

Momo en dos ánforas del Pintor de Paris^{1*}

PÁG. 9 - 40

CRISTIAN MANCILLA

Santiago de Chile

cristian.mancilla@umce.cl

Resumen

Las ánforas de cuello etruscas de Nueva York 55.7 y de Múnich 837 (c. 540 a.C.), ambas del Pintor de Paris, presentan dos episodios consecutivos. La primera muestra, en el lado B, a Turms (Hermes) con Quirón y con otro mensajero mientras caminan en una fila para que Turms recoja a las diosas y las lleve al monte Ida con el fin de que Elcsuntre (Paris) dirima el conflicto. La segunda exhibe, en el lado B, al mismo mensajero incógnito que lidera la procesión de los dioses en la cara B del ánfora de Nueva York. Lo sigue Turms, quien se voltea para dar instrucciones o presentar a las diosas. La identidad del segundo mensajero ha sido ampliamente discutida y disputada entre investigadores del arte antiguo. Mi propuesta, en este artículo, es que se trata de Momo, hermano de Eris y dios de la burla, y no de Satre (Cronos) o de Tinia (Zeus) ni de Priumne (Príamo) o de Tecrs (Teucro), como han aventurado otros investigadores en el pasado.

Palabras clave: vasijas, arte etrusco, Juicio de Paris, Guerra de Troya.

Momos on two amphorae by the Paris Painter

Summary

The Etruscan neck amphorae New York 55.7 and Munich 837 (c. 540 BC), both by the Paris Painter, display two subsequent episodes. The first shows, on side B,

^{1*} Artículo presentado el 21 de enero y aceptado el 1° de septiembre de 2020

Turms (Hermes) with Chiron and another messenger walking in a queue so that Turms collect the goddesses and take them to Mount Ida so that Elcsuntre (Paris) solves the dispute. The amphora of Munich shows, on side B, the same anonymous messenger on the amphora of New York leads the procession of gods. He is followed by Turms, who turns around either to give instructions or to introduce the goddesses. The identity of the second messenger has been widely discussed and disputed among scholars of ancient art. My proposal in this paper is that this messenger is Momos, the brother of Eris and god of mockery, and not Satre (Chronus) or Tinia (Zeus) or Priumne (Priam) or Tecrs (Teucer), as has been asserted by other researchers before.

Keywords: vases, Etruscan art, Judgement of Paris, Trojan War.

Momo en dos ánforas del Pintor de Paris

Las secciones de este artículo discuten 1) la única identificación de Momo conocida hasta ahora en el arte antiguo y la relación de él con el Juicio de Paris, 2) la identidad de las figuras masculinas solitarias que acompañan el Juicio y la iconografía de las ánforas de Nueva York 55.7 y de Múnich 837, 3) el papel de Momo en la Guerra de Troya y 4) la congruencia artística y literaria sobre la identificación de Momo en las ánforas de Nueva York y de Múnich.

Momo en el arte antiguo

Hedreen sostiene¹ que «Momos is attested in no other work of art» aparte de la hidria ática [1] de Chicago 1889.15 (fig. 1). El hombro de esta hidria tiene una escena del Juicio de Paris: las diosas están sentadas hacia la derecha sobre bloques que forman una fila. Afrodita está al frente, Atenea al medio y Hera al final. Frente a ellas, Paris corre hacia el extremo de la escena para huir de los dioses y Hermes le hace un gesto para que se detenga. Detrás de las diosas, una figura masculina vestida como Hermes corre en el sentido contrario de Paris. La figura lleva un pétaso, botas con lengüetas y un bastoncillo (no un caduceo).

¹ GUY HEDREEN 2001, p. 16.

Además, tiene una nariz particularmente grande y alas. La identidad de Momo en esta hidria está respaldada con tres argumentos: el aspecto feo del personaje, su relación iconográfica con Eris y la imposibilidad de conmutarlo con otra figura mítica masculina en esta escena.

La gran nariz del hombre dibujado en la hidria de Chicago señala, en consideración de las posibilidades técnicas de la pintura sobre vasijas áticas de figuras negras, dicha apariencia deforme. Esta condición reduce, de inmediato, las alternativas de identificación. A esta peculiaridad se suman las alas del personaje. Hermes aparece alado en el ánfora melina [2] de Paros 2652 (675-600 a.C.), así que el atributo de las alas podría sumarse a la imitación de Hermes que caracteriza al personaje; pero también permite vincularlo con Eris, alada tanto en la copa de Siana [3] de París A478 (570-550 a.C.), que representa un Juicio de Paris, cuanto en la copa de labio [4] de Berlín F1775 (575-525 a.C.). Por último, resulta difícil conmutar la figura masculina alada con alguna otra: como tiene alas, no puede tratarse de un mortal; pero también cuenta con el rasgo de la fealdad. El personaje masculino que acompaña la procesión de dioses más a menudo en el

Juicio es Dioniso, pero él no comparte las cualidades que caracterizan a la figura de la hidria de Chicago.



Figura 1. Hidria ateniense de figuras negras atribuida al Grupo de Leagro (510-500 a.C.). Imagen: The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

Sabemos que Momo está vinculado con la historia del Juicio porque el comentarista² de *Il.* 1.5 le atribuye haber recomendado a Zeus que hiciera desposar a Tetis y engendrara una hija particularmente bella como una forma de suscitar una guerra que diezmará a los hombres y aliviara el peso de ellos sobre Gea. Esta relación de Momo con la historia del Juicio está sugerida, también, en Luciano *Dial. D.* 20.2.1, donde Afrodita afirma que no temería enfrentarse al certamen de belleza con Hera y Atenea incluso si el juez fuera Momo. Este vínculo colisiona, no

² Vid. HELMUT VAN THIEL 2014, p. 21.

obstante, con la versión según la cual Temis aconsejó a Zeus en lugar de Momo: así está documentado en el resumen que hizo Proclo³ de las *Ciprias* y respaldado por la referencia de Platón *Rep.* 379e-380a (cf. Hardie 1890). La evidencia artística respalda esta versión, de hecho. La píxide [5] de Miconos KZ1489 (575-550 a.C.), cuya representación guarda ciertas semejanzas con (3), muestra dos mujeres frente a frente compartiendo un manto en el contexto del Juicio: se trata de Eris y de Temis mientras planean la disputa de las diosas. El ánfora de cuello [6] de Florencia 70995 (c. 560 a.C.), que muestra a Paris en tanto que huye de la procesión de Hermes y las diosas, incluye una figura masculina y otra femenina de pie una frente a otra que conversan detrás de las diosas: el contexto nos indica que estos son Zeus y Temis planificando la Guerra de Troya. La crátera de cáliz [7] de San Petersburgo St1807 (c. 430 a.C.), que representa un Juicio de Paris, incluye las figuras de Eris y de Temis, que dialogan (con sus nombres inscritos) en un plano superior. El pélice [8] de San Petersburgo St1793 (340-300 a.C.), por último, representa el planeamiento de la Guerra de Troya en Delfos con la concurrencia de Zeus, Temis, Afrodita, Peitho, la Noche y un joven. En vista de esto, parece más plausible que haya sido Temis quien conspiró con Zeus y reclutó a Eris.

La versión alternativa narrada por el comentarista de *Il.* 1.5 no resulta tan extravagante, de todas maneras, si consideramos que el mito del Juicio también ofrece una variación acerca de quién fue el juez de las diosas. Algunas vasijas incluyen a Dioniso en la procesión de dioses y estas escenificaciones están vinculadas con la historia representada en *Dionysalexandros*, de Cratino. Este drama satírico muestra a Dioniso como juez de las diosas y ladrón de Helena. No obstante, él decidió esconderse tomando la forma de una cabra cuando se enteró de que los griegos lo estaban persiguiendo. Solo entonces Paris entra en la trama para proteger a Helena, pero le son atribuidos tanto el juicio de las diosas cuanto el secuestro de Helena. Nunca he visto alguna representación artística de Dioniso juzgando a las diosas o secuestrando a Helena, pero los artistas parecen reconocer esta trama alternativa al incluirlo en la comitiva de los dioses. De manera similar, asumo que existió una tradición que vinculaba a Momo con la narración del Juicio y posiblemente consistía en lo que relata el escoliasta de *Il.* 1.5: que Momo ofreció otra alternativa a las posibilidades que consideraba Zeus para aliviar a Gea del peso excesivo de los hombres. Los artistas,

³ Vid. ALBERTO BERNABÉ 1979, pp. 93-104.

no obstante, lo han representado como una figura paralela a Hermes y lo han incluido, como a Dioniso, en la comitiva de los dioses.

El carácter burlesco y, por ende, imitador de Momo encaja perfectamente con el hecho de que tome algunos de los atributos de Hermes o imite la conducta de Paris en las representaciones artísticas. Momo se aleja corriendo de las diosas, estableciendo un paralelismo plástico con Paris que huye al otro lado, en (1). Esta organización produce un balance en la composición visual que fue observado por Hedreen⁴. Momo está vestido igual que Hermes e incluso lleva botas con lengüetas y pétaso, pero su «caduceo» no es más que un bastoncillo.

La identificación de Momo en las ánforas del Pintor de Paris

El descubrimiento de la identidad de Momo en las ánforas [9] de Nueva York 55.7 (figs. 2 & 3) y [10] de Múnich 837 (figs. 4 & 5) resulta posible gracias a la identificación de Momo en (1). De hecho, esta identificación permite clarificar (si bien no totalmente) la individualización de los personajes adicionales masculinos en las escenas que representan el Juicio de Paris en las vasijas griegas y etruscas de figuras negras. En las primeras, ha sido posible identificar con certeza a Dioniso, Apolo y Momo. Las identificaciones seguras pueden ayudar en la individualización de las figuras inciertas sobre la base de los rasgos visibles en las confirmadas.

