

# TRES NOTAS SOBRE EL JUICIO DE PARIS

## THREE NOTES ON THE JUDGEMENT OF PARIS

Pilar GÓMEZ\*

---

El objetivo de este trabajo es revisar cómo el juicio de Paris es enunciado por tres autores: Luciano, Coluto y Ovidio. Cada uno de ellos tiene un objetivo distinto cuando escribe sobre el más famoso litigio del mito antiguo, y su narración está condicionada por el género elegido en su versión —diálogo o poesía—, y también por la función que desempeña en la obra en que aparece. **Palabras clave:** Luciano, Coluto, Ovidio, juicio de Paris.

The aim of this paper is to review how the Judgment of Paris is enunciated by three authors: Lucian, Coluthus and Ovid. Each author has different goals when writing about the most famous trial in ancient myth, and each narrative is conditioned by the genre chosen —dialogue or poetry— and also by the function it plays in the work in which it appears.

**Keywords:** Lucian, Coluthus, Ovid, Judgement of Paris.

---

### Introducción

El juicio de Paris es probablemente el mitema más conocido del mundo clásico tanto heleno como latino por su implicación directa en las primeras muestras de literatura griega, identificadas con los poemas homéricos, y por ser también la causa remota del exilio del troyano Eneas destinado a fundar la ciudad de Roma, según explica Virgilio en la *Eneida*.

\* Facultat de Filologia. Universitat de Barcelona.

Correspondencia: Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Gran Via de les Corts Catalanes, 585. 08007 Barcelona. España.

*e-mail:* pgomez@ub.edu

La literatura antigua ofrece numerosas referencias a dicho episodio, que ha gozado asimismo de una larga tradición iconográfica (Ruiz de Elvira 2001: 242–4). Sin embargo, es de la mano de mitógrafos como Apolodoro (*Biblioteca* III, 12, 5) hacia finales de la época helenística en el ámbito griego, o de autores latinos como Higino (*fab.* XCII), cuando este mitema empieza a ser descrito en relatos autónomos, no insertados en el desarrollo de una pieza literaria, tal como antes aparecía, por ejemplo, en tragedias de Eurípides relativas al ciclo troyano (*Andr.* 282; *IA* 573, 1284; *Hel.* 676; *Tr.* 924).

Este trabajo se centra, en sus rasgos más genéricos, en tres reelaboraciones de este hecho mítico, realizadas respectivamente por Ovidio, Luciano y Coluto. En estas versiones, ejecutadas con finalidades distintas y en géneros literarios diversos, se puede observar cómo el juicio de Paris muestra esa autonomía y se convierte por él mismo en el tema de una obra —como es en el caso de Luciano—, o bien cómo puede seguir siendo solo un elemento de referencia, complementario, en un relato, del género que sea, más amplio.

### **El juicio a escena**

En el s. II d.C., Luciano de Samósata dedicó a este episodio mítico el diálogo titulado Θεῶν κρίσις, incluido por una parte de la tradición manuscrita (la familia β) en los *Diálogos de dioses*, si bien el principal representante de la familia γ, el ms. Γ (*Vaticanus Graecus* 90, s. X), lo clasifica como una pieza independiente con el número 35 en su *ordo libellum*. Sin duda alguna, dado que el *Juicio a las diosas* trata un tema que afecta a divinidades olímpicas, bien puede asociarse a los *Diálogos de dioses*, aunque el *corpus Lucianum* también comprende otras obras de contenido mítico y con participación de los dioses, pero no por ello vinculadas a ese grupo de *dialogi minores*. En este opúsculo Luciano presenta el antecedente de la guerra de Troya de manera distinta a como suele convertir en uno de sus *Diálogos de dioses* otras anécdotas o episodios míticos protagonizados por dioses, apartándose así de su propio patrón en algunos aspectos significativos. Por ejemplo, a diferencia de los restantes *Diálogos de dioses*, esta pieza no se desarrolla en el Olimpo, sino en la tierra; y un mortal adquiere, en realidad, el

principal protagonismo, dado que Luciano concentra su atención solo en el juicio y en quien debe emitirlo, sin referencia alguna al origen de la manzana ni a las funestas consecuencias del dictamen, que sí desarrolla en uno de sus *Diálogos marinos*, en el que dos nereidas detallan la causa de la disputa entre las diosas e incluso anticipan el veredicto del juicio en tierras troyanas.

