



Eikón Imago
e-ISSN: 2254-8718

Atalanta e Hipomenes: recreación iconográfica de un mito

María Isabel Rodríguez López¹

Recibido: 02/09/2018 / Aceptado: 29/10/2018 / Publicado: 15/2018

Resumen. Tomando como pretexto el hermoso cuadro de Guido Reni que conserva el Museo del Prado volveremos la mirada al mundo antiguo, y ahondaremos en el origen del mito y en los antecedentes literarios e iconográficos que sirvieron de preámbulo a la obra del pintor boloñés. También señalaremos la influencia de Reni y cómo su obra maestra calaría hondo en la pintura occidental, convertida desde entonces en paradigma icónico del tema hasta llegar a nuestros días
Palabras clave: Hipomenes, Atalanta, Guido Reni, Iconografía Clásica, Ovidio.

[en] Atalante and Hippomenes: iconographic recreation of a myth

Abstract. Taking as a pretext the beautiful painting by Guido Reni housed at the Prado Museum, we will look back at the ancient world to delve into the origin of the myth and the literary and iconographic antecedents that served as a preamble to the work of the Bolognese painter. We will also highlight the influence of Reni in the following art and how Western painting was deeply influenced by his masterpiece, which has since become an iconic paradigm of the motif until present day.

Key Words: Hippomenes, Atalante, Guido Reni, Classical Iconography, Ovidius

Sumario. 1. Introducción. 2. El mito y sus principales fuentes. 3. Génesis y evolución iconográfica en el arte grecorromano. 4. Breves consideraciones sobre el simbolismo de la manzana. 5. Desarrollo iconográfico en la Edad Media y el Renacimiento. 6. Guido Reni y su influencia en la iconografía. 7. La recepción del Hipomenes y Atalanta de Guido Reni en la pintura del siglo XX. 8. Reflexión final. 9. Bibliografía.

Cómo citar: Rodríguez López, María Isabel (2018), “Atalanta e Hipomenes: recreación iconográfica de un mito”, *Eikón Imago* 13, 167-196.

1. Introducción

El extraordinario lienzo que representa la carrera pedestre entre Hipomenes y Atalanta que hoy conserva el Museo del Prado (P03090) fue pintado por Guido Reni (Bolonia, 1575-Bolonia, 1642) en el cenit de su carrera, en torno a 1618-19 y se considera hoy en día una de las obras maestras de su autor².

¹ Universidad Complutense de Madrid
E-mail: mirodrig@ucm.es

² La producción mitológica de Reni es numéricamente inferior a su pintura religiosa. Sin embargo, son importantes sus obras mitológicas de las que destacan especialmente *La Aurora*

Es una pintura de carácter teatral, en la que a modo de imagen "monoscénica"³ se representa el preciso instante en que la joven Atalanta sella su destino al detenerse a recoger una de las doradas frutas lanzadas por su oponente. Todos los elementos que la integran (composición, iluminación, tratamiento de las figuras, cromatismo) subrayan el carácter dramático y la esencia barroca de su autor.

En 1664, unos meses antes de su fallecimiento, Felipe IV adquirió un notable conjunto de pinturas procedentes de la colección del marqués de Serra, a través de don Gaspar de Bracamonte, entonces Virrey de Nápoles; entre ellas se encontraban dos magníficas obras de Guido Reni, el Hipomenes y Atalanta del Prado y un Cristo con la cruz a cuestas que hoy se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴.

La obra mitológica de Reni formaba parte de la colección Real en 1666, estando documentado su paradero en la llamada Galería del Cierzo del Alcázar madrileño, desde 1700; salvada del incendio de 1734, pasaría más tarde al Palacio Real Nuevo de Madrid y finalmente a la "Sala reservada" de la Academia madrileña en 1796 (junto con otros cuadros que habían sido considerados "lascivos"), desde la que llegaría finalmente al Museo del Prado, tras su apertura en 1827⁵.

2. El mito y sus principales fuentes

Antes de profundizar en la iconografía del cuadro, objeto prioritario de este trabajo, comenzaremos por desvelar la identidad de sus protagonistas, atendiendo al mito y sus principales fuentes. Atalanta significa "la de alados pasos" y es una heroína griega a quien que las fuentes literarias sitúan en Arcadia o en Beocia. Algunos autores señalan que hubo varias Atalantas en la Mitología griega, la que Eurípides (*Meleagro*) sitúa en la leyenda de Arcadia y la de Beocia, descendiente de Esqueneo y que, andando el tiempo, ambos personajes pudieron haberse fundido en una sola leyenda. Como ha señalado Daniela Filipa dos Santos Pereira⁶, la

(su obra maestra, Palacete Rospigliosi- Pallavicini, Rioma), *El Rapto de Europa* (London, Coll. Mahón; San Petersburgo, Museo del Ermitage), *Las bodas de Baco y Ariadna* (Roma, Accademia di San Lucca), *El rapto de Helena* (Musée du Louvre), *El rapto de Deyanira* (Musée du Louvre), *Los trabajos de Hércules* (Musée du Louvre; Galeria degli Uffizi), *Baco niño* (Firenze, Pitti; Dresden, Gemäldegalerie), *Apolo desollando a Marsias* (Toulouse, Musée des Agustins); Munchen, Alte Pinakotek; Torino, Galeria Sabauda), *Fortuna* (Pinacoteca Vaticana; Roma Accademia di San Lucca), *El aseo de Venus* (London, National Gallery), *Dido y Eneas* (Kassel, Staatliche Gemäldegalerie; Madrid, Palacio Real), *Andrómeda liberada por Perseo* (Roma, Galeria Pallavicini; London, National Gallery), *Venus golpeando al Amor* (destruida, antes en Berlin, Kaiser Friedrich Museen), *Pelea de amorcillos* (Museo Cívico di Torino; Palazzo del Senado, Roma), entre otras. Véase, Pepper, S. (1984).

³ Término acuñado por Antonio Manuel Castiñeiras en su obra (1998).

⁴ García Cueto, D (2005). Relaciones artísticas entre España y Bolonia en el siglo XVII, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, p. 285.

⁵ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/hipomenes-y-atalanta-guido-reni/57b90be2-1b03-437e-81b5-78c4eb92bbe2> [consulta: 14/08/2018].

⁶ Un análisis de las fuentes literarias relacionadas con el mito que nos ocupa puede encontrarse en Dos Santos Pereira, D.F. (2017). O mito de Atalanta das Fontes Clássicas à receção em Mundo Antigo. Universidade de Coimbra.

existencia de diferentes versiones sobre la filiación paterna de la doncella, podría explicarse por el contenido del escolio al *Idilio* 3.40-42 de Teócrito, en el cual se informa de la existencia de dos Atalantas, la Beocia, hija de Esqueneo (cazadora y atleta) y la de Arcadia, terrible por su extraordinario manejo del arco. La mención más antigua que conocemos hoy, corresponde a uno de los fragmentos del *Catálogo de mujeres* atribuido a Hesíodo (*Fr.* 75), quien la hace hija de Esqueneo, y por tanto relacionada con la cultura beocia. Diodoro Sículo, Higino, Ovidio, Estacio, Pseudo-Apolodoro y Pausanias siguen la genealogía dada por Hesíodo. Por su parte, Teognis, Calímaco, Propercio y Claudio Eliano señalan otras paternidades.

Cuenta su leyenda que fue abandonada por su padre en el monte Partenio al nacer, y que sobrevivió porque fue amamantada por una osa y encontrada por unos cazadores que se ocuparon de su crianza. Atalanta es una fémina indómita y montaraz, que trasgrede el rol dado a la mujer griega; estuvo consagrada a Artemisa y fue una notable cazadora que tuvo una participación destacada en la cacería de Calidón, la única mujer que formó parte de la expedición. Como la diosa a la que adoraba, también Atalanta rechazó el matrimonio e impuso una dura prueba a cuantos pretendientes osaron acercarse a ella: anunció que sólo aquel que lograra imponerse en una carrera pedestre podría conseguir su mano; si ella lograba la victoria, entonces daría muerte a su rival. A pesar de que Atalanta concedía ventaja a sus oponentes al comienzo de la competición, sus habilidades montaraces, la hacían invencible.

Así discurrió su existencia hasta que llegó a su reino Melanion o Hipomenes (según los autores), héroe de ilustre linaje, descendiente de Posidón, que conseguiría derrotarla gracias a la ayuda de Afrodita. Ante los ruegos del enamorado, la diosa del amor inspiró un ardid al joven y le regaló tres manzanas de oro procedentes del Jardín de las Hespérides (Servio, *A.* 3,113) o del santuario de Afrodita en Tamaso, Chipre (Ovidio, *Met.*X, 645-650), aconsejándole que cada vez que ella estuviera a punto de darle alcance en la carrera, dejara caer al suelo una de las preciosas frutas. Seducida por la belleza de las doradas manzanas, la joven Atalanta se detenía a recogerlas; y así, mientras ella se distraía, Hipomenes conseguía alcanzar la meta.

Rendida Atalanta al matrimonio, los felices amantes fueron castigados y metamorfoseados en leones porque habían profanado un templo. Según Higino (*Fab.* 185,6) fue Zeus quien impuso el castigo a instancias de Venus, mientras que la mayoría de los autores señalan que la autora de la condena fue la madre de los dioses, Cibeles, cuyo santuario habían mancillado. Convertidos en leones por la iracunda diosa, quedaron uncidos a su carro para siempre, sin poder aparearse (ya que era creencia entre los antiguos que los leones no copulaban entre sí)⁷.

