

## La historia de amor de Pantea y Abradatas: de la *Ciropedia* de Jenofonte a la ópera

Helena Guzmán García<sup>1</sup>

Recibido: 24 de Junio de 2021 / Aceptado: 30 de Agosto de 2021

**Resumen.** Análisis de la recepción de la historia de Pantea y Abradatas en la cultura occidental, relato que Jenofonte crea como pequeño nudo dramático en su *Ciropedia* para realzar la figura de Ciro en el campo de los sentimientos. El estudio se estructura por géneros (prosa, teatro, pintura, ópera), porque en buena medida cada bloque va a contribuir con un tipo de Recepción distinta.

**Palabras clave:** Pantea, Ciro, Jenofonte, *Ciropedia*, Recepción Clásica.

### [en] The love story of Panthea and Abradates: from Xenophon's *Cyropaedia* to opera

**Abstract.** Analysis of the reception of the story of Panthea and Abradates in Western culture, which Xenophon creates as a small dramatic knot in his *Cyropaedia* to enhance the figure of Cyrus in the field of feelings. The study is structured by genre (prose, theater, painting, opera), because to a large extent each block will contribute to a different type of Reception.

**Keywords:** Panthea, Cyrus, Xenophon, *Cyropaedia*, Classical Reception.

**Sumario.** 1. La Antigüedad. 1.1. Jenofonte. 1.2. Plutarco. 1.3. Luciano. 1.4. Céler. 1.5. Hermógenes de Tarso. 1.6. Filóstrato. 1.7. Otros rétores menores. 2. Bizancio. 2.1. Zonaras. 2.2. Tzetzes. 3. El Renacimiento: la prosa. 3.1. Matteo Bandello. 3.2. François de Belleforest. 3.3. Gabriel Chappuys. 3.4. Madeleine de Scudéry. 3.5. Pierre Le Moyne. 4. El Teatro. 4.1. Charles Guérin Daronnière. 4.2. Claude Billard. 4.3. Alexander Hardy. 4.4. Jean-Gilbert Durval. 4.5. François Tristan L'Hermite. 4.6. Luis Vélez de Guevara. 4.7. Luise Kulmus (Gottsched). 4.8. Christoph Martin Wieland. 5. La poesía. 5.1. Juan de la Cueva. 5.2. Fulvio Testi. 6. La pintura. 7. La ópera. 8. Reflexión final.

**Cómo citar:** Guzmán García, Helena (2022), La historia de amor de Pantea y Abradatas: de la *Ciropedia* de Jenofonte a la ópera, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 32, 341-366.

El relato de Jenofonte sobre la historia de amor de Pantea y Abradatas ha tenido una recepción irregular en la tradición occidental. Podría decirse que es claramente intensa hasta mediados del s. XVII, pero luego desaparece hasta cierto punto, y habrá que esperar a la ópera ya en el s. XIX para su recuperación.

---

<sup>1</sup> UNED  
[hguzman@flog.uned.es](mailto:hguzman@flog.uned.es)

## 1. La Antigüedad

A modo de introducción se hará un breve recorrido por las fuentes antiguas que mencionan esta historia, en su mayor parte alusiones someras, que dejan ver, sin embargo, la popularidad que alcanzó. Jenofonte no fue solo el punto de arranque de la historia sino la fuente directa a la que fueron recurriendo los autores posteriores. Y junto a él el rétor Filóstrato el Viejo marcó una pauta importante, dada la peculiaridad literaria que aplicó al recontar la historia a partir de su representación pictórica. En consecuencia, en la mayoría de los testimonios nos limitaremos a una mención breve, pero el análisis de Jenofonte será más detenido porque es la fuente sobre la que la Recepción va a retomar el relato, de forma que así quedarán más evidentes sus diferentes reelaboraciones.

### 1.1. Jenofonte

En la *Ciropeia*, Jenofonte da entrada a una ficticia historia de amor entre Pantea y Abradatas, ejemplo de fidelidad marital en el ámbito persa, pero cuya finalidad principal es el elogio de la figura de Ciro.

La parte central de la obra es la guerra contra Asiria (libros III al VII). Y el relato se extiende de manera intermitente a lo largo de los libros V y VII, con lo que puede pensarse que tal vez Jenofonte buscó dar entrada a un hilo emocional que atravesase y diese cierta unidad a la narración histórica y bélica de la obra.

Son cuatro los personajes centrales en el desarrollo del relato: Pantea, Ciro, Araspas y Abradatas. Pantea, mujer de Abradatas, rey de Susa y en un primer momento vasallo de Asiria, ha caído prisionera de las tropas de Ciro al vencer este a los asirios en la frontera. Araspas es un amigo de Ciro desde la infancia y con quien el persa tiene una relación de confianza total. Ciro, soberano persa, es el gran triunfador del momento. Finalmente, Abradatas, marido de Pantea, en principio mantiene una cierta equidistancia entre los asirios y los persas. Este relato emocional puede dividirse en tres momentos: para empezar, al comienzo del libro V, hay un *planteamiento-debate* teórico entre Araspas y Ciro sobre la posible relación amorosa entre Ciro y Pantea; más tarde, ya en el libro VI, se desarrolla el *núcleo* de la acción real, donde intervienen ya los cuatro personajes; y, para terminar, en el libro VII se describe el *desenlace*, trágico a la par que heroico. Es, pues, una historia que no se abre y cierra de manera seguida, sino que va reapareciendo de forma progresiva a lo largo de la narración central de toda la *Ciropeia*<sup>2</sup>.

#### 1.1.1. Planteamiento

La historia da comienzo al iniciarse el libro V (V 1, 2-17)<sup>3</sup> con la intervención de Ciro y Araspas. Y, curiosamente, la esperada introducción a la historia y a los personajes se transforma en un debate teórico interesante, que describe en principio el per-

<sup>2</sup> Stadter (1991: 480-4), destaca también la estructura fragmentaria de este relato dentro de la obra y segmenta la narración en cuatro escenas.

<sup>3</sup> Realmente hay ya una breve alusión a la existencia de Pantea en las últimas líneas del libro IV, donde se la menciona como botín concedido a Ciro, a la par que se la califica de la mujer más bella de Asia. Sin duda la intención de Jenofonte es adelantar la existencia y belleza de la mujer protagonista de su historia posterior, de forma que a continuación pueda iniciar el relato de forma fluida.

fil psicológico de cada uno de los dos interlocutores. Así, tras la información sobre la identidad general de Pantea y de su contexto, Araspas comenta con énfasis no solo la belleza de Pantea sino también, en igual medida, su valía interior y la fidelidad a su marido. Esta presentación escénica desemboca en un debate teórico sobre el poder del amor, circunstancia que Jenofonte utiliza para abundar en el rasgo pertinente de Ciro: su prudencia y actitud realista. De un lado, Araspas defiende que el enamoramiento es fruto de una voluntad personal, lo que supone el dominio del hombre sobre la pasión amorosa, el autodominio. Y frente a tal planteamiento Ciro reconoce que la belleza tiene la fuerza de una ley de la naturaleza, de donde concluye en la aceptación del dominio del amor, que solo puede superarse acudiendo al recurso del realismo pragmático previo al enamoramiento. No obstante, en el párrafo siguiente (V 1, 18), tras la marcha de Ciro, Araspas, seducido por la belleza y honestidad de Pantea, termina enamorándose de ella, como había defendido Ciro. Y tras esta escena Jenofonte vuelve a la narración histórica-bélica a lo largo de todo el libro V.

### 1.1.2. Núcleo

En el libro VI, dentro de la campaña de invierno previa a la batalla de Sardes, reaparece el relato, entreverado a lo largo de toda la narración bélica del libro VI. Es el núcleo del relato, al menos desde la pretensión jenfonteana del elogio de la figura de Ciro. Pueden establecerse tres momentos en esta parte central de la historia.

Enlazando con lo anterior, en VI 1, 31-41 se retoma el desarrollo de la historia, pero ahora de forma real y concreta: Araspas, enamorado de Pantea, intenta conseguirla, pero ella pide ayuda a Ciro, que interviene y convence a su amigo de que abandone su pretensión.

Unas líneas más abajo (VI 1, 45-52) llega el núcleo de la historia, donde va a quedar de manifiesto la valía del matrimonio protagonista, aunque realmente para Jenofonte lo importante es destacar la grandeza de Ciro, al que ambos se entregan plenamente, incluso hasta la muerte.

Aparece por primera vez en escena Abradatas, que se ofrece a apoyar la causa persa de Ciro frente a Asiria, y queda claro que es Pantea la clave de ese hermanamiento. Ciro lo acepta gustoso, con lo que Jenofonte, una vez más, hace una exhibición de la bondad del soberano persa: lo más importante es el reencuentro entre los esposos, y luego ya la aportación bélica.

El núcleo del relato se cierra con una escena íntima del matrimonio (VI 4, 2-11). Pantea y Abradatas preparan la salida hacia el campo de batalla: primero el revestimiento detenido del guerrero para el combate, y luego la tensión emocional del posible riesgo de muerte.

### 1.1.3. Desenlace

Tras la preparación para una batalla, el momento siguiente es la propia batalla y su desenlace (libro VII).

En la descripción de la batalla Abradatas, tras un comienzo brillante, termina pe-reciendo, pero no por la superioridad de los contrarios sino víctima del caos que provoca el material bélico diseminado por el suelo. No obstante, Ciro obtiene la victoria sobre Cresos, y Jenofonte aprovechará la ocasión para hacer una brillante exhibición de la valía de Ciro (VII 2, 9-29).

Cerrada la narración del desenlace general de la batalla, vuelve a aflorar el relato emocional personal (VII 3, 2-16). Jenofonte cierra primero el tema de Ciro con Creso, lo más importante para su narración general, y a continuación hace que el soberano persa se preocupe por la suerte de Abradatas: sus colaboradores le informan de su muerte y de que su mujer ha recogido el cadáver, y se dispone a enterrarlo con ayuda de sus eunucos, que están cavando una tumba mientras ella, sentada, sostiene la cabeza de él sobre sus rodillas.

Ciro se lamenta y marcha al lado de Pantea, llevando todo tipo de ofrendas a modo de homenaje, al tiempo que se ofrece a protegerla como ella disponga. Al fin Pantea se queda a solas con su nodriza, a la que comunica su decisión de darse muerte y su petición de que, una vez muerta, les cubra a ambos con el mismo manto, y «desenvainando una daga preparada desde hace tiempo, se degüella y, después de colocar su cabeza sobre el pecho de su esposo, expiró». La nodriza rompe a llorar y los tres eunucos se degüellan de igual manera. El relato se cierra con la llegada una vez más de Ciro, que se encarga de tributarles las honras fúnebres debidas.

Desde un punto de vista estrictamente literario podría decirse que se trata de un claro ejemplo de ‘drama trágico en forma narrativa’. Es evidente que Jenofonte va dosificando escénicamente la progresión del relato, ateniéndose al esquema teatral de planteamiento-nudo-desenlace, solo que formalmente se desarrolla en forma de narración. El lector de esta prosa percibe la descripción eficaz y emotiva de una obra de teatro, porque sabe dar vida a la acción y a los personajes de una forma directa.

