

EL JUICIO DE PARIS A TRAVÉS DE LA IMAGEN

Assela Alamillo

Texto de la conferencia *El Juicio de Paris a través de la imagen*, impartida en el XI Seminario de Arqueología Clásica (Facultad de Geografía e Historia UCM) el día 5 de noviembre de 2003

El mito del *Juicio de Paris* es uno de los más popularizados desde los más antiguos textos de la literatura griega. Fue un tema grato para los griegos. Encontramos alusiones en Homero, en el canto XXIV de la *Ilíada*. Parece que el tema fue tratado en otros poemas épicos contenidos en las Ciprias, según testimonio de Procro. Hay también alusiones en los trágicos especialmente en Eurípides, en sus tragedias de tema troyano, *Andrómaca* y *Troyanas*, 224-36 pero serán los autores helenísticos y los romanos los que nos transmitan mayores detalles del mito que también fue objeto de representaciones teatrales perdidas, especialmente en la Magna Grecia, según recoge la cerámica.

En el siglo II Luciano lo trata en la clave irónica que le es propia en *Diálogos de los Dioses XX* donde nos da el más detallado relato de los acontecimientos de antes y del mismo juicio, en un tono jocoso y divertido. Entre los latinos Apuleyo, precursor de la novela picaresca, en el *Asno de oro*, cap. X y Ovidio en *Heroidas* aunque sin embargo no lo menciona en sus metamorfosis. Todos estos relatos tienen relación con la iconografía ya que sirven de *ekfrasis* para los pintores del renacimiento.

Relato del mito

Paris es un príncipe troyano, el menor de los hijos de Príamo y Hécuba. Cuando la madre estaba embarazada de este hijo tuvo un horrible sueño según el cual daba a luz una antorcha encendida. Interpretado el sueño por los adivinos, dijeron que el hijo que esperaba causaría la ruina de Troya. Por esto el recién nacido se le dio a un criado para que lo expusiera en el cercano monte Ida donde sería devorado por animales o perecería por otras causas, como se solía hacer y lo encontramos en otros mitos. Pero el niño fue rescatado por unos pastores que lo educaron como uno de ellos. Cuando alcanza una edad juvenil, se dedica a guardar el rebaño y en esta misión ahuyentaba a los ladrones, lo que le vale el sobrenombre de Alejandro, que significa “el que aleja a los hombres del peligro” Como es un joven bello y valiente, la ninfa Enone se enamora y se casa con él.

Es en este momento del relato, en el que situamos al joven Paris apacentando los rebaños en el monte Ida, cuando se produce el acontecimiento que conocemos como Juicio de Paris. Hace su aparición ante sus ojos una inesperada comitiva de regias mujeres conducidas por el dios Hermes. Son las tres diosas que se consideraban a sí mismas las más bellas. La historia mítica nos lleva ahora a otro escenario, el de una celebración de boda a la que estaban invitados dioses y mortales pues la pareja que se unía era mixta, la diosa Tetis y el mortal Peleo. No todas las divinidades habían sido invitadas y una en especial acogió mal el haber sido excluida y se presentó en el banquete haciendo honor a su nombre: la diosa Discordia. Lanzó sobre la mesa una manzana dorada con la leyenda siguiente “Para la más bella”

Tres fueron las diosas q. se sintieron acreedoras de recibirla, Hera, Atenea y Afrodita y la confusión inicial debió ser grande pues ni Zeus se atrevió a dar un veredicto y declinó su prerrogativa en un juez imparcial. Fue elegido ese joven pastor, de casta real aunque no lo supiera, que ajeno a lo que le esperaba, pasaba el tiempo en el monte.

La responsabilidad era grande y no tenía elementos de juicio, pues las tres le parecían igual de bellas. Les pide que se quiten la ropa, para contemplarlas en todo su esplendor y todavía inseguro, habla con cada una de ellas. Este primer “concurso de belleza” de la historia tiene unas inusuales bases ya que cada una de las diosas le ofrece una recompensa si es elegida. Hera le ofrece el poder sobre las tierras de Asia, Atenea le ofrece la victoria en las batallas y la diosa del amor y la belleza

le ofrece el amor de la mujer más bella de la Hélade, que es Helena, casada con Menelao, rey de Esparta. Paris sabe que se expone a ser objeto de la enemistad de las dos diosas que no resulten elegidas pero no puede declinar la responsabilidad de juez. Elige a Afrodita como la más digna de recibir la manzana. Desde entonces la diosa protegerá a él y a su pueblo pero en cambio se granjeará el rencor de las otras dos diosas.

Terminado el juicio, ellas vuelven al Olimpo y Paris queda en su tierra sumido –imaginamos- en el estupor y la incredulidad de lo que le ha pasado.

Poco tiempo después unos sirvientes del rey Priamo le arrebataron uno de los toros favoritos de Paris y se lo llevaron como premio para unos juegos funerarios que iban a celebrarse en la ciudad de Troya precisamente en su honor. El joven entonces decide recuperarlo y se presenta como concursante en los juegos de los que queda vencedor por encima de sus propios hermanos. Uno de ellos, Deifobo le persigue con una espada en la mano, lo que obliga a Paris a refugiarse en el altar de Zeus. Es entonces cuando interviene a su favor su hermana Casandra, dotada del poder de la adivinación, que informa a los padres que se trata del hermano perdido. Paris es aceptado de nuevo en la familia y se traslada a vivir a Troya, adoptando el nuevo papel social de hijo del rey.

En este nuevo cometido tiene el encargo de viajar a Esparta en misión diplomática. No duda en abandonar a Enone y parte a la ciudad donde vive Helena. Es entonces cuando Afrodita cumplirá su promesa y tendrá lugar el encuentro y el posterior rapto.

Parece difícil encontrar una personalidad coherente en Paris, más bien el relato de sus aventuras nos la presentan poliédrica, según donde ponemos el acento (frívolo, cobarde) En esta primera y más desconocida etapa es un joven valiente, que se hace acreedor de un nombre parlante de un significado tan positivo como “el que aleja a los hombres de los peligros” y que es elegido por el mismo Zeus como árbitro del juicio que llevará su nombre, señal de que era guapo y no tonto pues sino las diosas no se habrían sometido a su juicio.

Las representaciones artísticas de este mito son muy numerosas y abarcan todo el período en el que se enmarca el desarrollo de nuestra cultura occidental, desde mediados del siglo VII a C hasta nuestros días.

Aprovechamiento ideológico del mito

Pocos relatos de la mitología han tenido una travesía tan variada a través de la historia como el mito del Juicio de Paris. El tema del dilema de Paris pasa a ser considerado una alegoría de la elección y obras filosóficas y morales harán referencia al mito dándole diferentes interpretaciones a lo largo del tiempo. Estas ideas, mejor captadas en tratados escritos, se refleja también en las imágenes. Es mito, pues, ha sido instrumento didáctico con diversos fines según las circunstancias sociales, religiosas, culturales, históricas, filosóficas o simplemente artísticas.

La más antigua representación conservada es la reflejada en un olpe protocorintio conocido como Vaso Chigi, del 640 a C.

Y ahí se nos muestra como una procesión de las diosas conducidas por el dios Mercurio.

De finales del s. VII (H. El 600) es el relieve en marfil de un peine, procedente de Esparta. (Fig. 1). En el que distinguimos a Paris, barbado, sentado en un



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

trono frente a las tres diosas que de pie gesticulan en supuesta conversación con el joven. La primera lleva un ave posada en su brazo, tal vez es Hera y el cuco. La segunda puede ser Atenea y hay que buscar rastros del casco y la tercera, detrás de la que hay también un pájaro, debe ser Afrodita.

El tema será muy repetido en la decoración de la **cerámica** primero en Grecia y luego pasará a los talleres etruscos y del sur de Italia.

En los vasos áticos de figuras negras, del s. VI a comienzos del V, aparece Paris adulto, barbado,

de pie o sentado con una cítara en la mano (Fig.2). Hidria ática procedente de Vulci. Hoy en Munich de hacia 540. No sabemos si Paris huye asustado ante el cortejo que se le presenta o si se vuelve al percibir la presencia de éste. La única diosa que ya está caracterizada con casco, égida y lanza es Atenea, como suele ser frecuente desde mediados del siglo VI. Las diosas saludan o hablan, como demuestra el gesto de las manos.

A veces encontramos sólo el tema de la procesión de las diosas precedidas de Hermes, sin Paris. Pausanias nos dice que es este momento el que estaba representado en el cofre de Cipselo y en el trono de Baticles en Amiclas.

Los vasos de figuras rojas, de la primera mitad del siglo V, reflejan la historia más acorde con el mito y ponen algún toque escenográfico, como árbol o animales. La figura de Paris ha evolucionado y es un joven imberbe, con frecuencia sentado en una roca, tocando un

instrumento musical, como debería estar en el monte Ida ejerciendo su oficio de pastor (Fig.3). Copa del pintor Makron, procedente de Vulci y actualmente en el Antiken Museo de Berlín. Fechado hacia el 480. Las diosas están gesticulando, como si ya le estuvieran haciendo las proposiciones a Paris. Atenea y Afrodita están caracterizadas. Esta última, rodeada de los erotes y cubierta el rostro. Las cabras dan una nota de realismo.