Creemos, sin embargo, que el *Juicio a las diosas* ofrece todavía un elemento diferenciador más destacable desde el punto de vista compositivo. Los *Diálogos de dioses* —y, en general, los *dialogi minores*— son planteados como escenas estáticas, puntuales —aunque no deba excluirse la conexión narrativa entre ellas (González Julià 2011: 357–79)—, casi a modo de cuadros costumbristas, unas pinturas de género sin una intención particular, cuyo foco «is more on the presentation of something familiar in a strikingly distinctive manner than on the commentary, humorous or not, often involved in genuine parody» (Bartley 2005: 359). Estos entretenimientos literarios (Bompaire 1958: 578) se limitan a esbozar, con alusiones de diversa índole, el tema mítico o la anécdota que Luciano pretende evocar y su público conoce sobradamente porque forman parte de la *paideia* en que autor y público se han educado, tanto en lo que atañe a la tradición literaria —poesía épica, *Himnos Homéricos*, drama satírico, poesía bucólica, entre otros géneros— como a las artes plásticas (Anderson 1976: 14–22; Dubel 2014: 12–6). En cambio, el planteamiento es distinto en Θεῶν κρίσις. Su tema es igualmente conocido, pero aquí el propio diálogo constituye en sí mismo el desarrollo de una acción dramática en torno a la resolución de un litigio, en la que los interlocutores devienen actores en un escenario.

Para ello, Luciano construye esa acción dramática con especial atención a determinados elementos léxicos y compositivos, estos últimos de marcada naturaleza retórica. En primer lugar, se constata una notable abundancia de términos relacionados con el campo semántico de la visión (ὄραω, ὄψις, ὄμμα, ὀφθαλμός, θέα, θεάομαι, ἀποβλέπω, ἐπισκοπέω) y, en consonancia, también la presencia de elementos narrativos y compositivos de carácter descriptivo, bien sea de descripción o de autodescripción física, como de carácter y modo de ser; es decir,

Luciano se sirve de la forma dialógica para vehicular los temas específicos de algunos προγυμνάσματα o ejercicios preparatorios como son la descripción (ἔκφρασις), el elogio (ἐγκώμιον), la etopeya (ἠθοποιΐα) o la narración (διήγημα) (Ureña 1991: 447–53), dado que la innovación en la mezcla de géneros y de elementos retóricos se define como una característica propia del estilo compositivo del samosatense (Camerotto 1998: 75–133; Brandão 2001: 88). Asimismo, las numerosas formas de vocativo no solo sirven para introducir e identificar a los sucesivos interlocutores —como es propio de un diálogo—, sino que, en este caso, junto a los también numerosos verbos en modo imperativo que suelen acompañarlas (ἄπιτε, ἄπιθι, πρόσιθι, ἐπίθου...), dan consistencia al desarrollo de la acción, e incluso permiten especular, también en esta pieza, sobre cuántos personajes habría simultáneamente en escena, en el caso de una hipotética lectura recitada o de una representación de los *dialogi minores*, tal como ha sido analizado en otras obras del samosatense (Tosello 2013: 250–3; Mestre 2014: 332–3).

Esta versión escenográfica, dramatizada, de la disputa por la manzana, exige asimismo realzar la importancia de los dos personajes que actúan como protagonista y antagonista. Paris es, en efecto, el verdadero protagonista en la versión de Luciano, como formula Hermes cuando el pastor frigio le solicita si podrá ver desnudas a las diosas: «Eso es cosa tuya: tú eres el juez y puedes ordenar cuanto quieras» (§ 9). Además, el propio Hermes, que ha servido de enlace entre el Olimpo, donde ha recibido el encargo de Zeus de encomendar el veredicto al hijo de Príamo, y la tierra, hasta donde conduce a las diosas para que sea resuelta la querella, cesa de forma explícita su presencia escénica al iniciarse el diálogo entre las diosas y Paris, cuando Hermes les ordena a ellas desnudarse y a él comenzar el examen visual: «Vosotras, desnudaos; tú, obsérvalas bien. Que yo me retire».

