

Cómo citar: Caveda de la Guardia, Ernesto. 2026. Un fragmento de sarcófago infantil romano con escena de *conclamatio* y epitafio inédito en la Colección Condes de Lagunillas (Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba). *Alejandria* 5, 81-94. www.um.es/cepoat/alejandria/archivos/10231

Un fragmento de sarcófago infantil romano con escena de *conclamatio* y epitafio inédito en la Colección Condes de Lagunillas (Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba)

A fragment of a Roman child sarcophagus with a *conclamatio* scene and unpublished epitaph in the Condes de Lagunillas Collection (Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba)

Ernesto Caveda de la Guardia¹
Universidad de La Habana, La Habana, Cuba²

Recibido: 26-11-2025 / Aceptado: 16-1-2026

Resumen

Este artículo presenta una reedición del fragmento de sarcófago infantil 94. 506 de la Colección Condes de Lagunillas (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba). El análisis técnico e iconográfico permite identificar la pieza como frente de un sarcófago con escena de velatorio doméstico, articulada en clave de *conclamatio*. Su comparación con el corpus de sarcófagos infantiles con escena análoga establecido por G. Koch y H. Sichtermann justifica su inclusión en dicho grupo y sugiere un entorno productivo común o red de talleres romanos activos entre finales del siglo II e inicios del III d. C. En el plano epigráfico, se ofrece una edición y comentario del epitafio inédito, cuya fórmula se ajusta a patrones funerarios altoimperiales. Desde una perspectiva onomástica, el antropónimo femenino *Epaphrodite* (dat. sg.), explicable como *declinatio semigraeca*, constituye un valioso testimonio de este nombre griego poco frecuente en contexto latino. Finalmente, se contextualiza la pieza como dispositivo de memorialización del *luctus* doméstico y testigo material del proceso de duelo por muerte infantil en el ámbito romano.

Palabras clave: sarcófago infantil romano; epigrafía latina; *Epaphrodite*; *funus acerbum*; *conclamatio*.

Abstract

This article presents a new edition of the child sarcophagus fragment 94. 506 from the Condes de Lagunillas Collection (Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba). Technical and iconographic analysis identifies the piece as the front of a sarcophagus with a domestic wake scene, articulated in terms of *conclamatio*. Comparison with the corpus of child sarcophagi with analogous scenes established by G. Koch and H. Sichtermann justifies its inclusion in this group and suggests a shared production environment or a network of Roman workshops active between the late second and early third centuries AD. On the epigraphic level, an edition and commentary of the unpublished epitaph are offered: its formula conforms to High Imperial funerary patterns, while the feminine anthroponym

¹ ecaveda7@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9015-3235>

² <https://ror.org/04204gr61>

Epaphrodite (dat. sg.), explicable as *declinatio semigraeca*, constitutes a valuable and rare attestation of this Greek name in a Latin context. Finally, the specimen is contextualised as a device for the memorialisation of domestic *luctus* and as a material witness to mourning for child death in the Roman world.

Keywords: Roman child sarcophagus; Latin epigraphy; Epaphrodite; *funus acerbum*; *conclamatio*.

1. Introducción

El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (MNBA) conserva un fragmento de sarcófago infantil romano de época imperial, con escena de velatorio doméstico y ritual de *conclamatio*, inventariado como 94. 506 (Fig. 1). Tallado en mármol blanco, el bloque mide 30 × 96 × 7,6 cm y fue catalogado en su expediente técnico como “Relieve con escena funeraria”, con propuesta de datación en el siglo III d. C. Más adelante, el catálogo *Arte de la Antigüedad* (2006) presentó a su vez la pieza como “Fragmento de sarcófago *im bossiert*” y adelantó la cronología a mediados del siglo II d. C.³, sin advertir la presencia del epígrafe funerario. De esta manera, aparece hasta la fecha en la ficha del sitio web oficial del museo⁴.

La primera evaluación técnica sobre la pieza practicada en Cuba de la que se tienen registros la debemos a la Dra. María Castro Miranda⁵, quien realizó una detallada descripción iconográfica de la escena representada en el fragmento y dejó constancia de su estado de conservación. Entre las observaciones más relevantes del examen, Castro destacó las pérdidas de borde en el lateral izquierdo, la abrasión extensa

de las cabezas —hasta volver irreconocibles la mayoría de los rasgos faciales— y mutilaciones puntuales en las extremidades. También señaló la presencia de la inscripción, en la que registró como perfectamente legibles las palabras “VIXIT” y “SECVNDVS”. Por su parte, el expediente técnico incorpora, en una nota posterior (2004), el criterio del Dr. Theun-Mathias Schmidt⁶ quien interpretó estas superficies como estado de labra inacabado y no como resultado de erosión. Este criterio fue registrado por la especialista Ana Vilma Castellanos (antigua curadora de la sección de Arte Romano y Etrusco), en cuyo informe se consignó por vez primera la antes mencionada expresión “*im bossiert*”⁷. Con la excepción de una mención indirecta en un trabajo de Schmidt sobre el denominado “sarcófago Topham”⁸ no conocemos que el fragmento haya sido objeto de estudios posteriores.

El propósito de este artículo es presentar una edición integral de la pieza, que permita situar el fragmento dentro de la tradición de los sarcófagos infantiles de la Roma altoimperial. Para ello se combinan tres líneas de trabajo: (i) un análisis técnico e iconográfico del relieve, atendiendo a nexos significativos con repertorios

3 VV. AA., *Arte de la antigüedad. Salas del Museo Nacional de Bellas Artes* (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006), 152.

4 Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, “Anónimo, Fragmento de sarcófago *im bossiert*,” *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, 2017, consultado el 8 de noviembre de 2025, <https://www.bellasartes.co.cu/obra/anonimo-fragmento-de-sarcofago-im-bossiert>. [bellasartes.co.cu](https://www.bellasartes.co.cu)

5 María Castro Miranda († 2019) fue una destacada investigadora, profesora y curadora cubana, especialista en literatura, cultura y arte de la Grecia antigua. Desarrolló una sólida trayectoria en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, donde estuvo al frente de la colección de arte clásico, organizó exposiciones y dirigió publicaciones especializadas. Entre ellas destaca su excepcional disertación (inédita) sobre la colección de vasos griegos (*Greek Vases in Havana—Description, Classification, Development*, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, 1981) y sus contribuciones a los catálogos oficiales de la Colección. Su labor en el ámbito del helenismo fue reconocida con distinciones como el título de Embajadora del Helenismo en Cuba (Prefectura de Atenas, 2001) y la Medalla Cruzada de Oro (Presidencia de la República Helénica, 2013).

6 Theun-Mathias Schmidt (1953–2020) fue un historiador del arte alemán especializado en arte y arqueología cristiana tempranos, con una dilatada trayectoria académica y museística en Berlín. Sus investigaciones se centraron en la iconografía paleocristiana y en los sarcófagos romanos, ámbitos en los que publicó estudios de referencia. En 2004 visitó la Colección Condes de Lagunillas (MNBA, La Habana), donde examinó sus sarcófagos y dejó, además del estudio publicado sobre el sarcófago de guirnalda “Topham” (2012), dos fascículos inéditos dedicados a este último y al sarcófago estrigilado de motivos dionisiacos, que probablemente formarían parte del texto de un catálogo conjunto (hoy inconcluso) entre el MNBA y el Winckelmann Institute de la Universidad de Humboldt.

7 Datos obtenidos a partir del expediente técnico de la pieza, consultado en el MNBA el 16/01/2025. La expresión “*im bossiert*”, pretende remitir al participio alemán *bossiert* (“desbastado”, “con superficie en bosse”), pero la secuencia con la preposición *im* no responde a un giro idiomático ni a una formulación terminológica normalizada en alemán. En la literatura técnica alemana se documentan, en cambio, expresiones como *in bossiertem Zustand* o *in bossierter Ausführung* para designar superficies desbastadas o rustificadas, es decir, un estado de labra intencionalmente rugoso o “inacabado”. De esta forma, la fórmula “*im bossiert*” que figura en la ficha catalográfica del MNBA no responde a una denominación terminológica normalizada, sino que debe entenderse más bien como una adaptación híbrida (calcada del alemán pero morfológicamente anómala) que como una designación técnica “convencional”, tal como sugiere la nota.