Desde mediados del siglo V vemos una nueva distribución de los personajes: las diosas alrededor de Paris que parece estar preparándose para tomar la decisión y hacia el final del siglo la novedad iconográfica es que caracterizan a Paris como un príncipe oriental, con pantalones y túnicas muy bordados y gorro o tiara frigia (Fig.4). Hidria ática de figuras rojas procedente de Ruvo, actualmente en el Museo de Karlsruhe, fechada hacia el 400. Paris en el centro vuelto con atención hacia un Eros que le susurra algo al oído. (lo veremos más adelante, en un relieve) En el suelo el perro del pastor y elementos vegetales, ramas, que sugieren un paisaje agreste. Importante iconografía por los personajes secundarios que presencian la escena: Zeus, con cetro y rayo. Eris, una mujer con aire enojado. Helios en su carro, elemento iconográfico que veremos en el sarcófago de Doria Pamphij y que luego retomará Rafael y de él un buen número de pintores renacentistas y

barrocos. Atenea representada como una estatua. Hera lleva diadema y cetro y parece que se va a cubrir con el velo. Afrodita, sentada, también está protegida por un erote. Aún reconocemos otros personajes que son las Musas.

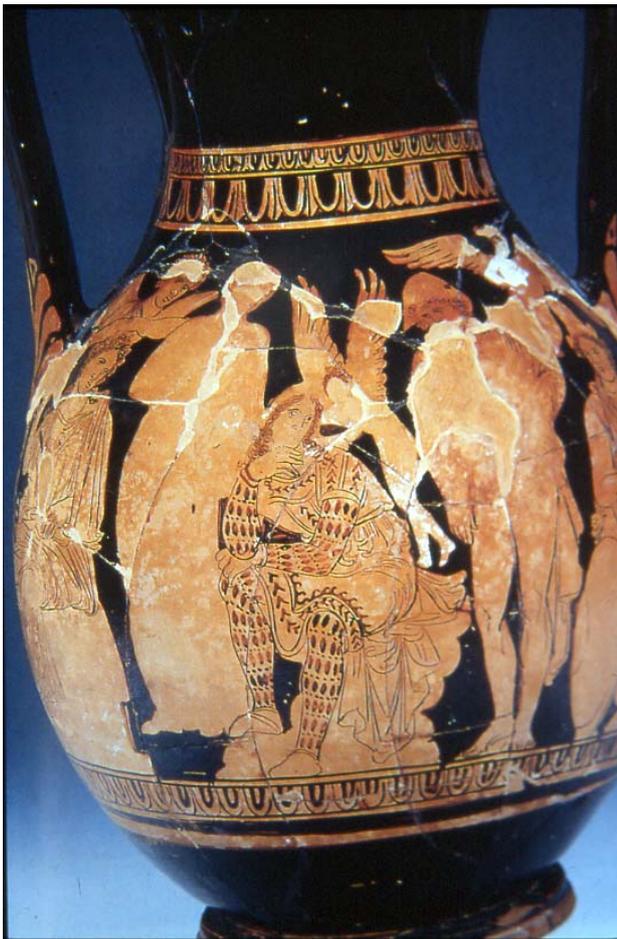


Figura 5

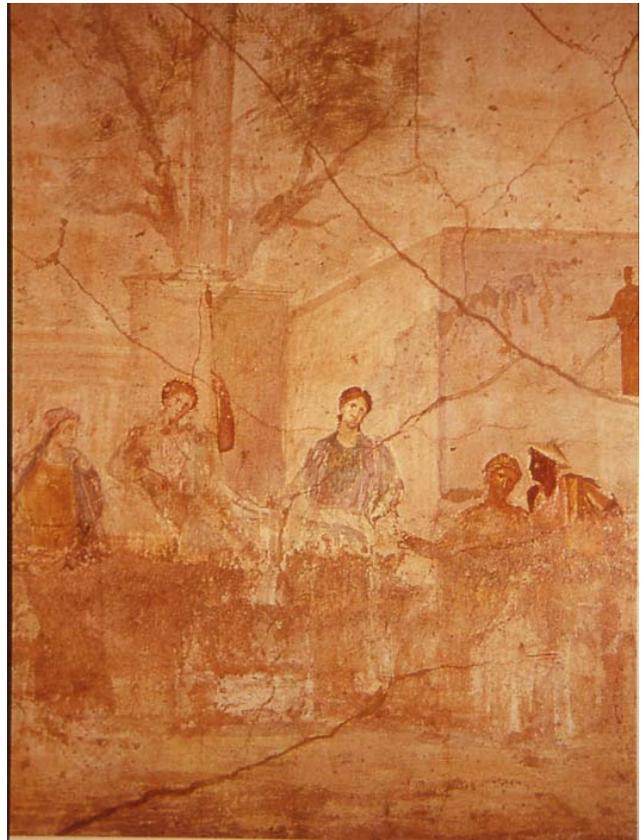


Figura 6

Del siglo IV vemos una ánfora del Museo Arqueológico de Atenas (Fig.5) donde aparecen las diosas rodeando la figura de Paris, que está bien caracterizado como un príncipe y que también se deja aconsejar por Eros.

En la cerámica del sur de Italia, a veces en Lebes nupciales aparece el mito seguramente como reflejo de una representación teatral.

Cambiando de técnica y de civilización vemos la **pintura al fresco** considerada la más antigua representación del Juicio de Paris en la pintura que pertenece a la Casa del Citarista, en Pompeya, dentro del tercer Estilo en el que los temas preferidos son las historias de dioses y héroes (Fig. 6). El tiempo de ejecución lo situamos del 20 a C hasta el 40-50 d. C . Los cinco personajes del mito en el momento de espera mientras las diosas se disponen a desvestirse. (Probablemente las caras de las diosas son retratos de las dueñas de la vivienda)

En el Palazzo Altemps, de Roma, perteneciente al Museo Nazionale Romano, en una estancia conocida como la Camara del lecho del Cardenal, hay un **relieve** que forma parte de la colección Ludovisi, de la época: de Adriano, por tanto hacia 141-3, s. II d C (Fig.7). Representa el juicio de Paris con una novedosa figura invitada: la ninfa Enone, primera mujer de Paris mientras está viviendo entre los pastores. La vemos tocando una flauta de Pan al lado de Paris que están bajo un árbol, como Eros al lado de Paris. Se representan el Olimpo o montaña de los dioses y el enclave donde residen las ninfas. Hera está subida en una roca que le sirve como podio para su presentación.



Figura 7

Este relieve fue restaurado y completado por Algardi con estuco pero cuando el Estado se hizo cargo del museo le fue devuelto su fragmentario estado.

Esta fórmula de Paris levantando la cabeza para hablar por encima del hombro con Cupido que también hemos visto en la vasija griega de Ruvo, influirá posteriormente en obras de Tiziano, por ej. (Educación de Cupido) y a este gesto lo llama Panofsky "*Persuasión sobrenatural*".

De la primera mitad del siglo III d C son los dos sarcófagos de los palacios Medici y Doria Pamphilj de Roma, de los que hablaremos más adelante, cuando llegemos al Renacimiento.

Del siglo III es este maravilloso **mosaico** encontrado en la ciudad siria de Antioquia y actualmente conservado en el museo del Louvre (Fig.8). Mosaico hecho con pequeñas teselas deseando imitar la pintura concebida según los principios de la época helenística.

En época postclásica el mito se interpreta desde distintos puntos de vista.

A lo largo del s. XIV y XV el mito del *Juicio de Paris* puede ser interpretado simplemente como ejemplo del **triunfo del amor** y se convierte por ello en un tema muy popular con cuya representación se decoran los muebles que tienen relación con el ajuar del matrimonio, así los *cassoni* o arcones matrimoniales colocados en el dormitorio, los *deschi*, bandejas circulares o poligonales, de madera, decoradas en los dos lados y asociadas con las fiestas de los nacimientos, los *tondi*, redondos y los *espaldares*, paneles pintados integrados en el recubrimiento de madera de las paredes. Todos ellos siguen un modelo igual: Paris y las tres diosas. Mercurio no está o aparece aparte con Paris. Paris siempre aparece noblemente vestido, las diosas, en cambio, aceptan más libertad de tratamiento pueden estar vestidas o desnudas o a Venus desnuda y las demás vestidas pero no están caracterizadas por sus atributos tradicionales. Como lo que realmente se valora es el amor que triunfa tras el juicio, se intenta destacar a Venus, desnuda o con un traje de gasa que resulte sensual frente a las otras dos.