De otro lado, parece incuestionable que el episodio es claramente ficticio, y no solo el relato propiamente dicho sino también sus personajes (a excepción de Ciro), porque no se conserva ninguna otra fuente que hable de todo ello. Es un caso más de esas historias que, ya desde Heródoto, se intercalan en las narraciones historiográficas, y que buscan introducir un toque psicológicamente intenso en el conjunto. Sería un caso más de esas llamadas ‘novelas didácticas’, aunque todavía están muy lejos de la envergadura de la auténtica novela de época imperial<sup>4</sup>.

En cualquier caso, esta variante literaria de Jenofonte coadyuva a la pretensión general de toda la *Ciropedia*, que no es otra que hacer un elogio intachable de la figura de Ciro, una caracterización del monarca ideal, lo que implica la preparación de la exaltación de la monarquía, que se alcanzará en el helenismo.

## 1.2. Plutarco

Plutarco alude a este relato varias veces en sus *Moralia*, y en todas ellas se destaca la grandeza espiritual de Pantea, prueba inequívoca de que su historia se había convertido en un tema bien conocido para todos. Tres de las menciones transmitidas por Plutarco aluden al pasaje primero, cuando Ciro y Araspas hablan de su relación futura con Pantea, planteando un debate teórico sobre las características de la relación

<sup>4</sup> Esta idea de que se trata de un esbozo de lo que será la novela helenística, es un lugar común en los estudios pertinentes. A título de ejemplo citaré algunos, donde puede encontrarse mucha más información bibliográfica: Romilly (1988); Reichel (1995); Létoublon (2009); Jouanno (2009). En algún caso se ha sugerido como fuente argumental la tragedia fragmentaria *Protesilao* de Eurípides.

amorosa entre un hombre y una mujer<sup>5</sup>. La presencia y comportamiento de Ciro en esas tres escenas permiten suponer con toda probabilidad que el monarca asiático seguía siendo el centro de atención para Plutarco<sup>6</sup>, como sucedía en Jenofonte, aunque en la progresiva evolución del relato la figura de Pantea se irá convirtiendo en el centro del interés como mujer modélica. En otras dos ocasiones se trata de una simple referencia general a la figura de Pantea, lo que demuestra una vez más la amplia difusión de la *Ciropedia* en época imperial<sup>7</sup>.

### 1.3. Luciano

Luciano en el encomio retórico *Imágenes* (Εἰκονες)<sup>8</sup> describe la figura de Pantea de Esmirna, amante del emperador romano Lucio Vero, hermano adoptivo de Marco Aurelio. La homonimia entre las dos mujeres explica la alusión a la Pantea jenofonte, de la que hace un elogio emotivo, destacando su intensa dedicación a su marido Abradatas en los momentos previos al combate, pero sin mencionar el terrible desenlace, así como su belleza de su espíritu. Es un testimonio inequívoco de su popularidad varios siglos después.

### 1.4. Céler

Céler, rétor de mediados del s. II, debió de ser el autor de una μελέτη ('declamación') titulada *Αράσπας ὁ τῆς Πανθείας ἐρῶν* («Araspas, el enamorado de Pantea»), atribuida en ocasiones a Dionisio de Mileto<sup>9</sup>. Es un nuevo testimonio de la vigencia del relato de Jenofonte en esta etapa retórica de la época imperial.

### 1.5. Hermógenes de Tarso

Hermógenes de Tarso (s. II) menciona en dos ocasiones en su obra *Sobre las formas de estilo* (Περὶ ἰδεῶν)<sup>10</sup> el momento más emotivo del relato jenofonte, cuando Ciro contempla el cadáver de Abradatas en presencia de Pantea. En el primero (II 360), incluido en el apartado "Sobre el estilo sincero", comenta el rétor el incremento de emoción (πάθος) que experimenta todo pasaje en que se otorga voluntad a un objeto que no la tiene, como sucede con la mano cortada de Abradatas que, aunque muerta y amputada, percibe el trato de afecto de Ciro. Y, sorprendentemente, la fidelidad textual de Hermógenes al pasaje jenofonte llega hasta el punto de reproducir literalmente la expresión central del pasaje de Jenofonte: ἡ χεὶρ τοῦ νεκροῦ ἐπηκολούθησεν<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> En *Moralia* 31C Plutarco busca poner de manifiesto la virtud de la contención, como afirma Ciro. En *Moralia* 84F se utiliza a Jenofonte para destacar la permanencia de la virtud en las buenas personas. En *Moralia* 521F se reitera el valor del autocontrol del varón ante la belleza de la mujer.

<sup>6</sup> Cf. Gallé Cejudo (2001: 507-8).

<sup>7</sup> *Moralia* 706D y 1093C.

<sup>8</sup> Párrafos 10 y 20. Para un sugerente análisis de esta obra, cf. Chialva (2013).

<sup>9</sup> Cf. Filóstrato, *Vidas de los sofistas* I 22 (524).

<sup>10</sup> II 360 y 405.

<sup>11</sup> Hermógenes, *Sobre las formas de estilo* (Περὶ ἰδεῶν) II 360: ..., ὥσπερ ὁ Ξενοφῶν πεποίηκεν ἐν τῷ περὶ Ἀβραδάτην πάθει καὶ τὴν Πάνθειαν, ἔνθα ἔφη πρὸς τοῖς ἄλλοις καὶ τὸ "ἡ χεὶρ τοῦ νεκροῦ ἐπηκολούθησεν" («como hace Jenofonte en la historia de Abradatas y Pantea, donde junto con todo lo demás dijo también lo de: 'la mano del cadáver le siguió'»).

## 1.6. Filóstrato

Filóstrato el Viejo (s. II/III) en sus *Imágenes* pone de manifiesto una vez más su pertenencia al movimiento intelectual de la Segunda Sofística. Y además en esta obra desarrolla, de forma magistral, esa técnica retórica en la que se funden dos estrategias específicas: la ἔκφρασις y la ἐπίδειξις. La primera consiste en la descripción verbal de una obra pictórica, descripción que se hace de forma literaria, lo que implica no una mera descripción formal del cuadro, sino que busca representar lo que está sucediendo, lo que implica que la pintura adquiere una vida propia. A su vez, la ἐπίδειξις busca hacer una exhibición de la expresividad oratoria.

El contenido general de la obra es la descripción que Filóstrato va haciendo de una colección de cuadros reunidos en una pinacoteca de Nápoles, propiedad de un amigo del rétor. No se trata de una simple descripción de las pinturas, sino que el autor se las va enseñando y explicando a un niño, lo que facilitará la exhibición retórica. Y la crítica moderna se ha planteado ya desde Goethe la cuestión de si esa colección pictórica realmente existió o fue una ficción literaria de Filóstrato<sup>12</sup>. Tras un polémico siglo XIX, gran parte de la crítica ha terminado por aceptar la existencia real de tal colección, en la que predomina de forma absoluta la temática mitológica, aunque se incluyen tres cuadros históricos: Rodoguna (II 5), Pantea (II 9) y Temístocles (II 31). Pero la pretensión de este estudio es trazar la pervivencia del relato jenofonteo, y esta obra de Filóstrato proporciona un doble testimonio: de un lado, lógicamente, es evidente que para este autor la historia de Pantea seguía viva y era atractiva; pero, además, confirma su presencia también en el campo de las artes plásticas.

De otro lado, este pasaje no es la simple mención, general e imprecisa, vista en los testimonios anteriores desde Plutarco, sino que Filóstrato entra en una descripción emocionalmente mucho más intensa, fruto de la estrategia de la ἔκφρασις de la retórica de la época, porque la descripción literaria es más viva y aporta el movimiento y el toque temporal del que carece la representación plástica, más estática<sup>13</sup>. Lógicamente hay una distancia grande entre Jenofonte y Filóstrato. El primero desarrolla un relato narrativo con un principio, un desarrollo y un desenlace, frente a lo cual Filóstrato va a hacer una representación casi dramática de la escena final, en la que la protagonista yace muerta tras su suicidio por amor, y la descripción está llena de elementos emocionales destacados. En cualquier caso, es incuestionable que Filóstrato conocía muy bien el pasaje de Jenofonte, al que cita de forma expresa y con reiteración.

## 1.7. Otros rétores menores

En algunos rétores menores se menciona a Pantea de forma muy sucinta, lo que significa que al menos su figura y su historia se habían convertido en un relato habitual.

El rétor Favorino<sup>14</sup> (s. I/II), en su tratado sobre la *Fortuna* 1, se lamenta de cómo las acusaciones a la Fortuna se han convertido en un lugar común entre tipos distin-

<sup>12</sup> De Cuenca & Elvira (1993: 13ss.); de la Villa (2012: 427ss.).

<sup>13</sup> Lizcano Rejano (2000: 393 ss.).

<sup>14</sup> Tradicionalmente se venía atribuyendo esta obra a Dión de Prusa, maestro de Favorino, (or. 64), pero en estos momentos la mayoría piensa en Favorino como autor.

tos de personas, y en un momento dado menciona de pasada a Pantea, que hace lo hace por su marido.

Máximo de Tiro<sup>15</sup> (s. II) vuelve a hacer una breve alusión al relato de Pantea, cuando, en el debate sobre el goce de los diversos tipos de discurso, celebra los de contenido histórico. Y allí, al lado de figuras como Temístocles, Leónidas, Agesilao, y Ciro entre otros, surge una breve pero suficiente mención al goce de «compartir el amor con Pantea».

El léxico bizantino *Suda* en el artículo dedicado a Sotérico, poeta épico del s. II/III, informa de las obras que compuso, entre las que menciona un poema titulado *La historia de Pantea la mujer babilónica*, del que no se conserva ningún testimonio más preciso.

Apsines de Gádara (s. III) en su *Arte retórica* describe, con algunos ejemplos, cómo se puede suscitar piedad en el auditorio dando entrada a detalles materiales concretos de la situación del muerto, y entre ellos acude a la escena de Pantea junto al cadáver de Abradatas, mencionando el motivo ya comentado de la mano seccionada que ella cubre de besos<sup>16</sup>.

En el siglo V Siriano, neoplatónico discípulo del también neoplatónico Plutarco de Atenas, en su *Comentario a Hermógenes Περί ιδεῶν*, ya citado, acude de nuevo a la anécdota de la mano de Abradatas<sup>17</sup>.

## 2. Bizancio

En varios de los *Comentarios* bizantinos a la obra retórica de Hermógenes sigue reapareciendo el ya comentado tema de la mano muerta que sigue a la mano que la acaricia, pero ahora de forma más pormenorizada y próxima al texto jenofonteo, lo que supone un conocimiento directo de la obra original. Así, Juan de Sicilia (s. XI), al comentar el pasaje ya mencionado de Hermógenes, amplía la información sobre el relato original, y es evidente que ha acudido al propio texto de Jenofonte, al que sigue con más pormenor que el rétor<sup>18</sup>. No obstante, habría que anotar el hecho de que toda la acción afectiva Juan de Sicilia la atribuye a Pantea, y no a Ciro, un testimonio del progresivo cambio de protagonismo ya mencionado: ahora es Pantea el centro de atención como personaje modelo.

<sup>15</sup> Máximo de Tiro, *Disertación Filosófica* XXII (“El goce de los discursos filosóficos es mejor que el de todos los demás”), 5.

<sup>16</sup> *Ars rhetorica* X 40-41 Dilts-Kennedy: δεξαμένη τὴν χεῖρα ἀποκοπέισαν κατεφίλησε. No incluye la referencia a la reacción amorosa de besar la mano.

<sup>17</sup> Siriano, *In Hermogenem commentaria*, Leipzig, 1892, pág. 83.

