

[Recepción del artículo: 13/10/2023]
[Aceptación del artículo revisado: 22/12/2023]

**EL LAMENTO FÚNEBRE DE LAS MELEÁGRIDAS EN LOS SARCÓFAGOS
ROMANOS: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN GESTUAL Y FISIOGNÓMICA¹**
**THE FUNERAL LAMENT OF THE MELEAGRIDS ON ROMAN SARCOPHAGI: A
PROPOSAL FOR GESTURAL AND PHYSIOGNOMICAL INTERPRETATION**

JORGE TOMÁS GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid
jorge.tomas@uam.es
ORCID ID: 0000-0001-7514-3805
<https://doi.org/10.61023/codexaq.2023.39.001>

RESUMEN

La tradición fisiognómica constituye uno de los saberes vertebradores de la cultura artística greco-romana. La pervivencia de este saber secular en la Edad Media se produjo mediante un doble canal de transmisión cultural: por una parte, a través del tratado *Physiognomonica* de Aristóteles traducido al latín por Bartolomé de Mesina (1258-1266); y, por otra parte, la visualización directa de artefactos antiguos que ofrecían a los artistas un catálogo inexplorado de modelos fisiognómicos, gestuales y corporales. Para ilustrar este marco de trabajo, proponemos una interpretación crítica desde los ámbitos de la gestualidad y la fisiognomía del episodio mítico de la muerte de Meleagro: aquel en el que una mujer a la carrera está expresando un gesto de supremo dolor y desesperación a los pies del cuerpo yacente del héroe.

PALABRAS CLAVE: fisiognomía, sarcófago romano, Meleagro, *conclamatio*, ornitomorfo, gestualidad.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación I+D+i 2021 “La experiencia de las imágenes en la Edad Media (4): la recepción de la Antigüedad” (PID2021-122593NB-I00). Quiero agradecer a los profesores Alejandro García Avilés y Gerardo Boto Varela su amable invitación para participar en el “XIII COLOQUIO ARS MEDIAEVALIS. Saberes seculares en el arte medieval”, Aguilar de Campoo (Palencia), 6-8 de octubre de 2023; al doctor Mario Iozzo, director del Museo Arqueológico Nacional de Florencia, la facilitación de bibliografía, imágenes e ideas; a Pelayo Huerta Segovia el envío de bibliografía desde Atenas; y a los revisores del texto sus correcciones y propuestas de mejora que, sin duda, han enriquecido el resultado final.

ABSTRACT

The physiognomical tradition constitutes one of the main types of knowledge of Greco-Roman artistic culture. The survival of this secular knowledge in the Middle Ages occurred through a double channel of cultural transmission: on the one hand, through Aristotle's treatise *Physiognomonica* translated into Latin by Bartholomew of Messina (1258-1266); and, on the other hand, the visualization of ancient artifacts that offered artists an unexplored catalog of physiognomic, gestural, and corporal models. Within this framework, we propose a critical interpretation from the areas of gesture and physiognomy of the mythical episode of Meleager's death: the one in which a woman running expressing a gesture of supreme pain and despair at the feet of the hero's lying body.

KEYWORDS : physiognomy, Roman sarcophagus, Meleager, *conclamatio*, ornithomorphosis, gestures.

“Sin embargo, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio”

Franz Kafka, *El silencio de las sirenas*.

INTRODUCCIÓN

En *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Erwin Panofsky apuntó la importancia capital de los sarcófagos romanos en el proceso de transmisión iconográfica y cultural desde la Antigüedad al Trecento italiano. En ese texto, de manera muy explícita, el autor alemán centra su atención en un sarcófago de Meleagro cuyo influjo en el arte del Trecento está bien atestiguado en la representación gestual de un par de personajes escultóricos y pictóricos:

“De todos es sabido que en su [Nicola Pisano] púlpito de Pisa, hacia 1260, transformó un Dioniso apoyado en un sátiro en el anciano Simeón que asiste a la Presentación de Cristo, un Hércules desnudo en personificación de la Fortaleza cristiana, una Fedra en la Virgen María; y que unos cinco o seis años más tarde, en la *Matanza de los inocentes* del púlpito de Siena, tomó un gesto de dolor del mismo sarcófago de Meleagro –de la misma figura inolvidable, en efecto– que había de inspirar el San Juan desesperado del *Llanto de Giotto* y uno de los personajes dolientes de ese memorable producto del taller de Verrocchio que es *La muerte de Francesco Tornabuoni*”.²

La historia de esta pervivencia del sarcófago de Meleagro hasta el púlpito de Pisa es bien conocida (Fig. 1a, 1b):³ sin embargo, mucho menor ha sido la atención prestada al origen, génesis y significado del esquema gestual de esa *unforgettable figure*, que tanto impresionó a E. Panofsky.⁴

² E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 2014, pp. 81-82.

³ S. SETTIS, “La culla in una tomba: L’antichità nel medioevo, il medioevo nel moderno”, en *Middle Ages without borders: a conversation on medievalism: Medioevo senza frontiere: una conversazione sul medievalismo / Moyen Âge sans frontières: conversation sur le médiévalisme* [en línea]. Roma, 2021. Disponible en: <http://books.openedition.org/efr/18442> (consultado el 29 de octubre de 2023).

⁴ PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 82 (ed. or. Londres, 1972, p. 68).



Fig. 1. a) Detalle del sarcófago con la muerte de Meleagro de Meleagro, ca. 170-180, Milán, Colección Torno; b) Nicola Pisano, Matanza de los inocentes, detalle del púlpito, c. 1265. Siena, Catedral (según Settis, 2021, fig. 31a)

La excepcionalidad gestual y corporal de esta figura femenina nos permite proponer una hipótesis de interpretación construida en base a unos caracteres fisiognómicos específicos que no encontramos en ninguna otra figura perteneciente al panorama gestual del lamento fúnebre en el mundo antiguo. El hecho de poder describir con precisión algunos de sus rasgos fisiognómicos y gestuales, convierten a esta figura femenina en un caso de estudio idóneo para seguir profundizando en los canales de transmisión del saber fisiognómico desde el mundo antiguo al medieval a través de dos vías: bien a través de la observación directa de los sarcófagos romanos en el entorno de Florencia, bien a través de la compleja tradición textual relacionada con los tratados de fisiognomía de la Antigüedad que fueron leídos, comentados y difundidos desde el siglo XIII en adelante.

La interpretación de la pervivencia de estos esquemas gestuales y fisiognómicos en la época post-antigua sigue siendo un objeto de estudio vigente en la historiografía artística.⁵ En una de las últimas aportaciones teóricas sobre la cuestión, el concepto de *Bildkörper* nos ayuda a entender esta transmisión de esquemas gestuales: bajo esta denominación, John Krois propone interpretar los cuerpos en movimiento que están dotados de un simbolismo vigente en las cuestiones relativas a la legitimidad de las imágenes en el campo de la religión.⁶ Estos “cuerpos-imagen” enfatizan la importancia de entender la cultura como un proceso de transmisión en

⁵ H. MAGUIRE, “Women Mourners in Byzantine Art, Literature, and Society”, en E. GERTSMAN (ed.), *Crying in the Middle Ages: Tears of History*, New York/London, 2012, pp. 3-15; Id., “The Asymmetry of Text and Image in Byzantium”, *Perspectives médiévales* 38, 2017, Disponible en: <http://journals.openedition.org/peme/12218> (consultado el 30 de octubre de 2023); F. PEREDA, “The oblivious memory of images the ‘Burial of the Count of Orgaz’ and the mediterranean afterlife of the ancient lament”, *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), p. 246.

⁶ J. KROIS, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*. Berlín, 2011.

el que las actitudes corporales, gestuales y fisiognómicas llevan a un esquema iconográfico de una función narrativa literal en el marco religioso (como las mujeres que se lamentan alrededor de Meleagro en los sarcófagos romanos) a una principalmente retórica (como la mujer del púlpito de Siena).⁷ En este proceso de transmisión, la transformación de los signos sensoriales que analizaremos en el paisaje sonoro, cinético y sensitivo de los sarcófagos romanos, se convierten en signos artificiales en un entorno cultural nuevo, que solamente conservan la forma de su apariencia originaria. En el marco de este proceso de transmisión del “cuerpo-imagen”, se producen los cambios y reinterpretaciones en los modelos retóricos post-antiguos.⁸

El análisis de los sarcófagos romanos requiere un posicionamiento disciplinar que desborde las cuestiones formales –también cruciales, sin embargo, para nosotros–, y que utilice herramientas disciplinares variadas. Artefactos complejos en su naturaleza material y simbólica, la iconografía mitológica de raigambre griega que decoró los frontales de los sarcófagos a partir de la mitad del siglo II de nuestra era,⁹ supone para nosotros un reto mayúsculo de interpretación iconológica en el que debemos ser capaces de servirnos a la vez de fuentes textuales coetáneas a los propios sarcófagos, de antiguas tradiciones griegas, del ámbito funerario popular del imperio romano durante ese siglo II, y del particular funcionamiento de la cultura artística romana en una cronología en la que ya había sido capaz de asumir el legado griego para generar un lenguaje ecléctico propio. En esta cronología tan precisa, además, la “conciencia fisiognómica” de la cultura romana adquirió una posición vertebradora en la construcción de biografías individuales,¹⁰ tanto en la esfera artística como en la literaria.¹¹ En este territorio de intersecciones y de contactos interculturales, resulta fundamental localizar los *points of contact* –siguiendo la feliz expresión de Saskia T. Roselaar–,¹² que son esenciales para una comprensión más clara de la integración en la cultura romana de una amplia gama de textos y objetos que acabó definiendo una “cultura de la convergencia” *avant la lettre*, en terminología de Henry Jenkins.¹³ En los sarcófagos de Meleagro que trataremos, la búsqueda de los modelos griegos que pudieron anteceder a los ejemplos romanos fue una hipótesis de trabajo que finalmente no dio los resultados esperados, ya que los ejemplos estrictamente romanos se interpretan ahora como creaciones propias de la cultura artística imperial romana.¹⁴ Esto no es óbice, sin embargo, para afirmar que en estos ejemplos romanos la cultura mitológica griega estaba presente en un

⁷ H. BREDEKAMP, M. LAUSCHKE y A. ARTEAGA (eds.), *Bodies in Action and Symbolic Forms: Zwei Seiten der Verkörperungstheorie*, Berlín, 2012.