Fig. 9. Un desco florentino, (69 cm.) de 1420, conservado en el Museo Bargello, de la Colección Carrand. Dividido en dos partes, superior e inferior, muestra tres episodios del mito: la Discordia

arroja la manzana entre las diosas, Paris y Mercurio (no caracterizado lo que hizo que en el catálogo constara como otro pastor, pero no hay precedente de ello) y abajo el juicio. Paris da la manzana a Venus. Las tres diosas vestidas con extravagantes trajes según la moda de la época.



Figura 8

Fig. 10. Una parte de un cassone, (40 x 50 cmt) pintado por el maestro de Paris, de 1410-60. Actualmente en Glasgow, de la colección Burrell en la que las diosas aparecen las tres totalmente desnudas y cada una en una postura, mostrando conocimiento de la anatomía. Este es uno de los primeros ejemplos en que aparecen desnudas ya que el hacer protagonistas a las diosas les daba una buena excusa para representar el cuerpo femenino.

Por otra parte, desde muy pronto se interpreta el mito a la luz de la **alegoría moral**, con un trasfondo más complejo e intelectual, que se refleja también en la iconografía. (En este sentido rivaliza con el tema de Hércules ante la encrucijada) como un ejemplo de la alternativa ética que se le plantea al hombre.

Estas teorías tiene sus raíces en las explicaciones del mitógrafo Fabio Planciades **Fulgencio**, que en el siglo V escribe su libro *Mitologías*. Cuando trata del *Juicio de Paris* le da una interpretación alegórica que basa en la tradición de la filosofía clásica, (*República* de Platón (Libro IX, 7) y la *Política* de Aristóteles (VII, 13). El alma humana está dividida en las tres

partes que corresponden a los tres modos de vida o caminos que el hombre puede elegir, la vida contemplativa que representa Minerva, la vida activa que representa Juno y la voluptuosa o de placer que representa Venus. Dice que Júpiter no toma una decisión porque entonces le privaría al

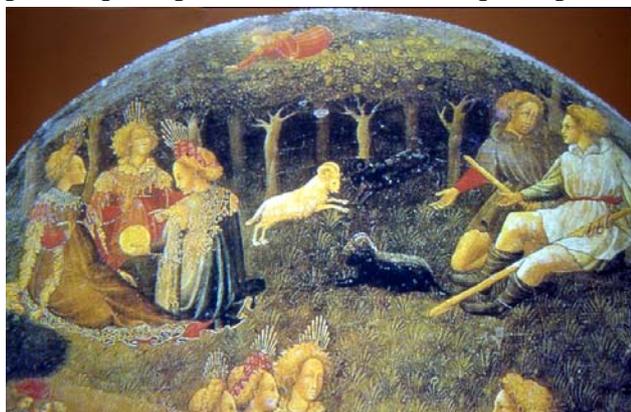


Figura 9

hombre de su libre albedrío. Es Paris, representante del hombre, el que tiene libertad para elegir entre los tres modos de vida distintos y toma la decisión, que en opinión de Fulgencio, está equivocada, ya que elige la vida de placer.

El libro tiene gran influencia en la Edad Media y estas opiniones, basadas en la filosofía clásica, están reinterpretadas por los escritores cristianos en línea con sus ideales y con su moral. Así la vida contemplativa es la de monjes y clérigos, la vida del placer es la más peligrosa, aunque atractiva y la vida activa tampoco es recomendable porque pretende acumular riqueza y poder.

Fulgencio tiene éxito pero las teorías de Aristóteles según las cuales la vida activa es la defensa de la ciudad y del país y por tanto una de las más altas formas de virtud y sus teorías se imponen en los

centros de estudio humanistas, lo que produce una revalorización de Juno.

El libro *Ovidio Moralizado*, escrito en el primer tercio del s. XIV, cuyo autor es un franciscano anónimo que debió consultar entre otros textos el de Fulgencio, dedica mil líneas al Juicio de Paris, al que da una interpretación cristiana hasta el punto de comparar la manzana con los talentos del Evangelio, y a las tres diosas con la vida triple. Destaca también la importancia de la libertad de elección para el hombre, Paris en el mito.



Figura 10

Fig. 11. Ilustración del *Ov. Moralizado* en que aparecen las tres diosas como símbolo de la triple vida. Cada una con el objeto que la caracteriza. Es un mss de 1467, conservado en Rouan, en el Museo Municipal. En otra de las cuatro ilustraciones que hay de este mito, Paris habla con Mercurio sobre a qué diosa tiene que elegir. Parece que opta por la contemplativa.

Fig. 12. **Girolamo di Benvenuto**. 1424 –70. tondo (71 cm) Museo del Louvre. En la que solo Venus aparece desnuda y las otras dos vestidas. Cada diosa lleva en la mano los atributos de las vidas que representa. Juno, de espaldas, lleva en la mano una copa de plata de la que salen llamas, como protectora del hogar. Minerva lleva un libro, y Venus está desnuda, lo que ya le sirve de atributo. Paris no se decide, o sea que no es una ilustración del mito al modo tradicional sino que refleja una alegoría de la elección. Cada diosa le hace una promesa, reflejada en sus atributos, para influir en su decisión. Hay que conocer estos datos para entender el verdadero significado de la pintura. Pero, al mostrar a Cupido en la parte alta, disparando una flecha al corazón de Paris, el autor nos deja bastante claro quién va a ser la elegida, nos anuncia el final del juicio.



Figura 11

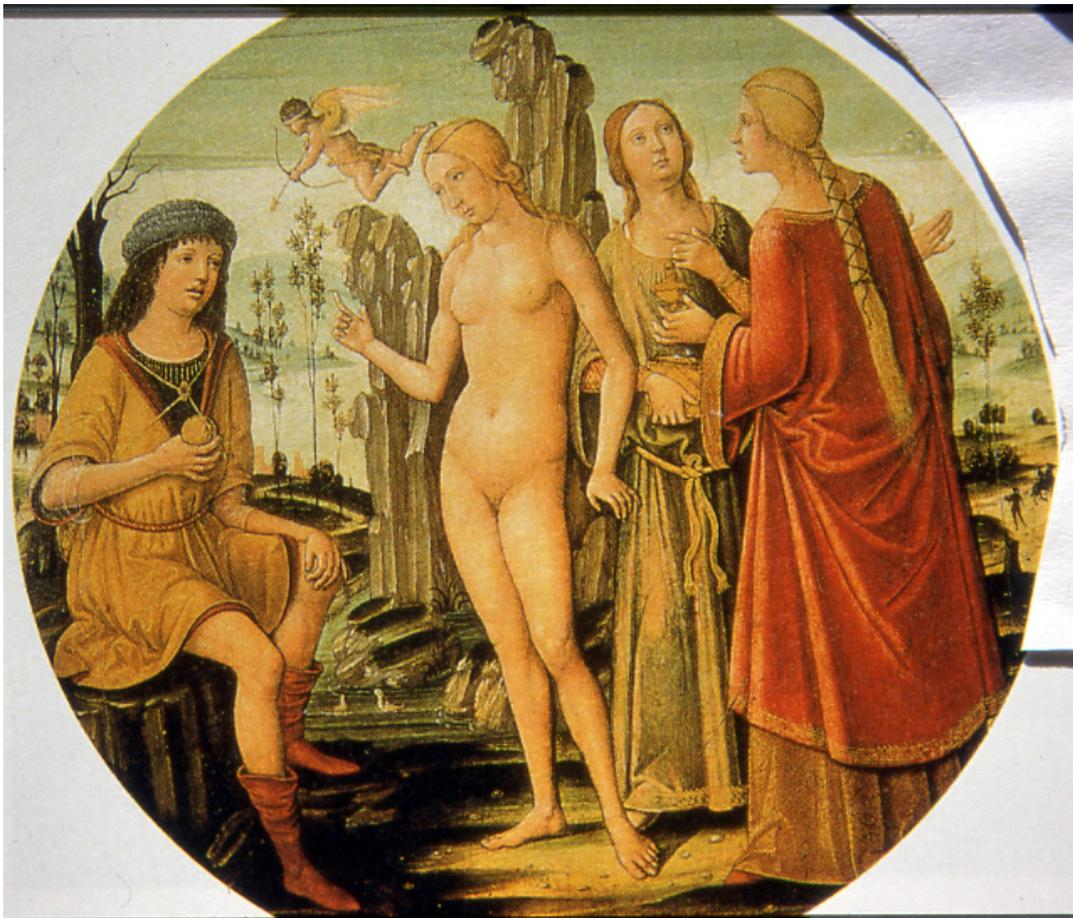


Figura 12

Fig. 13. Una variante de esta interpretación es un mural de **principio s. XV**, de un artista florentino, para el castillo de Monselice en Venecia en el que aparece Juno vestida como un guerrero y llevando en la mano una espada, identificándola así con otro tipo de vida activa y Minerva aparece como una monja, símbolo de la vida contemplativa.