8 Theun-Mathias Schmidt, “Der verschollene Girlanden-Sarkophag Topham im Museo Nacional de Bellas Artes zu Havanna/Kuba,” en *Sarkophag-Studien 6. Akten des Symposiums «Sarkophage der römischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren – Kopien in den Provinzen» – «Les sarcophages romains: centres et périphéries»*, Paris, 2.–5. November 2005, ed. Guntram Koch y François Baratte (Ruhpolding y Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2012), 177–188.



Figura 1. Fragmento de sarcófago infantil (94. 506) de la Colección Condes de Lagunillas. © Museo Nacional de Bellas Artes.

coetáneos (tipologías de *kline*, gestualidad del duelo, léxico de los objetos domésticos); (ii) la edición epigráfica (transcripción y traducción), así como un comentario formular y onomástico del epitafio inédito; y (iii) la contextualización ritual de la escena como *conclamatio* en el marco del duelo por *mors immatura* y de las prácticas de memorialización familiar. Los métodos de investigación se sustentan en un examen autóptico de la pieza, revisión del expediente técnico-museal, análisis del registro fotográfico en alta resolución y cotejo con corpora y bibliografía especializada.

1.1. El fragmento 94. 506 en el contexto de la Colección Condes de Lagunillas

La Colección Condes de Lagunillas —reunida por Joaquín Gumá Herrera, conde de Lagunillas, durante las décadas de 1940–1950— constituye, por volumen y calidad, una de las mayores colecciones de Antigüedades de América Latina. Tras su exhibición inicial limitada en las residencias habaneras de Gumá, en 1956 pasó en depósito al Palacio de Bellas Artes (actual MNBA), manteniendo oficialmente su denominación tradicional. En 2001, con la inauguración del edificio de Arte Universal del MNBA en el antiguo Centro Asturiano, la colección ocupó buena parte de la planta superior y reordenó su discurso museográfico. Aunque se trata de un conjunto relativamente modesto en número de piezas si se lo compara con colecciones afines de América del Norte, la bibliografía coincide en subrayar su diversidad tipológica (cerámica, escultura, pintura, materiales epigráficos), su amplia representatividad regional —que abarca vastas zonas del Próximo Oriente Antiguo y del Mediterráneo clásico— y, en particular, su relevancia académica⁹. El valor de la colección en el

contexto latinoamericano se ve reforzado por algunos subconjuntos de especial significación, como la colección de materiales cuneiformes —probablemente la segunda más extensa entre las colecciones públicas de América Latina¹⁰— y el núcleo de vasos cerámicos, que continúa siendo su sección más emblemática. Este último fue descrito por Dietrich von Bothmer, con motivo de la inauguración del primer montaje de la Colección en el Palacio de Bellas Artes, como: “la mayor al sur del Trópico de Cáncer y una de las más ricas del Hemisferio Occidental”¹¹.

1.2. Los sarcófagos de la antigua Colección Hay Whitney

Sin lugar a dudas, los dos sarcófagos más destacados dentro de la colección Condes de Lagunillas, tanto por su estado de conservación como por la riqueza de su programa iconográfico y la excepcional documentación de su biografía museal, son el frente de sarcófago de guirnalda procedente de un taller kleinasiático, tradicionalmente conocido como “sarcófago Topham” (inv. 94. 550), y el gran sarcófago estrigilado con escenas dionisiacas (inv. 94. 505), ambos pertenecientes a la antigua colección privada de la célebre poetisa norteamericana Helen (Hay) Whitney (1875–1944) (Fig. 2).

El llamado “sarcófago Topham” (Fig. 3), tallado en mármol blanco de grano fino con vetas grises, presenta un frente articulado mediante guirnalda

⁹ María Castro, Christian E. Loeben, Detlef Rößler y Veit Stürmer, “Die Antikensammlung im Nationalmuseum Havanna,” *Antike Welt* 29, n.º 3 (1998): 209–223

¹⁰ Ernesto Caveda, “A Cuneiform Collection in Havana, Cuba,” *NABU* 2022/132 (2022): 269–270.

¹¹ Ernesto Cardet Villegas y José Linares, “La colección de Lagunillas,” *Opus Habana* 5, n.º 3 (2001): 4–13, p. 9. Para el catálogo exhaustivo de la colección de vasos griegos de la Colección Condes de Lagunillas, véase: Ricardo Olmos, *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993).

sostenidas por nikes y erotes, con máscaras teatrales, *gorgoneion* central y un zócalo de notable elaboración que integra una franja tripartita (fajilla entrelazada, palmetas colgantes y astrágalo) coronada por un friso de erotes en cacería. Su itinerario, excepcionalmente bien trazado, se remonta al dibujo realizado en 1709 para los *Topham Codices* (Eton College), cuando aún se hallaba en la Villa Strozzi, en las inmediaciones de las Termas de Diocleciano; posteriormente pasó a la Villa Lante en el Gianicolo y, entre 1867 y 1870, fue visto por F. Matz en el Palazzo Camuccini, en Roma. A comienzos del siglo XX aparece en el comercio de A. Simonetti y, más tarde, ya en los Estados Unidos, fue reutilizado como frente de fuente en el jardín de Hay Whitney, antes de ser adquirido por Joaquín Gumá en la subasta de Parke Bernet (Nueva York, 1949, cat. 1079, n° 648) y trasladado finalmente a La Habana¹².



Figura 2. Helen (Hay) Whitney hacia 1898. Imagen: Frances Benjamin Johnston Collection (Library of Congress), no. LC-USZ62-83122 (b&w film copy neg.). <https://lccn.loc.gov/2002697462>.

El análisis autóptico realizado por Schmidt ha permitido distinguir con claridad las secciones antiguas del relieve —en particular los tres arcos inferiores de guirnalda con *taenia*, ciertos elementos de acantos, delfines y el nudo serpentino bajo el *gorgoneion*— de las amplias restauraciones barrocas, ya

perceptibles en el dibujo de 1709. Entre estas últimas destacan las nikes angulares y varios de los erotes portadores, cuya anatomía y disposición se apartan de los modelos habituales; ello obliga a reducir el célebre “Tipo 1” de Waelkens a un añadido moderno, con importantes implicaciones para la clasificación tipológica del conjunto¹³. A estas intervenciones se superponen huellas de su uso como fuente en época contemporánea (perforaciones, morteros de cemento, óxidos y canalizaciones internas). Tipológicamente, el relieve se integra en la *Hauptgruppe* de sarcófagos de guirnalda de Dokimeion (Frigia), con una datación preferible al tercer cuarto del siglo II d. C.; tanto el zócalo tripartito como el friso de erotes constituyen indicadores formales de primer orden para el debate sobre centros y periferias productivas —producción en Asia Menor con circulación hacia Roma y/o presencia de filiales en la Urbe—. El hallazgo de un grabado de Piranesi que reproduce el zócalo omitido en el dibujo de Topham refuerza la lectura unitaria del relieve y subraya su valor museográfico como pieza nodal para explicar, en sala, las redes de comercio de mármoles, las prácticas históricas de restauración y la resemantización moderna de sarcófagos en contextos ornamentales¹⁴.

