

Rivalidad femenina en Meleagro de Eurípides

Cecilia J. Perczyk

Universidad Nacional de Hurlingham, UNAHUR / CONICET, Argentina

Victoria Maresca

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract In Euripides' tragedy, Meleager murders his maternal uncles in order to offer the boar's offal from Calydon to Atalanta. In response to the deaths of his brothers, Althea decides to throw the brand, which holds her son's life, into the fire. We hypothesise that the introduction of Meleager's love for Atalanta in the tragedy structures the plot around the two women's rivalry. We will study a selection of fragments to understand the fact that a woman makes an attempt on her own child's life, considering that procreation is the central purpose of women in classical Athens.

Keywords Fragmentary tragedy. Euripides. Meleager. Crime. Woman.

Índice 1 Introducción. – 2 Las versiones de la saga de Calidón. – 3 La versión de Eurípides de la saga de Calidón. – 4 El desprecio de Altea por Atalanta. – 5 El amor de Meleagro por Atalanta. – 6 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2024-08-22
Accepted 2024-10-22
Published 2024-12-16

Open access

© 2024 Perczyk, Maresca | 4.0



Citation Perczyk, C.J.; Maresca, V. (2024). "Rivalidad femenina en Meleagro de Eurípides". *Lexis*, 42 (n.s.), 2, 429-448.

1 Introducción

En el género trágico, suele encontrarse la representación del asesinato de un familiar a manos de una mujer, que puede interpretarse como el peligro que implica la naturaleza femenina para la polis.¹ Así, encontramos personajes femeninos que cometen crímenes intrafamiliares, como Clitemnestra en *Agamenón* de Esquilo, Deyanira en *Traquinias* de Sófocles, Medea en *Medea*, Electra en *Electra* y Ágave en *Bacantes* de Eurípides. Ahora bien, la representación de mujeres asesinas por parte de los tres trágicos no se agota en las tragedias conservadas completas, sino que también aparece en escena en sus obras conservadas de forma fragmentaria. Sabemos que las Danaides y las mujeres de Lemnos matan a sus esposos en la trilogía de Esquilo, compuesta por *Egipcios*, *Danaides* y *Suplicantes*. Un grupo de mujeres, se discute si las bacantes o las Miníades, asesinan al hijo de Ágave en la trilogía de Esquilo sobre Penteo. Ino trama la muerte de sus hijastros y provoca la de su propio hijo en *Atamante I* y *II* de Sófocles. En *Frixo A* y *B* de Eurípides, Ino atenta contra la vida de sus hijastros y en *Ino* del mismo autor asesina a su hijo, no sin antes generar, mediante engaños, que Temisto dé fin a la vida de sus propios hijos con Atamante. Otro caso paradigmático es el de Medea, que asesina a su hermano en *Colquidenses* y en *Escitas* de Sófocles. También ella urde la muerte de Pelias mediante el engaño a sus hijas, que se convierten en las asesinas de su padre en *Cortadoras de raíces* de Sófocles y en *Pelíadas* de Eurípides. Procne mata a su hijo, Itis, en *Tereo* de Sófocles, probablemente con el auxilio de su hermana Filomela. Praxitea instiga el sacrificio de su hija en *Erecteo* de Eurípides. Por último, Altea ocasiona la muerte de su hijo en *Meleagro* de Eurípides.²

El presente artículo se enmarca en un proyecto de investigación cuyo objetivo es aportar a una poética sobre el ejercicio femenino de la violencia a partir del análisis de las tragedias fragmentarias de

1 Nuestro artículo se enmarca en los estudios sobre cuestiones de género en la sociedad antigua, en particular en la rama que organizó su reflexión identificando a la mujer con la naturaleza y al varón con la polis (Gould 1980, y Murnaghan 2005, entre otros). La asimilación de la mujer con lo salvaje, en tanto aquello que se encuentra por fuera del control humano, permite postular la irracionalidad como un rasgo constitutivo de lo femenino. Específicamente, nos interesa el sector de la crítica que estudia los casos de mujeres asesinas por el peligro al equilibrio y la estabilidad de la polis que suponen. Los personajes femeninos no son salvajes *per se*, sino que viven afrentas domésticas que las conducen a decidir los crímenes intrafamiliares que luego perpetran. Just [1989] 2009; Burnett 1998; Marshall, McHardy 2004; Loraux 1998; y Mueller 2017, explicitan los testimonios literarios que exhiben la peligrosidad de la mujer en la polis cuando se convierte en un sujeto marginal que decide vengarse por los ultrajes recibidos.

2 Sófocles escribió un *Meleagro*. Los escasos fragmentos conservados no permiten establecer si se plantea a Altea como filicida.

Esquilo, Sófocles y Eurípides. A su vez, se busca determinar el lugar de la tragedia en la representación de la mujer en la Antigüedad griega clásica. En este proyecto, nos proponemos contribuir a los estudios clásicos en el nivel nacional e internacional, con especial interés en el mundo hispano-parlante, ya que resultan escasas las traducciones y los estudios críticos de fragmentos trágicos en lengua española. En el caso particular de Eurípides no hay edición en español de los fragmentos. De cualquier modo, los estudios temáticos de literatura fragmentaria vuelven accesible para el lector el material al guiar la lectura estableciendo patrones comunes y relaciones con obras conservadas de forma completa. En este sentido, nos proponemos analizar la rivalidad entre las dos figuras femeninas mortales de *Meleagro* de Eurípides. Altea mata a su hijo, Meleagro, al echar al fuego el tizón del que dependía su vida porque él había asesinado a los hermanos de su madre para ofrecer los preciados despojos del jabalí de Calidón a su amada Atalanta. A diferencia de otros estudios de la tragedia fragmentaria que se enfocan en la reconstrucción de la trama y la ubicación de los fragmentos conservados, nos proponemos plantear una hipótesis de lectura que permita pensar la obra, con la misma metodología que lo hacemos con tragedia completa. Consideramos que la introducción por parte de Eurípides del amor de Meleagro por Atalanta estructura la trama en torno a la rivalidad de las dos mujeres.³ En función de la hipótesis de lectura propuesta, estudiaremos los fragmentos 520-2, 525, 527-8 K de *Meleagro*.⁴

2 Las versiones de la saga de Calidón

Homero ofrece el documento literario más antiguo de la saga de Meleagro. En *Ilíada* (9.529-605), Fénix cuenta el mito de la caza del jabalí de Calidón para persuadir a Aquiles de que vuelva a la batalla

3 Joan, Van Looy 2002, 407 y Collard, Cropp 2008, 614 afirman que hay un punto en el que todos los comentaristas están de acuerdo: al introducir el tema del amor entre Meleagro y Atalanta, Eurípides había modificado completamente la leyenda. Meleagro asesina a sus tíos porque habían humillado a la mujer que él ama y Altea mata a su hijo no solo para vengar la muerte de sus hermanos, sino porque además reprueba el casamiento de su hijo con Atalanta. Sobre la base de la interpretación propuesta por los editores, nuestra hipótesis de lectura consiste en la centralidad de la rivalidad en la trama trágica entre Altea y Atalanta. Para una visión contraria sobre la introducción por parte de Eurípides del amor de Meleagro por Atalanta, véase Arrigoni 2019, 65-85. Por su parte, Fabbri (2019) explora las fuentes que atestiguan una relación amorosa entre los personajes mencionados.