<sup>18</sup> Johannes Rhetoricus, *Comentarium in Hermogenis Περί ιδεῶν* II 360 (vol. 6, pág. 431 Walz): Ὡςπερ ὁ Ξενοφῶν φησὶ γὰρ οὗτος ἐν πέμπτῳ τῆς παιδείας Κύρου, τοῦ πρώτῳ βασιλεύσαντος Περσῶν, ὅτι ἡ Πανθία, τεθνῶτος τοῦ ἀνδρὸς Ἀβραδάτου, βασιλέως Σούσων, ὑπὸ τῶν Αἰγυπτίων, καὶ ἀποκοπέισις αὐτοῦ τῆς χειρὸς, λαβοῦσα ταύτην κατεφίλει· ἦν γάρ, ὡς ἀπεκόπη, ἀρμοσθεῖσα τῷ ἰδίῳ σώματι· φησὶ γάρ· καὶ ἡ χεὶρ ἐπηκολούθει («Como Jenofonte. Efectivamente, éste dice en el quinto (séptimo) libro de la *Educación de Ciro*, el primer rey de los persas, que Pantea, muerto su marido Abradatas, rey de Susa, a manos de los egipcios, y dado que le había sido amputada la mano, ella la recogió y se la besaba -una vez amputada, le había sido ensamblada al propio cuerpo (ἀρμοσθεῖσα τῷ ἰδίῳ σώματι)-. Y efectivamente dice: y la mano le seguía (ἡ χεὶρ ἐπηκολούθει)»). Hay un error en el texto, porque no se trata del quinto sino del séptimo libro de la *Ciropeidia*.



Un segundo *Comentario*, en este caso anónimo, a la obra de Hermógenes<sup>19</sup> sigue la pauta de la obra de Juan de Sicilia, y, aunque su contenido es más sintético, mantiene no obstante los mismos rasgos generales que encontramos en Juan de Sicilia<sup>20</sup>.

## 2.1. Zonaras

Zonaras (s. XI/XII) en su *Epítome* no se olvida del personaje de Ciro, y para ello se sirve, entre otros autores antiguos, de la *Ciropedia*. Llegado el momento no pasa por alto la historia de Pantea y Abradatas, que describe en el libro III, intercalada entre los capítulos 19 y 23b, aunque, como viene sucediendo, no es un contenido historiográfico importante, sino un relato novelesco que embellece la narración y, sobre todo, ayuda a destacar la personalidad de Ciro. Suele decirse que esta obra de Zonaras es un resumen, sin mucho valor, de un bloque de libros de autores clásicos, principalmente historiadores, entre los que está la *Ciropedia*. En consecuencia, están plasmadas en la obra de Zonaras las partes importantes destacadas más arriba, con la presencia de todos los personajes intervinientes con sus funciones desarrolladas en la obra-fuente (Ciro, Pantea, Araspas y Abradatas), y manteniendo el mismo orden de intervención de Jenofonte, aunque de forma claramente más abreviada. Pero está fuera de duda que tenía el texto jenofonteo encima de la mesa de trabajo, como queda en evidencia en los casos en que reproduce prácticamente de forma literal algunos pasajes, en especial cuando se trata de intervenciones dialogadas<sup>21</sup>.

## 2.2. Tzetzes

Tzetzes (s. XII), dado su alto nivel de erudición clásica, tampoco se olvida del relato de Jenofonte en su *Libro de historias (Chiliades)* en la historia 99 (libro III, vv. 648-805), titulada “Sobre Abradatas el general y rey de Susa”. En ella se despliega una narración continua del relato, de forma resumida pero sin descuidar los puntos principales con sus personajes correspondientes: llegada de Pantea al campamento de Ciro en calidad de cautiva; episodio de ella con Araspas y con la intervención de Ciro, aunque de forma muy breve; entrada en escena de Abradatas; preparación para la batalla, equipamiento de Abradatas a manos de Pantea, y despedida de los esposos; desarrollo de la batalla, muerte de Abradatas, lamento de Ciro y suicidio de Pantea. Y a estas líneas generales de la acción se añade la entrada de pasajes textuales muy próximos al texto jenofonteo.

En consecuencia y como reflexión general, hay que decir que una vez más la *Ciropedia* en general y la historia de Pantea y Abradatas en concreto eran materia narrativa bien conocida en Bizancio, hasta el punto de poder afirmar que el texto original debía de estar presente en el trabajo de Tzetzes. De otro lado, y a juzgar por el título de la historia, podría pensarse que en este autor hay un intento de hacer subir el

<sup>19</sup> Anonymus, *Scholia in Hermogenis* Περί ιδεῶν II 360 (vol. VII, pág. 1078 Walz).

<sup>20</sup> Ὁ Ἀβραδάτης εἰς πόλεμον τέθνηκε, καὶ ἔκοψαν τὴν χεῖρα αὐτοῦ, καὶ ἡ γυνὴ ἐκράτει τῆς χειρὸς αὐτοῦ καταφιλοῦσα, καὶ ἠκολούθει ἡ χεὶρ αὐτοῦ («Abradatas murió en guerra, y le cortaron la mano, y su mujer retenía la mano de él besándola, y la mano de él la seguía»).

<sup>21</sup> Un ejemplo, entre otros, es cuando Ciro llega ante el cadáver de Abradatas, junto al que está sentada Pantea. Jenofonte (VII 3, 8) dice: Ἐπει δὲ εἶδε τὴν γυναῖκα χαμαὶ καθήμενην καὶ τὸν νεκρὸν κείμενον, ἐδάκρυσέ τε ἐπὶ τῷ πάθει καὶ εἶπε: Φεῦ, ὦ ἀγαθὴ καὶ πιστὴ ψυχὴ. Zonaras (III 23b, pág. 252): Καὶ ὡς εἶδε τὴν Πάνθειαν χαμαὶ καθήμενην καὶ τὸν νεκρὸν κείμενον, ἐδάκρυσε καὶ εἶπε: Φεῦ, ὦ ἀγαθὴ καὶ πιστὴ ψυχὴ.



protagonismo de Abradatas al nivel del de la Pantea jenofontea, pero el desarrollo de la narración pone en evidencia que ella sigue ocupando también el lugar preferente en el relato.

### 3. El Renacimiento: la prosa

Con la llegada del Renacimiento la *Ciropedia* llegará a ser una obra de gran influencia porque, en buena medida, el *Ciro* que describe Jenofonte va a representar el modelo perfecto del Príncipe renacentista<sup>22</sup>, en el que se funden las dos grandes pasiones del humanismo: la política y la educación.

Su lectura será temprana y frecuente en Occidente. El portugués Vasco de Lucena, a petición de Carlos el Temerario, la traduce al francés<sup>23</sup>, siguiendo la versión latina hecha por Poggio Bracciolini (1445: *Institutio Cyri*). En 1476 Francesco Filelfo (1398-1481) hace una primera traducción, impresa, al latín. *La editio princeps* (en griego) sale de la imprenta de P. Junta en el año 1516. Y al poco se traduce ya al italiano (1521, J. Poggio). Podría decirse que a mediados del s. XVI la *Ciropedia* de Jenofonte era accesible en las principales lenguas vernáculas europeas: francés (1547, Vintimille); alemán (1540, H. Boner); español (1552, Diego Gracián de Alderete, Salamanca); inglés (1560?, W. Barker)<sup>24</sup>. Y, lógicamente, esta accesibilidad a la obra entera proporcionará una mayor difusión del relato, que ahora se narra con un pormenor mucho mayor que las breves alusiones vistas en la etapa final de la Antigüedad. Y esta mayor envergadura narrativa permitirá a su vez, en ocasiones, la entrada de tratamientos innovadores en el desarrollo del relato.

Sus primeras apariciones son, en general, obras en prosa, que buscan una recreación puramente narrativa de la historia. Son relatos breves, narrados de forma seguida, sin las interrupciones e intercalaciones de la *Ciropedia*, y sin la planificación emotiva y teatral de Jenofonte. Y se persigue básicamente la narración de una historia dotada de unos valores morales que le dan el rango de *exemplum*, frente a la inequívoca intención de Jenofonte de escribir realmente una obra-elogio indiscutible de *Ciro*, de forma que, como ya se ha señalado, la finalidad primordial de la historia de la pareja protagonista había sido destacar la gran humanidad y sensibilidad del soberano persa, mientras que ahora, ya en Occidente, lo que se pretende destacar es la grandeza de espíritu de la pareja, en especial de la esposa con su heroica decisión final.

#### 3.1. Matteo Bandello

En 1554 Matteo Bandello publica tres bloques de cuentos<sup>25</sup> con el título de *Novelle*, que en líneas generales son una continuación de la colección de Boccaccio en su *Decamerón*. En el vol. III novella 9, Bandello cuenta la historia de Pantea: “Istoria de la continenza del rey *Ciro* ed amore coniugale di Pantea”.

<sup>22</sup> Cf. García Sánchez (2019).

<sup>23</sup> Con el título *Traitté des faiz et haultes prouesses de Cyrus*.

<sup>24</sup> Paralelamente se publicó alguna otra edición del texto griego: S. Castalione, Basilea 1548; H. Estienne, Ginebra 1561, aunque verosíblemente debieron de tener más influencia las traducciones.

<sup>25</sup> Un cuarto, y último, aparecería en 1573, ya fallecido Bandello.

Cada relato comienza con una reflexión introductoria general que, a continuación, se ejemplifica en la historia correspondiente<sup>26</sup>. En esta ocasión, tras una breve afirmación de la superioridad del hombre sobre la mujer, hace a continuación una firme descripción de la valía de la mujer<sup>27</sup>, tras lo que pasa a contar la historia de Pantea, como ejemplo de esa reflexión general.

Tras esa introducción viene la narración del relato jenofonteo. Bandello describe de manera sucinta el desarrollo de la acción, pero no olvida ninguno de sus puntos centrales y, al tiempo, da entrada y menciona por sus nombres a los cuatro personajes protagonistas (Pantea, Abradatas, Ciro y Araspas), a los que caracteriza con el mismo perfil de Jenofonte. Incluso, en algún momento, abandona la pura narración para dar voz a los personajes, como hace Jenofonte. Solo prescinde del tema del enamoramiento de Araspas por Pantea, motivo que en la recepción occidental será reutilizado de formas diversas. En definitiva, es incuestionable que Bandello conocía muy bien la *Ciropedia*.

Ahora bien, alude a dos momentos en el relato que no menciona Jenofonte. El primero es el episodio de Ciro al tratar de cruzar el río Gindes, en su marcha contra Babilonia, cuando divide el cauce del río en un montón de canales en castigo por haber causado la muerte de uno de sus caballos sagrados; y es evidente que aquí Bandello tenía delante el pasaje de Heródoto, I 189-90<sup>28</sup>. La segunda novedad tiene que ver con el momento de la muerte de Abradatas, que en Jenofonte tiene lugar en su ataque a Lidia, mientras que Bandello la sitúa, bastantes años después, en la guerra de Ciro con la tribu de los maságetas, a cuya reina Tomiris propone desposarla como estratagema para adueñarse también de su territorio. También este elemento nuevo lo toma de Heródoto, I 205ss, lo que indica que Bandello también conocía bien la obra herodotea<sup>29</sup>.