Íntimamente ligado al “Topham” en su trayectoria se encuentra un sarcófago estrigilado con escenas dionisiacas y número de inv. 94. 505 (Fig. 4). Esta gran pieza de mármol blanco de grano fino (83 × 222.2 × 77.5 cm) puede situarse dentro del grupo de los sarcófagos estrigilados de producción urbana romana (*stadtrömischer Riefelsarkophag*). El relieve ocupa un campo central (*Mittelfeld*) rectangular, mientras que los campos laterales (*Seitenfelder*) se rellenan con paneles de estrigilos. Esta solución combina, como señalan Koch y Sichtermann para los estrigilados urbanos, la serialidad casi abstracta de la zona estrigilada con focos figurativos de mayor densidad narrativa, de modo que el grupo dionisiaco, presente en el ejemplar de la Colección Lagunillas, emerge como núcleo iconográfico sobre un fondo dinámico que cohesiona la lectura de la fachada funeraria¹⁵.

Si se compara la disposición de la decoración con el esquema tipológico de Koch y Sichtermann, el frente principal se ajusta con verosimilitud a la forma “no. 12” caracterizada por “relieves en los campos laterales y relieve central sin enmarque arquitectónico” (*Reliefs in Seitenfeldern, Relief im Mittelfeld ohne Rahmung*)¹⁶.

12 Schmidt, “Der verschollene Girlanden-Sarkophag Topham” 178.

13 Schmidt, “Der verschollene Girlanden-Sarkophag Topham”, 180–184.

14 Schmidt, “Der verschollene Girlanden-Sarkophag Topham”, 185–187.

15 Koch y Sichtermann, *Römische Sarkophage*, 73–76.

16 Koch y Sichtermann, *Römische Sarkophage*, 75.



Figura 3. Fragmento de sarcófago de guirnaldas o “Sarcófago Topham” (94. 550) de la Colección Condes de Lagunillas. © Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 4. Sarcófago con decoración estrigilada y escenas de culto dionisiaco (inv. 94. 505). © Museo Nacional de Bellas Artes.

El grupo central representa a un Dioniso juvenil en *contrapposto*, desnudo salvo por la piel o manto que cae a lo largo de la pierna, flanqueado por dos acompañantes: un sátiro y un joven con tirso o cayado

de pastor. A los pies de Dioniso, un felino recostado con la cabeza alzada —compañero habitual del dios en los cortejos báquicos— recibe una libación de vino. La esquina izquierda del frente está ocupada por la

figura de un joven imberbe semidesnudo en actitud danzante, mientras que el derecho muestra a una ménade danzante con *chitón* largo y tirso con piña. Los paneles laterales del sarcófago están decorados con dos grandes grifos sedentes. Por su tipología, la pieza se sitúa de manera plausible en la primera mitad del siglo III d. C. Su programa iconográfico muestra de manera elocuente una confesión dionisiaca de carácter místico en la que Dioniso Soter aparece en todo su esplendor.

Según refiere T.-M. Schmidt, la Dra. María Castro puso a su disposición copias de las páginas del catálogo de subasta de 1949, cuando ambos ejemplares se encontraban acoplados uno sobre otro como pieza ornamental de jardinería (fuente) y fueron adquiridos en “tándem” por Joaquín Gumá¹⁷. Sin embargo, en 2004 no fue posible localizar el ejemplar original de 1946. Sólo a raíz de una pesquisa reciente (2025) hemos podido identificar y consultar dicho catálogo, en el que las dos piezas de la colección Hay Whitney se ofrecen ya como un conjunto único bajo el título *Roman Sculptured Marble Sarcophagus and Wall Frieze, Fitted as Jardiniere* (Fig. 5), en el lote 545, vendido por 450 dólares¹⁸.



Figura 5. Sarcófagos de la antigua colección Hay Whitney tal como aparecen en el catálogo de subasta de 1946.

Imagen: Internet Archive.

2. Análisis técnico e iconográfico del fragmento de sarcófago 94. 506

¹⁷ Schmidt, “Der verschollene Girlanden-Sarkophag Topham”, 178.

¹⁸ Parke-Bernet Galleries, *Furniture & Works of Art, Architectural Elements of the Residence of the Late Helen Hay Whitney: Public Auction Sale, February 6–7, 1946* (New York: Parke-Bernet Galleries, 1946), 110.

El fragmento 94. 506 es un bloque de mármol tallado en alto relieve, con escena continua desarrollada en un friso horizontal. El campo figurado ocupa toda la cara visible y está limitado arriba por un listel con inscripción y abajo por una banda lisa que funciona como línea de suelo. El registro presenta desgaste generalizado, fracturas antiguas en los bordes y pérdida de aristas que atenúan el modelado; pese a ello, la lectura iconográfica es coherente y estable. Llama la atención la ausencia de rasgos faciales definidos en las figuras protagónicas, aspecto que llevó a Schmidt a proponer un estado inacabado intencional para el relieve del fragmento habanero. De ser así, no se trataría de un fenómeno excepcional. En este marco resulta especialmente reveladora la articulación entre producción seriada y personalización final del monumento. Friedländer ya observó que numerosos sarcófagos aparecían prácticamente concluidos pero aún en manos de los talleres, con los clipeos centrales apenas esbozados y el espacio destinado al epitafio en blanco, a la espera de tallar el retrato y grabar el nombre exacto del difunto bajo la fórmula inicial “D. M.” (*Dis Manibus*)¹⁹. Una lógica semejante rige la escultura exenta: los talleres mantenían un stock de cuerpos estatuarios labrados según modelos rutinarios, mientras que las cabezas se dejaban simplemente abocetadas o provistas de un encaje perforado para ajustar, en el momento del encargo, un tratamiento retratístico individualizada. La abundancia de estatuas conservadas con cabezas sustituidas o de factura distinta respecto del cuerpo confirma este procedimiento, que permitía conciliar economía de medios con la exigencia de singularizar la memoria del difunto²⁰.

La composición iconográfica representa un velatorio doméstico en torno a una *kline* con respaldo. En el lecho yace una figura infantil recostada, rodeada por un conjunto de dolientes sentados y de pie. El dispositivo narrativo es unitario: el cuerpo, ligeramente elevado por almohadones, constituye el eje óptico y emocional; la asistencia se distribuye a ambos lados y al fondo del lecho, con una progresión de gestos de duelo que van desde la contención hasta la lamentación acentuada de los personajes que flanquean la figura infantil. La escena corresponde al momento de la *conclamatio* (gr. *πρόθεσις*) o llamada final en el ámbito doméstico, fase

¹⁹ Ludwig Friedländer, *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma desde Augusto hasta los Antoninos*, trad. Wenceslao Roces, 1.ª ed. 1947, 4.ª reimp. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2023), 968.

²⁰ Benjamin Russell, “The Roman Sarcophagus ‘Industry’: A Reconsideration,” en *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, ed. Jas Elsner y Janet Huskinson, *Millennium-Studien / Millennium Studies* 29 (Berlín y New York: De Gruyter, 2011), 119–147.

temprana del *funus* descrita para la Roma altoimperial. En su reseña del ritual para *Death and Burial in the Roman World* J. M. C. Toynbee apunta que, ante la inminencia de la muerte, parientes y amigos cercanos rodeaban el lecho; el familiar más próximo impartía el *osculum supremum* —“capturando” el aliento final— y cerraba los ojos del difunto (*oculos premere*). Acto seguido comenzaba la *conclamatio*, llamada insistente por el nombre del muerto (*conclamare*), repetida a intervalos hasta la disposición final por cremación o inhumación. El cuerpo era retirado del lecho y depositado en el suelo (*deponere*), lavado y ungido, revestido con el atuendo adecuado —la toga en el caso del ciudadano varón—, coronado cuando procedía y provisto de una moneda en la boca como óbolo para Caronte. Sólo entonces se practicaba la *collocatio*: la exposición del cadáver sobre el *lectus funebris*, con los pies orientados hacia la puerta de la casa, núcleo escénico del velatorio²¹.