4 El texto griego de los fragmentos citados de la tragedia de *Meleagro* de Eurípides en el presente trabajo corresponde a la edición de Kannicht (2004), y su traducción nos pertenece en todos los casos. Junto a cada fragmento de *Meleagro* se indica la edición seguida: la letra K hace referencia a Kannicht.

porque se había mostrado obstinado, al igual que Meleagro.⁵ En esta versión, Eneo, rey de los etolos, había insultado a Ártemis por no considerarla en los sacrificios al realizar la cosecha. Como venganza, la diosa envió un jabalí monstruoso a asolar las tierras. Ante la situación, el rey reúne cazadores de las cercanías, entre ellos a los curetes, los habitantes de la ciudad de Pleurón, para matar al animal. Ártemis suscita una batalla entre curetes y etolios por la piel y la cabeza del jabalí, animal que había caído bajo los golpes de Meleagro, hijo de Eneo y Altea.⁶ Durante el enfrentamiento por los despojos, que constituye el elemento central de la versión homérica, Meleagro mata a un hermano de Altea, su madre, y esta lo maldice suplicando a Hades y Perséfone que le dieran muerte. A causa de la maldición de su madre, el héroe se encoleriza y se retira de la batalla junto con su esposa Cleopatra.⁷ Tras resistir al pedido de volver al combate de numerosos compañeros y familiares, Meleagro se conmueve al escuchar a su esposa describir el sitio de la ciudad y vuelve a ponerse la armadura. El relato se detiene en el regreso del héroe con un breve señalamiento de que ya fue tarde para su pueblo. Fénix no menciona la muerte de Meleagro porque no le conviene recordar el desenlace. La selección narrativa tiene como objetivo convencer a Aquiles de que deponga su cólera, propósito que parece haber influido en el relato.⁸

La saga de Calidón se complica en el género trágico. La cacería se convierte en el episodio central y el enfrentamiento entre curetes y etolios pasa a un segundo plano. Meleagro mata a sus tíos maternos para asegurar la posesión de los despojos que estos habían disputado.⁹ Altea indignada echa al fuego un tizón, δαλός,¹⁰ del que dependía la vida del héroe (que ella había sacado del fuego el día del

⁵ Sobre la hipótesis de que el parlamento de Fénix constituya una interpolación tardía, véase Hainsworth 1993, 85 y ss., que resuelve la presencia del dual en los vv. 182-98.

⁶ En cambio, Ovidio (*Met.* 8.437), Apolodoro (1.8.2) e Higino (*Fab.* 171) presentan a Ares como el padre de Meleagro.

⁷ March (1987, 36) entiende que Homero introdujo el asesinato del tío y la maldición de la madre para explicar la innovación de la cólera de Meleagro, hipótesis que le sirve para argumentar que el relato de Fénix no es una interpolación tardía.

⁸ Hay otra mención en *Iliada* (2.642) a Meleagro en el Catálogo de las naves, donde se menciona que todos los hijos de Eneo murieron, incluyendo al héroe, por lo que el que gobierna a los etolos es Toante.

⁹ Bremmer 1983 estudia la importancia de la figura del tío materno en la Antigua Grecia.

¹⁰ Para Burkert ([1977] 2007, 88) la versión del tizón es anterior a *Iliada*, mientras que March (1987, 44-6) atribuye el invento del tizón a Estesícoro en *Cazadores del jabalí*, poema del que se conservan escasos fragmentos. En el papiro atribuido, precisamente, a esa obra de Estesícoro (*P.Oxy* 2359) se ofrece información sobre la muerte del héroe.

nacimiento), referido por Esquilo en *Coéforas* (vv. 604-14).¹¹ La acción de Altea encaja en el patrón trágico por el cual una mujer privilegia a su familia natal sobre su cónyuge o prole, compartido con figuras como Procne, la protagonista de la tragedia fragmentaria *Te-reo* de Sófocles.¹²

El nombre de la reina, Ἀλθαία, se vincula con una hierba utilizada en la Antigüedad por sus propiedades medicinales curativas, la ἄλθαία, *Althaea officinalis*, conocida actualmente como la bismalva. Dado que el nombre Ἀλθαία tiene la raíz del verbo ἀλθαίνω (curar), su nombre indica 'la que cura', dato que se destaca porque se trata de la asesina de su propio hijo. En particular, el vocablo ἀλθαίνω se vincula con la capacidad de cicatrizar las heridas.¹³ Es posible pensar que la habilidad para reconstituir el tejido es un proceso inverso al que se produce cuando el fuego consume un tizón. Resulta de interés, entonces, esta paradoja que se presenta entre su nombre y la acción que realiza como madre, quizás una advertencia sobre el peligro que encarna cada mujer, por benefactora que parezca. Además, Altea es hija de Testio y hermana de Leda, la madre de Clitemnestra, la asesina de su marido, y de Helena, la causante de la Guerra de Troya, por lo que se trataría de una estirpe femenina peligrosa.¹⁴ Pensamos que Eurípides explotaba en su obra la caracterización del personaje: una madre que representa y defiende los valores tradicionales de la familia y, al mismo tiempo, es capaz de matar a su hijo, atentando contra la función fundamental de la mujer en Atenas, que consistía en la producción de hijos legítimos, especialmente varones.

En este sentido, se puede pensar que la inclusión del tizón en el género trágico expresa los vaivenes y las ambigüedades de la relación entre madre e hijo. Por un lado, la conservación del tizón a lo largo de los años muestra el cuidado maternal inicial, y, por otro lado, el hecho de arrojarlo al fuego es un acto de venganza que surge de la preferencia de Altea por la familia de origen, un elemento común a todas las versiones de la saga de Meleagro. Asimismo, el asesinato

11 El Coro de *Coéforas*, compuesto por esclavas troyanas, cantan sobre el crimen de Altea junto con el de Escila, que cortó el pelo a su padre, el rey de Megara, del que dependía su vida, y el de las lemnias, asesinas de sus esposos, por tratarse de paradigmas míticos que se adaptan al caso de Clitemnestra. En el pasaje se destaca que Altea actúa deliberadamente: se emplea el sustantivo πρόνοια, término empleado para crímenes cometidos con premeditación o alevosía.

12 Cowan (2020, 144-7) analiza el patrón trágico de la mujer que privilegia a su familia natal sobre su cónyuge o prole. Cabe recordar que también en Herodoto (3.119) figura la preferencia paradójica de una mujer a su hermano sobre su marido o su hijo, con el argumento de que una mujer adulta puede reponer un hijo o un marido, pero nunca un hermano.

13 Chantraine 1968, s.v. «ἀλθαίνω».

14 Se encuentra una referencia directa a la genealogía de Altea en el fragmento 515 K de *Meleagro* de Eurípides.

de un hijo varón por parte de una madre constituye el filicidio más transgresor, habida cuenta de que los hijos pertenecían al padre, cuestión que complejiza aún más el vínculo madre-hijo.

