



ATALANTA E HIPOMENES de Guido Reni

VICENTE LLEÓ CAÑAL
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Análisis de la obra que Guido Reni pintó en la segunda década del siglo XVII, que hoy guarda el Museo del Prado.

PALABRAS CLAVE: Reni, pintura, barroco, Museo del Prado, mitología.

ABSTRACT

Insight of Reni's Works during the second decade of the XVIIth on display in El Museo del Prado

KEY WORDS: Reni, painting, Baroque, Prado Museum, Mythology

Aunque resulta difícilmente creíble hoy día, el cuadro "Atalanta e Hipomenes" de Guido Reni, sin duda una de las obras maestras del Prado, estuvo durante largos años condenado a la llamada "Sala Reservada" del museo, depósito de los cuadros de desnudo considerados pecaminosos para cuyo acceso era necesario un permiso especial. Después, desde 1882, por indignos motivos a los que nos referiremos más adelante estuvo depositado nada menos que en la Universidad de Granada, de donde se recuperó solamente en 1963.

Se pensaba entonces que el lienzo era sólo una copia de la versión existente en el Museo napolitano de Capodimonte y, por lo tanto, de un interés secundario. Sin embargo, una cuidadosa restauración efectuada con motivo de la exposición de pintura italiana del siglo XVII, celebrada en Madrid en 1970, reveló en la tela del Prado calidades insospechadas, hasta el punto de que hoy existe un consenso prácticamente unánime entre los investigadores en considerar a ésta la obra original y a la de Nápoles una réplica más tardía.

Este dramático cambio de papeles viene apoyado, además, por el hecho de que la versión madrileña ostenta una procedencia impecable -desde 1666 en las colecciones reales- lo que no sucede, como veremos, con el ejemplar de Nápoles.

Por lo que respecta a la fecha de ejecución del cuadro, según los distintos autores oscila entre dos extremos: la fecha propuesta por Pérez Sánchez, de c. 1612 y la que avanza Wittkower situándolo en los primeros años de la década de los '20, mientras que la mayoría de los restantes investigadores, como Bacheschi, Pepper o Fumarola, se inclinan por una datación entre ambos extremos.

El problema de la fecha no es desde luego una mera pulsión erudita. Efectivamente, si situamos la ejecución después de 1614, lo que incidentalmente hace toda la crítica con la excepción de Pérez Sánchez, estaríamos hablando de una obra pintada en Bolonia, pues en esa fecha Reni abandona Roma, donde todo le sonreía, y retorna a su patria.

Esta huida de Reni de Roma ha sido objeto de gran interés por parte de la crítica; en efecto, sorprende su decisión cuando contaba en Roma con el favor del gran mecenas Cardenal Scipione Borghese e incluso del propio papa Paolo V, de la misma familia, dejando el camino libre a Domenichino. Es Pepper, seguramente, el que ha dado la explicación más convincente, basándose en el carácter un tanto neurótico de Reni, por un lado, y por otro en la insoportable presión que le suponían por la premura los encargos papales.

Lo cierto es que, establecido en su Bolonia natal, lejos del ajetreo romano, Reni produjo durante esta fase una obra maestra tras otra, de las que, como afirma Wittkower la "Atalanta e Hipomenes" constituiría en cierta medida el epítome, la culminación.

El cuadro debió causar impresión entre sus contemporáneos, según se deduce de las copias y versiones conocidas. La mejor de ellas, después de la del Prado, es la de la Galería de Capodimonte de Nápoles, procedente de la colección Pertusati, de Milán, de donde pasó a la colección Capperoni, de Roma. Su entrada en las galerías de Capodimonte se produjo en fecha bastante tardía, en 1802.

Pepper menciona otra versión que pertenecía a mediados del siglo XIX al Duque de Sutherland y aún existe otra que fue de don Pedro de Madrazo, director del Museo del Prado, procedente a su vez de la colección del Duque de Altamira. Esta última fue la que provocó el "destierro" a Granada de la tela del Prado, seguramente para poner más en valor el ejemplar de Madrazo, que fue eventualmente vendido al marqués de Salamanca y luego subastado por éste en París en 1867, habiéndosele perdido desde entonces la pista. Aún habría que mencionar un par de grabados de la "Atalanta e Hipomenes", uno mencionado por Malvasía, el biógrafo de Reni, abierto por Giovan Battista Bolognini, su discípulo, y otro, dedicado a Benedetto Cittadini, abierto por Giovan Francesco Pesca.