La homogeneidad técnica de un pequeño corpus de sarcófagos infantiles con escena de *conclamatio* ha llevado a G. Koch y H. Sichtermann a proponer una hipótesis de taller común, en la cual se comprenden piezas conservadas en Florencia, Grottaferrata, Copenhague, Londres y París²². Este dato es heurísticamente sugerente para el fragmento de La Habana. Si bien no autoriza una filiación directa, puede explicar la fuerte convergencia en cuanto a esquema compositivo (difunta sobre *kline*; asientos jerarquizados; secuencia de dolientes flanqueando; perro/guirnalda/calzado) y gramática del duelo (padres-plañideras), rasgos que, como conjunto, dibujan una “firma” iconográfica de entorno de producción tallerística activo entre finales del siglo II y comienzos del III d. C.²³.

21 J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World* (London: Thames & Hudson, 1971), 44.

22 Guntram Koch y Hellmut Sichtermann, *Römische Sarkophag* (München: C. H. Beck, 1982), 112–113, n. 37. La lista de Koch y Sichtermann incluye los sarcófagos infantiles de Florencia (Museo Archeologico, inv. 381 y 442), Grottaferrata (TNR 79.3442), Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek, NM 2226), Londres (British Museum, 2315), París (Musée de Cluny, inv. 18838), dos ejemplares hoy desaparecidos conocidos por fotografías publicadas por Vermeule, un fragmento procedente de Lowther Castle y una pieza de localización desconocida documentada por S. Maffei en el *Museum Veronese*.

23 Sobre el motivo del “difunto en *kline*” en contexto de *conclamatio* y sus variaciones, cf. Renate Amedick, *Die Sarkophag mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, ASR I,4 (Berlin: Gebr. Mann, 1991). En el registro de Amedick puede distinguirse: (1) esquema simétrico con figuras sentadas en duelo, banquito con calzado y, a veces, perro (Florencia, Uffizi 381, pp. 129 n. 47, tav. 69,2; Londres, BM 1805,0703.144, 131 n. 60, tav. 70,2; Ejemplar perdido, p. 171 n. 303, tav. 69,1); (2) variante con contacto físico y *osculum* (Agrigento, MA 1170, p. 121 n. 2, tav. 53,1); (3) marco densificado (París, Louvre MA 319, pp. 140–142, tav. 71,2; Roma, MNR Ins. 535, p. 150 n.177, tav. 73,2); (4) acompañamiento con

2. 1. Figuras representadas (secuencia de izquierda a derecha)

(1) En el extremo izquierdo, aparece una figura con la cabeza inclinada, en actitud introspectiva. (2) A continuación, un personaje de pie con manto corto, los brazos cruzados y la mano al rostro, gesto que condensa aflicción contenida. (3) Le sigue otra figura de pie, con disposición semejante pero más erguida; la proximidad y disposición de (1), (2) y (3) sugiere un grupo de asistentes. (4) En la zona central izquierda se representa a una mujer velada sentada en un asiento plegable con respaldo con ambos pies apoyados en un escalel; el torso se retrae y la cabeza se inclina, con la mano izquierda llevada a la sien. Los pliegues del manto cubren hombros y parte del rostro. (5) Tras ella, figura juvenil de pie, de menor talla, con túnica larga y brazos recogidos al frente, en actitud de acercamiento y consolación hacia la figura sentada. Su frontalidad y escala la convierten en un discreto eje de simetría de la composición. (6) Puenteando hacia el centro, una figura aparentemente masculina (¿barbada?) de pie se inclina con decisión sobre la *kline*: el manto cae en pliegues diagonales y el brazo izquierdo se apoya en la cabeza. Este gesto de quien parece representar al padre de la criatura, activa la transición visual hacia el núcleo de la escena. (7) *Kline* con respaldo alto y colchón; sobre ella, cuerpo infantil recostado en decúbito lateral, con cabeza apoyada en almohadones. Detrás del respaldo se perciben dos figuras de medio cuerpo (8) y (9), en segundo plano, cuyos torsos insinuados sugieren asistentes que se asoman desde el fondo. (10) En el extremo derecho del lecho, figura velada sentada sobre un asiento macizo con zócalo, los pies apoyados en un escalel. La cabeza se inclina hacia la mano, con postura especular respecto de la mujer sentada de la mitad izquierda; esta duplicación construye un contrapeso que cierra la escena. En el espacio inferior: bajo la *kline*, aparece un perro echado, con la cabeza ladeada hacia el cuerpo, junto a un objeto indeterminado por el desgaste actual de la pieza. Ligeramente desplazado hacia la derecha se representa un escalel con las sandalias de la difunta, minuciosamente indicadas por el puente y la suela.

2. 2. Género del infante

Respecto a la determinación del género del infante fallecido, es provechoso agregar que, en relieves funerarios infantiles depende de marcadores capilares (p. ej., disposición de rizos, trenzado central en corona), atuendo y atributos (como la *bullae* de niños libres y la

música (ejemplar perdido ex Louvre con *tubae*, p. 141 n. 120, tav. 71).

lúnula característica de las niñas). En contextos de taller y producción seriada, además, se documentan hibridaciones tipológicas y “cruces” iconográficos que desaconsejan identificaciones tajantes: en sarcófagos del siglo III es posible encontrar aplicación de retratos masculinos sobre cuerpos femeninos y repertorios intercambiables por edad, lo que subraya la inestabilidad de las categorías de género en este soporte. En este sentido, se podía emplear una iconografía similar para representar ambos sexos a fin de indicar que el niño no había alcanzado la pubertad²⁴.

En el fragmento 94. 506 se distingue, pese a la abrasión general de la superficie, la silueta de unos rizos bajos a ambos lados del peinado, a modo de mechones temporales que se detienen a la altura de las sienes. La presencia de este detalle en relieves de sarcófagos con escenas semejantes, donde los infantes difuntos han sido identificados como niñas, constituye un indicio positivo a favor de una interpretación femenina verosímil para la figura central del fragmento habanero. Como se verá más adelante (§3), el análisis epigráfico permite confirmar esta lectura.

2.3. Comparación tipológica con el sarcófago infantil “Townley” (1805,0703.144) del British Museum.

De los sarcófagos con escena de *conclamatio* mencionados, el fragmento habanero presenta afinidades iconográficas particularmente estrechas con el ejemplar conservado en el British Museum (inv. 1805,0703.144), perteneciente a la antigua Colección Townley (Fig. 6). Se trata de un sarcófago infantil de mármol de Carrara con tapa (ca. 200–220 d. C.) cuya cara principal representa la escena doméstica del velatorio de un infante sobre una *kline*, rodeada de familiares y plañideras. El motivo del peinado que presenta la figura principal (rizos bajos a ambos lados de la cabeza, a la altura de las sienes, y, cuando se conserva, una trenza central o el cabello recogido sobre la coronilla) se documenta en retratos femeninos de época antonina y, en cierta medida, severiana, así como en relieves infantiles que permiten identificar con verosimilitud a una niña²⁵. De acuerdo a la nota

curatorial de B. F. Cook, el relieve del sarcófago Townley tiene una trayectoria bien documentada desde finales del siglo XVII. Hacia 1693 se encontraba en el palacio Capranica, según el testimonio gráfico de S. Bartoli, y fue posteriormente registrado como pieza de la colección della Valle. La lámina de Bartoli fue retomada por Montfaucon como ilustración paradigmática del *luctus domesticus*, designación que Charles Townley adoptó como título del relieve, el cual adquirió a través del marchante Jenkins en 1768 por 100 escudos. La composición alcanzó tal notoriedad que llegó a servir de modelo para una falsificación renacentista, documentada y analizada por E. Paul en *Gefälschte Antike* (1981)²⁶.