Dioniso está identificado sin duda en la hidria [11] de Berlín F1894 (c. 510 a.C.), en la hidria [12] del Dr. Haniel (c. 510 a.C.), en el lecito [13] de Múnich 1893 (510-485 a.C.) y en el esquifo [14] de París BN338 (500-475 a.C.). Apolo está identificado con certidumbre en la píxide [15] del Pireo (575-550 a.C.), en el ánfora de cuello [16] de Bruselas A3089 (550-530 a.C.) y en la hidria [17] de Auckland 12964 (c. 525 a.C.). Momo, por último, está identificado con seguridad solamente en (1). Tengo noticia, no obstante, de otras doce vasijas áticas de figuras negras con escenas del Juicio que incluyen personajes masculinos de identificación incierta.

La característica más constante en la representación de Dioniso son las ramas de parra que lleva consigo: ellas se pueden apreciar en las cuatro vasijas mencionadas recién. Usualmente, se une en el último lugar de la marcha y porta una vasija (11 13 & 14), pero también puede

⁴ GUY HEDREEN 2001, p. 216.

ir justo al medio de la fila y estar acompañado por una cabra (12). Apolo exhibe dos actitudes: a) está conversando con Paris mientras la caravana se acerca hacia ellos (15) o b) se ha unido a la procesión de Hermes y de las diosas mientras tañe la cítara (16) o la lira (17). Cuando conversa con Paris, Apolo está ubicado en el extremo derecho de la escena y mira hacia la izquierda mientras levanta su mano derecha hasta la altura de la cabeza de Paris; además, carece de atributos. Cuando se ha unido a la comitiva, Apolo camina y mira hacia la derecha, situándose justo delante o detrás de Hermes. En el caso de la única representación cierta de Momo (1), observamos varios detalles: refleja la actitud de Paris (que huye), está vestido con atributos iguales o parecidos a los de Hermes, tiene una desfiguración facial y tiene alas. Cuento con estas características como señales para identificar las figuras masculinas adicionales inciertas en las otras representaciones del Juicio sobre vasijas áticas o etruscas de figuras negras. Todas estas se ubican en el periodo del 575 al 475 a.C.

El plato [18] de Delos 6096.93 (575-550 a.C.) muestra a Paris cuando recibe a las diosas, dirigidas por Hermes. Ni Paris ni los dioses están caracterizados, por lo cual Beazley⁵ afirma que se trata de un Juicio «desheroizado». Una figura masculina cierra la marcha de los dioses. Su jitón e himatión lucen similares a los de Paris, pero la similitud de la ropa y la ausencia de atributos específicos hacen imposible identificarla con Momo. Tampoco puede tratarse de Apolo, puesto que él no integra la fila cuando Paris está representado en la escena. Debe tratarse, por ende, de Dioniso, ya que él sí forma parte de la caravana cuando Paris está pintado en (11).

En el ánfora de cuello [19] de Suiza (c. 560 a.C.), Paris huye corriendo de la procesión de dioses y Hermes le hace un gesto con la mano izquierda para que se detenga. Las diosas, sin atributos individuales, forman una fila detrás de Hermes. Detrás de ellas, un hombre barbado camina también hacia Paris, pero tiene la cabeza volteada para mirar a un sátiro que está agachado y masturbándose detrás de él, ocupando el reducido espacio debajo de una de las asas del ánfora. Tal como en el plato anterior (18), no resulta factible que se trate de Apolo, debido a que integra la comitiva en presencia de Paris, ni de Momo, en vista de que no refleja los rasgos propios de este personaje, aun cuando el carácter burlesco del sátiro podría hacer sospechar que se trata de Momo. Es común, sin embargo, que un sátiro acompañe a Dioniso

⁵ JOHN BEAZLEY 1956, p. 130.

en las representaciones artísticas. En consecuencia, él puede ser identificado aquí no solo porque el personaje no corresponde con las otras posibilidades, sino porque además hay un sátiro justo detrás de él. Schauenburg⁶ describió esta vasija, pero se abstuvo de identificar la figura masculina que cierra la marcha de los dioses. El hecho de que Dioniso aparezca sin una rama de parra y una vasija, como es visto en (11), (13) y (14), aporta el detalle de que él podría integrar la fila en un Juicio incluso en ausencia de estos atributos. Esta condición no podría haberse sumado sobre la base del plato anterior (18), puesto que la escena pintada sobre él es una versión «desheroizada» del Juicio y resulta esperable, por ende, que los personajes carezcan de atributos.

El lutróforo [20] de la Acrópolis 1957-Aa-141 (560-550 a.C.) muestra a Paris cuando empieza su carrera para huir de los dioses, quienes caminan en caravana hacia él. Detrás de las diosas, se observan los pies y la parte baja del jitón de una figura masculina. La posición de los pies le sugirió a Marx⁷ que el hombre está corriendo, pero me parece que solamente está dando un paso hacia adelante. En la fotografía que la Dra. Marx compartió amablemente conmigo, se ve que el pie izquierdo del hombre se sobrepone al pie derecho de la diosa que camina justo delante de él mientras que el pie derecho de él está apoyado completamente sobre el piso y su pierna derecha está recta. Si el hombre estuviera corriendo, su pierna derecha debería estar en posición oblicua y su pie derecho debería estar apoyado solamente en el extremo anterior: tal como aparecen en el caso de Paris en esta misma vasija. Hermes corre (tiene ambas rodillas flectadas mientras avanza) detrás de Paris mientras este huye en (6) y en el lecito [21] de Berlín F2005 (490-485 a.C.). En varias otras vasijas que muestran a Paris mientras huye o se aleja de los dioses, Hermes está dando un paso largo para alcanzarlo, pero solamente en estas dos avanza con las rodillas flectadas. Hermes es el único dios al que vemos dando un paso largo o corriendo en las representaciones de figuras negras del Juicio, aparte de Momo en (1). Cuando da un paso largo, Hermes tiene los pies separados, pero sus rodillas no están dobladas. Mientras corre, Hermes tiene ambas rodillas dobladas. Por lo que alcanzo a ver en (20), el hombre que camina detrás de las diosas tiene la rodilla izquierda flectada y la derecha recta. Esto señala que su actitud no es comparable con la de Hermes ni con la de Momo en otras vasijas que escenifican el

⁶ KONRAD SCHAUBURG 1973, p. 22, & 1977.

⁷ PATRICIA MARX 1988, p. 443.

Juicio. Por su posición en la caravana, podría tratarse de Dioniso o de Momo. A causa del daño sufrido por la vasija, no es posible observar si acaso la figura porta ramas de parra o una vasija, como es típico de Dioniso en estas representaciones.

La hidria [22] de Miconos KZ1125 (c. 550 a.C.) retrata a Hermes mientras conduce a las tres diosas hacia Paris, que está de pie frente a él. Un hombre barbado camina hacia la derecha detrás de las diosas, siguiéndolas. Tal como ocurre con (19), el personaje carece de atributos que lo identifiquen con Momo y no es viable que se trate de Apolo. Aunque no lleva ramas de parra ni una vasija según la descripción de Chatzidakis⁸, parece difícil identificarlo con un dios que no sea Dioniso.

El ánfora de cuello [23] de La Habana (c. 550 a.C.) muestra cómo Paris comienza a alejarse de la comitiva mientras Hermes lo saluda levantando la mano izquierda y es seguido por las tres diosas, que carecen de características distintivas y miran hacia la derecha. Detrás de ellas, un hombre barbado de pie y con gorro mira hacia la izquierda. Olmos⁹ especula que podría tratarse de Dioniso, aludiendo a una variación de la historia del Juicio según la cual él acompaña a Hermes y las diosas, pero se separa de ellos después¹⁰. La ausencia de las señales habituales (ramas de parra y una vasija) inspira la duda, pero no parece que el personaje pueda ser otro que Dioniso.

La fragmentada copa de Siana [24] de Deruta (550-540 a.C.) representa a Paris mientras conversa con una figura masculina. Otro de sus fragmentos muestra una marcha de Hermes con las diosas, no caracterizadas. Un personaje masculino camina detrás de ellas: Roncalli¹¹ asegura que se dirige a la izquierda, pero la fotografía publicada por él mismo no muestra claramente los pies o el cuerpo. En primer lugar, la figura que conversa con Paris conforma una escena muy similar a la dibujada en (15): Paris y la figura masculina se encuentran totalmente ignorantes de la fila de dioses que se aproxima mientras dialogan. Aunque la figura masculina de (24) sostiene un bastón en lugar de tener la mano alzada como aquella de (15), observamos un paralelismo en el hecho de que Paris porta un bastón en (15). Se trata, sin duda, de Paris que habla con Apolo, quien lo protegía antes de que

⁸ PANAGIOTIS CHATZIDAKIS 2008.

⁹ RICARDO OLMOS 1990, p. 25.

¹⁰ Intenté contactar al profesor Olmos para consultarle acerca de esta versión, pero mis esfuerzos resultaron infructuosos.

¹¹ FRANCESCO RONCALLI 1999, p. 33.