Pero, como decimos, es la versión del Prado la que ha suscitado la unanimidad de la crítica como cabeza de serie original y absolutamente autógrafa, aparte de su impecable procedencia. La "Atalanta e Hipomenes" madrileña fue propiedad de Giovan Francesco Serra, marqués Serra da Cassano, un noble genovés criado en Madrid en casa de su tío, embajador de Génova en España. Serra desempeñó importantes puestos militares al servicio de Felipe IV, en el norte de Italia y de hecho llegó a ser nombrado gobernador militar de Milán pero murió en 1656, cuando se dirigía a tomar posesión del puesto.

Los hijos de Serra, que vieron elevado su título a duques de Serra da Cassano por Carlos II se instalaron en Nápoles y allí, en 1664, procedieron a subastar una parte de su colección artística, cuarenta cuadros en total, dieciocho de los cuales fueron adquiridos por el Virrey conde de Peñaranda de Bracamonte para Felipe IV. De ellos, un cierto número pereció en el devastador incendio del Alcázar Real de 1734, pero otro se salvaron y están hoy repartidos entre el Prado, el Escorial y la Academia de San Fernando, entre ellos, justamente la "Atalanta e Hipomenes". Como señala Antonio Vannugli, que ha estudiado la colección Serra da Cassano, aunque no conocemos sus verdaderas dimensiones, sino sólo el grupo de obras que se vendió, ésta debió ser formada en su mayoría en Milán y allí estaría seguramente influida por la gran colección del marqués de Leganés, próxima en consecuencia al gusto español. En este sentido cabe decir que Reni gozaba de una extraordinaria reputación entre los aficionados españoles, probablemente mayor que la de cualquier otro pintor contemporáneo. En la popularidad española de Reni jugó un destacadísimo papel el aristócrata boloñés marqués Virgilio Malvezzi, su mentor y protector. No hay que olvidar que instalado en Madrid desde 1636 y dos años más tarde nombrado historiador oficial de Felipe IV y consejero del Conde-Duque, Malvezzi actuó como intermediario de Reni en diversas ocasiones. De hecho, una carta recientemente descubierta revela que a través suya obtuvo algún cuadro de Reni el propio Marqués de Leganés.

Podemos poner en relación la "Atalanta" con otras obras maestras ejecutadas por Reni tras su retorno a Bolonia, como el espectacular "Sansón vencedor" realizado para colgar encima de una chimenea en el palacio del conde Zambecari. En efecto, en ambas obras encontramos la misma síntesis imposible de lo ideal y lo descriptivo, de clasicismo y romanticismo, de pasión y frialdad. En esta fase de su trayectoria, Reni consigue controlar su tendencia al sentimentalismo, a un clima emocional que a veces roza la sensiblería y al que más adelante sucumbirá ocasionalmente.

Este control deriva seguramente de la profunda impronta clasicista que marca las obras de este periodo; como señala Wittkower, tenemos la impresión de ver mármol que se vuelve carne, como una estatua o un relieve helenístico que cobraran vida. Reni, por lo demás, modula magistralmente su "modo" lingüístico que si en el Sansón, por ejemplo, adopta un tono casi épico, en la Atalanta e Hipomenes se desliza hacia lo lírico.

Como se ha señalado a veces, la irracional iluminación de la "Atalanta", su deslumbrante claroscuro, trae recuerdos de la fase más caravaggiesca de Reni, pero en realidad, su pathos, su frío y refinado erotismo se encuentran en las antípodas del clima emocional del pintor lombardo.

Irracional iluminación, decimos: en efecto, Reni la ha utilizado para suprimir de la composición cualquier elemento de paisaje o ambientación que pudiera distraer de la contemplación de los dos espléndidos cuerpos desnudos, eurítmicamente entrelazados en una especie de paso de ballet. Tan sólo una luz crepuscular que borra las distancias y unas vagas sombras que sugieren a grupos de espectadores. ¡Qué diferencia con la prosaica versión, aquí mismo, en el Prado, de la "Atalanta e Hipomenes" pintada por Jacob Gowys, sobre boceto de Rubens, con su estadio arqueológicamente correcto y sus espectadores vociferantes!

Pero, antes de pasar adelante debemos preguntarnos ¿a qué alude el cuadro de Reni?, ¿qué historia narra este cuadro tan poco narrativo? Seguramente un porcentaje de los espectadores actuales que se enfrentan al lienzo lo ignoran, lo que desde luego no era el caso entre los contemporáneos cultos de Reni.