La leyenda parece haber tenido una amplia difusión en el teatro ateniense. Frínico le había dedicado a una obra, de la cual se conservan dos fragmentos centrados en la muerte de Meleagro, *Las mujeres de Pleurón*, y hay fragmentos de comedias que se enfocan en la figura de Atalanta.¹⁵ Esquilo dedicó una tragedia al personaje de Atalanta sobre cuya trama no es posible formular ninguna hipótesis, ya que no restan fragmentos, si bien parece abordar su participación en la caza del jabalí. Se conservan escasos fragmentos del *Meleagro* de Sófocles (frs. 401-6 R), en donde se podría presumir que seguía la versión homérica del mito.¹⁶

Meleagro de Eurípides trata la caza del jabalí, pero a diferencia del relato homérico, en donde el padre es el encargado de convocar a otros héroes para matar al animal, aquí se ocupa Meleagro. Además presenta un elemento que resulta medular en las versiones posteriores del mito y que, no obstante, no figura en ninguna de las previas: el amor del héroe por Atalanta, cazadora devota de Ártemis.¹⁷ Se trata de una innovación de Eurípides que consolidó el mito a partir de su obra.¹⁸ De hecho, se registra una insistencia en el vínculo entre Atalanta y Meleagro en los vasos producidos posteriormente a la posible fecha de composición de la tragedia. La novedad del héroe enamorado se presenta como un agregado por parte de Eurípides que complejiza y moderniza la trama. En esta versión no hay

15 Pausanias (10.31.4) dice que Frínico fue el primero en dramatizar la historia de cómo Altea quemó el tizón del que dependía la vida de Meleagro, que le habían dado las Furias el día de su nacimiento.

16 De Dios 1993, 205.

17 Hay distintas tradiciones sobre el origen de Atalanta: podría ser hija de Yaso, de la dinastía arcadia, o de Esqueneo, rey de Beocia. Abandonada en el bosque por su padre por ser una niña y no un niño, una osa la amamanta y luego la crían cazadores (Apolodoro 3.9.2). Los autores de la Antigüedad mencionan en varias ocasiones su rechazo al matrimonio, junto con la misantropía. Si bien en algunas fuentes hay referencias a que tuvo marido, Melanión, 'el cazador negro', o Hipómenes, y un hijo de nombre Parteno-peo. Además de su participación en *Meleagro*, Eurípides se refiere a Atalanta como una hábil cazadora que mata al jabalí en *Fenicias* (vv. 1106-9), al relatar la participación de Parteno-peo en el asedio de Tebas, también la menciona en *Suplicantes* (vv. 888-900), donde señala su origen arcadio. Finalmente, hay autores que defienden la existencia de dos mujeres distintas con el mismo nombre: una gran corredora y virgen de origen beocio, que compete en la carrera con Hipómenes, y la otra, también excelsa corredora, luchadora y cazadora arcadia, participante de la expedición de Argonautas y de la cacería del jabalí de Calidón (Franco Durán 2016, 21).

18 En cambio, para Felson Rubin y Merritt Sale (1984, 215) el amor de Meleagro por Atalanta formaba parte de una tradición previa a Eurípides: el motivo se vuelve popular después de él no porque el poeta fuera inventivo, sino porque era influyente. Renaud (1993, 300) entiende que la cacería del jabalí de Calidón es el prototipo de rito de pasaje fracasado, debido a la presencia de Atalanta y el amor que le profesa Meleagro.

registro de la presencia de la figura de Cleopatra, su esposa en la versión homérica.

La fuente iconográfica de la caza del jabalí de Calidón más conocida es el vaso *François*, crátera ática de figuras negras, realizada por el alfarero Ergótimos y el pintor Klitias, en el 570 a.C. aproximadamente, que en el primer friso del cuello del lado B está decorado con la cacería del jabalí y se destaca en blanco la figura de Atalanta. Se trata de la única mujer que participa de la caza, actividad que para los griegos era un ámbito masculino. De hecho, en la mitología griega, además de Ártemis y sus seguidoras, las únicas mujeres que cazan son las Amazonas, que viven fuera de los límites de la civilización. El personaje de Atalanta adquiere una particular relevancia en el mito por ser la única mujer que participa de la cacería, dato que podría haber inspirado a Eurípides a darle un papel central en la tragedia.¹⁹

La crítica en su mayoría acuerda con que Eurípides compuso la obra durante la fase final de la Guerra del Peloponeso, acontecida entre el 431 a.C. y el 404 a.C., en la que se enfrentaron Atenas y Esparta, ciudades que tenían tradiciones diferentes con respecto a la vida de las mujeres.²⁰ En este sentido, veremos que en los fragmentos del *agón* se ponen de manifiesto las distintas posturas respecto de la representación de la mujer.

Por otra parte, se conservaron las versiones del mito de Meleagro de *Catálogo de mujeres* (fr. 25), poema atribuido a Hesíodo en el que se asigna la muerte del héroe a Apolo; de Baquilides (*Epinicio* 5), en la que el εἴδωλον de Meleagro cuenta a Heracles que su madre, enfurecida por la muerte accidental de su hermano en el enfrentamiento por los restos del jabalí, decidió tirar al fuego el tizón del que dependía su vida,²¹ de Píndaro, que trabajaba también la escena

19 Para un análisis completo de la representación iconográfica, que no constituye una cuestión central en este artículo, véase Jouan, Van Looy 2002, 407; Taplin 2007, 196-8, que analiza y postula la posibilidad de que estuviera relacionada con *Meleagro* de Eurípides; Collard, Cropp 2008, 617; Vox 2010, 169-95. En el fragmento 530 K de *Meleagro* se describe a Atalanta acompañada por perros (v. 4) y llevando arco y flecha (v. 5), a diferencia del vaso *François* en donde se la ve empuñando una lanza. En las representaciones de los vasos de los siglos IV a III a.C. se retoma la descripción de Eurípides, así la heroína se convierte en una arquera, que se distingue de los cazadores hombres por el color de su tez, como en el vaso *François*.

20 Se trata de una obra de composición tardía por la métrica (hay un alto porcentaje de resoluciones y se emplea el tetrametro trocaico), y por la trama, en tanto se representa al héroe enamorado y aparece un θεὸς ἀπὸ μηχανῆς en el final, elementos que muestran analogías con la producción de Eurípides comprendida entre el 414/413 a.C. hasta su muerte (Webster 1967, 233 sugiere 416-414 a.C.; Cropp, Fick 1985, 84 y ss. sostienen que sería entre el 418 y el 406 a.C.; Jouan, Van Looy 2002, 405 se inclinan por 410-406 a.C., y para Collard, Cropp 2008, 616-17 no puede ser anterior al 418 a.C.).