Figura2. Ánfora etrusca de figuras negras, del Pintor de Paris (c. 540 a.C.), lado A. Imagen: Furtwängler y Reichhold 1904, lám. 21.

ocurriese el Juicio y pasara a la esfera de Afrodita: tal como en (15). Roncalli sostiene que se trata de Príamo, pero no existen antecedentes de que él esté representado con Paris en el monte Ida en alguna otra vasija y, además, cumple un papel tangencial en la historia del Juicio: su presencia no se justifica. Si (24) tiene un «esquema» parecido al de (15), como me parece, la figura detrás de las diosas (sea que se dirija hacia la izquierda o hacia la derecha) es Dioniso, quien además está siendo coronado en una escena paralela a la caravana en (15).

El ánfora de cuello [25] de Tarquinia 630 (530-510 a.C.) ha sido malinterpretada en un principio. Philippart¹² afirma que «Les trois déesses, Hermès et Priam se dirigeant vers la droite», lo cual puede hacernos pensar que una figura masculina adicional (Príamo) camina detrás de Hermes y las diosas. No obstante, Beazley¹³ aclara: «Priam preceding them, looking round, a wand in his hand». Sabemos que Príamo no es representado en las escenas del Juicio. Por la posición de la figura en la procesión, podría tratarse de Apolo, pero no hay algún atributo —un instrumento, como en (16)— que lo caracterice como tal. Un hombre que camina frente a la comitiva de los dioses sin un rasgo que lo caracterice como divinidad necesariamente es Paris, no Príamo.

Omitiré discutir las identidades de los personajes adicionales en la crátera de columnas [26] de Polígiros 235 (570-550 a.C.); en el ánfora [27] de Tarento neg2169-3 (c. 560 a.C.); en (6); en la copa de Siana [28] de Basilea BS1953.8 (c. 560 a.C.), y en la crátera de columnas [29] de

¹² Hubert Philippart 1933, cit. por CHRISTOPH CLAIRMONT 1951, p. 33n91.

¹³ JOHN BEAZLEY 1927, p. 85.

Londres 1948,1015.1 (560-550 a.C.), ya que las representaciones del Juicio pintadas en estas vasijas añaden grupos de figuras y no figuras individuales a la escenificación. Por lo tanto, resultan irrelevantes para la meta de este artículo, que es identificar la figura adicional en (9) y (10).

Como la discusión iconográfica ha girado en torno a vasijas que representan el Juicio de Paris, empezaré proponiendo una interpretación para (10), que tiene pintado este episodio. En el lado A (fig. 2), Elcsuntre (Paris) está en el extremo derecho de la escena, de pie hacia la derecha, haciendo un gesto de saludo con la derecha y sosteniendo una lanza con la izquierda. Detrás de él, de pie hacia la izquierda, hay tres toros parcialmente superpuestos y un perro sentado hacia la izquierda aunque mirando hacia atrás delante de ellos: tanto los toros cuanto el perro caracterizan la actividad de Elcsuntre como pastor en el monte Ida. La presencia de un cuervo de pie sobre uno de los toros refuerza la idea de un paraje rústico. En el lado B (fig. 3), Turms (Hermes), que lleva caduceo, guía a las tres diosas en fila hacia la izquierda: Uni (Hera), Menrva (Atenea) y Turan (Afrodita). Delante de ellos camina, también hacia la izquierda, una figura masculina barbada y canosa. Esta figura saluda con la mano derecha y lleva un caduceo en la izquierda. Parece evidente que Elcsuntre, mientras saluda en el extremo derecho del lado A, interactúa con la figura masculina que saluda en el extremo izquierdo del lado B: ambas escenas deben ser entendidas como una sola. La correspondencia entre las figuras de Elcsuntre en el lado A y del mensajero anciano en el lado B evoca aquella entre Momo y Paris en (1), por cierto. En cuanto a la identidad del mensajero anciano, él ha sido identificado como Tinia (Zeus), Priumne (Príamo) o Satre (Cronos), pero Clairmont¹⁴ cree que se trata de Tecs (Teucro). Beazley¹⁵, por su parte, señala que «Priam has guided the party to Paris». En cambio, Kossatz-Deissmann¹⁶ solo describirá un «weißhaariger Mann mit Kerykeion», añadiendo que «die Präsenz von zwei Herolden folgt epischer Tradition»: esto no se aplica a la historia del Juicio, no obstante, salvo por una sola representación (en figuras negras) que incluye a Iris¹⁷ aparte de Hermes. Kossatz-Deissmann parece haberse inspirado en Schefold y Giuliani¹⁸ para manifestar esta

¹⁴ CHRISTOPH CLAIRMONT 1951, p. 18.

¹⁵ JOHN BEAZLEY 1976, p. 1.

¹⁶ ANNELIESE KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 180.

¹⁷ La hidria [30] de Berlín F1895 (530-510 a.C.), del Pintor de Antímenes. El personaje femenino adicional también ha sido identificado como Eris, no obstante.

opinión, debido a que ellos afirman que «there are other examples in epic of more than one herald being present on such an occasion». Marx¹⁹ 1988, p. 508, concuerda con Beazley en cuanto a la identidad de esta figura. Cerchiai, Menichetti y Mugione²⁰, en tanto, opinan que podría tratarse de «Elanos»: asumo que se refieren a Heleno.



Figura3. Ánfora etrusca de figuras negras, del Pintor de Paris (c. 540 a.C.), lado B. Imagen: Furtwängler y Reichhold 1904, lám. 21.

No cualquiera de los personajes propuestos podría haber acompañado a los dioses en su camino al Juicio y, de entre los que podrían haberlo hecho, ninguno de ellos podría haber llevado un caduceo. Por lo visto, Clairmont (y los autores citados por él), Beazley y Marx están de acuerdo en cuanto a que la figura masculina de (10) debe corresponder a un «anciano venerable» divino (Tinias o Satre) o humano (Tecsrs o Priumne) que se encuentre en relación con el episodio del Juicio o con Elcsuntre. Esta impresión surge, sin duda, desde el aspecto barbado y canoso de la figura masculina que lidera la marcha, que contrasta con los imberbes Elcsuntre y Turms.

Ni Zeus ni Cronos ni Teucro ni Príamo integran la caravana en las representaciones de vasijas áticas de figuras negras. Estas ánforas son etruscas, no obstante. Aun cuando el espejo de bronce [31] de Villa Giulia 15318 (c. 300 a.C.) incluye a Tecsrs, este espejo es muy posterior a las ánforas y su escena no es una procesión. Por su forma, los espejos etruscos desarrollan un tipo de escena específico. El ejemplo más próximo a las ánforas, en cambio, son los paneles de terracota [32]

¹⁸ KARL SCHEFOLD y LUCA GIULIANI 1992, p. 204.

¹⁹ PATRICIA MARX 1988, p. 508.

²⁰ LUCA CERCHIAI, MAURO MENICHETTI y ELIANA MUGIONE 2012, p. 117n26.

de Londres 1889,0410.1-5 (560-550 a.C.). En efecto, la escena de estos paneles muestra varios detalles que difieren de las representaciones atenienses del Juicio de Paris. Turan carga su clámide colgando del brazo izquierdo: este tipo de gesto ocurre en varias representaciones etruscas posteriores sobre espejos de bronce. Uni lleva una rama con granadas, Elcsuntre sostiene una caña y Turms usa un cetro rematado con la figurilla de un caballo en lugar de un caduceo. Además, la comitiva de dioses avanza —como en (10)— hacia la izquierda, al contrario de lo que ocurre en las vasijas áticas. Todos estos rasgos muestran que es común encontrar variaciones estilísticas en la representación etrusca de este mito griego. Una variación estilística no llega tan lejos, sin embargo, como una narrativa. Y me parece que todas las innovaciones en la representación del Juicio en objetos etruscos son estilísticas, no narrativas. La falta de evidencia para justificar una variación narrativa en contextos etruscos aconseja que asumamos que el relato propio de la tradición griega está detrás de las representaciones etruscas.

Tanto Kossatz-Deissmann cuanto Schefold y Giuliani operaron sobre esta misma asunción al afirmar que la presencia de dos mensajeros está inspirada en la tradición épica. Por cierto, la *Iliada* contiene varios episodios en los que los mensajeros concurren en par a transmitir su mensaje. Pero estos eventos solamente ocurren con mensajeros humanos, no divinos: Hermes o Iris llevan sus recados sin compañía el uno del otro. Como los mensajeros de (9) presentes en el monte Pelión deben tener (ambos) condición divina, tampoco se cumple la coincidencia narrativa a la que aluden Kossatz-Deissmann, Schefold y Giuliani. Por esto, me apoyaré también en el criterio utilizado por ellos para confirmar que las variaciones de las obras etruscas son estilísticas y no narrativas a la vez que aplicaré este mismo criterio para descartar que la presencia de dos mensajeros en (10) obedezca a una imitación de la tradición épica, en vista de que un elemento narrativo básico (que los mensajeros sean mortales) no se cumple en este caso.

Asumiendo, pues, que las representaciones etruscas considerasen innovaciones estilísticas, pero no narrativas, no podría sugerir que el personaje adicional de (10) sea Tinia o Satre o Tecrs o Priumne: ninguno de ellos está registrado en o justificado para la marcha de Turms con las diosas hacia Elcsuntre. Podría tratarse de Fuflluns (Dioniso): no ocupa la posición habitual (media o final) en la fila, pero una variación de este tipo (estilística) resulta admisible en una composición etrusca. Lo que no coincide bien con este dios es el caduceo que la figura porta en la mano izquierda: el *kerykeion* es propio de los mensajeros y no estoy

seguro de que Fufluns lo use en otras representaciones. Las mismas observaciones son válidas en el caso de Aplu (Apolo).

