

# El sarcòfag d'Adonis del Museu d'Arqueologia de Catalunya

Manuela Domínguez Ruiz  
Manuela.Dominguez@uab.cat

apers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

provi

---

## RESUM

El present article porta a terme l'estudi d'un petit sarcòfag decorat amb escenes del mite d'Adonis a la part frontal i conservat, actualment, al Museu d'Arqueologia de Catalunya. La versemblança compositiva entre aquest i un destacat sarcòfag romà pertanyent a les col·leccions vaticanes, va suscitar dubtes sobre el seu origen antic. Mitjançant una exhaustiva anàlisi compositiva, estilística i iconogràfica, es demostra com aquest sarcòfag és, en realitat, una còpia moderna del ja esmentat exemplar.

Paraules clau:  
escultura romana, sarcòfag, iconografia, còpia moderna.

---

## ABSTRACT

### The Adonis' sarcophagus in the Museu d'Arqueologia de Catalunya

This article studies a small sarcophagus decorated with scenes of the mite of Adonis and located today in the Museu d'Arqueologia de Catalunya. The resemblance between this compositional and an important Roman sarcophagus belonging to the Vatican collections, aroused doubts about ancient origins of the first one. With a comprehensive compositional stylistic and iconographic analysis, it is demonstrated that this sarcophagus is really a modern copy of the Roman exemplary.

Key words:  
Roman sculpture, sarcophagus, iconography, modern copy.

\* Aquest article ha estat tutelat per la professora M. Claveria i realitzat dins del projecte de recerca: Reutilización, copias y falsificaciones de la escultura clásica en el medioevo y la edad moderna. MEC I + D HUM2005-06914.

1. A. GARCÍA Y BELLIDO, «Algunas falsificaciones e imitaciones de obras escultóricas romanas conservadas en Museos de España y Portugal», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 53 (1947), p. 553-567.

2. Sobre l'origen del sarcòfag de Barcelona, no es coneix cap informació que pugui desvelar el nom del comitent o el lloc de procedència. Actualment, no es conserva cap notícia sobre la data ni la forma d'ingrés del sarcòfag a la col·lecció del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Antoni Elías de Molins no hi fa referència a l'inventari que efectuà el 1888 de la Col·lecció de Santa Àgueda (vegeu A. ELÍAS DE MOLINS, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona, 1888). D'altra banda, la primera fitxa de la peça conservada al Museu data del 22 de novembre de 1955 i no s'hi fa al·lusió a la seva procedència (vegeu la fitxa número 9.524 de l'Inventari General del Museu d'Arqueologia de Catalunya). La primera referència que consta sobre aquest és la menció que se'n fa a la revista *Ampurias*, vol. I-II (1940), p. 215-226. En aquesta publicació, hi apareix una fotografia frontal de la peça i el peu de pàgina corresponent ens informa que es tracta d'un sarcòfag d'origen desconegut. Aquesta fotografia serveix com a exemple de les col·leccions que en aquell moment es podien trobar al Museu d'Arqueologia de Catalunya, però no s'al·ludeix en cap moment al sarcòfag de manera individual ni s'aporta cap mena de dada.

L'any 1947, Antonio García y Bellido publicà un article a la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*<sup>1</sup>, en el qual abordava la qüestió de l'autenticitat d'algunes peces conservades en museus il·lustres de l'Estat espanyol. Entre les peces que citava, hi havia un petit sarcòfag amb escenes del mite d'Adonis que es troba al Museu d'Arqueologia de Catalunya inventariat amb el número 9.524 (figura 1), del qual es desconeix la procedència<sup>2</sup>. Certs detalls de la seva composició el portaren a pensar en la possibilitat que es tractés d'una còpia d'un exemplar antic. Efectivament, un destacat sarcòfag trobat a la Via Latina l'any 1858 i ubicat actualment al Museo Gregoriano Profano del Vaticà<sup>3</sup> (figura 2), concordava en termes compositius amb la peça de Barcelona.

Tanmateix, el fet que l'estil del sarcòfag de Barcelona difereixi en gran mesura del conservat a Roma, ens ha portat, més de cinquanta anys després, a replantejar-nos novament l'autenticitat d'aquesta peça i el model o els models dels quals parteix, tenint en compte un ventall de recursos, pel que fa al coneixement dels sarcòfags romans, més ampli del que es disposava aleshores, com ara el corpus *Die Antiken Sarkophagreliefs*, en elaboració constant<sup>4</sup>.

Amb el present article, es pretén refermar i completar la hipòtesi de García y Bellido respecte a la cronologia moderna d'aquest sarcòfag mitjançant una anàlisi rigorosa dels aspectes tècnics, estilístics i iconogràfics de la peça i aportant noves dades a l'estudi sobre les escultures que copien models de l'antiguitat clàssica.

El sarcòfag en qüestió és de marbre de Carrara<sup>5</sup> i de petites dimensions. Es conserva en molt bon estat, a excepció de dues fissures a la part frontal i a la vora superior de la banda lateral dreta del sepulcre. Presenta decoració a la part frontal i a les

bandes laterals, de manera que el relleu principal narra, a manera de fris corregut, tres escenes del mite d'Adonis, llegenda d'origen oriental recurrent en les representacions en sarcòfags romans, a causa de la seva relació amb elements com ara la mort i l'heroització.

D'esquerra a dreta, segons l'espectador, trobem un primer grup de figures que conformen l'escena coneguda com l'*Acomiadament* de Venus i Adonis (figura 3), on es mostra la deessa Venus entronitzada, abillada amb el *chiton* i l'*estefané*, acompanyada d'un *erote*, disposat a la part superior de la composició, que acaricia la seva llarga cabellera mentre el jove Adonis, vestit únicament amb la clàmide, roman dempeus al seu costat, a punt per marxar de cacera amb el seu company, que l'espera agafant un cavall per les regnes. Envaint l'espai d'aquest primer grup de personatges, trobem, a la part inferior, un *erote* alat i agenollat, en actitud de rentar, amb una esponja, el peu, recolzat sobre una circumferència poc definida, d'una figura masculina amb el cabell molt curt i serrell, entronitzada, nua i coberta lleument pel mantell. Aquest jove també és atès per una figura masculina adulta amb cabell abundant i barbat, vestit amb la *himation*, el qual, situat darrere i a la dreta, realitza la mateixa acció de netejar amb una esponja la cuixa del personatge. Al costat del jove assistit, hi ha una figura femenina, també entronitzada. Tots dos formen un conjunt d'acord amb les seves proporcions, més grans que la resta. La figura femenina entronitzada vesteix *chiton* i mantell, té el cabell llarg i recollit i subjecta un ceptre amb la mà esquerra. Aquesta escena, identificada com l'*Apoteosi* del difunt o difunts (figura 4), es diferencia de les altres dues per la utilització del *parapetasma* o cortinatge ubicat al darrere de les figures. Per últim, tancant la composició del fris, trobem una escena amb més moviment,



Figura 1.  
Sarcòfag d'Adonis. Part frontal. Barcelona. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Fotografia cedida pel Museu d'Arqueologia de Catalunya.

però que, en relació amb les altres dues, ocupa, il·lògicament, una superfície més petita. Es tracta de la *Cacera del senglar* (figura 5), on el jove Adonis jau agenollat amb el tors tirat cap enrere i expressant el dramàtic moment del colpiment de la bèstia que surt del seu amagatall, mitjançant la gestualitat de la seva mà i la seva cara, alhora que Venus i un *erote* acudeixen per ajudar-lo. Trencant amb la representació frontal, els costats del sarcòfag (figura 6) presenten un baix relleu sobre un marc quadrangular que delimita els marges de la superfície i en el qual es presenten, en totes dues bandes, un escut de forma ovoïdal amb la vora rebaixada i disposat en diagonal sobre dues llances perpendiculars, en la part central del qual es representa un cap de medusa.