21 Baquilides utiliza el término φητρός para referirse al tizón (*Epinicio* 5.142). Para el tratamiento del mito de Meleagro en Baquilides y Píndaro es necesario tener en cuenta los aportes de Arrigoni 2019.

del encuentro entre Meleagro y Heracles en el *Ditirambo 2*, conservado por transmisión indirecta en un escolio a *Ilíada* (21.194); de Accio, que compone una tragedia que parece basarse en la versión de Eurípides; de Apolodoro (1.8.2-3), que recoge las diferentes variantes de la saga, al igual que Diodoro Sículo (4.34); de Higino (*Fab.* 70, 99, 172-4 y 270), que refiere en numerosas ocasiones a Partenopeo como hijo de Atalanta y Meleagro; de Ovidio (*Met.* 8.260-546), en la que se contaminan diferentes versiones y se registra presencia de material épico y temáticas eróticas que podría tener su origen en la versión de Eurípides;²² de Pausanias (10.31.3-4), que recoge diferentes versiones de la muerte de Meleagro y cita un fragmento de *Las mujeres de Pleurón* del trágico Frínico cuando describe al héroe en el Frontón Este del templo de Atenea Alea en Tegea, ciudad de Arcadia; y de Juan Malalas (*Chron.* 6.209 D-E), en la que se refiere de forma directa a la obra de Eurípides, pero no cita fragmentos. En la versión del mito de Juan Malalas se indica que quien tira en el fuego una rama de olivo, de la cual depende la vida de Meleagro, es Eneo y no Altea. Además, explica que Altea había comido aceitunas durante el embarazo de Meleagro por lo que había parido, junto a su hijo, una rama de olivo. La muerte del héroe se produce por la desobediencia a las órdenes del padre, quien pretendía los despojos del animal como trofeo. De modo que en esta versión se concentra la acción sobre el personaje del rey de Etolia. No se menciona la muerte de los hermanos de Altea porque no constituye un dato funcional al tema de la ira paterna.²³

Es importante señalar que en las tres fuentes anteriores a Eurípides que relatan la historia de Meleagro (*Il.* 9.529-605; Bacchyl. *Ep.* 5.93-154, y Aesch. *Cho.* 602-12) resulta claro el conflicto que se produce entre Meleagro y su madre, quien de una u otra manera causa su muerte, sea por maldecirlo invocando a Hades y a Perséfone como en *Ilíada* o quemando el tizón como mencionan Baquilides y Esquilo. Lo que no aparece de ningún modo es la figura de Atalanta. Por lo tanto, como sucede también en muchas otras tragedias, observamos que las diferencias sustanciales que se encuentran en las versiones anteriores y las posteriores a *Meleagro* de Eurípides suponen que la obra marcó un punto de inflexión en el relato mítico, que también se expresa en la iconografía. Si consideramos que, en la pieza trágica, el motivo de la pelea con sus tíos fue otorgarle a Atalanta los despojos del jabalí, esto pone en el centro de la escena dos cuestiones que no encontramos en versiones anteriores: el amor de Meleagro por Atalanta y la consecuente rivalidad entre Altea y su nuera.

22 Al respecto, véase Segal 1999. Ovidio no llama por su nombre a Atalanta, sino que se refiere a ella como 'la Tegea', por su origen arcadio.

23 Franciseti Brolin 2019, 40.

Por otra parte, además de la caza del jabalí de Calidón, Atalanta participa de tres mitos más: la expedición de los Argonautas (Diodoro Sículo 4.41.3),²⁴ los juegos fúnebres en honor a Pelias (Apolodoro 3.9.2 y 3.13.3), en los que lucha contra Peleo y vence, y la carrera a pie para casarse con ella, en la que Melanión o Hipómenes gana tirando manzanas del jardín de las Hespérides, regalo de Afrodita, que Atalanta recoge (Apolodoro 3.9.2 y Ovidio, *Metamorfosis* 10.560-709).²⁵ El elemento que vincula los mitos es que la joven compite con hombres en ámbitos masculinos y representa una amenaza al orden, pero, al mismo tiempo, se la muestra como un objeto de deseo masculino, ambas cuestiones presentes en la configuración del personaje de Eurípides. De modo que aquí también encontramos otro dato más que corrobora la influencia del trágico, ya que se trata de fuentes posteriores al periodo clásico.

3 La versión de Eurípides de la saga de Calidón

Los fragmentos de *Meleagro* de Eurípides, 64 versos en total, son todos de tradición indirecta, y están dispersos en diversas obras, la mayoría de las cuales se remontan a la Antigüedad tardía y al periodo bizantino. Sin embargo, con respecto a la tradición directa, es posible que dos fragmentos papiráceos -*P. Ashmol.* 872 y *P.Oxy.* 2436- provengan de *Meleagro*, aunque se discute su origen.²⁶ Un poco más de la mitad de los fragmentos, 37 de un total de 64, se transmitieron en florilegios y léxicos y son de orden gnómico, por lo que no resultan demasiado útiles para la reconstrucción de la trama, que difiere de otras versiones del mito, como sabemos puede acontecer. Juan Estobeo, doxógrafo neoplatónico que vivió entre los siglos V-VI d.C., transmite gran parte de los fragmentos gnómicos en su *Antología* (frs. 518-22, 524-5, 527-8, 529, 532-3 y 536 K). La tradición lexicográfica bizantina constituye otra fuente de los fragmentos: Hesiquio (frs. 538-9 K), Focio (frs. 531a y 535 K), la *Suda* (fr. 535 K), *Etymologicum Genuinum* (fr. 534 K) o *Etymologicum Magnum* (frs. 517 y 534 K). Por último, Aristófanes, Aristóteles, Luciano, Hermógenes y Macrobio transmitieron la otra parte de los fragmentos.

²⁴ En *Argonáuticas* (1.768-74), Apolonio de Rodas niega la participación de Atalanta debido a su belleza que podía causar problemas entre los hombres. Meleagro acompañó a Jasón en la expedición, según Apolonio (*Argonáuticas* 1.190-201), acompañado por su tío materno Ificlo. También Apolodoro (1.9.16) menciona su participación.

²⁵ Barringer 1996, 50-1, que se enfoca en la representación del personaje de Atalanta en vasos, interpreta los mitos señalados como ritos de pasaje.

²⁶ Los *fragmenta adespota* atribuibles a *Meleagro* se pueden consultar en Franciscetti Brolin 2019, 272-89. Al respecto, véase Cozzoli 2009, 166.

Una divinidad anuncia el prólogo que explica la genealogía de Meleagro, junto con los motivos por los cuales se les había enviado el jabalí (frs. 515, 516 y 517 K).²⁷ La crítica suele acordar en que la divinidad a cargo del prólogo es Ártemis porque su cólera pone en acción la saga: la diosa estaba furiosa con Eneo por haber olvidado realizar sacrificios en su honor.²⁸ Además, en Calidón, antigua ciudad de Etolia, al norte del Golfo de Corinto, se adoraba una estatua de Ártemis, transportada durante la época romana a Patras, donde se veneraba a la diosa con el nombre de Lafria.²⁹

Luego del prólogo, sigue la entrada del Coro, que podría haber sido conformado por mujeres de Calidón (véase el análisis del fr. 522 K). Se supone que la acción de la tragedia comienza con los preparativos de la caza. A continuación, madre e hijo protagonizarían un *agón* porque Meleagro quiere desposar a Atalanta y tener hijos con ella (frs. 518-22, 524-5, 527-8 K).³⁰ Resulta difícil reconstruir la estructura del *agón* porque la sucesión de fragmentos es incierta y tampoco su atribución es clara. Además, la cantidad de participantes en la escena podría ascender a tres (Altea, Meleagro y Atalanta), hecho que rompería la tradicional estructura del *agón* que suele pensarse entre dos contendientes. Si bien para ordenar los fragmentos se suele seguir el orden presentado por Juan Estobeo, porque se considera que sigue la secuencia en que los encontró en Eurípides, lo cierto es que en las tragedias conservadas se puede ver que las citas en *Antología* no siempre respetan el orden original. Atalanta entraría en la segunda parte del *agón*, a partir del fragmento 525 K.³¹

Debido a que en el verso 1 del fragmento 518 K se registra la expresión ὦ τεκοῦσα (¡madre!), atribuible a Meleagro en referencia a Altea, y que en el verso 1 del fragmento 525 K hay un rechazo a las bodas, línea atribuible a Atalanta, se sostiene que podrían participar

27 Véase Webster 1967, 233-6, que no excluye la posibilidad de que Meleagro esté a cargo del prólogo, y Aélion 1986, 78. Por otra parte, en el *agón* de *Ranas* (vv. 1197-250) de Aristófanes, en el que Esquilo se mofa de Eurípides, se ridiculiza el prólogo de *Meleagro* (fr. 516 K, *Ranas* vv. 1238-40), junto con los prólogos de *Estenebea*, *Arquelao*, *Hipsípila*, *Frixo*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Melanipa la filósofa*.