⁷ El castigo proviene de Zeus para Apollod. 3, 9, 2 e Hyg. *Fab.* 185, 6; y de Deméter según Ov. *Met.* 10, 696-704, Serv. *A.* 3, 113 y *Mytographivaticani*1, 39, 8 y 2, 59, 8. Por su parte Higino (Hyg. *Fab.* 185, 6) y Servio (Serv. *A.* 3, 113) remiten a Plinio para confirmar esta noticia. Sin embargo, el naturalista en ninguno de sus comentarios afirma que los leones no copulen entre ellos, Plin. *H. N.* 8, 43. Aristóteles, *H. A.* 6, 579a31, refiere que “el león cubre a

De todas las fuentes que evocan el episodio, es el texto de Ovidio (*Met.X*, 689-704) el que habría de inspirar mayoritariamente a los artistas y a otros poetas posteriores, siendo recreado en la tradición occidental en numerosas ocasiones (literatura, artes plásticas y música). En dicho texto se inspiró, como veremos más adelante, Guido Reni. Al igual que sucede en otras historias escritas del mismo autor, se trata de un relato sensual, donde se expresan los pormenores de esta malograda historia de amor. En el texto de Ovidio se introducen algunos cambios con respecto a los autores precedentes; Atalanta está caracterizada como una mujer hermosa y veloz a la que muchos osados habían retado a la carrera, pese a que exponían su propia vida. Como en el episodio de la persecución de Dafne (*Met. I*, 452-559).

Ovidio describe a Atalanta a través de los ojos enamorados de Hipomenes, incidiendo en algunos aspectos carnales, en su belleza y en su sensualidad (su espalda de marfil, su cabello al viento...). En su texto se señala también que pese a su promesa, Atalanta quedó enamorada "tocada por el deseo" al ver al joven, conmovida y prendada de su "virginal cara de niño", por lo que trató en vano de desalentarlo en su empeño. Con la ayuda de Venus el joven alcanzaría la victoria. Y por la ira de la diosa, los amantes serían transformados en leones.

El relato de Pseudo-Apolodoro (3.9.2), es un compendio de todos los episodios de la biografía de Atalanta, plasmados en un solo relato. En dicho texto, la joven participa en los juegos fúnebres en honor de Pelías, en la caza de Calidón y más tarde participa en la carrera con Hipomenes. Como es sabido, el mito sobrepasó el umbral de la antigüedad, siendo recreado en épocas posteriores tanto en la literatura⁸ como en el arte⁹.

3. Génesis y evolución Iconográfica en el arte grecorromano

Desde finales el siglo VI a.C., Atalanta aparece habitualmente asociada a la Cacería de Calidón, representada con los compañeros de la expedición cinegética, o luchando con Peleo en los juegos fúnebres celebrados en honor de Pelías¹⁰, así la muestra habitualmente la pintura vascular griega. No fue habitual la representación de la carrera con Hipomenes en el arte grecorromano, si bien en algunas obras notables, la pintura griega pone ante nuestros ojos a muchachas en carrera que tradicionalmente han sido identificadas como Atalantas, convertida la heroína en paradigma icónico y conceptual de la mujer atleta.

Mención especial merece un lécito ático de fondo blanco (un vaso de uso funerario) atribuido al pintor ateniense Douris (activo 500-460 a.C.) y conservado

la leona", mientras que Solino, *Colección de hechos memorables*, 17, 11, insiste en la idea de Plinio. Véase Valderrábano González 2015,63.

⁸ Para profundizar sobre la pervivencia del mito en la literatura española, Véase Franco Durán, M. J. (2016).

⁹ Entre los estudios sobre la plasmación del mito de Atalanta en el arte antiguo merecen citarse Boardman, J. (1983), Cooney, J.D. 1966) Boulter, C. G. (1975), Howell, Reet A.y Maxwell L. Howell (1989), Ley, Anne (1990) y especialmente Barringer, J.M. (1996).

¹⁰ Dos Santos Pereira, D. F. (2016), Anexo: Iconografía XI-XXV.

hoy en el Museo de Arte de Cleveland (inv. 1966.114) (Fig. 1). Es una pieza de factura exquisita y estado de conservación excelente en la que, con un trazo dibujístico seguro, la joven heroína aparece en actitud dinámica, de carrera, mientras está siendo perseguida por tres figuras aladas, personificaciones del Amor (Eros). Atalanta va ataviada con elegante indumentaria: lleva larga túnica con mangas (a la manera oriental) cuyo fino tejido decorado que deja al descubierto sus formas atléticas y rotundas; sobre dicha túnica se dispone otra pieza corta, de menudo plegado, que envuelve su cuerpo; la joven tiene el cabello recogido con una diádemata y luce tocado sobre su cabeza; su indumentaria es más propia de una novia que la de una muchacha montaraz, muy diferente al que habitualmente presenta en las escenas de lucha y caza, tan frecuentes en la cerámica griega. Destaca especialmente la actitud de la joven, que levanta con una de sus manos la túnica para poder avanzar en la carrera, mientras con la otra mano alzada hace tajante ademán de rechazar la ofrenda (una corona floral) del Eros que está a punto de alcanzarla.



Fig. 1. *Atalanta en carrera y Eros*. Lécyto ático atribuido a Douris. Hacia 500-460 a.C.
<http://www.clevelandart.org/art/1966.114> [Consulta: 09/08/2018]

Los tres Eros que la persiguen son figuras de hermosos adolescentes en actitud de vuelo (con grandes alas explayadas) que sostienen en sus manos diversos elementos vegetales y que tratan de alcanzar a la joven desde ambos lados, rodeándola por completo. Los *títuli* que acompañan a las figuras no dejan lugar a duda sobre su identidad, ya que en ellos se expresan los términos Atalanta y Eros. Si bien no aparece Hipomenes en la carrera, la representación pictórica descrita es una evocación simbólica y elocuente de la mítica carrera, del rechazo al Amor por parte de la joven y de la victoria irremediable de este¹¹.

¹¹ Para un estudio monográfico de este vaso véase, Cooney, J. D. (1966).

Han llegado hasta nosotros algunas copias romanas de esculturas helenísticas de gran formato que reproducen originales griegos; en ellas se representa a una joven ataviada a la manera de Ártemis en dinámica carrera, lo cual apunta a que fuera en el período helenístico cuando se difundiera en el gran arte el tema de la carrera entre Hipomenes y Atalanta. En dichas esculturas, la joven aparece en movimiento, vestida de corto con el *chitoniscos* propio de la diosa cazadora cruzado al pecho y dejando un seno al aire; el cabello recogido a imagen y semejanza de la diosa y sandalias en los pies. De ellas destaca la conservada en el Museo del Louvre (Ma52), de época imperial, inspirada probablemente en un original griego del siglo III-II a.C. (Louvre Museum MR 1804), cuyo prototipo iconográfico pervivió siglos más tarde en Occidente. El escultor francés Pierre Lepautre realizó entre 1703 y 1705 una copia del antiguo modelo (Fig. 2)¹².

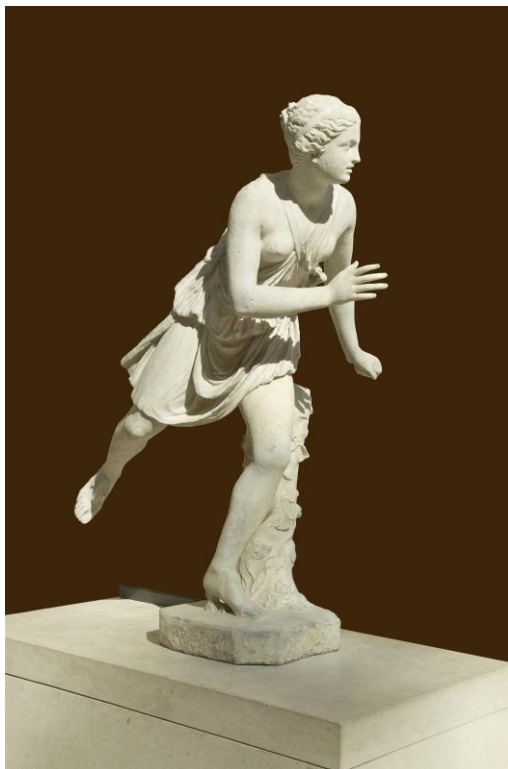


Fig. 2. *Atalanta en carrera*. Escultura en mármol. Pierre Lepautre. Museo del Louvre. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Atalante_1_Lepautre_Louvre_MR_1804.jpg [Consulta: 15/08/2018]

Para los griegos de la antigüedad Atalanta es una mujer transgresora, capaz de enfrentarse a su propio destino; también capaz de enamorarse, por lo que vive en contradicción consigo misma. Como Helena, como Fedra y otras heroínas griegas, Atalanta sucumbe sin remedio a la voluntad divina.

¹² *Vide supra*.

El arte romano heredó gran parte del acervo icónico del mundo griego, siendo frecuente la presencia de la heroína en esculturas exentas, sarcófagos pinturas y mosaicos¹³ con un aspecto casi idéntico al de la diosa Ártemis¹⁴: el traje corto, las botas e incluso el arco, las flechas y el *cróbilo* en las sienes. La faceta más representada de la joven en Roma está relacionada con sus hazañas de juventud, como cazadora junto a Meleagro, siendo frecuente su presencia en los relieves de los frentes de los sarcófagos, convertida su leyenda en un tema de naturaleza funeraria. Aunque no han llegado hasta nuestros días ejemplos artísticos de la carrera con Hipomenes en el arte romano, en algunas de las representaciones de la gran madre, Cibeles, los amantes convertidos en leones sirven de tiro a su carro, como muestra del conocimiento y asunción del antiguo mito griego. Ejemplo de ello es un grupo de bronce romano, que originariamente formó parte de una fuente, donde se reproduce a pequeña escala la estatua de culto de la diosa en el momento de hacer su entrada triunfal en Roma¹⁵, rememorando el acontecimiento que tuvo lugar en 204 a.C. y que describe ampliamente Tito Livio¹⁶; en la iconografía, los amantes metamorfoseados en felinos, de acuerdo con el texto de Ovidio, sirvieron de tiro a su carro y, como acabamos de señalar, de doble caño a la citada fuente (New York, Metropolitan Museum, inv. 97.22.24)¹⁷(Fig. 3).