Els paral·lels iconogràfics més propers al sarcòfag de Barcelona els trobem en els sarcòfags romans que reproduïen aquest mateix mite<sup>6</sup>. Són vint-i-cinc peces en total que constitueixen un grup unitari<sup>7</sup>, entre les quals, l'exemplar més antic és el frontal del sarcòfag MA 347 del Louvre, a París<sup>8</sup>, datat entre el 150 i el 160 dC, on ja veiem

una tria d'episodis del mite i un tipus iconogràfic i compositiu que s'anirà repetint, amb variants, en els que el succeiran. Serà, justament en aquestes dates, quan el sarcòfag amb una decoració a la part frontal de la caixa a manera de fris corregut, constituïda per escenes mitològiques, començarà a experimentar un gran auge<sup>9</sup>.

La representació d'aquest mite se centra en els episodis que tracten sobre la mort d'Adonis<sup>10</sup>. Així, les escenes més recurrents en el context funerari consisteixen bàsicament en l'*Acomiadament* o moment de la partida a la cacera malgrat la dissuasió de Venus; la *Cacera*, on es produeix el colpiment d'Adonis per part del porc senglar, i la *Lamentació* de la deessa davant la imminent mort del jove heroi als seus braços<sup>11</sup>. Aquests tres capítols són representats de dreta a esquerra seguint el mateix esquema compositiu en tots els sarcòfags conservats de la segona meitat del segle II dC<sup>12</sup>. Els exemplars més primerencs solen representar la parella asseguda<sup>13</sup> a l'*Acomiadament*, mentre que els més tardans incorporen la variant d'Adonis dempeus, com succeeix al sarcòfag del Museu

de producció», *El sarcòfago romano*, Universidad de Murcia, Murcia, 2001, p. 33.

10. La representació de l'*Acomiadament* reprendria el model iconogràfic seguit per representar l'audiència a l'Imperi romà i constituiria una escena de *profectio*, així com la *Lamentació* davant Adonis ferit reproduiria l'escena de *conclamatio* romana. Això no obstant, el moment de la cacera pren com a model les escenes de la cacera del senglar de Calidón (cf. GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 84-90).

11. M. KOORTBOJIAN, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Londres, 1995, p. 23-41.

12. Formen part d'aquest grup els exemplars de París MA 347 (supra, nota 8) i MA 4 (GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 211, núm. 44, fig. 62,4), els sarcòfags del Museo di Villa Borghese a Roma (ibidem, p. 211, núm. 45, fig. 39,1), el del Casino del Palazzo Rospigliosi a Roma (ibidem, p. 211-212, núm. 46, fig. 38,3,4; 41,1; 43,1; 44,1), l'inventariat amb el núm. 1405 de l'Archäologische Lehrsammlung de la Universitat de Rostock (ibidem, p. 212, núm. 47, fig. 38,2; 40,2; 42,2; 45,2; 62,1,2), el del Casino de Belrespiro a la Villa Doria Pamphili a Roma (ibidem, p. 212-213, núm. 48, fig. 39,2) i els fragments de Vigna Codini a Roma (ibidem, p. 213, núm. 49, fig. 44,2), el de Vigna Guidi també procedent de Roma (ibidem, p. 213, núm. 50) i el de la Villa Medici de Roma (ibidem, p. 213, núm. 51, fig. 44,3).

13. Cf. els exemples MA 347 del Louvre (supra, nota 8) i el del Casino del Palazzo Rospigliosi a Roma (supra, nota 12).

Més recent és, però, la publicació de M. Trunk sobre imitacions i falsificacions de sarcòfags romans a la península ibèrica, en que el sepulcre barceloní és una de les peces presentades com susceptible de constituir una imitació o còpia moderna (vegeu M. TRUNK, «Imitaciones y falsificaciones de sarcófagos romanos en la Península Ibérica», *Escultura romana en Hispania V*, Murcia, 2008, p. 209-219).

3. Inventariat amb el número 10409 (vegeu D. GRASSINGER,

*Die Mythologischen Sarkophage I: Achill. Adonis. Aeneas. Aktäion. Alkestis. Amazonen. Die Antiken Sarkophagreliefs* (ASR) XII 1, Berlín, 1999, p. 219, núm. 65, fig. 47,2; 49,3; 52,2; 53,2; 55,1-4; 56,1-4; 57,1-4; 59,1-2; 63,1).

4. En el moment que García y Bellido escrigué el seu article (supra, nota 1), ja existia un corpus elaborat per Carl Robert (vegeu C. ROBERT, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlín, 1962 (1a ed. 1890)), això no obstant, entre finals dels anys setanta i

finals de la dècada dels noranta, l'Institut Arqueològic Alemany va revisar i actualitzar el corpus amb la col·laboració dels millors especialistes en sarcòfags romans en la col·lecció *Die Antiken Sarkophagreliefs* (ASR).

5. L'anàlisi del material, en aquest cas, no resulta conclouent pel que fa a la cronologia, ja que el marbre de Carrara, a diferència del Pentèlic, de procedència oriental, fou emprat tant a l'antiguitat com en èpoques posteriors per realitzar escultures, sobretot a la península Itàlica.

6. GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 211-221. G. KOCH-H. SICTERMANN, *Römische Sarkophage*, Munich, 1982, p. 131-133.

7. KOCH -SICTERMANN, *Römische...*, 1982, p. 131.

8. GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 70-71, 211, núm. 43, fig. 38,1; 40,1; 42, 1; 45,1; 62,6.

9. M. CLAVERIA, «El sarcòfago romano: Cuestiones de tipología, iconografía y centros



Figura 2.

Sarcòfag d'Adonis. Part frontal. Roma. Museo Gregoriano Profano. Fotografia extreta de D. GRASSINGER, *Die Mythologischen Sarkophage I: Achill. Adonis. Aeneas. Aktaion. Alkestis. Amazonen*, ASR, XII 1, Berlín, 1999, fig. 47,2.

14. Cf. els sarcòfags de l'altar major de Santa Maria a Blera (GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 217, núm. 61, fig. 46,2; 48,2; 50,1; 51,1; 63,3,4) i l'inventari amb el núm. 9559 al Museo Gregoriano Profano al Vaticà (ibídem, p. 220, núm. 67, fig. 47,3; 60,1; 61,1-4).

15. Ens referim a la nuesa heroica grega. Al sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Barcelona, Adonis únicament va abillat amb la clàmide i recolzant el pes sobre la llança (cf. P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 2002 (trad. castellana de la 1a ed. de Munich, 1987), p. 23-27).

16. Es vol marcar el contrast entre el caràcter diví de Venus i el mortal d'Adonis i, per tant, susceptible de trobar la mort. Visualment, la solució s'assoleix gràcies a la dicotomia: dona/home; vestida/despullat; entronitzada/dempeus (vegeu KOORTBOJIAN, *Myth...*, 1995, p. 29).

