

SOTA LA MIRADA DE JÚPITER: REPRESENTACIÓ DE LA INTERVENCIÓ DIVINA AL SARCÒFAG DEL RAPTE DE PROSÈRPINA DE SANT FELIU DE GIRONA

MARC LAMUÀ ESTAÑOL

El sarcòfag amb la representació del Rapte de Prosèrpina conservat avui dia incrustat en una de les parets de la capçalera de l'església de Sant Feliu de Girona representa una de les tipologies més complexes d'aquest tipus de representacions (fig. 1), comptant amb quasi uns trentena de figures, que s'articulen al voltant dels tres grups principals en cadascuna de les escenes, ajudant a lligar-les entre elles creant la il·lusió d'un fris figuratiu continu.

La segona escena és possiblement la més complexa narrativament, ja que, tal com veurem, sembla que en un sol grup hi hagi amalgamats més d'un moment, fonent les escenes que el relat literari narra, però amb una difícil adaptació a les opcions que ofereix una composició en fris al frontal d'un sarcòfag. A això s'hi ha d'afegir que no hi ha personatges accessoris, llevat de l'amoret que ocupa el centre i el Mercuri del fons de l'escena, sinó que els personatges secundaris –o d'acompanyament– són també en bona mesura protagonistes del mite.

Aquest grup que ocupa el centre del sarcòfag, com és tradicional, representa el moment en el qual Plutó captura Prosèrpina mentre aquesta recull flors amb les seves amigues. Així ens trobem davant d'una escena que



Figura 1. El sarcòfag amb el Rapte de Proserpina de Sant Feliu de Girona. (foto de l'autor)



Figura 2. Detall del sarcòfag amb el Rapte de Proserpina de la Walters Art Gallery (de De Angeli, 1988).

pot ser tan simple com la jove deessa i el seu raptor junts, fins arribar a grups tan complexos com el de Girona, on no només hi ha aquesta parella, sinó que hi trobarem representades les “companyes de jocs” de Prosèrpina, així com Minerva i Diana, que en algunes versions del mite també juguen el seu paper en aquest moment concret.

Apareix també Mercuri, present en moltes de les escenes d'aquest tipus conservades, a pesar que semblaria que no hi ha cap referència textual a l'aparició del déu en aquest context, però segurament la seva implicació (tampoc referida textualment) en la darrera de les escenes del sarcòfag fa necessària la seva aparició en aquest grup central. Així, la figura de Mercuri és, en aquest cas, totalment accessòria. No només no aporta cap element essencial al relat de la imatge, sinó que en cap de les versions del mite que han arribat a nosaltres apareix.

L'altra figura secundària d'aquesta escena és, segurament, la que més interès ha suscitat de tot el sarcòfag, pel fet de ser extraordinària i per tant, de difícil lectura i justificació. Es tracta de la figura alada que apareix a la zona superior de la composició, en un molt baix relleu, denotant-nos d'entrada un segon pla o com a mínim una situació diferent a la de les figures principals de l'escena.

Tenim diversos exemples que reproduïxen imatges similars a la que podem veure al sarcòfag de Girona, entre les quals la del sarcòfag conservat a la Walters Art Gallery de Baltimore (De Angeli, 1988, pàg. 901, núm. 132),

en què veiem una petita figura barbada, amb tot el cos cobert –ja sigui de robes o d'aigua, núvols o pluja– i els braços oberts, que sobresurt per darrere de les figures principals de l'escena, d'una manera molt similar a la que veiem en l'exemple de Sant Feliu (fig. 2).

En un exemple similar procedent de Pompeia (Lindner, 1984, pàg. 98-99), la similitud amb la representació del “Miracle de la pluja” de la columna aureliana va permetre iniciar tot un seguit de comparacions entre aquest tipus de figures, que tingueren com a conclusió el sorgiment de les hipòtesis que les assenyalaven com un *Iuppiter Pluvius* (fig. 3).

