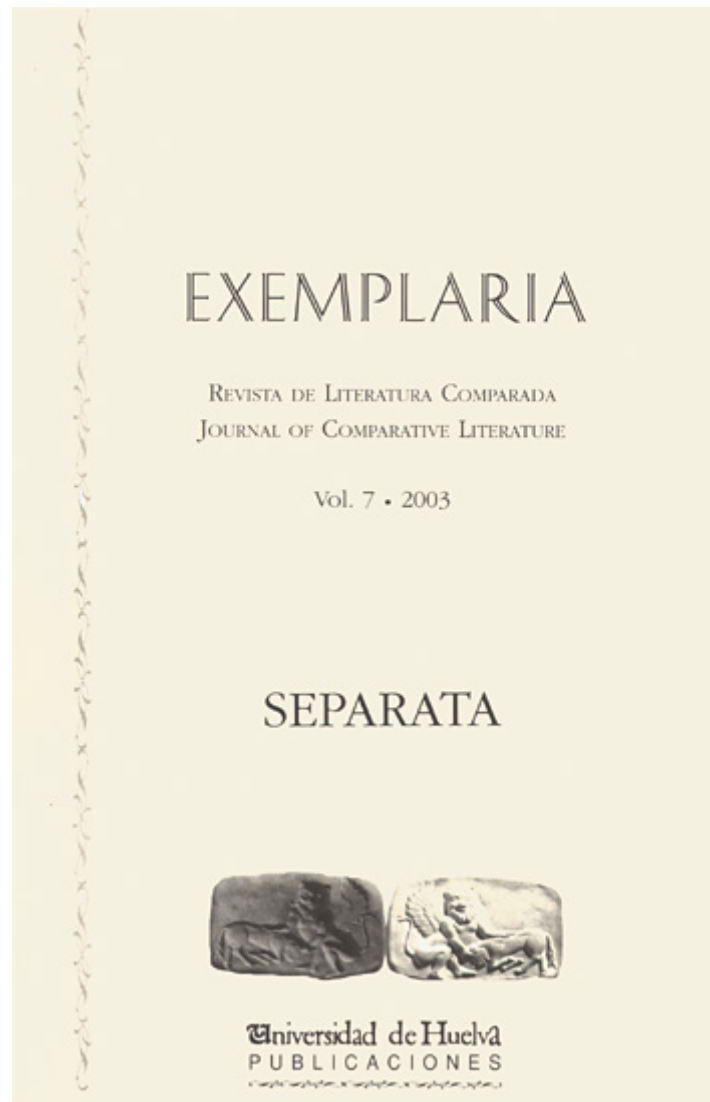




*Cassandra», de Galdós: reinterpretación
desde el mito griego¹*

Pilar Hualde Pascual

Universidad Autónoma de Madrid



A partir de la figura mítica griega de Casandra, la autora analiza la reinterpretación que de ella hace Benito Pérez Galdós en su drama homónimo y destaca el significado del mito griego en el estudio de la obra galdosiana.

Working from the mythical Greek figure of Cassandra, the author analyses the reinterpretation carried out by Benito Pérez Galdós in several of his works on classical themes, and stresses the importance of Greek myth in the study of the Spanish author's work.

1. Mitos griegos en el teatro de Galdós. La cuestión del nominalismo



Dentro de la producción dramática de Galdós se incluyen tres obras cuyos títulos evocan los nombres de tres heroínas de la mitología griega: *Electra* (1902), *Casandra* (1910) y *Alceste* (1914). De entre ellas, las dos primeras no desarrollan un argumento de tema clásico, sino que son dramas exclusivamente contemporáneos, frente a la *Alceste*, que sí es una obra ambientada en la Atenas clásica. Ante la sorprendente aparición de los nombres griegos en obras que, en principio, nada tienen que ver con el mundo clásico, cabe preguntarse acerca de los nombres mitológicos que dan título a estas dos obras galdosianas, *Electra* y *Casandra*, si son meras convenciones, si se han incorporado bien por motivos eufónicos, bien por exotismo, como algunos críticos han pretendido admitir², o, incluso, si son una broma engañosa del autor para con su público³. También cabe cuestionarse si, por el contrario, el nombre de estos personajes nos está evocando conscientemente los textos clásicos. Sin necesidad de negar que nombres como los de Casandra o Electra, por lo inusitados que son en la época en que escribe nuestro dramaturgo, resultan un recurso para destacar estas figuras femeninas protagonistas sobre los antagonistas, no es menos cierto que la injusta fama de escritor con escasa cultura clásica que durante años ha arrastrado Galdós ha hecho que no se considerase, en principio, la vinculación de su *Electra* y su *Casandra* con las que aparecen en la tragedia ática. Hoy día sabemos que la ignorancia de Galdós respecto al mundo clásico no era tal, y que, si bien no conoció la lengua griega, sí aprendió literatura latina en sus años de estudiante de Derecho en la universidad Central con Alfredo Adolfo Camus⁴. Por otra parte, parece absurdo negar la vinculación de *Electra* y *Casandra* con las heroínas trágicas cuando el propio Galdós, en 1914, sólo cuatro años después del estreno de su *Casandra*, lleva a la escena su *Alceste*, que, como hemos dicho, ya no es un drama contemporáneo, sino una representación del argumento mítico que conocemos bien por Eurípides, situado en la Atenas clásica, y, naturalmente, con modificaciones personales del autor⁵.