¿Pero por qué Fufluns o Aplu llevarían exactamente el mismo atributo que Turms y ningún otro que los distinga? El caduceo no es un atributo irrelevante, sino propio del mensajero: solo Hermes lo lleva en las representaciones griegas del Juicio y Hermes es el único mensajero tanto en las composiciones artísticas —con la sola excepción de (30)— cuanto en las relaciones literarias de esta historia. Este segundo mensajero no podría, entonces, ser Fufluns ni Aplu, puesto que ninguno de ellos cumple esta función en ninguna versión de la historia.



Figura 4. Ánfora etrusca de figuras negras, del Pintor de Paris (c. 540 a.C.), lado B. Imagen: Furtwängler y Reichhold 1904, lám. 21.

Tiene que haber, empero, una explicación para que una figura aparte de Turms porte el caduceo en (10) y en (9). Sumaré la descripción de esta vasija (9) para clarificar la identidad del segundo mensajero en ambas ánforas pintadas por el Pintor de Paris.

En el lado A (fig. 4), cuatro figuras femeninas están recostadas sobre dos *klinae*: dos sobre una *kline* y una sobre la otra; la cuarta permanece oculta detrás de la *kline* de la derecha. Por el árbol con flores y frutas del lado B, identificamos un jardín de los dioses. La presencia del centauro Quirón en el mismo lado B especifica que el lugar es el monte Pelión, así que el banquete al que han concurrido las figuras del lado A es el de las bodas de Thetis (Tetis) y Pele (Peleo): se trata de Uni, Menrva y Turan junto con Eris (que se esconde), quien ha suscitado un altercado relativo a la belleza entre ellas.

En el lado B (fig. 5), vemos una caravana hacia la izquierda compuesta por un mensajero joven con caduceo, un centauro y un mensajero



Figura5. Ánfora etrusca de figuras negras, del Pintor de Paris (c. 540 a.C.), lado B. Imagen: Metropolitan Museum of Art.

anciano con caduceo. Los mensajeros son idénticos a los que aparecen retratados en (10), uno de los cuales es necesariamente Turms. Ellos van a recoger a las diosas para conducir las al monte Ida para que sean juzgadas por Elcsuntre. Entre ambos camina Quirón, quien habita en el Pelión y criará a Achle (Aquiles), fruto del matrimonio entre Thethis y Pele a la vez que el mayor héroe de la Guerra de Troya, que será causada por el Juicio de Paris (Elcsuntre). Aun cuando Tinia o Satre o Fulfuns o Aplu serían admisibles en el contexto del Pelión, el mensajero anciano tiene que calzar tanto aquí cuanto en el Ida y ninguno de estos personajes está suficientemente justificado en ambos lugares. Priumne o Tecs simplemente no tendrían cabida en las bodas de Thethis y Pele, así que resultaría ocioso discutir su pertinencia.

Si este mensajero anciano se ajusta tanto al Pelión cuanto al Ida y no es ni Turms (que ya está en la escena) ni Iris, necesariamente se trata de un imitador: un pseudo-mensajero. Me parece, no obstante, que el análisis iconográfico no puede avanzar más desde aquí sin la concurrencia del testimonio literario. Vale la pena, no obstante, explicar aquí por qué es pertinente comparar dos ánforas etruscas (9 & 10) datadas hacia el 540 a.C. con una hidria ateniense (1) del 510-500 a.C. Obviamente, (1) no se trata de un atencedente de (9) y de (10), por cuanto estas fueron pintadas treinta o cuarenta años antes de que aquella. La presencia de Momo en (1) probaría que este personaje formaba parte de la tradición oral que alimentó las historias narradas en los testimonios literarios y pintadas en las vasijas. No contamos con vasijas atenienses que representen a Momo anteriores a (9) y (10); pero, incluso si aparece pintado por primera vez en una vasija de fines del

siglo 6to a.C., esto basta para sostener que el personaje formaba parte de la historia cuando sumamos los testimonios literarios. Sabemos, entonces, que (1) no influyó sobre la decoración de (9) y de (10), pero también podemos asumir con certeza que las escenas de estas vasijas están inspiradas en la tradición oral griega con respecto al ciclo troyano y que esta tradición le otorga un papel a Momo, como se demostrará por su aparición en (1), aun cuando esta sea posterior a (9) y a (10).

El papel de Momo en la Guerra de Troya

Proclo relata que, según la narración de las *Ciprias*, Zeus planeó con Temis la Guerra de Troya. El comentario sobre *Il.* 1.5 agrega que lo hizo como una forma de descargar el peso excesivo que debía soportar la Tierra a causa de la multitud de hombres que la poblaban. Esta historia se encuentra documentada en pocas fuentes literarias (Eur. *Or.* 1639-42 y *Hel.* 36-40), pero es sugerida por Platón (*Rep.* 379e-380a). Encontramos, no obstante, referencias a esta historia en (5), en (6), en (7) y en (8). Esta es toda la evidencia con la que contamos. Aunque escasa, sugiere que la historia formó parte de la tradición oral relativa al ciclo troyano, ya que encontramos señales de ella en otros lugares del arte y de la literatura, si bien de manera menos explícita. De hecho, el escoliasta de *Il.* 1.5 no respalda a Proclo en cuanto a que Zeus haya planeado la Guerra de Troya con Temis, sino afirma que lo hizo con Momo²¹. Más aún, señala que este no fue el único método considerado por Zeus para aliviar a Gea. En un principio, habría considerado una inundación o el uso de sus rayos para acabar con el exceso de hombres, pero Momo lo convenció de que hiciera casar a Tetis y de que tuviera una hija muy bella: estos eventos contraerían la guerra entre griegos y bárbaros y, en consecuencia, un aligeramiento del peso sobre Gea. Esta reflexión tuvo lugar, según el comentarista, después de que Zeus ya hubiera causado la Guerra Tebana como una solución.

El escoliasta cita las *Ciprias* para respaldar su historia, si bien no se menciona a Momo allí. En el resumen de Proclo, el primer enunciado anuncia que Zeus planeó la Guerra de Troya con Temis. Si tanto el comentarista cuanto Proclo tuvieron acceso al texto de las *Ciprias*, ¿cómo es que uno identifica a Temis como consejera de Zeus y el otro, a Momo? Esta ambigüedad también ocurre en las representaciones

²¹ Como señalan Rose y Rusten en *OCD4*, p. 966, Momo es más una figura literaria que mitológica (en un sentido religioso).

artísticas, de hecho. Hedreen²², siguiendo a Simon, identificó a Momo en (1) y esta identificación justificaría otras dos anteriores: en (10) y en (9). Las vasijas que mencioné en el párrafo anterior, no obstante, representan a Temis y Zeus o Temis con Eris. Salvo por (8), todas ellas contienen representaciones del Juicio.

El hecho de que *Rep.* 379e-380a se refiere al episodio de Zeus planeando la Guerra de Troya con Temis parece convincentemente demostrado por la argumentación de Hardie²³ con la nota publicada en *The Classical Review*. Luciano de Samosata hace una alusión indirecta a Momo en *Dial. D.* 20.2.1, donde Afrodita afirma que no temería enfrentarse al certamen de belleza con Hera y Atenea incluso si el juez fuera Momo. Estas alusiones literarias, sumadas a los testimonios divergentes de Proclo y del comentarista de la *Ilíada*, sugieren que ambos personajes pueden haber estado ligados al episodio del plan de Zeus en la tradición oral. Sería cómodo definirse a favor de uno u otro como el que, de forma verdadera y única, aconsejó a Zeus, pero la evidencia provista por las vasijas no hace más que confirmar la ambigüedad de la historia.

Las representaciones artísticas del Juicio de Paris que incluyen a Temis o a Momo indican, no obstante, que solamente uno de ellos conspiró para causar la Guerra de Troya. Temis es dibujada en conversación íntima con Eris en (7). Por otra parte, si bien (8) no muestra el Juicio, sí retrata una escena dedicada completamente al planeamiento de la Guerra de Troya entre Zeus y Temis en Delfos, con la concurrencia de otros dioses. Cuando Momo es incluido en las escenas del Juicio, sin embargo, solamente forma parte de la procesión o está acompañando a Hermes. Estas señales de la representación artística indican que, si bien Momo juega un papel en la historia, Temis conspiró con Zeus y con Eris. Esta interpretación exigirá, por supuesto, responder por qué el escoliasta le atribuye este papel a Momo.

Platón y Proclo atestiguan que Zeus se confabuló con Temis, pero el escoliasta afirma que Zeus maquinó con Momo. El dios de la burla no parece más adecuado que la titánida diosa de la justicia para aconsejar a Zeus, ¿pero cómo explicar entonces el registro del escoliasta? Los testimonios artísticos verifican que Momo guarda relación con la

²² GUY HEDREEN 2001, p. 216.

²³ WILLIAM HARDIE 1890, p. 182.

conspiración de Zeus, en particular con la discordia de las diosas y el Juicio, pero no necesariamente como consejero. El escoliasta tuvo acceso al mismo texto que Platón y Proclo, pero leyó «Momo» allí donde ellos leyeron «Temis».

