématisée de deux personnages : un homme et une femme, face au spectateur (figure 5).

Nous observerons tout d'abord le portrait de la femme, dessiné de manière très rapide mais précise, dans un style complètement linéaire. Le visage, partiellement conservé, demeure énigmatique. Un voile enveloppe la tête et le cou, mais des cheveux s'en échappent sur le front. Elle ne porte pas le voile à la manière de la Vierge ou comme sur la peinture précédente. Elle ne semble pas non plus symboliser une allégorie telle celle que l'on peut retrouver dans des églises comme sainte Sabina.<sup>21</sup> Sa robe est blanche ou incolore: la femme que représente cette image, même incomplète, semble simplement porter le deuil de son partenaire. D'autre part, elle est placée en second plan, le tracé de ses vêtements s'interrompt pour laisser voir le vêtement de l'homme. Cela signifie, bien entendu, qu'elle se trouve derrière lui, bien qu'elle paraisse plus grande ou placée plus haut. On n'arrive pas à voir si ses pieds reposent sur le même plan que ceux du personnage masculin ou si elle est en retrait, mais on a l'impression que le personnage masculin est de plus petite stature. Il s'agit peut-être d'un homme jeune et de sa mère.

Considérons maintenant la figure de l'homme : imberbe, les cheveux longs et bouclés. Sa robe présente les plis et les bandes de couleur typiques de la toge du citoyen romain. Le personnage tient une *tabula ansata* sur laquelle apparaît ce qui devait être son nom. On y devine plus qu'on ne lit les lettres «PHOIB...» (figure 6). Le défunt se présente devant son Dieu. Ce n'est pas que Dieu ne reconnaisse pas ses fidèles, mais on a intérêt à lui rappeler son nom. Cela sert aussi aux vivants qui voudront lui adresser une prière pour mémoire. La présence d'un portrait funéraire dans un espace communautaire permet de rejeter l'idée qu'il s'agisse d'un défunt quelconque. De qui peut-il donc s'agir? Les premières lettres du nom font aussitôt songer à saint Phoibammôn, martyr, qui a été l'objet d'une grande vénération en Égypte et dont le souvenir apparaît souvent uni à celui d'autres saints tels saint Victor ou saint Ménès.<sup>22</sup> Il n'est donc pas impossible qu'il s'agisse d'une représentation du martyr qui a été vénéré ici et en d'autres lieux du pays. On constate toutefois que le défunt ne porte ni l'aura ni aucun attribut qui permette de le reconnaître avec certitude. Pour justifier le rôle important qu'il joue, on pourrait y reconnaître, par contre, le promoteur du bâtiment.<sup>23</sup> Le calendrier liturgique d'Oxyrhynchos, de 535-536, mentionne une fête dans une église qui porte ce nom, mais l'éditeur pense qu'il ne s'agit pas du saint mais du fondateur.<sup>24</sup> Si on admet que la lecture du nom propre est exacte, les hypothèses de travail deviennent très importantes pour l'archéologie religieuse de la ville.

De toute façon, le portrait est réalisé de manière très sommaire. Le plus important est la couronne du triomphe de la croix qui sert, en quelque sorte, à couronner le personnage en tant que défunt.<sup>25</sup>

La frontalité du personnage répond à la tradition du portrait sur les stèles funéraires coptes. Cette position serait un moyen pour représenter la rencontre entre le défunt et son Dieu.<sup>26</sup> L'importance de la vision en tant que véhicule de spiritualité est bien connue. C'est pourquoi il est regrettable que les yeux du personnage aient été effacés lors d'un acte de vandalisme.<sup>27</sup> La croix qui se trouve au centre de la composition est une croix gemmée, un fil sinueux transforme la croix en P, allusion au Christ en tant que fils de la promesse<sup>28</sup> et sert de monogramme. Il y a également l'Alfa et l'Omega, début et fin de toutes choses, symboles de la puissance du Christ. La crucifixion représente le moment où la création devient complète et où un monde nouveau commence. L'ensemble met l'accent sur le symbole de la croix triomphante sur la mort. La foi dans la résurrection se résume dans cette image qui fait partie d'un langage symbolique, qualifiable d'une certaine manière d'*aniconique*<sup>29</sup> dans le sens où il fuit la narration. En comparaison avec le dessin du symbole christologique, les figures humaines sont beaucoup plus simples mais ne manquent pas de réalité. La différence d'attention portée aux détails pourrait faire penser au travail de deux mains différentes. Il se peut aussi que le peintre soit habitué à la décoration symbolique, mais pas à la figuration.

Comme indices iconographiques qui puissent servir à une datation, il faut considérer, en premier lieu, que si le chrisme s'inscrit très tôt dans la couronne du triomphe, l'image de la croix monogramme, symbole de la deuxième venue ou parousie, ne semble associée à la couronne funéraire qu'à partir du Ve siècle après J.-C.<sup>30</sup> D'autre part, la croix est gemmée, elle imite l'art des métaux et de ses représentations datant aussi du Ve siècle après J.-C.<sup>31</sup> Nous considérerons par conséquent qu'il faut dater l'image et les suivantes de cette époque-là, tout en sachant qu'elles n'entraient pas en contradiction avec une chronologie plus tardive. Quant au détail de style, l'aspect de la chevelure du jeune défunt pourrait évoquer aussi bien la mode théodosienne que la renaissance précisément de ce style au début du VIe après J.-C.<sup>32</sup> Sur cette image, à une date imprécise, quelqu'un a tracé de nouveaux motifs en utilisant un pigment identique. Un tracé géométrique peu soigné, en forme de croix octogonale sur une base de losanges, défigure en partie l'image du défunt. C'est la preuve d'une dernière évolution du bâtiment : l'abandon de l'effort collectif et le passage à des mains indifférentes au défunt.

LA TENDANCE SYMBOLISTE : CROIX ET COURONNES (PLANCHES 6, 7, 8 ET 9)

La tendance à utiliser un décor symboliste apparaît partout dans la maison funéraire. Il ne s'agit pas seulement de couronnes et de croix qui se répètent de toutes parts. Le refus de la figuration et le désir

d'anonymat se retrouve aussi dans la peinture de deux grandes *tabulae* portant un signe cryptique à l'intérieur (planche 6). Ce genre de représentation domine le langage figuratif funéraire en tant qu'élément d'introduction du défunt. Dans ce cas, au lieu de noms propres, de prières ou d'invocations, on retrouve des signes cryptiques. Les signes cabalistiques et les monogrammes sont fréquents surtout à partir du Ve siècle après J.-C. Ils sont souvent liés aux membres de la hiérarchie ou même aux personnages bibliques et complètent l'image.<sup>33</sup> Dans la maison funéraire, ces signes occupent la place d'honneur dans une salle de convivialité. Tout autour des *tabulae*, les graffites abondent, ils sont malheureusement illisibles la plupart du temps. Ils pourraient faire référence à un collectif, peut-être à une sorte d'association à des fins funéraires. On retrouve une certaine similitude entre le signe de droite et des exemples recueillis par F. Petrie qui proviennent de sceaux imprimés sur céramique, ce qui semblerait associer le signe et l'association à une production artisanale.<sup>34</sup>

Il n'y a pas de doute que l'emploi collectif de la maison funéraire se fait dans le contexte des croyances chrétiennes. La tendance symbolique de l'iconographie sert de cadre à des fragments d'oraisons sur un mur, à côté de l'entrée (planche 7). L'intérieur de la couronne présente un écrit qui semble correspondre à une bénédiction. (La traduction apparaît dans le chapitre pertinent.) La couronne végétale porte de nouveau des rubans en tissu qui rappellent la vieille couronne funéraire. L'objectif des chrétiens est que l'âme atteigne le bonheur: les justes recevront la couronne et les trônes de la gloire. Le style de l'image redevient symbolique, fleuri et bichrome. Le détail et le pointillisme sont très poussés dans cette couronne qui présente trois bandes concentriques d'éléments végétaux. Le dessin, très abîmé, se trouvait dans la partie basse d'un mur presque démolé, ce qui laisse supposer que l'image était probablement complétée par d'autres couronnes et oraisons (figure 7).