Fig. 3. Estatuilla de Cibeles en un carro tirado por leones. Bronce. Siglo II.
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/246700>. [Consulta: 09/08/2018]

¹³ Véase Atalante en *IconicLimc. Foundation pour le Lexicon IconographicumMythologiaeClassicae*(LIMC),
<https://www.iconiclimc.ch/visitors/treesearch.php?source=100&term=Atalante>

¹⁴ D'Ambra, E. (1988), Boardmann, J. (1983), Zanker, P. y Björn C. E. (2012) y Lorenz, K. (2011).

¹⁵ Alvar, J. (1994), 164 ss.

¹⁶ Entrada triunfal de Cibeles en Roma Tito Livio (29. 10. 4 -11. 8 y 29. 14).

¹⁷ VV.AA. 1987, *The Metropolitan Museum of Art*. Vol. 2, Greece and Rome, 140, fig. 108.

4. Breves consideraciones sobre el simbolismo de la manzana

Llegados a este punto, se hace preciso delinear someramente algunas consideraciones acerca del simbolismo de la manzana, *melon* en griego, *malum*, en latín, considerada la primera fruta. En el mundo griego es la fruta asociada a la diosa Afrodita, a quien fue consagrada.

Como señala Elbia Haydéela, la mitad de los idilios de Teócrito conservados hasta nuestros días hacen referencia a frutas, normalmente como regalos entre amantes y/o símbolos eróticos. Para esta autora el acto de arrojar manzanas lleva consigo provocación amorosa¹⁸. Transcribimos a continuación un breve fragmento de la Bucólica III, donde el poeta romano otorga a la manzana el mismo sentido:

*Dametas: La traviesa niña Galatea me lanza una manzana
y hacia los sauces se escapa, pero antes desea ser vista.
Menalcas: Y a mí se ofrece por sí solo Amintas, mi fuego,
de tal modo que mis perros lo conocen más que a Delia.
Dametas: Los regalos a mi amada Venus han sido paridos, pues he notado
el lugar donde unas aleantes palomas su nido construyeron.
Menalcas: A mi niño envié lo que pude: diez doradas manzanas,
recogidas de un árbol del bosque; otras tantas le enviaré mañana.
(Virgilio, *Égloga* III 64-71).*

Como quiera que la manzana (y el membrillo) estuvieran dedicados a Afrodita, no es en vano que la diosa ayudara a Hipomenes en su empeño dándole las tres manzanas y la consiguiente victoria. La iconografía griega evocó, asimismo, la cualidad de la manzana como fruta asociada al amor carnal, estando presente en no pocas escenas eróticas protagonizadas por Afrodita y Adonis: un conocido ejemplo de lo que decimos es un *lécito* de figuras rojas de Aisón (*Musée du Louvre*) cuya pintura muestra a Afrodita en actitud de entrega hacia Adonis, y junto a ambos personajes, el mismo Eros se acerca hacia ellos sosteniendo en sus manos un plato lleno de manzanas¹⁹. También en el celebrado Juicio de Paris, es Afrodita quien recibe el premio, la dorada manzana destinada "a la más bella"²⁰.

En la Biblia el fruto tiene tanto sentido negativo (caída del hombre falto de virtud) como sentido positivo, aludiendo a la Salvación en el *Cantar de los Cantares*²¹. También en los eruditos del Renacimiento, volviendo su mirada al simbolismo del mundo clásico, pasó a ser un símbolo del amor y fue considerada como un atributo de los Cupidos, y de las Gracias. Para Rabano Mauro es atributo de los santos y las virtudes²².

¹⁸ Haydé Dífabio, E. (2011), 19-24.

¹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Adonis#/media/File:Aphrodite_Adonis_Louvre_MNB2109.jpg
²⁰ Sobre el simbolismo de la manzana Véase, García Mahíques, R. (1991), Haydé Dífabio, E. (2011), Littlewood, A. R. (1968) y Faraone, C.A. (1990).

²¹ García Mahíques, R. (1991), 83-84.

²² García Mahíques, R. (1991), 85-86.

5. Desarrollo iconográfico en la Edad Media y el Renacimiento

La iconografía de la carrera de los amantes, tal y como ha quedado fijada en el imaginario pictórico de Occidente se difundió en el arte medieval, concretamente en las pinturas de manuscritos de la Baja Edad Media. Fue en este momento cuando su iconografía viajó por Europa a través de las estampas que ilustraron los manuales de Mitología, muy especialmente los Ovidios moralizados, lo que además, dio lugar a interpretaciones semánticas distintas a las que tuviera en su origen. Como ha señalado María Jesús Franco Durán²³, Ovidio y Virgilio fueron conocidos en la Edad Media, pero la mayor parte del conocimiento del mundo clásico había llegado al Medioevo a través de escritores más tardíos; dichos textos se habían apartado de las fuentes originales, dando lugar a diferentes corrientes de interpretación de las fábulas, entendidas como alegorías morales

Los exegetas cristianos utilizaron las fabulas antiguas no tanto por su valor literario, sino por su provecho moral, puesto al servicio de la religión católica. De todos los autores clásicos fue Ovidio, y muy especialmente sus *Metamorfosis*, la obra que sería pretexto para moralizaciones de todo tipo: fueron numerosas las obras que, desde el siglo XII, moralizaron los mitos del poeta de Sulmona. En la obra de Adolfo d'Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, Atalanta e Hipómenes son metamorfoseados en leones porque yacieron en el templo sagrado como dos bestias (X, 12)²⁴. De las obras escritas en tono moralizador en relación a las *Metamorfosis* de Ovidio, destaca *L'Ovide Moralisé*, poema de unos sesenta y ocho mil versos, compuesto en lengua vulgar (en fecha incierta s. XIII ó XIV) y cuya edición completa fue realizada por C. de Boer y sus colaboradores²⁵. Es una obra de gran riqueza mitográfica, conservada a través de diversos manuscritos y basada no sólo en *Metamorfosis*, *Heroidas* y *Fastos*, sino también en otros autores y fuentes antiguas²⁶. Como conclusión de cada historia o fábula narrada, se expresan una serie de alegorías relacionadas con la misma. En el caso de Atalanta, las tres manzanas simbolizan la fe, la esperanza y la caridad, virtudes imprescindibles para alcanzar la victoria o gloria celestial²⁷. Según otras interpretaciones las tres manzanas fueron entendidas como los tres pecados de la concupiscencia (la carne, los ojos y el orgullo) y el tema como una alusión a la carrera del alma cristiana que debe elegir entre la salvación y la perdición. El castigo impuesto por los dioses (Cibeles o Zeus) y la metamorfosis en leones es una alusión a la castidad.

²³ Franco Durán, M. J. (1997), 139 y ss.

²⁴ Franco Durán, M.J. (1997) p. 142.

²⁵ Boer, C. de (1915), "OvideMoralisé". Poème du commencement du quatorzième siècle, publié après tous les manuscrits connus par C. de Boer, tome I (livres I-III), Johannes Müller, Amsterdam.

²⁶ Se trata de versiones ampliadas y comentadas del texto de Ovidio, que fueron profusamente ilustradas con imágenes cuya finalidad era fundamentalmente, la de subrayar el trasfondo alegórico otorgado a la obra de Ovidio. Tanto el contenido como las imágenes adquirieron en ellos una apariencia ajena a la que les fuera propia en la Antigüedad, convertidas en representaciones análogas a las escenas religiosas o de género propias de la Edad Media. Véase Díaz Platas, F. (2012), 343-345. Véase también Álvarez Morán, M.C. (1977), 9-32.

²⁷ Franco Durán, M.J. (1997), p. 145.

Señala Vicente Lleó Cañal que el tema pudo haber sido interpretado como una alegoría de la lujuria y/o de la infidelidad. Años más tarde en las *Mythologiae sive explicationum Fabularum libri decem* de Natale Conti (1551) se identifica a Atalanta con *Voluptas*, el placer carnal, caracterizando al personaje a través de su atributo iconográfico, las manzanas de oro que porta²⁸.

Como ejemplo del tratamiento del tema al final de la Edad Media, volvemos la mirada al folio 128 del Manuscrito Harley 4431, que ilustra uno de los pasajes de *L'Épître Othéa* a Hector²⁹, de Christine Pizán (ca. 1364-1430) pintura atribuida al Maestro de la Ciudad de las Damas y su taller, realizada en torno a 1410-15 en la zona de París. En un paisaje idealizado, constituido por dos árboles frondosos y un celaje oscuro, se destacan en primer plano las figuras de los protagonistas en carrera, plasmada esta tan sólo por la inclinación de los cuerpos hacia adelante y el movimiento de los cabellos de ambos personajes, especialmente la larga melena de la fémina que ondea al viento. Atalanta (una dama de la época por su indumentaria y apariencia) ocupa el primer lugar, a punto de agacharse para recoger la primera manzana. Tras ella y a poca distancia, marcha Hipomenes, todo un caballero medieval que luce calzas bicolors y casaca de amplias mangas; la señala con el dedo índice de su mano izquierda, mientras con la diestra sostiene otro de los preciados frutos que le concederán la Victoria³⁰ (Fig. 4).