28 *Contra* Cozzoli 2009, 164.

29 Franciseti Brolin 2019, 80.

30 La contienda también aparece en el relato de Apolodoro (1.8.2). Jouan, Van Looy (2002, 410 y 416-9) establecen el siguiente orden para el *agón*: frs. 518, 520, 519, 526-7, 521, 522, 525, 528, 517 y 524 K. Nótese que incluyen un fragmento más, el 517 K. Franciseti Brolin 2019, 105, propone otro orden, basándose en el esquema argumentativo que Eurípides sigue en otros *agones* y en la necesidad de darle una disposición coherente al contenido: frs. 518, 519, 526, 520, 521, 527, 522, 525, 528 y 524 K. Por otra parte, Collard y Cropp (2008, 615) entiende que los frs. 518 y 519 K pertenecen a una escena previa en la que Meleagro desestima los temores de su madre acerca de su participación en la cacería.

31 Cozzoli 2009, 164, seguida por Franciseti Brolin 2019, 265.

de la escena Meleagro, Altea y Atalanta,³² propuesta con la que estamos de acuerdo. Como en *Ifigenia en Áulide*, cuando, tras el diálogo entre Agamenón y Clitemnestra, interviene Ifigenia, en *Meleagro* el héroe podría dirigirse primero a Altea, que se opone a las pretensiones de su hijo, y luego a Atalanta, que llega para defender su modelo de vida. Seguimos la hipótesis de la participación de Meleagro, Altea y Atalanta en la escena, en tanto sería lógico que participaran del *agón* las figuras femeninas que representan los dos modelos de mujer discutidos en la obra. Foley³³ señala que el debate no desemboca en el matrimonio esperado por Meleagro, pero evidentemente tiene consecuencias ya que luego de matar al jabalí, el héroe ofrece los despojos a Atalanta y ella los acepta.

Francisetti Brolin³⁴ señala que en el *agón* Eurípides debía presentar a Altea de forma rígida e inflexible, como muestra a Teseo en *Hipólito* (vv. 952-1101), que acusa a su hijo sin escuchar lo que este intenta decirle. Al mismo tiempo, es posible establecer paralelos entre las figuras femeninas de las tragedias de Eurípides mencionadas. Altea y Atalanta resultan herederas de las reflexiones de Fedra (*Hipólito*, vv. 373-40), figura que expresa que la vida de las mujeres en el hogar constituye una causa de inercia que, al mismo tiempo que inhibe la posibilidad de llevar a cabo actos transgresores, las hace más vulnerables que los hombres, ya que la indolencia produce debilidad moral.

Luego se presenta un mensajero que narra lo ocurrido en la caza del jabalí (frs. 530-1 y 531a K). Atalanta resulta ser la primera en herir al animal, que muere a manos de Meleagro, tras ser golpeado por diversos héroes. Meleagro decide dar los despojos del animal a Atalanta, pero sus tíos, los hermanos de Altea, consideran indigno que una mujer reciba el trofeo. Ante esta situación, encolerizado, Meleagro los asesina.³⁵

Probablemente el mensajero contaba lo sucedido a Eneo, que estaría acompañado por su esposa, Altea.³⁶ En los fragmentos 530-1 y 531a K se presenta un catálogo de los héroes participantes del enfrentamiento por los despojos que recuerda el catálogo de las naves de *Ilíada* (2.494-759 y 2.816-77). Se menciona a Atalanta en el verso 4 del fragmento 530 K. Los fragmentos atribuidos al mensajero

³² Duchemin 1968, 98, seguido por Francisetti Brolin 2019, 212, y Collard, Cropp 2008, 615.

³³ Foley 2020, 82.

³⁴ Francisetti Brolin 2019, 265.

³⁵ Gantz (1993, 328-39) y Foley (2020, 82) entienden que Atalanta acepta la piel del jabalí luego de la caza que sigue al *agón* y no antes, como sugiere Webster (1967, 235-6).

³⁶ En la versión de Ovidio (*Metamorfosis* 8.446), Altea no se enteraba por un mensajero de la muerte de sus hermanos, sino que los veía morir.

corresponderían a la primera parte del relato, en la que se enumeran los participantes.

Tal vez, al discurso del mensajero seguía una descripción del jabalí, como en el fragmento 4 del *Meleagro* de Accio. Luego de escuchar al mensajero, Altea decide vengar la muerte de sus hermanos por lo que mata a su hijo haciendo que se consuma el tizón del que dependía su vida por obra de las Moiras.

Los fragmentos 538 y 539 K -aunque son muy breves- están impregnados de una dimensión sagrada, por lo que podrían referir al momento en el que la reina pone el tizón en el fuego, como lo hacían los sacerdotes griegos cuando realizaban sacrificios.³⁷ El tizón constituía un elemento ritual ya que se lo empleaba en los sacrificios purificatorios.

Luego la Nodriza narraría el suicidio de Altea (frs. 529, 532-4 K), que bien podría ahorcarse (como en Apolodoro 1.8.3) o clavarse una espada en el vientre (como en Ovidio, *Metamorfosis* 8.532). Nos inclinamos por la muerte por ahorcamiento ya que suele ser la forma elegida por las heroínas trágicas.³⁸ Además, el hecho de que Altea se diera muerte con un lazo en la garganta resulta muy apropiado al propio modelo de feminidad doméstica defendido con tanto ardor por el personaje.

El fragmento 529 K podría estar en boca del Coro.³⁹ Esta hipótesis supone que hay un diálogo entre la Nodriza y el coro de mujeres. Según Francisetti Brolin⁴⁰ se presentaría un segundo mensajero que informaría del padecimiento de Meleagro al rey. Luego el público veía a Meleagro agonizante (fr. 535 K), que finalmente moría en el escenario.⁴¹ Tal vez en *Meleagro* acontecía una secuencia similar a la escena de muerte del héroe en *Hipólito* de Eurípides en la que la expresión del sufrimiento de Hipólito aumenta el patetismo del diálogo con su padre, Teseo.

Seguiría un discurso sobre el destino de la estirpe de Eneo en boca de un θεὸς ἀπὸ μηχανῆς. Allí se anuncia el siniestro acto de canibalismo de Tideo, hijo menor de Eneo, que va a sorber los sesos de su enemigo, Melanipo, al atacar una de las puertas de Tebas. La crítica se divide entre quienes sostienen que se trata de Atenea, diosa que cumple un papel en las aventuras del héroe,⁴² de manera que diosas

³⁷ Francisetti Brolin 2019, 208. Fr. 538 K: ἀντήλιοι θεοί, y fr. 539 K: καθωσίωσε. Esto en caso de que aceptemos la conjetura de que el sujeto del fr. 539 K sea la reina, en cambio Jouan y Van Looy (2002, 423) traducen un sujeto masculino.