⁸ S. MARIENBERG, “Articulating Gestures”, en S. MARIENBERG (ed.), *Symbolic Articulation: Image, Word, and Body between Action and Schema*, Boston, 2017, pp. 31-46; R. MILLARD, “Death and the Maenad”, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 23:1, Spring (2020), pp. 53-75.

⁹ Z. NEWBY, “The Rhetoric of Mythological Sarcophagi: Praise, Lament and Consolation”, en Z. NEWBY, *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*, Cambridge, 2016, pp. 273-319.

¹⁰ E. EVANS, *Physiognomics in the Ancient World*, Philadelphia, 1969.

¹¹ E. EVANS, “The Study of Physiognomy in the Second Century B.C”, *TAPhA*, 72 (1941), pp. 96-108.

¹² S. ROSELAAR, *Processes of Cultural Change and Integration in the Roman World*, Brill, 2015, p. 2.

¹³ H. JENKINS, *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, 2008.

¹⁴ Las principales obras que incidían en esta búsqueda de una *Quellenforschung* común fueron G. KOCH, *Die mythologischen Sarkophage*, Teil 6, “Meleager” (“Die antiken Sarkophagreliefs”, XII. Band, 6), Berlín, 1975; K. FITTSCHEN, *Der Meleager-Sarkophag* (Liebieghaus Monographie 1), Frankfurt - am-Main, 1975.

tiempo en el que en la *urbs* itálica había penetrado ya el gusto filohelénico gracias a la política cultural de Augusto. Estos puntos de contacto –o “ámbitos de problematización”–, actuarán como nodos culturales en los que resulta imprescindible que los textos y las imágenes puedan converger para aspirar al conocimiento más profundo posible del problema tratado.

En nuestro caso de estudio, estos puntos de contacto están determinados por el ritual romano de la *conclamatio*, que en la segunda mitad del siglo II adquirió una relevancia que se puede testimoniar en distintas esferas culturales,¹⁵ y que permitió que cristalizara un esquema gestual vinculado al mito de Meleagro que estaba presente en la tradición griega desde tiempos homéricos. La *conclamatio* forma parte de las ancestrales costumbres funerarias romanas, de *l'ordine dettato dalla consuetudine*,¹⁶ en la que las acciones de los agentes involucrados se articulan a partir de las emociones (gestos, sonidos, cuerpos),¹⁷ por lo que trataremos de vincular estas emociones con los objetos materiales (los sarcófagos) a través de los testimonios de las fuentes textuales. Por consiguiente, nuestra aportación se enmarca en la perspectiva metodológica que asume un marco de trabajo en el que confluyen el material textual y el material visual: dicho posicionamiento fue muy bien definido por M. Squire: *any critical engagement with Roman imagery and iconography must go hand in hand with critical readings of written materials*.¹⁸ El caso de estudio que presentamos aquí nos permite leer los textos coetáneos a los sarcófagos romanos aceptando que la esfera textual y la visual convergen en puntos concretos que nos dan las claves de interpretación de nuestra hipótesis. Esto no significa que tengamos que entender que el material visual *ilustra* el material textual,¹⁹ sino que ambos están codificando con lenguajes propios una misma problemática. Además, la particular riqueza y complejidad léxica de la lengua griega, nos permite asociar conceptos a lecturas iconográficas concretas: por ejemplo, así procedió Salvatore Settis cuando propuso que el adjetivo ἀμήχανος venía a expresar alfabéticamente lo que la escultura de Demóstenes realizada por Polyeuktos expresaba plásticamente;²⁰ o, más recientemente, así hemos propuesto que el concepto de θυμός está relacionado con el esquema gestual de Endimión o Ariadna.²¹ En esta ocasión, el verbo utilizado por Apolodoro (1.8.3) –ἀπορνεόω– para ilustrar la transformación de las mujeres calidónicas en aves cuando estaban llorando el cuerpo yacente de Meleagro, será el concepto interseccional dentro del ámbito de problematización sobre el que presentaremos nuestra hipótesis de interpretación.

¹⁵ J.-L. VOISIN, “La mort dans la Rome antique”, en M. GODELIER (ed.), *La mort et ses au-delà*, Paris, 2014, p. 82.

¹⁶ S. REY, *Le lacrima di Roma: il potere del pianto nel mondo antico*, Turín, 2020, p. 13.

¹⁷ Z. NEWBY y R. TOULSON (eds.), *The Materiality of Mourning. Cross-disciplinary Perspectives*, Londres, 2019.

¹⁸ M. SQUIRE, “Word & Image”, en L. CLINE y N. ELKINS (eds), *The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography*, Oxford, 2021, p. 51.

¹⁹ J. P. SMALL, *The parallel worlds of classical art and text*, Cambridge, 2003, pp. 5-7.

²⁰ S. SETTIS, “Images of meditation, uncertainty and repentance in ancient art”, *History and Anthropology*, 1:1 (1984), pp. 193-237.

²¹ R. JACKSON-MARTÍN y J. TOMÁS GARCÍA, “Hijos de Endimión: memoria gestual, desnudos y géneros del mundo antiguo a la cultura visual contemporánea”, en H. GONZÁLEZ VAQUERIZO y L. UNCETA GÓMEZ, (eds.), *En los márgenes del mito: hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, Madrid, 2022, pp. 129-160; J. TOMÁS GARCÍA, “Una fórmula textual y gestual: la corporeización del θυμός en la cerámica ática y su presencia en la Península Ibérica”, en C. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ y J. TOMÁS GARCÍA (eds.), *La cerámica ática fuera del Ática: contextos, usos y miradas*, Roma, 2023, pp. 221-237.

LA ORNITOMORFOSIS DE LAS MUJERES CALIDONIAS

En la catalogación que Carl Robert hizo de los sarcófagos romanos de temática mítica,²² aquellos identificados con el motivo del lamento fúnebre de las mujeres calidónicas a los pies del lecho de Meleagro ocupan un lugar destacado en su exposición.²³ Todos ellos fechados entre las décadas del 150 al 190, su iconografía se entiende por la introducción de imágenes míticas que comenzaron a aparecer en los sarcófagos romanos a finales del siglo I e inicios del II.²⁴ La razón de esta popularidad se encuentra tanto en la fama del antiguo tratamiento artístico y poético de este mito, como en su utilidad simbólica,²⁵ y es que retratar al difunto como un famoso cazador estaba en línea con el espíritu de la era imperial amante de la caza, y la naturaleza mística de su muerte también simpatizaba particularmente con esta época.²⁶ El episodio del lamento fúnebre recoge el momento preciso en el que las hermanas Gorge y Deyanira, el padre del héroe, su nodriza, y otras mujeres calidónicas, están situadas a los pies de la kline de Meleagro –ya fallecido y envuelto en un sudario–, en actitudes propias de la escena fúnebre, una vez que su madre Altea –enterada de cómo su hijo había dado muerte a sus hermanos después de la cacería del jabalí de Calidón– cegada por su dolor, tomó el tizón que había guardado años atrás y lo arrojó al fuego, provocando así la muerte de su hijo. En estas composiciones de duelo, el yelmo de Meleagro descansa sobre el escabel frente a la kline, su espada se apoya contra su costado mientras que, en el suelo, debajo del escabel, descansa su lanza (Fig. 2). Junto a este episodio del mito, la totalidad de los sarcófagos que representan el mito de Meleagro se estructuran a partir de otras dos escenas capitales en la narración de la historia: Altea acercando el leño a la brasa que propiciará la muerte de su hijo, y la caza del jabalí de Calidón como hazaña más reconocible del héroe.²⁷

²² C. ROBERT, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts. Zweiter Band: Mythologische Cyklen*, Berlín, 1890.

²³ Las referencias en la obra de C. ROBERT son Tf. LXXXIX. XC. 275, 276; XCI. XCII. 277, 278; XCIII. 281, 282. Actualmente, los sarcófagos se encuentran en: Milán, Colección Torno; París, Museo del Louvre, n° inv. Ma 539; colección privada en Salisbury, Wilton House; Ostia, Museo Archeologico Ostiense, n° inv. 101; Roma, Museos Capitolinos, n° inv. 623; Museo Arqueológico Nacional de Florencia, n° inv. 85197. Para una enumeración en detalle de estos sarcófagos, véase K. LORENZ, “Image in Distress? The Death of Meleager on Roman Sarcophagi” en J. ELSNER y J. HUSKINSON (eds.), *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlín, 2011, p. 308, n. 16.

²⁴ B. BORG, “No One is Immortal. From Exemplum Mortalitatatis to Exemplum Virtutis”, en L. AUDLEY-MILLER y B. DIGNAS (eds.), *Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*, Berlín, 2018, pp. 169-208; P. ZANKER y B. EWALD (eds.), *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford, 2012, pp. 62-66; J. ELSNER, “Decorative Imperatives between Concealment and Display: The Form of Sarcophagi”, *RES*, 61/2 (2012), pp. 178-195.