La figura ha estat identificada com a *Caelus* per Robert (Robert, 1969, III 3, pàg. 485), tesi rebutada per Koch per la falta de testimonis que permetessin identificar aquesta com a tal (Koch, 1978, pàg. 76). Prats identificarà la figura com a Júpiter, utilitzant com a paral·lel el “Miracle de la pluja” de la columna de Marc Aureli (Prats, 1990-91, pàg. 253). Partint d'aquesta comparació s'obre un debat paral·lel, ja que en l'exemple aurelià, tampoc queda clar si es tracta de la representació de *Iuppiter Pluvius*, o, per contra, si ens trobaríem davant de la imatge d'*Hermes Acrios*, divinitat de les masses líquides i dels fenòmens atmosfèrics aquosos (tota la discussió amb bibliografia exhaustiva a Claveria, 2001, pàg. 93).



Figura 3. Pinta d'ivori amb representació del Rapte de Proserpina procedent de Pompeia conservat al Museo Nazionale de Nàpols (de Lidner, 1984).

Lindner, va identificar la figura com una personificació del vent o del temps (Lindner, 1984, pàg. 99), interpretació a la qual Claveria s'unia, ja que entenia aquestes figures accessòries com una de les característiques sorgides de l'*Stilwandel* tardoantoni (Claveria, 2001, pàgs. 93-94). Lindner, però, afegia el que segurament és una de les opcions més raonables per identificar el personatge, ja que, com apuntava l'estudiosa alemanya, podria tractar-se de la representació de la intervenció divina, de Júpiter, tal com en alguns exemples del segle IV aC i època hellenística, es pot veure la intervenció de Zeus (Lindner, 1984, pàg. 99, núm. 262). Claveria apuntava com de suggestiva era aquesta interpretació, però remarcava la falta de fonts per justificar aquesta presència d'una manera certa (Claveria, 2001, pàg. 94).

A pesar que pugui semblar que no tenim avui dia relats als quals puguem recórrer, Claudià, en el seu relat del rapte –per contra– ens ofereix d'una manera exacta la descripció de l'escena central que veiem al sarcòfag de Girona, quan en el segon llibre de la seva narració del rapte diu:

*“Talia uociferans auidos transire minaci
cornipedes umbone ferit clipeique retardat
obice Gorgoneisque premens adsibilat hydis
praetentaque operit crista; libratur in ictum
fraxinus et nigros illuminat obuia currus
missaque paene foret, ni Iuppiter aethere summo
pacificas rubri torsisset fulminis alas
confessus socerum : nimbis hymenaeus hiulcis
intonat et testes firmant conubia flammae”*

“I, cridant així, colpeja amb el botó de l'escut amenaçador els corsers delerosos de passar de llarg i els reté amb aquest entrebanc i, escometent-los, els encara les hidres xiuladores de la Gorgona i els cobreix amb llurs crestes estarrufades. Branda la pica de freixe contra Dis i, barrant-li el pas, il·lumina el carro negre; i gairebé l'hauria engegat si no fos que Júpiter, de dalt del cel, hagués llançat les ales pacificadores d'un llamp roent, reconeixent així que havia de ser el sogre de Dia: l'himeneu trona entre els núvols esqueixats i les flames són un testimoni que confirma el connubi” (Claud., *Proserp.*, II, 223-231).

Aquest text és clau per entendre no només aquesta escena central en el seu conjunt, sinó que a més –tal com veurem més endavant–, serà cabdal per comprendre un dels elements iconogràfics més inexplicables –i únics– del sarcòfag gironí, al qual fins al dia d'avui no s'hi ha prestat gaire atenció.

A pesar de l'exemple literari de Claudià, és evident que no n'hi ha prou per definir iconogràficament la figura barbuda que apareix al fons de l'escena. Ara bé, dins de la nombrosa nòmina de sarcòfags amb idèntica temàtica, podem trobar alguns exemples que ens aclareixin d'una manera molt convincent aquesta figura de difícil classificació. Més enllà dels exemples ja citats de Baltimore i Pompeia, en els quals la figura és molt similar a la de Girona, hi ha un exemple concret que ens pot servir de clar indicador de les intencions de l'artífex del sarcòfag de Sant Feliu, perquè, evitant la metàfora visual, l'autor es va decidir per una representació molt menys creativa.