Se desprende, desde Luciano *Dial. D.* 20.2.1 y desde Platón *Rep.* 487a.6, que Momo censurando o burlándose de alguien era un tópico habitual en la literatura griega de la Antigüedad. Hijo de la Noche y hermano de Eris, no parece que tenga una mejor justificación que Temis para haber aconsejado a Zeus. Ella es hija de Gea y de Urano y se sentó sobre el ónfalo pítico de Delfos antes de que Apolo. Él también forma parte de la conspiración, debido a que construirá murallas inexpugnables en Troya: este factor resulta importante para extender la guerra que vendrá y provocar un mayor número de muertes. Además, era protector de Paris antes de que lo acogiese Afrodita. Temis como conspiradora y Apolo como implicado o protector tienen justificación suficiente para ser representados en las escenas del Juicio. ¿Pero qué hace Momo en la comitiva de los dioses?

Si solamente aconsejó a Zeus, su lugar visible en la historia no debería estar en la marcha (como no lo está el de Temis). Si aceptamos que ambas tradiciones, de Momo o de Temis como consejeros, subsistieron simultáneamente, entonces las representaciones plásticas deberían otorgar lugares comparables a ambos personajes. Pero, en los hechos, Temis aparece en un segundo plano cuando se trata del Juicio mientras que Momo se ha unido a la fila de Hermes y las diosas. Más aún, si Momo se caracteriza por mofarse y por señalar defectos ajenos, ¿por qué habría estado previniendo a Zeus sobre cómo aliviar a Gea? No solo esto: ¿por qué lo encontramos imitando a Hermes en la caravana? Me lo pregunto porque, de hecho, las tres representaciones de Momo en el Juicio (1), (9) y (10) lo muestran imitando a Hermes.

El papel de Momo parece comparable con el de Dioniso en las representaciones del Juicio de Paris. El drama satírico de Cratino no es tenido por «cierto» (en el sentido de que Dioniso no juzgó a las diosas), pero es la única referencia literaria conocida que explica su presencia en la procesión en (18), (19), (22), (23), (24), (11), (12), (13) y (14). Así que tenemos al menos un antecedente favorable para admitir que Momo sea integrado en las representaciones del Juicio sobre la base de una tradición reconocidamente «falsa», pero popular de todas maneras.

Otro antecedente de relevancia es la posible presencia de Momo y de Temis en una misma vasija. Momo no aparece casi nunca en obras artísticas, pero Simon (*LIMC Momo*) ha expresado la sospecha de que esté dibujado en (8). La escena central de (8) muestra a Zeus sentado sobre un trono frente a Temis, que está a su vez sentada sobre el ónfalo: esta señal nos indica que se encuentran en el santuario de Delfos. Acompañados por Atenea (quien es coronada por Nike) y por Hermes, parece obvio que están debatiendo acerca del plan para aliviar a Gea. La figura femenina de la izquierda ha sido identificada como Afrodita —hace sentido que esté presente en la misma escena con Atenea y con Hermes—, acompañada de Peitho. Los personajes al otro lado de la escena han sido objeto de mayor confusión. Beazley (*ARV2 1746,2*) afirma que se trata de un joven perseguido por una mujer a caballo. No obstante, el jovencito no corre delante del caballo, sino al costado de él y, más aún, extiende su brazo derecho mientras mira al caballo: como si intentara detenerlo. No parece, sin embargo, que esté desbocado: la expresión facial de la jinete resulta demasiado tranquila. El caballo no lleva riendas ni embocadura ni silla o cualquier tipo de correa. Las figuras han sido identificadas como Nyx (o Selene) y Héspero: la noche que persigue al lucero nocturno; como una metáfora de la oscuridad que se ceñía sobre los héroes antiguos. Esta identificación, no obstante, parece discutible. En primer lugar, no hay rasgos claros para identificar a Nyx o a Héspero. Por otra parte, la jinete y su caballo no están persiguiendo al joven. De hecho, no hay alarma en sus rostros (ni en el del caballo). Simon argumenta que, habitualmente, Héspero es retratado como un niño y que él no tiene ninguna relación con el consejo de Temis y Zeus, así que puede tratarse de Momo con su madre, Nyx. La participación de Momo en el plan de Zeus parece oscura, pero el hecho de que sea hermano de Eris lo vincula con la historia, por cierto. Este Momo no es feo ni está imitando a nadie, pero Simon arguye que esto podría deberse al estilo tardío de la vasija o al hecho de que el pintor imitó un fresco.

Si acaso se trata de Momo, resultaría curioso tenerlo en la misma vasija con Temis. Por una parte, la representación confirmaría que Temis, no Momo, aconseja a Zeus. Por otra, también confirmaría que Momo está vinculado con el plan de Zeus para aliviar a Gea. Si aceptamos que Momo está representado en (9), en (10) y en (1), entonces debemos admitir que acompañó a Hermes para recoger a las diosas en el monte Pelión y luego fue con ellos hasta el Ida. En su rol de imitador, Momo toma alguno de los atributos de Hermes y

aparece como un segundo mensajero en las tres vasijas mencionadas. El hecho de que Momo se esté burlando de Hermes quizá señala hacia el carácter humillante que esta competencia tiene para las diosas al ser juzgadas por un mortal. Cobra sentido, así, lo que dice Afrodita en *Dial. D.* 20.2.1: «Yo, por mi parte, Zeus, aunque nos hubierais designado al mismísimo Momo en persona como juez, muy animada voy a la exhibición». Haber tenido a Momo como juez habría sido ultrajante, aun cuando también tenga condición divina. Pero él, como símbolo de la burla, parece señalar lo deshonoroso que ha de resultar para ellas que sean arbitradas por un mortal y, encima de esto, un pastor. De alguna manera, están sufriendo un sino similar al de Tetis, quien se vio obligada y rebajada a contraer matrimonio con Peleo, otro mortal. Tras las bodas, consumada la degradación de Tetis, la disminución moral de las tres diosas más poderosas del Olimpo complementa el plan de Zeus para que las condiciones de la masacre humana se reúnan. La deshonra de Tetis contraerá el surgimiento del héroe más grande de la Hélade y la de las tres diosas, el rapto de Helena. Así que Momo opera como una señal de esta humillación divina y esto se refleja en los consejos que le dio a Zeus según el escoliasta: que casare a Tetis con un mortal y que engendrare una mujer bellísima. Momo imita a Hermes para comunicar que las diosas están siendo conducidas hacia su degradación. Y la posible presencia de él en (8) podría estar señalando hacia la deshonra tanto de ellas cuanto de Tetis, que también ha de ser considerada en los planes de Zeus y de Temis.

¿Cómo no pensar, pues, que Momo haya aconsejado a Zeus proponiendo la deshonra de sus congéneres Tetis, Hera, Atenea y Afrodita? No se trata de la tradición dominante, por cierto; pero, vista de esta manera, no parece contradecir los aspectos más reconocidos de la historia. Así como Eris tiene una dimensión simbólica y otra personal, puesto que representa la discordia que surgió entre las olímpicas a la vez que tiene un nombre y una representación física en las vasijas, Momo también puede estar sometido a esta doble naturaleza: su dimensión simbólica tiene que ver con el menoscabo y también cuenta con un nombre que lo identifica y está representado visualmente.

¿Qué tiene que ver, entonces, la deshonra de las diosas con el alivio de Gea? Dice Reinhardt²⁴ «Wie die Ewigkeit und Herrlichkeit der Götter sich erhält auf Kosten der Vergänglichkeit und tragischen Gebrechlichkeit der Menschen, so erhält sich diese wiederum, als

²⁴ KARL REINHARDT 1948, p. 23.

Möglichkeit menschlicher Größe, auf Kosten eines gewissen göttlichen Versagens». Aliviar a Gea implica recurrir a «der Vergänglichkeit und tragischen Gebrechlichkeit der Menschen», de tal modo que un número importante de ellos dejare de existir. Esta transitoriedad y fragilidad de los hombres operan, no obstante, como medio para su grandeza; la cual, a su vez, exige un grado de fracaso de los dioses. Resultaba inevitable, así, que la eliminación de los hombres contrajere la degradación de los dioses. Momo es el personaje adecuado para representar y efectuar esta humillación que forma parte del plan de Zeus y Temis para descargar a Gea. Un respaldo literario para esta tesis se encuentra en la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro, quien señala (*Ep.* 3.1s) que Zeus decidió iniciar la Guerra de Troya para exaltar la raza de los semidioses.

Conclusión

El análisis iconográfico señala que el mensajero de (9) y de (10) no habría de identificarse con Fufluns o con Aplu, los acompañantes habituales de la comitiva en las representaciones griegas del Juicio. Tampoco se trata de alguna otra figura propuesta como alternativa: ni Tinia o Satre ni Priumne o Tecrs. El carácter anciano del personaje no apunta, por lo tanto, a su condición de antepasado de Elcsuntre ni a su jerarquía divina, de manera que esta vejez solamente podría atribuirse a su antigüedad o a su fealdad.

El análisis literario, por su parte, encuentra sentido en atribuir un papel a Momo que encaja a la perfección con el plan de Zeus y Temis y con la Guerra de Troya. Al conjugar este antecedente con el descarte que aplicamos en el plano iconográfico, puedo concluir con seguridad que el mensajero adicional en (9) y en (10) es Momo: él se ha unido a la fila de Turms y las diosas porque está cumpliendo el papel de manifestar la deshonra a la que ellas han de someterse cuando sean juzgadas por un mortal—que preferirá solo a una y ofenderá a las dos que no sean favorecidas, como dijo Homero en *Il.* 24.29s. El hecho de que Momo porte un caduceo en estas ánforas coincide con la imitación que hace de Hermes en el hombro de (1). Esto parece indicar que la burla o degradación de Momo está dirigida hacia Turms en lugar de hacia las diosas.