A lo dicho cabe añadir lo compleja que resulta la cuestión del nominalismo en Pérez Galdós⁶. Desde este punto de vista del nominalismo parece difícil obviar la importancia de los títulos de la *Electra* y la *Casandra* galdosianas, habida cuenta de que, si repasamos la obra del escritor canario, no es insignificante el número de menciones mitológicas que presenta, y que incluso procede a la denominación de personajes secundarios con nombres que hacen referencia al mundo clásico, como es el caso de José Izquierdo, tío de Fortunata, apodado «Platón» o, Felipe Centeno, llamado «Aristóteles», hecho que aparece también en el teatro galdosiano, como tendremos ocasión de ver en la *Casandra*, y sobre cuya función nos pronunciaremos a lo largo del trabajo.

Si acudimos al primero de los dramas galdosianos cuyo título evoca un personaje clásico, la *Electra*, encontramos que desde poco después de su estreno se señaló que su nombre hacía alusión a la electricidad, inaugurada en Madrid por aquel entonces, y que se ha visto en él una especie de canto al progreso por parte de Galdós. Sin dejar de admitir que desde el punto de vista fónico el nombre pudiera evocar estos hechos, pues es cierto que tanto en la *Electra* como en la *Casandra* de Galdós hay una alabanza al progreso⁷, es significativo que no se haya señalado su relación con la Electra clásica hasta fecha muy reciente⁸, cuando ya desde el comienzo de la obra se nos evoca la figura de la Electra y del Agamenón griegos por boca de los personajes. Actualmente quedan salvadas las dudas acerca de la voluntad de Galdós de recrear de alguna manera el personaje clásico, una vez que Finkenthal (1980) o Kidd (1995) han dejado ver cuál es el hilo conductor entre la Electra que en el siglo V a. C. nos legaran los trágicos

griegos y la que en los comienzos del siglo XX nos propone el autor de *Fortunata y Jacinta*. Indudablemente, Galdós ha combinado un argumento de gran actualidad en el momento del estreno del drama -el poder eclesiástico en la España del momento, que se hace patente en el llamado «caso Ubaos»⁹- con los elementos de la tragedia clásica más o menos codificados (el nominalismo es la única clave interpretativa positiva que nos proporciona el autor), y que una lectura decodificadora nos puede llevar a horizontes insospechados¹⁰.

Por el contrario, la vinculación clásica de la *Casandra* galdosiana ha sido mucho menos enfatizada, y, cuando se ha remitido a ello, ha sido para señalar las abismales diferencias que se encontrarían entre la heroína griega y la del novelista español.

2. Casandra: de la novela dialogada (1905) al drama (1910). Sus circunstancias históricas △▽

En 1905, sólo cuatro años después del estreno de la *Electra*, Galdós vuelve a buscar inspiración en el acervo de la mitología y literatura griegas, de las que tanto gustaba desde los ya lejanos días de su paso por las aulas de la Universidad Central. Una vez más, el autor de *Fortunata y Jacinta* se fija en un personaje femenino de la literatura clásica: la profetisa Casandra. Sin embargo, frente a Electra, personaje bien representado en las obras de los tres trágicos griegos, Casandra sólo aparece en dos de ellas: el *Agamenón* de Esquilo y *Las Troyanas* de Eurípides, y en ningún caso da nombre a una tragedia. Es, por decirlo así, un personaje secundario dentro de la tragedia griega, pero una figura tan interesante que ha sido recreada en muchas ocasiones por las literaturas occidentales. Nuestro dramaturgo no va a ser insensible a la fascinación que ejerce este personaje¹¹ y lo elige para la que será su siguiente obra. En esta ocasión el autor no concibe el argumento de su *Casandra* como una obra dramática representable, sino que la sitúa en un género del que gustó en las últimas décadas de su vida: la novela dialogada. No obstante, rehará su *Casandra* en 1910 en forma de obra teatral como ya había hecho con sus otras dos novelas dialogadas, *Realidad*, en 1892, y *El Abuelo*, en 1904.

