

ABSTRACT

This article examines two Late Roman sarcophagi preserved in the Church of San Feliu in Girona, whose carved scenes reveal two profoundly divergent worldviews. One reflects a pagan mindset: a cyclical time, without judgment or redemption, marked by moral ambiguity; the other expresses a Christian understanding of human destiny, where judgment, redemption, and the history of salvation structure the narrative. The fact that both works coexist within a medieval Christian context raises the question of how symbols and doctrines foreign to biblical revelation were incorporated into the life of the Church. This iconographic analysis serves as a starting point for a broader reflection on the persistence of this same dynamic today: the uncritical adoption of forms of religiosity which, under the guise of faith, convey ideologies incompatible with the Gospel.

Keywords: Spain, Roman sarcophagi, pagan worldview, Christian iconography, archaeology of the image.

RESUMEN

Este artículo examina dos sarcófagos tardo-romanos conservados en la iglesia de San Feliu de Girona, cuyas escenas esculpidas manifiestan dos visiones del mundo profundamente divergentes. Una responde a la mentalidad pagana: un tiempo cíclico, sin juicio ni redención, marcado por la ambigüedad moral; la otra, a una comprensión cristiana del destino humano, donde el juicio, la redención y la historia de salvación estructuran el relato. El hecho de que ambas obras convivan en un contexto cristiano medieval, plantea la cuestión de cómo símbolos y doctrinas ajenas a la revelación bíblica fueron incorporados en la vida de la Iglesia. Este análisis iconográfico sirve de punto de partida para una reflexión más amplia sobre la persistencia de esta misma dinámica en la actualidad: la adopción acrítica de formas de religiosidad que, bajo apariencia de fe, transmiten ideologías incompatibles con el Evangelio.

Palabras clave: España, sarcófagos romanos, cosmovisión pagana, iconografía cristiana, arqueología de la imagen.

VER SIN ENTENDER, CREER SIN DISCERNIR: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO COMPARATIVO DE DOS SARCÓFAGOS ROMANOS DE LA IGLESIA DE SAN FELIU DE GIRONA

Priscila Ambrosino Tejel

Introducción

Este estudio se centra en el análisis visual de dos sarcófagos conservados en la iglesia de San Feliu, piezas que permiten observar cómo el imaginario pagano y la iconografía cristiana coexistieron en un mismo espacio religioso. Para situar adecuadamente nuestro examen, comenzamos presentando el contexto histórico en el que estas obras fueron incorporadas al ámbito eclesial. A continuación, desarrollamos su análisis visual. Por último, se integra el estudio comparativo de ambas cosmovisiones y sus repercusiones contemporáneas, junto con una lectura teológica que utiliza esta confrontación de imágenes para examinar cómo la tradición cristiana ha ido asimilando, a lo largo del tiempo, símbolos ajenos al horizonte bíblico. Esta metodología permite articular un diálogo entre pasado y presente.

Contexto Histórico

El análisis que proponemos requiere situar primero los sarcófagos en su marco histórico, arqueológico y litúrgico. Este contexto no es un preámbulo accesorio: permite comprender por qué estas piezas fueron creadas, cómo circularon en los circuitos artísticos del Imperio romano y de qué manera fueron resignificadas al integrarse en la vida cristiana tardío antigua. Solo desde esta base es posible interpretar adecuadamente sus programas visuales. La elección de estos dos sarcófagos concretos responde, a su capacidad para condensar dos visiones del mundo profundamente divergentes. Una vez establecido este trasfondo, el estudio puede avanzar hacia el análisis iconográfico, que nos abrirá el camino para identificar las cosmovisiones que sus relieves articulan y para entender cómo dichas imágenes dialogan, tensionan o iluminan la experiencia de fe.

Hispania una provincia romana

La conquista de Hispania fue un proceso prolongado que se inició

con la Segunda Guerra Púnica en el año 218 a.C. y concluyó hacia el 19 a.C. Durante más de dos siglos, Roma consolidó su dominio sobre la península, integrándola como un territorio estratégico, tanto por sus abundantes recursos naturales como por su idoneidad para asentar a soldados retirados del ejército romano, a quienes se les concedían tierras como recompensa por su servicio. Esta doble función impulsó una intensa romanización cultural, económica y administrativa.

En época altoimperial, la península se dividió en tres provincias:¹ Tarraconensis, Baetica y Lusitania, con capitales en Tarraco, Corduba y Emerita Augusta. Más tarde, las reformas de Diocleciano dieron lugar a nuevas demarcaciones, entre ellas Gallaecia y Cartaginensis. La expansión del cristianismo transformó el panorama religioso hispano. Introducido por comerciantes, soldados y misioneros, este nuevo credo comenzó a arraigar a partir del siglo III, como atestiguan las comunidades organizadas. En el ámbito funerario, la fe cristiana introdujo una iconografía centrada en la redención y la esperanza escatológica, en diálogo, y a veces en tensión, con los símbolos heredados del imaginario pagano.²

El sarcófago en la zona Tarraconensis

El noreste peninsular, especialmente el territorio catalán, concentra en la actualidad el 58% de los sarcófagos documentados.³ Esta notable densidad no solo refleja la riqueza arqueológica de la región, sino también su temprana cristianización urbana y su papel clave en las redes comerciales del mundo tardoantiguo.

La presencia de sarcófagos en Hispania se documenta desde finales del siglo I d.C., a través de importaciones procedentes de Roma.⁴ Estas primeras piezas, destinadas a miembros de la élite, como senadores o libertos enriquecidos, evidencian la rápida inclusión de la península en

1. Plinio el Viejo, *Historia Natural*, libro III, trad. Antonio Fontán, Ignacio García Arribas, Encarnación del Barrio y M.^a Luisa Arribas (Madrid: Gredos, 1998), 10–11.

2. Barbara Geller, “Transitions and Trajectories: Jews and Christians in the Roman Empire”, en *The Oxford History of the Biblical World*, ed. Michael D. Coogan (Oxford: Oxford University Press, 1998), Edición en PDF.