Así mismo, las diferentes ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio impresas desde los últimos años del siglo XV y a lo largo del siglo XVI contribuyeron decisivamente a la difusión de la Mitología Clásica y con ella, a la pervivencia y circulación del asunto que nos ocupa. Los grabados de dichas ediciones mostraban, por lo general, el momento de la carrera, que fue imitado constantemente desde el punto de vista compositivo por los pintores y subsiguientes grabadores. De ellas, sobresale la temprana edición en lengua vulgar que vio la luz en Venecia en 1497, la primera de todas las ediciones impresas en Italia profusamente ilustrada³¹.

El folio LXXXX de la misma contiene una interesante xilografía en la que se narra la historia completa de los amantes mediante una imagen sinóptica que deja ver simultáneamente todo el desarrollo del mito. La narración se inicia en el ángulo superior izquierdo de la composición y muestra una lectura circular. El joven Hipomenes, arrodillado ante Venus, implora la ayuda de la diosa (una figura desnuda, de largos cabellos).

²⁸ Lleó Cañal, V. (2005), 145-146.

²⁹ La Epístola de Othéa a Hector es una obra de contenido alegórico, escrita en verso y prosa, que trata sobre la educación del caballero troyano Héctor a través de diferentes historias tomadas de la mitología Clásica; cada fábula se acompaña de una miniatura y de una apostilla de su significado moral. Othéa, personaje que escribe la carta simboliza la sabiduría y la prudencia. Salas Villaverde, A. (2015), 547 y ss.

³⁰ Otras pinturas del mismo episodio en Christine de Pizan son: *Épître d'Othéa*, La Haye, Bibliothèque Meermann, KB74G27. 1450-75 y Christine de Pizan: *Épître*, Cod. Bodmer 49, f. 109 v.

³¹ Bibliotheca Nazionale Marciana Venedig, Inc. Ven. 578. Fol. 89v. Nr. 35. Véase, *Ovidio Metamorphoseosvulgare*. Venezia, Giovanni Rosso da Vercelli pera Lucantonio Giunta, IV 1497, 2°. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Inc. Ven. 578. Véase, *Aldo Manuzio. Il rinascimento di Venezia*, Cat. 31 (Giulio Pesavento).



Fig. 4. Manuscrito Harley 4431 *L'Épître Othéa*. folio 128. British Library
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=28603>. [Consulta 10/08/2018]

A continuación, en el margen inferior izquierdo contemplamos a los protagonistas de la historia en pie, conversando, en el lapso que precede a la carrera, tal vez el instante en que Atalanta, ya enamorada del joven, trata de disuadirlo de su propósito. El centro de la imagen pone ante nuestros ojos el desarrollo de la carrera, cuando el joven está adelantando a la virgen, que se agacha a coger una de las manzanas. Venus (invisible a los humanos) se apoya en el dorso de Atalanta para impedir su avance³². En el extremo derecho del cuadro se celebra el matrimonio y unos trompeteros proclaman la victoria del joven. La escena siguiente, muestra a los amantes seguidos de otras dos figuras que se dirigen hacia el templo de Cibeles, situado en el extremo superior derecho de la composición; la narración culmina con las figuras de dos leones, que ocupan la zona superior del cuadro³³.

³³ El mismo gesto, todavía más evidente, puede hallarse en el grabado que realizara Niccolodegli Agostini (Venecia, 1522, fol. R1v., n. 61, en Giovanni Antonio Rusconi (Venecia, Giolito de Ferrari editor, 1553) y en Lodovico Dolce (Venecia, 1561, München,

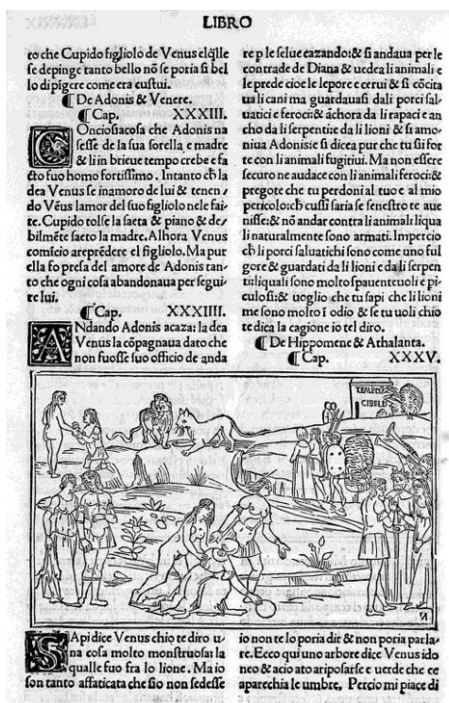


Fig. 5. *Métamorphose vulgare*. Folio LXXX. Zoane Rosso, Venecia, 1497. N. 35. Bibliothèque Nationale de France. <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-2200050&I=35&M=imageseule> [Consulta: 15/08/2018]

En el transcurso del siglo XVI, los artistas trataron de plasmar en sus obras el espíritu de los antiguos mitos griegos, en una visión plástica más próxima al mundo grecorromano, desechando los postizos y oropeles que la Edad Media les había otorgado³⁴; con ello se generó un nuevo “Clasicismo” en cuyo discurso la vieja carrera mítica adquiriría también una nueva dimensión iconográfica, aunque sin olvidar del todo el contenido que las interpretaciones medievales la habían conferido.

La edición francesa de las *Metamorfosis* de Ovidio publicada en Lyon por Jean Tournes (1505-1564) en 1557, contenía magníficos grabados en madera realizados por Bernard Salomon (1506-1561), también conocido como *Petit Bernard*, *B. Gallus* ou *Gallo*³⁵, cuyo estilo se caracteriza por los ecos de la elegancia manierista de la Escuela de Fontainebleau. En el grabado que muestra la carrera entre Hipomenes y Atalanta también puede contemplarse una *imagen sinóptica* en la que se han elegido únicamente dos momentos de la historia: la entrega de las manzanas a Hipomenes en presencia de Cupido (ocupando la zona superior del cuadro) y la carrera de los jóvenes (en primer plano), observada por un grupo de personajes

Bayerische Staatsbibliothek Res. 4 P.o.it. 134, Nr. 73). En dichas obras la diosa del amor aparece subida a la grupa de Atalanta, conteniendo explícitamente su marcha.

³⁴ Véase. Sez nec, J. (1983).

³⁵ Peter Sharratt (2005), n.2 , p. 108-109.

(situados a la derecha). En este ejemplo es Hipomenes el que lleva la delantera, mientras la muchacha (todavía distraída mirando uno de los frutos que ha quedado en el suelo) trata de alcanzarle (Fig. 6). La influencia de Salomon fue notable, como ponen de manifiesto los grabados que realizara Virgil Solis³⁶ para las sucesivas ediciones latinas de las *Metamorfosis* que vieron la luz en Frankfurt (1563 y 1581) en las que se imita con ligerísimas variantes, la composición de Bernard Salomon.

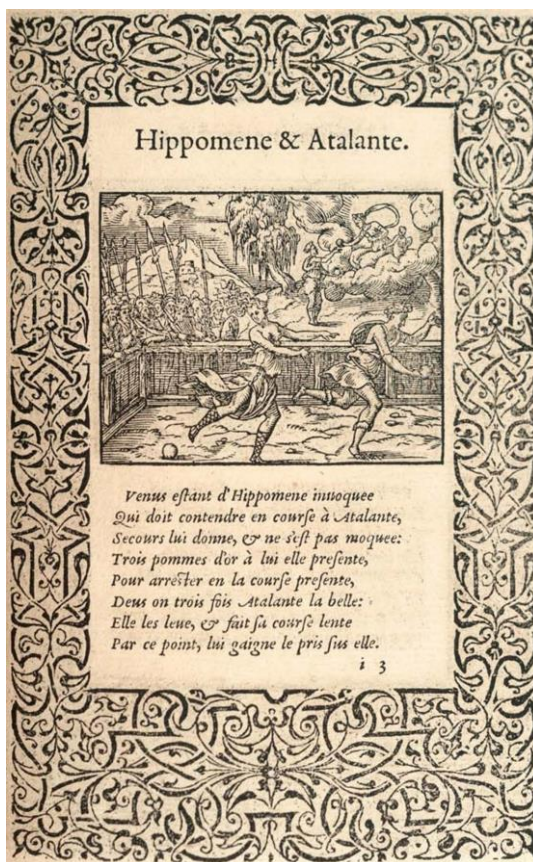


Fig. 6. *La Métamorphose d'Ovide Figurée*. Lyon 1557.
<https://colonialart.org/artworks/3539c> [Consulta:11/08/2018]

La influencia de estos grabados alcanzó a los obradores pictóricos y es bien patente en una composición atribuida al círculo de Paolo Veronés (Museo Nacional de Arte antiguo de Lisboa) en la que, en el plano del fondo se ha copiado el motivo de Venus, emergiendo entre las nubes acompañada por Cupido, entregando las manzanas a Hipomenes. Esta obra presenta una composición grandilocuente,

³⁶

Texto completo disponible on line:
<https://ia601901.us.archive.org/3/items/OvidMetamorphoses1563/Ovid-Metamorphoses-1563-200mmx150mm.pdf>

propia de los maestros venecianos, animada por la multitud de personajes que contemplan la carrera, ya a punto de concluir³⁷.