Frente a él, Afrodita. La diosa de Pafos no se limita a mostrar su hermosura ante el juez ni a enunciar —como de forma escueta hacen Hera y Atenea (*cf.* §§ 11 y 12)— cuál será el don que Paris recibirá a cambio de un arbitraje a ella favorable, sino que Luciano da mayor extensión a la voz de Afrodita, cuya primacía como única antagonista

dialógica del pastor se hace así patente en la segunda parte de la obra, en la escena del Ida.

En efecto, en el tratamiento teatral de Luciano, el triunfo de Afrodita se debe a su belleza y a la recompensa prometida, pero en la decisión del juez incide aquí, de modo especial, la fuerza cautivadora de las palabras de la diosa, su capacidad para describir, *in absentia*, a Helena —como es propio de una ἔκφρασις (Webb 2009: 87–106); también su habilidad para explicar a Paris cómo será el encuentro entre él y la espartana, y anticiparle cómo podrá seducirla con la colaboración de Hímeros («Deseo») y Eros —ambos hijos de Afrodita—, acompañados por las Gracias. En definitiva, la diosa vence por su aptitud oratoria, al articular dentro del diálogo un δῆγμα, que el rétor Teón (*Prog.* 78.15) define como «una exposición de hechos sucedidos o como ya sucedidos». Este relato logra implicar e interesar a Paris: en su tierra Frigia, es espectador directo de la belleza de las tres divinidades que ante él rivalizan en hermosura, pero, al mismo tiempo, gracias a la precisa confianza de la diosa del amor, puede percibir ya la belleza



**Juicio de Paris en la base de la escena del teatro romano de Sabratha (Libia), s. II d.C. [Foto: Pilar Gómez].**

de Helena: «Cómo tendrá éxito la empresa, no está claro, Afrodita, salvo que yo me estoy enamorando ya de Helena, y sin saber cómo, creo verla, navego rumbo a Grecia, me hallo en Esparta y regreso con ella; y me desespera el que en realidad no esté ya realizando todo esto» (§ 15).

### **Juicio y narrativa**

Del siglo V d.C. procede un poema, escrito en hexámetros, cuyo autor, Coluto, era originario de Licópolis, una ciudad de la helenizada Tebaida egipcia. Su título, Ἑλένης ἄρπαγή (*El rapto de Helena*). Esta obra ha sido catalogada como un epilio, es decir, un poema narrativo, breve en extensión y con un contenido reducido, extraído de un conjunto mítico–narrativo más amplio. Por ello, mantiene elementos propios de la épica tradicional en aspectos formales como son métrica, composición, lenguaje, pero, como producto genuinamente helenístico, está marcado por las innovaciones estéticas y estilísticas de los alejandrinos (Masciadri 2012: 3–6). La obra de Coluto es, en efecto, una buena muestra de este subgénero en la literatura griega de época imperial (Cuartero 1992: 52–3; Magnelli 2008: 151–72; Cadau 2015: 21–35), y tratándose de narrar los antecedentes de la guerra de Troya, esta composición dedica una parte de sus casi cuatrocientos versos al juicio de Paris (vv. 77–189).

Sin duda alguna, en esos antecedentes de la gran contienda, la decisión del hijo de Príamo es un elemento clave y, por ello, no es extraño que este episodio se integre en el relato continuo. No obstante, aunque en la transformación —e incluso condensación— de material épico en epilio el autor está obligado también a seleccionar entre los diversos motivos tradicionales, esa necesaria selección queda compensada en una factura compositiva marcada por la μίμησις propia del arte alusivo, basado en numerosas referencias literarias, eruditas e incluso irónicas, a la propia tradición, cuyos ecos épicos y narrativos son siempre visibles en un epilio (Magnelli 2008: 162–5).

A diferencia de los componentes escénicos que hemos considerado en el diálogo de Luciano, Coluto presenta una narración lineal de los hechos, con escenas estáticas sin acción dramática alguna, en las que

el diálogo ha sido eliminado en favor de meras declamaciones y recitados de los personajes. Es cierto, sin embargo, que también en este epilio —como señalábamos en el caso de Luciano— Afrodita y Paris merecen una atención especial en el relato, ya que, por un lado, la presencia de la diosa y sus intervenciones son predominantes tanto en los preparativos del singular ἀγών que tendrá lugar en el Ida (vv. 77–100), como en el desarrollo del juicio y en la sentencia (vv. 121–89); y, por otro lado, Coluto se entretiene en una exhaustiva presentación de Paris (vv. 101–20).