3. Montserrat Claveria Nadal, “El sarcófago romano en Hispania. Estado de la investigación y nuevos fragmentos,” en *Escultura romana en Hispania IX: Actas de la Reunión Internacional celebrada en Yecla del 27 al 29 de marzo de 2019*, dir. José Miguel Noguera Celdrán y Liborio Ruiz Molina (Murcia: Editum, Universidad de Murcia, 2020), 156.

4. Claveria Nadal, “El sarcófago romano en Hispania,” 156.

los circuitos artísticos del Imperio y el uso del cristianismo como nueva vía para la exhibición pública.⁵

Durante el siglo II, especialmente en su segunda mitad, se incrementó el uso del sarcófago en la Tarragonensis, con al menos diez piezas identificadas. Esta adopción progresiva denota no solo un cambio ritual, sino también la asimilación del sarcófago como símbolo de prestigio social. En el siglo III, esta práctica alcanzó su punto álgido, con una difusión territorial que incluyó enclaves rurales y periféricos, junto con la llegada continua de ejemplares romanos. A partir del siglo IV, se consolida una producción local en Tarraco,⁶ que adapta prototipos itálicos utilizando materiales autóctonos, dando respuesta a una demanda creciente en el nordeste hispano. En cuanto a los repertorios iconográficos, se observa una clara preferencia por escenas mitológicas, motivos cristianos y representaciones de la vida privada. Entre los temas figuran relatos clásicos y apócrifos, cacerías, episodios bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, retratos, paisajes pastoriles y entornos acuáticos. En el contexto cristiano, se representan episodios tomados de toda la Escritura. Estas escenas, situadas en un ámbito funerario, evocan acciones salvíficas que Dios realizó en el pasado en favor de sus siervos, alimentando la esperanza de que esa misma misericordia divina se manifieste ahora sobre el difunto.⁷

El conjunto escultórico de San Feliu de Girona

La reutilización de sarcófagos, documentada ya en época tardoantigua, implicó en muchos casos no solo un nuevo destinatario, sino también una transformación en su función simbólica y litúrgica. Durante la Edad Media, numerosos sarcófagos romanos fueron integrados en contextos cristianos no como objetos arqueológicos, sino como elementos plenamente integrados en la arquitectura ritual.⁸ Algunos fueron reconvertidos en pilas bautismales; otros, como el ejemplar empotrado en la fachada occidental de la catedral de Tarragona,

5. Susan Ashbrook Harvey ed. *The Oxford Handbook of Early Christian Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 290-291.

6. Gisela Ripoll López, “Sarcófagos de la Antigüedad tardía hispánica: importaciones y talleres locales”, *Antiquité Tardive: Revue internationale d'histoire et d'archéologie*, n.º 1 (1993): 150.

7. André Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins* (Washington D.C: Princeton University Press, 2023), 10.

8. Montserrat Claveria, “La reutilización de sarcófagos romanos en Cataluña,” *Anales de Prehistoria y Arqueología* 13-14, (1997): 244.

pasaron a formar parte estructural del templo. Uno de los casos más reveladores se encuentra en el ábside de la excolegiata de San Feliu de Girona (Ilustración 1), donde se conservan ocho sarcófagos: seis cristianos y dos paganos. La convivencia de iconografías tan dispares en un espacio sagrado evidencia una asimilación no depurada de las estéticas heredadas del mundo clásico. Este enclave constituye uno de los testimonios más significativos de la resignificación funeraria en el noreste peninsular. La incorporación de piezas con iconografía ajena al pensamiento bíblico pone de manifiesto cómo la Iglesia medieval heredó e integró, a menudo sin discernimiento crítico, un imaginario visual moldeado por cosmovisiones paganas.

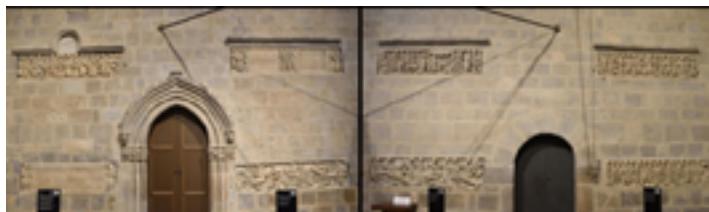


Ilustración 1. Muros del presbiterio de la Iglesia de San Feliu de Girona.

La ciudad de Girona, situada en un punto estratégico cercano al litoral y conectada con la Vía Augusta, desempeñó un papel clave en la articulación del territorio nororiental de la Tarraconensis. A partir del siglo IV d.C., adquirió también importancia religiosa al convertirse en sede episcopal, lo que incrementó su peso simbólico en la configuración del cristianismo regional.⁹ El conjunto escultórico de San Feliu demuestra la presencia de clases acomodadas que no solo podían acceder a objetos funerarios de lujo, sino que también fueron receptivas a las nuevas expresiones cristianas.

La necrópolis de San Feliu es la más antigua y ampliamente utilizada de Girona.¹⁰ Situada junto a la antigua Vía Augusta, al norte del núcleo histórico, se hallaba originalmente extramuros, en conformidad con el derecho funerario romano hasta los siglos V y IV¹¹. En el siglo IV

9. Josep M. Nolla, *Girona Romana: De la fundació a la fi del món antic* (Girona: Ajuntament de Girona, 1987), 82.

10. Nolla, *Girona Romana*, 67.

11. Sherry C. Fox y Paraskevi Tritsaroli, “Burials and Human Remains of the Eastern Mediterranean in Early Christian Context”, en *The Oxford Handbook of Early Christian Archaeology*, editado por William R. Caraher, Thomas W. Davis, and David K. Pettegrew (Oxford: Oxford University Press, 2019), 109.

se erigió allí un pequeño *martyrium*¹² en honor a San Feliu, conocido como “el africano”, mártir bajo las persecuciones de Diocleciano.¹³ La mención más antigua sobre su figura aparece en el Libro de las Coronas de Prudencio quien escribe: “Será la gloria de Félix la que presentará la pequeña Gerona, rica por su cuerpo sagrado”.¹⁴ Esta afirmación vincula, ya en épocas tempranas, a la ciudad con el culto a las reliquias de este santo.