³⁸ Loraux 1985.

³⁹ Francisetti Brolin 2019, 223.

⁴⁰ Francisetti Brolin 2019, 65 y 223.

⁴¹ Puede consultarse Taplin 2007, 196-89.

⁴² Webster 1967, 304; Jouan, Van Looy 2002, 411.

vírgenes abren y cierran la tragedia, y quienes proponen a Afrodita por el papel que cumple en la trama (véase especialmente fr. 530 K).⁴³ Por nuestra parte nos ubicamos entre quienes sostienen que se trata de Afrodita porque de esta manera se duplica en el plano divino la dualidad planteada en el mundo humano con respecto a las mujeres, por un lado quedarían Altea y Afrodita, y por el otro lado, Atalanta y Ártemis. Además, se menciona a Afrodita en dos de los fragmentos conservados, que serán analizados más adelante.⁴⁴ La aparición de Afrodita ἀπὸ μηχανῆς en contraposición con Ártemis προλογίζουσα se presenta como una repetición con *variatio* de la oposición entre Afrodita προλογίζουσα y Ártemis ἀπὸ μηχανῆς en *Hipólito*.

Por último, no hay certeza si antes o después de la participación del θεὸς ἀπὸ μηχανῆς⁴⁵ se situaría un canto del Coro, al que pertenece el fragmento 536 K.

4 El desprecio de Altea por Atalanta

Los fragmentos 521, 522 y 528 K, que se supone están en boca de la reina, reflejan el desprecio que Altea siente por Atalanta. En primer lugar, el fragmento 521 K -transmitido por Juan Estobeo en *Antología* (4.23.12)- cuestiona que la mujer pase tiempo fuera de la casa, en clara referencia a la circulación de Atalanta como cazadora:

ἔνδον μένουσαν τὴν γυναῖκ' εἶναι χρεῶν
ἐσθλὴν, θύρασι δ' ἄξιαν τοῦ μηδενός

Si permanece dentro, la mujer es necesariamente noble, pero fuera no es digna de nada.

La reina, al insistir sobre la necesidad de relegar a la mujer a una dimensión doméstica, objeta el modelo de mujer encarnado por Atalanta en la tragedia. Francisetti Brolin⁴⁶ destaca la presencia del adverbio ἔνδον junto con el verbo μένω porque se registra dicha combinación en tragedias en las que se aborda la cuestión del modelo de

⁴³ Cozzoli 2009, 165. Cozzoli (2009, 177-9) sostiene la presencia de Afrodita en la tragedia de Eurípides a partir de la representación del mito de Meleagro en vasos, que por su datación podrían haber sido producidos bajo la influencia de la versión trágica. Puede consultarse LIMC, «Meleager».

⁴⁴ Para la aparición de Afrodita ἀπὸ μηχανῆς, véase Francisetti Brolin 2019, 270-1.

⁴⁵ Francisetti Brolin 2019, 66, sostiene la primera opción, mientras que Webster 1967, 233, se inclina por la segunda.

⁴⁶ Francisetti Brolin 2019, 140-1.

mujer tradicional, como, por ejemplo, *Troyanas* de Eurípides (v. 649).⁴⁷ En el fragmento citado, Altea contrapone el estar ἔνδον del verso 1 con el estar fuera del οἶκος con el adverbio θύρασι que indica ‘estar en la puerta’ o ‘traspasar la puerta’, es decir, ‘estar afuera de la casa’.

Muy cercano al fragmento 521 K, encontramos el 522 K, también transmitido por Juan Estobeo (IV 22g, 188),⁴⁸ donde se separa a hombres y mujeres por sus roles sexogénicos:

εἰ κερκίδων μὲν ἀνδράσιν μέλοι πόνος,
γυναίξι δ' ὄπλων ἐμπέσοιεν ἡδοναί·
ἐκ τῆς ἐπιστήμης γὰρ ἐκπεπτωκότες
κεῖνοί τ' ἄν οὐδὲν εἶεν οὔθ' ἡμεῖς ἔτι.

Si, por un lado, a los hombres les preocupara el trabajo de las lanzaderas, y, por otro, a las mujeres las invadieran los placeres de las armas, privados de su conocimiento aquellos pues no serían nada y nosotras tampoco.

La presencia del ἡμεῖς en el verso 4 del fragmento citado permite suponer que el Coro de *Meleagro* se compone de mujeres, probablemente de Calidón.⁴⁹ Eurípides también presenta a otras protagonistas femeninas dirigiéndose a un coro femenino para apelar al sentimiento común de ‘nosotras las mujeres’ en oposición al mundo masculino (Fedra en *Hipp.*, vv. 380-3, Medea en *Med.*, vv. 244-50, y Hécuba en *Hec.*, vv. 1018-20). Al respecto, Francisetti Brolin⁵⁰ sugiere que el Coro podría sostener la posición de la reina, que encarna el modelo tradicional de γυνή. Por otra parte, además de la oposición evidente entre κερκίδων (lanzaderas) como lo propio de las mujeres y ὄπλων (armas) como lo que corresponde al varón, el juego con el verbo πίτνω (forma poética de πίπτω) con sus respectivos preverbios ἐν y ἐκ en ἐμπίτνω (ἐμπέσοιεν) y ἐκπίτνω (ἐκπεπτωκότες) nos aclara cómo se plantea que la mujer no solo incurre en un peligro para ella misma al ocupar un lugar indebido, sino que también amenaza al varón, dado que al tomar algo de él, se lo quita. En este caso, esa mujer es Atalanta.

⁴⁷ Véase también *Helena*, v. 343; *Heráclidas*, vv. 474-7; *Andrómaca*, 876-8, y *Hécuba*, vv. 974-5. Medea denuncia los aspectos negativos del modelo de mujer tradicional en los vv. 214-66 de *Medea* de Eurípides, comparable con el fragmento 583 R de *Tereo* de Sófocles: Procne, como Altea, comete el filicidio para vengar a un familiar.

⁴⁸ El fragmento también es transmitido por el *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, donde los versos se atribuyen a Menandro, atribución que puede explicarse por una abreviatura del nombre del trágico y la obra en cuestión.

⁴⁹ Collard, Cropp (2008, 614) acotan que podría tratarse de amigas de Altea o sirvientas. Para Jouan y Van Looy (2002, 406) podría tratarse de mujeres de Calidón. *Contra* la idea de que el Coro se compone de mujeres de Calidón, Cozzoli 2009, 164.

⁵⁰ Francisetti Brolin 2019, 177.

El último fragmento que nos interesa de los pronunciados por Altea es el 528 K, transmitido por Juan Estobeo (IV 22g, 190), que responde a la común oposición entre hablar bien y actuar mal:

μισῶ γυναῖκα <πᾶσαν> - ἐκ πασῶν δὲ σέ -,
ἥτις πονηρὰ τᾶργ' ἔχουσ' <εἶτ'> εὖ λέγει.