Es tracta del sarcòfag conservat al Palazzo Mattei de Roma (De Angeli, 1988, pàg. 901, núm. 130), en el qual per sobre de l'escena del rapte veiem una figura masculina barbada captada en el moment en el qual es disposa a llançar quelcom –que avui dia ha desaparegut– que tenia a la mà esquerra. Aquesta figura, tant per la seva actitud i postura com pel ja citat text en el qual se'ns relata el mite, només pot ser interpretada com a Júpiter intercedint per demostrar la seva acceptació al rapte que estava succeint, i que les deesses verges intentaven impedir (fig. 4).

Això reforça l'opinió de Lindner que aquesta imatge segurament s'havia de posar en contacte amb les representacions que des de l'època grega reproduïen la intervenció de Zeus per aturar Atena i Artemisa. Evidentment, aquestes aparicions només tindran lloc quan se'ns pretengui representar el mite en les seves versions en les quals el cap dels olímpics intervé en favor del seu germà, ja que no en totes les narracions del mite la intervenció de Júpiter/Zeus és tan clara i diàfana, analitzarem aquests exemples més endavant en relació amb la tercera i darrera escena que decora el sarcòfag de Girona.

La darrera de les escenes representades al sarcòfag de Sant Feliu, la de Plutó enfilant la seva quadriga cap a l'entrada de l'inframón, sol ser la que ocupa un espai més gran, proporcionalment, en quasi tots els exemples conservats. La particularitat de Girona és com es relaciona amb la segona escena que acabem de veure, i és que en aquest cas concret, no només es repeteixen les figures principals de Plutó i Prosèrpina, sinó que



Figura 4. Detall del sarcòfag amb el Rapte de Proserpina del Palazzo Mattei de Roma (de De Angeli, 1988).

Minerva també tornarà a aparèixer, ara, intentant frenar la quadriga del déu infernal.

La diferència del cas gironí rau en què, en la majoria de sarcòfags, la relació entre la segona i la tercera escena sol ser molt més fluida. A Sant Feliu se'ns separen molt més els dos moments, encara que, com veurem ara mateix, sigui quasi una representació fallaç, ja que ens trobem davant d'una successió d'instantos que –si seguim el relat– en realitat se superposen en els seus extrems cronològics.

La clau per entendre aquesta explicació és el petit element, generalment menystingut en les anàlisis fetes del sarcòfag, que apareix darrere del caduceu del Mercuri de l'escena central. L'estret contacte amb aquest déu, pot portar –equivocament– a relacionar els dos elements, i més si tenim en compte que semblaria que, sigui el que sigui, aparentment reposa sobre el mateix caduceu que ell aguanta.

Contràriament a aquesta impressió, aquest element no es relaciona amb Mercuri, sinó que pertany ja a la tercer escena i es relaciona directament amb Diana. Són aquesta deessa, juntament amb la reiterada Minerva, les que articularan la transició entre una escena i una altra, permetent la il·lusió de continuïtat buscada per l'escultor.

És essencial entendre aquesta relació entre element i deessa, ja que serà una de les claus per a la identificació certa d'aquest element de difícil descripció, que en tot cas podem definir com un element de forma afuada amb tres separacions gravades i decorades amb tot un seguit d'incisions successives en forma de falca. Aquesta textura conferida a l'element, tot i que en una primera observació pugui semblar fruit del trencament d'un objecte en relleu, no és així, sinó que es tracta de la textura definitiva que l'escultor li va conferir.

És essencial entendre –fins ara no s'havia tingut en compte– que Diana es gira “específicament” cap a aquest element, deixant de banda la part central de l'escena, on es desenvolupa tota l'acció i centrant-se en aquest element, tal com podem apreciar per les restes del cap i el coll de la deessa, que evidencien que la seva mirada es dirigiria cap a l'objecte. De la mateixa manera, Minerva, que en tots els altres sarcòfags està mirant cap a la quadriga de Plutó intentant agafar Prosèrpina, veiem com en el cas gironí ja ha començat a girar-se per deixar la persecució i que el coll ja està completament en tensió, amb el cap iniciant el moviment en direcció on hi ha Diana. Podríem dir que la figura de Minerva està esculpida just en l'instant que cessa en el seu intent de persecució i defensa de la filla de Ceres.