17. Cf. sarcòfag de l'altar major de Santa Maria a Blera (supra, nota 13).

18. GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 75-76.

19. Cf. sarcòfag inventariat amb el número 9245 de la Galleria Lapidaria del Vaticà (ibídem, p. 214, núm. 52, fig. 39,3; 41,2; 43,2; 62,7,8) i l'exemplar de la Villa Giustiniani Massimo a Roma (ibídem, p. 214-215, núm. 53, fig. 46,1). S'acudeix a aquest model iconogràfic perquè es vol transmetre un missatge similar:

d'Arqueologia de Catalunya, amb la qual cosa mostren un tipus més heroic<sup>14</sup>, que reflecteix millor la *virtus* a la qual es vol fer al·lusió<sup>15</sup>. Aquesta nuesa l'identifica, a més, com l'objecte del desig de la deessa i el distingeix dels altres caçadors<sup>16</sup>. En aquest primer sintagma compositiu, també resulta habitual trobar-hi algun assistent d'Adonis amb un cavall i amb un gos de cacera<sup>17</sup>, igual com ho veiem a la peça barcelonina.

A les acaballes del segle II dC, els sarcòfags d'Adonis difereixen, sovint, de l'estructura compositiva establerta, probablement perquè ja existeix un coneixement col·lectiu del significat de la seva iconografia. Així, les representacions es poden cenyir únicament a les escenes d'*Acomiadament* i *Cacera* o, fins i tot, invertir l'ordre habitual dels tres episodis d'esquerra a dreta<sup>18</sup>, de manera similar a la que mostra el sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Paulatinament, s'hi introdueixen algunes variants o contaminacions provinents d'altres representacions mitològiques. Per exemple, els sarcòfags del 170 al 80 dC prenen com a model per a l'escena d'*Acomiadament* la iconografia d'Hipòlit rebutjant els amors de Fedra<sup>19</sup>. Una altra d'aquestes variants es produeix en alguns sarcòfags datats en un període que va del 180 al 90 dC, en els quals, substituint un dels assistents d'Adonis en la *Cacera*, apareix, com succeeix a l'exemplar que ocupa aquest estudi, la deessa Venus entrant frenèticament en l'escena i oferint la contrapartida al colpiment del senglar. El gest d'horror de la

deessa, que estira un dels braços, incrementaria el *pathos* de la situació, que ja ens mostra més agitació i dramatisme per la composició on destaquen les diagonals i el moviment<sup>20</sup>, la qual cosa avança el tràgic final on el jove Adonis mor als braços de Venus.

Sembla que, al segle III dC, la representació d'Adonis en l'àmbit sepulcral es ralentitza, ja que són només tres els exemplars conservats i tots pertanyen al primer terç del segle<sup>21</sup>. En destaca el sarcòfag del Museo Gregoriano Profano<sup>22</sup>, amb el qual, com ja assenyala García y Bellido<sup>23</sup>, el sarcòfag de Barcelona té una versemblança compositiva quasi idèntica, malgrat que pertany al moment cronològic en què la producció de sarcòfags amb aquesta representació mostra un declivi ostensible. Aquesta davallada és fruit d'una conjuntura molt particular que marca profundament la concepció de la realitat i del més enllà per part dels seus contemporanis. Des de l'època severa, l'Estat romà es veu immiscit en un accentuat desordre polític, econòmic i social, que es reforça amb els efímers regnats dels emperadors soldats. La manca de confiança en un estat desgavellat per crisis internes aboca els ciutadans a aferrar-se a la creença d'una vida eterna després de la mort que els comporti la pau i l'estabilitat que no els són permeses en el món terrenal. Així doncs, el difunt ja no es complau a evocar l'esperança d'assolir la immortalitat en tant que heroi o divinitat, sinó que el difunt desitja per a ell el destí de la mort del



Figura 3.  
Detall de la part frontal: *Acomiadament*. Fotografia cedida pel Museu d'Arqueologia de Catalunya.



Figura 4.  
Detall de la part frontal: *Apoteosi*. Fotografia cedida pel Museu d'Arqueologia de Catalunya.

qual gaudeix el protagonista de l'episodi mític. Serà en aquest moment quan el retrat del difunt irromprà amb força en les representacions dels sarcòfags mitològics, substituint la faç de l'heroi o de la divinitat protagonista, de tal manera que l'esperança que s'aguaitava en representacions de sarcòfags anteriors que el difunt assolís la immortalitat, ara es torna manifesta en la creença de l'heroïtzació de la seva ànima, la qual cosa constitueix una al·legoria que desplaça el sentit mitològic de la representació<sup>24</sup>. El difunt venç les barreres de la mort terrenal gràcies a la *virtus* mostrada en vida i apareix com el protagonista d'episodis mítics, com ara el *Rapte de Proserpina*, o en *venationes* al·legòriques, com ara les d'Hipòlit, Meleagre o Adonis<sup>25</sup>. Els sarcòfags que contenen aquesta peculiar característica constitueixen un nombre molt limitat, ja que se circumscriuen a una cronologia, com ja hem dit, molt delimitada. Actualment, es conserven entre 62 i 68 exemplars d'aquest tipus, i de tots els sarcòfags d'Adonis que han arribat als nostres dies, només un, el del Museo Gregoriano Profano de Roma<sup>26</sup>, presenta l'heroïtzació del difunt emmarcant-la en una escena d'apoteosi<sup>27</sup>.

El sarcòfag amb el mite d'Adonis del Museo Gregoriano Profano és, per tant, una peça única pel que respecta a la iconografia. Cap més exemplar de sarcòfag romà mostra una estructura compositiva paral·lela, és a dir, no n'hi ha cap més de romà en què es representi el mite d'Adonis amb una escena d'*Apoteosi* del difunt.

La possibilitat que el sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Catalunya constituís un exemplar romà d'aquesta índole queda del tot descartada si posem en relació les dimensions d'aquest sepulcre i les escenes triades per decorar-lo. Contrastant les mides del sarcòfag de Barcelona (0,36 x 1 x 0,38 m) amb les dels sarcòfags romans del corpus, podem asseverar que la peça aquí estudiada no albergava les restes d'una persona adulta, ja que la llargària de la caixa no hauria pogut estar inferior a 1,7 m<sup>28</sup>. D'altra banda, si ens trobéssim davant d'un sarcòfag infantil, la peça continuaria resultant massa petita, ja que la llargària de les sepultures per a criatures oscil·la al voltant dels 1,5 m<sup>29</sup>. Tanmateix, l'anàlisi iconogràfica resulta, en aquest cas, del tot dilucidant a l'hora de constatar la impossibilitat que es tracti d'un sarcòfag d'origen romà. A partir del 150 dC, sorgeix una nova temàtica per a la decoració de sepultures infantils, es tracta dels sarcòfags

el neguit que senten tant Venus com Fedra davant el fatídic final del seu amor (vegeu KOORTBOJIAN, *Myth...*, 1995, p. 30-31).

20. KOORTBOJIAN, *Myth...*, 1995, p. 32-34.

21. GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 90. Es tracta del fragment G1 112 de Schloss, Klein-Glienicke a Berlín (ibídem, p. 218, núm. 64, fig. 58,5),

el fragment provinent d'una col·lecció privada de la ciutat alemanya de Colònia (ibídem, p. 219, núm. 66, fig. 58,1) i el sarcòfag que García y Bellido (supra, nota 1) apuntà com a model per a l'exemplar del Museu d'Arqueologia de Catalunya, és a dir, el núm. 10409 del Museo Gregoriano Profano del Vaticà (supra, nota 3).