El tema, la competición a muerte entre la princesa y el héroe, es un tema relativamente raro; mucho más corriente es encontrar a Atalanta junto a Meleagro en la caza del Jabalí de Calidonia, tema del que aquí, en el mismo Prado, hay dos estupendas versiones, una de Jordanes y otra de Rubens. Pero en definitiva: ¿quiénes eran Atalanta e Hipomenes?

Atalanta era la hija de los arcadios lasos y Crímenes, aunque otras fuentes la hacen hija del beocio Esqueneo. Consagrada a Artemisa, la diosa cazadora, y abandonada al nacer por su padre, que quería un hijo varón, fue amamantada por una osa y creció salvaje entre los montes y la abrupta naturaleza de su tierra. Las fuentes antiguas la pintan como un personaje bastante formidable pues todavía muy joven, según cuenta Apolodoro, mató a dos centauros que intentaron atentar contra su castidad, además de derrotar a Peleo en una lucha en honor de Pelias. Como única mujer participó además en dos de las principales hazañas de la Grecia clásica: en primer lugar, como ya hemos dicho, en la caza del monstruoso Jabalí de Calidonia. Aquí, de hecho, fue la primera en hacer sangre, ocasión en la que se enamoró de ella el príncipe Meleagro, del que según algunas fuentes tuvo un hijo, Partenoqueo, que más adelante sería uno de los Siete héroes contra Tebas cantados por Esquilo. Luego la encontramos, de nuevo como única mujer, entre los argonautas que acompañaron a Jasón en su gloriosa búsqueda del vellocino de oro.

Vuelta a la Arcadia y deseoso su padre de que se casara, algo contra lo que la había prevenido el oráculo de Delfos, Atalanta puso como condición para el matrimonio que el que hubiera de ser su marido tendría que vencerla antes en una carrera, pero si perdía, el pretendiente había de morir. Ya varios enamorados habían sufrido el cruel castigo cuando la contempló Hipomenes, también a veces llamado Melanión, hijo de Megareo y biznieto Poseidón, quien inmediatamente cayó también bajo su hechizo. Hasta aquí, las fuentes para la historia de Atalanta son diversas, Teócrito, Higino, Servio, Eliano, etc. Pero a partir de aquí, es decir, en lo que respecta al encuentro de Atalanta e Hipomenes, es mejor seguir la descripción de *Las Metamorfosis* de Ovidio.

En efecto, el texto de Ovidio es el más completo que existe sobre el tema y seguramente el que sirvió de inspiración al propio Guido Reni, aunque con significativas desviaciones; todo él respira un clima amoroso y sensual, empezando por el contexto de la narración, que se enmarca en una escena de admonición de Venus a su amado Adonis. Hipomenes se inflama de pasión cuando contempla a Atalanta desnuda, pues corre sin ropa, como los hombres. Ovidio la describe así, agitada por el ejercicio, «en medio de la blancura juvenil, su cuerpo había cobrado un tono sonrosado, no de otro modo que cuando sobre un blanco atrio un toldo purpúreo matiza de color adventicio las sombras que proyecta».

Preso de la pasión, Hipomenes increpa a Atalanta que se atreva a correr contra él y que no «busque una gloria fácil venciendo a los débiles», sino a él, biznieto del dios Poseidón. En este momento se produce una reacción simétrica y Atalanta, como escribe Ovidio, «alcanzada ahora por su primer amor, sin darse cuenta de lo que hace, ama y no nota el amor».

Atalanta se debate pues entre la atracción que sobre ella ejerce el joven héroe y el horror que le produce la seguridad de que éste será vencido en la prueba y por lo tanto morirá.

Mientras tanto Hipomene invoca en su ayuda a Venus quien oye con agrado su plegaria. Venus volvía de Chipre, la isla que le estaba consagrada y allí había cogido, de un frutal plantado delante de su templo, aunque algunos dicen del propio Jardín de las Hespérides, tres manzanas de oro que entrega a Hipomenes, explicándole cómo usarlas en su beneficio.

En el fragor de la carrera, Hipomenes nota repentinamente que le faltan las fuerzas y cuando ve que Atalanta va a adelantarlo, tira al suelo uno de los tres frutos del árbol. Atalanta, sorprendida, se agacha para recogerlo, momento que Hipomenes aprovecha para ponerse otra vez en cabeza. De nuevo recurre al mismo truco y aún una tercera vez, sólo que esta última lanza la fruta hacia atrás. Continúa Venus la narración: "pareció que la doncella vacilaba en ir a buscarla; yo la obligué a cogerla del suelo y una vez que cogió la manzana yo la hice más pesada y estorbé a Atalanta tanto por el peso de su carga como por la detención".