L'instant en què les deesses cessen en el seu intent de defensa de Prosèrpina està perfectament definit en Claudià, tal com ja hem vist en analitzar alguns dels elements de l'escena central del sarcòfag. Aquí se'ns dóna una descripció molt florida de la intervenció de Júpiter mitjançant els elements al seu servei, així sabem que el déu llança “les ales pacificadores d'un llamp roent” (Claud., *Proserp.*, II, 229) en reconeixement que ell hauria de ser el sogre del seu germà Plutó; però, a més, el relat afegeix que “l'himeneu trona entre els núvols esqueixats i les flames són un testimoni que confirma el connubi” (Claud., *Proserp.*, II, 230-231).

És just després d'aquesta mostra de poder flamíger de Júpiter que es produeix el defalliment de les deesses perseguidores, en concret de Diana, el text explícitament diu:

*“Inuitae cessere deae. Conspescuit arcum
cum gemitu talesque dedit Latonia uoces:
...”*

“A contracor, les deesses desistiren. La filla de Latona
afluixà l'arc amb un gemec i digué a Prosèrpina aquestes
paraules: ...” (Claud., *Proserp.*, II, 232-233).

Així, si continuem fent cas del text de Claudià, veiem com hi ha una clara relació causa-efecte entre el llampec i les flames enviades per Júpiter i el fet que Diana deixi de perseguir Plutó. És a dir que el moment que ens il·lustra la tercera escena del sarcòfag comença en aquest precís instant, i que l'element informe i de forma afuada que apareix al fons de la composició són, sense gaires dubtes, aquestes flames jupiterines que esqueixen els núvols sobre les deesses perseguidores.

A pesar de ser una representació única, potser només repetida al sarcòfag de Barcelona (Claveria, 2001, pàg. 5) tot i que en aquell cas si hi hagués flames serien pintades i no esculpides, ja que malgrat que Diana està girada, no apareix cap tipus d'element cap on ella mira al fons de la composició, resulta evident que casa a la perfecció amb el relat que ens ha arribat per mà de Claudià (fig. 5). Però és que, a més a més, aquest tipus d'escenificació de la intervenció del pare dels déus, és una imatgeria que arrenca no en la època imperial romana, sinó que ja té les seves primeres aparicions en l'imaginari grec.

Així, la intervenció de Júpiter mitjançant el seu llampec la trobem ja en algunes pintures vasculars, com per exemple en una àmfora del "Pintor de Baltimore" (Lindner, 1984, pàg. 17-18), o en un *lekanis* conservat a Lugano (Lindner, 1984, pàg. 29). En el primer dels exemples podem veure el llampec del cap dels olímpics entre Minerva i Diana que ataquen frontalment el tir infernal (fig. 6). En aquest cas, el llampec és representat com una empunyadura central de la qual es desprenen dos feixos flamígers, una de les formes més habituals de representar l'element jupiterí en l'imaginari grec i del qual, posteriorment, se n'apropriarà també l'art romà. En l'exemple de Lugano veiem una composició similar, però el tir és menat per Mercuri, i mentre Minerva continua atacant frontalment la quadriga de Plutó, Diana el persegueix provant d'abastar Prosèrpina. El llampec, una altra vegada posicionat entre els cavalls plutonians i l'escut de Minerva, està representat com un mànec del qual sorgeixen dues puntes flamígeres (fig. 7).

Una escena similar és la que trobem al fresc del rapte de la Tomba de Persèfone de Vergina, en la qual davant de la quadriga menada per Hermes, apareix també el llampec jupiterí (Kottaridi, 2007, pàg. 31). En aquest cas, però, i seguint el tenor de tota l'escena, que a pesar de la seva simplicitat cromàtica posseeix un altíssim grau de naturalisme en la representació dels personatges, l'artífex va optar per efectuar una representació igualment naturalista del moment en què el llampec de Júpiter esqueixà els núvols



Figura 5. Sarcòfag amb el Rapte de Proserpina de Barcelona (de Claveria, 2001).