De igual manera que se ha estudiado en la *Electra*, y dado que Galdós refleja de modo tan palmario en sus obras la realidad sociopolítica del momento, no conviene acercarse a la *Casandra* de Galdós sin tener una panorámica de las circunstancias históricas que vive el país entre 1905, fecha de publicación de la novela, y 1910, fecha del estreno de la versión teatral. Nos encontramos en los años iniciales del reinado de Alfonso XIII, en una España empobrecida y maltratada por los vaivenes políticos y dominada por los sectores eclesiásticos, pero donde comienzan a despegar los grupos de la izquierda, como los socialistas y los republicanos, a cuyas ideas se acerca Galdós hasta el punto de ser elegido diputado republicano por Madrid en las elecciones de 1907. En 1909, la leva de soldados para luchar en el protectorado de Marruecos, unida al ya consabido anticlericalismo, dan lugar a los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona. A finales de 1909 cae el Gobierno conservador de Antonio Maura y unos días antes del estreno de la versión teatral de la *Casandra* sube al poder el liberal José Canalejas. Diez meses más tarde, en diciembre de 1910, se aprobará la llamada Ley del

Candado, que ponía límites a las órdenes religiosas. Estos hechos y, en definitiva, el malestar social que se vive en España entre 1905 y 1910, son clave para la interpretación de la *Casandra*, tanto de la novela, como de la obra teatral y sólo conociendo el contexto social y político del momento es posible entender la idea matriz de la obra, la crítica a los excesos de la Iglesia Católica y a la hipocresía de la sociedad de la época.

El argumento de la obra es el siguiente: la anciana Marquesa de Tobalina, Doña Juana, viuda de Don Hilario de Berzosa y dueña de una cuantiosa fortuna, vive entre achaques sus últimos años, rodeada de parientes arruinados que cifran todos sus proyectos de vida en su esperanza de heredar a la anciana beata. Entre sus beneficiarios estaría Rogelio, hijo natural del difunto marido de doña Juana, amancebado con la hermosa Casandra y padre de dos hijos, Héctor y Aquiles. También aparecen los sobrinos de Doña Juana, Ismael, su mujer Rosaura, Clementina y su marido Alfonso. La anciana, aquejada de monomanía religiosa, después de haber alimentado las esperanzas de sus parientes, decide dejar en vida todos sus bienes a la iglesia, y legarle a Rogelio dos millones de pesetas a cambio de que deje a su amante y se desprenda de sus hijos, que serán puestos bajo la tutela de una persona de la confianza de la anciana para procurarles una educación en la fe de la Iglesia. Enterada Casandra de que ha sido desposeída de su compañero y de sus hijos, da muerte a doña Juana. Su intervención antes de que haya dado tiempo a la anciana a hacer sus donaciones «Inter vivos» a la Iglesia, hace que sea válido un testamento anterior y que todos los parientes hereden como esperaban. Hasta aquí la versión teatral. La novela se prolonga más allá, hasta ver el indulto de la protagonista y su matrimonio canónico con Rogelio.

Nuestro trabajo se va a centrar especialmente en la versión novelada de la *Casandra*, ya que creemos que permite un más profundo estudio de la función del mito clásico y no entramos en la cuestión de la superioridad literaria de una u otra versión¹². Intentaremos ver cómo esta obra galdosiana presenta elementos que continúan la figura de la Casandra de los textos griegos y cómo esta recreación del mito se utiliza para ilustrar la crítica de Galdós hacia el poder de la Iglesia en la sociedad del momento.

Sobre estos presupuestos, en el apartado 3, analizaremos la relevancia de que el nombre de la heroína dé título a la obra, en 4, los rasgos que hereda el personaje galdosiano de la Casandra clásica y en 5, el resto de elementos clásicos que aparecen en la obra.