²⁵ Para E. D'AMBRA, “A Myth for a Smith: A Meleager Sarcophagus from a Tomb in Ostia”, *American Journal of Archaeology*, 92: 1 (1988), pp. 85-99, el mito de Meleagro fue popular en el arte funerario debido a sus temas sobre las vicisitudes de la fortuna y la inevitabilidad del destino. M. KOORTBOJIAN, “The Mythology of Everyday Life”, en *Iconographie funéraire romaine et société: Corpus antique, approches nouvelles?*, Perpignan, 2013. Disponible en: <http://books.openedition.org/pupvd/7111> (consultado el 29 de octubre de 2023).

²⁶ C. ROBERT, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs im Auftrage des Kaiserlich*, Berlín, 1890, pp. 268-271; N. RUBIN y W. SALE, “Meleager and Odysseus: a structural and cultural study of the Greek hunting-maturation myth”, *Arethusa*, 16: ½ (1983), pp. 137-171.

²⁷ K. LORENZ, “Image in Distress?”, p. 315. La particular narrativa visual de las figuras femeninas en los sarcófagos de caza romanos ha sido analizada por Z. NEWBY, “The Grottarossa doll and her mistress Hope and consolation in a Roman tomb”, en Z. NEWBY y R. TOULSON (eds.), *The Materiality of Mourning. Cross-disciplinary Perspectives*, Londres, 2019.



Fig. 2. Muerte de Meleagro, sarcófago romano, ca. 180, Museo del Louvre, Departamento de Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas, n° inv. Ma 539 (MR 879) (foto: Mbzt Wikimedia Commons)

Desde Ovidio hasta Claudio Eliano, en esa horquilla temporal de unos doscientos cincuenta años aproximadamente, las fuentes textuales antiguas describen cómo las hermanas de Meleagro –y/o las mujeres calidónicas– fueron transformadas en aves cuando los dioses escucharon su amargo lamento y sus lágrimas incontenibles.²⁸ Queremos dotar de una relevancia capital a estos relatos: si bien algunos autores como Ovidio (43 a.C. - 17) o Plinio el Viejo (23-79) son unas cuantas generaciones anteriores a los sarcófagos de Meleagro, otros –como Claudio Eliano (ca. 175-235) o Antonino Liberal (final del siglo II e inicios del siglo III)– sí coinciden cronológicamente con el momento en el que la cultura artística romana está generando los sarcófagos de temática mitológica griega como artefactos transmisores de identidad, estatus e ideología. Gracias a esta simultaneidad de las fuentes textuales y visuales, podremos reconstruir con mayor precisión el *period eye* –siguiendo la terminología baxandalliana– de este momento concreto de la cultura romana. Esta coincidencia temporal nos invita a afirmar la existencia generacional –durante dos o tres generaciones desde final del siglo I hasta final del siglo II– de una cultura del lamento fúnebre que en Roma adquirió una preminencia estratégica.²⁹ Estos artefactos funerarios fueron el soporte idóneo para representar temáticas míticas que pudieron ser objeto de representaciones teatrales,³⁰ y que, incluso, pudieron conmemorar un

²⁸ Sobre la presencia de las lágrimas en la cultura del lamento antigua, D. KONSTAN, “Meleager’s Sweet Tears: Observations on Weeping and Pleasure”, en T. FÖGEN (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlín, 2009, pp. 311-334.

²⁹ La presencia de la *conclamatio* después del siglo I se puede reconstruir en algunas fuentes algo más tardías, como Juvenal (3.173), o Marcial (9.57, 8), en las que se describe cómo el cuerpo de los difuntos se vestía con la toga, cumpliendo así con uno de los requisitos prescritos en el *funus* desde tiempo ancestrales de igual manera que la *conclamatio*. Más adelante, cuando Apiano (BC 1.12.106), describe los objetos, los gritos, aclamaciones y el entusiasmo de los asistentes al *funus* de Sila, afirma que en el siglo II se seguía procediendo como todavía se hacía en tales ocasiones. En época de Amiano Marcelino, la *conclamatio* como última invocación al cuerpo del emperador todavía estaba en uso; XXX, 10. 1: *Post conclamata imperatoris suprema corpusque curatum ad sepulturam*.

³⁰ F. BROLIN SONIA, *Il mito di una famiglia tragica. I frammenti del Meleagro di Euripide*, Bonanno, 2019, apunta a que –a partir de una referencia de PLINIO EL VIEJO (Nat. Hist. XXXVII 11. 40)– se puede deducir que podría haber sobrevivido una tragedia homónima de Eurípides sobre Meleagro (ARIST. Rh. 1409b 8-12; Fr. 515 Nauck) en la Roma del siglo I. De esta tragedia conservamos algunas partes de manera fragmentaria.

evento de representación real asociado con el propio funeral del difunto.³¹ La recepción visual de estas escenas tan conmovedoras en los sarcófagos habría impresionado a los espectadores romanos, particularmente si el ocupante del sarcófago hubiera tenido una muerte prematura.³²

El relato de la ornitomorfofosis tiene que ser reconstruido a partir de la información que cada uno de los autores nos ofrece sobre tal episodio: las hermanas de Meleagro —excepto Gorge y Deyanira (Ov. *Met.* 8.542-546³³; Hyg. *Fab.* 174.7)³⁴— y/o las mujeres que lloraban el cadáver (Apollod. 1.8.3;³⁵ Ael. *Nat.* 4.42)³⁶) fueron convertidas en unas aves denominadas “meleágridas” (Hyg. *Fab.* 174.7; Ant. Lib. *Met.* 2³⁷; Ael. *Nat.* 4.42) por voluntad de Artemis (Ant. Lib. *Met.* 2), con plumas nacidas en su cuerpo (Ov. *Met.* 8.542-546), largas alas por sus brazos (Ov. *Met.* 8.542-546) y bocas de cuerno (Ov. *Met.* 8.542-546) y, una vez metamorfoseadas, fueron lanzada a los aires (Ov. *Met.* 8.542-546), y se las hizo emigrar a Leros (Ant. Lib. *Met.* 2). Un último testimonio de Plinio el Viejo (*Nat. Hist.* XXXVII 11. 40)³⁸ confirma que, a mitad del siglo I, el episodio de las meleágridas era bien conocido en la cultura romana, ya que incluso los niños más pequeños no son lo suficientemente ignorantes como para imaginar que las aves lloran, de la misma manera que lloraron las hermanas de Meleagro.

³¹ M. ERASMO, *Reading Death in Ancient Rome*, Ohio, 2008, pp. 13-34.

³² M. KOORTBOJIAN, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley, 1995, pp. 23-62.

³³ Ov. *Met.* 8.542-546: “Saciada por fin la Latonia con la matanza de la casa de Partaón, a éstas, a excepción de Gorge y de la nuera de la noble Alcmena, las eleva con plumas nacidas en su cuerpo (*in corpore pennis adlevat*) y les extiende largas alas por sus brazos y hace sus bocas de cuerno y, una vez metamorfoseadas, las lanza a los aires (*per aera mittit*)”. PUBLIO OVIDIO NASON, *Metamorfosis*, C. ÁLVAREZ y R. M^a. IGLESIAS (trads.), Madrid, 1995, pp. 490-491.

³⁴ Hyg. *Fab.* 174.7: “Por su parte, las hermanas de éste, salvo Gorge y Deyanira, a fuerza de llorar fueron transformadas por voluntad de los dioses en unas aves que son llamadas «meleágrides» (*quae meleagrides uocantur*)”. CAYO JULIO HIGINIO, *Fábulas*, J. DEL HOYO CALLEJA y J. M. GARCÍA RUIZ (eds.), Madrid, 2009, p. 258.

³⁵ APOLLOD. 1.8.3: “Las mujeres que lloraban el cadáver fueron convertidas en aves (ἀπὸρνεώθησαν)”. APOLODORO, *Biblioteca*, Margarita RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA (trad.), Madrid, 1985, p. 63.

³⁶ AEL. *Nat.* 4.42: “Dicen que también las llamadas «Meleágrides» (gallinas de Guinea) hacen lo mismo [gritan su nombre] y testimonian su parentesco con Meleagro, hijo de Eneo, de la manera más elocuente. Cuenta la leyenda que, cuantas mujeres estaban emparentadas con el joven hijo de Eneo, se consumían en lágrimas incontenibles y en dolor insoportable y se lamentaban por él, no encontrando remedio alguno a su dolor. Entonces los dioses, apiadados de ellas, cambiaron su figura en la de estas aves. Y la apariencia y el germen de su antigua pena han penetrado en ellas de tal manera que, aun hoy entonan una melodía en honor de Meleagro, e, incluso, proclaman con ella que son allegadas a él”. CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales. Libros I-VIII*, J. M. DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ (ed.), Madrid, 2008, p. 203.

³⁷ ANT. LIB. 2: “Sus hermanas se lamentaban sin cesar ante su tumba, hasta el momento en que Ártemis, tocándolas con su varita, las convirtió en pájaros y las hizo emigrar a Leros y las llamó Meleágrides (ὀνομάσασα μελεαγρίδας)”. ANTONINO LIBERAL, “Metamorfosis”, en *Heraclito-Alegorías de Homero. Antonino Liberal-Metamorfosis*, M. A. OZAE-TA GÁLVEZ (trad.), Madrid, 1989, p. 159.