La croix gemmée réapparaît sur un autre pan de mur du bâtiment. Au lieu d'une couronne funéraire, le cadre représente, cette fois, un arc végétal légèrement surbaissé (planche 8). Un fil pend de l'arc, avec un point entouré d'un anneau, ce qui semble indiquer le mouvement. Malheureusement, le mur qui soutenait l'image s'est ouvert au moment de la fouille et nous avons juste eu le temps de calquer le dessin avant qu'il ne tombe (figure 8). On pense que l'arc végétal date précisément du Ve ou du VIe siècle après J.-C.<sup>35</sup> Le motif de la croix sous l'arc a fait fortune à plusieurs époques, mais on ne souligne pas souvent la composante végétale de l'élément architectural. On constate que l'arc accompagne en général deux sortes de représentations: la croix et les scènes de Nativité ou d'Annonciation.<sup>36</sup> Il est possible que l'arc végétal

contribue à indiquer le lieu devenu sacré par la présence du saint. C'est l'évocation de la rusticité des lieux bibliques, le symbole du lieu sacré par opposition à l'espace consacré. C'est pourquoi le motif est tout aussi valable dans des scènes dionysiaques de la même période. L'arc permet de souligner la prééminence du dieu par rapport à son cortège.<sup>37</sup>

Une nouvelle couronne apparaît dans la chambre d'à côté, cette fois avec une croix grecque inscrite, aux extrémités élargies (planche 9). Dans ce cas, le dessin y est moins soigné que dans les autres exemples à cause du pigment brouillé. De grandes lacunes empêchent de comprendre le détail des traits. La représentation de la croix est très fréquente dans les couvents coptes où elle adopte des formes différentes: croix de procession, croix grecques, latines, etc.<sup>38</sup> Elle apparaît rarement encadrée d'une couronne mortuaire. Dans cet exemple il est important de comparer la croix inscrite avec les précédentes et de constater qu'il existe certaines différences. D'abord, une différence iconographique, on passe de la croix monogramme et gemmée à la simple croix grecque. En second lieu, l'élément végétal se transforme en un objet plus inerte. Ces deux spécificités rapprochent le style de cette croix des éléments de la première phase picturale du grand mural que nous décrivons à continuation.

### III. LA TRANSFORMATION EN ORATOIRE : LE STYLE ARCHITECTURAL EN POLYCHROMIE

À un moment difficile à préciser, la maison funéraire d'Oxyrhynchos fera l'objet de divers changements dans la distribution des murs internes. On pourrait lire ces réformes à la lumière de changements de fonction et de propriétaire. La transformation est totale, on y trouve, en outre, de nouvelles peintures dans un style complètement renouvelé.

#### L'IMAGE ARCHITECTURALE EN BICHROMIE (PLANCHES 10 ET 11)

Tout en restant dans la bichromie, l'image de la croix sous l'arc nous avait introduit dans un répertoire iconographique différent: celui de la représentation de l'architecture sacrée. Dans la maison funéraire, il y a également d'autres images d'architecture. Le mur de devant conserve le dessin de trois colonnes d'un portique (planche 10). Cette représentation est souvent associée à l'idée d'une église triomphante,<sup>39</sup> mais aussi à l'idéal du Saint Sépulcre.<sup>40</sup> Du portique presque effacé pend une croix à gauche dont on voit encore l'Alpha. Le motif occupe tout un pan de mur et le style ne peut pas être plus schématique. Le fond est blanc et les colonnes, les bases ainsi que les chapiteaux sont dessinés par des lignes droites, verticales et horizontales,

comme la trame d'un tissu, jouant seulement avec l'alternance de couleurs, -le rouge et le noir-, pour alléger le contraste.

Le même style et le même répertoire se retrouvent sur l'image qui sert de première phase de décoration dans la chambre suivante : la scène du *martyrion* que l'on décrira plus tard. Cette phase originelle (planche 11) présentait des croix et deux *tabulae ansatae* sur les côtés. Ici aussi, tout était réalisé en deux couleurs, le noir (gris-bleuté en réalité) et le rouge. Au centre, le dessin se perd presque complètement sous la peinture postérieure. D'un côté, on voit les anses d'une *tabula* dont on peut à peine lire quelques lettres. Dans la partie supérieure, en guise d'axe de symétrie, une colonne et la naissance d'un arc outrepassé qui rappelle une couronne funéraire avec au centre une rosace. Ces deux motifs ne correspondent pas au style fleuri des autres salles. Ce qu'il en reste nous fait penser au style géométrique du portique de la planche 10. Du point de vue iconographique, l'intérêt réside dans le caractère légèrement outrepassé de l'arc et dans le dessin de la colonne en spirale, deux motifs caractéristiques d'une période assez tardive. Le plus remarquable de cet ensemble est l'importance accordée aux *tabulae*: leurs dimensions, leur position sous la croix triomphante et la longueur du texte qui fait à nouveau référence à la mémoire des morts. (On en étudiera le contenu dans le dernier chapitre de cette publication.) Le répertoire appartient à un mélange entre les symboles de la résurrection et les représentations de l'architecture sacrée.

Tout conduit à penser qu'on a progressivement introduit l'imagerie architecturale, quel que soit son style, comme si on avait eu l'intention d'évoquer les constructions ecclésiastiques. Dans la salle d'à côté, le socle d'un mur presque totalement démoli offrait également une image d'architecture qu'on ne parvient pas à comprendre. Peut-être s'agissait-il d'une scène urbaine puisqu'on pouvait encore y voir le dessin d'un grand appareil de couleur ocre, à la manière des vues tardives de la ville.

#### LA REPRÉSENTATION DU MARTYRION (PLANCHE 12)

La peinture la plus intéressante de l'ensemble est, par la richesse de sa composition et la subtilité de ses couleurs, celle que nous considérons la représentation du *martyrion* (figure 9). La scène est complexe et permet de voir, partiellement, plusieurs phases de peinture superposées. De l'image antérieure, seuls disparaissent les éléments de la zone centrale tandis que les couronnes et les *tabulae* sont préservées. C'est clair puisque les anses des deux *tabulae* sont visibles sous la représentation architecturale postérieure. Au-dessus des couronnes et des *tabulae* latérales, le peintre a mis

en place une composition de motifs figurés polychromes, encadrés de bandes de couleur rouge.<sup>41</sup> Au centre, on aperçoit une architecture imaginaire. À gauche, deux personnages. À droite, des poissons et des lampes. Avec cette représentation le décor de la maison funéraire change très clairement. On y récupère une tradition propre à la peinture romaine narrative et de figures emblématiques que le christianisme des premiers temps avait exaltées à des fins pédagogiques. Malheureusement, les personnages sont incomplets.

Néanmoins, l'architecture domine (planche 12). Une architecture qui répond au style de l'Antiquité tardive, synthétisant en quelques éléments le caractère du bâtiment. On aperçoit, en premier lieu, deux colonnes et une voûte ou demi-coupe à caissons. Viennent ensuite le voile et le chancel en bois, éléments d'une grammaire du sanctuaire religieux.<sup>42</sup> Cependant, ce qui caractérise surtout l'image c'est l'escalier. L'escalier n'est pas un trait fréquent de l'architecture peinte. Il nous semble que, conjugué aux éléments antérieurs, il appartient plus précisément à une logique de l'architecture funéraire. Déjà, pour les anciens égyptiens, l'escalier permettait d'atteindre le firmament. Une idée qui réapparaît dans la Bible, lorsque Jacob voit l'escalier par où les anges descendent du ciel. Le sens mystique de l'escalier devient évident de manière très synthétique sur une stèle copte, où il est traité comme un objet isolé, à côté de la croix et dans un cadre architectural.<sup>43</sup> La représentation funéraire la plus abondante et significative de la peinture chrétienne antique est, sans nul doute, l'image du mausolée de Lazare ressuscité, systématiquement représenté avec des escaliers.<sup>44</sup> Ici, contrairement à la tombe de Lazare, le bâtiment est vu de face mais les marches se présentent en demi-perspective. Si le résultat peut paraître maladroit quant à la représentation, il transmet parfaitement le message.