### 3.2. François de Belleforest

Unos años más tarde, desde los sesenta hasta los ochenta, François de Belleforest (1530-1583) publica en varios volúmenes unas *Histoires tragiques*, en las que va traduciendo la obra de Bandello, aunque de una manera libre estilísticamente pero que no altera la obra-modelo. En el vol. 4 (1571, págs. 493-514) aparece el relato de Pantea y Abradatas. Es un nuevo testimonio de la difusión de este tipo de obras en el s. XVI. Algo semejante sucede con la traducción inglesa que William Painter (1540?-1595) hace de Bandello, y que recoge en su *The Palace of Pleasure*, capítulo XI (“Cyrus and Panthea”).

<sup>26</sup> También Boccaccio comienza con una breve nota introductoria en cada caso, pero persigue algo muy distinto.

<sup>27</sup> «Ed ancor che per l'umane e divine leggi l'uomo sia capo de la donna, non segue perciò che le donne debbiano essere sprezzate o tenute como serve, essendo il sesso loro atto ad ogni virtuoso ed eccellente ufficio che a l'umana vita si convenga».

<sup>28</sup> No solo por la descripción general de la anécdota sino por el pormenor en el número de canales abiertos: frente a los 360 de Heródoto, Bandello lo rebaja exactamente a la mitad, 180, tal vez porque pensaría que eran de doble sentido.

<sup>29</sup> La situación de la obra de Heródoto es paralela a la de Jenofonte: en 1474 Lorenzo Valla publica su traducción latina; Aldo Manucio imprime la *editio princeps* en 1502; la versión alemana aparece en 1530 (Boner); la italiana en 1533 (Boiardo); la francesa en 1552 (Saliat, libros I-III; Saliat, IV-IX, 1559).

### 3.3. Gabriel Chappuys

En 1584 Gabriel Chappuys (1546-1613) publica sus *Facétieuses journées*, una colección más de las famosas *novelle* de la época, ese género de relato breve que, siguiendo la huella del *Decamerón* de Boccaccio, pretende entretener a la par que hacer gala de una notable erudición literaria<sup>30</sup>. Esas *Journées* son también un bloque de cien relatos breves, como era casi de rigor en la tradición de las *novelle*, y en este caso el número 96 (journée X nouvelle 6) tiene por título “Panthée femme d’Abradat”. Tras un breve preámbulo, se puede decir de elogio a las mujeres<sup>31</sup>, Chappuys en un breve resumen de seis páginas narra los puntos principales de la historia, pero al tiempo da entrada también a alguna información puramente histórica, lo que parece sugerir que conocía el relato más o menos completo, aunque en otro momento se equivoca, cuando atribuye la batalla fatal a su enfrentamiento con la reina Tomiris, que es posterior y ocupa el final de la *Ciropedia*. No obstante, remodela algún elemento del lado emocional: Araspas no pretenderá poseerla, sino que es el propio Ciro quien se enamora de ella dada su belleza, con lo que de esa manera se destaca más el conflicto amoroso, pretensión que Jenofonte siempre rechazó dado su interés de que la figura de Ciro no tuviera ninguna sombra.

### 3.4. Madeleine de Scudéry

Casi un siglo más tarde de la obra original de Bandello, la escritora francesa Madeleine de Scudéry (1607-1701) publica en 1642 el volumen primero de sus famosas *Harangues*<sup>32</sup>, en las que diversos personajes femeninos históricos pronuncian un solemne alegato dirigido a un personaje próximo a su entorno vital. Se trata, pues, nuevamente de una obra en prosa, pero, dado su contenido, tiene un perfil en alguna medida escénico. El capítulo noveno se titula “Panthée à Cyrus”. Es un prolijo, y a veces repetitivo, monólogo de la escena final de todo el relato jenfonteo: una recreación de, exactamente, *Ciropedia* VII 3-8-13<sup>33</sup>. En ese marco la protagonista da salida a su dolor, a su entrega, y hace una descripción detenida de las virtudes de su marido. Llega incluso a mencionar el detalle de la mano del cadáver, ya comentada más arriba. Pero, al tiempo, da entrada a nuevos elementos que, en buena medida, Scudéry ha tomado del tratamiento teatral que este relato ha recibido en los decenios anteriores, y que será tratado más abajo. Así, Pantea se hace culpable de la muerte de su marido por su desmedido empeño en que Abradatas agradezca a Ciro su generosidad, lo que le va a llevar a un excesivo y fatal protagonismo dentro de la batalla. Describe con gran emoción el momento en que se separan, camino él de la batalla. Y, en un momento dado, la imaginación lleva a Pantea a describir el desarrollo del combate sin estar presente. Finalmente, Scudéry tampoco olvida el tema de Araspas,

<sup>30</sup> La pasión de Chappuys por este tipo de narración se manifiesta en que tradujo al francés los *Ecatommiti* de Giambattista Giral di Cinthio.

<sup>31</sup> «Les personnes ... ont souvent accoustumé de dire mal des femmes. Mais qui voudroit mesdire des hommes, on auroit beaucoup plus ample matière. Or estant tenue de soustenir mon sexe, vous en disant bien, je vous raconteray un cas certainement advenu d’une femme, laquelle a fort aymé son mary».

<sup>32</sup> Scudéry (1642: 169-186). Aunque en el título de la obra se atribuye la autoría a su hermano Georges, la crítica en general suele atribuirselo a Madeleine. Cf. Aronson (1986: 125-137).

<sup>33</sup> A título de ejemplo, la frase última original dice: «Confia, Ciro, que no te ocultaré con quién quiero ir», frente a la que Scudéry concluye: «Je vous promets que vous sçaurez bien-toft, le lieu que ie choisiray pour ma retraite».

aunque lo menciona de forma sencilla y delicada, lamentando su enamoramiento de Pantea y el dolor que su muerte causó a su amigo Ciro que, no obstante, había salido en defensa de la heroína<sup>34</sup>.

Entre 1649 y 1653 vuelve, tangencialmente, al relato en su famosa novela *Artamène ou le Grand Cyrus*, la más larga de la literatura francesa, un modelo de la variante literaria denominada *roman-fleuve*. Este tipo de obra no tiene nada que ver con *le nouvelle* anteriores, breves y centradas en un único tema. Ahora se trata de una novela prolija, aparentemente de contenido histórico —aquí se acude a la figura de Ciro II—, aunque en realidad es un traslado a época antigua de personajes e historias de la Francia de su época. Las líneas muy generales del relato se mantienen, pero la materia narrativa no tiene nada que ver con Jenofonte. Podría decirse, al menos, que la autora mantiene los elementos básicos dado el marco narrativo entorno a Ciro, lo que supone que también tenía conocimiento de la *Ciropedia*. La estructura general consta de diez grandes partes, cada una de las cuales se fragmenta a su vez en varios libros, y dentro de cada uno de estos se da entrada además a una historia independiente, que cuenta en su totalidad. La historia de Pantea y Abradatas se desarrolla en V 1 y VI 1<sup>35</sup>.

### 3.5. Pierre Le Moyne

Entre una y otra obra de Scudéry, en 1647, el jesuita Pierre Le Moyne (1602-1672) publicaba *La gallerie des femmes fortes*, unas biografías de personajes femeninos históricos con la intención de erigirlos en modelos de moralidad. La obra se divide en cuatro bloques según su religión: judías / bárbaras / romanas / cristianas. Y en cada uno de ellos se incluyen cinco personajes. Pantea es la primera del grupo de las mujeres bárbaras, junto con Camma de Galacia<sup>36</sup>, Artemisia<sup>37</sup>, Mónica<sup>38</sup> y Zenobia<sup>39</sup>. El desarrollo de cada una sigue un esquema regular: 1) representación pictórica (en el caso de Pantea, se representa un reducido campo de batalla, un tanto impreciso, con la figura de ella a tamaño mucho mayor); 2) narración del relato (se describe con emoción el pasaje de *Ciropedia* VII 3, 2-16 ya comentado más arriba, y es muy verosímil que Le Moyne conociera la obra jenofonteá); 3) soneto (los dos cuartetos son una descripción doliente, al tiempo que triunfante, de Abradatas muerto, mientras que los dos tercetos se centran en Pantea, a la que sugiere seguir viviendo y se lamenta de su previsible e inminente muerte); 4) alabanza del personaje (hace un elogio sin medida de Pantea: «Panthée eut un esprit philosophe dans un corps de femme ... sous un Ciel barbare»); 5) reflexión moral (aunque la muerte voluntaria sería horrible para una cristiana, el comportamiento de Pantea como esposa fue plenamente imitable para cualquier cristiana, un modelo); 6) pregunta moral (la observancia rigurosa del amor conyugal en la mujer fuerte); 7) ejemplo (Ingonda de Galia, esposa del visigodo español Hermenegildo, junto con Clotilde, princesa burgundia, casada con el

<sup>34</sup> Mazouer (2005).

<sup>35</sup> La mención puntual a este relato es frecuente en numerosos escritores. Un ejemplo: Montaigne, *Essais* III 10 (“De ménager sa volonté”).

<sup>36</sup> Sacerdotisa de Ártemis, mujer de Sinato, tetrarca de Galacia. Cf. Plutarco, *Moralia* 257E-258C (*Virtudes de las mujeres* 20).

<sup>37</sup> Mujer y hermana de Mausolo, sátrapa de Caria.

<sup>38</sup> Esposa de Mitridates VI.

<sup>39</sup> Reina de Palmira.

rey franco Clodoveo I). En definitiva, Le Moyne, desde la óptica de esta obra, utiliza el pasaje último de la *Ciropedia* con una finalidad moralizante, sirviéndose una vez más de un cierto estilo de representación pictórica.

En conclusión, la prosa renacentista, en especial la italiana y la francesa, utiliza en varias ocasiones el relato de Jenofonte dentro de antologías de personajes célebres, y lo hace en forma de breves desarrollos de pocas páginas, donde se persigue destacar la castidad y, sobre todo, la valía moral de la heroína, un ejemplo más del movimiento de un feminismo incipiente, como bien comenta Hippolyte La Mesnardière (1610-1663) en el apartado “Femmes illustres par leur chasteté” de su *Poétique*, donde la menciona junto con Penélope, Lucrecia, Artemisia y Mariana<sup>40</sup>. El esquema general es un resumen del relato de la *Ciropedia*, centrado en destacar la figura de Pantea, no de Ciro, y con un énfasis especial en el desenlace trágico, a la par que grandioso y ejemplar.

#### 4. El Teatro

El relato de Abradatas y Pantea, tras su reaparición inicial en la prosa del s. XVI, subirá al poco tiempo a la escena, y de forma intensa en el teatro francés de la primera mitad del s. XVII, donde entre 1571 y 1639 se escriben seis obras tituladas *Panthée*, y todas ellas con el apelativo de *tragédie*.

Este éxito teatral se debe tal vez a que su fuente argumental, el relato original de la *Ciropedia*, presenta ya un claro tratamiento teatral implícito, que se difumina al ir repartido a lo largo de los libros V-VII de la narración histórica central, como ya se ha sugerido más arriba. En consecuencia, el desarrollo argumental básico es plenamente fiel a la fuente jenofonte: se mantienen los personajes centrales, sus relaciones entre sí, el nudo dramático es el mismo, así como el desenlace, trágico al mismo tiempo que enaltecido.