³⁸ PLIN. *Nat. Hist.* XXXVII, 11. 40: “Según él, el producto del ámbar es de más allá de la India generado por las lágrimas de las aves meleagrides llorando a Meleagro (*lacrimis meleagridum avium meleagrum deflentium*). ¿Cómo no estar sorprendido de que él creyese tal cuento, o que esperase que lo creyeran los demás? ¿Qué niño es lo suficientemente ignorante como para imaginar que las aves anualmente lloran, y que las lágrimas sean tan abundantes, y que los pájaros se van de Grecia, donde Meleagro está muerto, a llorar a la India? ¿Qué van a pensar, digo, si los poetas dan muchas historias no menos fabulosas? Pero es cierto que cada día hay más tonterías en algo tan común como el ámbar, puede resultar divertido ver lo fácil que resulta convencer de algo falso, pero contar descaradamente fábulas resulta intolerable”.

En los sarcófagos que recogen esta temática, el personaje femenino que nos interesa aparece siempre a los pies del lecho del héroe, en una posición que subraya su relación directa con Meleagro. Esa figura es la que está expresando gestualmente un lenguaje más patético, ya que sus brazos están echados hacia atrás, sus omóplatos sobresalen de la espalda debido a que está en pleno movimiento hacia adelante. Las manos están tensionadas y los dedos alargados en su máxima expresión denotan un esfuerzo físico considerable. Sus cabellos están sueltos, sus ojos muy abiertos transmiten dramatismo, tiene la cara arrugada y la boca abierta, emitiendo un sonido desesperado por la muerte del héroe. En cuanto a su vestimenta, el quitón se le cae del hombro derecho debido a la velocidad de su carrera (Fig. 3).³⁹ Además de esta particularidad gestual y fisiognómica, la problemática de esta figura atañe al ámbito narrativo: encorsetada entre el lecho de Meleagro y el resto de los personajes, la mujer no tiene espacio físico para correr, y no sabemos a dónde le lleva su carrera. Su presencia supone una extrañeza narrativa que personaliza el episodio mítico representado.

La autora que ha dedicado más esfuerzos para intentar aclarar esta problemática de la figura femenina a la carrera ha sido María Luisa Catoni. Para la autora italiana, la forma de esta figura comunica un movimiento rápido hacia adelante que transmite una fuerte emoción, convirtiéndose en un signo que expresa un estado de desesperación.⁴⁰ El argumento fundamental



Fig. 3. Sarcófago con escenas del mito de Meleagro, ca. 170, Museo archeologico ostiense, n° inv. SBAO 101 (foto: 2015, Ilya Shurygin, Wikimedia Commons)

³⁹ Este sarcófago fue excavado en 1909 en el *Decumanus Maximus*, frente a las Termas de Neptuno (II, IV, 2). Se hizo a finales del período Antonino, pero en la antigüedad tardía se colocó contra la pared oeste y se usó como lavabo o fuente.

⁴⁰ M. L. CATONI, “Donna disperata in movimento: peripezie di un particolare”, en *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, Milán, 2013, pp. 47-81; EAD. “*Demens Luctus*: donna disperata in movimento. Metodi e interpretazioni”, *Eidola*:

de M. L. Catoni se basa en la aparición de este esquema gestual por primera vez en la cultura visual romana: se trata de una copa de plata hallada en Pompeya, en la primera mitad del siglo I.⁴¹ En esta copa, la escena retrata la muerte de Sémele (Fig. 4). En uno de los lados, está representado el momento de mayor angustia: Sémele aparece tendida hacia atrás, expresando gestualmente con cada uno de sus brazos que está cerca de morir, mientras que su brazo derecho se eleva por encima de la cabeza asumiendo la gestualidad de Endimión o Ariadna, su brazo izquierdo cuelga en abandono, señala su muerte inminente. Una de las sirvientas está situada en frente de Sémele en la misma posición que la mujer a la carrera de nuestros sarcófagos: tiene los brazos echados hacia atrás y el vestido se le ha deslizado hacia abajo, dejando al descubierto el hombro derecho y la parte superior de la espalda. Para Catoni, este gesto puede representar una versión figurativa de una figura retórica de inversión; es decir, la inversión del gesto de la partera habría dado lugar a la acuñación de una figura “anti-partera”,⁴² ya que la inversión de la dirección de los brazos en particular, de adelante hacia atrás, y la intensa energía de su extensión, podría ser una negación literal del gesto.⁴³



Fig. 4. Copa de plata con la muerte de Sémele y el baño de Dioniso, primera mitad del siglo I, procedente de Pompeya, Casa del Menandro (foto: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional)

International Journal of Ancient Art History 11 (2014), pp. 177-182; EAD. “Symbolic Articulation in Ancient Greece: Word, Schema, and Image”, en S. MARIENBERG (ed.), *Symbolic Articulation: Image, Word, and Body Between Action and Schema*, Berlín, 2017, pp. 131-152.

⁴¹ A. MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Roma, 1933, p. 336, fig. 130, coppa n° 9. Para el estudio de estas copas en el ámbito de la cultura artística romana, véase R. CIARDIELLO, “*In argento plane studiosus sum*. Argenti romani nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli”, en A. CORALINI (ed.), *DHER Domus Herculaneensis Rationes*, Bologna 2011, pp. 513-529; Teresa SARNATARO, *Privata luxuria all’ombra del Vesuvio. Le argenterie vesuviane: problemi di iconografia, cronologia, botteghe*, [Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II], 2011. Disponible en: <http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/8678> (consultado el 30 de octubre de 2023).

⁴² Sobre la iconografía de las parteras y nodrizas en el mundo romano, véase H. SCHULZE, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Ammen und Pädagogen Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft*, Mainz am Rhein, 1998; A. BINSFELD y M. GHETTA (eds.), “*Ubi servi erant?* Die Ikonographie von Sklaven und Freigelassenen in der römischen Kunst”, en *Ergebnisse des Workshops an der Universität du Luxembourg (Esch-Belval, 29.-30. Januar 2016)*, Franz Steiner Verlag, 2019.

⁴³ M. L. CATONI, “*From Motion to Emotion. An ancient Greek Iconography between literal and symbolic Interpretations*”, en H. BREDEKAMP, M. LAUSCHKE y A. ARTEAGA (eds.), *Bodies in Action & Symbolic Forms*, Berlín, 2012, pp. 99-120.

Para nosotros, esta explicación es poco satisfactoria, ya que no tiene en cuenta el relato de las fuentes textuales coetáneas a la creación de los sarcófagos, e ignora el dramático episodio de la ornitomorfosis que sufrieron las mujeres calidonias. La difícil ubicación de la figura femenina en el espacio narrativo de los sarcófagos podría deberse a que –tal y como transmitió Ovidio (*Met.* 8.542-546)– las mujeres fueron lanzadas al aire (*per aera mittit*, v. 546), y por ello son representadas a la carrera antes de emprender el vuelo, en un espacio físico que está comprendiendo también otro espacio alegórico de dolor, lamento y transformación. La sensación de movimiento que transmite nuestra mujer en cualquiera de los sarcófagos es indudable, y está en consonancia con aquellas aves en las que se transformaron –las gallinas de Guinea (*Numida meleagris*), en este caso–, ya que estas se desplazan mediante carreras rápidas. Esta ornitomorfosis está representada en el lateral de un sarcófago en el Museo Arqueológico Nacional de Florencia (Fig. 5), en el que se ve a una de las hermanas lamentándose, cubriéndose el rostro con las manos, tirándose de los cabellos, en un gesto de sufrimiento, y derramando las lágrimas premonitorias de su transformación en ave (*Ov. Met.* 8. 538-541). En la parte alta del lateral, un ave sobrevuela trágicamente la escena mostrando al espectador cuál fue el final de las mujeres meleágridas.⁴⁴



Fig. 5. Relieve lateral de sarcófago con la metamorfosis de las meleágridas, 170-180, Florencia, Museo Arqueológico Nacional, n.º. inv. 85196-85197 (foto: su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Direzione regionale Musei della Toscana)

⁴⁴ M. IOZZO, “Rilievi laterali di un sarcófago urbano”, en F. GHEDINI ET ALII (eds.), *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, Roma, 2018, p. 281, n. 186a-b.

LA MITIFICACIÓN DE LA *CONCLAMATIO*

La iconografía del episodio mítico de la muerte de Meleagro y del lamento de las mujeres calidónicas debe ser interpretada en el marco de las costumbres mortuorias romanas de los siglos I-II. Los sarcófagos están representando el momento concreto en el que se gritaba el nombre del difunto para certificar su deceso y, si finalmente este no respondía, se le cerraban los ojos, mientras las mujeres exteriorizaban su dolor.⁴⁵ En concreto, proponemos que estas imágenes recogen el momento final de la *conclamatio*:⁴⁶ cuando el difunto no responde a las llamadas, y se puede certificar la muerte del cuerpo presente.⁴⁷ Este ritual estaba legislado por la ley romana desde época monárquica, ya que el rey legislador Numa fijó un período máximo de luto, permitiendo a las mujeres llorar a sus padres y maridos hasta diez meses.⁴⁸ De todas las descripciones que encontramos en la literatura romana,⁴⁹ especialmente ilustradora para nuestros intereses es la de Lucano (*Far.* II, 20 y ss.), en la que se evidencia cómo el componente emotivo de este ritual sirve para corporeizar el lamento en la gestualidad y fisiognomía de las participantes:⁵⁰

“los recorrió un gran dolor silencioso. Así, en los comienzos de un duelo, llenas de pasmo, las casas están mudas, cuando los cadáveres yacen sin que se les haya gritado aún el último adiós (*cum corpora nondum conclamata iacent*) ni la madre, con los cabellos sueltos, haya empujado los brazos de las esclavas a sañudos golpes de pecho, sino que estrecha los miembros rígidos al escaparse la vida y el rostro exánime y los ojos con la fijeza amenazadora de la muerte (*fugiente rigentia uita uoltusque exanimes oculosque in morte minaces*); aquello no es aún dolor, y ya no es ansiedad (*necdum est ille dolor nec iam metus*): se inclina con la mente en blanco y queda pasmada de su desgracia”.⁵¹

El relato del sufrimiento de las mujeres en el momento de la *conclamatio* en Lucano está ligado a la escena concreta de los sarcófagos de Meleagro que nos ocupa, donde el esquema gestual y la fisiognomía de la mujer panofskiana estaría representando el momento posterior a la confirmación del fallecimiento del héroe, cuando ha roto en lamentos, y está siendo metamorfoseada en ave.⁵²

⁴⁵ J. ELSNER, “*The Embodied Object: Recensions of the Dead on Roman Sarcophagi*”, en M. GAIFMAN, V. PLATT y M. SQUIRE (eds.), *The Embodied Object in Classical Antiquity. Art History*, Oxford, 2018, pp. 546-565.