Figura 6. Sarcófago infantil romano con escena de *conclamatio*. Museo Británico, inv. 1805,0703.144. © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

La composición, los útiles domésticos y los códigos gestuales del duelo dialogan estrechamente con los del fragmento habanero: lecho con respaldo alto, padres en actitudes de aflicción contenida, presencia de servidoras/lloronas, perro doméstico bajo el lecho y calzado de la difunta sobre un escabel junto al animal. En el registro figurado del frente, la difunta aparece recostada sobre almohadones; a la cabecera, un varón barbado y velado se sienta en un taburete plegable con las piernas cruzadas y la mano a la cabeza en gesto de dolor; a los pies, una mujer ocupa una silla de respaldo alto con brazos y piernas descruzados. En la entrada de S. Walker sobre la pieza en su *Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum* estos últimos personajes son identificables como los progenitores²⁷. Un joven de torso desnudo (la túnica arremangada a la cintura) se sitúa ante la madre, mientras detrás se escalonan dos mujeres junto a la madre y dos hombres junto al padre;

24 Stine Birk, “Man or Woman? Cross-Gendering and Individuality on Third Century Roman Sarcophagi,” en *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, ed. Jas Elsner y Janet Huskinson (Berlin y New York: De Gruyter, 2011), 229–260, <https://doi.org/10.1515/9783110216783.229>, 253.

25 En este sentido, véanse los ejemplos en Janet Huskinson, *Roman Children's Sarcophagi: Their Decoration and Its Social Significance* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 21 y Vagn Poulsen, *Les portraits romains II. De Vespasien à la Basse-Antiquité* (Copenhague: Ny Carlsberg Glyptotek, 1974), 117, citados por Susan Walker, *Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum (Corpus Signorum*

Imperii Romani, Great Britain, vol. 2) (London: British Museum Press, 1990), 17–18, n.º 6.

26 British Museum, “Sarcophagus,” *Collection Online*, museo n.º 1805,0703.144, consultado el 14 de noviembre de 2025, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-144. La referencia corresponde a Eberhard Paul, *Gefälschte Antike: Von der Renaissance bis zur Gegenwart* (Leipzig: Koehler und Amelang, 1981).

27 Walker, *Catalogue of Roman Sarcophagi*, 17–18, n.º 6.



Figura 7. Dibujo del epígrafe latino grabado en el fragmento de sarcófago 94. 506. © José Cruz Girbau.

alrededor del lecho se distribuyen tres plañideras. Los accesorios enfatizan la memoria afectiva: el perro jugueteando con una guirnalda caída de la mano de la niña, y las zapatillas colocadas en un escabel sencillo. El lid superior, con dos guirnalda frutales colgadas de tres bucráneos, y las acróteras angulares en forma de cabezas masculinas con *pileus* oriental —identificadas como Arimaspos, tradicionalmente enfrentados a los grifos de los laterales cortos— añaden un repertorio decorativo de resonancias dionisiacas y “orientales” habitual en sarcófagos romanos de taller urbano²⁸.

3. Análisis epigráfico del fragmento de sarcófago 94. 506

El epitafio (Fig. 7), grabado en el listel superior del relieve, discurre en una sola línea y presenta *interpunctus* (·) claramente visibles separando grupos léxicos y numéricos. La escritura es capital lapidaria de taller, con trazo inciso a cincel y leve engrosamiento en remates. El desgaste superficial y algunas grietas han dañado algunos extremos de asta y la integridad de varias letras, pero esto no afecta la legibilidad del epígrafe.

La inscripción aparece como sigue:
VIXIT · ANN · III · M · VIII · D · XXV · SECVNDVS
EPAPHRODITE P

Traducción:

*Vixit ann(is) III m(ensibus) VIII d(iebus) XXV Secundus
Epaphrodite p(osuit).*

“Vivió tres años, ocho meses y veinticinco días. Secundus lo erigió para Epaphrodite”.

El epitafio presenta una fórmula extremadamente condensada que articula dos segmentos bien diferenciados: la declaración de la duración de la vida (*vixit annis III mensibus VIII diebus XXV*) y la identificación del dedicante en nominativo (*Secundus*) seguida del nombre de la difunta en dativo (*Epaphrodite*) y del verbo de dedicación abreviado (*posuit*). Hay que notar que la inscripción prescinde de la invocación inicial estereotipada a los *D(is) M(anibus)*. Por otra

parte, la anteposición de la fórmula de edad al nombre del dedicante responde a un patrón muy extendido en epitafios infantiles antoninoseverianos, donde el foco del texto recae, antes que en la identidad del erigente, en la brevedad de la existencia truncada²⁹.

3.1. Nota onomástica

El nombre del dedicante, *Secundus*, es uno de los *cognomina* latinos más frecuentes del Alto Imperio³⁰. Kajanto lo incluye entre los ordinales convertidos en sobrenombres personales (*Primus*, *Secundus*, *Tertius*, etc.). En el censo elaborado en *The Latin Cognomina* se registran 2684 casos de *Secundus* en la documentación epigráfica conocida en 1965³¹. Su banalidad relativa explica que el nombre no añada por sí mismo matices significativos al perfil social del dedicante más allá de situarlo dentro del repertorio onomástico común de las clases subalternas urbanas y de ciertos estratos intermedios. Más sugestiva resulta la combinación entre la estructura formularia onomástica—un solo nombre en nominativo, sin *nomen gentilicium*— y la condición de dedicante. Estudios recientes sobre epigrafía latina muestran que las fórmulas con un único nombre pueden corresponder tanto a esclavos como a libertos, peregrinos o incluso ingenuos de extracción humilde³², de modo que no puede establecerse una ecuación automática entre los registros epigráficos de individuos con “un solo nombre” (*Einnamige*) y la esclavitud, ni identificar sin más la onomástica griega u oriental con onomástica servil, como se ha tendido a asumir

29 Maureen Carroll, “Infant Death and Burial in Roman Italy,” *Journal of Roman Archaeology* 24 (2011). Maureen Carroll, “Archaeological and Epigraphic Evidence for Infancy in the Roman World,” en *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* (Oxford: Oxford University Press, 2018). Para un tratamiento más sistemático del tema, véase §4.

30 Kajanto, Iiro. *The Latin Cognomina*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1965. Heikki Solin y Olli Salomies, *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum*, editio nova addendis corrigendis augmentata (Hildesheim / Zürich / New York: Olms-Weidmann, 1994).

31 Kajanto, *The Latin Cognomina*, 27–30. De acuerdo a Kajanto, solamente Felix supera a Secundus en número de portadores.

32 Christer Bruun, “Slaves and Freed Slaves,” en *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, eds. Christer Bruun y Jonathan Edmondson (Oxford: Oxford University Press, 2015), 605–626.

28 Walker, *Catalogue of Roman Sarcophagi*, 17–18, n.º 6.

en mayor o menor medida en la bibliografía³³. En este sentido, resulta especialmente esclarecedor, tanto para el dedicante como para la destinataria de nuestro caso, el lúcido comentario de C. Bruun que reproducimos a continuación:

“A Roman with only one name, which is normally his/her cognomen, is called an ‘Einnamig’ (German for ‘a person having one name’). Scholars often assume that such a person was a slave. If an individual had a family name and thus was demonstrably free, why would he/she not mention it?

In reality, there are reasons why a free person might be satisfied with citing only the cognomen, the distinctive part of a Roman name. Financial reasons might dictate this choice: inscribing a text cost money, and additional letters increased the expense.

(...)

Bearing a Greek cognomen (like Dynamis, Protogenes, or Sophrus) in the western part of the Empire is often taken to indicate unfree status, or at least to show ‘servile descent.’ The high frequency of Greek cognomina especially in Rome has, therefore, led to the conclusion that freedmen overwhelmingly dominate in the epigraphic material from the Principate. It should, however, be remembered that many slaves bore Latin cognomina, and that some freeborn individuals in the West used Greek names. In addition, the concept ‘servile descent’ is rather vague. The linguistic character of the cognomen of an ‘incertus’ or ‘Einnamig’ allows no certain determination of the person’s social and legal status.”³⁴

En el caso presente, la ausencia de *nomen* y de cualquier indicación de *status* (*libertus*, *servus*) o de parentesco explícito (*pater*, *mater*, *filius*, *filia*) impide determinar con certeza la posición jurídica de Secundus y su relación con Epaphrodite. La hipótesis de que se trate del padre de la niña parece ser la más verosímil, y encaja bien con la intensidad afectiva de los epitafios infantiles, pero no pasa de ser una posibilidad entre otras dentro de un espectro que también incluye la de un individuo especialmente vinculado a la difunta.