L'image de la structure est plus symbolique que descriptive: elle contient les éléments que l'on retrouve agencés de façons diverses dans tout lieu d'enterrement privilégié, en commençant par la mémoire de saint Pierre sous le Vatican, ou les tombes des papes dans les catacombes de saint Pierre et Marcellin à Rome. Colonnnes, chancels et arcade. La toiture crée des problèmes: on ne sait pas s'il s'agit d'un monument prostyle avec projection de la coupole ou d'un ciborium. À l'intérieur du dessin en perspective on croirait reconnaître des caissons de voûte.<sup>45</sup> D'autre part, l'espace intérieur est caché par un voile. Sur le tissu vert, comme si elles y étaient tissées, on a dessiné des croix de toutes sortes, grecques, latines et égyptiennes en petit format et de couleur rouge. L'effet de la toile rappelle un voile de la catacombe de saint Janvier, à Naples, et surtout un voile du monastère de Baouit reproduit par J. Clédat.<sup>46</sup> On retrouve parfois le défunt sur les stèles égyptiennes dans un cadre semblable, avec le voile replié. C'est aussi le cas pour l'image de la *confessio*, sous

la basilique de saint Jean et saint Paul. Les voilages repliés servent aussi de cadre à l'apparition de membres de la hiérarchie politique ou ecclésiastique ou à la présence de la Vierge Marie.<sup>47</sup> Dans la maison funéraire d'Oxyrhynchos, l'architecture et le voile sont le centre d'intérêt. La négation absolue de la vision du lieu sacré à l'aide d'un voile tiré souligne l'importance du lieu qu'évoque cette image. Ceci nous permet de penser qu'il est plus exact d'interpréter cette architecture soit comme l'idée plastique d'un *martýrion*, soit comme le symbole de la mémoire par excellence, celle du Christ. De ce point de vue, l'iconographie d'Oxyrhynchos trouve son parallèle le plus proche dans l'image de la chapelle de l'exode, à El-Bagaouat (Oasis de Kharga), où l'on reconnaît le Saint Sépulcre,<sup>48</sup> surtout si l'on se souvient de la présence d'une colonnade peinte qui suggérerait la même vision sur le mur d'à côté.

Sur la gauche du spectateur, dans la partie supérieure du mur, le champ est divisé en deux parties. Sur l'une, on voit les pieds de deux personnages, sur l'autre deux palmes entrecroisées. L'accent mis sur les palmes est dû à leur symbolisme: ce sont, par excellence, des plantes du paradis, le symbole de la victoire. Il s'agit, une fois encore, du triomphe de la mort. C'est la raison pour laquelle les palmes sont souvent associées aux martyrs. Une porte flanquée de palmes serait l'image de la béatitude céleste de ceux dont le corps repose dans la crypte ou dans la tombe. Quant aux deux personnages, à peine si l'on parvient à distinguer la différence des vêtements: dans l'un des cas, il s'agit d'une toge ou d'une tunique et de sandales typiques, celles que portaient les citoyens, dans l'autre, du manteau ou chlamyde et des chaussures typiques du soldat. C'est trop peu pour juger de leur identité, mais il est important de constater que, plus bas, la *tabula ansata* parle de Jean, d'Antoine, diacre, et peut-être aussi d'Épiphane, selon la lecture de Concepció Piedrafita. De l'autre côté du *martýrion*, le décor s'étale également sur deux champs.<sup>49</sup> Dans la partie supérieure, apparaissent des éléments du banquet funéraire. D'un côté, deux poissons représentés d'une manière conventionnelle. Le poisson compose le menu de la Cène du vendredi, le sixième jour, en mémoire de la mort de Jésus. C'est la raison de sa présence dans le décor d'espaces réservés au banquet funéraire.<sup>50</sup> Leau aussi, comme le vin, fait partie de l'agape,<sup>51</sup> toléré par l'église jusqu'au Ve siècle après J.-C. À droite des poissons, une série de coupes en jaune représentent des lampes qui illuminent et symbolisent le lieu de culte ou de prière.<sup>52</sup> On constate donc dans l'évolution de la décoration une présence accrue d'éléments ecclésiastiques. On pourrait imaginer que les promoteurs appartiennent à une église déjà établie et organisée, qui prend soin des morts, institution caritative qui garantit une tombe à tout le monde. Cette église s'occupe également du culte des reliques des martyrs qui, dans l'imaginaire de l'époque, reçoivent la couronne des justes, la couronne

immarcescible,<sup>53</sup> modèles de vie et de mort pour tous les fidèles.

Sur quels éléments peut-on établir la datation de la peinture? On peut faire d'assez nombreuses comparaisons de détails mais elles sont toutes plus imprécises les unes que les autres. Sur les stèles coptes, par exemple, on retrouve, indistinctement, des scènes architecturales similaires, dont la date se situe entre le IVe et le VIe siècle après J.-C. Toutefois, la tendance à arrondir le sommet de la chapelle semble plus fréquente pendant le VIe siècle. En outre, la composition de la peinture selon des bandes et des registres évoque aussi le système narratif de certains diptyques en ivoire appartenant au VIe siècle après J.-C. C'est le cas de celui du Christ et des apôtres d'Erevan (Arménie). D'autre part, la polychromie d'Oxyrhynchos rappelle la peinture de Baouit, que l'on a datée entre le VIe et le VIIe siècle après J.-C. La synthèse de ces comparaisons suggère, de préférence pour cette phase de la décoration, une chronologie du VIe siècle après J.-C.

#### IV. ÉPILOGUE : DE LA SALLE FUNÉRAIRE À L'ORATOIRE

Les peintures d'Oxyrhynchos constituent une grande nouveauté pour l'iconographie de l'Antiquité tardive. Elles élargissent l'inventaire de la peinture funéraire et celui des images de l'architecture sacrée. Elles contribuent, également, à l'interprétation fonctionnelle d'un ensemble de bâtiments et de leur évolution. Toutefois, cet ensemble est doublement intéressant car il offre un exemple de la transformation et de la coexistence entre deux styles et deux répertoires d'iconographie que l'on peut dater entre le Ve et le VIe siècle après J.-C.

Un changement de style, on l'a vu, en passant de la sobriété symboliste à une iconographie riche en figures et en couleurs. Au cours de cet écrit, on a éprouvé quelques difficultés à dater cet art avec précision. Les images de la salle funéraire représentant Jonas et l'aigle psychopompe, ainsi que la stèle du couple, étaient comparables à d'autres exemples de chronologie encore mal précisée. Parvenus à la fin de l'étude d'ensemble, les similitudes chromatiques que présentent ces peintures par rapport à la représentation du *martýrion* suggèrent de rapprocher leur datation. On imagine mal trois phases de décoration: polychromie, bichromie et à nouveau polychromie. Il faut penser plutôt à l'effort économique que devait supposer une décoration de cette qualité. Si l'on se souvient que la maison funéraire a subi des modifications de structure, on trouvera raisonnable d'établir des rapports chronologiques entre toutes ces interventions.

Nous avons parlé, à un certain moment, de tendance symboliste et, dans un certain sens, d'*aniconisme*.

L'art chrétien égyptien des Ve et VIe siècles après J.-C. a parfois été invoqué comme l'antécédent de courants iconoclastes postérieurs.<sup>54</sup> L'iconoclasme peut se révéler comme une tendance qui dépend fondamentalement des titulaires de la hiérarchie ecclésiastique et de leur politique des images ou de leur rapport avec d'autres régions de la chrétienté. En d'autres occasions, on perçoit plutôt que la tendance symboliste est à relier aux espaces funéraires, comme méthode d'évocation du martyr.<sup>55</sup> On pourrait ajouter à cela, la présence de ces mêmes symboles dans les lieux monastiques, égyptiens ou autres, en tant que synthèse mystique de la mort en vie. Il ne semble pas que le choix dépende d'une philosophie de l'image qui s'étend sur toute la population, à un moment déterminé, mais du contenu spécifique, du message transmis. Il est certain que le symbolisme triomphal de la passion et du martyr s'est substitué aux images testamentaires qui évoquaient le salut. À cette époque et dans ce contexte précis, on affronte la mort sous forme d'ellipse.<sup>56</sup>

À Oxyrhynchos, la superposition de peintures illustre le passage d'un art symbolique funéraire de type communautaire à la structuration d'un art figuratif de type ecclésiastique. La maison funéraire modifiée perd sa salle de banquets, mais gagne en références aux lieux saints. Il semble que le bâtiment se spécialise dans le culte des martyrs. Plus tard, il y aura de nouveaux bouleversements liés peut-être à des usages monastiques. Ainsi, le passage constaté du symbolisme vers la figuration architecturale relève d'une modification de fonction et, probablement, d'une intervention accrue de la hiérarchie ecclésiastique. En fin de compte, nous assistons à une mutation de concept de la maison funéraire en oratoire, question qui sera abordée lors de la publication plus approfondie de l'étude du bâtiment.