Finalmente, también durante la **Edad Media** el episodio mítico adquiere una interpretación **histórica**, especialmente en las representaciones del norte de Europa. Se lo tiene por un acontecimiento histórico y, hasta mediados del siglo XVI, la creencia popular acepta la versión de que el linaje troyano –los que logran salir de la ciudad tras la caída- está en el origen de dinastías reales de Europa central, como los Habsburgo. Intentan explicar la poco creíble aparición de las diosas a un mortal como si se tratara de una experiencia onírica de Paris durante su estancia en el campo. Preferían mostrar a Paris dormido para ser menos culpable de su elección y hacer más verosímil la Historia. Se conoce como el episodio del “Sueño de Paris” y también tiene su reflejo en la iconografía.

La más antigua fuente literaria en la que se basan para esta interpretación la encontramos en la obra *De excidio Troiae* de Dares el Frigio, libro escrito en el siglo I d C y que presenta una tesis claramente a favor de los troyanos. En él se nos cuenta que Paris dormido sueña que se le aparecen las diosas y le hacen las propuestas. Durante muchos siglos se le dio más valor que a Homero y sirvió de fuente para otro conocido poema de la edad media que es el *Roman de Troie*, de Benoît de Saint. Maure, en el siglo XII, escrito en francés antiguo. El poema francés amplía con detalles tomados de otras fuentes el episodio del Sueño. Recrea la sociedad reflejada en Dares y la moderniza para describirla.

Siguiendo con las fuentes literarias de las representaciones artísticas nos encontramos en el siglo XIII (1270-82) el libro *Historia destructionis Troia*” escrito en latín por el poeta siciliano **Guido delle Colonne**. Este libro tuvo enorme éxito en toda Europa. Trata la Guerra de Troya desde el punto de vista caballeresco y es el primero que cita el caballo en la historia del *Juicio de Paris*.

En el siglo XIV fue traducido al alemán e influyó en otras obras del s. XV sobre la guerra de Troya. Las ilustraciones de estos manuscritos nos presentan dos rasgos que encontraremos posteriormente en artistas del norte de Europa, a Paris dormido y a su lado un caballo.

Fig. 14. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una ilustración de un manuscrito de Guido de Colonna, de la Historia de la destrucción de Troya, del s. XIV en el que vemos a Paris dos veces, una durmiendo, al lado del caballo atado al árbol, y otra vez despierto protagonizando el sueño que está teniendo. Esto era una fórmula medieval típica para pintar sueños que le era familiar a los lectores de la época. Mercurio se ha suprimido.

La argucia del sueño les permitía también tratar con más justificación el desnudo femenino, por el que se siente verdadera obsesión. La tradición del sueño es tema popular en Europa del norte hasta bien entrado el siglo XVI y en esta tradición incluimos la pintura del alemán Lucas Cranach

Fig. 15. **Lucas Cranach el Viejo**. Metropolitan Museo de Nueva York. Principios s. XVI. Cranach hace unas trece representaciones del mito, entre las suyas propias y las de su escuela. Tiene como fuente literaria también a Guido de Colonia y por eso las ambienta en la edad media, siempre con un caballo, Paris dormido y Mercurio como mediador entre Paris y las diosas que van desnudas. El cupido de lo alto del cuadro nos anuncia el desenlace.

Sabemos que en los grandes paneles conmemorativos de la llegada de Juana la Loca a Amberes para casarse con Felipe en 1496, se representaba el Juicio de Paris, en la versión del sueño de Paris, indicando que la joven desposada le ofrecía al marido las mismas recompensas que las diosas, belleza, poder y riqueza.

En el Renacimiento el tema es tratado con mucha frecuencia por las posibilidades artísticas que ofrece.



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Nos situamos ahora en Italia, más concretamente en **Florenia**, a finales del siglo XV, donde tiene su origen un movimiento filosófico conocido como la “**Academia Platónica**” que reúne a un grupo selecto de hombres unidos por la amistad, de una profunda cultura y común admiración por Platón. El más conocido es Marsilio Ficino. Intentan fusionar la teología cristiana con la filosofía pagana, en rasgos generales.

En este ambiente nos encontramos con la figura de **Boticelli**, que vuelve en 1482 a Florenia después de haber estado en Roma, pintando en el Vaticano para Sixto IV. Es ahora cuando entra al servicio de un importante mecenas, Lorenzo de Pierfrancesco, sobrino del gran Lorenzo de Medicis, el Magnífico.

La Primavera. 1482. Los Uffizzi. Florenia. Es difícil hacer una lectura iconológica del cuadro (Fig. 16).

Sabemos, por un documento reciente, (1989) que en la antecámara de su mecenas colgaban tres cuadros, *La Primavera* (1482), *Palas y el Centauro* y *Madona con niño*. La colocación de los tres da lugar a una interpretación sobre el triunfo del amor divino en la que no vamos a entrar.

Nos vamos a detener en la interpretación que da Gombrich de *La Primavera*, actualmente en los Uffizzi, que resulta atractiva y está relacionada con el tema que nos ocupa. (Como nota anecdótica



Figura 16

diré que en 1892 una guía de Florenia escrita por J. Marcoti titulaba este cuadro “*Juicio de Paris*”, en lugar de “*La Primavera*”). Boticelli fue el primero que pintó cuadros de tema mitológico de tamaño grande, en lienzos, como se hacía con los de tema religioso. Según Gombrich son las teorías

neoplatónicas de Marsilio Ficino las que parecen estar detrás del significado de este simbólico cuadro, hecho con un fin didáctico a más ser una decoración. Se conserva una carta en forma de horóscopo que el filósofo escribe al joven Lorenzo de Pierfrancesco, en la que le recomienda que haga la elección de Venus y que ponga a esta Venus-Humanidad en el centro de su vida. Según Ficino el mito está dotado de sentido y Minerva representa la sabiduría, Juno el poder y la diferencia con las interpretaciones alegóricas hechas hasta ahora, es que Venus es un signo ambivalente con muchos significados. Representa la humanitas, el amor, la caridad, la dignidad, y otras muchas cualidades. El cuadro sería la plasmación de la carta, es decir, visualizaría las recomendaciones de Ficino.

Gombrich dice que Botticelli, o el erudito que le asesoró para pintarlo, se inspiró para la iconografía en la representación mímica que sobre el *Juicio de Paris*. hace Apuleyo en el libro X del *Asno de oro*, cuando cuenta la aparición de Venus y su cortejo compuesto por las Gracias y la Primavera, que antes ha sido la ninfa Cloris, raptada por el viento Céfito aunque estos dos personajes no los nombra Apuleyo.

Gombrich lo interpreta como un juicio en el que Venus se dirige a Lorenzo, que tomaría el papel de Paris y estaría fuera del cuadro, como cualquiera de nosotros los espectadores, a los que nos hace intervenir en él. Venus le pide que la elija a ella y la figura de Mercurio a un lado, señala con la mano en la que lleva el caduceo al cielo, indicando que es el mismo Júpiter el que le ha mandado esta misión.

Fig. 17. *Juicio de Paris*. De **Niklaus Manuel Deutsch**. 1517. Basilea.

Es un pintor alemán que hace este cuadro por encargo de Benedicto Brunner y de su mujer Margareta von Schwanden, que se habían casado en 1489, como se ve por el escudo de armas que hay sobre el árbol. El cuadro es de difícil interpretación. Tal vez es un homenaje a la mujer, esposa y madre por ciertos datos que apreciamos.

Paris es un jovencito que ha elegido a Venus, pues ya tiene la manzana en su poder. La leyenda que hay encima de Paris hace referencia a su estupidez, luego no podemos pensar que sea un triunfo del amor en sentido tradicional. Juno aparece vestida como una matrona de posición elevada, igual que lo era Margareta y parece aceptar complacida el veredicto del juicio, con una cierta complicidad con Venus. Minerva tiene una pose más abatida y empieza a darse la vuelta. Los textos que hay encima de las diosas no han sido descifrados.



Figura 17

Se puede pensar que aquí el triunfo del amor se extiende también a Juno, como diosa del matrimonio y la familia y que sea un reflejo de la situación de la pareja.

También se puede interpretar que la vencedora al final será Juno pero choca que si se quiere homenajear a Margareta no se elija a Minerva, diosa de la sabiduría.

La lección es que el joven es superficial y por eso elige la belleza mientras que de mayor se aprecian los beneficios del matrimonio Pero es pura hipótesis porque el pintor se vale de este tema para reflejar la petición individual que le hizo su dueño.

En la segunda década del siglo XVI se produce un importante cambio en la interpretación del mito que va a marcar e influir poderosamente en la pintura posterior, especialmente en los pintores manieristas de Francia, Flandes e Italia. Sólo la escuela de Venecia se escapa a la influencia. La

causa está en la gran popularidad y amplia difusión que tuvo el dibujo de Rafael del Juicio de Paris, a través de un magnífico grabado de Marcantonio Raimondi.