El análisis estilístico de los ocho sarcófagos permite datar la mayoría en el primer tercio del siglo IV, con excepción del Sarcófago del rapto de Perséfone, que pertenece al siglo II d.C. y presenta un repertorio netamente pagano. Aunque la procedencia de estos sarcófagos no ha sido completamente aclarada, se presume que formaban parte de la necrópolis próxima al templo martirial, ya que la iglesia actual se construyó sobre el mismo solar que habría ocupado el primitivo santuario tardoantiguo.¹⁵

Análisis visual de dos sarcófagos

Con un enfoque comparativo, centraremos el análisis en dos sarcófagos de distinta tipología presentes en el conjunto escultórico de San Feliu. Esta selección permitirá una comprensión más profunda de las diferencias ideológicas y doctrinales que subyacen en su iconografía. Si bien este tipo de estudios suele enfocarse en las concepciones mortuorias propias de cada cosmovisión, resulta igualmente relevante considerar aquellas creencias que, sin referirse de forma directa a la muerte, delinean la visión del mundo y la experiencia de fe de sus comitentes. En este sentido, el sepulcro no solo guarda restos, sino que conserva, en su superficie esculpida, una declaración visual de las esperanzas, valores y narrativas que modelaban tanto la vida como la muerte de quien lo encargó.

Sarcófago del rapto de Perséfone (ilustración 2).

El primer paso que daremos es analizar el relato que aparece

12. Miquel Àngel Chamorro, “La construcció de l'església de Sant Feliu de Girona”, *Revista de Girona*, n.º 240 (2007): 73.

13. Josep Calzada i Oliveras y Lluís Esteve i Cruañas, “Sant Feliu l'Africà i Sant Feliu de Guíxols”, *Estudis del Baix Empordà*, n.º 3 (1984): 17.

14. Prudencio, “Libro de las Coronas”, en *Obras II*, traducido por Luis Rivero García (Madrid: Gredos, 1997), 159.

15. Narcís M. Amich Raurich y Josep M. Nolla, “El sarcòfag de Sant Feliu: una aproximació històricoarqueològica”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 42, (2001): 77.

representado en el sarcófago denominado hoy en día como el “Sarcófago del rapto de Perséfone” y su vinculación con el mundo funerario.

Mito de Perséfone

El relato de Deméter y Perséfone, Ceres y Proserpina en su versión latina, constituye uno de los mitos fundamentales de la tradición grecolatina, íntimamente ligado al mundo vegetal y a los ciclos de la naturaleza. Deidad telúrica por excelencia, Deméter, hermana de Zeus, personifica la fertilidad de la tierra, especialmente del trigo y las mises. Su historia, recogida en diversas fuentes antiguas, fue interpretada ya desde la antigüedad como una explicación simbólica del ciclo vital: germinación, madurez, decadencia y resurgimiento.

El mito narra que Perséfone, hija de Deméter, acostumbraba a recoger flores en compañía de otras diosas. En una de estas salidas, mientras recolectaba adormideras, flores de efectos soporíferos, tradicionalmente asociadas con el sueño, la muerte y la promesa de resurrección,¹⁶ fue raptada por su tío Hades o Plutón, dios del inframundo, quien la llevó consigo para convertirla en su esposa. Este episodio, situado en la isla de Sicilia, en lugares como Enna o el monte Etna, aparece también en versiones de autores como Higino, quien afirma que las compañeras de Perséfone eran nada menos que las diosas Venus, Diana y Minerva.¹⁷

Tras el rapto, Deméter, consumida por el dolor, abandona sus funciones como diosa de la agricultura y emprende una búsqueda incansable, según Apolodoro, con antorchas durante toda la noche y el día.¹⁸ Su ausencia provoca la esterilidad de la tierra y la desesperación de la humanidad. En este contexto, se revela la lógica pagana de la reciprocidad: no por amor al ser humano, sino por la necesidad de sostener el culto y la adoración, los dioses intervienen. Zeus, preocupado por el equilibrio, media entre Deméter y Hades. Sin embargo, como Perséfone ha comido unos granos de granada en el inframundo, acto que sella su vínculo con el más allá, no puede regresar completamente.

La solución acordada fue que Perséfone pasase parte del año con su madre y el resto con su ahora esposo. Este pacto simbólico responde a la cuestión de las estaciones: cuando Perséfone se halla con Hades, Deméter

16. Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. 1 (Madrid: Alianza, 1989), 115.

17. Higino, *Fábulas*. Traducido por Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz (Madrid: Editorial Gredos, 2005), 235.

18. Apolodoro, *Biblioteca*. Traducido por Margarita Rodríguez de Sepúlveda (Madrid: Editorial Gredos, 1985), 50.

cae en la tristeza, la tierra se marchita y llega el invierno; cuando retorna con su madre, la naturaleza revive y florece. El mito no sólo explica el devenir estacional, sino que funda una teología de la regeneración, donde vida y muerte no se excluyen, sino que se alternan en un ciclo perpetuo de resurrección. Perséfone se transforma entonces en figura del difunto que pasa al más allá, mientras que Deméter representa al doliente que permanece en el mundo terrenal, anhelando el reencuentro. El mito, por tanto, trasciende su función etiológica naturalista y se convierte en una narrativa de consuelo: la muerte no es definitiva, sino parte de un proceso de retorno.