El antropónimo de la niña, *Epaphrodite*, remite a un teónimo griego bien conocido, Ἐπαφρόδιτος / Ἐπαφρόδιτη, derivado de Ἀφροδίτη con prefijo ἐπί- y transmisor del sentido general de “consagrado

o favorecido por Afrodita”. La forma masculina *Epaphroditus* está abundantemente atestiguada en contextos serviles y libertinos, tanto en Roma como en las provincias, y figura en la gran síntesis de Solin sobre los nombres griegos en la Urbe, en la que se recogen numerosos ejemplos³⁵. Resulta llamativa, sin embargo, la ausencia en esta obra de registros sobre la variante femenina *Epaphrodite* / *Epaphrodita*³⁶. La forma gráfica *EPAPHRODITE* en el epitafio de La Habana se explica como dativo singular de una declinación semigriega aplicada a antropónimos griegos femeninos en -ῆ³⁷. De acuerdo a A. Carnoy en esta *declinatio semigraeca* los nombres de origen griego se integran parcialmente en el sistema flexivo latino: el nominativo oscila entre una forma en -e (p. ej. *Helene*, *Cypare*) y otra en -a / -ae, el genitivo -es / -aes (*Cypares*, *Trophimes*, *Crysadae*), mientras que el dativo toma regularmente la terminación -e, por ejemplo: *Calliste* o *Fabiae Psyche*³⁸.

4. *Funus acerbum*: una aproximación al fenómeno del duelo por muerte infantil en el mundo romano. El fragmento de La Habana como testigo de la memorialización doméstica del *luctus* doméstico

La muerte temprana —*mors immatura*, *funus acerbum*— constituyó en Roma una fractura del orden esperado del ciclo de vida y, al mismo tiempo, un fenómeno social regido por convenciones literarias, jurídicas y rituales³⁹. La historiografía reciente ha matizado con

35 Heikki Solin, *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, 2. völlig neu bearbeitete Auflage, 3 vols. (Berlin y New York: Walter de Gruyter, 2003), vol. I, 343–348.

36 En repertorios electrónicos hemos localizado, por ejemplo, el epitafio de *Pullia Epaphrodite* de procedencia herculanense (EDR157838), donde el *cognomen* griego femenino acompaña a un *nomen* latino bien establecido.

37 Albert Carnoy, *Le latin d’Espagne d’après les inscriptions. Étude linguistique*, 2^e éd. rev. et augm. (Bruxelles: Misch & Thron, 1906), 236. Debo esta importante observación a la Dra. Silvia Tantimonaco (Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Clásica y Románica), quien señala que la *declinatio semigraeca* podría interpretarse en inscripciones de este nivel como una “muestra de erudición”. Comunicación personal con el autor, 7 de noviembre de 2025.

38 Para otros ejemplos de dativos en -e correspondientes a antropónimos griegos en inscripciones latinas, véanse LLDB-37747 (CIL III 12454: *EIRENE*), LLDB-31428 (CIL XI 4503: *POPILIAE LYDE*) y LLDB-32618 (CIL XI 5785: *POMPVLLIAE MYRTALE*).

39 Sobre la *mors immatura* y el *funus acerbum* en la literatura latina y la praxis ritual pueden verse, a título de panorama mínimo, Sen., *Consolatio ad Marcianum* 19; Sen., *Epistulae morales* 93 y 99; Cic., *Tusculanae disputationes* I, 39; Plin., *Ep.* IV, 2 y V, 16; Tac., *Agr.* 29; HA, *Marc. Ant.* 21, 3–4; Iuv., *Sat.* XV, 133–139. Para una síntesis reciente de estos materiales y de la noción ritual de *funus acerbum* véanse Anastasia Bakogianni, “Introduction: Ancient Greek and Roman Multi-Sensory Spectacles of Grief,” *thersites: Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date* 9 (2019): i–xiv, <https://doi.org/10.34679/thersites.vol9.132> y Diana Gorostidi Pi, “‘Too Young to Die’: Grief

33 Wilhelm Schulze, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen* (Berlin: Weidmann, 1904). Heikki Solin, *Die stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch* (3. Aufl., Stuttgart: Franz Steiner, 2003).

34 Bruun, “Slaves and Freed Slaves,” 608–609.

rigor la imagen de una supuesta “indiferencia” romana ante la muerte infantil: la contención pública del dolor (*decorum*) convive con una densa trama doméstica de conmemoración —monumentos, epitafios, retratos— que revela una especial inversión afectiva y material en la memoria de los más jóvenes⁴⁰. Buena parte de esa imagen de indiferencia se construyó a partir de testimonios literarios de corte estoico —Cicerón, Séneca, Plutarco— que naturalizan la poca relevancia ritual de los niños muy pequeños⁴¹. Sin embargo, como ha demostrado Maureen Carroll, esos textos proceden de un sector muy concreto de la sociedad, el de varones de élite con un ideal de autocontrol emocional, y no deberían tomarse como una radiografía directa de las prácticas comunes. El examen sistemático de las tumbas infantiles en Italia muestra, por el contrario, un notable cuidado en la deposición de lactantes y neonatos y una aplicación sostenida en su conmemoración⁴². Esta distinción metodológica entre norma cívica y experiencia familiar resulta clave para interpretar la evidencia.

El discurso consolatorio, sobre todo en clave estoica, censura la *immoderatio doloris* y prescribe una presentación comedida del duelo. No obstante, los mismos testimonios literarios admiten zonas de ternura íntima: Augusto, por ejemplo, besaba la efígie de su nieto fallecido cada vez que entraba en su estancia⁴³. A partir de ahí, la pregunta pertinente no es si los romanos sintieron el duelo por sus hijos, sino cómo articularon socialmente su expresión y su memoria⁴⁴. El eje de esa

articulación es el monumento funerario, entendido como “lo que existe para conservar la memoria”⁴⁵. Dentro de este horizonte, los programas iconográficos de los sarcófagos infantiles de época altoimperial ofrecen un encaje particularmente elocuente. Diversos frentes muestran escenas en las que el cuerpo del niño, ya no estrictamente neonatal, se convierte en foco de atención de padres y allegados, en un espacio que oscila entre la casa y la tumba. Carroll ha subrayado que este tipo de monumentos tiende a conmemorar a criaturas que habían sido, durante varios años, objeto central de inversión afectiva y de expectativas familiares, más que a recién nacidos apenas incorporados al círculo doméstico⁴⁶.

Por su parte, el plano epigráfico resulta revelador porque enmarca el epitafio como lugar de memoria y de *pietas*, no como mero trámite jurídico. La tradición legal recuerda que nadie entierra un cadáver sin intención piadosa⁴⁷, y la documentación epigráfica confirma que las familias se preocupaban en fijar por escrito los datos biográficos mínimos de vidas breves: el nombre propio, el vínculo con los dedicantes, y la edad contada con exactitud. Al consignar esa microcronología —*annis X, mensibus Y, diebus Z*—, el epitafio “restituye” al niño en la continuidad familiar interrumpida por la muerte. Desde el punto de vista retórico, la epigrafía infantil despliega estrategias que dramatizan la pérdida sin violentar los cánones de contención. Entre las más eficaces se encuentra la “voz del difunto” —a veces en primera persona, a veces en diálogo con los padres—⁴⁸, cuyo valor consolatorio es patente. El célebre epitafio de Nymphe, la niña que compara su vida con un fruto recogido antes de tiempo y pide a sus padres que no se aflijan, concentra la metáfora de lo *acerbum* (lo inmaduro) y su traducción al pathos funerario⁴⁹. Estas composiciones no afirman creencias específicas sobre

and Mourning in Ancient Rome,” *thersites: Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date* 9 (2019): 71–88, <https://doi.org/10.34679/thersites.vol9.127>. Para un resumen del registro arqueológico, véase: Maureen Carroll, “Archaeological and Epigraphic Evidence for Infancy in the Roman World,” in *The Oxford Handbook of the Archaeology of Childhood*, ed. Sally Crawford, Gillian Shepherd, and Dawn Hadley (Oxford: Oxford University Press, 2018), 148–164.