Rafael es uno de los más grandes pintores de la historia que alcanzó en vida gran fama. Termina su vida en Roma, al servicio de los Papas Julio II y León X pintando las estancias del Vaticano. Desde 1514, ya en Roma, se refuerza su interés por las piezas de arqueología procedentes del mundo clásico, que ya lo tenía desde antes y lo refleja en su obra, donde se dedica a recrear el esplendor de la Roma clásica. Se impregna del arte del pasado dándole una vida nueva. León X le nombra conservador de las antigüedades de la ciudad en 1515 y en esta misión tiene ocasión de conocer y copiar obras de la antigüedad como los sarcófagos que luego veremos.

Fig.18. El grabado fue uno de los más famosos del Renacimiento ya que, según Vasari, asombró a toda Roma por su técnica y perfección, que le da aspecto de relieve. Fue publicado hacia 1517-8 El dibujo de Rafael tiene como fuente representaciones artísticas vistas en dos sarcófagos romanos que él tuvo ocasión de conocer. No son fuentes literarias, porque en ellas no se hacen referencia a tantos personajes secundarios. Descripción:

La acción principal queda en medio, enmarcada por un dos grupos a cada lado, a la derecha un dios río y una ninfa, a la izquierda tres ninfas. Arriba están los dioses del Olimpo, Júpiter y su cortejo. Vemos también a los Dioscuros cabalgando y a Apolo con su carro atravesando el círculo del Zodíaco. Todos observan el juicio. Vemos que el autor ha combinado con equilibrio los grupos, tanto el principal como los secundarios y les ha dotado de unidad. El paisaje es un puro escenario.

En la escena central Paris, desnudo, mostrando su musculatura como un héroe, casi abrumado por tanto espectador, ha hecho ya su elección y Rafael lo pinta en el momento de dar la manzana a una triunfante Venus que está siendo coronada por una Victoria alada. Las otras dos diosas rivales preparan su retirada y en sus gestos se nota la contrariedad y la amenaza en la mano de Juno. Minerva a regañadientes ha aceptado el veredicto y se está poniendo el manto para marcharse. Este desnudo de espaldas de Atenea ha influido en generaciones de artistas. Crea una ilusión de profundidad y el manto hace de barrera vertical para dividir la pintura en las dos escenas. Mercurio ya no le es necesario y se va detrás de los protagonistas para anunciar el ganador a la asamblea de los olímpicos. El momento elegido por Rafael permite al espectador reconstruir los acontecimientos anteriores y suponer lo que va a ocurrir después.

Ninguno de los dos sarcófagos en los que se inspira muestra el momento en que Paris decide darle la manzana a Venus, como hace Rafael, haciendo de Paris el centro de la acción y dando importancia a las reacciones de las diosas.

Rafael le da un nuevo significado y gracias a la alteración que hace de las figuras se nos permite reconstruir los acontecimientos que sucedieron antes de este momento y prever los que van a suceder después.

Coloca a las diosas frente a Paris para expresar mejor la relación entre juez y concursantes. Esta disposición la imitarán la mayor parte de los artistas italianos pero no los de Flandes, que pintan a Paris en el medio de las diosas.

Fig. 19. Sarcófago Villa Medicis. Esta incrustado en la fachada de la villa desde 1584, cuando lo compró el joven cardenal Fernando de Medicis. Muestra dos episodios separados, a la izquierda el *Juicio de Paris* y a la derecha el ascenso de las diosas al Olimpo, episodio que Rafael no recoge pero sí a los dioses en el Olimpo y al dios-río abajo. Las tres diosas están vestidas aunque Venus con una tela fina que se desliza por el hombro, dándole mayor sensualidad. Mercurio ya está en el Olimpo. La figura masculina que parte la escena en dos es tal vez Marte, Paris o incluso el que reposaba en el sarcófago, no está claro. La Venus que asciende al cielo es símbolo del alma en tránsito al mundo del más allá, lo que justifica la utilidad misma del monumento funerario en el que está representado el mito. Es ésta una moralización de la fábula no usual.



Figura 18



Figura 19

Eduard Manet. Merienda campestre. Disposición de las figuras tomadas directamente del grabado de Rafael (Fig. 20).

El grabado influye muchísimo en pintores de Flandes, más en los de Holanda porque el tema se trata más que en Bélgica por cuestiones religiosas.

Fig. 21. **Pintor holandés Franz Floris.** 1547. Museo de Kassel. Esta pintura, hecha a la vuelta del pintor de Italia, presenta también algún rasgo propios de su entorno flamenco. (Otros pintores pintan a Paris como un típico pastor holandés). Elige el mismo momento que Rafael pero la disposición de las diosas no es la misma, aquí están divididas en dos grupos, Venus a un lado y al otro Juno y Minerva, como la historia posterior las va a agrupar. La victoria corona a Venus. Juno, que es la que está aquí de espaldas, señala con dedo amenazador a Paris, descubriendo lo mal que acepta el veredicto. Minerva está sentada, un rasgo típico de los pintores flamencos que ponen a algún personaje en esta posición. Venus y Paris están en posición frontal, como protagonistas que son. Hay personajes secundarios presenciando la escena. El dios-río es una copia de la estatua del Tigris que entonces estaba en la corte del Belvedere, en el Vaticano. (En 1512 se descubrió la estatua del Tiber y desde entonces los dioses río se identifican a estos personajes como dioses-río) Hay un sarcófago convertido en fuente, como tantos en Roma, a la que van dos ninfas a buscar agua. En la pintura holandesa también es típico poner una fuente. En lo alto los dioses olímpicos hacia los que dirige su dedo Mercurio.

Hemos dicho que la interpretación del mito por la escuela Veneciana no se ve influida por Rafael. Ellos prefieren seguir representando el hecho de la elección misma. Un ejemplo es el cuadro del gran pintor veneciano

Fig. 22. **Giorgione.** De principios del siglo XVI. Este es una copia, conservada en Dresde, de un original perdido durante la segunda guerra mundial. El tema de Paris, su exposición en la infancia y otros episodios fue tema elegido por Giorgione y otros pintores vénetos. (Tema La Tempestad”). Esta interpretación del *Juicio de Paris* es muy interesante por el momento del mito que elige, diferente a la de los pintores del resto de Italia y que influirá en Rubens. Es el momento de pensar qué decisión va a tomar, no hay nada que indique que será Venus.

Paris aparece como un pastor véneto de la época del pintor, lo que le hace cercano al espectador. Está sentado, guardando la manzana en una mano. Con la otra parece hacer un gesto de dialogar con una diosa, en esas conversaciones que tuvo antes de decidirse. Paris, pues está activo y nos hace participar a los espectadores. Las diosas, en cambio, parecen mujeres normales más que diosas olímpicas y no rivales entre sí. Su actitud es pasiva, de espera. No hay atributos que las identifiquen, son las tres iguales. No hay ningún significado alegórico. El cuadro representa el proceso de la decisión, y crea cierta tensión por lo incierto del resultado, sólo por eso ya que el cuadro representa un punto de vista positivo de un mundo en armonía y nada hace presagiar la futura G. D T

Es una interpretación optimista e idílica del tema.

El estilo artístico conocido como manierismo, difícil de separar a veces del renacimiento, arraiga a finales del siglo XVI en la ciudad de Haarlem, Holanda. Se caracteriza por la complejidad de las escenas, el elevado número de figuras y las poses exageradas. Como no tratan temas religiosos, por efecto del movimiento religioso de la Reforma, la mitología les ofrece abundantes temas pictóricos que tratan dentro de los estrictos códigos sociales y morales de la sociedad calvinista. El *Juicio de Paris* fue un tema muy popular y atractivo para los artistas porque podían aumentar el número de personajes a voluntad, aunque nunca fue tratado con fines políticos como sí pasó con la historia de Perseo y Andrómeda, simbolizando un país sometido, como ellos y salvado por el héroe.



Figura 20



Figura 21

Fig. 23. Ejemplo de la corriente artística manierista holandesa es este *Juicio de Paris* de **Joachim Wtewael**. Lo pinta en Utrecht



Figura 22



Figura 23

Se encuentra en la National Gallery de Londres y se fecha en 1615, principios del siglo XVII. Parece que el pintor hace cinco óleos con este tema y dos dibujos. Aquí interpreta el *Juicio de Paris* como un hecho narrativo dentro de una historia. Es la consecuencia del episodio anterior, las bodas de Tetis y Peleo, pintadas en el fondo a la derecha. El paisaje es artificial, con casas y ciudades al fondo que el espectador debe descubrir. En primer plano están las personificaciones del Aire y la Tierra. Las cinco figuras principales ocupan más espacio del acostumbrado en otros pintores de la misma corriente. La diosa Juno está mirando al espectador en un gesto cómplice que da a entender que la decisión irresponsable que ha tomado Paris va a traer desgracias para su pueblo. En el extremo izquierdo del cuadro, encima de un árbol sobre la cabeza de Juno, el pavo real. Las diosas representadas en las tres poses, de espaldas, de lado y de frente.