De los preliminares del juicio, el poema de Coluto solo indica que, tras la orden de Zeus dada a Hermes, este «mostró el camino a las diosas y no las desatendió» (v. 79). A continuación, el poeta cede la palabra a Cipris, quien, antes de dirigirse a sus hijos, los Amores, activa sus armas seductoras, entreabriéndose el velo y coronando con oro sus trenzas y su cabellera (Κύπρις μὲν δολόμητις ἀναπτύξασα καλύπτειν/ καὶ περόνην θυόεντα διαστήσασα κομάων/ χρυσῶ μὲν πλοκάμους, χρυσῶ δ' ἔστέψατο χαίτην, vv. 82–4). En su soliloquio (vv. 85–97), Afrodita reclama la ayuda de sus hijos, expresa su temor por tener que enfrentarse a rivales tan poderosas en un combate (ἀγών, v. 85) en el que será juzgada por los encantos de su rostro (σήμερον ἀγλαΐαι με διακρίνουσι προσώπων, v. 87). Sin embargo, aunque se reconoce como una diosa inerme (ἄναλκις, v. 92) sin potestad alguna sobre reyes ni príncipes, en sus dudas, muestra también plena confianza en sus particulares armas: «como lanza veloz tengo el melífluo lazo de los Amores» (v. 94). Los amores cobran así en los versos de Coluto protagonismo y presencia incluso antes de iniciarse el relato del juicio, y no solo por las palabras de Afrodita. En la versión del poeta egipcio la manzana lanzada por Eris no contiene inscripción alguna, y los amores aparecen ya en el encargo previo de Zeus a Hermes (vv. 70–6), donde se explica que Paris deberá dirimir un litigio sobre belleza —«...que juzgue a las diosas por la comisura de los párpados y el óvalo del rostro» ...διακρίνειν δὲ θεάων/ κέκλειο καὶ βλεφάρων ξυνοχὴν καὶ κύκλα προσώπων, vv. 73–4)— y, en consecuencia, la que sea estimada por su «insigne esplendor» (περίπυστον ὀπώρην, v. 75) obtendrá el premio a su excelencia —el sintagma κάρτος ἀρειοτέρης (v. 76) indica que

sea trata de recompensar a la más bella— y el galardón de los Amores (κόσμον Ἐρώτων, *ibidem*), anticipando así el desenlace consagrado por la tradición.

En la versión de Luciano, en cambio, Eros solo es mencionado por Afrodita ya ante Paris cuando, tras ofrecerle como recompensa el matrimonio con Helena, el juez le requiere cómo podrá realmente llevarse a cabo dicha promesa: «Si de verdad lo deseas, yo te arreglaré esas nupcias» (§ 14); y la diosa detalla cómo actuarán sus hijos Eros e Hímeros, e incluso anuncia la presencia de Potos (Πόθος, «Deseo») e Himeneo en los esponsales con la espartana (§ 16).