Éste es el momento, el de recoger la tercera fruta, que ha escogido Reni para su composición y aquí, sin duda reside ese fascinante ritmo de impulsos contrapuestos que constituye el armazón compositivo del cuadro y que el pintor amplifica barrocamemente con los espléndidos paños flotantes. Es como si Reni hubiera multiplicado por dos el efecto logrado por Mirón en su famoso "Discóbolo". En éste, el escultor lograba transmitir la sensación de energía escogiendo el momento de reposo entre dos movimientos contrapuestos: el impulso hacia atrás con el brazo que sostiene el disco y el cuerpo pensionado hacia delante, que marca el inminente próximo movimiento. Reni, por su parte, entrecruza el cuerpo de Atalanta, inclinado hacia el suelo y pivotando sobre la pierna derecha, pero con unos paños cuyo vuelo todavía marca la dirección de la carrera, con el de Hipomenes, que aprovecha la situación para apretar el ritmo hacia delante, pero que no puede evitar lanzar una mirada atrás sobre el cuerpo desnudo de su amada. Se trata de una composición profundamente clásica, en chiasmos, pero llevada hasta sus últimos recursos expresivos, aunando equilibrio y dinamismo con típica tensión barroca. Es una composición no sustancialmente distinta a la que emplea, por ejemplo Rubens en su famoso "Rapto de las Hijas de Leucipo", pero Reni impone una cierta frigididad, una cierta reticencia clasicista que están en las antípodas del tumultuoso tropel del flamenco.

Como ya hemos señalado, el tema de la Atalanta e Hipomenes es relativamente raro en el arte; Pigler, por ejemplo, anota en su *Temas del Barroco* prácticamente el doble de versiones de la Atalanta con Meleagro que con Hipomenes. Y tampoco parece que tuviera excesivo éxito el tema como alegoría moralizante. De hecho, una de las escasas "lecturas", como ahora se dice, en este sentido la encontramos en el mitógrafo español Pérez de Moya, quien en su tratado de mitología titulado "*Philosophia Secreta*" de 1585 escribe: «Que Atalanta comenzase a amar a Hipomenes y aún no se dejase dél vencer y que después de echadas las manzanas fuese vencida, significa que dos cosas mueven a las mujeres a perder la castidad: hermosura y codicia». Y continúa «Dar Venus las manzanas de oro a Hipomenes significa que los amadores con hirviente deseo que los mueve dan lo que tienen y porque estos dones no se dan moviéndoles la razón, mas sólo el carnal deseo, dicen que Venus las trujo porque Venus es la deesa del amor carnal».

Desde luego, con esto no queremos insinuar ni por asomo que Reni conociera la bastante pedestre y misógina interpretación alegórica de Pérez de Moya. Hay sin embargo otras interpretaciones del mito que parecen más en consonancia con el lienzo de Reni. El gran investigador francés Marc Fumaroli que se ha ocupado recientemente del cuadro, lo considera una "pintura de meditación", en el sentido que justamente se le daban a estos términos en el Seiscientos; es decir, como una imagen capaz de inducir a la reflexión moral, en un sentido similar a los "lugares" ignacianos propuestos por los jesuitas, a pesar de su aparente contenido profano. Observa Fumaroli que la irracional iluminación que ya hemos comentado introduce una línea horizontal de tenue luz que divide la superficie del cuadro en dos mitades, una correspondiente al suelo, a lo terrenal y otra al cielo, o a lo celestial. La peculiar composición en chiasmos de las figuras hace que Atalanta, inclinada, se encuentre casi en su integridad recortada sobre el plano terreno, mientras que las partes más nobles de Hipomenes -el tronco, la cabeza- destacan, por el contrario, sobre el ámbito celeste, una contraposición que no es solamente topográfica, sino, como veremos, moral.

Pero aún hay más: uno esperaría que la atlética y montaraz Atalanta hubiese sido representada con un cuerpo esbelto, quizás andrógino, y no con las formas voluptuosas que le da Reni, un cuerpo de Venus grassa, cuya desnudez viene subrayada por el trazo caligráfico del paño flotante. De la misma manera, podríamos esperar que el rostro vuelto de Hipomenes expresase el deseo carnal que impregna toda la narración

ovidiana; sin embargo, el héroe no sólo muestra un semblante adusto, sino que el brazo extendido parece hacer ademán de rechazar, como si el héroe clásico asumiera el papel de miles christianus, capaz de resistir las tentaciones de la concupiscencia, "elevándose", de hecho, sobre el plano de lo terrenal hacia lo celestial.