3. El título



En principio, encontramos que, una vez más, los ecos clásicos del título de la obra no se corresponden con una acción situada en la Antigüedad clásica: el propio Galdós consigna en el comienzo de su obra: «Madrid. Época contemporánea». Dadas estas circunstancias, de nuevo cabe que nos preguntemos el porqué del título. Si, como habíamos dicho, el nominalismo es fundamental en la obra de Galdós, si las alusiones a la mitología y literatura griegas son muy abundantes en su producción literaria y si, como hemos visto, el precedente de su *Electra* es perfectamente interpretable a la luz de la lectura de los trágicos griegos, es evidente que el de *Casandra* no puede ser un título

gratuito. Y, sin embargo, los estudios que sobre la obra se han hecho se han preocupado sobre todo por señalar las diferencias entre esta Casandra y la de los textos griegos¹³. Una primera razón a favor de que el título de la obra nos indica su vinculación de esta obra con el mito griego es que, como en la *Electra*, el propio autor nos pone sobre la pista de las claves clásicas de manera más o menos encubierta. Podemos observar que la técnica que sigue Galdós en una y otra obra para hacer caer al lector en la cuenta de la conexión con el mito clásico es la reflexión de alguno de los personajes sobre el nombre de la protagonista. De esta forma, en *Electra*, el nombre de la muchacha era un hipocorístico que se vinculaba con el sobrenombre y las desgracias matrimoniales de su progenitor:

(...) a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los íntimos la llamábamos también Electra, no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, pusieron *Agamenón*.

(*Electra*, Acto I, Escena II)

Por su parte, en la obra que nos ocupa se nos menciona la condición de profetisa y de princesa de la hija de Príamo a raíz del nombre de la protagonista:

ISMAEL.- No es diablesa, sino la propia Casandra, hija de Príamo, princesa de Troya y profetisa (...)

(*Casandra*, Jornada I, Escena XIII)

ZENÓN.- Casandra, por algo tiene usted nombre de profetisa. ¿Quiere usted adivinarnos el porvenir, desciframos el tremendo enigma que a Ismael y a mí nos tren locos?

CASANDRA.- Yo no adivino más que lo que ignoran los tontos y lo que olvidan los desmemoriados.

(*ib.* Jornada I, Escena XIV)

No deja de llamar la atención el elemento metaliterario en el pasaje en que la vieja beata reprocha a la protagonista el paganismo de su nombre, asegurando que le suena haberlo leído en «un novelón» o «una tragedia»:

DOÑA JUANA.- (...) ¿Ese nombre tuyo de Casandra es cristiano? (...) Yo no he visto en las vidas de los santos ni en ninguna relación de mártires el nombre de Casandra... Solo recuerdo haberlo visto en algún novelón..., no sé si en una

tragedia.

Desde luego, no es muy probable que una mujer anciana de las características de doña Juana hubiera leído a Esquilo o a Eurípides, ni es fácil tampoco que la mayor parte de los espectadores de la obra entendieran este guiño galdosiano. Sin embargo, desde las primeras críticas periodísticas que se hicieron a la versión teatral de la obra se menciona de pasada el elemento griego, para señalar precisamente las diferencias entre el personaje de Galdós y la Casandra de la tragedia ática:

(...) También en el nuevo drama de Pérez Galdós hay un palacio donde se respira sangre y muerte; pero en él no habita el Rey de Micenas, sino la anciana viuda de don Hilario de Berzosa, Marqués de Tobalina. Con ello queda dicho que la Casandra galdosiana no tiene parentesco alguno con la heroína de la leyenda cantada por Esquilo en su trilogía inmortal, por Eurípides en sus Troyanas y por Séneca en su Agamenón, como no sea la semejanza en prever y llorar las desgracias futuras

(Crítica de Caramanchel en *La Correspondencia de España* del 1 de marzo de 1910)¹⁴

De cualquier modo, parece que la propia mención de los personajes clásicos dentro de la *Casandra* y la *Electra* galdosianas impone que nos alejemos de posturas escépticas como la de Ynduráin¹⁵, que opina que el nombre de la protagonista «no tiene una intención concreta», que únicamente sirve para «contrastarlo con el vulgar de Doña Juana» y que acude a motivos eufónicos al afirmar que «no es casualidad que haya dado título a la pieza con el nombre de la mujer Casandra, que, además, se pega tanto con las tres aes, las vocales más abiertas». Si la presencia del nombre clásico no es anecdótica debemos ver, por una parte, qué hereda el personaje galdosiano de la Casandra de los clásicos griegos y, de forma más general, ver qué elementos clásicos aparecen en la obra y cuál es su función en la misma.