La presentación de Paris (vv. 101–20) es descrita por Coluto con detalle: el espacio del Ida hasta donde Hermes conduce a las diosas, el aspecto el pastor frigio y, sobre todo, sus dotes musicales con la siringa cuyos sonidos complacen a los rebaños en un entorno bucólico propio de la poesía pastoril (Cadau 2015: 47). El joven príncipe, tras conocer que deberá juzgar la belleza de diosas celestiales, las observa fijándose en el brillo de los ojos (γλαυκῶν βλεφάρων σέλας, v. 133), en su cuello labrado de oro y en sus ornamentos (...δειρῆν/ χρυσοῦ δαιδαλέην, ἐφράσσατο κόσμον ἐκάστης, vv. 133–4), en el dorso del talón y en sus pies (πτέρηνς μετόπισθε καὶ αὐτῶν ἵχνια ταρσῶν, v. 135). No obstante, antes de que pueda emitir un juicio, las diosas lo acosan con promesas. En primer lugar, Atenea —alterando el orden tradicional y de jerarquía en el Olimpo— intenta granjearse el favor de Paris a cambio de dones (vv. 139–45). Como corresponde por tradición, la hija de Zeus se compromete «a instruirlo en guerras y en coraje» (καὶ πολέμους τε καὶ ἠγορέην σε διδάξω, v. 145) para que pueda ser «salvador de su ciudad» (σαόπτολιν, v. 143). A continuación, Hera asegura a Paris la soberanía de Asia entera (πάσης ἡμετέρης Ἀσίας ἡγήτορα θήσω, v. 149), exhortándolo a menospreciar el tumulto bélico y la muerte prematura que acompaña a los servidores de Atenea y de la destructora Enio (vv. 150–3). Sin embargo, también Coluto narra en términos diferenciados la intervención de Afrodita, al hacer que esta, antes de hablar, muestre sus encantos al troyano: se abre la túnica, deja al descubierto su desnudo pecho sin pudor alguno y afloja con su mano la que ella misma había descrito previamente como su arma

más preciada: «el melífluo lazo de los Amores» (χειρὶ δ' ἐλαφρίζουσα μελίφρονα δεσμὸν Ἐρώτων, v. 156). Tan seductora actitud contrasta con el proceder de las otras diosas, dado que Coluto se limita a consignar que Atenea habló al sonriente joven tomándolo de la mano (χειρῶν μειδιῶντα δίκης προπάροιθεν ἐλοῦσα/ τοῖον Ἀλεξάνδρω μυθήσατο μῦθον Ἀθήνη, vv. 137–8), y a introducir las palabras de Hera con un verso formular: «A su vez dijo Hera, la de níveos brazos» (τοῖα δ' ὑποβλήδην λευκώλενος ἔννεπεν Ἥρη, v. 147). Pero la seducción de Afrodita no se ciñe a los gestos, sino que la diosa con sonrisa cautivadora se dirige a Paris (τοῖα δὲ μειδιῶσα προσέννεπε μηλοβοτῆρα, v. 159) para solicitarle que la respalde a ella y avale su belleza, instándolo a desdeñar, al mismo tiempo, los beneficios prometidos por sus rivales: «Acéptame y olvídate de guerras, acoge mi belleza y déjate de cetros y de la tierra de Asia» (δέξο με καὶ πολέμων ἐπιλήθεο, δέχνησο μορφῆν/ ἡμετέρεην καὶ σκῆπτρα καὶ Ἀσίδα κάλλιπε γαῖαν, vv. 160–1). De nuevo insiste en ello al anunciar su propia promesa, que formula en dos versos anafóricos, encabezados ambos por la preposición ἀντί, cuyo régimen designa, respectivamente, a Atenea y a Hera, por metonímia: «en lugar de coraje» (ἀντὶ μὲν ἠνορέης, v. 164), «en lugar de soberanía» (ἀντὶ δὲ κοιρανίης, v. 165). En vez de tales dones Afrodita le ofrece «una esposa encantadora» (ἐρατὴν παρὰκοιτιν ὀπάσσω, v. 164), de modo que Paris podrá acceder al lecho de Helena (Ἐλένης ἐπιβήσεο λέκτρων, v. 165). Ante la perplejidad de Paris que, en la versión de Luciano, es expresada a través de diversas preguntas sobre Helena y sobre la ejecución real del obsequio de Afrodita, Coluto imprime rapidez a la decisión del pastor frigio, quien, cuando Afrodita apenas había terminado de hablar, «le concedió la radiante manzana» (ἀγλαὸν ὄπασε μῆλον, v. 167) —el verbo que designa la acción del pastor (ὄπασε) es el mismo utilizado para indicar la acción de la diosa (ὀπάσσω, v. 164), sellándose así, también léxicamente, el intercambio entre la promesa divina y el veredicto del juez—. Al mismo tiempo, en los dos versos sucesivos y en una secuencia paratáctica, el poeta concentra hasta cuatro aposiciones del disputado fruto: las dos primeras guardan relación directa con la diosa y certifican la resolución de la disputa divina —«ofrenda de belleza, gran posesión para Afrogenia»

(ἀγλαΐης ἀνάθημα, μέγα κτέρας Ἀφρογενεΐη, v. 168)—; las otras dos van dirigidas a Paris —«cultivo de guerra, funesto linaje de guerra» (φυταλιὴν πολέμοιο, κακὴν πολέμοιο γενέθλην, v. 169)— y prelude las nefastas consecuencias de su decisión.