Momo es un dios antiguo, por cierto (hijo de la Noche), y feo también: así lo delata su enorme nariz en (1). Esta fealdad coincide con

su condición de dios de la burla. Sus dardos parecen estar dirigidos habitualmente a los olímpicos y no a los mortales, así que bien puede estar vilipendiando a Turms al mismo tiempo que a Uni, Menrva y Turan. En la situación del Juicio, ellas son degradadas por el mero hecho de que un mortal decidirá cuál de ellas es la más hermosa. Hermes, en cambio, no hace más que conducir las hacia el juez: no existe una razón «dramática» para que resulte despreciado. Así que Momo, que carece de rasgos particulares (salvo por la fealdad), es representado a imitación de Hermes o de Turms como una forma de poner en práctica su carácter burlesco a través de la imitación. Como se trata de una imitación imperfecta, resulta fácil detectarla y, desde aquí, interpretarla como una forma de burla. Esta imitación que hace Momo de Hermes o de Turms en las vasijas discutidas, por lo tanto, no tiene tanto el sentido de humillar al dios emulado cuanto de identificar al propio Momo en su papel de dios de la burla. Por otra parte, resulta notable el paralelismo en las actitudes de Momo y Paris (Elcsuntre) en (1) y en (10).

Bibliografía

- ALEXANDRIDOU, ALEXANDRA, *The Early Black-Figured Pottery of Attika in Context (c. 630-570 BCE)*, Brill, Boston, 2011.
- ARAFAT, KARIM, *Classical Zeus. A Study in Art and Literature*, The Clarendon Press, Oxford, 1990.
- AUPERT, PIERRE, «Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1975», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 100, pp. 591-745, 1976.
- BEAZLEY, JOHN, «The Antimenes Painter», *The Journal of Hellenic Studies* 47(1), pp. 63-92, 1927.
- BEAZLEY, JOHN, *Attic Red-figure Vase-painters*, The Clarendon Press, Oxford, 1942.
- BEAZLEY, JOHN, *Attic Black-figure Vase-painters*, Hacker Art Books, Nueva York, 1956.
- BEAZLEY, JOHN, *Attic Red-figure Vase-painters*, The Clarendon Press, Oxford, 1963.
- BEAZLEY, JOHN, *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters (second edition)*, The Clarendon Press, Oxford, 1971.
- BEAZLEY, JOHN, *Etruscan Vase Painting*, Hacker Art Books, Nueva York, 1976.
- BEAZLEY, JOHN, *The Development of Attic Black-figure*, University of California Press, Berkeley, 1986.
- BERNABÉ, ALBERTO, *Fragments de épica griega arcaica*, Gredos, Madrid, 1979.
- BOARDMAN, JOHN, «Pottery from Eretria», *The Annual of the British School at Athens* 47, pp. 1-48, 1952.
- BOARDMAN, JOHN, res. de *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, de F. Vain; de *La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, de F. Vian, y de *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, de C. Clairmont, *The Journal of Hellenic Studies* 74, pp. 231-232, 1954.
- BONFANTE, LARISSA y JUDITH SWADDLING, *Etruscan Myths*, The British Museum Press, Londres, 2006.
- BOTHMER, DIETRICH VON, «Two Etruscan Vases by the Paris Painter», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 14(5), pp. 127-132, 1956.

- CARPENTER, THOMAS et al. (comp.), *Beazley Addenda. Additional references to ABV, ARV2 & Paralipomena*, Oxford University Press, Oxford, 1989.
- CERCHIAI, LUCA, MAURO MENICHETTI y ELIANA MUGIONE, «Attorno al Giudizio di Paride», en Eliana Mugione y Alfonsina Benincasa (eds.), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma. Atti del Convegno Internazionale Salerno, 3-4 giugno 2010*, pp. 111-122, Università di Salerno / Pandemos, Salerno, 2012.
- CHATZIDAKIS, PANAGIOTIS, «71. Wassergefäß mit Urteil des Paris», en Joachim Latacz, Thierry Greub, Peter Blome y Alfried Wiczorek (eds.), *Homer: Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, p. 339, Hirmer, München, 2008.
- CHRISTOPOULOS, MENELAOS, «*Casus belli*: Causes of the Trojan War in the Epic Cycle», *Classics@ 6*, <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/3367>>, 2011.
- CLAIRMONT, CHRISTOPH, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Innsbruck, 1951.
- DELIVORRIAS, ANGELOS, «Aphrodite», en John Boardman, Hans Ackermann y Jean-Robert Gisler (eds.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. 2, pp. 2-151, Artemis, Zürich, 1984.
- DESCŒUDRES, JEAN-PAUL, *Corpus Vasorum Antiquorum. Schweiz. Basel, Antikenmuseum*, Peter Lang, Berna, 1981.
- DUGAS, CHARLES, *Les vases de l'Heraion*, E. de Boccard, París, 1928.
- FOCIO, *Bibliothèque*, trad. [al francés] por René Henry, Les Belles Lettres, París, 1962.
- FURTWÄNGLER, ADOLF, «Tafel 69. Pelike aus Kertsch (Pantikapaion). Ermitage zu St. Petersburg», en Adolf Furtwängler y Karl Reichhold, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, pp. 46-50, F. Bruckmann, München, 1909.
- FURTWÄNGLER, ADOLF y KARL REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*, F. Bruckmann, München, 1904.
- GENIÈRE, JULIETTE DE LA, «A propos d'un vase grec du Musée de Lille. Une divinité oubliée», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 63, pp. 31-62, 1980.
- GERHARD, FRIEDRICH, *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts. Band 3: Heroenbilder, meistens homerisch*, Reimer, Berlín, 1847.

- GIOURI, E., «Νεκροτάθειον Ιερίσσου (Αρχαίας Ακάνθου)», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 26(1971)B2, pp. 393-395, 1975.
- GREEN, JOHN, *Corpus Vasorum Antiquorum. New Zealand (Attic Protogeometric, Geometric and Black-figure; Corinthian)*, Oxford University Press, Oxford, 1979.
- HAMPE, ROLAND, «Alexandros», en Hans Ackermann y Jean-Robert Gisler (eds.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. 1, pp. 494-529, Artemis, Zúrich, 1981.
- HARDIE, WILLIAM, «On an allusion to the Cypria in Plato, Rep. 379 E», *The Classical Review* 4(4), p. 182, 1890.
- HARRISON, JANE, «The Judgment of Paris. Two unpublished vases in the Graeco-Etruscan Museum at Florence», *The Journal of Hellenic Studies* 7, pp. 196-219, 1886.
- HARRISON, JANE, *Prolegomena to the study of Greek religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1903.
- HASPELS, CAROLINE, *Attic Black-figured Lekythoi*, Boccard, París, 1936.
- HATZIVASSILIOU, ELENI, *Athenian black figure iconography between 510 and 475 B.C.*, Verlag Marie Leidorf, Rahden, 2010.
- HEDREEN, GUY, *Capturing Troy: The narrative functions of landscape in Archaic and early Classical Greek art*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001.
- JAHN, OTTO, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, Joseph Lindauer, Múnich, 1854.
- KOSSATZ-DEISSMANN, ANNELIESE, «Hera», en John Boardman, Hans Ackermann y Jean-Robert Gisler (eds.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. 4, pp. 659-723, Artemis, Zúrich, 1988.
- KOSSATZ-DEISSMANN, ANNELIESE, «Paridis iudicium», en John Boardman, Hans Ackermann y Jean-Robert Gisler (eds.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. 7, pp. 176-188, Artemis, Zúrich, 1994.
- LAMBRINO, SCARLAT, *Corpus Vasorum Antiquorum. France. Paris — Bibliothèque Nationale (Cabinet des Medailles)*, Honoré Champion, París, 1931.
- LEMONS, ANNA, «Iconographical divergencies in late Athenian black-figure: The Judgement of Paris», en John Oakley, William Coulson y Olga Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters* vol. 2, pp. 134-146, Oxbow Books, Oxford, 2009.

- LUCIANO, «Dearum Iudicium», en *Opera* vol. 2, pp. 201-211, ed. por Matthew Macleod, The Clarendon Press, Oxford, 1974.
- MAASS, ERNST (ed.), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem Townleyana*, The Clarendon Press, Oxford, 1877.
- MARX, PATRICIA, «The attributes of Athena in Athenian narrative art circa 675 to 530 B.C.», tesis de doctorado, University of Maryland, College Park, 1988.
- MAYENCE, FERNAND y VIOLETTE VERHOOGEN, *Corpus Vasorum Antiquorum. Belgique. Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Cinquantenaire). Fascicule III*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, 1949.
- MONNAIS ET MÉDAILLES S.A., *Vente Publique XI. 23/24 Janvier 1953. Monnais d'or gauloises, grecques, romaines et byzantines. Objets d'art grecs*, Basilea (23 & 24 de enero), 1953.
- NEUGEBAUER, KARL, *Antiken in deutschem Privatbesitz*, Gebrüder Mann, Berlín, 1938.
- OLMOS, RICARDO, *Vasos Griegos. Colección Condes de Lagunillas, Akanthus / Verlag für Archäologie, La Habana, 1990.*
- PERDRIZET, PAUL, «Le chien d'or de Zeus», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 22, pp. 584-586, 1898.
- PLATÓN, *Plato: in twelve volumes* vol. 5, trad. [al inglés] por Paul Shorey, William Heinemann, Londres, 1982.
- POTTIER, EDMOND, *Corpus Vasorum Antiquorum. France. Musée du Louvre*, Champion, París, 1928.
- RAAB, IRMGARD, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*, P. Lang, Fráncfort del Meno, 1972.
- REINHARDT, KARL, «Das Parisurteil», en *Von Werken und Formen: Vorträge und Aufsätze*, pp. 11-36, Helmut Küpper, Godesberg, 1948.
- RONCALLI, FRANCESCO, *Museo regionale della ceramica di Deruta. Ceramica greca, italiota ed etrusca. Terrecotte, lucerne e vetri*, Electa, Milán, 1999.
- SCHAUENBURG, KONRAD, «Parisurteil und Nessosabenteuer auf attischen Vasen hocharchaischer Zeit», *Aachener Kunstblätter* 44, pp. 15-42, 1973.
- SCHAUENBURG, KONRAD, «234. Amphora», en Wilhelm Hornbostel, *Kunst der Antike: Schätze aus norddeutschem Privatbesitz*, p. 255, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburgo, 1977.