El mito adquiere mayor repercusión al vincularse con los misterios eleusinos que gozaban de gran favor sobre todo en la zona Ateniense. Estos misterios eleusinos aseguraban a sus participantes un mejor destino en el más allá y a aquellos que no los seguían una condena miserable alejada del favor de los dioses.¹⁹ Esta religión misterica se extendió en el tiempo y traspasó las fronteras griegas hasta la llegada e imposición del cristianismo. El relato de Deméter y Perséfone condensa una cosmovisión compleja en la que naturaleza, ritual y esperanza se entrelazan. En él, el vegetal y lo divino se funden, y la figura del difunto encuentra una suerte de reflejo arquetípico en la diosa raptada.²⁰ Este mito, profundamente arraigado en el imaginario antiguo, sigue ofreciendo claves simbólicas sobre el dolor, la separación y el deseo humano de reencuentro más allá de la muerte. No sorprende, por tanto, que su representación sea tan frecuente en el ámbito funerario.²¹

Análisis Iconográfico

Procedemos ahora a un análisis visual del propio sarcófago. Algunos especialistas sostienen que este sarcófago procede de un taller romano,²² muy probablemente solicitado directamente desde la metrópoli por un comitente de alta posición social y considerable poder adquisitivo. Datado en torno al año 230 d.C., se trata de una de las piezas más

19. Esther Eidinow y Julia Kindt ed. *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion* (Oxford. Oxford University Press, 2015), 654.

20. Jan N. Bremmer y Andrew Erskine, ed. *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations* (Edinburg: Edinburg University Press, 2010), 441.

21. Alan Cameron, *Greek Mythography in the Roman World* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 222.

22. Montserrat Claveria, “Els sarcòfags de Girona: imatges de l’Antiguitat Tardana”, en *Girona a l’Abast VII–X*, n.º 7 (Girona: Ajuntament de Girona, 2005), 226.

antiguas actualmente conservadas en la ciudad de Girona. El relieve se estructura de manera tripartita, en tres escenas claramente distinguibles (ilustración 2), dispuestas de izquierda a derecha:

1. Deméter en busca de Perséfone.
2. El rapto de Perséfone entre sus compañeras.
3. La conducción de Perséfone al inframundo por parte de Hades.



Ilustración 2. Imagen del frontal del sarcófago del rapto de Perséfone dividido en escenas.

Sin embargo, la secuencia narrativa representada no respeta el orden cronológico lineal del mito. La escena central, el rapto de Perséfone, constituye, en realidad, el punto de partida de toda la tragedia. Es el instante decisivo que desencadena la búsqueda desesperada de la madre y la separación entre los mundos.

La composición visual de ambas escenas, construida a partir de diagonales marcadas por la inclinación de los caballos, genera una intensa sensación de movimiento. Esta direccionalidad contrapuesta no solo dinamiza el relieve, sino que refuerza simbólicamente la tensión entre ambas escenas. Del mismo modo, esta composición establece una polaridad visual y simbólica clara: un carro busca, otro oculta; uno representa el anhelo de restitución, el otro consuma la pérdida. En el centro del relieve, como núcleo dramático, se sitúa la abducción de Perséfone, figura suspendida entre la inocencia vulnerada y un destino irrevocable. Lejos de organizarse como una mera secuencia narrativa, esta disposición visual encapsula una tensión simbólica profunda: entre aparición y desaparición, entre presencia y ausencia, entre el amor que busca y la muerte que arrebata. La escena central no solo articula el espacio compositivo del sarcófago, sino que cristaliza el instante límite entre vida y muerte, dando forma visual al drama funerario que atraviesa la existencia del difunto.

Esta disposición aparece también en otros sarcófagos romanos paganos de tipología similar. En el ámbito nacional, destaca el sarcófago del Rapto de Perséfone hallado en La Alcudia de Elche, hoy conservado

en el Museu d'Arqueología de Catalunya, fechado entre los siglos II y III. A nivel internacional, encontramos la misma composición en el sarcófago de Perséfone del siglo III, expuesto en el Tesoro de la Catedral de Aquisgrán, en Alemania. Todo ello indica que se trata de un esquema compositivo ya establecido y repetido a lo largo del tiempo.

2. El Sarcófago de San Feliu de Girona.

Este sarcófago ha sido considerado, como el que custodió las reliquias del propio mártir. Inicialmente, según las fuentes históricas, se hallaba situado en el altar mayor. Sin embargo, en 1943 se decidió reubicarlo,²³ junto con los demás sarcófagos, encastrándolo en el muro del presbiterio. Datado hacia comienzos del siglo IV d.C., fue construido en mármol blanco. Su tipología, el material, la técnica y la composición nos remiten claramente a una producción Itálica, que ha llevado a varios autores a plantear incluso un origen más concreto en la ciudad de Roma.²⁴

Análisis Iconográfico

El sarcófago presenta una composición narrativa continua, articulada en tres grandes ciclos temáticos: el ciclo de Pedro, el ciclo de los milagros de Cristo sobre la creación material y el ciclo de los milagros de Cristo sobre la persona humana. El sarcófago presenta un total de 8 escenas vinculadas a sucesos narrados en el Nuevo Testamento. El friso continuo puede resultar muy complejo de observar para un ojo no acostumbrado, para facilitar la lectura se provee de una ilustración con las escenas clasificadas numéricamente (ilustración 3).

En varias escenas se aprecia el uso de bajorrelieves diferenciados en planos posteriores, donde aparecen figuras secundarias, con frecuencia apóstoles, representados como testigos silenciosos de la acción milagrosa que se desarrolla en primer término. Esta profundidad estratificada, habitual en los talleres romanos del siglo IV, permite crear una jerarquía visual que distingue entre el agente del milagro, sus beneficiarios y los observadores que legitiman la escena. No obstante, genera en el espectador una impresión de abarrotamiento visual. Cada personaje es identificado mediante atributos iconográficos propios, cuidadosamente tallados para garantizar su reconocimiento inmediato.