Notable repercusión tuvieron, asimismo, los grabados que realizara el florentino Antonio Tempesta (1555-1630) para una edición de las *Metamorfosis* que vio la luz en Amsterdam en 1606³⁸. Su visión de la mítica carrera es más atrevida que la de sus predecesores, por el momento elegido: el instante en el que la muchacha se agacha para recoger una manzana del suelo, mientras Hipomenes aprovecha la situación para adelantarla. Es una composición muy barroca, en la cual las posiciones de los dos protagonistas sugieren fuerzas antagónicas y la manzana, en primer término, es el principal foco de atención de la estampa, caracterizada por diversas diagonales delineadas por los cuerpos en movimiento, también el intenso contraste entre las luces y las sombras, conseguidas a base de finos trazos, contribuyen a subrayar el movimiento y la plasticidad del cuadro³⁹.



Fig. 7. *Atalantam Veneris ope vincit Hippomenes* (Hippomenes Winning the Race with Atalanta), pl. 97 de la serie de las *Metamorfosis* de Ovidio. 1606. San Francisco, Fine Arts Museum, n. 1989.1.224 <https://art.famsf.org/antonio-tempesta/atalantum-veneris-ope-vincit-hippomenes-hippomenes-winning-race-atalanta-pl-97> [Consulta: 16/08/2018]

³⁷ Atalanta e Hipomenes. (circa 1550-1588. Pluma, laca sepia y témpera sobre papel. 23.3 x 75.5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa;

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Paolo_Veronese_%28c%29_Atalanta_e_Hipomenes_disputando_a_corrida.JPG. [Consulta. 10/08/2018]

³⁸ <http://www.worldcat.org/title/metamorphoseon-ovidianarum-amsterdam-1606/oclc/2090844>. Bartsch XVII.151.734.

³⁹ En el *Metropolitan Museum* se conserva, asimismo, otra serie de grabados de la misma edición (n. 51.501.3933). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401009>

El eco de las estampas de A. Tempesta se dejó sentir ampliamente en Europa desde los primeros decenios del siglo XVII⁴⁰, momento en que el tema habría de tener gran desarrollo en el ámbito holandés y flamenco. Entre las obras más destacadas de dicha órbita merecen citarse, entre otras, las del holandés Jan Tegnagel, de 1610 (Amsterdam, Historisches Museum, inv. A27278)⁴¹, Willem van Herp (1632, Museo Nacional de Varsovia, inv. 129890)⁴², o la que se ha venido atribuyendo a Johann Wilhelm Baur (1639-41, Fundación Dionísio Pinheiro y Alice Pinheiro, Coimbra)⁴³, además de las estampas que ilustraron las sucesivas ediciones de las *Metamorphosis*, muchas de las cuales recuerdan el modelo fijado por Tempesta en su obra ya citada (1606), un modelo llamado a tener larga pervivencia en el arte Europeo.

Volviendo la mirada al Manierismo, mención aparte por su singularidad merecen los frescos que decoran el Palacio del Infantado de Guadalajara, cuya ejecución corrió a cargo del florentino Romulo Cincinato (1540-1597) y sus ayudantes, en torno a 1578-80. Uno de los ambientes del piso bajo del conjunto palaciego evoca el antiguo mito en nueve *quadri riportati*, cinco de los cuales narran la historia a modo de relato secuencial, con la representación de los siguientes momentos: el encuentro de Hipomenes y Atalanta, la revelación de la historia de Atalanta, Atalanta retada por Hipomenes, la carrera y los enamorados dirigiéndose al templo de Cibeles. Se ha omitido la metamorfosis de los jóvenes en leones. Completan el conjunto pictórico las efigies de Cupido lanzando un dardo amoroso, Venus, Neptuno (abuelo del pretendiente), además de otra representación de Venus y Cupido⁴⁴.

6. Guido Reni y su influencia en la iconografía

Cuando Guido Reni abordó su lienzo titulado *Hipomenes y Atalanta* (Museo del Prado P03090) *circa* 1619, el tema gozaba de gran popularidad tras esta dilatada andadura iconográfica y literaria que venimos recordando en estas líneas. Como es sabido, el pintor abordó el tema en varias ocasiones⁴⁵, pero es la versión del museo madrileño la que hoy en día goza de mayor respaldo entre la crítica como cabeza de serie original y autógrafa, dada la certeza de su procedencia. Las fechas de su ejecución varían según los especialistas entre 1612 (Pérez Sánchez)⁴⁶ y los primeros años de la década de los 20⁴⁷. De lo que no cabe duda es de que se trata

⁴⁰ Véase, Gyöngyvér Horváth (2010): Base de Datos.

⁴¹ Un cuadro pintado probablemente durante su estancia en Roma (1608-1611). https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jan_Tegnagel#/media/File:Jan_Tegnagel_-_De_wedloop_tussen_Atalante_en_Hippomenes_-_SA_27278_-_Amsterdam_Museum.jpg

⁴² https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Herp_Atalanta_and_Hippomenes.jpg

⁴³ <https://artsandculture.google.com/asset/atalanta-and-hippomenes/sAFep8JWJwkBkQ>

⁴⁴ Véase, Marías, Fernando (2005).

⁴⁵ La mejor de ellas, después de la del Prado, es la de la Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles (inventario Q 349), procedente de la colección Pertusati, de Milán, de donde pasó a la colección Capperoni, de Roma. Imagen disponible on line: [https://it.wikipedia.org/wiki/Catalogo_dei_dipinti_del_Museo_nazionale_di_Capodimonte#/media/File:Guido_Reni_-_Atalanta_e_Ippomene_\(Napoli\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Catalogo_dei_dipinti_del_Museo_nazionale_di_Capodimonte#/media/File:Guido_Reni_-_Atalanta_e_Ippomene_(Napoli).jpg).

⁴⁶ Pérez Sánchez, Alfonso E., (1965), p. 168-171. Pérez Sánchez, Alfonso E., 1970, p.462.

⁴⁷ Lleó Cañal, V. (2005), 141.

de una obra culminante realizada en el cenit de la carrera del artista boloñés, que causaría admiración y entusiasmo en vida del pintor y de la que se hicieron, ya entonces, diversas copias y reinterpretaciones; su influencia se dejó sentir notablemente en la pintura occidental, como veremos más adelante.

Es un cuadro lírico, bellísimo, lleno de matices y de contradicciones, paradigma sin igual del asunto que representa. Clásico y Barroco a un tiempo. Podría definirse como teatral, grandilocuente, exquisito, onírico, inquietante, espiritual, voluptuoso, sorprendente, frío, hipnótico, magnífico..., una obra maestra. Se representa la carrera, el instante congelado en que la joven se agacha para recoger la segunda manzana. Los cuerpos de ambos semidesnudos y de apariencia marmórea, llenan casi por completo el primer plano del lienzo, captando con su magnífica presencia toda la atención del espectador. Sus delineadas siluetas, iluminadas lateralmente, se perfilan brillantes sobre el fondo de un paisaje árido e irreal, donde las sombras de la tierra se asemejan a las oscuras nubes que surcan el cielo. En la lejanía se adivinan, casi imperceptibles, las diminutas y desdibujadas figuras de los personajes que asisten a la carrera, que cierran la composición por ambos lados formando sendos grupos.

La iluminación del espectral paisaje realizado a base de tonos opacos, acentúa la profundidad a través de las líneas horizontales y contribuye a subrayar la quietud del movimiento suspendido de los jóvenes, que parecen vistos a “cámara lenta”, magnificados por el punto de vista a la italiana *de sotto in su*; entrelazados por las diagonales opuestas y complejas que señalan sus pies, sus cuerpos y el movimiento (el único movimiento real del cuadro) de los paños barrocos que cubren intencionadamente sus sexos. Todo es frío e irreal, salvo las mejillas y labios sonrosados de Atalanta y la sublime voluptuosidad de su cuerpo, marfileño y mórbido. Hipomenes vuelve su cabeza para contemplarla: tiene el rostro de púber y el cuerpo heroico; y en la ambigüedad de su gesto parece encerrarse, también, toda la esencia de la dramaturgia barroca.

El Clasicismo de la pintura se genera a través de las oposiciones y contrastes (luz/sombra, movimiento/quietud, voluptuosidad/academicismo, plasticidad/dibujo, equilibrio clásico/tensión barroca...). El cromatismo que utiliza Reni no tiene precedentes: es extraño y frío, calculado tal vez para resaltarla grandeza de los cuerpos que destacan sobre el fondo como hermosas esculturas antiguas. Reni pinta el texto de Ovidio y con él, interpreta su personalísimo homenaje a la Antigüedad (Fig. 8).

De las lecturas dadas al cuadro, destacamos aquella en la que se interpreta como una “pintura de meditación” característica del Seiscientos, es decir, una imagen capaz de provocar a la concentración y el recogimiento, contraponiendo la voluptuosidad de Atalanta (aferrada a la tierra) y la espiritualidad de Hipomenes, entendido como un caballero cristiano, que rechaza el amor carnal y la voluptuosidad, de acuerdo con las aclaraciones del Ovidio moralizado⁴⁸ y lejos del sentido original del texto del poeta de Sulmona.

⁴⁸ Marc Fumaroli, 1994., pp. 233-257.



Fig.8. Guido Reni. *Hipomenes y Atalanta*. 1618-19. Madrid, Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hipomenes-y-atalanta/b136eb8b-c3f1-4787-935b-0003ed114220> [Consulta: 11/08/2018]



Fig. 9. Giovanni Federigo Pesca. Grabado, 1670-80. Colección: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-03633/ [Consulta: 16/08/2018]

Como señalábamos anteriormente, la singularidad del cuadro debió de causar gran impacto entre sus contemporáneos. Y es por ello que fue imitado en pinturas y estampas como pone de manifiesto, por ejemplo, el aguafuerte de Giovanni Federigo Pesca, fechado hacia 1670-80 que reproduce, con muy ligeras modificaciones, la composición del pintor, reconocible de inmediato (Fig. 9).