⁴⁶ PROP. IV, 7, 23; VIRG. *Aen.* IV, 224; SERV. *Aen.* 6, 218, *clamoremque rogī*; LUC. 2, 23; SEN. *Dial.* 9, 11, 7; OV. *Tr.* 3, 3, 43, *clamor supremus*; PS. QUINT. *Decl. mai.* 8,10, *conclamata suprema*.

⁴⁷ Las partes del ritual fúnebre romano fueron analizadas en detalle por É. UCUQ, “*Funus*”, en Ch. V. DAREMBERG y E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, París, 1877-1919; t. 2, parte 2, pp. 1386-1402.

⁴⁸ PLUT. *Numa* 12. 3; SEN. *Ep.* 63.13; PAUL. *Opin.* 1. 21.2-5.

⁴⁹ También las referencias de VIRG. *A.* 4.674: *ac morientem nomine clamat*, y PROP. 4.7.23: *mihi non oculos quisquam inclamauit euntes*, expresan claramente las emociones vinculadas a la *conclamatio* en cuanto al clamor de las mujeres y las miradas de los participantes.

⁵⁰ La ritualización de las emociones en este pasaje de Lucano es comentada en detalle por F. PRESCENDI, “Le deuil à Rome: mise en scène d’une émotion”, *Revue de l’histoire des religions*, 225, 2/2008, pp. 300-301.

⁵¹ MARCO ANNEO LUCANO, *Farsalia*, A. HOLGADO REDONDO (trad.), Madrid, 1984, p. 60.

⁵² A. PATURET, “Funérailles publiques et sépulture privée: le paradoxe de la mort dans l’ancienne Rome”, en *Acta Ias-yensia Comparationis*, 10, 2012, *Ritua de trecere/rite of passage/rites de passage*, pp. 22-29, desde el momento de la muerte, se organizaban gestos y actitudes en torno al difunto durante minuciosos rituales.

Como ha mostrado Zarah Newby,⁵³ también en los versos de Estacio, a final del s. I, podemos encontrar reflejado el dolor de este ritual funerario en los familiares, y su uso de paralelos mitológicos para ejemplificar la profundidad de este dolor. En una de sus composiciones, Estacio (*Sil.* V. 3. 36 y ss.) narra el sufrimiento de los familiares en el momento de mayor dramatismo del duelo, en el que tienen los ojos húmedos y gimen.⁵⁴ En estas escenas, los dolientes se arrojan hacia los cuerpos de sus seres queridos, de manera que es fácil relacionar sus versos con el esquema compositivo de la *conclamatio* en las escenas no mitológicas de los sarcófagos. Aunque se produjeron varias décadas después de que se escribieran los consuelos de Estacio, los sarcófagos muestran la misma preocupación por expresar el dolor de los dolientes e ilustrar su intensidad a través de ejemplos mitológicos. Según Z. Nawby, esta comparación nos sirve para entender cómo funciona la retórica de los sarcófagos: *Through the projection of real figures into mythological situations, or the pairing of real-life scenes of mourning with mythological ones, the sarcophagi work analogously to consolatory poetry.*⁵⁵ Un ejemplo de este argumento lo encontramos en la *Consolatio ad Liviam*, en el que se ofrece un consuelo a la esposa de Augusto por la muerte de su hijo Druso Nerón: el autor del texto primero cita ejemplos de duelo de las familias de Augusto y Tiberio, y luego continúa con referencias a madres míticas, esposas, y hermanas que lamentan la muerte de sus hijos. En ese juego de analogías, el poeta vuelve a servirse de las referencias ornitológicas para describir el lamento de las mujeres en los rituales funerarios y, alude, en concreto a las meleágridas cuyos plumosos pechos son cubiertos con alas (vv. 107-110: *sic plumosa novis plangentes pectora pennis*).⁵⁶

De la misma manera que los textos consolatorios están describiendo la *conclamatio*, los sarcófagos no mitológicos están plasmando esta práctica fúnebre.⁵⁷ En este sentido, P. Zanker afirma que estas escenas de *conclamatio* no mitológicas están vinculadas a las imágenes de Meleagro gracias al protagonismo de los motivos iconográficos propios de la consolación.⁵⁸ Por ejemplo, en un sarcófago del Lazio, la escena principal muestra a la niña fallecida en su kline, con un perro jugando a sus pies.⁵⁹ A ambos lados de la cabecera del lecho, los que probablemente sean sus padres, están cerrando la composición central, en actitud melancólica y silenciosa (Fig. 6). Sin embargo, tres mujeres dolientes gesticulan y lamentan en uno de los laterales del lecho. El joven muerto representado con los ojos cerrados, cubierto por el sudario que envuelve todo el cuerpo, dejando libre sólo la cabeza.⁶⁰

⁵³ Z. NEWBY, "Poems in Stone: Reading Mythological Sarcophagi through Statius' Consolations" en J. ELSNER y M. MEYER (eds.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, 2014, pp. 256-87, esp. 271-273, 274-276.

⁵⁴ PUBLIO PAPINO ESTACIO, *Silvas*, F. TORRENT RODRIGUEZ (trad.), Madrid, 1995, p. 210.

⁵⁵ NEWBY, "Poems in Stone", p. 285.

⁵⁶ *Consolatio ad liviam de morte drusi neronis*, T. GONZÁLEZ ROLÁN y P. SAQUERO (eds.), Madrid, 1993, pp. 90-91.

⁵⁷ R. AMEDICK, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata*, Berlín, 1991.

⁵⁸ P. ZANKER, *Die mythologischen Sarkophagreliefs und ihre Betrachter*, Munich, 2000, pp. 20-21.

⁵⁹ V. M. STROCKA, "Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen", en B. ANDREA (ed.), *Symposium über die antiken Sarkophage*, Marburgo, 1984, pp. 228-235.

⁶⁰ Un exhaustivo análisis de este tipo de sarcófagos lo encontramos en L. CAMILLI y F. TAGLIETTI, "Sepulture e monete: il prezzo dell'Ade? A proposito dei rinvenimenti monetali in tombe della necropoli di Porto all'Isola Sacra" en *Ricerche su Ostia e il suo territorio: Atti del Terzo Seminario Ostiense (Roma, École française de Rome, 21-22 ottobre 2015)*, Roma, 2018. Disponible en: <http://books.openedition.org/efr/3698> (consultado el 25 de octubre de 2023).



Fig. 6. Sarcófago con escena de *conclamatio*, ca. 200-220, British Museum, Departamento Griego y Romano, n° inv. 1805,0703.144 (foto: The Trustees of the British Museum)



Fig. 7. Sarcófago con escena de *conclamatio*, ca. 175, Museo arqueológico de Agrigento (foto: 2018, Codex, Wikimedia Commons)

Esta misma composición en paréntesis, en la que dos figuras enmarcan el lecho del cuerpo yacente, y las figuras dolientes se lamentan a ambos lados del difunto, está también presente en otro ejemplo de una cronología algo más temprana (ca. 175) que la anterior, en el que se ha producido una transgresión en los roles de género, ya que en este caso es un varón el que ejerce la gesticulación del duelo ante el cuerpo yacente de un niño de corta edad (Fig. 7).⁶¹

Como podemos comprobar, estas figuras dolientes de los sarcófagos de temática no mitológica estarían desempeñando la misma función trágica que nuestra enigmática mujer en los sarcófagos de Meleagro. Sin embargo, la gestualidad y fisonomía de los sarcófagos de temática mitológica y no mitológica adquieren dimensiones plásticas bien diferenciadas. Gracias a esta compleja relación entre ambas tipologías de sarcófagos, podemos afirmar que se ha producido un proceso de mitificación de la *conclamatio*: en la esfera mitológica, se ha representado la *conclamatio* con unas licencias artísticas (gestualidad, fisonomía, ornitomorfosis) que no están presentes en la esfera no mitológica sobre el mismo tema.

⁶¹ D. ŠTERBENC ERKER, "Gender and Roman funeral ritual", en V. HOPE y J. HUSKINSON (eds.), *Memory and Mourning in Ancient Rome*, Oxbow, 2011, pp. 40-60.