40 Gorostidi Pi, “Too Young to Die”. Andrés Cid Zurita, “Vita brevis: consideraciones sobre las emociones en los epitafios de niños y niñas en el mundo romano,” *Historia* 396 10, no. 2 (2020): 115–144.

41 Uno de los testimonios más elocuentes es, sin dudas, Cicerón, *Tusculanae Disputationes* I, 93:

“Idem, si puer parvus occidit, aequo animo ferendum putant, si vero in cunis, ne querendum quidem” (“Del mismo modo, si un niño pequeño muere, consideran que debe sobrellevarse con ánimo sereno; pero si muere todavía en la cuna, no hay siquiera que lamentarse.”).

42 Maureen Carroll, “Infant Death and Burial in Roman Italy,” *Journal of Roman Archaeology* 24 (2011): 99–120, 102–108.

43 Gorostidi Pi, “Too Young to Die”, 77.

44 Conviene, con todo, no perder de vista los límites del propio corpus. Como ha señalado Andrés Cid, “es insalvable el obstáculo sobre el sesgo en el mundo romano”, en la medida en que la muerte de niños y niñas se registra preferentemente en contextos urbanos y en familias con recursos para costear lápidas y altares. El mundo rural, las capas subalternas y las formas no epigráficas de

conmemoración apenas asoman en la documentación conservada. Cid Zurita, “Vita brevis”, 121.

45 “Monumentum est, quod memoriae servandae gratia existat” (Dig. 11.7.2.6, Ulp. 25 ed.).

46 “The children shown on their death beds, however, are never newborns. They are older children who had been the focus of the family’s investment and aspirations for at least a few years.” Carroll, “Infant Death and Burial in Roman Italy”, 101.

47 Dig. 11.14.7.

48 Cid Zurita, “Vita brevis”, 115–118.

49 Gorostidi Pi, “Too Young to Die”, 78–79. El epitafio (CIL XI 7024) es el siguiente: “D(is) M(anibus) / Nymphes. / Achelous et Heorte / filiae dulcissimae. / Have. / Tu [hic q]ui [stas atque spectas] monumentum meum, [aspice quam indign]e sit data / vita m[ichi]. Quinque annos / sui[re]ntes. / Sextu[m] annum insce[n]dens / anim[am] deposui mea[m]. / Nolite no[s] dolere, paren]tes: moriendum fuit. / Pro[pe]rav[is]it aeta[s]. Fatus / hoc voluit meus. / Sic quomodo mala / in arbore pendent si(c) corpora nostra / aut matura cadunt aut cit(o) acerba [r]uunt. / Te, lapis, optestor leviter / super ossa [re]sidis, / ni tenerae aetati tu [ve]llis gravis. / Vale.”

comunicación con los infantes muertos; funcionan, más bien, como dispositivos performativos del duelo. La semántica del dolor parental aparece con notable densidad en las fórmulas de dedicación. El léxico epigráfico revela campos reiterados —*dulcissimus/dulcissima; innocentissimus; carissimus; dulcis anima*— que funcionan como marcadores de una afectividad intensificada. Las causas de muerte consignadas en algunos epitafios —accidentes, enfermedades súbitas, reveses del destino— constituyen microrrelatos que individualizan el caso y reubican la pérdida en el horizonte compartido de otras familias lectoras. Algunos enunciados se desplazan, además, hacia los dedicantes (*infelicissimi parentes*), subrayando la fractura del linaje y la conciencia de que no hay normalización posible del dolor⁵⁰.

El repertorio gestual del fragmento de La Habana se inscribe con facilidad en los códigos del velatorio doméstico altoimperial: las figuras sedentes concentran un *luctus contenido* (*capite velato*, mano a la sien), mientras las de pie exteriorizan el dolor con inclinaciones pronunciadas y gestos de contacto con el cuerpo. El ritmo nace de la alternancia entre verticales (los personajes de pie, los montantes de la *kline*) y diagonales (la inclinación de la figura dominante junto al lecho: ¿el padre?), con el cuerpo infantil como punto de inflexión que concentra la mirada. El personaje algo discreto de la derecha que se inclina hacia el rostro de la niña (brazo extendido, gesto de llamada) evoca la invocación final propia del rito. Los indicios de interioridad cotidiana (escabel, calzado) y la presencia del perro expresan las dinámicas del *domus* e introducen un registro afectivo que ancla la memoria del menor en su entorno inmediato. La inscripción del listel superior —con su microcronología exacta *annis-mensibus-diebus* y la fórmula dedicatoria— dialoga con la escena y culmina la el acto de memorialización. El nombre, la edad y los vínculos familiares se fijan para restituir simbólicamente a la niña a la continuidad del linaje. Una acción cuyo garante último no será otro que la pervivencia de la memoria familiar, susceptible de ser resignificada los contextos más insospechados.

“A los dioses Manes de Nymphe. / Achelous y Heorte [lo erigieron] para su dulcísima hija. / ¡Salud! / Tú, que estás aquí y contemplas mi monumento, mira cuán indignamente se me concedió la vida. / Durante cinco años [...] sus padres. / Al subir al sexto año, dejé mi alma. / No os aflijáis por mí, padres: era necesario morir. / Mi edad se apresuró; mi hado así lo quiso. / Del mismo modo que las manzanas cuelgan del árbol, así nuestros cuerpos o bien caen ya maduros, o bien se precipitan demasiado pronto, todavía verdes. / A ti, piedra, te ruego que descanses con ligereza sobre mis huesos, no sea que quieras ser pesada para una edad tan tierna. / Adiós.” (Traducción nuestra).

50 Por ejemplo: CIL 11.25 y CIL 6.37599.

5. Conclusiones

En este trabajo se ha presentado una reedición iconográfica y epigráfica del fragmento de sarcófago romano infantil 94. 506 de la Colección Condes de Lagunillas (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba). La comparación sistemática con el reducido grupo de sarcófagos infantiles con escena de *conclamatio* documentado por Koch y Sichtermann muestra una convergencia sólida en la organización del campo figurado (difunta sobre *kline*, dolientes jerarquizados, perro bajo el lecho, calzado en escabel), así como en la gramática gestual del duelo, lo que justifica la incorporación del ejemplar habanero a dicho corpus y refuerza la hipótesis de un origen común de varias de las piezas en un entorno tallerístico romano activo en torno a finales del siglo II y comienzos del III d. C.

En el plano epigráfico, la edición del epitafio permite precisar la estructura del texto funerario. La fórmula de edad, minuciosamente desglosada y antepuesta al nombre del dedicante, se ajusta a patrones bien conocidos en epitafios infantiles altoimperiales. Desde la perspectiva onomástica, la presencia del cognomen *Secundus* como nombre único para el dedicante remite a estratos subalternos urbanos sin permitir fijar su estatuto jurídico, mientras que el antropónimo femenino de la difunta —*EPAPHRODITE*— se explica como forma de una *declinatio semigraeca* en dativo singular. El registro de *Epaphrodite* se cuenta entre los escasos testimonios de esta variante femenina en Occidente y aporta un dato significativo al repertorio de nombres griegos en contextos de lengua latina.