Coluto opta, pues, por referir la resolución del juicio sin dar siquiera la palabra al juez, pero antes de iniciar la exposición de esas terribles consecuencias —es decir, el rapto de Helena, que da título a su obra—, ratifica el triunfo de Cipris dejando oír la voz de la diosa en un largo parlamento (vv. 170–92) que dedica al escarnio y mofa de sus rivales (Ἥρην κερτομέουσα καὶ ἀντιάνειραν Ἀθήνην, v. 171; τοῖον ἐφυβρίζουσα προσέννεπε Κύπρις Ἀθήνην, v. 190); sus palabras también justifican que antes el poeta se haya referido a la manzana como ἀγλαΐης ἀνάθημα (v. 168), puesto que ahora Afrodita hace gala de ello: «la belleza amo, y la belleza me acompaña» (ἀγλαΐην ἐφίλησα, καὶ ἀγλαΐή με διώκει, v. 173). Sin embargo, en su soflama la diosa no incluye referencia alguna a la promesa formulada o a la materialización del premio que Paris obtendrá. Es la voz narrativa la que cierra el capítulo del juicio, insistiendo en los ultrajes de Afrodita a las otras diosas —como revela el participio ἐφυβρίζουσα del v. 190—; reitera que Cipris ha triunfado «tras eliminar a Hera y a la ofendida Atenea» (Ἥρην ἐξέλασασα καὶ ἀσχαλώωσαν Ἀθήνην, v. 192), reconoce de nuevo el sello destructor en el galardón obtenido por su belleza, y anticipa que será la ruina de una ciudad (ὥς ἢ μὲν πτολίπορθον ἀέθλιον ἔλλαχε μορφής, v. 191).

### **Epistolografía amorosa**

Recuerda Ovidio al inicio del libro XII de las *Metamorfosis* que Paris, junto a una esposa raptada, llevó a su patria una larga guerra (*rapta longum cum coniuge bellum/ attulit in patriam*, vv. 5–6). Antes de que esto sucediera y de que le siguieran hasta Troya las fuerzas de todos los griegos para rescatar a Helena, el propio Ovidio recrea en otra de sus obras un momento posterior al veredicto en el monte Ida y previo al rapto de la espartana, ya que dos cartas de las *Heroides* tienen como emisores respectivos al hijo de Príamo y a la esposa de Menelao. Se trata de las cartas XVI (*Paris Helenae*) y XVII (*Helene Paridi*), las prime-

ras de las llamadas ‘cartas dobles’ —todas ellas no exentas de discusión en cuanto a su autoría (Kenney 1996: 20–6; Michalopoulos 2006: 70–1)—. En estos dobletes epistolares Ovidio substituye el soliloquio persuasivo que, en las otras cartas, heroínas enamoradas dirigen a sus amados, por una controversia entre el pretendiente y la amada (Kenney 1999: 411–2; Ramírez de Verger 2010: 38). El intercambio epistolar entre Paris y Helena se sitúa en Esparta, cuando el frigio ya ha sido recibido como huésped de Menelao y, por lo tanto, ha visto a Helena; y ambas misivas se refieren de forma explícita al juicio de Paris (XVI 53–88; XVII 115–34).