1. Dans le mémoire sur les fouilles de Flinders Petrie, on retrouve le terme de chapelles funéraires même s'il ne s'agit pas de bâtiments de culte. La superposition de structures différentes nous oblige à chercher des dénominations plus en accord avec l'architecture. PETRIE, F. : «The tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos», *op. cit.*

2. ERROUX-MORFIN, M. : «L'Oxyrhynque et le monstre Jonas», *op. cit.* Erroux-Morfin égraine les éléments qui relient le Jonas de l'Égypte chrétienne au mythe osiriaque et au poisson oxyrhynquite.

3. P. Du Bourguet cite pour le terme Jonas de *The Coptic Encyclopedia*, New York-Toronto 1991, p. 386, un autre cas de Jonas rejeté en position d'orant qui se trouve au Louvre et date du IXe siècle après J.-C.

4. Il s'agirait du Christ, d'après l'hypothèse exprimée par M. Erroux-Morfin, puisque le périphe de Jonas préfigure sa mort et sa résurrection. ERROUX-MORFIN, M. *op. cit.*, concrètement, à la p. 8.

5. Voir SANDIN, K. : «Salvation, correctness, and healing: aspects of the reception of a sixth-century Jonah pyxis in St. Petersburg» in *Studies in Iconography* vol 17, 1996, pp. 67 - 93.

6. CUMONT, F. : «L'Aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des empereurs», *RHR* 12, 1910, pp. 119-164. Cf. d'autres exemples d'aigles funéraires datant du Haut Empire in BARBET, A., VIBERT-GUIGUE, C. : *Les peintures des nécropoles d'Abila et du Nord de la Jordanie*, Beyrouth, 1994, surtout dans la tombe Q12, que l'on appelle celle de «l'aigle dans le médaillon» vol. II, planche 70 et texte p. 176. LUCCHESI PALLI, E. : «Observations sur l'aigle funéraire dans l'art copte et nubien», in *Études Nubiennes*, colloque de Chantilly, 2-6 juillet 1975, BdE 77, 1978, pp. 175-191.

7. Les exemples d'aigles se trouvent sur un bon nombre de stèles funéraires. On peut mentionner, par exemple, un relief d'Antinoé représentant le défunt dans un petit médaillon végétal et l'aigle en premier plan, dont il n'est pas possible de préciser la foi (Wessel III, 91, 131). Par contre, un exemple d'Apollinopolis montre l'aigle, la croix au bec et la *bullā* au cou, tandis qu'elle soutient une couronne avec une croix à l'intérieur. D'après Wessel (III, 85, 116) elle pourrait dater du Ve siècle après J.-C. WESSEL, K. : *L'art copte. L'art antique de la basse-époque en Égypte*, Bruxelles, 1963. Voir, récemment, *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme*, catalogue de l'exposition présentée à l'Institut du monde arabe de Paris, septembre 2000.

8. Plus précisément, la croix fleurie, la croix vivifiante comme le signale H. STERN dans «Les peintures du mausolée de l'exode à El-Bagaouat», *Cahiers archéologiques* XI, 1960, pp. 94 - 119.

9. Comparer cette union sur la stèle d'un martyr-soldat, dans la catacombe des saints Nerée et Aquilée à Rome. Une reproduction dans PERGOLA, Ph. : «La périphérie romaine. De la naissance des cimetières chrétiens aux sanctuaires de martyrs», *Dossiers de l'archéologie* 255, juillet-août 2000, pp. 18 - 35.

10. Portrait d'Ammonius conservé au Musée du Louvre. Cartonage d'enfant avec *ankh*, colombe et grenade entre ses mains, provenant d'Antinoé. Autres exemples: linceul de femme d'Antinoé qui date de la fin du IIIe - début du IVe siècle après J.-C. Cf. DOXIADIS, E. : *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, Le Caire 2000.

11. Ailleurs, l'aigle a soulevé également des controverses sur sa signification. Voyez le commentaire sur la stèle du VIe siècle du catalogue *L'art copte en Égypte...*, *op. cit.*, p. 134.

12. Une reproduction de l'image à RAMIERI, A.M. : «Les catacombes méconnues de Syracuse» dans *Les Dossiers d'Archéologie. Catacombes juives et chrétiennes*, n° 19, nov.-déc. 1976. La datation des peintures de la catacombe se situe entre le IVe et le Ve siècle après J.-C.

13. ALBERT, J.-P. : *Odeurs de sainteté: la mythologie chrétienne des aromates*, Paris, 1990.
14. ERROUX-MORFIN, M. : «L'Oxyrhynque et le monstre Jonas», *op. cit.* nous rappelle les termes de comparaison fondamentaux pour la représentation de Jonas en Égypte, par exemple la Chapelle 30 de Bagaouat, datant de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle après J.-C., un tapis du Musée du Louvre du Ve-VI<sup>e</sup> siècle, un tissu du Musée de Cleveland du Ve siècle et une sculpture de Baouit datée entre le Ve et le VI<sup>e</sup> siècle après J.-C.
15. Voir l'image célèbre d'un couple dans la tombe de Silistra en Bulgarie. Une reproduction dans BLANC, N. (dir.) : *Au royaume des ombres. Peinture funéraire antique. IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Catalogue de l'exposition de Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 1998-1999, Paris, 1998.
16. GRABAR, A. : «Deux monuments chrétiens d'Égypte. Le sens des images frontales chrétiennes. De l'art pharaonique à l'art copte» in *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968.
17. Dionysos, surtout, avec sa couronne de lierre ou de vigne, comme dans une série de tapisseries égyptiennes du Louvre. Mieux encore, les dieux ou héros en habit militaire et couronne de laurier, d'une peinture sur bois conservée à Bruxelles. Cf. *L'Égypte romaine. L'autre Égypte*. Catalogue de l'exposition de Marseille avril - juillet 1997, Marseille, 1997, pp. 198 et 226.
18. C'est aussi le cas d'une stèle du Musée de Berlin (Ägyptisches Museum) provenant de Médinet el Fayoum et datée au IV<sup>e</sup> siècle. La femme allaitant son fils ne peut pas être interprétée comme la Vierge, mais on dit qu'elle en préfigure l'image.
19. En ce qui concerne saint Joseph, on connaît plusieurs représentations de différents épisodes de sa vie, mais il faut souligner qu'on ne le retrouve pas en tant qu'époux. Voir exemples dans WEITZMANN, K. : *Age of spirituality*, New York, 1979.
20. ZIBAWI, M. : «Fidélité et créativité» in CRIPPA, M. A. ; ZIBAWI, M. : *L'art paléochrétien. Des origines à Byzance*, Paris, 1998. L'auteur égraine les caractéristiques de l'art du Ve siècle et signale que l'aurole est encore réservée au Christ.
21. Voir l'image dans BISCONTI, F. (a cura di) : *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000, figure 79 de la p. 76.
22. DELEHAYE, H. ; PEETERS, P. ; LECHAT, R. (éd.) : «Les Martyrs d'Égypte», *Analecta Bollandiana* XL, 1922, pp. 33, 100, 104, 105, 108 et 113.
23. Les églises d'Alexandrie sont nommées d'après le promoteur, souvent un évêque, parfois même un martyr, plus généralement un fidèle. MARTIN, A. : «Les premiers siècles du christianisme à Alexandrie. Essai de topographie religieuse (III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles)» dans *Revue d'Études Augustiniennes* 30 (1984) pp. 211 - 225.
24. DELEHAYE, H. : «Le calendrier d'Oxyrhynque pour l'année 535-536» dans *Analecta Bollandiana* XLII, 1924, pp. 83-99. L'architecture de l'ensemble et son interprétation seront analysées dans une prochaine publication.
25. Ce n'est pas la manière habituelle de couronner un défunt. Normalement la couronne de la vie d'éternité des innocents est représentée en perspective. Voir, par exemple, la chapelle de San Vittore in ciel d'oro à Milan ou la peinture de la petite Nonnosa, dans la catacombe de San Genaro à Naples, datée du début du VI<sup>e</sup> siècle après J.-C.
26. GRABAR, A. : « Deux monuments chrétiens d'Égypte... » *op. cit.*
27. Dans ce sens, il faut dire que, très probablement, les peintures ont été partiellement visibles lors de bouleversements antérieurs mais elles n'ont pas été prises en considération.
28. La ligne serpentine qui pend de la croix serait un symbole de l'eau et de la vie d'après BAGATTI, B. : *Alle origini della chiesa I. Le comunità giudeo-cristiane*, Città del Vaticano, 1981, pp. 153-154.
29. Même s'il y a de la figuration dans ces images de la croix et de la couronne, il n'y a pas d'erreur à parler d'*aniconisme* comme le démontre le répertoire des images byzantines du VII<sup>e</sup> siècle, touché par le phénomène de l'icoclisme. Cf. FALLA CASTELFRANCHI, M. : «Pitture «iconoclaste» in Italia meridionale? Con un'appendice sull'oratorio dei Quaranta Martiri nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa» in *Bizancio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, Rome, 1996, pp. 409-422.
30. Par exemple, sur le sarcophage réutilisé de Théodore de Ravenne, deuxième tiers du Ve siècle après J.-C., provenant, peut-être, d'un atelier de Constantinople. Voir l'image dans CAILLET, J.-P.; LOOSE, H. : *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne*, Paris-Genève, 1990.
31. Par exemple, la croix gemmée sur le sarcophage de la cathédrale de Ravenne, de la première moitié du Ve siècle d'après J.-C. CAILLET, J.-P. ; LOOSE, H. : *La vie d'éternité... op. cit.*
32. GRABAR, A. exprime les mêmes problèmes de datation dans «Deux monuments chrétiens d'Égypte...» *op. cit.* à propos de la stèle de la Glyptothèque Ny-Carlsberg de Copenhague. Datée en principe du Ve siècle après J.-C., elle présente un défunt qui possède une certaine ressemblance avec celui d'Oxyrhynchos. Dans le même volume, TORP, M. Hjalmar : «Byzance et la sculpture copte du VI<sup>e</sup> siècle à Baouit et Sakkara», préfère le VI<sup>e</sup> siècle comme exemple du classicisme rénové du VI<sup>e</sup> siècle après J.-C.
33. MASPERÓ, J. : *Fouilles exécutées à Baouit. Notes mises en ordre et éditées par Étienne Drioton*, MIFAO 59, Le Caire, 1931. À la page 145, on retrouve quelques monogrammes de la Vierge Marie.
34. PETRIE, F. O. : «The tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos» *op. cit.*, p. 19 et pl. XLVIII.
35. Pour d'autres exemples de ce motif et pour les considérations de style et de chronologie cf. NORDHAGEN P. J. : «The «cross under arch» motif in early medieval art and its origin» in *Acta ad archaeologiam et artium historiarum pertinentia Series altera in 8*, 3 1983, pp. 1-9.
36. Probablement l'un des exemples les plus illustratifs : le cadre d'apparition de la Vierge sur la mosaïque de saint Vital de Ravenne où Abraham reçoit trois visiteurs. En Égypte, la niche de la Vierge à l'enfant provenant de Saqqarah et qui se trouve au Musée copte du Caire.
37. Tunique à représentation dionysiaque conservée à Paris et qui date du VII<sup>e</sup> siècle après J.-C. *L'art copte en Égypte... op. cit.*, p. 137.
38. RASSART-DEBERGH, M. : «Le thème de la croix sur les peintures murales des kellia, entre l'Égypte et la Nubie chrétiennes» *Nubischen studien. Tagensakten der 5. Internationalen Konferenz der International Society for Nubian Studies*, Heidelberg 22-25 septembre 1982.
39. L'«image, associée à des couronnes végétales, se retrouve aussi dans des contextes privés. Par exemple, dans la Domus de Lullingstone en Angleterre, de la fin du IV<sup>e</sup> siècle ou à Tarn (Pyrénées Atlantiques) de la fin du IV<sup>e</sup>-début du Ve siècle.
40. Une image du Saint Sépulcre sur la coupole de l'exode à Bagaouat, d'après interprétation de GRABAR, A. : *Martyrium. Recherches sur les reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1946, vol. II, p. 20.
41. Ce même système se retrouve dans le couvent de saint Apollon à Baouit. Sur les murs d'une cellule, la bande de peinture crée les cadres nécessaires aux différents personnages et scènes. Cf.