La composición general de las escenas responde a un esquema tradicional ampliamente difundido en la producción sarcófágica

23. Amich Raurich and Nolla, "El sarcòfag de Sant Feliu," 81.

24. Amich Raurich and Nolla, "El sarcòfag de Sant Feliu," 82.

tardoantigua, tanto hispana como mediterránea. La disposición de los extremos, con el milagro de la roca y la resurrección de Lázaro, encuentra paralelos directos en numerosos ejemplares, entre ellos el denominado Sarcófago Dogmático, conservado hoy en los Museos Vaticanos, o de manera nacional se observa también el sarcófago de Layos en Toledo, ambos coetáneos al de Girona.



Ilustración 3. Sarcófago de San Feliu de Girona dividido por escenas.

I. *El ciclo de Pedro:*

Escena número 1: El milagro de la roca.

Pedro aparece tallado con manto y vara taumaturga, atributo que identifica su autoridad apostólica dentro del programa visual. La escena muestra al apóstol golpeando una roca de la que brota agua, el escultor marca con líneas incisas el flujo del agua y realza la figura de Pedro mediante una frontalidad clara que lo distingue de los acompañantes. Esta composición, inspirada en las tradiciones apócrifas de los *Acta Petri*, establece un paralelo formal y temático con el milagro de Moisés en Horeb, un vínculo reforzado por la posición erguida del apóstol y el gesto preciso con el que sostiene la vara. Esta escena adquiere una nueva lectura a la luz de la epístola a los Corintios,²⁵ donde la roca es identificada con Cristo. Del mismo modo, según el texto apócrifo, Pedro realiza este milagro en prisión, lo que lleva a la conversión y bautismo de los propios soldados.

La elección de colocar este motivo en el extremo del sarcófago subraya su función simbólica: abrir el relato visual con una declaración de inclusión y universalidad. El difunto, al ser conmemorado en esta imagen, queda vinculado a un mensaje nítido: el anuncio cristiano se ofrece a todos sin distinción. Del mismo modo que el agua brota de la roca y vivifica a quienes la toman, Cristo, roca verdadera, otorga vida espiritual a todos.

25. 1 Co 10, 4.

Escena número 2: El prendimiento de Pedro.

La escena del prendimiento de Pedro, inspirada en tradiciones extrabíblicas, lo representa acompañado por dos soldados, identificables por los gorros que cubren su cabeza, un elemento habitual en las representaciones tardoantiguas. La composición es frontal: Pedro aparece en posición ligeramente destacada, lo que establece una jerarquía visual que subraya su papel central en el episodio. Los soldados, situados a sus lados, delimitan con sus cuerpos el espacio en torno al apóstol, acentuando el momento de tensión del arresto.

Dentro del programa narrativo del sarcófago, esta imagen remite al contexto del martirio bajo Nerón²⁶ y actúa como motivo testimonial, evocando las dificultades afrontadas por las primeras comunidades cristianas. En el marco funerario, la escena adquiere un valor ejemplar, presentando la firmeza de Pedro ante la adversidad como un referente para quienes contemplaban el relieve.

Escena número 4: La negación de Pedro.

Identificamos a Pedro como un varón barbado, revestido con manto y portando de nuevo la vara, frente a él, Jesús porta en su mano el rollo de las Escrituras, dándole autoridad como Maestro sobre ellas y en la otra se ha colocado su mano en gesto de bendición. En primer plano localicemos al gallo, atributo que nos confirma la escena. En el siglo IV, aún marcado por las persecuciones y el debate sobre los *tradidores*, esta escena recordaba a las comunidades que el perdón es posible cuando hay arrepentimiento. La referencia implícita a la restauración de Pedro, confirmada por la triple encomienda de Cristo,²⁷ refuerza este mensaje. En el contexto funerario, la imagen propone una reflexión sobre la responsabilidad y la continuidad del testimonio cristiano.

II. Ciclo de los milagros de Cristo sobre la creación material:

Escena número 5: Bodas de Caná.

Jesús aparece representado imberbe, con el cabello corto y portando

26. Lactancio, *Sobre la muerte de los perseguidores*. Traducido por Don Casimiro Sánchez Aliseda (Sevilla: Apostolado Mariano, 1990), 67.

27. Jn 21,15-17.

un rollo, atributo que identifica su autoridad docente. Con la otra mano señala unas vasijas, elemento que permite reconocer el episodio de las bodas de Caná. El escultor utiliza una composición clara: Cristo ocupa el centro del relieve, mientras que a su alrededor se disponen varios personajes en segundo plano que actúan como testigos del milagro. Esta jerarquía visual, marcada por el mayor tamaño de Jesús, subraya su papel como agente del prodigo. Las vasijas, anclan la escena en su contexto narrativo y aportan el soporte material a la acción transformadora.

En el conjunto del sarcófago, este motivo introduce el primer gesto público de Jesús y anticipa su capacidad de intervenir en la realidad creada por amor a sus criaturas.²⁸ La escena funciona, así como un enunciado inicial dentro del ciclo de los milagros, vinculando autoridad, enseñanza y poder transformador de manera visual y directa.

Escena número 7: El milagro de los panes y peces.

La multiplicación de los panes se representa siguiendo una tipología muy difundida en los sarcófagos tardoantiguos: Cristo aparece en el centro de la composición, con los brazos extendidos en gesto de bendición, mientras dos apóstoles lo flanquean sosteniendo cestas. A los pies de Jesús se acumulan otras cestas que refuerzan visualmente la idea de abundancia. El escultor organiza la escena mediante una frontalidad marcada: Cristo es la figura de mayor tamaño y presenta una postura estable, lo que facilita su identificación como protagonista de la acción.

Aunque la escena remite de forma inmediata al pasaje evangélico, también sugiere, de manera sobria, una afirmación teológica fundamental: el milagro pone de manifiesto la capacidad de Cristo para proveer y responder a la necesidad humana. La abundancia representada materialmente en las cestas expresa que, en su acción, las necesidades temporales y espirituales reciben atención por igual.²⁹ Esta dimensión, inscrita en la propia organización visual del relieve, convierte el episodio en un motivo que articula tanto el poder como la cercanía del Mesías.