Puede parecer un exceso hiperinterpretativo de la poética composición de Reni; sin embargo, no faltan textos que apoyan este sentido. Muy especialmente es destacable el "*Ovidio Moralizado*", un texto medieval de autor anónimo que tuvo durante siglos un éxito extraordinario, tanto en forma manuscrita como en multitud de ediciones impresas, en verso como en prosa y que, como ya demostrara Emile Mâle, aún seguía circulando entre los artistas posteriores al Concilio de Trento.

Asociadas a la manzana del juicio de Paris e incluso a la ofrecida por la serpiente a Eva en el Paraíso, para los comentadores del Ovidio moralizado, las tres manzanas de oro que recoge Atalanta representarían los tres pecados de la concupiscencia -de la carne, de los ojos y del orgullo- de los que Hipomenes virtuosamente se desprende y por los que Atalanta pierde su alma. La carrera de los dos jóvenes sería, pues, la carrera del alma cristiana que encaminada hacia la muerte debe hacer su propia elección entre la salvación y la perdición.

Se establecería así, como subraya el investigador francés, un "lugar" de meditación cristiano que se superpone a la fábula clásica, a la poesía pagana. Un "lugar" en el que se advierte de los peligros del amor carnal, de la pasión desenfrenada. Pero la exégesis ha continuado depositando capas de significación sobre la fábula, llegando en las "*Mythologie sive explicaciones Fabularum*" de Natale Conti, editadas en multitud de ocasiones desde la princeps de 1551, a la identificación pura y simple de Atalanta con Voluptas, es decir, el placer carnal; en realidad, identificando al personaje con su símbolo, con las manzanas de oro que porta.

Seguramente esta interpretación moralizante viene apoyada también por el desenlace de la historia de Atalanta e Hipomenes, desenlace cuyas funestas consecuencias podemos ver al salir del museo, con sólo llegarnos a la castiza Plaza de Cibeles. En efecto, los dos amantes fueron metamorfoseados en los leones que tiran del carro de la diosa Cibeles.

Debemos volver al texto ovidiano. En éste, Venus continúa narrando su Adonis la historia, mostrándose dolida por el olvido de Hipomenes una vez que ha ganado la carrera. «¿No merecí -se lamenta- que me diera las gracias, que me ofreciera el homenaje del incienso, Adonis?». La ingratitud de los jóvenes torna la actitud benevolente de la diosa en furor y en planes de venganza. «Pasaban ellos -continúa Venus- junto al templo oculto en la selvática espesura que en otro tiempo había edificado a la madre de los dioses el ilustre Equino cumpliendo un voto, y el largo viaje les aconsejó descansar; entonces se ve Hipomenes invadido por inoportuno deseo, suscitado por mi divino poder, de yacer con Atalanta. Junto al templo había un escondrijo de muy pequeña entrada, semejante a una cueva, con un revestimiento natural de piedra pómez, lugar consagrado desde antiguo por la religión, adonde el sacerdote del templo había llevado muchas imágenes de madera de antiguos dioses. Allí entra Hipomenes y profana aquel santuario con el ultraje de un acto prohibido. Los objetos sagrados apartaron los ojos y la Madre de las Torres (Cibeles) pensó en sumergir a los culpables en las ondas de la Estigia. Ligerero le pareció el castigo y entonces unas melenas azafranadas cubren los cuellos antes lampiños, los dedos se les curvan formando garras, de los hombros surgen paletillas, todo el peso viene a parar al pecho, con la cola barren la superficie de la arena, el semblante tiene cólera, en vez de palabras emiten rugidos, frecuentan como tálamos las selvas y, temibles para los demás, tascan con sus dientes cautivos los frenos de Cibeles, convertidos en leones».

La cita ha sido larga pero valía la pena para situar en sus justos términos esta sorprendente metamorfosis que, por lo demás, parece derivar de un equívoco. En efecto, los mitógrafos antiguos aseguraban, aduciendo para ello la "*Historia Natural*" de Plinio, que los leones, es decir, un león y una leona, no mantenían relaciones sexuales entre ellos, sino sólo con leopardos. Uncir a la pareja de leones al carro de Cibeles significaba de hecho condenarlos a una forzada castidad. Sin embargo, Plinio no dice nada semejante, sino que cuando un león sorprende a una leona después de haber yacido con un leopardo la castiga vigorosamente. ¿Alegoría pues, de la lujuria o de la infidelidad?