CLÉDAT, J. : *Le monastère et la nécropole de Baouit*, MIFAO 12 Le Caire, 1904; MASPERO, J. : *Fouilles exécutées à Baouit. Notes mises en ordre et éditées par Étienne Drioton*, MIFAO 59, Le Caire, 1931

42. En Égypte gréco-romaine, l'image de la porte, le symbole hellénistique du décès par excellence, alterne avec le kiosque comme sur les stèles de Therenouthis (Abou Billou) d'époque impériale. Cf. Mc CLEARY, Roger V. : *Portals to Eternity. The Necropolis at Terenouthis in Lower Egypt*, Michigan 1987, p. 3.

43. Cf. DOXIADIS, E. : *The Mysterious Egypt Portraits op. cit.*, p. 45.

44. Un escalier très similaire, sur une coupe en verre syro-palestinienne du VI<sup>e</sup> siècle, qui couvre l'image d'une soi-disant croix du Golgotha WEITZMANN, K. : *Age of spirituality... op. cit.*, pp. 609 - 610.

45. Une image très similaire à cette architecture, mais avec des losanges sur la voûte ou coupole, se retrouve sur un relief d'Istanbul, un frontal de sépulture daté au Ve siècle après J.-C. Cf. DECKERS, J.G., SERDAROGLU, Ö : «Das hypogäum beim Silvri-Kapi in Istanbul», *Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Bonn 1991), vol. 2, Münster 1995, pp. 674-681 et planche 85.

46. Inédite. Reproduction du dessin élaboré sur le terrain par J. CLÉDAT dans *L'art copte en Égypte... op. cit.*, p. 22. Une autre image similaire dans CLÉDAT, J. : «Saison des fouilles avril-mai 1903» MIFAO 39 (2/1), Le Caire, p. 37.

47. Pour significations différentes du voile, voir par exemple PAPASTAVROU, H. : «Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique» *Cabiers Archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Âge* 41, 1993.

48. Pour les images FAKHRY, A. : *The Egyptian Deserts. The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis*, Le Caire 1951. Pour l'interprétation GRABAR, A. : *Martyrium... op. cit.* vol. II, p. 20. Pour la chronologie, nous suivons, de bon gré, H. STERN qui préférerait le Ve siècle après J.-C. dans «Les peintures du mausolée de l'exode à El-Bagaouat» *Cabiers archéologiques* XI, 1960, pp. 94-119.

49. Il faut remarquer que la ligne de séparation a été tracée après le dessin des poissons et des lampes.

50. De même que sur la mosaïque d'une *mensa* au cimetière de Matarès à Tipasa. BOUCHENAKI, M. : *Fouilles de la nécropole de Tipasa (Matarès, 1968-1972)*, Alger, 1975. Datée de la fin du IV<sup>e</sup>-début du Ve après J.-C. p. 44.

51. FÉVRIER, P.-A. : «À propos du repas funéraire : culte et sociabilité. «Christo Deo, pax et concordia sit convivio nostro» dans *Cabiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, XXVI, 1977, pp. 29-45.

52. La forme ressemble de près aux lampes suspendues, sur une stèle anépigraphe du Musée copte du Caire. Une reproduction dans *L'art copte en Égypte... op. cit.*, p. 127.

53. Référence qui apparaît dans les actes du martyr des saints Fructuosus, évêque de Tarragone, Augurius et Eulogius, qu'on peut trouver traduites au catalan par M. Estradé, cité dans *Actes de Màrtirs*, Clàssics del Cristianisme 25, Barcelone, 1991, p. 124.

54. FALLA CASTELFRANCHI, M. : «Pittura «iconoclaste» in Italia...» *op. cit.* en relation avec l'oratoire des Quarante martyrs de Sébaste, p. 417, note 38.

55. FALLA CASTELFRANCHI, M. : «Pittura «iconoclaste» in Italia...» *op. cit.*, p. 419, fait référence à l'article de Velmans, T. : «Le décor de la voûte de l'oratoire de Santa Lucia : une iconographie des Quarante Martyrs» dans *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Galantina, 1986, pp. 341-354, que je n'ai pas eu la possibilité de consulter.

56. Avec des nuances, car F. Bisconti récupère le dossier des images de martyr et de violence plus antiques dans «Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana : dal «vuoto figurativo» all'«immaginario devozionale» in LAMBERIGHTS, M. ; Van DEUN, P. (éd.) : *Martyrium in multidisciplinary perspective. Memorial Louis Reekmans*, pp. 247-292, Louvain, 1995.

Fig. 1. La maison funéraire en cours de fouille.

Planche 1. Plan des structures funéraires de l'antiquité tardive.

Fig. 2. Image de la peinture de l'Orant, Jonas et le *kêtos* au moment de la découverte.

Planche 2. Scène de l'orant, Jonas et le *kêtos*.

Fig. 3. Image de la peinture de l'aigle psychopompe au moment de la découverte.