Al fondo del escenario distinguimos un camello, animal cuya simbología es la destrucción de los jóvenes, porque se come la hierba recién nacida, como Venus que destroza a los jóvenes, tal vez. Las cabras también tienen un significado simbólico de un ser lascivo. El pintor quiere provocar con su inclusión una reflexión sobre el significado negativo del mito

Pinta con verdadera precisión flores y otros elementos naturales, como los bodegones que en ese tiempo se pintan en los países bajos.

Hay otros muchos pintores holandeses que tratan el tema siguiendo el modelo del de Rafael a lo largo del s. XVI y XVII: Abraham Blöemaert, Goltzius, Lambert Sustris, Hendrik de Clerk, Maarten van Heemskerck, Hans von Aachen, Cornelis van Haarlem, Hendrik van BalenJordaens, y más nombres. Todos reflejan el momento que Paris da la manzana a Venus, con variantes en la escenografía y detalles.

En Flandes del Sur, Bélgica, el tema de la mitología no se introduce hasta la vuelta de Italia de Rubens, en 1608 y el tema del *Juicio de Paris* tuvo menos éxito que en Holanda, pero cuando lo hacen es siguiendo también el modelo de Rafael.

Entre los italianos: Baltassare Peruzzi, El Bertoja, Donato Cretti, Francesco Albani, Cavaliere d'Arpino, y otros.

En España tenemos un bello ejemplo de representación del mito, que realiza después de conocer la pintura italiana.



Figura 24

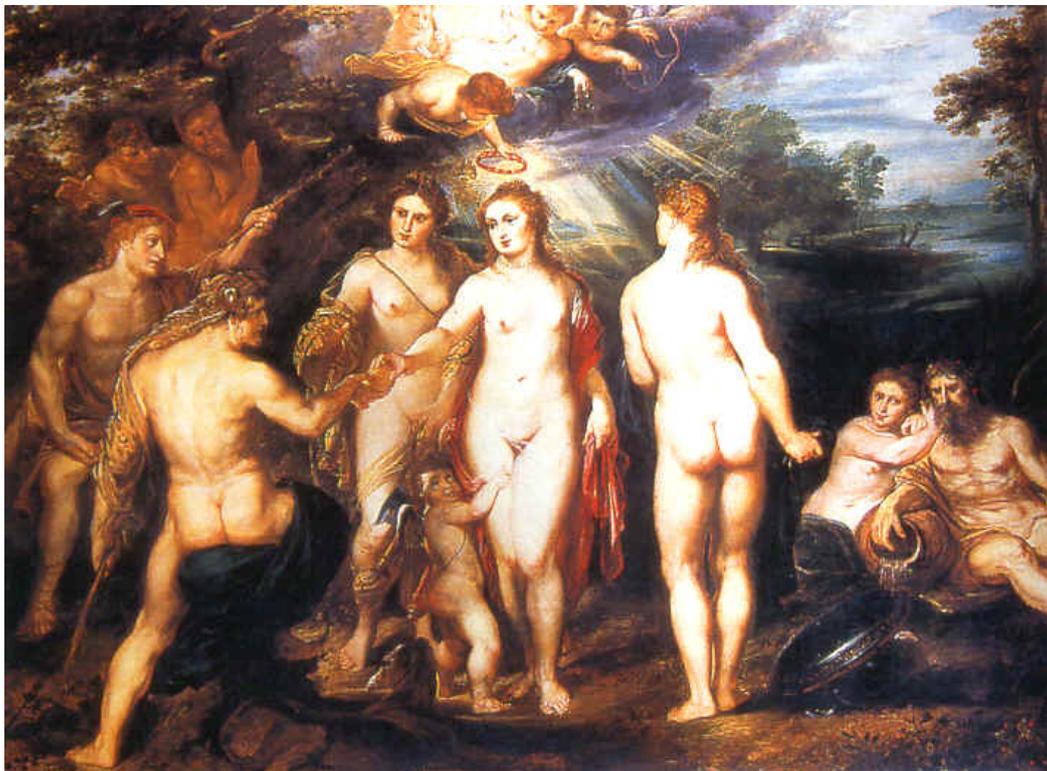


Figura 25



Figura 26



Figura 27

Fig. 24. **Juan de Juanes**. (Vicente Juan Masip) 1579. Udine. Museo Cívico .

El pintor es valenciano perteneciente al renacimiento. En su pintura hay influencia italiana sin perder los rasgos propios de la pintura española. Se dice de él que a veces sus personajes actúan excesivamente. Tal vez por eso representa en este tema el momento, raramente elegido por los artistas, en que las tres diosas hablan con Paris para hacerle sus propuestas y recompensas si son elegidas. Lo ejecuta en su estancia en Italia y parece que se encuentra a gusto tratando estos temas. Pero, a su vuelta a España, la presión de la Iglesia Católica le hace dedicarse a temas religiosos.

Llegamos a **RUBENS**, el pintor flamenco más importante por su personalidad y extensa producción, del que se conservan seis interpretaciones del tema del *Juicio de Paris* desde los primeros tiempos hasta el final de su vida artística, ofreciendo así una ocasión inapreciable de estudio, tanto de la evolución del pintor como de su propio concepto del mito, que veremos, también varía. Se conservan dos pinturas en la Nat Gal de Londres y dos en Madrid. Estamos a principios del siglo XVII, ante uno de los pintores barrocos más importantes.

Fig. 25. Primer *Juicio de Paris* de la National Gallery que lo adquiere en 1966 en una subasta y ya está asignado a Rubens. La escena se sitúa en un paisaje pantanoso y húmedo, en un meandro del río, con una luz que no se sabe bien de donde procede y que envuelve los cuerpos desnudos de los participantes, que parecen emerger del frío.

Descripción de colores, gestos etc. Detrás de unos arbustos hay unos sátiros que espían con agrado. El dios río vigila y parece que lo desaprueba. Una nereida está ajena totalmente al espectador.

Hay discusiones sobre la fecha de ejecución pero en una monografía de Fiona Healy, de 1997 sobre este tema en Rubens opta por situarlo en Amberes, hacia 1600 antes de su viaje a Italia y se basa en que no tiene la luz y profundidad que adquirirá tras su estancia allí, en que el paisaje es flamenco, que es un estilo un poco pesado y artificial, como un estudio de anatomía y proporciones del cuerpo humano y en que el momento elegido de la historia mítica es el mismo que el grabado de Marcantonio que tanta influencia tiene en la pintura de Europa. En resumen, es un buen ejercicio para poner en práctica las lecciones teóricas que había aprendido en grabados y ahora reinterpreta a Rafael.

Fig. 26. Juicio de Paris. Viena Según la misma autora se debe fechar hacia 1606, cuando vuelve por segunda vez a Italia. Es un boceto.

El momento de la historia que ha elegido el pintor es diferente, no plasma el resultado del juicio sino el anterior. Mercurio y Paris tienen la atención puesta en las diosas, que se están desnudando a requerimiento del Pastor, que además quiere hablar con cada una de ellas porque es incapaz de decidir sólo por la belleza. Mercurio, en su papel de intermediario, hace un ademán como invitando a una de las diosas a acercarse. Minerva se precipita hacia delante mientras un erote le ayuda a quitarse la ropa. Su impaciencia e indigna conducta contrasta con el esfuerzo de Juno por mantener alguna apariencia de modestia, reteniendo su manto alrededor de su brazo derecho al tiempo que lo levanta con el izdo. Intenta también atraer la mirada de Paris pero éste se interesa por la figura de Venus. La diosa emplea su manto rojo para resaltar la belleza de su cuerpo desnudo y aislarse a la vez de sus rivales. Cupido colabora a enseñar los encantos de su madre abriendo el manto, con lo que de paso evita que Paris mire hacia Juno.

Psicológicamente se capta más intensidad en los personajes que en el primer cuadro de Londres. Mercurio se muestra enérgico y Paris anonadado y las diosas deseosas de ganar

Paris da la espalda al espectador, sentado en el tronco de un árbol cubierto con su manto. Lleva una piel de pantera en la cabeza y hombros pero está desnudo. En el brazo derecho, que apoya en el árbol, lleva la manzana. El paisaje es etéreo, parece ser la cima del monte Ida, nubes marrones y grises, arco iris, oscuridad, poco definido.

Esta pintura no debió ser un encargo sino un tema elegido por el artista para captar el espíritu de los diferentes personajes. Muestra la familiarización de Rubens con la manera de interpretar el mito por

los pintores de la escuela veneciana, Giorgione, Veronés, a los que ha conocido y que, como hemos visto, eligen el momento previo al juicio.

Fig. 27. El primer Juicio de Paris de Madrid. Ejecutado entre 1605 a 1608.