Al igual que Reni, su contemporáneo Giovan Francesco Barbieri, *Il Guercino* (1591-1666), supo conciliar en su obra la temática religiosa con el género mitológico, en el que destacó por su impresionante fresco de La Aurora para el techo del Casino de la villa Ludovisi, en Roma⁴⁹. De este consagrado maestro del barroco italiano, se conserva un dibujo realizado hacia 1625, con la representación de la carrera que nos ocupa, probablemente un dibujo preparatorio de rápida factura, para alguna gran obra. Además de los protagonistas representados en plena carrera (agachada ella, a punto de rozar la meta él), numerosos grupos de personajes contemplan y animan la composición, en una interpretación muy personal del asunto donde puede apreciarse, no obstante, el recuerdo de las ilustraciones que acompañaron por aquel entonces a las ediciones de las *Metamorfosis* ovidianas⁵⁰.



Fig. 10. Peter Paul Rubens. *Hipomenes y Atalanta*. 1636. Worms, Museo Heylshof.

<https://www.pubhist.com/w34935> [Consulta: 16/08/2018]

Peter Paul Rubens(1577-1640) aborda el tema en 1636, en un boceto sobre tabla que se conserva hoy en el Museo Heylshof de Worms (inv. 19), como parte del encargo que le hiciera el rey Felipe IV para la decoración de la Torre de la Parada. Se representa el momento en el que Hipomenes alza los brazos en señal de Victoria, tocando la meta (una *meta* representada a la antigua) con una de sus manos, mientras Atalanta permanece agachada en ademán de recoger uno de los dorados frutos. Los dos protagonistas ocupan, también en esta ocasión, el primer término de la composición, pero tras ellos, un nutrido grupo de personajes contempla con algazara el final de la carrera. El artista revela su característico

⁴⁹ Imagen disponible *on line*

:https://es.wikipedia.org/wiki/Guercino#/media/File:Guercino_001.jpg

⁵⁰ Guercino. La carrera de Atalanta. Hacia 1621-23. Pluma y tinta y tiza negra sobre papel y lienzo. London, Courtauld Institute of Art Gallery, Witt Fund, D.1953.WF.4593. Imagen disponible *on line*: <http://blog.courtauld.ac.uk/gallery/files/2016/01/Guercino.png>[Consulta: 11/08/2018]

estilo a través de la luz dorada, la pincelada suelta y una composición sencilla formada a base de diagonales paralelas. Sus modelos no recuerdan el pasado grecorromano, sino a los personajes reales del Flandes de su tiempo. Atalanta es una mujer rubia y fornida, inspirada en Helena Fourment, va vestida de blanco y rojo y su rival un joven más bien frágil, semidesnudo, sólo cubierto con un paño azul que oculta su miembro (Fig. 10). El boceto, convertido en óleo sobre lienzo corrió a cargo de Jacob Peeter Gowy (1615-1661) y se conserva en el Museo del Prado (P001538)⁵¹.



Fig. 11. Nicolas Colombel. *Hipomenes y Atalanta*. 1680. Viena, Palais Liechtenstein
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Nicolas_Colombel_002.jpg
[Consulta:16/08/2018]

En 1680, el pintor francés Nicolás Colombel (1644-1717) realizó su propia versión del tema, en un precioso cuadro perteneciente a la Colección vienesa del Príncipe de Liechtenstein (GE2450) (Fig. 11). El paisaje frondoso, un río y las arquitecturas de corte arqueologizante del fondo sirven de escenario a la carrera, contemplada por un grupo de hombres apostados junto a un árbol. La figura de Cupido sobrevolando por encima de Hipomenes, guiándole con una antorcha encendida presagia la victoria del joven y remite a las ilustraciones de los grabados de las *Metamorfosis*, donde su presencia, como se ha señalado en líneas precedentes, fue habitual⁵².

⁵¹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hipomenes-y-atalanta/bb5e26a5-109e-462c-90cc-a920556d0e75>

⁵² En una de las estampas grabadas de Van Somer (1675) un Cupido sobrevuela junto a Hipomenes y la posición de las piernas en carrera del joven son casi idénticas. Imagen disponible on line: https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/figurative-prints-works-on-paper/paul-ii-van-somer-hipomene-et-atalante-hippomenes-trying-to-beat-atalanta-footrace/id-a_2200013/

A pesar de que el conjunto es bien distinto por su tratamiento al dado por Reni, la influencia del boloñés se percibe en Colombel, especialmente en la figura de Atalanta: los rasgos de su rostro, el color cobrizo de sus cabellos, la posición congelada de su cuerpo y sus piernas o la curva que su dorso y su brazo describen al agacharse para recoger la segunda manzana (el instante elegido también es el mismo). Aunque en este caso, la figura viste una túnica azulada de estilo clásico que deja libre un seno, la interpretación clasicista del pintor francés la ha despojado de la sensualidad de su modelo. Del mismo modo que en el cuadro de Reni, también Hipomenes vuelve su mirada hacia atrás para contemplar a Atalanta, pero acelerando claramente su paso para tomar ventaja.



Fig. 12. Detalle de Atalanta de Guido Reni (izda) y Nicolás Colombel (derecha).

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se sucedieron numerosas interpretaciones del tema. Cada artista plasmó la mítica carrera a su modo, tratando de transmitir en ella los aspectos más destacados del texto ovidiano, por entonces muy valorado. Entre las más significativas creaciones del Setecientos sobresalen el lienzo de Noel Halle (1711-1781)⁵³ del Museo de Louvre (inv. 5270)⁵⁴ y el impresionante grupo escultórico del mismo Museo, cuyas figuras fueron realizadas por Pierre Lepautre (Atalanta)⁵⁵ y Guillaume Coustou (Hipomenes)⁵⁶, interpretaciones personales del asunto. Siguiendo la huella de la obra de Guido Reni en el siglo XVIII, hemos podido constatar que la popularidad de su lienzo debió de ser notable, ya que su

⁵³ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/No%20%C3%ABl_Hall%C3%A9_-_The_Race_between_Hippomenes_and_Atalanta_-_WGA11034.jpg

⁵⁴ http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15122&langue=fr

⁵⁵ La estatua de Atalanta, obra de Pierre Lepautre, es una copia realizada entre 1703 y 1705 de una estatua antigua perteneciente a la colección Mazarino.
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2491&langue=fr

⁵⁶ La estatua de Hipomenes fue encargada para formar pareja con la Atalanta. En 1714, ambas estatuas se colocaron en el centro de los estanques del parque de Marly; más tarde, tras la Revolución, el grupo se instaló en una de las exedras de los Jardines de las Tullerías, donde estuvo colocado entre 1798 y 1940.

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2494

composición se reprodujo (con algunas variantes) hasta en pequeñas obras como el reloj de doble caja, obra de Samuel Altkins, realizado en torno a 1748-49 (Museo del Louvre, inv. OA8493)⁵⁷ (Fig. 13).



Fig. 13. Reloj de doble caja decorada en relieve. Londres, Samuel Altkins. Circa 1748-49. Museo del Louvre.
<https://www.photo.rmnm.fr/archive/10-527585-2C6NU0Y6531T.html>
[Consulta: 16 /08/2018]

7. La recepción del Hipomenes y Atalanta de Guido Reni en la pintura del siglo XX

Con el Romanticismo y el Realismo del siglo XIX la popularidad del tema que nos ocupa decayó, para resurgir en la iconografía del siglo XX. Y en este "renacimiento" fue Guido Reni el modelo preferido por los artistas. Atraídos por la magia del boloñés, los artistas contemporáneos evocaron en diferentes formatos y versiones la célebre composición, convirtiéndola en un icono que podríamos considerar "de culto", en un referente icónico que eclipsó a otros modelos iconográficos.

⁵⁷ http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10293&langue=fr



Fig. 14. Charles Meere. *Hipomenes y Atalanta*. 1938. Sydney, S. H. Ervin Gallery Collection <https://www.nationaltrust.org.au/collections/sh-ervin-collection/> [Consulta: 16/08/2018]

Aunque la influencia de Guido Reni no es perceptible *a priori*, los ecos de su obra se pueden advertir en el lienzo titulado *Atalanta's Eclipse*, del artista anglo-australiano Charles Meere (1890-1961), con la que obtuvo el *Sulman Prize*, en 1938. El mito adquiere en su obra ecos neoclásicos, en una visión estilizada e idílica; sin embargo, tras la claridad de volúmenes y el equilibrio esencial de masas está latente el influjo de Reni, en la composición misma, con los dos grupos de figuras que enmarcan a los personajes principales por ambos lados. En primer plano, congelados como en un paso de baile, también los dos adversarios tienen en esta obra apariencia de esculturas antiguas; además, el rostro de Atalanta, la posición de sus miembros, la curva de su espalda y el color de su cabello evocan a la Atalanta del Prado y como en esta, un paño se enreda alrededor de su cuerpo en retorcidos plegados de plasticidad barroca, en nuestra opinión un detalle ajeno a la concepción general del cuadro.