22. Supra, nota 3.

23. Supra, nota 1.

24. H. WREDE, *Consecratio in Formam Deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein, 1981, p. 145.

25. CLAVERIA, «*El sarcòfago...*», 2001, p. 36-37.

26. Supra, nota 3.

27. Entre la resta de sarcòfags que inclouen el retrat del difunt substituint la testa d'un heroi o divinitat, eren freqüents uns altres temes, com ara *La trobada d'Ariadna adormida per part de Dionysos*, *La trobada d'Endimio adormit per part de Selene* o la de *Rhea Silvia per part de Mart*. La deessa Venus també és utilitzada minoritàriament en aquest context acompanyada pel *thiasos* marí o en escenes nupcials (cf. WREDE, *Consecratio...*, 1981, p. 144-145).

28. La llargària estàndard per un sarcòfag destinat a una persona adulta estaria al voltant d'1,83 m (cf. K. SCHAUENBURG, *Die Stadtrömische Erosen-sarkophage. Zirkusrennen und verwandte Darstellungen*, ASR, V, 2. 3, Berlín, 1995, p. 18, nota 20).

29. Cf. exemples de sarcòfags infantils a J. STROSZEK, *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, Schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen*, ASR, VI, 1, Berlín, 1998, p. 151, núm. 334, fig. 51,1; 94,5; 117,1 i p. 156, núm. 368, fig. 66,6,7; 67,4.

30. CLAVERIA, «El sarcòfago...», 2001, p. 33; passim. SCHAUBENBURG, *Die Stadtrömische...*, 1995.

31. G. KOCH, «Ein Ungewöhnlicher Mythologischer Sarkophag im Kunsthandel», *Archäologische Anzeiger*, 1 (1990), p. 133-141.

32. *Ibidem*.

33. Sobre la *concordia*, vegeu ZANKER, *Augusto...*, 2002, p. 235. H. WREDE, «Senatorische Sarkophage Roms», *Monumenta Artis Romanae XXIX*, Mainz, 2001, p. 30.

34. *Supra*, p. 5.

35. La llança d'Adonis al sarcòfag vaticà va quedar malmesa i va ser reproduïda de la mateixa manera al sarcòfag de Barcelona en l'escena d'*Acomiadament* i de *Cacera*.

36. S'han reproduït els retrats dels difunts representats en el sarcòfag amb el mite d'Adonis conservat al Museo Gregoriano Profano del Vaticà (supra, nota 3), els quals han estat identificats com Iulia Maessa acompanyada d'una figura masculina que presenta el cabell molt curt, de moda a la dinastia severa (cf. C. SALETTI, *Ritratti Severiani*, Roma, 1967).

d'*erotes*. En les representacions d'aquest tipus de sarcòfags, els personatges que constituïen escenes bàquiques, de culte, circenses i d'altres entreteniments, eren substituïts per *putti*, amb la qual cosa mostraven més proximitat envers el difunt infant<sup>30</sup>. Els capítols mitològics o les escenes de cacera no es prestaven a decorar els sarcòfags de nens. Malgrat tot, si atenem el tractament que han rebut exemplars excepcionals quant a la seva iconografia, com ara el sarcòfag infantil de Kunsthandel, datat entre 220 i 30<sup>31</sup> i, per tant, corresponent al mateix moment cronològic en què es difonen les insercions de retrats en escenes mitològiques, descartem qualsevol possibilitat que l'exemplar de Barcelona sigui romà i s'hagués tractat d'una sepultura infantil. L'exemplar de Kunsthandel hauria estat un encàrrec especial<sup>32</sup> i per això resulta del tot atípic pel que fa a la tria d'episodis de caceres mítiques, inusual com hem apuntat, i a la combinació que efectua de les llegendes d'Hipòlit i Meleagre, equiparables al mite d'Adonis. Fins i tot a un *unicum* com la peça de Kunsthandel, es porta a terme una elecció dels capítols que podien reflectir millor les virtuts que enaltien un jove, la *virtus* i la *pietas*, destriant així escenes de cacera i sacrifici d'unes altres que són menys adients, com ara els amors de Fedra i Hipòlit. Lluny de la infantesa i l'adolescència queda la *concordia*<sup>33</sup> exemplificada en l'escena central del sarcòfag barceloní. A més a més, no hem de deixar de banda el fet que, potser per la joventut del difunt, com així ho indicarien les seves mides, el sarcòfag de Kunsthandel es prestava més a albergar *venationes* mítiques i, amb tot, els personatges del conjunt de les seves escenes són *putti*. Contràriament, el sarcòfag de Barcelona de només 1 metre de llargària, en l'hipotètic cas que hagués estat destinat a contenir les despulles d'un difunt, serien les d'un nen de molt curta edat, amb el qual, de cap de les maneres, no hauria estat en consonància la decoració de la peça barcelonina, la qual presenta un tema propi de sarcòfags d'adults que, com hem vist anteriorment<sup>34</sup>, s'insereix en un moment molt determinat del desenvolupament de la iconografia de sarcòfags i de la història de Roma.

Si, d'una banda, l'anàlisi iconogràfica i de les proporcions del sarcòfag de Barcelona, deixen palès que no és romà, d'una altra, la reproducció, volgutament fidel, en el sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Catalunya de l'estructura compositiva única i de la peculiar iconografia emprada en el sarcòfag del Museo Gregoriano Profano, aclareix el fet que fos pres com a model en la seva consecució. Tanmateix, l'anàlisi dels elements que conformen la composició de tots dos ens mostra, a més a més, que el sarcòfag de Barcelona no únicament prenia com a model el sepulcre del Museo Gregoriano, sinó que també

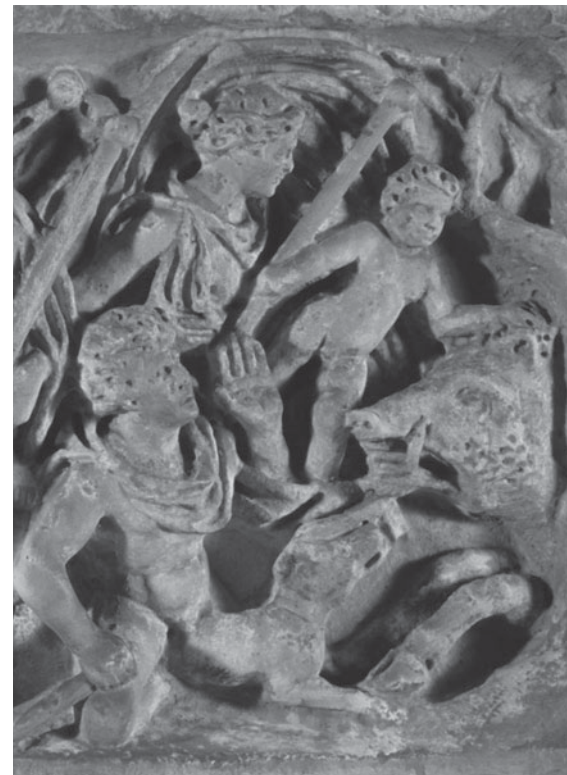


Figura 5.  
Detall de la part frontal: *Cacera*. Fotografia cedida pel Museu d'Arqueologia de Catalunya.

se'n pretenia fer una còpia. Detalls com ara la reproducció fidel de la llança trencada d'Adonis, tant a la primera escena com a la tercera<sup>35</sup>, l'intent d'emular el drapejat de l'*exomis* i la *clàmide*, confonent la llança amb els plecs en la figura de l'assistent d'Adonis a l'*Acomiadament*, o la manera com el gos de cacera s'uneix amb l'engonal del jove heroi a la *Cacera*, juntament amb la particularitat dels retrats que es mostren a l'escena d'*Apoteosi*<sup>36</sup>, deixen en evidència que el sarcòfag de la col·lecció vaticana no únicament es tingué en compte com un model d'inspiració, sinó que es pretenia seguir minuciosament la mateixa composició, és a dir, se'n volia realitzar una còpia.