Sin embargo, como suele suceder en el proceso de Recepción del material greco-latino, se incorporan diversos elementos nuevos, que van a realzar el tratamiento teatral. En primer lugar, al darse el relato entero y de forma continua, sucede que tanto el nudo dramático general como el desarrollo de las escenas individuales experimentan una mayor acentuación tanto teatral como dramática. De igual manera, los temas centrales (amor – fidelidad – respeto) adquieren una mayor relevancia al aumentar su espacio expresivo. A su vez, la pura acción teatral se vuelve más complicada con la adición de personajes nuevos. También, la alteración del comportamiento de los protagonistas complica el tema de fondo. Finalmente, se da entrada a elementos nuevos que aportan el carácter literario de tragedia al desarrollo de la trama: por ejemplo, el empleo de los sueños, ausentes en Jenofonte pero que ahora, en la tragedia, son el instrumento adecuado para anunciar un destino ineludible; y también la entrada de los sentimientos de falta y de responsabilidad, componentes básicos en toda tragedia. En definitiva, la narración de Jenofonte, que ya tenía en su versión inicial un claro perfil de acción teatral, ahora se va a convertir en una auténtica tragedia escénica.

---

<sup>40</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, 1639, págs. 115-116: «Nous treuüons dans les Histoires, quatre ou cinq Femmes Illustres par leurs chastes inclinations; Penelope entre les Grecs, Lucrece parmi les Romains, Arthémise dans la Carie, Mariane parmi les Iuifs et Panthée chez les Susiens», y unas líneas más abajo la contrapone a Cleopatra.

A decir verdad, ya en la mitad del s. XVI aparecen algunas tragedias. En 1560 se publica en Bolonia una *Panthia* de Rinaldo Corso (1525-1582), dedicada a Isabella Gonzaga, marquesa de Pescara, aunque probablemente su estreno fue anterior, en 1551. La primera *Panthée*<sup>41</sup> francesa, obra de Guersens (1543-1583), se publica en Poitiers en 1571<sup>42</sup>. Su tratamiento teatral es bastante próximo al desarrollo narrativo de Jenofonte, lo que supone una tensión emocional menor de la que debe aportar toda obra de teatro. El acto primero es una novedad en contenido y personajes: Baltasar, rey de Babilonia, está enamorado de Pantea y se lamenta del rechazo de ella, ante lo que su ayudante Achate trata de animarlo con el argumento de que el dinero lo puede todo; no obstante, Pantea lo vuelve a rechazar poniendo énfasis en la fuerza de su determinación: «Je suis, je suis plus souverain / etant de mes désirs la Reine». Los actos II y III siguen fielmente el relato de Jenofonte: Araspas pretende a Pantea; ella se niega; un eunuco sugiere llamar a Ciro; Ciro llega y ordena al eunuco que haga desistir a Araspas. En el acto IV Pantea llega a escena con la noticia de la muerte de Abradatas, que no interviene nunca en la obra, y, tras el correspondiente lamento, se da muerte en escena, comportamiento que siguen a continuación los tres eunucos de la tradición. En el acto V el mensajero repite el desenlace. Entre acto y acto el coro, al estilo grecolatino, interviene con los comentarios pertinentes a la acción previa. Es una obra de teatro con largos parlamentos, pero carente de la fuerza emocional que aporta la acción escénica<sup>43</sup>.

#### 4.1. Charles Guérin Daronnière

Ya en el s. XVII Charles Guérin Daronnière publica en 1608 una nueva *Panthée* donde busca ceñirse más al guion de Jenofonte, para lo que elimina el episodio de Baltasar. La trama narrativa y la tensión dramática siguen de cerca el relato de la *Ciropedia*, pero en ambos terrenos se da entrada a cierto avance teatral: el personaje de Araspas se entrega a una locura pasional muy superior, que le lleva incluso al desprecio del amor; a su vez, en la parte final se da entrada, aunque todavía de forma leve, al tema de los sueños que experimenta Pantea, cuando su marido se ha ido camino del combate. En general podría decirse que todavía Guérin Daronnière se atiene a un estilo narrativo próximo al de Guersens, aunque se incrementa la acción teatral.

#### 4.2. Claude Billard

En este bloque inicial se incluye también Claude Billard (1550-1618), que en 1610 publicó una nueva *Panthée*. Ahora el desarrollo del relato, aunque mantiene el argumento general, experimenta una notable alteración. La acción comienza cuando ya ha transcurrido buena parte de la historia jenofontea y la mayor parte de la acción teatral se desliga del nudo dramático original: Pantea y Abradatas, por separado, describen lo sucedido en un acto cada uno, se da entrada a personajes (Astiages y Cresos) y asuntos un tanto ajenos a la trama argumental. No obstante, se mantiene en el acto III la escena del momento en que Pantea cubre de joyas a su marido al ayudarlo a

<sup>41</sup> Lleva como subtítulo en la propia portada: *Tragédie, prise du Grec de Xénophon*.

<sup>42</sup> Es la única que aparece en el s. XVI. Las cinco restantes pertenecen ya a los comienzos del s. XVII. De otro lado, la coincidencia de fechas con la ya citada obra de Belleforest pone de manifiesto la notable acogida de la obra jenofontea ya en el siglo XVI, y tal vez con mayor énfasis en Francia.

<sup>43</sup> Cf. Mazouer (2012: 20).



vestirse para el combate. Finalmente, en el último acto tiene lugar el desenlace con la muerte de la protagonista, momento que Billard sitúa en el propio campo de batalla, cuando Pantea busca el cadáver de su marido, con lo que consigue un enorme incremento de la emoción escénica. En líneas generales podría decirse que Billard se incluye en ese grupo de dramaturgos todavía muy condicionados por el estilo narrativo en el desarrollo de la acción teatral.

### 4.3. Alexander Hardy

Con Alexander Hardy (1570-1632) puede decirse que el relato de Jenofonte alcanza un destacado grado de novedad teatral. Su *Panthée* carece de fecha de creación, se publicó en 1624 junto con otras piezas suyas, a modo de antología, pero, dada su amplia producción teatral, suele atribuírsele una fecha bastante anterior, entre 1604 y 1610<sup>44</sup>. La acción dramática sigue en general la narración de la *Ciropedia*, como pone de manifiesto el que no haya ningún personaje nuevo en el desarrollo de la acción. Pero ahora se da entrada a diversas innovaciones. De ellas unas son formales: se prescinde de todo lo que afecte a la vida política y militar de Ciro, como hacía Jenofonte, para centrarse en la historia trágica de Pantea y Abradatas<sup>45</sup>; y reaparece con intensidad el sueño que ella tiene del final de su marido. Pero la innovación más importante es la alteración que experimentan algunos de los personajes: Araspas da salida a una pasión amorosa descontrolada para con Pantea; Ciro recrimina con dureza su comportamiento; a Pantea le cuesta convencer a su marido de pasarse al lado de Ciro, porque este en principio siente miedo de traicionar a los suyos, situación que queda plenamente de manifiesto en la intensa discusión que al respecto sostiene el matrimonio en el Acto III / escena 2, lo que a su vez va a definir el sentido del suicidio final de la heroína: Pantea se quita la vida no solo por desesperación amorosa sino por cierto sentido de culpabilidad. Es claro que ahora no se asiste ya al relato lineal original, sino que se da entrada a puntos nuevos y, sobre todo, se acentúan ligeras insinuaciones antiguas, todo lo cual coadyuva a un gran incremento de la tensión dramática.

### 4.4. Jean-Gilbert Durval

Durval escribe una quinta *Panthée* (1637)<sup>46</sup> con una estética muy irregular, caracterizada fundamentalmente por dos rasgos: complejidad en el desarrollo argumental y espectacularidad escénica, frente a la contención de sus predecesores. Junto a la trama central jenofonteana Durval da entrada a una intriga secundaria a cargo de dos nuevos personajes: Tigrane, príncipe armenio, y su esposa Arménida, que se disfraza de hombre para unirse a su marido en el campo de batalla. De otro lado, es propenso a lo espectacular, como se refleja en el desenlace sangriento y patético en que hace morir a Pantea que, desaparecida por una acción escénica tan prolija, reaparece en el momento final y se esfuerza por llamar la atención: se apuñala, pronuncia un largo parlamento, se derrumba, se levanta y termina cayendo muerta.

<sup>44</sup> Berrégard (2012: 306).

<sup>45</sup> No obstante, se prescinde de dos momentos notables: la escena en que ella reviste a su marido de las armas que ha hecho fabricar para él, así como el momento de la despedida entre la pareja.

<sup>46</sup> Publicada en 1639.



#### 4.5. François Tristan L'Hermite

Tristan L'Hermite (1601-1655), finalmente, escribe una nueva *Panthée*, prácticamente contemporánea a la de Duval<sup>47</sup>, y es, junto con la de Hardy, la que alcanza un nivel más alto como teatro trágico. La línea general de la acción dramática es paralela a la obra de Hardy: ambas son una sabia adaptación de un relato novelesco a una estructura teatral. Pero Tristan añade por su parte algunos elementos que enriquecen el tratamiento de tragedia. Un ejemplo claro es el perfil y la trayectoria de Araspas que, en alguna medida se convierte en el segundo personaje más importante, después lógicamente de Pantea, en el desarrollo de la acción: en un primer momento controla su pasión amorosa por la heroína, aunque le altera oír hablar en positivo de Abradatas; luego se lo confiesa a una ayudante de Pantea, que trata de calmarlo; más adelante Pantea por su parte lo trata con delicadeza y afecto y él termina por abrirle su corazón, ante lo que ella reacciona negativamente; Ciro, enterado, le recrimina con dureza, a lo que Araspas contesta que prefiere la muerte antes que arrepentirse de su amor; finalmente, ante la noticia de la muerte de Abradatas, el ardiente enamorado se alegra porque cree ver posible el final de su tormento, pero ante el suicidio de Pantea estalla en elogios de admiración por ella y decide quitarse la vida también él, siguiendo el comportamiento de su amada. Los demás personajes centrales también experimentan notables innovaciones. Por lo que se refiere a Pantea, el motivo ya comentado del sueño aparece pronto en el desarrollo de la acción dramática, lo que lógicamente supone el inicio de la sombra trágica del desenlace y, además, fundamenta la doble sensación de falta y culpa que va a embargar su corazón, elementos totalmente ausentes en el relato de Jenofonte. También se enriquece el perfil dramático de Abradatas que, aunque acepta servir a Ciro persuadido por Pantea, sin embargo, aflora en su corazón un brote de celos ante las alabanzas sin medida que su mujer dedica al rey persa. A su vez, el personaje de Ciro está más elaborado en Tristan: ante la argumentación de Pantea para justificar que su marido se pase al lado de Ciro en la contienda, este, razonando contra sus propios intereses, pero haciendo al tiempo una exhibición de honestidad y fidelidad, critica con dureza esa conducta futura de Abradatas, cuando abandone al rey asirio y se pase al lado de Ciro.

#### 4.6. Luis Vélez de Guevara

Todavía en el s. XVII el tema de Abradatas-Pantea también entró en el teatro español. El dramaturgo español Luis Vélez de Guevara (1579-1644) es autor de una comedia titulada *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*<sup>48</sup>. Su tratamiento del relato es ya muy distinto de lo visto hasta ahora. La inexistencia en la trama de la figura de Abradatas pone ya de manifiesto que se elimina el centro del nudo dramático. Ahora la acción se limita a la parte inicial original, la relación amorosa entre Pantea y Araspas, personajes que además adoptan unos planteamientos contrarios a la línea general de la tradición. La Pantea de Vélez de Guevara no tiene nada que ver con la de Jenofonte ni con toda la recepción analizada hasta aquí. La figura de Aras-

<sup>47</sup> Se estrena en el invierno de 1637-8 y se publica en 1639.