La versión del mito que pintara en 1999 Carlo Adelio Galimberti⁵⁸ con el título *Atalanta e Ippomene* para la Exposición *Mythos*⁵⁹ constituye una evocación casi

⁵⁸

<http://www.carloadeliogalimberti.it/>

⁵⁹

Carlo Adelio Galimberti (Monza, 1946) es un pintor italiano en cuya obra la Mitología Clásica posee un papel importante. Porque como sugiere Giorgio Severo, Galimberti indaga en el espacio poético del mito, entendido lejos de su mera citación o superficialidad, sino como una sugestión elocuente, reflexiva y profunda. El artista presenta los mitos como polémicas alegorías de los valores del presente, como una suerte de crítica a la moral de Occidente. En sus obras podemos hallar una interpretación siempre actualizada de la Mitología, algo viejo pero no envejecido, y percibir el pasado que como fundamento y sustancia del presente. Véase, Giorgio Severo (1999) *Mythos*. dipinti di Carlo Adelio Galimberti. Quaderni Artistici, Galería Armanti, Varese. On line: <http://www.carloadeliogalimberti.it/tema/mythos.html>

onírica del cuadro de Reni, una suerte de homenaje (Fig. 15). El joven Hipomenes conserva su apariencia de héroe antiguo apenas modificada. En palabras del autor: "Ho resol'immagine di Ippomene reciproca per rispetto dell'original". La figura de Atalanta, sin embargo, está actualizada, transformada por el paso de los siglos en una joven de nuestros días para la que el artista tomó como modelo a una estudiante del Liceo Artístico: viste pantalón vaquero ajustado, camiseta y zapatos deportivos, mientras se afana por recoger del suelo una gran manzana. Sólo su largo cabello cobrizo permanece inmutable. La alusión a la civilización griega, cuna del mito, impone su presencia con la silueta de un templo dórico parcialmente visible, que ocupa el margen derecho del cuadro⁶⁰.



Fig. 15 Carlo Adelio Galimberti. *Atalanta e Ippomene*. 1999.

<http://www.carloadeliogalimberti.it/tema/mythos/atalanta%20e%20ippomene.jpg>

Vik Muniz (1961-)⁶¹, influyente artista brasileño contemporáneo, es internacionalmente conocido por sus complejas obras fotográficas. Realiza dibujos con una amplia variedad de materiales reutilizados, incluida la basura, que posteriormente fotografía. En algunas de sus creaciones trabaja sobre obras de arte canónicas, a las que pertenece un díptico con Atlanta e Hipomenes, después de Guido Reni (2005)⁶². Se trata de una serie de reproducciones monumentales de

⁶⁰ Agradezco al artista los datos que me ha proporcionado amablemente y el permiso para citar y comentar su obra.

⁶¹ <http://vikmuniz.net/>. Agradezco la atención del artista y el permiso para citar y reproducir su obra.

⁶² La obra formó parte de la Exposición La doble vida de la basura. Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual. Comisario: SevePenelas. Koldo Mitxelena. Urdaneta, 9. San Sebastián, noviembre enero 2009. Véase, <https://www.elcultural.com/revista/arte/La-doble-vida-de-la-basura/26157>

obras maestras de la pintura, mezcladas con todo tipo de residuos industriales. Su trabajo plantea problemas sobre la representación y una especie de meditación sobre el ideal del artista y la obra de arte.



Figura 16. Vik Muniz. *Atalanta and Hippomenes, after Guido Reni* (Diptych) (Pictures Of Junk), 2005 Galería GuyHepner. New York.

<http://www.artnet.com/artists/vik-muniz/atalanta-and-hippomenes-after-guido-reni-diptych-a-eRIKbMvgiDNVmdSnHsOxPw2>

[Consulta: 16/08/2018]



Fig. 17. Charlotte Bracegirdle. *Atalanta and Hippomenes*. 2010. Copyright Charlotte Bracegirdle 2014

<http://www.charlottebracegirdle.co.uk/2010Atalanta-and-Hippomenes.html>

La artista británica Charlotte Bracegirdle (1973-) se "apropia" del cuadro de Reni, en una evocación realizada a base de figuras incompletas, desvanecidas parcialmente en la nada. Este procedimiento de naturaleza surrealista que caracteriza muchas de sus creaciones se explica, en palabras de la artista, del siguiente modo: "así es como veo a muchas personas. Una parte de ellos

carcomidos, perdidos, por desilusiones, falsas perspectivas, ideales y valores establecidos por su sociedad, comidos por cosas que piensan, ideales y estándares de belleza, caminando con partes y piezas que faltan ..."⁶³. De acuerdo con este procedimiento, su cuadro *Atalanta and Hippomenes* (2010), nos muestra a las dos figuras incompletas, partidos sus cuerpos en lo que en el cuadro de Reni había sido la línea del horizonte. Sólo se muestran algunas partes de las siluetas de ambos jóvenes, que destacan sobre un fondo oscuro, esa nada en la que se diluyen sus personajes, pero en la que todavía se puede advertir el celaje nocturno en la zona alta y uno de los frutos dorados que permanece en el suelo. El resultado es una interesante composición, inestable y equilibrada al mismo tiempo, generada por el cruce de las piernas de los corredores y el vuelo barroco de los paños (Fig. 17).

La artista estadounidense Pamela Joseph⁶⁴ trabaja habitualmente en temas sociopolíticos y de crítica feminista. En 2012, tras haber conocido el proceso de censura al que eran sometidas las obras de arte en los libros iraníes, y después de un proceso de dolorosa reflexión, dedicó tres años a realizar *Censored Series*, apropiándose de las obras de grandes maestros y profundizando de manera crítica en dicho proceso de censura⁶⁵; en estas pinturas, comprometida moral y espiritualmente con su labor, la autora copió diferentes obras maestras para modificarlas negando/ocultando la sensualidad y sexualidad de los personajes (Olimpia de Manet, Maja de Goya, Señoritas de Avignon...) ⁶⁶. A dicha serie pertenece *Censored Atalanta and Hippomenes by Guido Reni* (Fig. 18) donde unos trazos negros, similares a los utilizados por los censores, cubren sólo parcialmente los cuerpos de los personajes, ocultando sus atributos sexuales, para denunciar la censura que afecta tanto al arte como a la sociedad. La autora explica con estas palabras el sentido de sus obras:

My current series, Censored, is an example of these colliding worlds where reproductions in art and society have been censored. In art books from Iran, famous paintings with any nudity by artists like Picasso, Matisse, Manet, Cezanne and Hockney have been covered with black lines or pixilated so that the painting or sculpture has been obscured. Other sources are from IKEA's catalogue in Saudi Arabia where the women have been removed from the ad. In other advertisements that show women, such as on the covers of boxes for kiddie swimming pools, the women have been repeatedly blacked out⁶⁷.

En el Epílogo del libro *The Artist, the Censor and the Nude: A Tale of Morality and Appropriation*, la artista desvela su proceso creativo y su perspectiva feminista:

⁶³ <http://culturainquieta.com/es/foto/item/677-charlotte-bracegirdle.html>

⁶⁴ <https://www.pamelajoseph.com/>

⁶⁵ Hemos entablado contacto con Pamela Joseph vía e-mail quien nos ha aclarado la génesis de este proyecto y su vivencia creativa. Agradecemos muy sinceramente su gentil colaboración en el marco de este trabajo.

⁶⁶ <https://www.pamelajoseph.com/censored-series/paintings>

⁶⁷ <http://harveymeadows.com/artists/pamela-joseph/>

Viewing the “CENSORED” series through the eyes of the male artists who created the original works, it was challenging to my psyche and process, and that is primarily why I had to break out and begin my own censoring of the works. I had to paint the images from my own perspective as a woman. I have always used appropriations of images and ideas freely, combining them to create interconnecting tensions that make the works evolve new narratives. The “CENSORED” series fulfilled all these criteria for me, but ultimately I was unable to inhabit that external gaze of the censor because the culture and traditions were foreign to me. Yet, these are issues that affect Muslim women, so I want to pay attention to them⁶⁸.



Fig. 18. Pamela Joseph. *Censored Atalanta and Hippomenes by Guido Reni*. Censored Series, 2014. Óleo sobre lino. Coll. Pamela Joseph
<https://www.pamelajoseph.com/censored-series/paintings/746/20>
[consulta: 16/08/2018]

Finalizaremos este recorrido iconográfico con la obra de Rai Escalé⁶⁹ titulada 'Hippomenes and Atalante as a Dwarf Trans Centaur', de 2016. La obra pertenece a una colección que se enmarca bajo el espíritu "Cecilista", de corrección plástica sobre obras de Grandes Maestros, corrección simplificadora y divertida⁷⁰. Rai Escalé nos ha explicado que el pintor eslovaco Milos Koptak y él suelen trabajar a la vez en el estudio y en cada cuadro de cada serie como un solo pintor. Transcribimos a continuación sus palabras:

⁶⁸ Este texto nos ha sido cedido por la propia artista, como parte del epílogo del libro *The Artist, the Censor and the Nude: A Tale of Morality and Appropriation* (2017).

⁶⁹ <http://raiescale.info/es/about>

⁷⁰ Durante el proceso de elaboración de este artículo, hemos tenido la oportunidad de entablar contacto con Rai Escalé, quien nos ha explicado su proyecto de colaboración pictórica con el pintor eslovaco Milos Koptak, denominado *Miroir Noire* e iniciado en 2007, entre ambos artistas. Agradecemos la atención que nos ha prestado y sus valiosas aclaraciones sobre el cuadro.

El *Cecilismo* es la única serie constituida por obras realizadas por separado, y le dimos nombre como homenaje a Cecilia Giménez, la señora del *Ecce Homo* de Borja. La intención primera de nuestras intervenciones era puramente lúdica y esencialmente pictórica y venía de nuestros trabajos previos de manipulación de anuncios modernos, en las que deconstruíamos el objeto y el mensaje, alterándolos formal y conceptualmente. En el caso de los clásicos la intención de la intervención era básicamente plástica: cómo modificar la forma y el contenido, como usar unas partes para reconstruir otro todo de nuevo significado. En el caso de Hipomenes y Atalanta, y aunque no pensé en su leyenda, la composición en X que llevaba a una ridícula posición de ella recogiendo manzanas de oro, acabó convirtiéndolos en un solo ser, una especie de centáuride, con tronco de mujer bracicorta (de ahí el título en inglés 'Hippomenes and Atalanta as a Dwarf Trans Centaur'). Dos-uno, hombre-mujer, dualidad unificada, intercambio de géneros en una leyenda donde la parte femenina hace el papel de la masculina".