Per tant, els elements que difereixen en la consecució de tots dos exemplars haurien estat fruit de la gran dificultat tècnica que suposava la reproducció de l'exemplar vaticà, amb nombrosos plans de profunditat i una gran quantia de personatges. Les solucions adoptades per tal de superar aquestes dificultats seran, sovint, uns altres dels elements que delaten la cronologia moderna en la realització del sarcòfag que ocupa aquest estudi.

El primer dels problemes que es trobà l'artífex fou la necessitat d'adaptar l'escala de la representació en una base esculpida més reduïda, ja que les dimensions del sarcòfag de Barcelona



Figura 6. Sarcòfag d'Adonis. Part lateral. Barcelona. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Fotografia cedida pel Museu d'Arqueologia de Catalunya.

són força més petites que les del de Roma. La falta de previsió a l'hora de distribuir l'espai marmori va comportar que la representació de cadascú dels sintagmes compositius no estigués en consonància amb la seva importància narrativa. A mesura que la seqüència avança cap a l'esquerra i, per tant, en el mateix ordre que avançava el treball de l'escultor, trobem menys espai buit entre els personatges, a part que l'espai conferit a la primera escena no és comparable amb la segona i, sobretot, amb la tercera<sup>37</sup>. Aquest fet, atribuïble, com ja hem apuntat, a una mala planificació en l'adaptació de l'escala, resultaria del tot incongruent en un sarcòfag d'origen romà, ja que la *Cacera*, com es pot comprovar en els exemples d'altres sarcòfags antics, sol ocupar la part més extensa de la superfície. La seva importància rau en el fet que la *virtus*<sup>38</sup> d'Adonis es mostra en tota la seva esplendor i, també, en el fet que es requereix l'aparició de més quantitat de personatges: Adonis ajagut a terra atacat pel porc senglar que surt del seu amagatall i la intervenció dels seus companys amb els gossos de cacera respectius que acudeixen a ajudar-lo. La manca d'espai ha obligat a eliminar personatges que es van considerar secundaris, com ara els assistents d'Adonis. També, consegüentment, davant la necessitat de no poder prescindir de Venus, atès que tradicionalment es tractava d'un dels personatges principals en l'escena, els plans del relleu en què es representen la deessa, l'*erote* i Adonis apareixen superposats els uns sobre els altres, amb la qual cosa es confonen totalment la perspectiva i les accions de cada personatge.

Així, Venus, que entra en l'escena acompanyada d'un *erote* per intentar ajudar el seu estimat, hauria d'haver aparegut amb el braç dret estirat o amb el palmell de la mà dreta obert, a fi d'incrementar el *pathos* de l'escena<sup>39</sup>. D'altra banda, l'*erote* se situa excessivament a prop de la bèstia salvatge, de tal manera que tant l'acció que porta a terme, com la implacable entrada de la deessa queden diluïdes en un espai massa estret. La cova que servia d'amagatall al senglar ha estat eliminada i queda substituïda per l'arbre que tanca la composició a la dreta. També l'artífex va decidir suprimir la pilastra que separava l'escena de *Cacera* del quadre central, marcada per la utilització del *parapetasma* per indicar que succeeix en un espai interior. Aquesta pilastra separava lògicament la parella entronitzada de l'escena de *Cacera*, que transcorre al bosc. El fet d'obviar-la, ha comportat la confusió entre el cortinatge del segon quadre, que ens indicava que l'escena succeïa en un espai interior, i les vestidures de la deessa Venus, de tal manera que aquest cortinatge continua confonent-se al sintagma següent amb les vestidures de la deessa Venus i omplint el fons d'aquest tercer episodi, que es caracteritza per transcórrer en un bosc, és a dir, es tractaria d'una escena exterior i, per tant, d'un paisatge evidentment impropï per a la utilització de cortines<sup>40</sup>.

També la falta d'espai que mostra l'*horror vacui* de la tercera escena, juntament amb la manca de separació en la part dreta del frontal del sarcòfag, queda encara més palesa pel fet que l'eix de simetria és desplaçat notòriament cap a la dreta, amb la qual cosa s'incorre de nou en la falta d'un punt clau de les composicions relivàries romanes, la simetria<sup>41</sup>. Així doncs, queda totalment desvirtuat el missatge del quadre de la parella entronitzada, que constitueix en ell mateix una escena d'apoteosi<sup>42</sup> i que, per tant, hauria hagut de regentar l'espai central i establir un eix flanquejat per les altres dues representacions. Al sarcòfag de Barcelona, la figura que ocupa el lloc central de la composició i, per tant, el de més rellevància, resulta ser el personatge encarregat de curar les ferides del jove, actor secundari, el caràcter del qual únicament té per objectiu completar el significat de l'acció.

A més dels problemes derivats de la distribució de l'espai, com ja hem apuntat, la perícia tècnica que requeria la còpia de l'exemplar del Museo Gregoriano Profano va condicionar en gran mesura el treball de l'artífex del sarcòfag de Barcelona. Així doncs, per pal·liar la dificultat que constituïa el fet de representar els múltiples plans de profunditat assolits al sepulcre vaticà, s'hauria optat per suprimir les figures que es consideraven secundàries i que apareixien en un primer pla, com ara l'*erote* amb la torxa invertida i el gos de

37. El canvi d'escala comportava sovint una dificultat afegida a l'hora de representar la totalitat d'elements que constituïen el frontal del sarcòfag. Aquest fet queda palès en altres exemples de sarcòfags moderns que copien models antics (cf. sarcòfag amb seguici de cupidos conservat a Catalunya en una col·lecció privada (vegeu E. M. KOPPEL, «Sarcòfago con cortejo de cupidos», *Locus Amoenus*, 3 (1998), p. 7-14).

38. Segons Cumont, la *virtus* romana, equiparable a l'*areté* grega, s'afirmava no només a través de la guerra, sinó també a través de la cacera, perquè era entesa com un exercici virtuós i al mateix temps sacre, per la qual cosa es podia assolir la immortalitat després de la mort (vegeu F. CUMONT, *Recherches sur le Symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942, p. 448-449).

39. Fórmula clàssica adoptada per incrementar el *pathos* típica dels exemples tardans, com ara els sarcòfags del Palazzo Ducale de Mantua (vegeu GRASSINGER, *Die Mythologischen...*, 1999, p. 215, núm. 55, fig. 47,1; 48,1; 50,2) o el de l'altar major de Santa Maria a Blera (supra, nota 14).