<sup>48</sup> Esta obra tiene una cierta complejidad en sus inicios editoriales: se conservan de ella dos 'apuntes' manuscritos con este título y con fecha de 1767, atribuidos a Vélez de Guevara; pero al tiempo hay una edición impresa de 1671, titulada *Araspas y Pantea* y atribuida a Francisco Salgado. Cf. González Martínez (2014) y González Martínez (2015), que unifica las variantes editoriales y mantiene la autoría de Vélez de Guevara.

pas adopta una postura positiva, de forma que la tensión trágica original se convierte en una comedia de enredo amoroso. Por supuesto con un final feliz.

#### 4.7. Luise Kulmus

Ya en el s. XVIII Luise Kulmus (Gottsched<sup>49</sup>) (1713-1762) publicó en 1744 una tragedia titulada, una vez más, *Panthea*. Su marido J.C. Gottsched, tratando de elogiar la obra, dirá que sigue fielmente el relato de la *Ciropedia*, con la salvedad de la muerte de Araspas y la presencia de algunos personajes secundarios nuevos, pero la realidad es otra. Aunque el argumento general del relato xenofonteo se mantiene, se introducen notables alteraciones dentro de ese elemento relevante que ha ido sobresaliendo en su tratamiento en el teatro francés ya analizado: la pasión amorosa de Araspas.

La idea que gobierna la acción dramática es el cumplimiento rígido de la moralidad y su contrario. Y en esta situación hay dos bloques contrapuestos con rango de tragedia. El grupo positivo lo componen Pantea y Ciro: ella representa la virtud de la fidelidad marital, y Ciro ofrece un perfil de moralidad en todas sus variantes. El grupo negativo lo forman Araspas, en su ya mencionada inclinación erótica para con Pantea, e Histaspas, general del ejército persa de Ciro, que se enfrenta a otro tipo de fidelidad, la que siente Ciro por Abradatas, lo que le produce una envidia irresistible<sup>50</sup>. De esta manera ambos planifican que Abradatas intervenga en la parte más dura de la batalla, lo que le llevará a la muerte. En consecuencia, Pantea se suicida siguiendo el relato tradicional, Araspas hace lo mismo tras admitir su culpa, pero curiosamente, Kulmus no completa el final esperado, en el que también Histaspas debería haber muerto<sup>51</sup>.

#### 4.8. Christoph Martin Wieland

Finalmente, en 1760 Christoph Martin Wieland (1733-1813)<sup>52</sup> publica *Araspes und Panthea. Eine moralische Geschichte in einer Reihe von Unterredungen*, cuyo título pone ya de manifiesto el tema general. Su estructura formal es ambigua, no es prosa tradicional ni teatro, sino el desarrollo de una narración de forma absolutamente dialogada, lo que le aproxima más al segundo tipo.

Ahora el tema central del relato es Araspas y su relación amorosa con Pantea, a través de lo cual Wieland busca presentar un episodio ejemplar de moralidad, atravesado de caídas y recuperaciones de su protagonista. La parte inicial, primero entre Ciro y Araspas, desarrolla fielmente el comienzo del Libro V de la *Ciropedia* descrito más arriba: Araspas comenta a Ciro la belleza de Pantea, y este intenta hacerle ver la necesidad de dominar las emociones iniciales para evitar caer en posteriores pasiones incontrolables. Y, tras la marcha de Ciro, Pantea se lamenta con su criada

<sup>49</sup> Su auténtico apellido es Kulmus, aunque normalmente se la conoce como Luise Gottsched, con el apellido de su marido, el dramaturgo y teórico de la literatura Johann Christoph Gottsched.

<sup>50</sup> Ya en la escena segunda del primer Acto Histaspas, conocedor de la debilidad prudente de Ciro por Pantea, sugiere acabar con la vida de Abradatas, de forma que ella en su estado de viudedad pueda rehacer su vida a favor de su superior. Pero Ciro reacciona contra él con gran dureza llevado de su rígida moralidad, y ese comportamiento hará brotar una intensa sensación de celos profesionales contra Abradatas.

<sup>51</sup> Han sido de utilidad los siguientes trabajos: Heitner (1963); Bryan & Richel (1977); Kord (2000).

<sup>52</sup> Christoph Martin Wieland es una de las figuras más importantes de la *Aufklärung* alemana en el s. XVIII.

Mandane de la incierta situación de su marido, ante lo que Araspas busca tranquilizarla y luego, en un soliloquio, empieza a notar dentro de su pecho una intranquilidad y desconfianza para consigo mismo. Es el primer momento del largo proceso anímico que va a experimentar a lo largo de toda la obra.

En la segunda parte llega Arasambes, un amigo de Araspas, que le trae noticias de Abradatas, y Araspas le confiesa su pasión por Pantea con una intensidad tal que preocupa notablemente a su amigo. Tras su marcha el protagonista corre a informar a Pantea de las noticias de Abradatas, y le propone acompañarla a Susa, a lo que ella se opone porque no tiene el permiso de Ciro. Y en un nuevo soliloquio vuelve Araspas a recriminarse su falta de control.

En la tercera y cuarta parte se repiten los cambios emocionales de Araspas, que pasa de una intensa pasión amorosa a un reconocimiento doloroso de su conducta equivocada. En un momento concreto, y sin pretenderlo, ha contemplado a Pantea en el baño, y más tarde pretende forzarla en un bosquecillo de mirtos. Ella, tras una notable resistencia, escapa de su acoso. Él, tras sufrir la correspondiente indignación de Mandane y ante la noticia de la llegada de Ciro, en un nuevo soliloquio da salida una vez más a un intenso autorreproche y arrepentimiento.

En la quinta y última parte, la situación se encauza hacia un final feliz. Su amigo Arasambes vuelve a escena y de nuevo le reprocha con dureza su comportamiento, lo que vuelve a provocar en Araspas un sentimiento de culpabilidad, incrementado ante la anunciada llegada de Ciro. La presencia del soberano persa va a suponer un final ejemplar de comprensión: Ciro, ante el infortunio de su amigo, se recrimina por haberle encargado una tarea tan delicada de llevar a cabo sin infringir su virtud; y, así, ante el arrepentimiento sincero de Araspas le perdona y, en prueba de su amistad, decide adjudicarle una nueva tarea en la que volverá a reaparecer su buena reputación.

Se trata, pues, de un nuevo caso claro de la reorientación del relato antiguo encontrado en dramaturgos anteriores. Pero aquí el protagonismo ya no corresponde a Pantea y su comportamiento de esposa ejemplar ante las adversidades. En Wieland el núcleo de la tensión dramática reside plenamente en la oscilación pasional de la contención al arrebato, con su correspondiente carga moral, que experimenta Araspas, lo que le convierte en el auténtico protagonista, lo que conlleva el que ahora no se trate de una tragedia sino de un drama con final feliz. Realmente, y revisando con detenimiento el desarrollo del relato en la *Ciropedia*, podría decirse mejor que Wieland está ampliando simplemente la parte inicial, en concreto casi únicamente el fragmento V 1, 2-17 arriba descrito, o al menos la parte anterior a la entrada en escena de Abradatas, solo que ahora el conflicto emocional de Araspas para consigo mismo se amplía convirtiéndose en el núcleo de toda la obra, lo que ya se pone manifiesto en el propio título (*Araspes und Panthea*).

## 5. La poesía

Si, con la llegada del Renacimiento, el tratamiento ético-moralizante de la prosa y la adaptación escénica del teatro se sirvieron oportunamente del relato novelesco de la *Ciropedia* con su correspondiente adaptación a los nuevos tiempos, también la poesía propiamente dicha echó mano de él con una pretensión de pura belleza estética.

## 5.1. Juan de la Cueva

Juan de la Cueva (1543-1612), poeta y dramaturgo renacentista español, compuso en 1587 una colección de romances de contenido histórico (*Coro febeo de romances historiales*), y dedicó cuatro de ellos a describir en forma poética otras tantas partes del relato. El excelente análisis de Gallé<sup>53</sup> hace innecesario entrar en consideraciones concretas. Me limitaré a poner énfasis en una reflexión general sobre el conocimiento y la fidelidad estrecha con Jenofonte, que se manifiesta en dos planos distintos. En primer lugar, si se analiza el esquema general del relato y su progresión narrativa, queda de manifiesto que Juan de la Cueva tenía muy clara la estructura de Jenofonte, aunque, lógicamente, hay segmentos de los que prescinde, porque lo que él persigue realmente es describir poéticamente los momentos de mayor intensidad emocional. Así, el primer romance está dedicado a la entrada en escena de Pantea y su contacto con Ciro y Araspas, al tiempo que marca ya la reacción de ambos ante la belleza de la ahora cautiva; el segundo romance se ocupa de escenificar el enamoramiento de Araspas, el correspondiente rechazo de Pantea y la petición de ayuda de ella a Ciro para que la saque de tal situación: la parte primera se desarrolla en una escena-diálogo entre ambos, y para la segunda se reproduce el texto de una carta a Ciro, y con toda esta innovación se persigue alcanzar una gran fuerza emocional; el tercer romance describe con gran energía el desarrollo de la batalla en la que va a morir Abradatas, pero no se descuida un toque emotivo, que es la despedida de Pantea, que en este caso no es privada y emocionalmente íntima como en Jenofonte, sino pública delante de todo el ejército que avanza contra el enemigo: se busca un efecto más heroico; el cuarto y último romance, como era de esperar, describe la escena de Pantea ante el cadáver de su marido y su posterior suicidio, sin olvidarse de hacer intervenir a Ciro allí presente, como bien acentuó también Jenofonte. Y si es incuestionable la presencia directa de este autor en el plano de la estructura general en estos cuatro romances, no lo es menos, en segundo lugar, en el terreno de la fidelidad constante dentro del texto concreto pasaje a pasaje, incluso verso a verso, como de forma excelente destaca Gallé en el trabajo arriba mencionado y al que remito.

## 5.2. Fulvio Testi

El poeta italiano Fulvio Testi (1593-1646) planeó la composición de un poema épico titulado *Gli amori di Pantea*, que no concluyó, aunque sí se conservan los cantos 1 y 2, en un códice de la Biblioteca universitaria de Padua<sup>54</sup>. En el fragmento conservado se percibe bien el carácter épico del texto. El canto primero comienza con la victoria de los persas sobre los asirios, fruto de lo cual la cautiva Pantea es entregada a Ciro, que relega en Araspas su tutela. En un primer momento este se muestra indiferente, ante lo cual Amor se irrita, se desplaza a Chipre en busca del apoyo de su madre Venus y entre ambos fabrican una flecha especial. Amor retorna al lado de Araspas, que se encuentra en una tienda de campaña oyendo a Pantea contarle sus desventuras: su padre, Farsaces, rey de Susa, había sido atacado por Dauco, rey de los casitas; en el enfrentamiento muere el hermano de Pantea, lo que la convierte en heredera del

---

<sup>53</sup> Gallé (2002).