La imagen del antiguo maestro boloñés adquiere un nuevo sentido conceptual y humorístico: en ella, los cuerpos de los dos amantes se fusionan y se transforman formando un todo; la metamorfosis se opera eliminando algunas partes del cuadro de Reni (rostro, cabello y una pierna de Atalanta, además de parte del paño plegado), ocultando y modificando otras (brazos de ambos, una pierna y un pie de Atalanta) y yuxtaponiendo gruesos trazos de pintura semitransparente para unir las figuras y conformar el cuerpo "animal" de la nueva criatura. El resultado de la transformación es una "centauride", bracicorta cual enano, un ser que los funde para siempre, pero en cuya piel permanecen alejados, sin posibilidad de apareamiento, como los leones que señalara Ovidio en su obra. El artista hace gala de su humor, ironía, transgresión, crítica, libertad expresiva, pero volviendo la mirada a uno de los clásicos y a una fábula que, como hemos podido comprobar, no ha perdido su vigencia ni su rango de obra maestra en nuestros días.



Fig. 19. Rai Escalé, 2016. *'Hippomenes and Atalanta as a Dwarf Trans Centaur'*
Colección particular en Carcassone, Francia.

<http://www.miroirnoir.org/hipomenes-and-atalanta-as-a-dwarf-trans-centaur-i302.html#prettyPhoto/0/>. [Consulta: 13/08/2018]

8. Reflexión final

El mito de Hipomenes y Atalanta ha sido recreado desde la Antigüedad hasta nuestros días. Con estas líneas hemos pretendido acercarnos a los escritores y artistas cuyas obras jalonan la cultura occidental, y a cómo se ha plasmado en ellas la vieja fábula, concebida con diversidad de matices iconográficos, formales, simbólicos y conceptuales.

Aunque han sido muy heterogéneas las formulaciones iconográficas propuestas en tan largo camino, desde que el gran Guido (como era llamado por sus contemporáneos) plasmara en el lienzo su versión del mito, es difícil imaginar hoy el pasaje de Ovidio de otro modo, y no es posible descubrir en él nuevos rostros. La fascinación que su obra ha ejercido en el espectador ha eclipsado, en cierto modo, los modelos precedentes y también los que propusieron sus coetáneos.

Como hemos podido advertir, ya en el siglo XVII también los artistas sintieron el formidable magnetismo de su composición y el misterio que en ella se encierra. Guido Reni escapó de los prototipos tradicionales que habían difundido en Europa las estampas que ilustraban las Metamorfosis de Ovidio, e imaginó la carrera como un sueño ambiguo, un instante detenido y gélido del cuerpo y el alma de sus protagonistas.

Durante los siglos XVIII y XIX, los artistas trataron de escapar de Reni buscando nuevas fórmulas iconográficas para el texto ovidiano. Sin embargo, la seducción de su cuadro volvió a aflorar con gran vigor en las artes plásticas del siglo XX. Su obra fue entonces evocada, adaptada, reinterpretada, "censurada", transformada, actualizada..., convertida no sólo en paradigma excelso de la teatralidad barroca, sino también distinguida entre las más grandes obras del arte occidental de todos los tiempos, capaz de suscitar novedosas y hasta extravagantes interpretaciones.

Bibliografía

- Alvar Ezquerro, Jaime, 1994, "Escenografía para un recepción divina : la introducción de Cibeles en Roma", *Dialogues d'histoire ancienne*, n. 20-21 p., 149-169 Université de Franche-Comté: Presses Universitaires Franc-Comtoise
https://www.persee.fr/doc/AsPDF/dha_0755-7256_1994_num_20_1_2151.pdf
[Consulta. 16/08/2018]
- Alvar Ezquerro, Jaime, 2001, *Los misterios: religiones orientales en el imperio romano*, Barcelona, Ed. Crítica, 440 pp.
- Álvarez Morán, María Consuelo, 1977 «El "Ovide moralisé", moralización medieval de las "Metamorfosis"», *Cuadernos de Filología Clásica*, n.13, p. 9-32.
- Bartsch, Adam von, 1978, *The Illustrated Bartsch. Le Peintre-Graveur Illustré*, Abaris Books.
- Barringer, Judith, M., 1996, "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted", *Classical Antiquity*, 15, n.1, p.48-76.
- Boardman, John, 1983. "Atalanta." *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 10, p. 3-19.

- Boardmann, John, 1984, "Atalante", en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Artemis & Winkler Verlag (Zürich, München, Düsseldorf), Vol. II: Aphrodisias - Athena.
- Boer, C., 1915, *Ovide Moralisé*. Poème du commencement du quatorzième siècle, publié après tous les manuscrits connus, tomo I (livres I-III), Johannes Müller, Amsterdam.
- Boulter, C.G. 1975, "The Douris Lekythos in Cleveland" *American Journal of Archaeology* (AJA) 79, p.282-3.
- Castiñeiras González, Antonio Manuel, 1998, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 251 pp.
- Cooney, John D., 1966, "Atalanta in Cleveland", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 53, no. 8, p. 318–325.
- D'Ambra, Eve, 1988, "A Myth for a Smith: A Meleager Sarcophagus from a Tomb in Ostia.", *American Journal of Archaeology*, vol. 92, n. 1, 1988, p. 85-99.
- Díez Platas, Fátima, 2012, "La ilustración de Ovidio en el siglo XV y la recuperación de la imagen mitológica. en "Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia". Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010. Coord. María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero, pp.343-357.
- Dos Santos Pereira, Daniela Filipa, 2017, *O mito de Atalanta das Fontes Clássicas à receção na Arte Occidental*. Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, na área de especialização em Mundo Antigo, Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 161 pp.
<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/36757/1/O%20mito%20de%20Atalanta.pdf> [Consulta: 16/08/2018]
- Faraone, C. A. (1990), "Aphrodite's KEΣTOΣ and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix*, Vol. 44, n. 3, p. 219-243.
- Franco Durán, María Jesús, 1997, "Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas", *Scriptura* n. 13, p.139-149.
- Franco Durán, María Jesús, 2016, *El mito de Atalanta e Hipómenes: fuentes grecolatinas y su pervivencia en la literatura española*, en Anejos de la Revista de literatura, n. 82, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 347 pp.
- Littlewood, A. R., 1968, "The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature" *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 72, p. 147-181.
- Marc Fumaroli, 1994, "Une peinture de méditation. À propos de l'Hippomène et Atalante du Guido Reni", en *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, coll. «Idées et recherches », 1994, p. 233-257.
- García Cueto, David, (2005), *Relaciones artísticas entre España y Bolonia durante el siglo XVII*, Tesis Doctoral, Editorial de la Universidad de Granada, 671 pp.
- García Mahiques, Rafael, 1991, "El código semiológico de la manzana", *Ars longa: cuadernos de Arte*, pp. 81-87
- Harcourt, Glenn; Naumann, Francis M.; Joseph, Pamela, 2017, *The Artist, the Censor and the Nude: A Tale of Morality and Appropriation*, Doppel House Press, 128 pp.
- Haydée Difabio, Elbia, 2011, "Presencia de la fruta en la literatura griega antigua", *Estudios Avanzados* n. 16, p. 13-35.

- Gyöngyvér Horváth, 2010, *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration*. Doctoral Thesis, University of East Anglia School of World Art Studies and Museology
<https://ueaeprints.uea.ac.uk/25603/1/2010Horv%C3%A1thGPhD.pdf> [Consulta: 16/08/2018]
- Lleó Cañal, Vicente, 2005, "Atalanta e Hipomenes de Guido Reni", *Atrio* n. 10/11, p141-146.
- Marias, Fernando, 1982, "Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos", *Academia*, n. 55, p. 177-207.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín [2015³], Madrid, Alianza Editorial.
- Pepper, D. Stephen (1984), *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, Phaidon Press, 312 pp.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., 1965, *Pintura italiana del sigloXVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., 1970, *Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- Reet A. Howell Maxwell L. Howell, 1989, "The Atalanta Legend in Art and Literature", *Journal of Sport History*, Vol. 16, No. 2 (Summer), Ed. University of Queensland, Australia pp. 127-139.
- Valderrábano González, Irune, 2015. "El mito como máquina lógica: los ejemplos de Atalanta y Edipo", *Anestesia* n.4, 61-79.
- Sala Villaverde, Alicia, 2015, "Carta de Othea: una apuesta educativa sugerente en la cultura bajomedieval", *Caurensia*, vol. X, p. 547-562.
- Seznec, Jean, 1983, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Ed. Taurus, 301 pp.
- Sharratt, Peter, 2005, *Bernard Salomon, Illustrateur Lyonnais*, Genève, Ed. Droz, 534 pp.
- Tito Livio, *Historia de Roma. La Segunda Guerre Púnica*. Tomo II, Ed. d. de J. Solís y F. Gascó, Madrid 1992, p. 369-371 y 377-379.
- Virgilio, *Bucólicas y Geórgicas* presentadas, anotadas y traducidas por Julio Picasso Julio Picasso Muñoz [2004], Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- VV.AA., *Iconic Limc*. Foundation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)
<https://www.iconiclimc.ch/visitors/treearch.php?source=100&term=Atalante>[Consulta: 16/08/2018]
- Zanker, Paul & Ewald, Björn C., 2012 (translated by Julia Slater), , 2012. *Living with Myths: the Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford: Oxford University Press, 428 pp., 231 plates