III. Ciclo de los milagros de Cristo sobre la persona humana:

El ciclo de los milagros sobre la persona humana incluye la escenas numerada como 3 que muestra la curación del paralítico y la escena 6 que representa el milagro del ciego de nacimiento, ambas organizadas

28. Elena G. White, *El Deseado de todas las gentes* (Colombia: Apia, 2007), 15.

29. White, *El Deseado de todas las gentes*, 339.

según una tipología muy estable en la escultura paleocristiana. En ambos relieves, Cristo aparece imberbe, con el cabello corto y sosteniendo el rollo ya mencionado. Ambas escenas destacan por la posición central y el mayor tamaño de Cristo, así como por la presencia de figuras secundarias en planos posteriores que actúan como testigos.

En la escena del paralítico, Jesús toca al hombre representado en escala menor, gesto que enfatiza la relación entre autoridad y dependencia. El individuo sostiene la camilla sobre sus hombros, atributo que permite identificar el episodio de Juan 5. Cristo ocupa la posición principal de la escena, mientras el paralítico, representado ya erguido y portando la camilla, introduce el elemento narrativo que identifica el momento posterior al milagro, cuando la acción ha sido realizada y el hombre aparece plenamente restablecido.

En la escena del ciego de nacimiento, Cristo vuelve a aparecer con el rollo en una mano y extiende la otra directamente hacia los ojos del hombre, gesto que el escultor marca con precisión mediante la proximidad de las figuras. Mientras, el ciego es representado con las manos levantadas hacia Jesús, reforzando así, el sentido de encuentro y dependencia.

En un contexto funerario, estos milagros adquieren un sentido especial: muestran, mediante la curación inmediata del paralítico y del ciego, la capacidad de Cristo para restaurar lo quebrado y devolver integridad. Talladas en el sarcófago, estas escenas afirman que la fragilidad humana puede transformarse y actúan como signo de renovación y esperanza.

Escena número 8: La resurrección de Lázaro.

La escena muestra a Jesús sosteniendo el rollo y, con la misma mano, señalando la tumba, gesto que permite identificar el momento del relato en el que ordena la salida de Lázaro. A los pies de Cristo, una de las hermanas aparece postrada, marcando la solemnidad del acontecimiento y la intensidad emocional del encuentro. Aunque la figura de Lázaro no se conserva debido al deterioro del relieve, la dirección del gesto, la presencia del nicho funerario y la composición hacen reconocible el episodio. En el ámbito funerario, esta imagen se convierte en un signo de esperanza, pues proclama que la muerte no es definitiva cuando la soberanía de Cristo irrumpen en la historia humana.

Análisis comparativo: Cosmovisiones enfrentadas y resonancias actuales.

Al contemplar estos dos sepulcros, cristiano y pagano, nos situamos ante lenguajes visuales que encarnan símbolos divergentes y concepciones opuestas sobre el destino humano. Sin embargo, su contacto nunca cesa.

Aunque el cristianismo primitivo procuró afirmar su identidad frente a las narrativas heredadas del mundo clásico, en no pocas ocasiones integró elementos formales o temáticos de origen pagano.³⁰ Esta asimilación no fue ni inocente ni homogénea: coexistieron siempre dos tendencias, una fiel a la Palabra revelada, y otra dispuesta a incorporar formas externas por conveniencia o complacencia cultural. Con el tiempo, esta segunda corriente adquirió fuerza, dando lugar a formas híbridas de expresión que, lejos de enriquecer el mensaje cristiano, lo distorsionaron. La iglesia medieval de San Feliu es un ejemplo elocuente de este fenómeno: en ella convergen representaciones bíblicas y paganas que no testimonian un diálogo fructífero, sino una progresiva contaminación simbólica³¹ que desdibuja las fronteras entre lo revelado y lo profano. La memoria cristiana, en este contexto, no se configura en pureza, sino en tensión constante con estéticas ajenas que, más que dialogar, infiltran y desvían.

Este problema no pertenece solo al pasado. También hoy, ideologías ajenas al mensaje bíblico pueden entrar en la Iglesia casi sin darnos cuenta, porque nos atraen por lo emocional, lo novedoso o lo visual. Como bien señala Van der Veer citando a Handler, “la delimitación, la continuidad y la homogeneidad no son aspectos objetivos de la vida social.”³² Muchas veces construimos una imagen de unidad o de fidelidad constante que no refleja lo que realmente sucede en nuestra experiencia como creyentes. El mensaje de la Biblia no cambia, pero nosotros sí: mantenernos fieles a la Palabra es un desafío constante frente a nuestra propia tendencia a acomodarnos. Por eso, estudiar estos sarcófagos no es solo mirar el pasado, sino hacernos una pregunta urgente: ¿estamos permitiendo, quizás sin saberlo, que formas de pensar ajenas al Evangelio se instalen en nuestra fe?

30. José María Álvarez Martínez, “La iconografía pagana como soporte de la ideología cristiana. Los ejemplos de Belerofonte y Orfeo”, *Revista de Estudios Extremeños* 1 (2024): 23–24.

31. Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (New York: Routledge, 2001), 36.

32. Paul Van der Veer, “Syncretism, Multiculturalism and the Discourse of Tolerance”. En *Syncretism/Anti-syncretism: The Politics of Religious Synthesis*, editado por Charles Stewart y Rosalind Sha (London: Routledge, 1994), 208–209.

Salvación garantizada: una idea que atraviesa los siglos.