Odio a toda mujer -y de todas a vos-, cualquiera que teniendo viles las acciones después habla bien.

Francisetti Brolin⁵¹ destaca la similitud de estos versos con las afirmaciones de Medea en *Medea* (vv. 407-9) y Fedra en *Hipólito* (vv. 413-4). Según la autora, Altea vuelve a cuestionar el modelo de mujer que representa Atalanta y se enfoca aquí en su habilidad retórica. Con la expresión πονηρὰ τᾶργ' (viles las acciones) Altea podría referirse no solo a los comportamientos masculinos de Atalanta, como la caza, sino también a la pérdida de la virginidad en el bosque al transcurrir sus días rodeada de hombres.

Los sentimientos que expresa Altea pueden interpretarse como celos hacia Atalanta, sin embargo, la participación de la joven en la caza del jabalí de Calidón, que supone la apropiación de una prerrogativa masculina, es lo que provoca la devastación de Meleagro y su familia, de modo que las palabras de la reina, *a posteriori*, se justifican. Así Atalanta se revela como el verdadero monstruo de Calidón para Valderrábano González.⁵²

Como única respuesta de Atalanta a los fragmentos analizados atribuidos a Altea, se ha conservado el 525 K, donde la cazadora afirma en su defensa que quienes se afanan en actividades extenuantes tienen hijos más fuertes:

εἰ δ' εἰς γάμους ἔλθοιμ' - ὃ μὴ τύχοι ποτέ -,
τῶν ἐν δόμοισιν ἡμερευουσῶν ἀεὶ
βελτίον' ἂν τέκοιμι σώμασιν τέκνα·
ἐκ γὰρ πατρὸς καὶ μητρὸς ὅστις ἐκπονεῖ
σκληρὰς διαίτας οἱ γόνοι βελτίονες

Si llegara a casarme, lo que ojalá no ocurra jamás, yo pariría hijos mejores en cuanto al cuerpo que las que pasan sus días siempre en casa. Pues de un padre y una madre que practican un modo de vida duro nacen los mejores hijos.

⁵¹ Francisetti Brolin 2019, 16 y 166.

⁵² Valderrábano González 2016, 137.

Juan Estobeo transmite el fragmento en la sección sobre el matrimonio, en particular sobre el pedido de matrimonio, de *Antología* (4.22.96). Clemente de Alejandría en *Stromata* (6, 2, 9, 1) cita los últimos dos versos. Es importante señalar, en primer lugar, el hecho de que, a pesar de la parentética, ὁ μὴ τύχοι ποτέ (lo que ojalá no ocurra jamás), Atalanta no descarta la idea de casarse y, como si respondiera al deseo de Meleagro, expresa con un periodo hipotético potencial la superioridad de las mujeres que ejercitan el cuerpo sobre otras para engendrar hijos.⁵³ De modo que tanto Meleagro, como se verá en los fragmentos 520 y 527 K, como Atalanta, se refieren en la tragedia a la cuestión del matrimonio y los hijos.

5 El amor de Meleagro por Atalanta

Para comprender la rivalidad entre los personajes femeninos de la tragedia, analizaremos los fragmentos que permiten pensar en el amor de Meleagro por Atalanta y en la virtud que aquél veía en ella, cuestión abordada en los fragmentos 520 y 527 K.

El fragmento 520 K alude a la capacidad hereditaria de la virtud moral:

ἡγησάμην οὖν, εἰ παραζεύξειέ τις
χρηστῶ πονηρὸν λέκτρον, οὐκ ἂν εὐτεκνεῖν,
ἔσθλοῖν δ' ἀπ' ἀμφοῖν ἔσθλὸν ἂν φῦναι γόνον

Entonces considero: si uno uniese un lecho vil a uno virtuoso, no obtendría buenos hijos, pero de ambos nobles se engendraría una prole noble.

En el fragmento, atribuido a Meleagro, se destaca el uso de duales, ἔσθλοῖν ἀμφοῖν, para referirse a lo que suponemos es la unión entre los lechos de él y Atalanta. La unión grafica la producción de un nuevo núcleo familiar que excluye a Altea y que aleja a Meleagro de su familia de origen. Parece responder, a la vez, en apoyo del fragmento 525 K recién visto.

Por su parte, el fragmento 527 K retoma el carácter hereditario de la virtud moral, en tanto que la belleza puede provenir de cuerpos viles:

μόνον δ' ἂν αὐτὰ χρημάτων οὐκ ἂν λάβοις,
γενναιότητα κἀρετὴν· καλὸς δέ τις
κἂν ἐκ πονηρῶν σωμάτων γένοιτο παῖς

⁵³ Franciseti Brolin 2019, 152.

Solo estas cosas no podrías tomar de los bienes materiales, la nobleza y la excelencia. Mientras que un hijo bello podría nacer incluso de cuerpos viles.

Nos interesa reparar en el desprecio que expresa Altea por la figura de Atalanta, junto con el amor de Meleagro por ella, porque entendemos que serían usados como justificativo para llevar a cabo el filicidio. Desde la perspectiva propuesta, Eurípides sumaría las argumentaciones de Altea en el *agón* al hecho de que Meleagro mata a sus hermanos. El héroe, además de matar a sus tíos, pretendía casarse con una mujer que no seguía las normas previstas para su género. Desde nuestro punto de vista, el filicidio se produce no solo por la fidelidad de Altea con su familia de origen, como suele plantearse, sino también en antagonismo con el personaje de Atalanta que aleja a Meleagro de su familia de origen.

McHardy⁵⁴ explica que en el género trágico la conducta de las mujeres que matan a sus hijos se asocia frecuentemente con la irracionalidad, ya sea la locura de inspiración divina, en particular el frenesí báquico, o un estado emocional de locura provocado por la rabia excesiva, el dolor o los celos. Afirma que incluso cuando las mujeres no deliran, el vocabulario de la locura se cuela en las obras. Si bien no estamos de acuerdo con que todas las madres trágicas que asesinan a sus hijos presentan estados emocionales que puedan definirse como locura, fenómeno que durante el siglo V a.C. se constituye como una enfermedad con cuadros nosológicos y vocabulario identificables, sí nos parece válida la idea de que presentan estados emocionales provocados por la rabia, el dolor o los celos, en tanto, permite comprender por qué Eurípides innovó con el amor de Meleagro por Atalanta y su rivalidad con Altea. Al incluir en la trama a la cazadora y el amor que Meleagro siente por ella, Eurípides incorpora nuevas razones, como la rabia y los celos, para que Altea cometa el crimen, además del dolor por la muerte de sus hermanos.⁵⁵

Por último, nos interesa retomar el aporte de Zielinski⁵⁶ que introduce el tema del incesto en la obra. Plantea que el odio de Altea por Atalanta se explica por el amor incestuoso que la une a su propio hijo. Sin llegar a validar el planteo del incesto, ya que no creemos que haya suficiente evidencia para sostenerlo, pensamos, sin embargo, que las similitudes entre Altea y Fedra, por un lado, y Meleagro e Hipólito, por otro, son demasiado fuertes como para ignorarlas. En el

⁵⁴ McHardy 2005, 129-30.

⁵⁵ La rivalidad femenina se presenta como un tema en la producción de Eurípides, véase, por ejemplo, *Ino* y *Andrómaca*. La hipótesis de los celos de Altea también se registra en Webster 1967, 235, que sigue a Zielenski 1905, 4.