La contextualización ritual de la escena permite interpretar el relieve como representación de la fase doméstica del *funus acerbum*, en el momento de la *conclamatio*. La articulación entre imagen y texto muestra cómo el monumento opera como dispositivo de memorialización: el programa figurado se centra en el espacio doméstico y en los gestos convencionales del duelo, mientras que el epitafio condensa la microcronología de la vida truncada. Finalmente, la identificación de la pieza como sarcófago infantil con escena de *conclamatio* y la propuesta de lectura del epígrafe inédito permiten actualizar la ficha catalográfica del fragmento 94. 506 y el discurso museográfico en torno a él, al tiempo que ponen de manifiesto la capacidad de piezas de pequeño formato procedentes de las periferias de la romanidad para iluminar cuestiones relevantes sobre la producción sarcófaga, la onomástica grecolatina y las prácticas de memorialización del *funus acerbum*.

Reconocimientos

El autor desea expresar su reconocimiento a todas las personas e instituciones que han realizado valiosas contribuciones para la realización de este trabajo. En particular, agradece la inestimable ayuda de la curadora Ariadna Zequeira Barrera (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba) en la facilitación de la revisión del expediente técnico de los sarcófagos de la Colección Condes de Lagunillas y los exámenes autópticos del fragmento 94. 506, así como a Ignacio Cruz Ortega (Departamento de Comunicación y Publicaciones del MNBA) por la concesión de los permisos de reproducción de las imágenes de las piezas. Se reconocen, además, las observaciones realizadas por los profesores Silvia Tantimonaco y Pedro Manuel Suárez-Martínez (Departamento de Filología Clásica y Románica, Universidad de Oviedo) y sus significativas contribuciones en lo relativo a los aspectos onomásticos del epígrafe. El autor agradece igualmente a Annepiet Nouwen (Servicios de investigación, Consulta en Sala, Rijksmuseum), por responder generosamente a las consultas y proporcionar información sobre los catálogos de subasta, así como al artista gráfico José Cruz Girbau por la realización de los dibujos de la inscripción.

Este trabajo se dedica a la memoria de María Castro Miranda y Ernesto Cardet Villegas, así como a todas aquellas personas que han contribuido a la investigación y conservación de la Colección Condes de Lagunillas, auténtico tesoro de la nación cubana.

Bibliografía

- Amedick, Renate. *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*. ASR I,4. Berlin: Gebr. Mann, 1991.
- Bakogianni, Anastasia. "Introduction: Ancient Greek and Roman Multi-Sensory Spectacles of Grief." *thersites: Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date* 9 (2019): i–xiv. <https://doi.org/10.34679/thersites.vol9.132>.
- Birk, Stine. "Man or Woman? Cross-Gendering and Individuality on Third Century Roman Sarcophagi." En *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, editado por Jas Elsner y Janet Huskinson, 229–260. Berlin y New York: De Gruyter, 2011. <https://doi.org/10.1515/9783110216783.229>.
- Bruun, Christer. "Slaves and Freed Slaves." En *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, editado por Christer Bruun y Jonathan Edmondson, 605–626. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Cardet Villegas, Ernesto, y José Linares. "La colección de Lagunillas." *Opus Habana* 5, n.º 3 (2001): 4–13.
- Carnoy, Albert. *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions. Étude linguistique*. 2º éd. rev. et augm. Bruxelles: Misch & Thron, 1906.
- Carroll, Maureen. "Infant Death and Burial in Roman Italy." *Journal of Roman Archaeology* 24 (2011): 99–120.
- . "Archaeological and Epigraphic Evidence for Infancy in the Roman World." En *The Oxford Handbook of the Archaeology of Childhood*, editado por Sally Crawford, Gillian Shepherd y Dawn Hadley, 148–164. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Castro, María, Christian E. Loeben, Detlef Rößler y Veit Stürmer. "Die Antikensammlung im Nationalmuseum Havanna." *Antike Welt* 29, n.º 3 (1998): 209–223.
- Caveda, Ernesto. "A Cuneiform Collection in Havana, Cuba." *NABU* 2022/132 (2022): 270.
- Friedländer, Ludwig. *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma desde Augusto hasta los Antoninos*. Traducido por Wenceslao Roces. 1.ª ed. 1947. 4.ª reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2023.
- Gorostidi Pi, Diana. "'Too Young to Die': Grief and Mourning in Ancient Rome." *thersites: Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date* 9 (2019): 71–88. <https://doi.org/10.34679/thersites.vol9.127>
- Huskinson, Janet. *Roman Children's Sarcophagi: Their Decoration and Its Social Significance*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Kajanto, Iiro. *The Latin Cognomina*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1965.
- Koch, Guntram, y Hellmut Sichtermann. *Römische Sarkophage*. München: C. H. Beck, 1982.
- Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. "Anónimo, Fragmento de sarcófago im bossiert." *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*. 2017. Consultado el 8 de noviembre de 2025. <https://www.bellasartes.co.cu/obra/anonimo-fragmento-de-sarcofago-im-bossiert>.
- Olmos, Ricardo. *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.
- Parke-Bernet Galleries. *Furniture & Works of Art, Architectural Elements of the Residence of the Late Helen Hay Whitney: Public Auction Sale, February 6–7, 1946*. New York: Parke-Bernet Galleries, 1946.
- Paul, Eberhard. *Gefälschte Antike. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1981.
- Poulsen, Vagn. *Les portraits romains II. De Vespasien à la Basse-Antiquité*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, 1974.

- Russell, Benjamin. "The Roman Sarcophagus 'Industry': A Reconsideration." En *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, editado por Jas Elsner y Janet Huskinson, 119-147. *Millennium-Studien / Millennium Studies* 29. Berlin y New York: De Gruyter, 2011.
- Schmidt, Theun-Mathias. "Der verschollene Girlanden-Sarkophag Topham im Museo Nacional de Bellas Artes zu Havanna/Kuba." En *Sarkophag-Studien* 6. *Akten des Symposiums «Sarkophage der römischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren – Kopien in den Provinzen» – «Les sarcophages romains: centres et périphéries»*, Paris, 2.-5. November 2005, editado por Guntram Koch y François Baratte, 177-188. Ruppolding y Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2012.
- Schulze, Wilhelm. *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*. Berlin: Weidmann, 1904.
- Solin, Heikki. *Die stadtrömischen Sklavennamen: Ein Namenbuch*. 3 vols. Stuttgart: Franz Steiner, 1996.
- . *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*. 2. völlig neu bearbeitete Auflage. 3 vols. Berlin y New York: Walter de Gruyter, 2003.
- Solin, Heikki, y Olli Salomies. *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum. Editio nova addendis corrigendis augmentata*. Hildesheim / Zürich / New York: Olms-Weidmann, 1994.
- Toynbee, J. M. C. *Death and Burial in the Roman World*. London: Thames & Hudson, 1971.
- VV. AA. *Arte de la antigüedad. Salas del Museo Nacional de Bellas Artes*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006.
- Walker, Susan. *Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum (Corpus Signorum Imperii Romani, Great Britain, vol. 2)*. London: British Museum Press, 1990.

Abreviaturas

- Cic. Tusc. – M. Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes*
CIL – *Corpus Inscriptionum Latinarum*.
EDH – *Epigraphische Datenbank Heidelberg*.
EDR – *Epigraphic Database Roma*.
Dig. (Ulp.) – *Digesta Iustiniani*, fragmentos de Ulpiano
HA Marc. Ant. – *Historia Augusta, Vita Marci Antonini*
Iuv. Sat. – D. Iunius Iuvenalis, *Satirae*
Plin. Ep. – C. Plinius Caecilius Secundus, *Epistulae*
(Plinio el Joven)
Sen. – L. Annaeus Seneca, *Consolatio ad Marciam*
Sen. Ep. – L. Annaeus Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*
Tac. Agr. – P. Cornelius Tacitus, *Agricola*