40. Al sarcòfag vaticà, s'hi indica, amb el bufat de les vestidures de la deessa, la rapidesa amb la qual va a socórrer Adonis. No obstant això, a l'exemplar de Barcelona, el moviment circular que realitzen les vestidures s'ha confós amb el *parapetasma* de l'escena anterior i l'artífex ha decidit incorporar-lo de manera més lleu també al tercer quadre.

41. També existeixen sarcòfags provincials en què la composició no sempre se soluciona com en els centres principals i, per tant, l'eix central hi queda desplaçat. No obstant això, el conjunt de factors que anirem detallant successivament conformen un argument de pes per asseverar una manufactura moderna en la consecució del sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Catalunya.

42. Cf. la *Gemma Augustae* datada el 10 dC, en la qual August apareix entronitzat com Júpiter al costat de la *Dea Roma* (vegeu ZANKER, *Augusto...*, 2002, p. 272).

43. El gos actua com un atribut del jove caçador, sobretot en sarcòfags amb temes mítics en què es vol mostrar la *virtus* del difunt comparant-la amb la de l'heroi que s'enfronta amb coratge al seu destí, i que veu la seva metàfora en la cacera d'un animal ferotge. D'altra banda, el gos sí que ha estat representat a la *Cacera*. S'ha consultat la fotografia del sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Catalunya a la revista *Ampurias* (supra, nota 2), on la pota del cavall al quadre de l'*Acomiadament* encara no estava malmesa, per constatar que aquest no va desaparèixer com a conseqüència de la fractura que veiem avui en dia en aquest sector del sarcòfag, sinó que no hi va estar representat. Per aquest motiu, deduíem que el gos va ser eliminat per la complexitat que suposava elaborar un primer pla amb poca quantitat de figures, ja que l'artífex va intentar suplir la diagonal que marcava la figura del ca per la flexió de la cama de l'assistent, que al sarcòfag del Museu Gregoriano Profano de Roma apareix estirada i darrere del gos.

44. M. BIEBER, *Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art*, Nova York, 1977, p. 246-247.

45. També es podrien inserir, dins aquest grup, dues figures que, malgrat que apareixen al sarcòfag de la col·lecció vaticana, no ho fan al de Barcelona. Es tracta de l'*erote* amb la torxa invertida amb marcat simbolisme funerari de l'escena d'*Acomiadament* i la personificació del bosc al quadre de la *Cacera*, la qual marca que l'escena transcorre en un exterior i podem trobar-la representada a d'altres exemples, com ara el sarcòfag del Palazzo Rospigliosi (supra, nota 12). No obstant això, la supressió de totes dues figures segurament es deu a la complexitat de representar un primer pla en el primer cas, i a la manca d'espai pel que fa al segon.

46. A l'exemple de la pintura mural de Pompeia en l'anomenada Casa d'Adonide Ferito (vegeu *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), I, s.v. Adonis, Zürich-Munich, 1981, 1, p. 226, núm. 35; 2, p. 165, núm. 35), així com en els sarcòfags de Blera (supra, nota 14) i del Museu Gregoriano Profano (supra, nota 3), on observem com l'*erote* li neteja les ferides introduint el peu sobre una palangana que aquí es converteix en una superfície circular, sense que quedi prou ben definit l'objecte que representa.

47. Supra, nota 3.

48. Cf. uns altres exemples rellevants del segle XIX, com ara, per exemple, les figures femenines disposades de perfil amb tocats clàssicistes en *Le età dell'amore* (1824) de B. Thorvaldsen, conservat en el Museu Thorvaldsen de

cacera que acompanya Adonis<sup>43</sup>, tots dos situats a l'escena d'*Acomiadament*, així com el segon gos que apareix a l'extrem esquerre en el quadre de la *Cacera*. D'altra banda, la complexitat a l'hora de treballar la profunditat conferida al relleu del sarcòfag de Roma, en què la majoria de figures eren presentades de tres quarts, va portar l'artífex del sarcòfag modern a optar per mostrar de perfil l'assistent d'Adonis a l'*Acomiadament*, l'*erote* que neteja la ferida del jove a l'*Apoteosi*, i Venus a la *Cacera*.

Nous errors qüestionables foren provocats per la jerarquització arbitrària dels personatges. Aquest fet deixa palesa, novament, la desconeixença per part de l'artífex del significat intrínsec de la representació mitològica i d'un dels recursos més habituals en l'art romà. El fet d'incrementar les proporcions per atorgar-los més importància té sentit en les figures entronitzades, que se'ns presenten en una escala més gran que la resta. No ocorre el mateix en l'escena de la *Cacera*, on es pot observar com el senglar —que habitualment és el coprotagonista de l'escena perquè és qui desencadena l'acció i, per tant, un element de vital importància per comprendre el que ha succeït—, a diferència dels exemplars romans, sembla reduït i només treu el cap i les potes, fins i tot podríem afirmar que ho fa de manera tímida. D'acord amb els exemples romans conservats, el que pertocaria seria un dominant pròtoma de la bèstia en actitud d'abraonar-se sobre la presa. De manera contrària ocorre amb l'*erote*, el qual adquireix unes proporcions desmesurades i un protagonisme que no li pertoca.

A la desconeixença d'alguns dels paràmetres que regien les composicions relivàries romanes, com ara la simetria o la jerarquització de les figures segons la seva importància, cal sumar-hi les dificultats que, sovint, els artífexs moderns trobaven davant la incomprensió que, per ells, suscitaven alguns elements iconogràfics, dels quals ignoraven el significat o el simbolisme i que, de vegades, obviaven o malinterpretaven. Elements distintius d'Adonis, com ara el gos de cacera o la llarga cabellera hereva de l'Apolo Belvedere<sup>44</sup>, han estat eliminats en algunes escenes, com ara en el primer cas, o no han estat ben interpretats, pel que fa al segon, de manera que porta un cabell curt i arissat com el del seu company de cacera<sup>45</sup>. D'altra banda, la palangana en la qual l'*erote* neteja les ferides d'Adonis a l'escena d'*Apoteosi* mostra una clara falta de definició<sup>46</sup>.

Un cop hem constatat que el sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Catalunya no és antic, sinó una còpia moderna de l'exemplar de la col·lecció vaticana, hem de qüestionar-nos quins van ser els condicionants que portaren a produir-lo. Per fixar-ne la cronologia, per tant, haurem de considerar el moment a partir del qual es va poder tenir coneixença del sepulcre avui conservat al

Museo Gregoriano Profano. Aquest sarcòfag sortí a la llum l'any 1858 i constituí una de les troballes de les excavacions de les catacumbes de la Via Latina romana<sup>47</sup>. Així doncs, l'any 1858 pot ser establert com a data *post quem* de la realització del sarcòfag de Barcelona. Va ser molt possiblement en aquesta mateixa centúria el moment en què es degué portar a terme dita còpia, atenent el gust manifest que encara suscitava l'art clàssic, i més concretament, l'estatuària, i la comparació estilística que, tot i suposadament haver volgut imitar l'estil romà, deixa palesos alguns elements, com ara el bust femení que apareix al costat de Venus en el primer quadre i que se'ns presenta com un model decimonònic evident<sup>48</sup>.