Es un asunto difícil de establecer, pero, en cualquier caso, las interpretaciones posteriores parecen ir por otros derroteros. En efecto, la pareja de amantes transformados en leones llegaría a convertirse en símbolo del furor; por una curiosa evolución, el león pasó de ser el atributo del colérico -una de las categorías

humanas de la Antigüedad basadas en los humores corporales- a convertirse en personificación misma de la cólera. Verlos uncidos al carro de Cibeles vendría a simbolizar el papel dulcificador, pacificador de la diosa. En este sentido lo vemos empleado en uno de los emblemas de Andrea Alciato, al que cito por la edición española de 1549, basado en el adagio clásico *Omnia vincit amor*. «La fuerza del león tiene vencida Amor / si no es de Amor jamás vencido / que a sólo Amor ser quiso amor rendido / a quien no hay cosa que no esté rendida. / La rienda tiene en la siniestra assida / y el látigo en la diestra está esculpido. / Con éste el apetito es compelido / y la razón de aquella está oprimida / ¿Quién terná el corazón al sentimiento tan hecho / que no tema aqueste fuego / en ver dar a un león tan gran tormento? / Dichoso aquél que a tal mal halló luego / Remedio para echar del pensamiento / la pena de tan gran desasosiego».

No deja de ser irónica esta melancólica interpretación de la metamorfosis sufrida por Atalanta e Hipomenes, condenados a una forzada castidad por la influencia de Cibeles. En realidad Cibeles era cualquier cosa menos casta; esta salvaje Afrodita diosa de origen frigio tenía sus sacerdotes que para alcanzar la perfecta unión con la diosa se emasculaban y disfrazaban de mujeres y así travestidos se entregaban a la prostitución sagrada.

Pero abandonemos el rigor de la moderna arqueología y busquemos, para terminar estas breves reflexiones suscitadas por el prodigioso cuadro de Guido Reni, un digno colofón, un equivalente poético.

Poseemos en español una maravillosa versión de la historia de Atalanta e Hipomenes debida a don Diego Hurtado de Mendoza. La incluyó este hijo del Conde de Tendilla (hijo de la Alhambra, lo llamó su biógrafa) y embajador del Emperador Carlos en Venecia, dentro de una composición dedicada a los amores de Venus y Adonis. Creo que las octavas centrales que ilustran la carrera de los amantes constituye una poética anticipación de la pintura:

*El valor de la gente que infinita
acudía con palabras y meneo
la torpeza del ánimo les quita
y acrecienta el esfuerzo y el deseo.
Cada cual dice 'Hipomenes' con grita
'esfuerza, esfuerza Hipomenes, que veo
quedar por ti la plaza y la querella
alcanzando la gloria y la doncella*

*No sé cuál de los dos más se holgaba,
Atalanta o Hipomenes con esto.
¡Oh, cuántas veces ella lo pasaba
tirada de gloria y de lo honesto!
Mas volviendo a miralle se paraba
Por no quitar los ojos de su gesto:
a cada uno el aliento fallecía
y el puesto de muy lejos se veía"*

*Viendo Hipomenes que iba por vencerse
echóle de través una manzana;
ella como vio el fruto revolverse,
suspensa reparó entre miedo y gana
mas al cabo la alzó sin detenerse
tornando a la carrera más liviana:
pasa el joven por ella con esta arte
y el pueblo favorece por su parte.*

*Atalanta que vio la gran presteza
con que se adelantaba tan ardido
esfuerzo por cobrar con ligereza
el tiempo y el espacio que ha perdido.
Pasa otra vez delante sin pereza;
el joven que se vio otra vez vencido,
la segunda manzana echó delante;
ella la alcanza y pasa en un instante.*

*La última jornada y más dudosa
quedaba por pasar de la carrera
cuando Hipomenes dice 'Oh eterna diosa,
tu me trajistes el don y la manera,
no me niegues la ayuda poderosa'.
Y arrojó la manzana tan afuera
que en caso que Atalanta la quisiese
en el ir y volver se detuviese.*

*Parecióme dudar cuál seguiría
el fruto o la carrera y, así estando,
al oro le inclinó la fantasía
con mucho resplendor, el cual alzando
añadí nuevo peso al que tenía
nuevo estorbo y graveza acrecentando
armé al joven de fuerza y ligereza
a ella de desmayo y de torpeza.*