⁵⁶ Zielenski 1905, 4-5.

mismo sentido, si atendemos a la genealogía mítica de los personajes, nos encontramos con que Altea es hija de una hermana de Eneo (por parte de padre, Portaón), con lo que el incesto no resultaría extraño a esta familia. Ahora bien, aunque no podamos asegurar que existiera en la obra una situación efectiva o sugerida de incesto entre Altea y Meleagro, la inclusión del vínculo entre el héroe y Atalanta en la trama, junto con el análisis de los fragmentos trabajados, permiten afirmar que la rivalidad entre las dos figuras femeninas mortales de la pieza trágica compone un punto nuclear de la obra y definitivo en la decisión del filicidio.

6 Conclusiones

En el presente artículo hemos estudiado la rivalidad entre Altea y Atalanta en *Meleagro* de Eurípides. Para llevar adelante el estudio hemos considerado datos de la biografía mítica de los personajes, como el significado del nombre de Altea y la participación de Atalanta en otros mitos versionados por autores posteriores a Eurípides, hecho que demuestra la influencia del trágico. Comenzamos presentando las diferentes versiones del mito de la caza del jabalí de Calidón para ubicar con mayor precisión las innovaciones que presenta Eurípides en relación con la tradición mítica. Nos interesa remarcar que el análisis de la rivalidad entre las figuras femeninas trágicas, provocada por el amor de Meleagro por Atalanta, nos permitió formular hipótesis sobre la trama. Según la reconstrucción propuesta se presenta una duplicación de la ira divina, porque además de Artemis, Afrodita está enojada con Atalanta, definida por Eurípides como 'objeto de odio de Cípris' (Κύπριδος δὲ μίσσημα, fr. 530 K, línea 4), por rechazar las nupcias. A diferencia del personaje de Hipólito en *Hipólito* de Eurípides, también seguidor de Artemis, Atalanta parece ceder en alguna medida al pedido de Meleagro. Por último, el análisis de los fragmentos nos permitió problematizar la lectura tradicional de la crítica sobre la causa del crimen: Altea atenta contra la vida de Meleagro, no solo para vengar a su familia de origen, sino por la rivalidad con Atalanta, presentada como el objeto de amor de su hijo.

Bibliografía

- Aélión, R. (1986). *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*. Paris: Belles-Lettres.
- Arrigoni, G. (2019). «Tracce di Atalanta in Bacchilide?» y «L'amore di Meleagro per Atalanta in Pindaro». *Atalanta e le altre*. Bergamo: Collana, 87-102 y 65-85.
- Barringer, J.M. (1996). «Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted», *ClAnt*, 15(1), 50-1.
- Bremmer, J.N. (1983). «The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium». *ZPE*, 50, 173-86.
- Burkert, W. [1977] (2007). *Religión griega. Arcaica y clásica*. Madrid: Abada.
- Burnett, A.P. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley: University of California Press.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Editions Klincksieck.
- Collard, C.; Cropp, M.J. (2008). *Euripides, Fragments (Aegeus-Meleager)*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Coo, L.; Finglass, P.J. (eds) (2020). *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.
- Cowan, R. (2020). «When Mothers Turn Bad: The Perversion of the Maternal Ideal in Sophocles' *Eurypylos*». Coo, Finglass 2020, 139-61.
- Cozzoli, A.T. (2009). «Il Meleagro di Euripide». Martina, A.M.; Cozzoli, A.T. (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche = Atti del Convegno di Roma (14-16 ottobre 2004)*. Roma: Herder Libreria editrice, 151-81.
- Cropp, M.; Fick, G. (1985). *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies, Bulletin Supplement 43*. London: Institute of Classical Studies, University of London.
- De Dios, J.M.L. (1993). *Sófocles, Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Duchemin, J. (1968). *L'Agon dans la tragédie grecque*. Paris: Belles Lettres.
- Fabrizi, L. (2019). «Atalanta lugens. Un dipinto di Pompeo Batoni e i sarcofagi con la morte di Meleagro». Arrigoni, G. (a cura di), *Atalanta e le altre*. Bergamo: Collana, 375-94.
- Felton Rubin, N.; Merritt Sale, W. (1984). «Meleager and the Motifemic Analysis of Myth: A Response». *Arethusa* 17(2), 211-22.
- Foley, H. (2020). «Heterosexual Bonding in the Fragments of Euripides». Coo, Finglass 2020, 73-86.
- Francisetti Brolin, S. (2019). *Il mito di una famiglia tragica. I frammenti del Meleagro di Euripide*. Roma: Bonanno.
- Franco Durán, M.J. (2016). *El mito de Atalanta e Hipómenes: fuentes grecolatinas y su pervivencia en la literatura española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gould, J. (1980). «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens». *JHS* 100, 38-59.
- Hainsworth, B. (1993). *The Iliad. A Commentary*, III, Books 9-12. Cambridge: University Press.
- Jouan, F.; Van Looy, H. (eds) (2002). *Euripide, Fragments, VIII, 2e partie*. Paris: Belles Lettres.
- Just, R. [1989] (2009). *Women in Athenian Law and Life*. London: Routledge.

- Kannicht, R. (ed.) (2004). *Tragicorum Graecorum fragmenta, Euripides, V., pars prior*. Göttingen: Vandenhoeckund Ruprecht
- Loroux, N. (1985). *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette.
- Loroux, N. (1998). *Mothers in Mourning*. Ithaca: Cornell University Press.
- March, J. (1987). *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*. London: Institute of Classical Studies.
- Marshall, E.; McHardy, F. (eds) (2004). *Women's Influence on Classical Civilization*. London: Routledge.
- McHardy, F. (2005). «From Treacherous Wives to Murderous Mothers: Filicide in Tragic Fragments». McHardy, F.; Robson J.; Harvey, D. (eds), *Lost Dramas of Classical Athens. Greek Tragic Fragments*. Exeter: University Press, 129-50.
- Mueller, M. (2017). «Gender». McClure, L.K. (ed.), *A Companion to Euripides*. Oxford: University Press, 500-14.
- Murnaghan, S. (2005). «Women in Greek Tragedy». Bushnell, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*. Oxford: University Press, 234-50.
- Renaud, J.M. (1993). «L'histoire de Méléagre: plaidoyer pour une analyse de l'ensemble du mythe». *Kernos*, 6, 291-300.
- Segal, C. (1999). «Ovid's Meleager and the Greeks: Trials of Gender and Genre». *HSPH*, 99, 301-40.
- Taplin, O. (2008). *Pots, Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: Getty Publications.
- Valderrábano González, I. (2016). «Atalanta e Hipólito: la negación agreste del matrimonio griego». *DHA*, 42(2), 125-54.
- Vox, O. (2010). «Meleagro in interno: la scena tragica e l'immagine su cratere apulo, Napoli Mus. Arch. Naz. 80854». Belloni, L.; Bonandini, A.; Ieranò, G.; Moretti, G. (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*. Trento: Università degli Studi, 169-95.
- Webster, T.B.L. (1967). «The Third Group: Meleager». *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen, CO LTD, 163-237.
- Zielinski, Th. (1905). «Marginalien». *Philologus*, 64, NF, 18, 1-16.