Planche 3. Scène de l'aigle psychopompe.

Fig. 4. Image de la peinture de la stèle du couple.

Planche 4. Scène du couple.

Fig. 5. Image de la peinture avec croix inscrite, défunt et femme en deuil au moment de la découverte.

Planche 5. Scène avec croix inscrite, défunt et femme en deuil.

Fig. 6. Image de la peinture du défunt. Détail du visage et de la *tabula* de présentation.

Planche 6. Deux *tabulae* avec signes cryptiques et graffites.

Fig. 7. Image de la peinture de la croix avec bénédiction.

Planche 7. Croix de la bénédiction.

Fig. 8. Image de la peinture de la croix sous l'arc végétal avant la chute du mur.

Planche 8. Croix monogramme et gemmée sous l'arc végétal.

Fig. 9. La peinture du *martyrion* au moment de la découverte.

Planche 9. Croix grecque et couronne.

Planche 10. Scène de portique avec symboles chrétiens.

Planche 11. Images sous la représentation du *martyrion*.

Planche 12. La représentation du *martyrion*.

## LECTURE ET TRADUCTION DES TEXTES MURaux GRECS

par Concepció Piedrafita

### I. LA TABULA ANSATA

La lecture et la traduction de la *tabula ansata* nous prouve une série d'aspects grammaticaux et linguistiques très intéressants, mais qui ne sont pas sans présenter des difficultés que nous ne pouvons pas encore éclaircir totalement. C'est pourquoi nous tenons à préciser dès le début que ce que nous offrons ici n'est qu'une première lecture. Nous sommes ouverts à tous les conseils et avis que l'on voudra bien nous adresser puisque nous cherchons à mieux interpréter le texte.<sup>1</sup>

Transcription de la *tabula ansata*

MNHC ΘΗΤΙΚΕΤΩΝΔΟΥ  
ΛΩΝC ΟΥΙΩANNHNKE  
ΚΑΙΑΝΤΟΝΔΙΑΚΟΝΟΝ  
ΚΕΕΠΙ(ΦΑΝΙΝ)ΚΕ (Ν) .....  
ΩΝΤΟΥ ..... Ν ... (ΟΙ)

Proposition de lecture

MNHΣΘΗΤΙ ΚΕ ΤΩΝ ΔΟΥ-  
ΛΩΝ ΣΟΥ ΙΩΑΝΝΗΝ ΚΕ  
ΚΑΙ ΑΝΤΟΝ ΔΙΑΚΟΝΟΝ  
ΚΕ ΕΠΙ(ΦΑΝΙΝ) ΚΕ (Ν) .....  
ΩΝΤΟΥ ..... Ν ... (ΟΙ) .....

Proposition de traduction

*Souvenez-vous de vos serviteurs  
Jean et Antoin(e) diacre,  
(et aussi) Épiphane) .....*

Commentaire sur le texte et la traduction

L'état de conservation du texte n'est pas excellent. Le texte est écrit en grec, en majuscules, sauf pour l'oméga qui apparaît systématiquement en minuscule. La personne qui a écrit le texte n'était pas un bon scribe. Il a dû préparer les lettres à l'aide d'une série de points ronds qui lui servaient de guide. Néanmoins, ces points ne sont ni toujours identiques, ni dans la même position pour les mêmes lettres.

Les trois premières lignes offrent une lecture assez claire, ce qui permet d'être sûr du sens. Mais les lignes quatre et cinq se lisent difficilement. À la ligne quatre, nous avons supposé le nom propre Épiphane, mais nous ne sommes pas sûrs de la lecture. La ligne cinq ne peut pas être lue.

La ligne 1 présente clairement 16 lettres  
La ligne 2 présente clairement 15 lettres  
La ligne 3 présente clairement 16 lettres  
La ligne 4 présente peut-être 14 lettres  
La ligne 5 présente ? lettres

Possible contamination linguistique avec le copte

59

a) La forme de la lettre oméga du texte correspond à la forme de la lettre oméga en copte (ω) qui ne connaît pas la forme de l'oméga majuscule grec (Ω).

b) La lettre qui représente le Σ grec est écrite avec la graphie copte C.

c) Dans le texte, la particule ΚΕ apparaît quatre fois. Cette particule ne semble pas être l'ancienne particule grecque κε, particule enclitique et épique que nous trouvons chez Homère. Ni l'époque d'écriture du texte, ni son contenu religieux chrétien (les noms propres, Jean, Antoine, la charge de diacre, la supplication, souvenez-vous de vos serviteurs) ne permettent une lecture en grec. Dans ce contexte, on nous a suggéré qu'il pourrait s'agir de la particule copte ΚΕ, particule que l'on peut interpréter comme un adverbe, dans le sens de «aussi» et qui se réfère au mot, nom ou pronom, qui la suit.<sup>2</sup> C'est une particule qui peut être employée itérativement comme te en grec ou en latin *-que*.

Commentaire syntactique

La première partie du texte est correcte ; nous avons le verbe mnhsqhti qui régit le génitif των δουλων, et ce dernier requiert le génitif sou, qui est un pronom personnel à la troisième personne. Par conséquent, la lecture littérale est : «Souvenez-vous des serviteurs à vous».

Nous nous attendrions maintenant à une apposition au génitif mais, soit elle se présente à l'accusatif, Ιωαννην και Αντον. διακονον soit cet accusatif, en réalité double (triple si nous lisons Épiphane), dépend d'un verbe que nous ne parvenons pas à lire. Malgré quelques erreurs possibles de syntaxe, la signification est claire. Nous nous trouvons devant une prière pour les défunts, ce qu'en latin d'abord et, par la suite en castillan, en catalan et en français, nous appelons un «memento», du premier mot par lequel commence en latin ce type de prière. Le memento est une expression latine qui signifie «souviens-toi». On appelle ainsi les deux prières que récite le célébrant pendant la messe, en hommage aux vivants et aux défunts.<sup>3</sup>

Exemple : Commémoration des défunts

*Memento etiam, Domine,  
famulorum, famularumque,  
(Nom du défunt ou défunts)  
qui nos praecesserunt cum signo fidei,  
et dormiunt in somno pacis.*

Le sens du texte est clair. On demande à Dieu qu'il se souvienne de ses serviteurs Jean, Antoine le diacre et peut-être d'un certain Épiphane, personnages défunts et probablement représentés sur les peintures.

Si nous répétons toute la traduction avec les éléments grecs et coptes, nous pouvons lire :

*Souvenez-vous aussi des serviteurs à vous  
Aussi bien de Jean comme d'Antoine, diacre,  
comme d'Épiphane) ...*

Nous avons comparé le texte avec celui d'une messe grecque de rituel orthodoxe. Il s'agit de la liturgie célébrée selon le rituel de Saint Jean Chrysostome dans la cathédrale orthodoxe de sainte Sophie, à Washington (USA).<sup>4</sup>

Après la consécration, le prêtre prie Dieu pour les vivants et les morts, comme dans une messe de rituel catholique. Les termes de la prière sont très semblables dans les deux rituels. Nous donnons à continuation le texte grec et la traduction française.

(le prêtre récite cette prière à voix basse)

Τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Προφήτου, Προδρόμου  
καὶ Βαπτιστοῦ, τῶν ἁγίων (τοῦ δεῖνος)  
οὐ καὶ τὴν μνήμην ἐπιτελοῦμεν, καὶ  
πάντων σου τῶν Ἁγίων, ὧν ταῖς  
ἰκεσίαις ἐπίσκεψαι ἡμᾶς ὁ Θεός.

Καὶ μνήσθητι πάντων τῶν  
προκεκοιμημένων ἐπ' ἔλπιδι ἀναστάσεως  
ζωῆς αἰωνίου (καὶ μνημονεύει οὐς βούλεται).  
Καὶ ἀνάπαυσον αὐτοὺς ὁ Θεὸς ἡμῶν,  
ὅπου ἐπισκοπεῖ τὸ φῶς τοῦ προσώπου  
σου. Ἐτι παρακαλοῦμέν σε.