Figura 6. Detall de l'àmfora del "Pintor de Baltimore" (de Lidmer, 1984).

assenyalant l'aprovació del tonant (fig. 8). Així, el que podem veure a Vergina és tres llampecs que sorgeixen d'un mateix punt, formant el mateix feix de llamps que veiem en les imatges vasculars, però ara representat d'una manera més versemblant i menys narrativa.

Veiem amb els exemples donats, com ja des d'època grega, la intervenció de Zeus/Júpiter, s'expressarà artísticament mitjançant l'aparició del seu llamp, centrada en l'escena de la quadriga iniciant el seu descens als inferns,



Figura 7. Detall del *lekanis* de Lugano (de Lidner, 1984).

i explícitament apareixerà per puntualitzar el moment en el qual el sobirà de l'Olimp utilitza el seu llampec per frenar la defensa que les deesses verges estaven fent de Prosèrpina davant Plutó.

Així, la dificultat en el sarcòfag de Girona era que l'artífex volia representar dues vegades la intervenció jupiterina, per la qual cosa va optar per dues solucions diferents, essent la primera la més creativa i, pel que sembla, totalment sorgida de l'imaginari romà tardoantoní, mentre que per a la segona escena en la qual s'havia de denotar la intervenció del tonant, va recórrer al que podríem anomenar cànon clàssic de la representació de l'escena de la quadriga en descens amb la intervenció de Júpiter, en la qual aquesta només es veia representada pel llampec.

Per justificar aquesta opinió podríem afegir l'exemple ja citat del ivori decorat procedent de Pompeia, en la qual veiem en una de les seves cares l'escena de la quadriga, i en lloc del llampec, com en els vasos grecs o a Vergina, s'hi ha afegit la imatge del Júpiter emergent dels núvols que a Girona trobem en la segona de les escenes del sarcòfag.

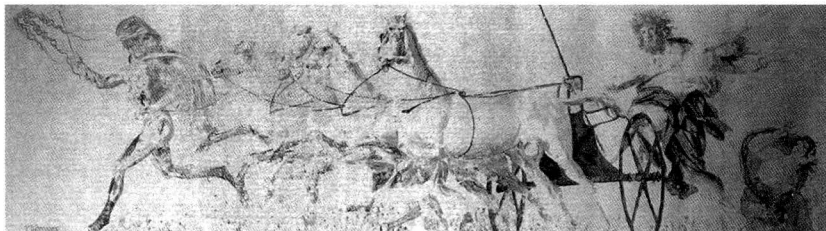


Figura 8. Pintura parietal amb el Rapte de Persèfona de Vergina (de Kottaridi, 2007).

Així, en el sarcòfag de Girona, veiem com conviuen dues tradicions ben diferents. Una que beu d'esquemes sorgits de l'imaginari grec i una altra que sembla ser ben pròpia de l'època imperial romana. Totes dues al servei de l'expressió plàstica i dels artífexs per tal de poder realitzar peces cada cop més barroques i narratives. Per aquests detalls, i tants d'altres que aquí no hem analitzat, el sarcòfag de Sant Feliu de Girona està entre les millors i més complexes peces del seu gènere que avui dia podem encara gaudir.

BIBLIOGRAFIA

- Claveria, M. (2001): *Los sarcófagos romanos de Cataluña*, Murcia (CSIR-España, vol. I, fasc. 1).
- De Angeli, S. (1988): *Ceres*. LIMC IV, Zurich, pàg. 893-908.
- Koch, G. (1978): *The Walters Persephone Sarcophagus*. "JWaltersArtGall", 37, pàg. 74-83.
- Kottaridi, A. (2007): *L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai*. "Peinture et couleur dans le monde grec antique" (Descamps-Lequime, S. dir.), París, pàg. 27-46.
- Lindner, R. (1984): *Der Raub der Persephone in der Antiken Kunst*, Würzburg.
- Prats, Ll. (1990-91): *El sarcòfag de Prosèrpina de l'església de Sant Feliu (Girona)*, "Faventia", 12-13, pàg. 253-268.
- Robert, C. (1969): *Einzelmythen*, (ASR, III 1-3, Berlín, 1897, 1904, 1919), Roma.