Al margen de su factura netamente retórica (Cucchiarelli 1995: 136–42), en términos generales, la carta de Paris revela la supremacía del emisor, legitimada por su actuación en el triunfo de Afrodita en el Ida, mientras que la de Helena trasluce un tono mucho más introspectivo (Knox 2002: 123–7; 136: «Ovid transforms the heroic lovers into recognizable human beings operating in accordance with the “norms” established in elegiac love poetry»). Así, el troyano, a pesar de sus ruegos, súplicas y promesas a Helena, cifra sus argumentos en el respaldo que la propia Venus dio a su empresa: «yo te haré un regalo de amor, y la hija de la hermosa Leda, más hermosa ella misma, caerá en tus abrazos» (*‘nos dabimus quod ames, et pulchrae filia Leda/ ibit in amplexus pulchrior ipsa tuos’*, vv. 85–6). El relato del juicio, en la carta de Paris, es fiel a la tradición por lo que a los elementos narrativos se refiere, ya que el enamorado no descuida ninguno de los tópicos que envuelven el mitema: el *locus amoenus* del Ida, el temor inicial de ver a la divinidad, el encargo de Júpiter puesto en boca de Hermes (*‘arbiter es formae: certamina siste dearum,/ uincere quae forma digna sit una duas’*, vv. 69–70), la contemplación de las diosas, las promesas de estas, el veredicto. Cabe destacar que también Ovidio articula el relato del juicio hecho por Paris con atención especial a la diosa Afrodita, cuyas palabras son las únicas que reproduce Paris (vv. 83–6); además, aunque las tres divinidades se muestran dispuestas a conseguir con sus obsequios un arbitraje positivo (*tantaque uincendi cura est, ingentibus ardent/ iudicium donis sollicitare meum*, vv. 79–80), el frigio, incluso antes de escucharlas, ya desvela sus preferencias (*sed tamen ex illis iam*

*tunc magis una placebat,/ hanc esse ut scires unde mouetur amor*, vv. 77–8). Por ello, no es necesario que, de nuevo en su carta, Paris reiterare cómo designó vencedora a Cipris, y Ovidio cierra la exposición del juicio con dos versos cuyo sujeto es todavía Venus (*dixit et ex aequo donis formaque probatis/ uictorem caelo rettulit illa pedem*, vv. 87–8).

La novedad que Ovidio aporta en el relato del mitema se encuentra en la segunda de las cartas, donde Helena cavila con ponderación sobre el significado de la sentencia, especialmente en lo que a ella misma incumbe. En este sentido, la espartana apenas da crédito a la epifanía de las diosas (*credere uix equidem caelestia corpora possum/ arbitrio formam supposuisse tuo*, vv. 121–2), aunque está dispuesta a admitirla, pero se muestra muy escéptica, tajante incluso, con la promesa de Venus, cuyas palabras son también las únicas que reproduce en estilo directo (*'Tyndaridos coniunx,' tertia dixit, 'eris!'*, v. 120), al calificar de puro embuste «cuando se dice que yo sería entregada por el veredicto» (*utque sit hoc uerum, certe pars altera ficta est,/ iudicii pretium qua data dicor ego*, vv. 123–4). Helena, no obstante, admite su belleza, pero recuerda que esta debe ser evaluada solo por mortales, consciente como es del daño que puede llegar a causar la envidia divina (Michalopoulos 2006: 314–5). Por ello, en lo que al juicio atañe, sus últimas palabras son de gratitud, al aceptar el halago de haber gustado a Venus y de que Paris la haya considerado el mejor premio (*prima mea est igitur Veneri placuisse uoluptas,/ proxima, me uisam praemia summa tibi/ nec te Palladios nec te Iunonis honores/ auditis Helenae praeposuisse bonis*, vv. 130–6).

## Conclusiones

Esta sumaria revisión de tres aproximaciones al juicio de Paris revela, una vez más, la versatilidad del mito no solo en sus variantes de contenido, sino también como relato susceptible de ser abordado desde géneros y formas literarias diversos, que condicionan, sin duda, la selección que cada autor efectúa entre los elementos del acervo tradicional. Así, en los textos aquí analizados, las causas o los motivos del juicio solo son recordados por Coluto; Luciano, por su parte, no menciona la guerra que traerá consigo la decisión de Paris, mientras

que esa guerra preocupa a Helena cuya voz, casi siempre silenciada, permite oír Ovidio.

En esto consiste precisamente la creación literaria basada en la tradición aprendida al amparo de una determinada formación, retórica y escolar, rastreable en la preparación de estos tres autores en el desempeño de su oficio como literatos. Son tres autores dispares en el tiempo, de distinta procedencia geográfica y marcados por circunstancias sociales y entornos diferentes, conscientes cada uno de ellos del público destinatario de su producción, al que los une, sin embargo, el referente común de determinados mitos —en este caso, el juicio de Paris—, avalados por una larga solera.