En el relato mítico de Perséfone, el regreso desde el mundo subterráneo, el retorno a la vida, no está mediado por un juicio ni desencadenado por una acción de gracia. La restauración no surge de un acto voluntario ni de una transformación interior, sino como resultado de un acuerdo entre deidades movidas por intereses que no giran en torno a la condición humana. La muerte no es aquí vencida, sino incorporada como parte de un ciclo inmutable. No hay exigencia moral, ni elección personal: hay un equilibrio cósmico que simplemente se reacomoda. Esta lógica, ajena a toda idea de juicio o conversión, ha dejado una huella profunda en ciertos imaginarios religiosos, antiguos y contemporáneos. La posibilidad de una salvación como proceso natural, casi inevitable, ha sido formulada en diversos contextos, a veces con el ropaje del amor incondicional,³³ otras bajo nociones de predestinación absoluta,³⁴ desligada de la respuesta humana.

Desde otro horizonte, algunas voces del Nuevo Testamento, como la Epístola a los Hebreos,³⁵ esbozan una dinámica distinta. Allí, la muerte no da paso a un ciclo, sino a un juicio. La Biblia no opone justicia y misericordia, sino que las mantiene unidas. No se niegan entre sí, sino que conviven en un equilibrio profundo, donde el juicio no anula el amor, ni el amor elimina la necesidad de verdad.³⁶ La vida eterna aparece como un derecho universal condicionada bajo la promesa vinculada a la fe, al arrepentimiento y a la acogida del don de salvación otorgado por Cristo. No es la necesidad del ser humano lo que determina la restauración, sino el encuentro entre la iniciativa de Dios y la libre respuesta del ser humano.

En este contexto, el ciclo iconográfico de Pedro en los sarcófagos paleocristianos adquiere una fuerza particular. Su negación de Cristo no es el final del relato, pero tampoco es silenciada. Se muestra su caída, se hace visible su herida, y desde ahí se dibuja un camino hacia la restauración. Pedro no es levantado de forma automática: antes, pasa por la verdad de su propio error, experimenta el dolor de haber fallado y, solo entonces, es acogido nuevamente por Cristo. Su historia

33. Gerhard F. Hasel, “Juicio divino”, en *Tratado de Teología Adventista del Séptimo Día* (Buenos Aires: Asociación Casa Editora Sudamericana, 2009), 958.

34. John M. Fowler, “Pecado”, en *Tratado de Teología Adventista del Séptimo Día* (Buenos Aires: Asociación Casa Editora Sudamericana, 2009), 297.

35. Heb 9,27.

36. Gerhard F. Hasel, “Juicio divino”, 957.

no refleja una gracia indiferente, sino una relación viva, marcada por la confrontación sincera, la transformación interior y el perdón ofrecido. Estas representaciones no parecen hablar de una redención automática ni garantizada. Más bien, muestran que la gracia, aunque ofrecida a todos, requiere ser acogida. Al contemplar la figura de Pedro, frágil, herido y restaurado, se revela una verdad discreta pero profunda: el amor de Dios alcanza a todos, pero su efecto transforma solo a quien decide responder. No es la necesidad lo que pone en marcha la salvación, sino la decisión de cada persona de acoger el regalo que Dios ofrece.

Funcionalidad del mal: un contraste de visiones.

En el mito de Perséfone, elementos como el rapto, el engaño o el sufrimiento no aparecen como realidades a rechazar, sino como piezas funcionales dentro de un equilibrio más amplio. La violencia de Hades, el dolor de Deméter y la pérdida de libertad de la joven no son tratados como injusticias que claman reparación, sino como episodios necesarios para restaurar el orden de la tierra.³⁷ El mal, en este contexto, no se condena ni se enfrenta: se integra, se justifica e incluso se embellece.

No deja de ser llamativo cómo esta lógica antigua encuentra resonancia en ciertos discursos actuales. En muchos entornos se percibe una creciente dificultad para nombrar el mal como tal. La inquietud por no parecer rígidos o excluyentes lleva, a veces, a suavizar el lenguaje moral o a reinterpretar ciertas acciones como expresiones válidas de la experiencia humana.³⁸ Lo que antes se identificaba con claridad hoy puede ser presentado como una fase, una búsqueda, o incluso una forma de autenticidad.

La representación del rapto de Perséfone ayuda a comprender este fenómeno. La escena, tallada con refinamiento y equilibrio, convierte la violencia en algo estéticamente aceptable. Lo que debería provocar rechazo, se contempla con benevolencia.³⁹ La belleza formal desactiva la carga ética del contenido. Lo que ocurre, en definitiva, es una transformación del mal en un elemento útil y necesario.

En contraste, el sarcófago cristiano muestra otro tipo de narrativa. Las escenas de los milagros de curación que realiza Cristo, no celebran

37. Jan N. Bremmer y Anfrew Erskine, ed. *The Gods of Ancient Greece...*, 183.

38. Mario Velo, "Ley de Dios", en *Tratado de Teología Adventista del Séptimo Día* (Buenos Aires: Asociación Casa Editora Sudamericana, 2009), 520.

39. Fernando López Trujillo. *Breve historia de la Mitología Griega*. (Madrid: Nowtilus, 2008) Edición en PDF.

el sufrimiento como parte de un ciclo necesario, ni glorifican el mal como camino hacia un bien mayor. Jesús no explica la ceguera, ni justifica la enfermedad o la muerte: las enfrenta y las sana. Cada gesto suyo señala una distinción clara entre lo que debe ser y lo que necesita ser restaurado.

Los relatos cristianos no borran la complejidad del mundo, pero sí ofrecen una clave: discernir. No todo se justifica, no todo es relativo. Hay una Verdad a encontrar, aceptar y seguir. El propio sarcófago cristiano, al representar a Cristo sanando cuerpos heridos sin glorificar la enfermedad ni estetizar el sufrimiento, nos propone una lectura clara: el mal no se integra como parte del diseño divino, sino que es vencido. En tiempos donde todo parece diluirse⁴⁰ y adaptarse, recuperar esa capacidad de distinguir no es una forma de rigidez, sino un acto de fidelidad. Una manera de sostenerse cuando las corrientes culturales cambian de dirección.

La bendición y el bienestar: una cuestión de expectativas.