Durante mucho tiempo se le atribuyó a Jordaens. La estructura de la composición y la elección del momento son iguales a las del cuadro de Viena. El paisaje es un claro del bosque. Está más acentuado el movimiento de Minerva y Juno no tiene una postura tan recatada. Mercurio, completamente, desnudo, en pose heroica, apoyado en un árbol junto a Paris, en quien también se puede ver un reflejo de las esculturas clásicas que ha visto en Roma, un Hermes, Antinoo o el Meleagro. En este segundo viaje a Roma ha estudiado más la escultura antigua (en Oct de 1608 deja por 2ª vez Italia y viaja a Amberes)

También muestra el cuadro una cierta influencia manierista, en las figuras de las diosas, especialmente el movimiento “serpentino” de Venus, popular entre esta corriente

Fig. 28. Este es un desconocido y original cuadro de Rubens, de propiedad privada, que la autora ha conseguido estudiar y fotografiar. Perteneció a los Reyes de España y estuvo en el Alcázar, donde sufrió los efectos del fuego. Permaneció en España hasta poco después de 1800 y no se sabe cómo, llegó a Inglaterra. En 1920 lo compró H. Wilhelmsen. Fue sometido a una excesiva limpieza en 1950. Estaba catalogado como diseño

El momento elegido es original porque nos presenta el momento anterior al juicio y en primer plano a las diosas desnudándose para acudir a él. Al fondo, como dos figuras secundarias, a Mercurio y Paris dialogando. Notar la figura en movimiento de Minerva colgando el escudo en el árbol que la repite en otros cuadros, como el de Diana y sus ninfas)

Hay pocos ejemplos en la iconografía del momento anterior al juicio, como éste. Uno de ellos es el captado por **Anibal Carracci** en el techo del Palazzo Farnese de Roma, cuando Mercurio se presenta con la manzana para dársela a Paris. Fig. 29. En cambio aquí las diosas no están representadas. No hay referencia a la naturaleza de la elección, sino sólo al proceso de la elección y no hay tampoco referencias al desnudo erótico.

Fig. 30. El último de la National Gallery. Londres. Hacia 1635-8.

Se puede apreciar en la pintura la corrección de la pose de la pierna de Paris y también la dirección del brazo de Mercurio. Otros cambios, como las figuras de los putti, de los que suprime dos y al tercero le pone alas y lo convierte en Cupido y de los sátiros entre las ramas sólo se ven con Rayos X. Rubens permite que la primera versión sea copiada por los discípulos pero después hace cambios. Y convierte a Paris en una figura con actividad, que está ofreciendo la manzana a Venus y a Mercurio, al revés, antes estaba llamando con la mano a las diosas para que se acercaran a Paris y ahora se le relega a un observador de la escena.

Por arriba la figura terrible de Alekto aparece llevando una antorcha en la mano derecha y una serpiente en la otra, el pecho descubierto y serpientes en el cabello. Le sigue como estela una oscura nube que presagia maldad y destrucción. Es la primera y única vez que Rubens la muestra, lo que quiere decir que interpreta el mito como prólogo de la G. De Troya, más que presentar sólo el hecho de la elección

Sabemos que este cuadro fue propiedad del cardenal Richelieu y fue en Francia, en la época del pintor Le Brun, director de la Academia cuando un pintor francés hizo los cambios para adecuar la escena pictórica a la narración literaria (los sátiros se suprimen porque su gesto va en contra del decoro de la escena principal) Se hacen estos cambios aceptados por la Academia como “reglas de arte”.

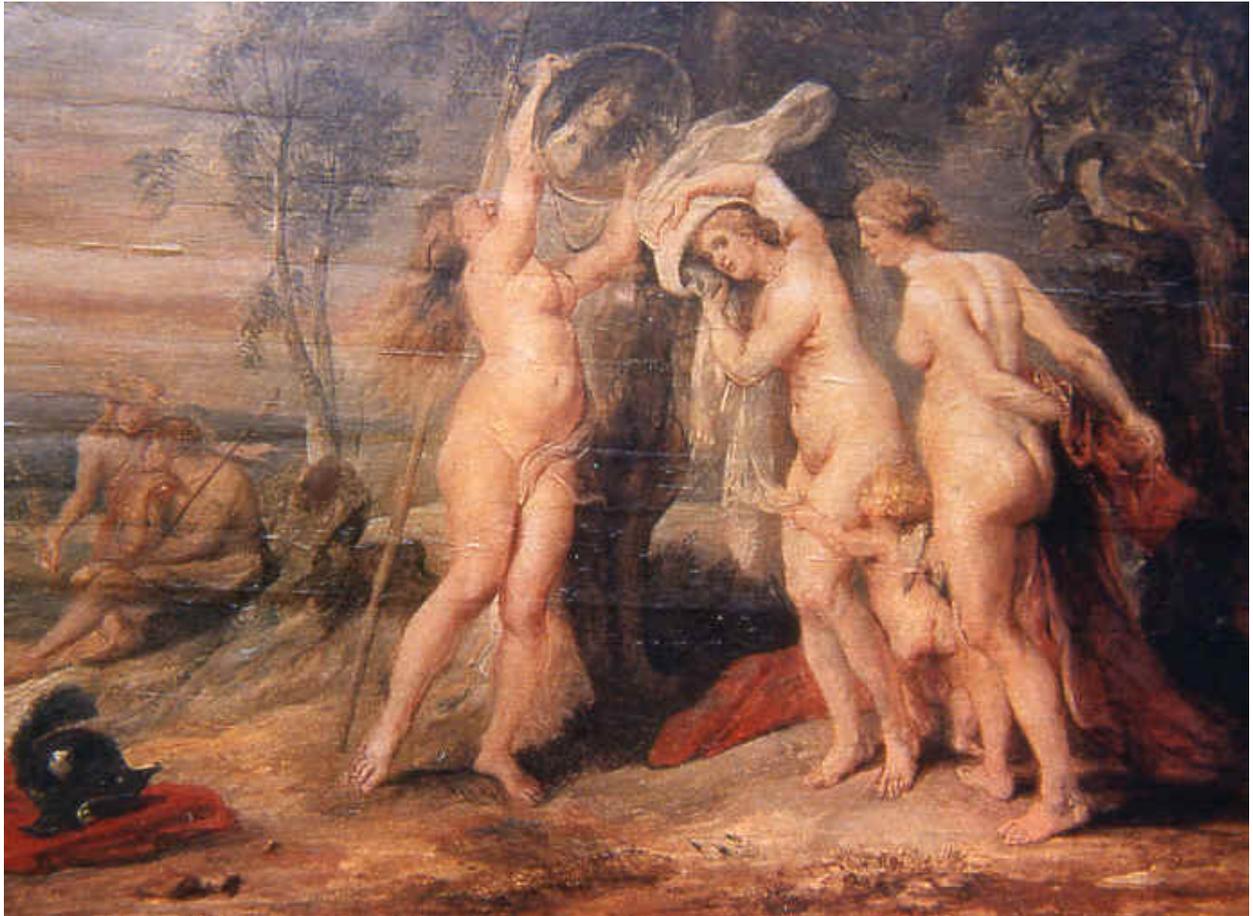


Figura 28



Figura 29



Figura 30

Parece que Rubens, al pintar este cuadro en la primera versión tuvo una intención irónica porque tiene algunas inconsecuencias iconográficas dignas de resaltar, por ejemplo la presencia de la Furia Alecto, con las serpientes en la mano, que hace alusión a las desastrosas consecuencias del juicio y que no aparece en ningún otro cuadro de Rubens, la pose poco digna de Paris, la erótica desnudez de Minerva, diosa de la inteligencia, tan respetada por él en otras representaciones, todo ello hace pensar si tiene algo de parodia.

Por otra parte en este como en el último de Madrid hay en común un bello paisaje, un colorido rico y unos desnudos sensuales

Aquí Paris y Mercurio son los únicos que pueden ver la desnudez de las diosas, no el espectador, cosa que no ocurrirá en el de Madrid

Fig. 31. Juicio de Paris. Ultimo de Madrid. Museo del Prado

Es la única versión de la sabemos con certeza quién se la encarga y en qué fecha. Fue Felipe IV y se conserva la carta que le manda su hermano, el cardenal infante Fdo, gobernador de los Países Bajos, en febrero de 1639 en que le da la noticia de que Rubens ha terminado el cuadro. Es el más monumental de todas las versiones por sus medidas. Tiene un bellissimo colorido, tonos cálidos y armonizados. El paisaje con la primera luz del día. En la carta le dice que sólo encuentra un defecto y es que las diosas están demasiado desnudas pero que el pintor dice q. es necesario. Parece que la figura de Venus tiene como modelo a la 2º mujer del pintor y es curioso que es la única vez que se la representa como una Venus púdica. El rey ya sabía lo que podía dar de sí el tratamiento del desnudo femenino pues tenía en su poder las tres Gracias

Llega la pintura a Madrid en junio de 1639. La autora cuenta que lo que le preocupa al infante es el posible escándalo diplomático que puede causar el hecho de que Venus representa a la mujer de Rubens, al cual había nombrado el rey de España caballero, pasando él y su esposa a ser considerados miembros de la nobleza española. En estas circunstancias no era decoroso que una noble posara desnuda para el rey y es por eso que el cuadro no lo cuelgan en el palacio del Alcazar sino en el del Buen Retiro.

Carlos III mandó quemarlo, junto con otras pinturas pero Mengs le convence de que pueden servir para los nuevos artistas como modelos de aprendizaje.