- SCHEFOLD, KARL y LUCA GIULIANI, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, trad. [al inglés] por Allan Griffiths, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- SHAPIRO, ALAN, «Two Black-figure Neck-Amphorae in the J. Paul Getty Museum: Problems of Workshop and Iconography», en The J. Paul Getty Museum, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* vol. 4, pp. 11-32, Malibú, 1989.
- SHAPIRO, ALAN, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC*, Akanthus, Zúrich, 1993.
- SIEBERT, GÉRARD, «Hermes», en John Boardman, Hans Ackermann y Jean-Robert Gisler, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. 5, pp. 285-387, Artemis, Zúrich, 1990.
- SIMON, ERIKA, «Neue Deutung zweier eleusinischer Denkmäler des vierten Jahrhunderts v. Chr.», *Antike Kunst* 9(2), pp. 72-92, 1966.
- STINTON, THOMAS, *Euripides and the Judgement of Paris*, Society for the Promotion of Hellenic Studies, Londres, 1965.
- THEOKHARI, D.R., «Ἀνασκαφή ἐν Παλαιᾷ Κοκκινιᾷ Πειραιῶς ὑπὸ Δημητρίου», Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις. Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1951, pp. 93-127, 1952.
- THIEL, HELMUT VAN, *Scholia D in Iliadem*, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Colonia, 2014.
- VILLING, ALEXANDRA, «The Iconography of Athena in Attic Vase-painting from 440-370 BC», tesis de magíster, University of Oxford, Lincoln College, 1992.
- ZAPHIROPOULOU, PHOTINI, «Une nécropole à Paros», en Juliette de la Genière (ed.), *Nécropoles et sociétés antiques: Grèce, Italie, Languedoc. Actes du Colloque international du Centre de recherches archéologiques de l'Université de Lille III, Lille, 2-3 décembre 1991*, pp. 127-152, Centre Jean Bérard, Nápoles, 1994.

Lista de artefactos

- (1) Chicago 1889.15 (BADB 306463) — Hidria de terracota ateniense de figuras negras, del Grupo de Leagro, 510-500 a.C. — Momo corre hacia la izquierda, las tres diosas (Hera, Atenea y Afrodita) se sientan sobre bloques, Hermes levanta el brazo izquierdo y Paris corre hacia la derecha. — Clairmont K 93; ABV 673; *Paralipomena* 164; Raab A II 40; Carpenter 1989, pp. 96 & 148; LIMC Paridis iudicium 16; Hedreen 2001, p. 216; Lemos 2009, pp. 137 & 146n101.

- (2) Paros 2652 — Ánfora melina, 675-600 a.C. — Hermes (alado) conduce a las tres diosas hacia Paris, que espera de pie; un león con cola de serpiente acompaña a los dioses. — Zaphiropoulou 1994, pp. 138s; Lemos 2009, pp. 134 & 143n8; *LIMC Paridis iudicium* add.3; Alexandridou 2011, p. 56.
- (3) París A478 (BADB 300597) — Copa de Siana ateniense de figuras negras, del Pintor de Heidelberg, 570-550 a.C. — Eris (alada) persigue a Paris junto con Hermes, seguidos por dos diosas; el perro de Paris ladra alarmado; Hermes mira hacia atrás a dos mujeres que comparten un mismo velo. — CVA París, Louvre 8, III.H.e.59; *ABV* 66,54; *Paralipomena* 26; Genière 1980 *MonPiot* 63, pp. 48-50; Carpenter 1989, p. 18; Hedreen 2001, pp. 186 & 216s.
- (4) Berlín F1775 (BADB 207) — Copa ateniense de figuras negras, 575-525 a.C. — Eris alada corriendo.
- (5) Miconos KZ1489 — Píxide ateniense de figuras negras, 575-550 a.C. — Paris, un perro, Hermes, Afrodita, Hera y Atenea caminan hacia la derecha; tras ellos, Eris y Temis comparten un mismo manto mientras conversan. — Perdrizet 1898 *BCH* 22, pp. 585s; Harrison 1903, pp. 300s; Clairmont K 39; Boardman 1952 *BSA* 47, p. 33n211; Boardman 1954 *JHS* 74, p. 232; Raab A II 27.
- (6) Florencia 70955 (BADB 310178) — Ánfora de cuello ateniense de figuras negras, de Lidos, c. 560 a.C. — Paris, Hermes y las tres diosas (indistintas) caminan hacia la derecha; un hombre y una mujer (quizá Zeus y Temis) conversan detrás de las diosas. — Harrison 1886 *JHS* 7, pp. 196-199; Clairmont K 20; *ABV* 110,32; *Paralipomena* 44; Raab A II 11; Beazley 1986, p. 41; Marx 1988, p. 445 (nro. 137); Carpenter 1989, p. 30; Shapiro 1989, pp. 15-17 & 29; *LIMC Paridis iudicium* 12.
- (7) San Petersburgo St1807 (BADB 215695) — Crátera de cáliz ateniense de figuras rojas, del Pintor de Cadmo, c. 430 a.C. — Paris, sentado sobre una roca, está rodeado por Hermes, Hera (con Hebe), Atenea y Afrodita (con un Eros); arriba, Eris y Temis conversan junto a una cuadriga mientras Iris (en carro) y Zeus (a pie) se acercan a ellas. — *WV* A, lám. 11.1; *ARV* 1 804,5; Clairmont K 168; *ARV* 2 1185,7; *Paralipomena* 460; Raab B 16; *LIMC* Hera 411; Carpenter 1989, p. 341; Villing 1992, p. 97 (nro. 41); Shapiro 1993, pp. 223s (nro. 15); *LIMC Paridis iudicium* 48; Hedreen 2001, pp. 213 & 219s.
- (8) San Petersburgo St1793 (BADB 230432) — Pélice ateniense de figuras rojas, del Pintor Eleusino, 340-300 a.C. — En el centro, Zeus

está sentado sobre un trono, con Hermes de pie a su derecha, frente a Temis, sentada sobre el ónfalo en Delfos; a la izquierda, Afrodita está sentada en una silla y es atendida por Peitho; a la derecha, Atenea está de pie y es coronada por Nike; detrás de Atenea, la Noche monta un caballo junto al cual corre un hombre, posiblemente Momo. — *WV A*, lám. 9.1; Harrison 1886, p. 210; Furtwängler 1909, pp. 48-50; *ARV2* 1476,2; Simon 1966, pp. 73s; *LIMC* Aphrodite 1416; Arafat 1990, pp. 124-128; Hedreen 2001, p. 214.

- (9) Nueva York 55.7 — Ánfora de cuello etrusca de figuras negras, del Pintor de Paris, c. 540 a.C. — Lado A: Uni, Menrva y Turan recostadas sobre *klinae* en un banquete; tras ellas, Eris. Lado B: Turms, Quirón y Momo en caravana hacia la izquierda. — Bothmer 1956 *MetBull* 14(5), pp. 127-132; Stinton 1965, p. 7n2; Genière 1980 *Mon Piot* 63, pp. 45s; Schefold y Giuliani 1992, p. 204; Hedreen 2001, pp. 215s.
- (10) Múnich 837 — Ánfora de cuello etrusca de figuras negras, del Pintor de Paris, c. 540 a.C. — Lado A: Elcsuntre, acompañado por toros y un perro, está de pie y saluda hacia la derecha. Lado B: Momo, Turms, Uni, Menrva y Turan caminan en procesión hacia la izquierda. — Gerhard 1847, pp. 56-59 (nro. 170); Panofka 1851, pp. 11-13; Jahn 1854, pp. 36s (nro. 123); Clairmont K 9; Beazley 1976, p. 1; *LIMC* Alexandros 14; Marx 1988, p. 508 (nro. 419); Schefold y Giuliani 1992, p. 204; *LIMC* Paridis iudicium 42; Hedreen 2001, pp. 185 & 187s; Cerchiai, Menichetti y Mugione 2012, p. 117n26.
- (11) Berlín F1894 (BADB 320176) — Hidria ateniense de figuras negras, a la manera del Pintor de Antímenes, c. 510 a.C. — Paris saluda la comitiva de dioses compuesta por Hermes, Atenea, dos diosas indistintas (Hera y Afrodita) y Dioniso. — Clairmont K 75; *ABV* 277,14; *Paralipomena* 122; Raab A I 16; *LIMC* Aphrodite 1424; Carpenter 1989, p. 72; *LIMC* Hermes 461b; CVA Berlín, Antikenmuseum 7, 27-28; *LIMC* Paridis iudicium 33; Lemos 2009, p. 145n41; Cerchiai, Menichetti y Mugione 2012, p. 117.
- (12) Dr. Haniel - Múnich (BADB 351203) — Hidria ateniense de figuras negras, c. 510 a.C. — Hermes lidera una marcha de tres diosas indistintas con Dioniso entre la primera y la segunda y acompañado por una cabra. — Neugebauer 1938, p. 38 (nro. 159); Clairmont K 92; *Paralipomena* 165,46bis; Raab 1972, p. 191.
- (13) Múnich 1893 (BADB 31760) — Lecito ateniense de figuras negras, del Pintor de Gela, 510-485 a.C. — Hermes es seguido por las tres diosas, solamente Atenea caracterizada entre ellas al medio, y estas