La sentencia del Ida responde en un texto poético, pero narrativo, como es el de Coluto, a la necesidad de enmarcar el rapto de la espartana. En los versos de tono elegíaco de las *Heroides* (Lindheim 2003), ese veredicto ratifica a Paris el derecho de obtener como esposa a Helena y, en paralelo, se desvela como la causa de una injusta acción; pero, al mismo tiempo, sirve para que la espartana, en el resto de su misiva, exteriorice sus cuitas, su pasión amorosa, el deseo de expresar sus propios sentimientos y emociones, incluso la posibilidad, aunque remota, de poder ser ella misma quien elija a su esposo. Además, Ovidio da a sus versos forma de carta, y esta es siempre un diálogo en ausencia. De este modo, el autor latino inserta el juicio de Paris en un espacio de expresión y reflexión personal que no puede ofrecer la dramatización dialógica de este episodio mítico plasmada por Luciano, ni su narración épica, aunque sea esta en la forma concentrada, intimista incluso, de un epilio.

### Referencias bibliográficas

ANDERSON Graham, *Theme and Variation in The Second Sophistic*, Brill, Leiden 1976.

BARTLEY Adam N., «Techniques of composition in Lucian's minor dialogues», *Hermes* 133.3 (2005) 358–367.

BOMPAIRE Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Belles Lettres, Paris 1958.

BRANDÃO Jacyntho Lins, *A poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samosata*, Editora UFMG, Belo Horizonte 2001.

CADAU Cosetta, *Studies in Colluthus' «Abduction of Helen»*, Brill, Leiden/ Boston (Mass.) 2015.

CAMEROTTO Alberto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Editoriali e Poligrafici, Pisa/ Roma 1998.

CUCCHIARELLI Andrea, «'Ma il giudice delle dee non era un pastore?' Reti- cienze e arte retorica di Paride (Ov. *Her.* 16)», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 34 (1995) 135–152.

CUARTERO Francesc, *Collut. El rapte d'Hèlena*, Fundació Bernat Metge, Barcelona 1992.

DUBEL Sandrine, *Portrait du sophiste en amateur d'art*, Éditions Rue d'Ulme, Paris 2014.

GONZÁLEZ JULIÀ Lluís, «Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los *Diálogos de los muertos*», *Emerita* LXXIX (2011) 357–379.

KENNEY Edward J., *Ovid. Heroides XVI–XXI*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

KENNEY Edward J., «*Ut erat novator*: Anomaly, Innovation and Genre in Ovid, *Heroides* 16–21», J. N. Adams & R. G. Mayer eds. *Aspects of the Language of Latin Poetry, Proceedings of the British Academy* 93 (1999) 401–414.

KNOX Peter E., «The Heroides: Elegiac Voices», B. W. Boyd ed., *Brill's Companion to Ovid*, Brill, Leiden/ Boston/ Köln 2002, 117–139.

LINDHEIM Sara, *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, University of Wisconsin Press, Madison 2003.

MAGNELLI Enrico, «Colluthus' "Homeric" epyllion», *Ramus* 37.1–2 (2008) 151–172.

MASCIADRI Virgilio, «Before the epyllion: concepts and texts», M. Baumbach & S. Bär eds., *Brill's companion to Greek and Latin epyllion and its reception*, Brill, Leiden/ Boston (Mass.) 2012, 3–28.

MESTRE Francesca, «Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano», *Lexis* 32 (2014) 331–355.

MICHALOPOULOS Andreas N., *Ovid Heroides 16 & 17. Introduction, Text and Commentary*, Francis Cairns, Cambridge 2006.

RAMÍREZ DE VERGER Antonio, *Ovidio. Heroides*, Akal/ Clásica, Madrid 2010.

RUIZ DE ELVIRA Antonio, «La concha de Venus y la manzana de la Discordia», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* n° extra 1 (2001) 237–244.

TOSELLO Martina, «'Il teatro in prosa' del *Cataplus*», *Annali Online Lettere – Ferrara* 8.1 (2013) 246–269.

UREÑA Jesús, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*, A.M. Hakkert, Amsterdam 1995.