EL PAISAJE SONORO DE LA CONCLAMATIO

Tal y como hemos subrayado en los puntos anteriores, la analogía entre las mujeres meleágridas y las gallinas de Guinea es sustancialmente fónica y cinética: el lamento y el llanto de las mujeres alrededor de la kline de Meleagro se asemejaba mucho al sonido emitido por estas aves, de igual manera que la manera de desplazarse en carreras cortas y muy veloces también está relacionada con la especificidad narrativa y gestual de las mujeres en el esquema compositivo de los frontales de los sarcófagos. Estas aves tienen un tamaño algo menor que los gallos, su cabeza es pelada y pequeña, y sobre ella tiene una peineta carnosa y redonda.⁶² En la Roma del siglo I, estas aves eran conocidas popularmente como “las aves africanas”, seguramente debido a su origen.⁶³

Trabajos recientes han recreado algunos de los aspectos sensoriales del funeral romano, buscando reconstruir el contexto espacial y el cortejo funerario, incluyendo la visión, sonidos y olores experimentados por los participantes. En la cultura romana, para reconstruir los sonidos que acompañaban al entorno natural de las imágenes en movimiento, tenemos que atender a cómo el dolor y el lamento no sólo es perceptible por la gestualidad y fisiognomía de los cuerpos afligidos, sino que también los rituales funerarios eran actuaciones estructuradas que incluían ruidos estridentes, agudos, lacrimógenos y capaces de alterar la corporeidad de sus participantes. Para reconstruir este paisaje, necesitamos dotar a estas emociones de una estructura sociocultural que explique su presencia y naturaleza, haciendo nuestra la afirmación de F. Lordon, ya que, para los individuos sociales “en última instancia sus pasiones son ampliamente determinadas por las estructuras”.⁶⁴

En un trabajo capital sobre la importancia en el sistema simbólico de las mujeres en la cultura griega del lamento, Evy J. Håland señala cómo el idioma del sufrimiento es importante en el contexto de los roles de las mujeres.⁶⁵ Por este motivo, es posible identificar desde cronologías muy tempranas en la literatura griega pasajes en los que los sonidos emitidos por mujeres reales, o por seres mitológicas femeninos, tienen una clara vinculación con la esfera animal y funeraria. Desde las sirenas homéricas hasta los lamentos de la *Consolatio ad Liviam*, los sonidos de estas mujeres expresan una relación con el mundo de ultratumba. De todo el léxico griego que expresa acciones de lamento, el concepto que más se adapta a nuestra tesis es el de γόος, que podemos traducir por “lamento, planto ritual”.⁶⁶ Ya en los poemas homéricos, la marcha de Telémaco provoca un lamento en su madre que se expresa mediante este sustantivo (*Od.* 4. 758), también el de Hermíone por la huida de su madre Helena (*Colluth.* 336), o el llanto de las Helíades (*A. R.* 4. 605) son definidos por esta expresión.⁶⁷ En el mundo antiguo, los sonidos emitidos por las mujeres en las ceremonias fúnebres se perciben como un cruce

⁶² G. ARNOTT, *Birds in the Ancient World from A to Z*, Londres, 2007, pp. 206-207; A. GREEN, *Birds in Roman Life and Myth*, Londres, 2023, pp. 120-121.

⁶³ H. Ep. 2.53, *Afra avis*; Petr. 93. *Afra volucres*; Juv. 11.142, *Afrae novis*; Mart. 3.58.15, *Numidicaeque guttatae*.

⁶⁴ F. LORDON, *La sociedad de los afectos: por un estructuralismo de las pasiones*, Buenos Aires, 2018, p.12.

⁶⁵ E. J. HÅLAND, *Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece: Writing History from a Female Perspective*, Newcastle, 2014.

⁶⁶ M. ALEXIOU, D. YATROMANOLAKIS y P. ROILOS, *The ritual lament in Greek tradition*, Lanham, 2002, pp. 102-104.

⁶⁷ L. SWIFT, *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford, 2010.



Fig. 8. a) *Numida meleagris*, gallina de Guinea en el Parque Nacional Murchison's Falls, Uganda (foto: Bernard Dupont, Wikimedia Commons); b) Mosaico Romano con gallina de Guinea y loro, ca. 100, Moscú, Museo Estatal Pushkin de Bellas Artes (foto: shakko, Wikimedia Commons)

entre los gritos y el canto en la poesía y la tragedia griegas.⁶⁸ La asimilación del dolor femenino con el canto de los pájaros es un tópico literario que está bien documentado, especialmente en la tragedia ateniense, como cuando Esquines compara el lamento postrero de la muerte con el canto de un cisne (Aesch. *Ag.* 1444–6).⁶⁹ Es, sin embargo, en la tragedia de Sófocles, donde se exhibe una gama más amplia de diferentes registros de lamento,⁷⁰ en el que se hace referencia a un lamento femenino asociado con un sonido similar al de un pájaro.⁷¹ Especialmente dramático resulta el duelo de Antígona (423-4),⁷² cuando ella lanzaba gritos penetrantes como un pájaro desconsolado cuando distinguió el lecho vacío del nido huérfano de sus crías.⁷³

En este sentido, consideramos importante tener en cuenta cómo el paisaje sonoro en la acción real de la *conclamatio* y el sonido emitido por las gallinas de Guinea está siendo codificado visualmente en los sarcófagos. Para poder fundamentar esta relación razonada, debemos entender que los gestos en el lenguaje artístico antiguo no pueden entenderse como unidades de significado aisladas, sino que forman parte de esquemas gestuales que se refieren a conceptos tales como el movimiento, el espacio, la voz, etcétera...es decir, todas esas cualidades implícitas en el gesto que desbordan al propio gesto en su mera naturaleza física. Así, la gestualidad y la fisonomía nos permiten interpretar los movimientos del cuerpo de manera simbólica, ya que el cuerpo de las meleágridas está en movimiento, y la voz forma parte de esta actitud cinética, *And that vocal movement (vocifération) is gesture, i. e., it contains a meaning*.⁷⁴ Por ello, el hecho de que nuestra mujer a la carrera tenga la boca abierta en actitud

⁶⁸ O. DUNHAM, “Private Speech, Public Pain: The Power of Women’s Laments in Ancient Greek Poetry and Tragedy”, *CrissCross*, 1:1 (2014), pp. 21–22.

⁶⁹ Ejemplos similares en AESCH. *Cho.* 50; EUR. *El.* 151–6, *Hec.* 146–8, *Hel.* 1107–11.

⁷⁰ K. DERDERIAN, *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy*, Leiden, 2001.

⁷¹ SÓFOCLES, *Aj.* 973; *El.* 81; *OT.* 30.

⁷² M. GIORDANO, “Women’s Voice and Religious Utterances in Ancient Greece”, *Religions*, 2:4 (2011), pp. 729–743.

⁷³ SÓFOCLES. *Tragedias*, A. ALAMILLO (trad.), Madrid, 1981, p. 264.

⁷⁴ J. TRABANT, “Language and Image as Gesture and Articulation”, en S. MARIENBERG (ed.), *Symbolic Articulation: Image, Word, and Body between Action and Schema*, Berlín, 2017, p. 62.

de lamento, grito y llanto (Fig. 9), nos obliga a relacionar ese esquema gestual concreto con el sonido que vincula a la figura con un paisaje sonoro determinado: en este caso, el de la *conclamatio* y –en su esfera mitológica y metafórica– y el de las gallinas de Guinea,⁷⁵ cuya repetición onomatopéyica es denominada “cloqueo”,⁷⁶ y que en su estridencia e ininteligibilidad se asemeja al sonido emitido por las mujeres durante las ceremonias mortuorias. Incluso, se ha llegado a apuntar cómo algunas aves emiten un sonido que se puede llegar a asociar fácilmente con el de la voz humana, *similarities in the anatomy of the vocal tract result in vocalisations which can easily be associated with the human voice rather than bird sounds*.⁷⁷ La repetición parece que también pudo ser una de las señas identificativas del ceremonial romano, como afirma López-Cañete,⁷⁸ a partir del testimonio de Servio (A. 6. 218), donde las expresiones que remarcan la insistencia en el llamamiento al difunto como *per interualla conclamentur y post ultimam conclamationem*, nos indican que la práctica sonora de la constatación final de su muerte se podía repetir hasta en tres ocasiones, adquiriendo así un carácter repetitivo que facilitaría su dramatización.⁷⁹



Fig. 9. Detalle del sarcófago con la muerte de Meleagro, ca. 180, Museo del Louvre, Departamento de Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas, n° inv. Ma 539 (MR 879) (foto: Mbzt Wikimedia Commons)

⁷⁵ El origen etimológico de estas aves parece derivar de una helenización del vocablo semítico *melek*, ya que su lugar de origen es África. La especie fue ampliamente domesticada en Grecia y Roma, y presumiblemente llegó a Grecia a través de Egipto, como afirma Calixeno de Rodas (627F2). En su período imperial, los romanos a menudo los llamaban simplemente “pájaros africanos”.

⁷⁶ En este vídeo se puede comprobar el cloqueo repetitivo y agudo de un ejemplar de gallina de Guinea. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=z79shaLU5Ek> (consultado el 26 de octubre de 2023).

⁷⁷ K.-H. FROMMOLT y M. CARLÉ, “The Song of the Sirens”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, 24 (2016), p. 20.

⁷⁸ D. LÓPEZ-CANETE QUILES, “Tres veces Lesbia (nota a Catulo, 58)”, *Habis*, 35 (2004), p. 203.

⁷⁹ Para PRIEUR, *La Mort dans l'Antiquité romaine*, p. 18, esta práctica incluso podría renovarse mucho después de la muerte, ya que en ciertos epitafios el difunto pide al transeúnte que pronuncie su nombre, como por ejemplo en esta inscripción de Cherchell (C.I.L., VIII, 9439): *six felix, qui dixeris Ammoni have*.