- son seguidas por Dioniso. — Jahn 1854, pp. 239s (nro. 773); *ABL* 50; Clairmont K 113; Raab A III 15.
- (14) París BN338 (BADB 11350) — Esquifo ateniense de figuras negras, 500-475 a.C. — Lado A: Hermes camina hacia la derecha seguido por Atenea y otras tres diosas indistintas. Lado B: Hermes camina hacia la derecha seguido por tres diosas indistintas; Dioniso camina en dirección contraria tras ellas. — CVA París, Bibliothèque 2, 51; Clairmont K 119; Raab A III 22 & 23; Hatzivassiliou 2010, p. 134 (nro. 372); Cerchiai, Menichetti y Mugione 2012, p. 119.
- (15) Pireo — Píxide ateniense de figuras negras, 575-550 a.C. — Hermes guía a las tres diosas, con Atenea al medio; en otra escena, Paris conversa con Apolo. — Theokhari 1952 ΠΑΕ 1951, p. 126; Raab A III 18.
- (16) Bruselas A3089 (BADB 10982) — Ánfora de cuello ateniense de figuras negras, 550-530 a.C. — Las tres diosas, Atenea en el medio, siguen a Hermes hacia la derecha; Apolo camina al frente de él, tocando la cítara. — CVA Bruselas, Musées Royaux 3, III.H.e.18; Clairmont K 69; Raab A III 12.
- (17) Auckland 12964 (BADB 301743) — Hidria ateniense de figuras negras, del Grupo de Faina 75, c. 525 a.C. — Hermes es seguido por Apolo (que toca la lira), Hera (coronada), Atenea (armada) y Afrodita. — Gerhard 1847, pp. 61s (nro. 173); Clairmont K 73; *ABV* 327,5; *Paralipomena* 144; Raab A III 6; CVA Nueva Zelanda, New Zealand 1, 12-13; Carpenter 1989, p. 88; Lemos 2009, p. 138 (nro. 3).
- (18) Delos 6096.93 — Plato ateniense de figuras negras, del Pintor de Ready, 575-550 a.C. — Paris recibe la fila de Hermes con las tres diosas (indistintas), seguidas por Dioniso. — Dugas 1928, p. 185 (nro. 633); Clairmont K 35; *ABV* 130 & 686; Raab A I 9; Carpenter 1989, p. 35.
- (19) Suiza (BADB 9144) — Ánfora de cuello ateniense de figuras negras, del Grupo Tirreno, c. 560 a.C. — Paris corre hacia la derecha mientras es seguido por Hermes, las tres diosas (indistintas) y Dioniso: este mira hacia atrás, donde un sátiro que está agachado se masturba. — Schauenburg 1973 *AK* 44, pp. 15s; Schauenburg 1977, p. 255.
- (20) Acrópolis 1957-Aa-141 — Fragmento de lutróforo ateniense de figuras negras, 560-550 a.C. — Paris escapa hacia la derecha desde Hermes y las tres diosas; una figura masculina da un paso largo hacia la derecha detrás de las diosas. — Marx 1988, p. 443 (nro. 126).

- (21) Berlín F2005 (BADB 46027) — Lecito ateniense de figuras negras, del Pintor de Teseo, 490-485 a.C. — Paris huye hacia la derecha desde Hermes, quien se abalanza sobre él; las diosas caminan detrás de Hermes, con Atenea en el medio. — *ABL* 142s 146 & 252,67; Clairmont K 105; Raab A II 42; *LIMC* Paridis iudicium 17; Lemos 2009, p. 138; Hatzivassiliou 2010, p. 134 (nro. 374).
- (22) Miconos KZ1125 (BADB 9021956) — Hidria ateniense de figuras negras, c. 550 a.C. — Paris está de pie frente a Hermes, quien es seguido por las tres diosas (indistintas) y por Dioniso. — Clairmont K 48 bis*; Boardman 1952 *BSA* 47, p. 33n211; Boardman 1954 *JHS* 74, p. 232; Raab A I 5; Marx 1988, p. 446 (nro. 146); Chatzidakis 2008.
- (23) La Habana (BADB 350217) — Ánfora de cuello ateniense de figuras negras, del Pintor de Castellani, c. 550 a.C. — Paris corre hacia la derecha mientras Hermes lo saluda y las tres diosas (indistintas) caminan detrás de este seguidas por Dioniso. — *Paralipomena* 39; Raab A II 4; Marx 1988, p. 445 (nro. 138); Olmos 1990, pp. 25-30; *LIMC* Paridis iudicium 9; Hedreen 2001, p. 184n9.
- (24) Deruta (BADB 25883) — Fragmentos de copa de Siana ateniense de figuras negras, comparable con Lidos, 550-540 a.C. — Tres diosas indistintas siguen a Hermes hacia la derecha. Otro fragmento muestra a Paris conversando con Apolo. — Roncalli 1999, p. 33 (nro. 21).
- (25) Tarquinia 630 (BADB 320087) — Ánfora de cuello ateniense de figuras negras, del Pintor de Antímenes, 530-510 a.C. — Paris camina hacia la derecha seguido por Hermes y las tres diosas (indistintas). — Beazley 1927 *JHS* 47(1), p. 85 (nro. 34); Clairmont K 62; *ABV* 271,76; Raab A 15.
- (26) Polígiros 235 (BADB 4263 & 20095) — Crátera de columnas ateniense de figuras negras, del Pintor de Louvre F6, 570-550 a.C. — Paris de pie frente a Hermes, quien es seguido por las tres diosas (indistintas). Un hombre les habla a un hombre y a una mujer detrás de la caravana de las diosas. — Giouri 1975 *ΑΔ* 26(1971)B2, lám. 392; Aupert 1976 *BCH* 100, p. 676; Shapiro 1989, p. 25n73.
- (27) Tarento neg2169-3 — Ánfora ateniense de figuras negras, c. 560 a.C. — Hermes es seguido por Atenea y otra diosa. Hay dos figuras masculinas detrás de las diosas. — Marx 1988, p. 449 (nro. 159 bis).
- (28) BS1953.8 (BADB 300617) — Copa de Siana ateniense de figuras negras, del Grupo de Acrópolis 1441, c. 560 a.C. — Paris está de pie frente a Hermes, seguido por las tres diosas (indistintas). Dos

- figuras masculinas siguen a las diosas. — Monnais et Médailles 1953, pp. 32s (nro. 319); *ABV* 68,1; *Paralipomena* 28; Raab A II 2; CVA Basilea, Antikenmuseum 1, 80; Marx 1988, pp. 443s (nro. 128); Carpenter 1989, p. 18; Schefold y Giuliani 1992, p. 205.
- (29) Londres 1948,1015.1 (BADB 310154) — Crátera de columnas ateniense de figuras negras, de Lidos, 560-550 a.C. — Paris escapa de Hermes mientras su perro salta sobre su pierna. Las tres diosas (indistintas) siguen a Hermes y, tras ellas, un hombre les habla a otro hombre y una mujer. — Clairmont K 29; *ABV* 108,8; *Paralipomena* 44; Raab A II 10; Beazley 1986, pp. 40s; Marx 1988, p. 445 (nro. 139); Carpenter 1989, p. 29; Shapiro 1989, p. 29; *LIMC* Hermes 455b; *LIMC* Paridis iudicium 11; Hedreen 2001, pp. 186 & 189.
- (30) Berlín F1895 (BADB 320041) — Hidria ateniense de figuras negras, del Pintor de Antímenes, 530-510 a.C. — Paris está de pie frente a Hermes, quien es seguido por Iris, Atenea, Hera y Afrodita. — Beazley 1927 *JHS* 47(1), p. 88 (nro. 55); Clairmont K 72; *ABV* 268,31; Genière 1980 *MonPiot* 63, p. 54; Beazley 1986, p. 22; Carpenter 1989, p. 70; Lemos 2009, p. 138 (nro. 4); Cerchiai, Menichetti y Mugione 2012, p. 117.
- (31) Villa Giulia 15318 — Espejo de bronce etrusco, c. 300 a.C. — A la derecha, Turan (desnuda) está rodeada por una azafata y Menrva; a la izquierda, Elcsuntre (sentado) está rodeado por Uni y Tecrs. — Clairmont K 203; *LIMC* Paridis iudicium 65.
- (32) Londres 1889,0410.1-5 — Paneles de terracota etruscos de figuras negras, 560-550 a.C. — Elcsuntre saluda a Turms, quien es seguido por Menrva, Uni y Turan. A la derecha, una procesión nupcial. — Clairmont K 128; Marx 1988, p. 508 (nro. 418); *LIMC* Paridis iudicium 41; Bonfante y Swaddling 2006, pp. 12s.