<sup>54</sup> Belloni (1889).

trono, y esta circunstancia hace que sea pretendida por varios príncipes, entre los que está Dauco, que pretende hacerla suya, pero Pantea se escapa al bosque, aunque es alcanzada, y en ese momento Abradatas, enamorado de ella desde antiguo, la libera al fin. Pantea le cura las heridas de la lucha, pero ante constantes mareos posteriores el médico de la corte le diagnostica mal de amor, que se curará con su unión con Pantea a instancias de Farsaces. A la muerte de su padre hereda el trono y de nuevo es víctima del amor, ahora en la persona del rey asirio que, tras alejar a Abradatas, pretende conseguirla en su tienda de campaña militar, puesto que al tiempo está en guerra con Ciro, quien triunfa en la batalla y hace cautiva a Pantea. El canto segundo entra ya en el contexto jenofonteo: Araspas termina enamorado de Pantea y le escribe una carta apasionada, a la que ella contesta con una mezcla de contención educada pero también de firmeza, y para terminar este segundo canto él jura no olvidar jamás a la que fue su primera y única llama de amor, y termina con el ardiente deseo de alcanzar la muerte luchando contra los enemigos. Ante este breve resumen queda claro el tono de la poesía épica, impresionante por la fuerza de sus descripciones, pero carente de la emoción de la poesía lírica. En cualquier caso, no puede saberse cómo Testi había planificado el esquema general de la obra.

## 6. La pintura

También en el ámbito de la pintura reaparece la historia de Pantea, e igualmente en un contexto de ‘cuadros de éfrasis’, es decir, la creación de una pintura a partir de una descripción textual. Y ese dato lleva a pensar inmediatamente en las *Imágenes* de Filóstrato, obra comentada más arriba, cuya *editio princeps* se publica en 1503, y de la que ya en 1510 se hará una traducción al italiano, y más tarde, en 1578, una al francés a cargo de Vigenère, reeditada en 1596. Más aún, a finales del siglo se planteó la necesidad de una edición que recogiera no solo el texto de Filóstrato sino también una colección de grabados que reprodujeran iconográficamente la descripción textual, es decir, un intento de acercarse a los cuadros originales. En un primer momento se encarga la tarea a Antoine Caron, que, sin embargo, muere en 1599, lo que complica el avance del proyecto, y habrá que echar mano de otros colaboradores, entre ellos Jaspas Isaac, que es autor en concreto del capítulo de Pantea (II 9). La obra sale de la imprenta el año 1614, y tendrá un gran éxito, como lo reflejan las reiteradas reimpressiones en los años siguientes (1615, 1617, 1629, 1630 y 1637)<sup>55</sup>. En consecuencia, es comprensible suponer que tal publicación textual-iconográfica de la antigua obra de Filóstrato coadyuvó a la difusión del relato jenofonteo no solo en el campo literario sino también en el pictórico.

Como ya se ha comentado más arriba, a lo largo de la segunda mitad del s. XVI y la primera del XVII, hubo una producción importante de obras en prosa conteniendo antologías sobre ‘mujeres ilustres’, que habían destacado por su honestidad, generosidad, valentía, etc., movidas con frecuencia por el sentimiento del amor. Un ejemplo inicial podría ser Guy François (1578-1650), un pintor principalmente de temas religiosos, pero del que hace unos pocos decenios se ha descubierto una co-

<sup>55</sup> Una excelente exposición de esta edición de la obra en Filóstrato (ed. de Cuenca & Elvira, 1993: 21 ss.). Hemos seguido la edición de 1637 (el capítulo concreto de Pantea en pág. 353 ss.).

lección de pinturas de mujeres destacadas, entre las que está Pantea ante el cadáver de Abradatas<sup>56</sup>.

Pero tal vez fue más importante la influencia que ejerció el teatro contemporáneo en este otro campo de iconografía, dado el movimiento que translucen los cuadros<sup>57</sup>. Y en este campo destaca la obra de Laurent de La Hyre (1606-1656), del que se conservan varias pinturas sobre el relato de Pantea: “Pantea llevada en cautividad”<sup>58</sup>, “Ciro anuncia a Araspas que ha concedido a Pantea su favor”<sup>59</sup>; “Pantea y Araspas”<sup>60</sup>, del que el grabador Pierre Daret copiará la portada para la tragedia *Panthée* de Tristan, más arriba comentada<sup>61</sup>; “Pantea llevada ante Ciro”<sup>62</sup>.

Se conservan algunas pinturas más, que dan testimonio de una cierta familiaridad del tema en la pintura. Un ejemplo sencillo es el cuadro que Rubens pinta entre 1635 y 1638, donde aparece una mujer suicidándose, clavándose un cuchillo, mientras detrás aparece el cadáver de un hombre en una cama<sup>63</sup>. Un incierto “Pantea ante Ciro” es obra de Michel Dorigny entre 1655-1660<sup>64</sup>. Del estadounidense Benjamin West (1738-1820) se conserva un bastante expresivo “Pantea se suicida ante el cadáver de Abradatas”<sup>65</sup>. El británico Edward Francis Burney (1760-1848) pinta “Pantea, esposa de Abradatas, se suicida” (1790-1800)<sup>66</sup>. Ya en el siglo XIX la iconografía suele ser de tipo narrativo, describiendo la muerte de Pantea, la parte más llamativa del relato: Jean Jacques François Le Barbier (1738-1826): “Les Adieux d’Abradate et de Panthée” (1817) y “Panthée expirant sur le sein de son mari” (1817). En España Vicente López Portaña (1772-1850): “Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea” (ca. 1826)<sup>67</sup>. G. Hackel (1ª mitad del s. XIX) compuso “Panthea Königin von Susa” (ca. 1840)<sup>68</sup>.

## 7. La ópera

Finalmente, también el tema de Pantea está presente en los libretos de ópera. Se conservan noticias de que se estrenó en París en 1786 una ópera titulada *Panthée*, con libreto

<sup>56</sup> Perez & Saunier (2009).

<sup>57</sup> Guillot (2007).

<sup>58</sup> <https://www.flickr.com/photos/tourainesereine/45748823254/in/photostream/> (última consulta 18-06-21).

<sup>59</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laurent\\_de\\_La\\_Hyre\\_-\\_Panthea,\\_Cyrus,\\_and\\_Araspas\\_-\\_1976.292\\_-\\_Art\\_Institute\\_of\\_Chicago.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laurent_de_La_Hyre_-_Panthea,_Cyrus,_and_Araspas_-_1976.292_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg) (última consulta 18-06-21).

<sup>60</sup> <http://www.artnet.com/artists/laurent-de-lahyre-lahire/araspe-being-repelled-by-panth%C3%A9e-after-avowing-db9hTiJwAjnEa5LPa0Ca6Q2> (última consulta 18-06-21).

<sup>61</sup> [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Daret\\_-\\_Frontispice\\_Panth%C3%A9e.png](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Daret_-_Frontispice_Panth%C3%A9e.png) (última consulta 18-06-21).

<sup>62</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/17788> (última consulta 18-06-21).

<sup>63</sup> Hubo una época en que se creyó ver en este cuadro de Rubens la historia de Dido, pero la presencia de ese varón muerto llevó a adjudicarle la identificación de Pantea. En cualquier caso, parece claro que Rubens no había leído con detenimiento ninguna fuente antigua:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Death\\_of\\_Panthea\\_by\\_Peter\\_Paul\\_Rubens\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Death_of_Panthea_by_Peter_Paul_Rubens_01.jpg) (última consulta 18-06-21).

<sup>64</sup> <https://archive.org/details/clevelandart-2008.405.b-panthea-before-cyrus> (última consulta 18-06-21).

<sup>65</sup> [https://archive.org/details/mma\\_panthea\\_stabs\\_herself\\_beside\\_the\\_corpse\\_of\\_abradatas\\_12964](https://archive.org/details/mma_panthea_stabs_herself_beside_the_corpse_of_abradatas_12964) (última consulta 18-06-21).

<sup>66</sup> [https://archive.org/details/mma\\_panthea\\_wife\\_of\\_abradates\\_stabs\\_herself\\_340961](https://archive.org/details/mma_panthea_wife_of_abradates_stabs_herself_340961) (última consulta 18-06-21).

<sup>67</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ciro-el-grande-ante-los-cadaveres-de-abradato-y/2b1e9b40-4823-4fed-ba21-81a6152eb9f4> (última consulta 18-06-21).

<sup>68</sup> <https://onb.digital/result/111046F9> (última consulta 18-06-21).



de Arnaud Berquin (1749-1791) y música de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), pero solo se conserva el manuscrito de la música. Años más tarde, en torno a 1810, Konradin Kreutzer (1780-1849) parece que compuso la partitura de una *Panthea*, pero se desconoce si llegó a ser representada. En cualquier caso, está perdida.

El 29 de enero de 1811 se estrena en el Teatro alla Scala de Milán un ‘melodrama serio’ en dos actos titulado *Abradate e Dircea*, cuyo libreto corrió a cargo de Luigi Romanelli (1751-1839)<sup>69</sup>, y la música de Giuseppe Nicolini (1762-1842). Esta nueva adaptación teatral mantiene las líneas generales del relato antiguo y el perfil de los personajes, aunque se introducen notables cambios, que la alejan bastante del sentido último jenofonteo. El elemento determinante de tal alteración se utiliza en una parte notable de los libretos operísticos de los siglos XVII y XVIII: la relación amorosa compleja entre los personajes principales. Un ejemplo: A está enamorado de B, que a su vez ama a C, quien por su parte ama a D, que de rechazo ama a A. En cierta medida, podría decirse que este libreto complica simplemente la cuestión amorosa, que había surgido en el teatro occidental, frente a la sencillez original del relato de Jenofonte. Entre los personajes unos son antiguos (Ciro y Abradatas), otros aparecen con nombre cambiado<sup>70</sup> (Dircea en lugar de Pantea, y Alete tal vez por Araspas<sup>71</sup>), y se incluyen algunos nuevos (Barsene, princesa persa, enamorada de Giro; Arpago, como defensor de Giro; y Arsace, como compañero de Abradatas).

El nudo argumental es la relación amorosa entre los personajes. Giro está abiertamente enamorado de Dircea y dispuesto a casarse con ella. A su vez, Barsene ya desde el comienzo se lamenta del rechazo de Giro y censura el comportamiento de Dircea. Al tiempo Alete, enamorado de Barsene, lamenta la incompreensión de su amada, a pesar de que siempre ha estado pendiente de ella. Y, de forma central en la acción, Dircea, la heroína, en un primer momento de la trama acepta, aunque con vacilación, unirse a Giro por su bondad, dado que cree que su marido ha muerto; pero más tarde, al percatarse de que Abradatas sigue vivo y presente, vuelve a sus sentimientos originales, aunque ellos dos la rechazan respectivamente por desagradecida (Giro) o por infiel (Abradatas), ante lo cual ella decide suicidarse y sale de escena resuelta, aunque de forma imprecisa. Tras su partida, los antagonistas se censuran respectivamente, aunque terminan percatándose del final trágico de su amada y, en las dos escenas previas a la última, cada uno se hace culpable de su comportamiento, lo que lleva a ambos a tomar la decisión de darse muerte. Pero al comienzo de la escena última entra Dircea y todo se reorienta hacia un final feliz: Dircea y Abradatas retoman su situación original con el asentimiento noble y sincero de Giro, quien por su parte atrae a Barsene a su lado.

Queda patente el nuevo enfoque: Giro sigue siendo el líder político ideal, aunque su pasión amorosa por la protagonista le lleva a un claro enfrentamiento con Abradatas, que a su vez actúa desde el principio movido por los celos; Dircea, por su

<sup>69</sup> Romanelli escribió un número grande libretos de tema clásico. Entre otros: *I baccanali di Roma*; *Castore e Polluce*; *Idomeneo*; *Cleopatra*; *Coriolano*; *Ifigenia in Aulide*; *Annibale in Capua*; *Virginia*; *L'isola di Calipso*; *Fedra*; *Andrómaca*; *La vestale*; *Le finte amazzoni*.