Μνήσθητι, Κύριε, πάσης Ἐπισκοπῆς  
Ἵεροδόξων, τῶν ὀρθοτομούντων τὸν  
λόγον τῆς σῆς ἀληθείας παντὸς τοῦ  
Πρεσβυτερίου, τῆς ἐν Χριστῷ διακονίας  
καὶ παντὸς Ἱερατικοῦ καὶ Μοναχικοῦ  
Τάγματος. Ἐτι προσφέρομεν σοι τὴν  
λογικὴν ταύτην λατρείαν ὑπὲρ τῆς  
Οἰκουμένης ὑπὲρ τῆς Ἁγίας, Καθολικῆς  
καὶ Ἀποστολικῆς Ἐκκλησίας, ὑπὲρ ἐν  
ἀγνείᾳ καὶ σεμνῇ πολιτείᾳ διαγόντων,  
ὑπὲρ τῶν πιστοτάτων καὶ φιλοχρίστων  
ἡμῶν ἀρχόντων, παντὸς τοῦ ἐπιτελείου  
καὶ τοῦ στρατοπέδου αὐτῶν.

Δὸς αὐτοῖς, Κύριε, εἰρηκὸν τὸ  
βασιλεῖον, ἵνα καὶ ἡμεῖς, ἐν τῇ γαλήνῃ  
αὐτῶν, ἤρεμον καὶ ἡσύχιον βίον  
διάγωμεν, ἐν πάσῃ εὐσεβείᾳ καὶ  
σεμνότητι.

Traduction

*En honneur et mémoire de saint Jean Baptiste,  
prophète et précurseur, des saints, des glorieux et*

*illustres apôtres, de saint (celui du jour), dont nous  
célébrons la mémoire, et de tous les saints, visite-  
nous, ô Dieu, par leurs prières.*

*(Memento des morts)*

*Souviens-toi de tous ceux qui reposent dans  
l'espérance de la résurrection et de la vie éternelle  
(mention de tous ceux que l'on remémore). Ô notre  
Seigneur, permet qu'ils puissent voir la lumière de ton  
visage. Prions le Seigneur.*

*(Memento des vivants)*

*Souviens-toi de tout l'épiscopat orthodoxe qui enseigne  
droitement la parole de ta vérité, de tous les prêtres au  
service du Christ, du clergé et des ordres monastiques.  
Nous t'offrons cette célébration pour le monde, pour la  
sainte église, catholique et apostolique ; pour ceux qui  
vivent dans la pureté et la tempérance ; pour toutes nos  
autorités et pour notre armée. Donne-leur, Seigneur,  
un gouvernement dans la paix pour que nous ayons,  
dans son calme, une vie sereine et tranquille, dans la  
piété et la dignité.*

Après cette longue prière le prêtre, à haute voix, prie encore pour l'archevêque, pour sa ville, pour les autres villes du pays, pour les navigateurs, pour ceux qui font route par terre, pour ceux qui le font par air, pour les malades, les fatigués, les prisonniers et pour leur salut, pour les membres de l'Église, pour les pauvres et pour tous ceux qui sont présents. Chaque fois, il commence son paragraphe par μνησθητι suivi du génitif.

Nous expliquerons à présent, comment nous avons fait pour chercher les éléments de comparaison les plus anciens et l'origine de ce type de supplication. Nous avons recherché parmi tous les auteurs grecs jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle et nous avons trouvé de nombreuses références.<sup>5</sup> Nous avons choisi les suivantes : Les Septante, l'Évangile selon saint Luc, l'Apocalypse apocryphe de Jean, Eusèbe de Césarée (III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.), saint Épiphane de Constantia (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle après J.-C.), saint Grégoire de Naziance (IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.), saint Basile de Césarée dit le Grand (IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.), saint Jean Chrysostome (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle après J.-C.) et Basile de Séleucie (V<sup>e</sup> siècle après J.-C.).

Septuaginta. Deut. 9.27.1

μνήσθητι Αβρααμ καὶ Ἰσαακ καὶ  
Ἰακωβ τῶν θεραπόντων σου,  
οἷς ὠμοσας κατὰ σεαυτοῦ: μὴ  
ἐπιβλέψης ἐπὶ τὴν σκληρότητα τοῦ  
λαοῦ τούτου καὶ τὰ ἀσεβήματα καὶ  
τὰ ἁμαρτήματα αὐτῶν.

*Souviens-toi de tes serviteurs, Abraham, Isaac et Jacob  
aux quels vous avez promis de ne pas tenir compte de*

*l'indocilité de ce peuple, de sa perversité et de son péché...*<sup>6</sup>

Novum Testamentum. Luc. 23.42.2

καὶ ἔλεγεν, Ἰησοῦ, μνησθητί μου ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ βασιλείᾳ σου. καὶ εἶπεν αὐτῷ, Ἀμήν σοι λέγω, σήμερον μετ' ἐμοῦ ἔσῃ ἐν τῷ Παραδείσῳ.

*Et il disait : Jésus, souviens-toi de moi, quand tu viendras dans ton royaume. Il lui répondit : «En vérité, je te le dis, dès aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis.»*<sup>7</sup>

Apocalypsis Johannis. Apocalypsis apocrypha Johannis, 321.12

ἰδὲ καὶ τῶν ληστῶν ὅπου κλοπαὶ καὶ φόνοι καὶ αὐτὸς ἐνενήκοντα ἐννέα φόνους ἐποίησεν, ἀλλ' ἐν πίστει θερμῇ καὶ βοῇ μεγάλη ὅτι εἶπεν ἐν τῷ σταυρῷ: μνησθητί μου, Κύριε, ἐν τῇ βασιλείᾳ σου, τῶν παραδείσων ἔλαβεν.

*Voilà que le larron, ami de voleurs et d'assassins, qui lui-même avait tué nonante-neuf personnes, de la croix, avec grande foi et dans un grand cri, (il) dit : Arrivé dans ton règne, souviens-toi de moi, Seigneur, et il obtint le paradis.*

Gregorius Nyssenus. Encomium in XL martyres I, 46.772.22

Κύριε μνησθητί μου, εἰπὼν, ἐν τῇ βασιλείᾳ σου.

*Seigneur, souviens-toi de moi, dit-il, dans ton règne.*

Eusebius. Comentaria in Psalmus, 23.1121.1

Μνησθητι, Κύριε, τοῦ ὀνειδισμοῦ τῶν δούλων σου, οὗ ὑπέσχον ἐν τῷ κόλπῳ μου πολλῶν ἔθνων: οὗ ὀνειδίσαν οἱ ἐχθροί σου, Κύριε, οὗ ...

*Souviens-toi, Seigneur, de l'injure de tes esclaves/serviteurs...*

Eusebius. Comentaria in Psalmus, 23.1121.19

Μνησθητι, Κύριε, τοῦ ὀνειδισμοῦ τῶν δούλων σου.

*Idem.*

Epiphanius. Panarion († adversus haereses), 3.77.29

(61)

τῷ ἐτέρῳ, καὶ ἔλεγεν ὅτι "οὐ φοβῆ σὺ τὸν θεόν, ὅτι ἐν τῷ αὐτῷ κρίματι ἐσμέν, οὗτος δὲ ὁ ἅγιος οὐδὲν <ἄτοπον> ἐποίησε". καὶ πρὸς ἐπὶ τούτοις ἐπεφώνει λέγων "μνησθητί μου, Ἰησοῦ, ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ βασιλείᾳ σου", [καὶ] τοῦ σωτήρος πρὸς αὐτὸν εἰπόντος ὅτι "ἀμήν λέγω σοι, σήμερον μετ' ἐμοῦ ἔσῃ ἐν τῷ παραδείσῳ".

*...et il disait : «N'as-tu peur de Dieu, toi qui souffres le même supplice, alors qu'il est saint et innocent», et il s'adressa à eux : «Souviens-toi de moi, Jésus, quand tu arriveras dans ton règne», et le Maître lui répondit : «Amen, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis.»*

Gregorius Nazianzenus.

Liturgia sancti Gregorii, 36.713.48

Ὁ λαὸς λέγει. Κύριε ἐλέησον.  
Ὁ ἱερεὺς λέγει. Μνησθητι, Κύριε, τῆς εἰρήνης τῆς ἁγίας, μόνης, καθολικῆς, καὶ ἀποστολικῆς σου Ἐκκλησίας,

*Le peuple dit : Seigneur, ayez pitié.*

*Le prêtre dit : Souviens-toi, Seigneur, de la paix, de ton Église sainte, unique, catholique et apostolique.*

Gregorius Nazianzenus.

Liturgia sancti Gregorii, 36.716.5

Ὁ λαὸς λέγει. Κύριε ἐλέησον.  
Ὁ ἱερεὺς λέγει. Μνησθητι, Κύριε, τῶν εὐσεβῶς βασιλευσάντων.