Malgrat que, com ja hem apuntat més amunt<sup>49</sup>, sobre el lloc de procedència no conservem cap dada, hi ha la possibilitat que el sarcòfag barceloní es realitzés de manera indirecta atenent una imatge bidimensional, com ara, per exemple, un gravat, i no l'original, la qual cosa explicaria dos fets. D'una banda, la divergència d'estil de tots dos exemplars com a producte de la falta de perícia per part de l'artífex davant el repte que suposava imitar una peça de gran qualitat amb múltiples plans de profunditat i gran detallisme. D'altra banda, el fet que els laterals dels dos exemplars difereixen pel que fa a les representacions. El sarcòfag vaticà continua als seus costats (figura 7) amb la representació frontal, mostrant un baix relleu en què es plasma un caçador agafant la corretja d'un gos, vestit amb la clàmide, portant una llança i dirigint-se cap a l'escenari dels fets<sup>50</sup>. En canvi, el sarcòfag de Barcelona presenta, en tots dos costats (figura 6), un mig relleu sobre un marc quadrangular rebaixat que denota els marges de la superfície i en el qual es presenta un escut de forma ovoïdal amb la vora delimitada, disposat en diagonal sobre dues llances perpendiculars. A la part central de l'escut, hi resta un *gorgoneion*. El tractament i la iconografia emprada en aquestes parts del sarcòfag per les quals l'artífex hauria hagut d'improvisar solucions d'acord amb les possibilitats que tingués a l'abast, com ara uns altres models més propers, delaten novament la cronologia moderna del sarcòfag, ja que s'incorre, de manera evident, en errors que mai cometria un artesà romà.

Si s'analitzen aquests laterals detingudament, es pot observar com hi apareixen treballats en consonància amb el frontal, és a dir, presenten almenys quatre plans de profunditat, quan habitualment el nivell artístic dels laterals de sarcòfags romans conservats resulta més descuidat, ja que es consideren parts secundàries.

Al sarcòfag de Barcelona es reprèn la relació primigènia entre el *gorgoneion* i l'escut. No obstant això, aquesta representació no és pròpia dels sarcòfags mitològics. Pel que fa al *gorgoneion*, constitueix un motiu amb caràcter apotropaic des



de les representacions gregues de la deessa Atena<sup>51</sup>. En el cas dels sarcòfags, el *gorgoneion* serà representat bàsicament en dues vessants. D'una banda, constituirà un motiu subsidiari a les llunetes dels sarcòfags de garlandes típics del segon quart del segle II dC, tant al frontal com als laterals dels sarcòfags<sup>52</sup>, seguint un esquema que reprèn i amplifica el model dels altars, i imbuït d'un significat de renovació impulsat per la proximitat amb elements florals i fruitals que constitueixen grans garlandes, possiblement reproduint les que autènticament s'oferien al mort en el propi sepeli o en commemoracions fúnebres<sup>53</sup>. D'altra banda, observem, a finals del segle II dC-principis del segle III dC, com el *gorgoneion* també es disposa al frontal d'alguns sarcòfags, com a motiu heràldic sobre un *clipeus* sostingut per victòries alades o *erotes*, amb la qual cosa detenta un paper protector vers el difunt<sup>54</sup>.

Pel que fa al motiu d'escuts i llances, és genuï de les representacions secundàries dels sarcòfags de lleons<sup>55</sup>, malgrat que també es troba als laterals d'alguns exemplars amb representació de garlandes<sup>56</sup>. N'hem de buscar l'origen en l'art oficial romà, on constituïen símbols de victòria sobre els pobles doblegats per l'Imperi. Aquest motiu va ser adoptat per l'art funerari per indicar l'alt grau de *virtus* del difunt<sup>57</sup>. Als laterals de l'exemplar barceloní, hi observem un únic escut ovoïdal delimitat per una vora que no es correspon amb cap de les imatges conservades als sarcòfags romans, que mostren una morfologia més allargada i sempre es representen per parelles<sup>58</sup>, decorats amb sanefes de volutes o motius bèl·lics a sobre de les armes fiscalitzades als pobles bàrbars conquerits. Només el *clipeus* era representat de manera individual, atesos els condicionants de la seva forma arrodonida. La decoració també habitua a ser a còpia de sanefes de volutes i un *umbo* llis o traçat amb formes geomètriques<sup>59</sup>. Això no obstant, malgrat que té menys difusió, trobem exemplars dins els sarcòfags de garlandes amb la representació d'un escut amb el *gorgoneion* sobre dues llances perpendiculars<sup>60</sup>, si bé l'escut és sempre un *clipeus* i l'*umbo* mai no queda relegat a tan ínfimes dimensions com resulta al sarcòfag de Barcelona<sup>61</sup>.



Figura 7. Sarcòfag d'Adonis. Part lateral. Roma. Museo Gregoriano Profano. Fotografia extreta de GRASSINGER, *Die Mithologischen...*, 1999, fig. 63,1.

Atenent els aspectes estilístics, cal assenyalar també alguns indicis que difereixen en gran mesura de la manufactura romana en la consecució dels laterals del sarcòfag del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Contemplem una fesomia allargada hereva de la tradició oriental, recuperada sota els auspicis d'Adrià. L'escola d'Afrodísia, a Cària<sup>62</sup> recuperà l'idealisme grec creant el «tipus bell» per a la mortal Medusa<sup>63</sup>. Això no obstant, l'expressió de la *gorgona* del sarcòfag barceloní s'allunya molt del *pathos* característic de l'escola oriental, com així es desprèn de la comparació amb uns altres exemplars<sup>64</sup>. A aquest factor, hi hem de sumar uns altres aspectes, com ara la disposició del cabell amb un relleu suau indicat amb ones ascendents que només trobem en exemplars amb faccions més arrodonides i amb expressió de calma<sup>65</sup>, així com

55. STROSZEK, *Löwen...*, 1998, p. 97-98, fig. 20-21.

56. Cf. sarcòfag de garlandes conservat al Museo Nazionale Romano, de Roma, amb escuts ovalats creuats en els laterals (vegeu HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische...*, 1996, p. 145, núm. 120, fig. 86,5).

57. STROSZEK, *Löwen...*, 1998, p. 97, nota 788.

58. Els escuts amb forma ovalada pertanyien a l'exèrcit de mercenaris i varen ser els més estesos en l'hel·lenisme. Des del segle I dC van estar vigents a l'armada i els trobem primerament representats en els relleus que decoraven monuments estatals. (vegeu STROSZEK, *Löwen...*, 1998, p. 97-98; fig. 20-21).

59. *Ibidem*.

60. Cf. ex emple de lateral de sarcòfag datat el 150-160 dC, conservat a l'Ufficio dell'Opera Nazionale Combattenti a Ostia (HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische...*, 1996, p. 140-141, núm. 109; fig. 86,3).

61. En tot cas, la representació d'escuts amb el *gorgoneion* o sense mai no correspon a sarcòfags mitològics.

62. Malgrat que és sota el regnat d'Adrià (117-138 dC) quan l'escola d'Afrodísia experimenta el seu màxim auge, la influència orientalizant restarà en vigència com un model més fins al segle IV dC (TOYNEBEE, *The Hadrianic...*, 1967, p. 25).