El relato de la transmisión de la inolvidable mujer panofskiana finaliza –y, a la vez, empieza– en el púlpito de la Catedral de Siena de Nicola Pisano. Si enfrentamos a las meleágridas romanas con la figura femenina que huye despavorida en la escena de la *Matanza de los Inocentes*, las preguntas que nos hicimos antes también nos las podemos hacer ahora: ¿hacia dónde corre o se traslada esta figura? ¿Qué le hace expresarse gestualmente de manera tan violenta? ¿Por qué es tan particular su fisonomía? La respuesta a estas cuestiones la encontramos también si consideramos que la principal analogía que las fuentes nos revelan es de carácter fónico. Según Settis,⁸⁰ el gesto expresivo tomado de los sarcófagos romanos quiere traducir el *ploratus et ululatus multus* de las madres en el que insiste Mateo (2,18).⁸¹ Ambos verbos latinos (*plōrō*, y *ūlūlo*) transmiten un paisaje sonoro nuevamente patético, en el que la acción de gritar en voz alta –*plōrō*–⁸² y de lanzar un grito lúgubre –*ūlūlo*–⁸³ describen una experiencia del lamento muy similar al episodio mítico de la muerte de Meleagro, y muy similar, a su vez, a las mujeres sardas que todavía lloran a sus muertos.

En un ejercicio de etnoarqueología –legitimado por la pervivencia real en el Mediterráneo de trazas de tradiciones populares arraigadas desde el mundo antiguo–, es posible identificar hoy en día en algunas áreas mediterráneas a las aves como un elemento clave en el imaginario funerario para entender el espacio liminal entre el mundo de los vivos y el de los muertos.⁸⁴ No sólo eso, sino que, además, si atendemos la práctica ritual de las mujeres dolientes profesionales que todavía están activas en territorios romanizados como Cerdeña,⁸⁵ podemos comprobar la semejanza sonora entre el cloqueo de las gallinas de Guinea y los lamentos de las mujeres dispuestas a los pies del lecho del difunto:⁸⁶ como una suerte de meleágridas contemporáneas, la pervivencia de la cultura del lamento del Mediterráneo antiguo todavía está presente en el paisaje sonoro que constituye la práctica ritual de estas mujeres. En estos cantos fúnebres, la dramatización es teatralizada por las mujeres que se dirigen al ausente polifónicamente.⁸⁷ Parece, así, que la relación entre lo femenino, lo sonoro y lo funerario está bien

⁸⁰ SETTIS, “La culla in una tomba”, p. 39.

⁸¹ Mateo 2, 18: “Voz fue oída en Ramá, grande lamentación, lloro y gemido; Raquel que llora a sus hijos, y no quiso ser consolada, porque perecieron”, *Biblia Reina Valera Revisada* (RVR1977).

⁸² Cic. *Att.* 15, 9: *date puero panem, ne ploret*; QUINT. 6, 1, 47: *lacrimandum est, non plorandum*; Sen. *Ep.* 63, 1: *jubeo te plorare*; HOR. *S.* 1, 10, 91: *ille suae (puellae) plorabit sobrius*; Tib. 2, 5, 103: *plorabo tibi*.

⁸³ Ov. *M.* 4, 404: *summoque ulularunt vertice Nymphae*; Id. *H.* 2, 117: *per vias ululasse animas*; HOR. *S.* 1, 8, 25: “*Tisiphone thalamis ululavit in illis*”; LUC. 6, 261; *ululanti voce canere*; Cic. *Or.* 8, 27: *penitusque cavae plangoribus aedes Femeineis ululant*. La relación entre el *funus*, el verbo *ūlūlo* y su carácter onomatopéyico vinculado con las aves es analizado por S. REY, “Cris et ululements. Les pleurs romains dans leur dimension sonore”, en *Dossier: Des femmes qui comptent: Genre et participation sociale en Grèce et à Rome*, 2020, p. 205. Disponible en: <http://books.openedition.org/editionsehess/30062> (consultado el 25 de diciembre de 2023).

⁸⁴ J. POLLARD, *Birds in Greek life and myth*, Londres, 1977, p. 189; L. DANFORTH y A. TSIARAS, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton, 1982, p. 62.

⁸⁵ NEP. *Cat.* 1, 4; Sil. *Pun.* XII, 393.

⁸⁶ A partir del segundo 54, las mujeres emiten un sonido onomatopéyico y repetitivo, como lo hacen las gallinas de Guinea en el vídeo anterior: <https://www.youtube.com/watch?v=kJUQxehrZX4&t=23s> (consultado el 26 de octubre de 2023). REY, “Cris et ululements...”, p. 203, fig. 1, cita otro ejemplo de mujeres lamentándose a los pies del lecho del difunto en la película documental de Cecilia Mangini, *Stendali - Suonano Ancora* (1959).

⁸⁷ S. ZEITLIN e I. HARLOW, *Giving a Voice to Sorrow: Personal Responses to Death and Mourning*, Nueva York, 2001, pp. 32-34.

documentada en el imaginario antiguo y que, por lo tanto, la analogía entre el lamento de las meleágridas y las gallinas de Guinea responde a una constante antropológica que ha atravesado siglos de tradición cultural.

UNA LECTURA FISIOGNÓMICA DE LAS MELEÁGRIDAS

En esta última parte del texto, presentaremos una propuesta de interpretación del episodio de las meleágridas a partir de la semejanza entre cómo la cultura artística romana del siglo II y las fuentes fisiognómicas heredadas del mundo griego describieron –cada una en su lenguaje particular– a estas mujeres dolientes de la *conclamatio*.⁸⁸ No queremos con ello afirmar taxativamente, sin embargo, que los escultores de la serie de sarcófagos de Meleagro estuvieran en contacto directo con estas fuentes fisiognómicas en el momento de su acción artística; pero sí proponemos que la conciencia fisiognómica que caracteriza a las culturas artísticas griegas y romanas era un factor decisivo en la configuración de los tipos gestuales y fisiognómicos en este momento concreto de mitificación de la *conclamatio*. Según afirma Elsner, en términos fisiognómicos, las fuentes artísticas están visibilizando –en la mayoría de los casos– ejemplos de conducta y carácter positivos; mientras que las fuentes textuales suelen definir modelos negativos.⁸⁹ En nuestro caso, podemos proponer una interpretación común para las fuentes textuales y visuales, ya que ambas estarían dando un modelo negativo relacionado con estas mujeres representadas al límite de su entendimiento racional. Los rasgos fisiognómicos de las meleágridas son particulares, y no se encuentran en otras figuras de la cultura antigua del lamento: unos ojos abiertos, tensionados por una mirada excitada; la boca abierta en clara alusión a los sonidos emitidos; el rostro con esas marcas del tiempo en forma de arrugas; el cabello suelto y largo, al viento, en movimiento, trasladando esa carrera corta de las gallinas de Guinea; los brazos estirados y con la musculatura marcada debido a un esfuerzo físico, las palmas de la mano vueltas hacia el suelo, lo que exige un alargamiento de los miembros y los hombros, que aparecen al descubierto; y, finalmente, unos omóplatos muy marcados que sobresalen de la espalda por la violencia del movimiento. Como decíamos unas páginas más arriba, esta descripción de las mujeres representadas en los sarcófagos está en consonancia con las líneas de Lucano (*Far.* II, 20 y ss.), en las que detallaba cómo en la *conclamatio* las esclavas se daban golpes de pecho, tenían los miembros rígidos, el rostro exánime y los ojos con la fijeza amenazadora de la muerte (*fugiente rigentia uita uoltusque exanimes oculosque in morte minaces*).

Esta plasticidad de nuestra figura femenina está fielmente expresada verbalmente por la referencia de Apolodoro (1.8.3) al proceso de ornitomorfofisis de las mujeres calidónicas: cuando el mitógrafo utiliza el verbo “ἀπορνεῶ” alude a esta capacidad de transformación gestual y fisiognómica que se expresa mediante el movimiento que supone esta transformación en pájaro (cf. Sch. Ar. Av. 251). En esta conjugación verbal convergen nuestras evidencias textuales y visuales: ambas aluden a un proceso de transformación en la esfera mitológica del episodio de Meleagro que ha sido mitificado en un momento concreto de la cultura romana debido al protagonismo que adquirió en las prácticas funerarias el rito de la *conclamatio*.

⁸⁸ E. EVANS, “Physiognomics in the Roman Empire”, *The Classical Journal*, 45 (1945-50), pp. 277-282.

⁸⁹ J. ELSNER, “Physiognomics: Art and Text”, en S. SWAIN (ed.), *Seeing the face, seeing the soul. Polemon's Physiognomy from classical Antiquity to medieval Islam*, Oxford, 2007, pp. 203-227.