En el sarcófago pagano, el restablecimiento del orden no responde al amor ni a la justicia, sino a una crisis de productividad. La súplica de Deméter no es atendida por compasión hacia su pérdida, sino por las consecuencias materiales de su dolor. Lo que se restituye no es la libertad de una hija ni la dignidad de una madre, sino el equilibrio del sistema. La restauración ocurre cuando la tierra deja de dar fruto. El bien, así entendido, no se presenta como don gratuito, sino como resultado de un cálculo.

Esta lógica de beneficio funcional, desvinculada del amor o la gracia, sigue teniendo presencia en ciertos discursos actuales. En algunas interpretaciones, la fe llega a concebirse como un medio para alcanzar éxito, estabilidad o bienestar. El favor divino se mide por resultados visibles, y la fidelidad, por la obtención de recompensas tangibles. Bajo esta mirada, el sufrimiento tiende a interpretarse como señal de fracaso espiritual o falta de aprobación divina, y la escasez como indicio de una fe débil o insuficiente.

Ante esta lectura, las escenas esculpidas en el sarcófago cristiano ofrecen una visión distinta. En ellas, Cristo actúa movido por compasión, no por presión; por amor, no por conveniencia. No responde a intereses

40. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 8.

externos, sino al deseo de restaurar al ser humano.⁴¹ La multiplicación de los panes, por ejemplo, no se presenta como una exaltación de la abundancia, sino como una provisión sobria, suficiente, esencial. El milagro no busca lujo, sino suplir la necesidad. Al elegir lo simple, Jesús corrige nuestras expectativas deformadas. La escena de Lázaro introduce otro elemento significativo. Lázaro, amigo cercano de Jesús, no fue eximido del sufrimiento ni de la muerte. Su relación íntima con Cristo⁴² no le libró del dolor, ni impidió el duelo de sus hermanas. Esta imagen nos confronta a una realidad cruda: una fe profunda no implica una existencia sin heridas.

El Salvador no ha prometido a quienes le sigan los lujos del mundo; su alimento es sencillo y aún escaso; su suerte puede hallarse limitada estrechamente por la pobreza; pero Él ha empeñado su palabra de que su necesidad será suplida, y ha prometido lo que es mucho mejor que los bienes mundanales: el permanente consuelo de su propia presencia.⁴³

La promesa de Cristo no fue el éxito material, sino su presencia constante. Su vida, marcada por la sencillez y la entrega, se distancia de toda aspiración de estatus o privilegio. Evaluar nuestra relación con Dios a partir de los logros visibles o de las seguridades externas puede llevarnos a adoptar criterios que no nacen del espíritu del Evangelio. El sarcófago cristiano, en su conjunto, no idealiza la carencia ni glorifica el sufrimiento, pero tampoco lo oculta. A través de escenas de sanación y provisión, invita a reconocer que la verdadera bendición no siempre se traduce en bienestar inmediato, sino en la certeza de la compañía de Aquel que restaura, sostiene y transforma desde dentro.

Conclusión

El sarcófago no es simplemente un objeto funerario: es una narración visual tallada en piedra, un documento teológico que expresa una determinada forma de entender la vida, la muerte y lo divino. Tanto en el ámbito pagano como en el cristiano, las imágenes que decoran estos sepulcros no solo ilustran, sino que enseñan. Cada escena revela, de manera silenciosa pero elocuente, las ideas fundamentales que sostienen a quienes los encargaron.

El mito de Perséfone, representado en el sarcófago de tradición pagana, ofrece una visión del sufrimiento, la restauración y el equilibrio

41. White, *El Deseado de todas las gentes*, 339.

42. White, *El Deseado de todas las gentes*, 495.

43. White, *El Deseado de todas las gentes*, 340.

cósmico donde lo humano ocupa un lugar secundario. El dolor no se repara por compasión, sino por conveniencia. El mal no se corrige, se acomoda. Y la bendición no se entiende como un acto de amor hacia las personas, sino como una medida para restablecer el equilibrio general. Esta forma de ver el mundo, más cíclica que redentora, sugiere una divinidad o divinidades que, si actúan, lo hacen por interés y no por amor.

En cambio, el sarcófago cristiano propone otra lectura. Las escenas evangélicas que lo componen muestran a Cristo que actúa movido por gracia, no por necesidad. No responde a crisis del sistema, sino al sufrimiento de todo ser humano. Cada gesto suyo: sanar, alimentar, perdonar, resucitar y amar, revela una teología centrada en la compasión, la transformación y la promesa. Aquí, la bendición no se mide por el resultado visible, sino por la presencia fiel de un Dios que no se impone, pero que nos llama para que aceptemos una restauración y un futuro en su presencia.

Ambos discursos visuales, distintos en su origen, lenguaje y mensaje, han llegado a encontrarse en un mismo espacio. La presencia simultánea de estos sarcófagos, fruto de procesos históricos diversos, muestra cómo las formas estéticas y los símbolos culturales, cuando no se evalúan con cuidado, pueden llegar a convivir sin una reflexión teológica consciente.

Esta convivencia es en sí misma una advertencia. Las ideas que acogemos, los relatos que repetimos y las imágenes que conservamos influyen, de modo sutil pero profundo, en la comprensión de la fe. A lo largo de la historia, observamos cómo muchas doctrinas ajenas al testimonio bíblico han sido incorporadas sin filtro, transformándose poco a poco en parte del imaginario cristiano y resignificándolo.

Ver sin entender, creer sin discernir: la arqueología nos permite constatarlo. Lo que un día fue ajeno terminó integrado, porque no se examinó a la luz de la Palabra y se asumió sin reflexión. Por eso, el discernimiento sigue siendo una tarea necesaria. Debe ejercerse con atención, humildad y constancia. De ello depende nuestra fidelidad a la enseñanza bíblica y a la identidad del cristianismo que profesamos.

Priscila Ambrosino Tejel
Campus Adventista de Sagunto
priscila.ambrosino@campusadventista.es
<https://orcid.org/0009-0008-0849-5956>