63. LIMC, IV, s.v. Gorgones..., 1988, 1, p. 360.

64. Els exemplars de sarcòfags núm. 10443 del Museo Gregoriano Profano (vegeu HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische...*, 1996, p. 126-127, núm. 78, fig. 10,5; 11,2; 32,3; 34,1-3; 35,1-3; 112,1,3; LIMC, IV, s.v. Gorgones..., 1988, 1, p. 350, núm. 63; 2, p. 199, núm. 63) i el núm. 989 del Museo Archeologico de Palermo (vegeu LIMC, IV, s.v. Gorgones..., 1988, 1, p. 350, núm. 64; 2, p. 199, núm. 64), tots dos datats a finals d'època adrianea, mostren, als seus costats, Gorgones de «tipus bell», amb una fesomia allargada com al sarcòfag barceloní. No obstant això, el patetisme induït pels cabells enredats, la mirada perduda i la boca entreoberta dels exemplars italians no ha estat aconseguit al de Barcelona.

65. Cf. amb sarcòfag de garlandes conservat al Casino Belvedere de la Villa Doria Pamphili datat a començaments d'època antonina (HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische...*, 1996, p. 155, núm. 139, fig. 56,1,2; 57,1) i amb el sarcòfag de garlandes núm. 1139 conservat al Museu d'Ostia Antica datat a la meitat de l'època antonina (*ibidem*, p. 135-136, núm. 94, fig. 84,1-4; 85,3).

Copenhagen (vegeu E. DI MAJO, B. JORNAES, S. SUSINNO, *Bertel Thorvaldsen 1770-1844 scultore danese a Roma*, Roma, 1989, p. 49, fig. 7), així com uns altres baixos relleus que representen figures femenines, pertanyents, sovint, a monuments funeraris (vegeu M. S. LILLI, *Aspetti dell'arte neoclassica: Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma, 1991, p. 206, fig. 1).

49. *Supra*, nota 2.

50. *Supra*, nota 3. ROBERT, *Die Antiken...*, 1962, p. 22-24.

51. El cap de la decapitada Medusa que Perseu regalà a la seva protectora, apareixia integrat en l'abillament de la deessa estratègica, bé a l'ègida, bé al seu escut, i repel·lia l'enemic amb la seva mirada petrificant. L'art romà adaptà aquest motiu a la seva iconografia convertint-se en un motiu recurrent en l'àmbit funerari, on, gràcies a les fonts conservades,

sabem que, malgrat una tendència manifesta al decorativisme, el seu sentit apotropaic no va quedar del tot eclipsat, sinó reforçat per la representació de les serps lligades al coll amb un marcat simbolisme ctònic i dotades d'eficàcia protectora (vegeu LIMC, IV, s.v. Gorgones Romanae, Zurich-Munich, 1988, p. 360-361).

52. H. HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische und Italische Girlandensarkophage: Die*

*Sarkophage des 1. und 2. Jabrbunderts*, ASR, VI, 2, 1, Berlin, 1996, p. 37 s.; CLAVERIA, *El sarcòfago...*, 2001, p. 30-31.

53. LIMC, IV, s.v. Gorgones..., 1988, 1, p. 361; J. M. C. TOYNEBEE, *The Hadrianic School: A Chapter in the History of Greek Art*, Roma, 1967 (1a ed. 1934), p. 161.

54. LIMC, IV, s.v. Gorgones..., 1988, 1, p. 361.

unes ales de dimensions excessives que cauen de manera parabòlica i no pas amb línies ascendents i descendents, com és habitual.

El tractament que han rebut els laterals del sarcòfag de Barcelona, igual que les modificacions compositives que va suposar el canvi d'escala, no és sinó un altre dels recursos que l'artífex modern hagué d'aplicar en l'execució de la peça, de vegades recurrent al seu propi bagatge, que no sempre coincidí amb el de l'artesà romà.

Tant la possibilitat que se seguís una imatge bidimensional a l'hora de realitzar el sarcòfag, com els petits canvis introduïts a conseqüència del canvi d'escala i les dificultats tècniques i comprensives derivades de la còpia de la peça original, troben paral·lels en altres còpies modernes de sarcòfags romans, com ara l'exemplar amb seguici de cupidos datat al segle XVIII i actualment conservat en una col·lecció particular a Catalunya<sup>66</sup>.

Malgrat que els sarcòfags no varen constituir un dels objectes més desitjats de l'*anticomania* vuitcentista<sup>67</sup>, són ben coneguts alguns casos en què excel·sos exemplars, els quals suscitaven una

gran fascinació en artistes i antiquaris, eren imitats i copiats amb diversos fins<sup>68</sup>. Això no obstant, el fet que el sarcòfag de Barcelona sigui una còpia moderna d'un original romà, no ha de portar necessàriament a interpretar-lo com una falsificació. L'objectiu de la seva elaboració no devia ser la de l'engany o la farsa<sup>69</sup>. Si aquest hagués estat el cas, s'hauria fet una adaptació a la mateixa escala dels sarcòfags reals. Segons el meu parer, les reduïdes dimensions de la peça barcelonina apunten, més aviat, al desig d'algun col·leccionista de posseir, per al seu gabinet, una reproducció d'una peça excel·lent, testimoni del llegat romà. El sarcòfag vaticà amb la representació del mite d'Adonis era, sense dubte, una peça d'exquísida factura que no degué passar inadvertida pels amants de l'art. No és estrany que algun àvid col·leccionista encarregués, per al seu propi gabinet, una còpia d'un dels sarcòfags mitològics més excel·lents que s'han conservat fins ara, i que ho fes amb unes dimensions més petites (0,36 x 1 x 0,38 m), ja fos per qüestions referides a l'espai expositiu o per l'encariment dels costos de material.

66. KOPPEL, «Sarcòfago...», 1998, p. 7-14.

67. Sobre aquest concepte, vegeu M. BOLAÑOS, *Historia de los museos en España*, Gijón, 1997, p. 203-215.

68. En podem assenyalar com a exemples la imitació en miniatura del sarcòfag de Marc Agripa per a la base d'un saler de plata de Benvenuto Cellini a l'època moderna; l'encàrrec per part de la Societat Anglesa dels Diletants,

al segle XVIII, d'una còpia del sarcòfag de Santa Constanza en caoba com a cofre (vegeu F. HASKELL, N. PENNY, *El gusto y el arte de la antigüedad: El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990 (trad. castellana de la 1a ed. de Londres, 1981) p. 64) o, més estretament lligat, el ja esmenat sarcòfag amb seguici de cupidos, que, igual com ocorre en l'exemplar aquí estudiat, mostra unes dimensions semblants pel que fa a la seva llargària (1,07 m) i va ser emprat

en un moment determinat com a font d'aigua (KOPPEL, «Sarcòfago...», 1998, p. 8).

69. Tal com recull E. PAUL al seu escrit «Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo», a S. SETTI (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Torí, 1985, p. 415, s., adreçant-se a l'aportació efectuada per P. BLOCH, «Typologie der Fälschungen. Fälschungen in der bildenden Kunst», *Mitteilungen der Deutschen*

*Forschungsgemeinschaft*, 1978, fasc. 3, p. 25, s. sobre l'exposició organitzada el 1978 per la Deutsche Forschungsgemeinschaft, distingeix entre peces *no autèntiques*, referint-se a les que mostren un desnivell entre l'estil i el moment de l'època en què s'efectua, detectat mitjançant l'anàlisi científica, al qual s'adheriria el cas del sarcòfag barceloní, i les *falsificacions*, en les quals aquest desnivell ha estat producte d'un intent d'engany i, per tant, comporta un judici moral.