En el proceso de ornitomorfosis que están sufriendo las mujeres calidónicas, hay un rasgo fisiognómico que es fundamental para nuestra interpretación: los omóplatos que sobresalen de manera brusca, y que convierten a la espalda en una de las partes más visibles de estas figuras, como podemos ver en el ejemplar que estuvo visible en la época medieval en Florencia, y que pudo servir como objeto de transmisión de toda esta cultural gestual y fisiognómica del lamento (Fig. 10).⁹⁰ Si repasamos la *Physiognomica*, obra atribuida a la escuela aristotélica en el siglo IV a.C.,⁹¹ uno de los caracteres que sería reconocible por esta cualidad física sería la del individuo ἀναίσθητος, cuyos rasgos, entre otros, son una garganta y piernas carnosas, los omóplatos levantados hacia arriba, la frente grande y redonda, las mejillas grandes, el costado carnoso, el cuello grueso, y que adopta los movimientos, la figura y la expresión que aparece en su rostro (Pseudo-Arist. *Phys.* 807b16).⁹² En la edición de referencia que suele citarse de esta obra en castellano, se traduce ἀναίσθητος por “estólido”, que la RAE define como “falto de razón y discurso”. La presencia de este adjetivo en las fuentes fisiognómicas nos revela un curioso ejemplo de intertextualidad, ya que su aparición está ligada a rasgos fisiognómicos que concuerdan, también, con los de nuestras mujeres. Por ejemplo, Polemón (*De physiognomia liber*, 23v.20, en la edición de Foerster), al describir a la perdiz –*coturnix*–, dice de ella que parlotea terriblemente tímida y estólida (*garrula pavidā fugax stolidā*).⁹³ El adjetivo *garrula* se refiere a un ave que parlotea, charlatana; es decir, que emite sonidos de manera descontrolada y repetitiva, como nuestras mujeres meleágridas. Incluso si avanzamos en el tiempo, en la obra de Gerardo de Cremona, podemos encontrar el mismo adjetivo *stolidā* (libro II. cap. 28) para definir el carácter de aquel individuo cuyos ojos sobresalen hacia afuera –de igual manera que nuestras mujeres meleágridas–, como un descarado, hablador y estólido. Podríamos afirmar, por tanto, que el adjetivo *stolidā* se utiliza en las fuentes fisiognómicas para definir rasgos que son ilustradores de la gestualidad y carácter de las mujeres que lloraron el cuerpo de Meleagro y que fueron mitificadas con el episodio de la ornitomorfosis.

Durante la Antigüedad, el fundamento de este saber fisiognómico se basaba en que *one physical sign (semeion) for every 'pathos'*.⁹⁴ Para ello, debemos inferir fisiognómicamente un signo correspondiente al patetismo de una determinada parte del cuerpo; en nuestro caso de estudio, la parte del cuerpo que ofrece una mayor singularidad será los sobresalientes omóplatos. Las pocas referencias –podemos contar tan sólo tres– a unos omóplatos con estas características en el tratado aristotélico están definiendo sujetos que están al límite de la racionalidad.

⁹⁰ SETTIS, “La culla in una tomba”, p. 59.

⁹¹ J. CALE y A. STAVRU, *Visualizing the invisible with the human body: Physiognomy and ekphrasis in the ancient world*, Berlín, 2020, pp. 4-5.

⁹² *Fisiognomía*, PSEUDO ARISTÓTELES. *Fisiólogo*, ANÓNIMO, T. MARTÍNEZ MANZANO y C. CALVO DELCAN (trads.), Madrid, 1999, pp. 51-52.

⁹³ La obra fisiognómica de Polemón proporciona información sobre la actitud de este hacia Roma y el emperador Adriano y ofrece comentarios valiosos sobre el carácter de la vida política y cívica en el mundo griego del siglo II. Sobre esta relación de Polemón con la cultura romana, véase S. SWAIN, “Polemon’s Physiognomy”, en S. SWAIN (ed.), *Seeing the face, seeing the soul. Polemon’s Physiognomy from classical Antiquity to medieval Islam*, Oxford, 2007, pp. 125-203.

⁹⁴ A. STAVRU, “Pathos, physiognomy and ekphrasis from Aristotle to the Second Sophistic”, en J. C. JOHNSON y A. STAVRU (eds.), *Visualizing the invisible with the human body: Physiognomy and ekphrasis in the ancient world*, Berlín, 2020, p. 146.



Fig. 10. Sarcófago con la muerte de Meleagro, ca. 170-180, Milán, Colección Torno (según Settis, 2021, fig. 30)

En Pseudo-Arist. (*Phys.* 807b17), se describe los signos del individuo desvergonzado,⁹⁵ descarado,⁹⁶ insolente, de aquel que ha perdido el pudor,⁹⁷ y la piedad,⁹⁸ mediante la denominación de “ἀναιδείη”. En el mismo tratado aristotélico (*Phys.* 808a23), encontramos otra definición en la que se describen unos omóplatos separados, grandes y anchos: se trata del individuo iracundo,⁹⁹ apasionado,¹⁰⁰ de fuerte temperamento,¹⁰¹ que es descrito mediante el adjetivo “θυμώδης”. El común denominador entre el individuo que es definido como “ἀναισθήτου”, “ἀναιδοῦς” y “θυμώδους,” es que todos ellos poseen un carácter que denota unas acciones alejadas del criterio griego de mesura y equilibrio, individuos cuyos omóplatos se presentan prominentes, como una señal fisiognómica que denota un esfuerzo físico asociado a una falta de sensibilidad y pudor. ¿Qué tienen en común, entonces, estos caracteres con las mujeres meleágridas?

De los tres ejemplos anteriormente comentados, aquel que nos ofrece más argumentos para construir un argumento sólido es el adjetivo “ἀναισθητος”. Esta cualidad de un sujeto se utiliza en griego para expresar la insensibilidad de alguien,¹⁰² su inconsciencia,¹⁰³ su incapacidad de percibir mediante los sentidos.¹⁰⁴ Siglos más tarde,¹⁰⁵ Bartolomé de Messina traducirá “ἀναισθητος” por *insensibilis*, siendo, de esta manera, fiel al contenido real del concepto aristotélico: es decir, aquel que no es capaz de sentir sensaciones propias del afecto y que, por tanto, ha perdido parte de la capacidad humana de percibir. Así, si atendemos a la forma verbal

⁹⁵ *Il.* 1.149.

⁹⁶ *HES. Fr.* 302.7; *AR. Nu.* 1236; *HYP. Ath.* 23.

⁹⁷ *Od.* 22. 424.

⁹⁸ *PAUS.* 1. 28. 5; *Thphr. Fr.* 100.

⁹⁹ *PL. R.* 456a.

¹⁰⁰ *PL. R.* 375c.

¹⁰¹ *X. Mem.* 4.1.3.

¹⁰² *HP. Epid.* 3.17.15; *X. Cyn.* 12.13; *ISOC.* 12.112; *Th.* 1.82.

¹⁰³ *PL. Ti.* 51d.

¹⁰⁴ *PL. Ti.* 52a.

¹⁰⁵ Véase la edición de R. FOERSTER, *Scriptores physiognomici graecis et latini*, Leipzig, 1893; L. DEVRIESE, “An Inventory of Medieval Commentaries on pseudo-Aristotle’s *Physiognomonica*”, *Bulletin de philosophie médiévale*, 59 (2017), pp. 215-246.

de este mismo radical, “ἀναισθητέω” hace alusión al proceso de carecer de la facultad de la sensación,¹⁰⁶ de perder la sensibilidad, de quedarse sin conocimiento, o perder el sentido.¹⁰⁷ Teofrasto, incluso, denominó a uno de sus caracteres así (*Char.* 14.1: ἡ ἀναισθησία), queriendo destacar la insensibilidad y poco sentido del que operaba lentamente en lo referido a las palabras y las acciones.¹⁰⁸ Este campo semántico actúa como opuesto del sustantivo “αἴσθησις”, concepto que cuenta con una larga tradición hermenéutica en la cultura filosófica occidental. La “αἴσθησις” es la percepción por los sentidos de la que estamos dotados los seres humanos,¹⁰⁹ la capacidad de percepción sensorial,¹¹⁰ de la cual se deriva un conocimiento concreto.¹¹¹

Parece, por lo tanto, que, para la conciencia fisiognómica antigua, unos omóplatos levantados hacia arriba son señal inequívoca de individuos que están en proceso de perder la capacidad de percibir por los sentidos. La insensibilidad del “ἀναισθητος” es bastante cercana a la insensibilidad de nuestras mujeres meleágridas, que debido al esfuerzo físico, mental y emotivo al que se ven expuestas durante el lamento de la *conclamatio*, que, siendo metamorfoseadas en aves, pierden la capacidad de percibir mediante los sentidos. Incluso, si recuperamos brevemente algunos de los otros caracteres fisiognómicos descritos en el tratado aristotélico que compartían la presencia de omóplatos prominentes, podríamos afirmar que también estas mujeres tienen algo de iracundas, pasionales e insolentes, ya que, en esa representación del lamento, sus cuerpos están vehiculando esta falta de racionalidad. Es interesante este continuo relato que –de manera natural– nos lleva siempre a incidir en cuestiones sonoras, sensitivas, cinéticas, gestuales o fisiognómicas: todas ellas forman la excepcionalidad iconográfica de las meleágridas, y nos revelan cómo las imágenes están traduciendo a su propio lenguaje un ámbito de problematización en el que se hibridan lo ritual y lo mitológico.

¹⁰⁶ EPICUR. *Ep.* [2] 65.

¹⁰⁷ X. *Eph.* 3.7.49.

¹⁰⁸ Sin embargo, Teofrasto no dio descripciones físicas de ninguno de sus caracteres. Véase M. POPOVIC, *Reading the human body: Physiognomics and Astrology in the Dead Sea Scrolls and Hellenistic-Early Roman Period Judaism*. [Thesis fully internal (DIV), University of Groningen]. s.n. 2006, p. 92.

¹⁰⁹ ANAXAG. B 2; DEMOCR. B 9, 11, 125; ARIST. *Metaph.* 980a21.

¹¹⁰ PL. *R.* 507e; PTOL. *Iudic.* 11. 20.

¹¹¹ E. *El.* 290; ISOC. 1. 47.