*Le peuple dit : Seigneur, ayez pitié.*

*Le prêtre dit : Souviens-toi, Seigneur, de ceux qui ont gouverné avec pitié.*

Gregorius Nazianzenus.

Liturgia sancti Gregorii, 36.716.7

Ὁ ἱερεὺς λέγει. Μνησθητι, Κύριε, τῶν εὐσεβῶς βασιλευσάντων.  
Μνησθητι, Κύριε, τῶν ἐν τῷ παλατίῳ, ἡμῶν ἀδελφῶν πιστῶν, καὶ ὀρθοδόξων, καὶ παντὸς τοῦ στρατοπέδου.

*Le prêtre dit : Souviens-toi, Seigneur, de ceux qui ont gouverné avec pitié.*

*Souviens-toi, Seigneur, de ceux qui (habitent) le palais, de nos frères fidèles, (et) des orthodoxes et de toute l'armée.*

Basilius Caesariensis.Liturgia (recensio brevior vetusta), 31.1629.34

Κύριε. Μνήσθητι, Κύριε τῆς εἰρήνης, τῆς  
 ἀγίας, μόνης, καθολικῆς καὶ ἀποστολικῆς  
 σου Ἐκκλησίας.

*Seigneur. Souviens-toi, Seigneur, de la paix, de ton  
 Église, sainte, unique catholique et apostolique.*

Basilius Caesariensis.Liturgia (recensio brevior vetusta), 31.1640.31

Ἐν πρώτοις μνήσθητι, Κύριε, τοῦ ἀγίου  
 Πατρὸς ἡμῶν ἀρχιεπισκόπου Ἰββα Δ. πάπα  
 καὶ πατριάρχου τῆς μεγαλοπόλεως  
 Ἀλεξανδρείας...

*Souviens-toi Seigneur, en premier lieu, de notre saint  
 archevêque (son nom) père et patriarche de la grande  
 ville d'Alexandrie....*

Johannes Chrysostomus.De cruce et latrone (homilia 1), 49.413.1

Μνήσθητί μου, Κύριε, ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ  
 βασιλείᾳ σου.

*Souviens-toi de moi, Seigneur, lorsque tu arriveras  
 dans ton règne.*

Johannes Chrysostomus.In Genesim (sermones 1-9), 54.613.16

Μνήσθητί μου, φησὶν, ἐν τῇ βασιλείᾳ σου.

*Souviens-toi de moi, Seigneur, lorsque tu arriveras  
 dans ton règne.*

Basilius Seleuciensis. Homilia in divites, 28.1057.37

Μνήσθητί μου, Κύριε, ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ  
 βασιλείᾳ σου.

*Souviens-toi de moi, Seigneur, lorsque tu arriveras  
 dans ton règne.*

Tous ces textes font référence à une prière en faveur des vivants et des morts. Le modèle, nous le trouvons dans le Deutéronome, où l'on prie pour Abraham, Isaac et Jacob, serviteurs de Dieu. L'autre modèle est tiré du passage du bon larron, Dimes d'après la tradition, qui fut crucifié avec Jésus et un autre voleur. Dimes se repent de ses péchés et prie Jésus : «Souviens-toi de moi, arrivé dans ton règne». Jésus lui dit : «En vérité, je te dis qu'aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis». Ce passage a été commenté par de nombreux

auteurs religieux et constitue la base de la liturgie pour les vivants et pour les morts, aussi bien dans le rituel grec orthodoxe que dans le rituel latin. L'église catholique grecque conserve également cette formule, mais elle est écrite en grec moderne, l'impératif classique ancien a été remplacé par un impératif moderne régularisé.<sup>8</sup>

## II. LE TEXTE ENGERCLÉ DANS UNE COURONNE

Lecture possible

(?) CO (?)  
 ΗΘΩΝ  
 ΤΟΙCΦΟ  
 ΒΟΥ(Μ)ΕΝ  
 Ο(Ι).... ....  
 ....

Rien n'est sûr dans cette lecture, ce que nous proposons n'est qu'une hypothèse émise à partir de la référence au Psaume 103. On y retrouve l'idée de la crainte de Dieu, c'est-à-dire que les hommes doivent craindre Dieu.

Ps 102. 13-15

Καθὼς οἰκτεῖρει πατὴρ υἱοὺς,  
 ἠκτεῖρησε Κύριος τοὺς φοβουμένους αὐτὸν,  
 ὅτι αὐτὸς ἔγνω τὸ πλάσμα ἡμῶν.  
 Μνήσθητι ὅτι χοῦς ἐσμεν:  
 ἄνθρωπος, ὡσεὶ χόρτος αἱ ἡμέραι αὐτοῦ:  
 ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ, οὕτως ἐξανθήσει.

*Comme la tendresse d'un père pour ses fils,  
 Tendre est Yahvé pour qui le craint ;  
 Il sait de quoi nous sommes pétris,  
 Il se souvient que poussière nous sommes.  
 L'homme ! Ses jours sont comme l'herbe,  
 Comme la fleur des champs il fleurit.<sup>9</sup>*

L'écrivain religieux Eusèbe de Césarée commente ce psaume et insiste une fois de plus sur le fait que les hommes doivent craindre Dieu.

Eusebius. Comentaria in Psalmus, 23.1265.55

Καθὼς οἰκτεῖρει πατὴρ υἱοὺς,  
 ἠκτεῖρησε Κύριος τοὺς φοβουμένους αὐτὸν,  
 ὅτι αὐτὸς ἔγνω τὸ πλάσμα ἡμῶν.  
 Μνήσθητι ὅτι χοῦς ἐσμεν:  
 ἄνθρωπος, ὡσεὶ χόρτος αἱ ἡμέραι αὐτοῦ:  
 ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ, οὕτως ἐξανθήσει.

*Idem.*

Eusèbe insiste sur l'idée et il faut se souvenir que l'un des dons du Saint Esprit est justement la crainte de Dieu. Pour rappel, les sept dons sont les suivants: l'intelligence, la science, le conseil, la force, la piété, la sagesse et la crainte de Dieu. Ce dernier don, il faut le comprendre comme la peur, la crainte ou le respect que nous devons à Dieu.

En étudiant cet aspect, on pourrait penser que le texte contenait un complément indirect au datif : «pour ceux qui craignent» (τοῖς φοβουμένοις). Puisque l'inscription se trouve à l'intérieur d'une couronne, nous pourrions penser que le début de l'inscription, qui n'est pas clair, pouvait vouloir dire : «cadeau, don, couronne, prix, etc.» ; la fin a été perdue, mais en faisant un parallèle avec le psaume elle pourrait se lire comme «Dieu» (θεοῦ) ou «tu» (αὐτοῦ). Si nous lisons dans ce sens, nous pourrions dire : «récompense à ceux qui craignent Dieu» ou bien «récompense à ceux qui le craignent». Pour l'instant, nous ne proposons cette lecture que comme une hypothèse de travail, avec toutes les précautions possibles.

1. La lecture du texte grec a été confirmée par le Dr. Antonio López Eire, Professeur de grec de l'Université de Salamanca, et l'interprétation des particules coptes intercalées a été proposée par le Dr. Josep Padró i Parcerisa, professeur titulaire d'Égyptologie de l'Université de Barcelone et directeur de la Mission Archéologique d'Oxyrhynchos.

2. MALLON, A., *Grammaire Copte*, Beyrouth, (4<sup>e</sup> édition) 1956, pp. 51-52 ; J. CERNY, *Coptic Etymological Dictionary*, Cambridge, 1976, p. 51.

3. PETROSILLO, P., *El Cristianismo de la A a la Z*, Madrid, 1996, pp. 268 269.

4. *The Divine Liturgy of Saint John Chrysostom*, (Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ) Saint Sophia Greek Orthodox Cathedral, 36th Street and Massachusetts Avenue N. W. Washington D. C. 20007, Novembre 1998. Nous remercions le professeur Joan Alberich de nous avoir proposé la bibliographie que nous citons sur ces aspects plus actuels de la liturgie en grec.

5. Nous remercions de sa collaboration M. José Juan Mata, qui a cherché des références citées.

6. [Note du traducteur. Traduction d'après la *Bible de Jérusalem*, éd. Du Cerf, Paris 1961. Traduction en français, sous la direction de l'école biblique de Jérusalem].

7. *Ibidem*.

8. Cf. : ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ, Αθηνά, 1990, p. 23, 28. Il s'agit d'une feuille de la messe catholique en grec.

9. [Note du traducteur. Traduction d'après la *Bible de Jérusalem op. cit.*]