<sup>70</sup> En la breve Nota inicial de libreto se alude a este cambio justificándolo por razones de pronunciación musical. Pero, al menos en el caso de Pantea/Dircea, parece claro que se busca una separación de la tradición literaria del personaje, que ahora experimenta un cambio importante con un desenlace radicalmente contrario, donde desaparece el suicidio final.

<sup>71</sup> Es insegura esta equiparación, porque Alete es un personaje del lado de Giro y que está enamorado, pero no de Dircea sino de Barsene.



parte, muestra una sensatez práctica desde el principio aceptando su unión con Ciro, aunque con cierta inseguridad, pero la llegada de su esposo Abradatas la devuelve a su amor inicial, lo que provoca que el enfrentamiento entre los varones la lleve a la desesperación, que la empuja al suicidio; pero al final se impone la cordura, ella vuelve y toda la situación general alcanza un final feliz. En conclusión, dentro de un guion general común, se han introducido notables divergencias que, en alguna medida, habían ido surgiendo en los tratamientos anteriores, aunque nunca de una forma tan diferente.

Siete años más tarde, el 23 de enero de 1817, la pieza se repone en el Teatro Regio de Turín, aunque con música distinta, ahora a cargo de Paolo Bonfichi (1769-1840). Pero también el texto de libreto experimenta alteraciones de envergadura –por ejemplo, se elimina la escena I/12–, que buscan una mayor tensión emocional entre los personajes principales, en especial entre y Dircea y Abradatas, aunque la línea argumental general se mantiene.

Finalmente, en 1817, y con motivo del feliz alumbramiento de la segunda esposa de Fernando VII, Isabel de Braganza, Francisco José Olivares (1778-1854), organista primero de la Catedral de Salamanca, compuso una *Escena de Abrádates y Pantea* para ser cantada en el cuarto de su Majestad con acompañamiento de pianoforte. Pero ha sido imposible su localización.

## 8. Reflexión final

En este prolijo recorrido tras las huellas de la figura de Pantea en la Recepción clásica se ha pretendido no tanto hacer un catálogo de las veces en que su figura reaparece en la tradición cultural, sino destacar las reelaboraciones que ha experimentado ese maravilloso relato que se inventa Jenofonte. Pero ya la simple frecuencia de aparición es sorprendente, y da testimonio de la presencia de Jenofonte y su *Ciropedia* en la progresión cultural de Occidente.

Si nos atenemos de forma estricta al uso del relato, queda clara una variedad de actuaciones: del empleo tradicional amplio se pasa a menciones resumidas o, incluso, simples citas puntuales. Pero en todo momento queda claro que subyace un conocimiento del pasaje jenofonteo, lo que se manifiesta más claramente al cotejar textualmente el pasaje primigenio y las sucesivas referencias posteriores.

Pero tal vez sea más importante reparar en la evolución de los tipos de recepción. Podría decirse que la versión más tradicional se da en las obras narrativas, en prosa, que suelen centrarse en la calidad psicológica de la heroína, con un énfasis en el desenlace trágico de la historia. Pero, de otro lado, una vez más las versiones teatrales, de las tragedias a las óperas, dan entrada a matices mucho más intensos, incluso novedosos, que remarcan la potencialidad que tenía en sí el relato de Jenofonte.

## Referencias bibliográficas

- APSINES DE GÁDARA (1997), *Ars rhetorica*, en *Two Greek rhetorical Treatises from the Roman Empire*, Leiden, Brill, ed. Dilts-Kennedy.
- ARONSON, Nicole (1986), *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au Pays de Tendre*, París, Fayard.

- BANDELLO, Matteo (1814), *Novelle*, Milán, Giovanni Silvestre: 116 ss.
- BELLEFOREST, François (1571), *Histoires tragiques*, vol. IV, 507-509, Turín, Cesar Farine.
- BELLONI, Antonio (1889), «Gli amori di Pantea. Due canti sconosciuti in ottava rima di Fulvio Testi», *Il Propugnatore* 2 / 2.
- BILLARD, Claude (1613), *Panthée*, París, François Huby.
- BRYAN, George & RICHEL, Veronica (1977), «The Plays of Luise Gottsched: A Footnote to German Dramatic History», *Neuphilologische Mitteilungen*, 78.3: 193-201.
- CHAPPUYS, Gabriel (1584), *Les Facétieuses journées*, París, J. Houzé.
- CHIALVA, Ivana S. (2013), «Elogio, adulación y parodia: desconciertos en torno al encomio *Imágenes* de Luciano», en Francesca Mestre & Pilar Gómez Cardó (eds.), *Three Centuries of Greek Culture Under the Roman Empire. Homo romanus graeca oratione*, Barcelona, Universitat de Barcelona: 201-234.
- DARONNIÈRE, Guérin (1608), *La Panthée ou l'Amour conjugal*, París, A. Hernault.
- DIÓN DE PRUSA (2000), *Discurso LXIV: Sobre la Fortuna II*, trad. Gonzalo del Cerro, Madrid, Gredos.
- DURVAL, Jean-Gilbert (1639), *Penthée*, París, Besongne.
- FILÓSTRATO (1982), *Vidas de los Sofistas*, trad. Concepción Giner, Madrid, Gredos.
- FILÓSTRATO (1993), *Imágenes: Filóstrato el Viejo. Filóstrato el Joven. Descripciones: Calistrato*, trad. Luis Alberto de Cuenca & Miguel Ángel Elvira, Madrid, Ediciones Siruela.
- GALLÉ CEJUDO, Rafael (2002), «La historia de Pantea en cuatro romances de Juan de la Cueva», *Myrtia* 17: 255-296.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Manel (2019), «¿Príncipes o tiranos? La *Ciropedia* de Jenofonte, la monarquía aqueménida y los *specula principum* de la modernidad (siglo XVI)», *Gerión*, 37.2: 399-423.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2014), «La autoría del apunte teatral *El triunfo mayor de Ciro* y la impresa *Araspas y Pantea*», *Revista de Filología española* 94: 107-126.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2015), «Adaptación de la historia de Ciro y Pantea desde la *Ciropedia* hasta *El triunfo mayor de Ciro: Saber vencerse a sí mismo*», en Germán Vega García-Luengos et alii (eds.), *El patrimonio del Teatro clásico español: Actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid: 401-409.
- GUERSENS, Caye Jules de (1992), *Panthée*, ed. E. Balmas, vol. I/4 de la serie “La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX”, Florencia, Olschki.
- GUILLOT, Catherine (2007), «Discours amoureux et dispositif allégorique dans les illustrations des pièces de théâtre publiées en France dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle», *Double jeu* 4: 89-102.
- HARDY, Alexandre (2012), *Théâtre complet*, ed. S. Berrégard et alii. Tome I, París, Garnier: 301-411.
- HEITNER, Robert (1963), *Greek Tragedy in the age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724-1768*, Berkeley, University of California Press.
- HERMÓGENES (1993), *Sobre las formas de estilo* (Περὶ ἰδεῶν), trad. Consuelo Ruiz Montero, Madrid, Gredos.
- JENOFONTE (1987), *Ciropedia*, trad. Ana Vegas Sansalvador, Madrid, Gredos.
- JOUANNO, Corinne (2009), «Un roman exemplaire: l'histoire d'Abradate et de Panthée au fil des siècles», en *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux: 377-392.
- JUAN DE SICILIA (1832), *Comentarium in Hermogenis Περὶ ἰδεῶν* II 360 (en: WALZ, Christianus, *Rhetores Graeci*, vol. 6).

- KORD, Susanne (2000), *Little detours: the letters and plays of Luise Gottsched (1713-1762)*, Rochester, NY, Camden House.
- LAUER, A. Robert (2017), «La mirada del rey en el teatro áureo de Luis Vélez de Guevara y la tradición del *speculum principum*», en Robert Folger & José Elías Gutiérrez Meza (eds.), *La mirada del otro en la Literatura hispánica*: Viena, LIT Verlag, 41-59.
- LE MOYNE, Pierre (1647), *La gallerie des femmes fortes*, París, Jacques Le Gras.
- LÉTOUBLON, Françoise (2009), «Le prince idéal de la Cyropédie ou l'histoire est un roman», en *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 39-49.
- LIZCANO REJANO, Susana (2000), *Pictura et Poesis: Narración mítica, imagen y descripción iconográfica en las Imágenes de Filóstrato el Viejo*, tesis Doctoral de la Universidad Complutense.
- LUCIANO (1988), *Imágenes*, trad. José Luis Navarro, Madrid, Gredos, vol. II.
- MÁXIMO DE TIRO (2005), *Disertación filosófica XXII*, trad. Javier Campos Daroca, Madrid, Gredos.
- MAZOUER, Charles (2005), «Trois femmes illustres de Scudéry, heroïnes de tragédies: Panthée, Lucrèce et Marianne», *Publiforum* 3: 1-13.
- MAZOUER, Charles (2012), «Le roman de Panthée, de Xénophon à la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle», en Catherine Douzou & Frank Greiner (eds.), *Le roman mis en scène*, París, Garnier: 17-28.
- PEREZ, Marie-Félicie & SAUNIER, Bruno (2009), «Une série des femmes illustres ou femmes fortes par Guy François (1578?-1650)», *In Situ* 10: 1-16.
- PLUTARCO, *Moralia* (varios volúmenes), Madrid, Gredos.
- REICHEL, Michael (1995), «Xenophon's *Cyropedia* and the Hellenistic Novel», en Heinz Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, Groninga, Egbert Forsten: vol. VI, 1-20.
- ROMANELLI, Luigi (1811), *Abradate e Dircea*, Milán, Società tipografica de' Classici Italiani (música de Giuseppe Nicolini).
- ROMANELLI, Luigi (1817), *Abradate e Dircea*, Turín, Onorato Derossi, (versión de 1817) (música de Paolo Bonfichi).
- ROMILLY, Jacqueline de (1988), «Le conquérant et la belle captive», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*: 3-15.
- SCUDÉRY, Madeleine de (1642), *Les femmes illustres, ou Les harangues héroïques de Mr de Scudéry: avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, París, Chez Antoine de Sommaville & Augustin Courbé.
- SCUDÉRY, Madeleine de (1649), *Artamène ou le Grand Cyrus*, París, Courbe.
- SIRIANO (1892), *In Hermogenem commentaria*, vol. I, Leipzig, Teubner.
- STADTER, Philip A. (1991), «Fictional Narrative in the Cyropaideia», *AJPh* 112.4: 461-491.
- TRISTAN L'HERMITE (2009), *Les tragedies*, ed. Roger Guichemerre et alii, París, Champion.
- TZETZES, Juan (1826), *Historiarum variarum Chiliades*, ed. Th. Kiessling, Leipzig, Teubner.
- VILLA, Jesús de la (2012), «Los grados de la ficción: la *ékphrasis* pictórica de Filóstrato», en Javier Martínez (ed.), *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre la falsificación textual y literaria*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- WIELAND, Christoph Martin (1775), *Dialogues: I. Araspes and Panthea, or The Effects of Love; II. Socrates and Timoclea on apparent and real Beauty*, Londres, Leacroft.
- ZONARAS, Juan (1868), *Epitome historiarum*, vol I (ed. Dindorf), Leipzig, Teubner.