Vemos, pues, que menos en el primer cuadro que pinta del tema, inspirado en el grabado de Rafael, en los demás refleja más el proceso de tomar la decisión que la decisión misma. Pretende captar un momento de neutralidad, como sucedía en las versiones de Cranach en las que Paris estaba dormido, y escoge el momento en que Paris contempla a las diosas mientras se desnudan, así hace también a los espectadores jueces, que en este último cuadro las contemplan desde el mismo ángulo que lo hace Paris.

Fig. 32. **Claudio de Lorena.** 1646. Washington. National Gallery of Art.

Este gran pintor francés da una versión muy particular, personal podría decirse, de los mitos. En este caso elige un momento preciso que no es el que generalmente se da. Juno aparece, normalmente, como figura secundaria y aquí la hace protagonista de su enfado.

Fig. 33. Del siglo XVIII vamos a ver el boceto de **Antoine Watteau.** Fechado en 1718 o 9 y expuesto en el Louvre. El pintor, representante del estilo rococó, trata muy escasamente el tema de la mitología. En este boceto o apunte, como los de Rubens, de ejecución rápida y pasta fluida, no recoge tanto el juicio en sí como el momento de la concesión del premio. Paris es un adolescente y Mercurio también. Venus se muestra solo al pastor, no a nosotros. Le da un tono dorado claro y suave, con unas audacias técnicas notables.



Figura 31



Figura 32



Figura 33

Como representante del clasicismo está el cuadro de **Noel Nicolás Coypel**, 1728 Estocolmo (Fig. 34)

Pintor italiano de este siglo es **Carlo Inocencio Carlone**, que elige el momento anterior al juicio, en que Hermes conduce a Juno, Venus y Minerva hacia el encuentro con Paris (Fig. 35).

S. XIX. **Max Klinger**. 1885. Cuadro de gran tamaño, con marco esculpido en madera y que cuelga en la Galería Austriaca del Palacio de Belvedere (Fig. 36)

Se sigue pintando el tema a lo largo del siglo XX.

-De principios del siglo XX, en 1907 el cuadro de **Lovis Corinth** que está en Dresde, la Galería de pintores (Fig. 37)

El pintor, alemán (1858-1925) se inspira también en los mitos antiguos pero no se queda en el pasado sino que hace guiños de modernidad. Interpreta el mito con otros ojos. Un príncipe de sangre azul es Paris. El experimentado Mercurio también queda hechizado, como el joven, ante la irrupción de las tres diosas, aquí mujeres. Observar el gorro del dios, verdadero recuerdo del típico atuendo bávaro. Juno, una madura mujer, con el pavo real en la cabeza, de lánguida expresión, con un exótico traje del que deja un pecho al descubierto para atraer a Paris. Minerva, vestida de oscuro, enojada, ya acepta la derrota y está enfadada

Renoir. Hacia 1915. Hiroshima. Museo del Arte en el que se sigue viendo la influencia de Rafael por el momento elegido (Fig. 38)

Alphonse Mucha (1860-1939). Este artista checo que vivió en Paris largas temporadas, adscrito al simbolismo. Adquirió gran fama como realizador de carteles especialmente para la actriz de teatro Sarah Bernhardt. La mujer es su tema tópico, su centro de atracción morbosa y por tanto era lógico que se sintiera atraído por el tema del *Juicio de Paris*. Su técnica, con gamas cromáticas muy ricas, ofrece dificultades para ser aplicada a los procedimientos litográficos (Fig. 39).

Picasso. Las Señoritas de Avignon. Museo de Arte Moderno de Nueva York (Fig. 40).

Una de las más importantes pinturas contemporáneas, con la que se inaugura el cubismo, movimiento revolucionario en la pintura de principios de siglo. La inicia en el año 1907 pero la trabaja durante mucho tiempo dándole distintas formas. Creemos que en la iconografía hay influencia del juicio de Paris. El mismo Picasso escribió "la cualidad de un pintor depende de la cantidad de pasado que lleve consigo"

Aquí podemos descubrir huellas de un primitivismo egipcio, ibérico o de la escultura negra, también influencias de sus contemporáneos Matisse, Derain y Cezanne. En la iconografía hay una influencia del Juicio de Paris, cinco personas, una sentada, otra detrás de pie y en frente tres mujeres semidesnudas no deja mucho lugar a la duda según hemos visto hasta ahora.

Salvador Dali. Colección Guerrini Maraldi. Nueva York 1950 (Fig. 41).

Eduardo Sánchez Beato. Juicio de Paris. Pintor toledano (1948). En su obra el tema de la mitología está tratado numerosas veces (Fig. 42)

Antonio Mingote. 1994 (Fig. 43)

Composición de Barbies (Fig. 44).

Hemos dejado de ver las obras que sobre este tema han realizado muchísimos pintores a lo largo de los últimos siglos. Esperamos que sea una muestra de la vigencia de los temas iconográficos a los que se les puede dotar de una lectura iconológica a veces diferente según las circunstancias. Creemos en la capacidad de inspiración que el tema aun puede originar entre las nuevas generaciones llamadas al camino del arte.



Figura 34



Figura 35



Figura 36

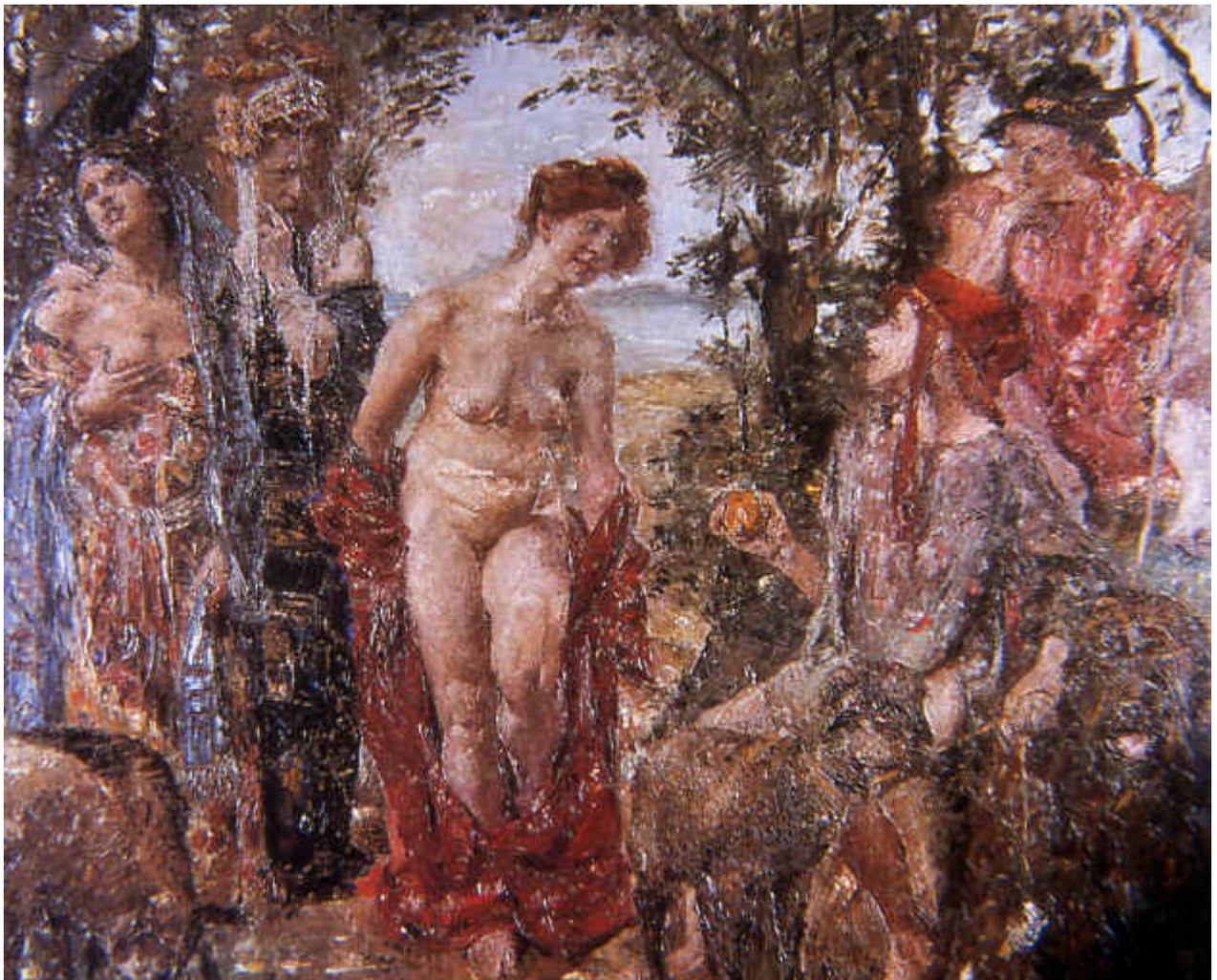


Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44