4. El personaje: la Casandra galdosiana y la Casandra clásica

△▽

Para llevar a cabo la comparación entre la Casandra galdosiana y la Casandra clásica nos atendremos al análisis de una serie de rasgos concretos que hemos establecido de la manera siguiente: (a) clarividencia y don de profecía; (b) desgracia y conocimiento; (c) condición marginal de Casandra; (d) el odio al opresor; (e) virginidad frente a

amancebamiento y maternidad; (f) la relación de la protagonista con su amante Rogelio-Agamenón; (g) la figura de Apolo; (h) la belleza de la figura de Casandra e (i) Casandra como personaje liberador. Pasamos al análisis concreto de cada uno de los rasgos:

(a) Clarividencia y profecía

Una de las características que marcan principalmente el personaje de la Casandra griega, ya desde el ciclo épico¹⁶, y, sobre todo, a partir de la tragedia, es la clarividencia y el don de profecía. Este don, al menos desde Esquilo, está ligado a la historia mítica bien conocida de los amores entre Casandra y el dios Apolo¹⁷: Casandra promete al dios sus favores a cambio de la profecía. Una vez que el dios ha cumplido su parte ella lo rechaza. Desde el momento de su engaño al dios Apolo la profetisa será castigada con la falta de credibilidad ante sus conciudadanos (Esquilo, *Ag.* 1210-1212). Esta circunstancia, por la que se identifica principalmente el personaje, es una de las que más se ha continuado en aquellas obras que han recreado esta figura en las literaturas de Occidente, hasta el punto de que, a partir de la Edad Media, la imagen de Casandra se asimila a la de las Sibilas, adquiriendo en ocasiones hasta rasgos de bruja¹⁸.

En la *Casandra* galdosiana, sin ningún género de dudas, el autor pretende poner al lector sobre la pista de la profetisa mítica. Ya muy al comienzo de la obra, se liga la figura de la protagonista con la idea de clarividencia en las siguientes palabras:

ISMAEL.- Y la misma Casandra, que ve claro y lejos en los horizontes de la vida, no desea otra cosa (...) (*sc.* casarse por la Iglesia)

(*Casandra*, Jornada I, Escena XI)

Y, de manera definitiva, en una conversación entre dos de los herederos de Doña Juana, ante la llegada inminente de la mujer se menciona a la Casandra clásica para identificarla con la figura de la protagonista:

ISMAEL.- No es diablesa, sino la propia Casandra, hija de Príamo, princesa de Troya y profetisa (...)

(*Casandra*, Jornada I, Escena XIII)

Incluso, uno de los sobrinos de la acaudalada anciana, que duda del sentido del testamento que le puede hacer rico, entre bromas dirige estas palabras a Casandra, con la supuesta intención de que ella le aclare qué sucederá con la herencia:

ZENÓN.- Casandra, por algo tiene usted nombre de

profetisa. ¿Quiere usted adivinarnos el porvenir, desciframos el tremendo enigma que a Ismael y a mí nos tren locos?

Pero parece claro que nuestra Casandra se aleja de esta idea en su contundente respuesta:

CASANDRA.- Yo no adivino más que lo que ignoran los tontos y lo que olvidan los desmemoriados.

(*ib.* Jornada I, Escena XIV)

Y, efectivamente, el personaje galdosiano es, en este sentido, completamente opuesto al de la mitología griega. No podemos por menos que disentir del crítico que, en el momento del estreno de la obra, creyó que nuestro personaje se asemejaba al clásico en «su capacidad para predecir y llorar desgracias futuras»¹⁹. Muy por el contrario, nuestra Casandra es un personaje envuelto en incertidumbres, que, cuando el resto de los personajes ya conoce cuál es el perverso plan que Doña Juana prepara para ella, se aferra a sus dudas, antes que querer ver la verdad:

CASANDRA.- Iré, veré a la maldita vieja ... No, no; bendita será si me saca de esta mortal incertidumbre

(Jornada II, escena III)

(**a DOÑA JUANA**)

CASANDRA.- (...) Deseaba ver a usted para que me sacase de una incertidumbre dolorosa.

CASANDRA.- ¿Pero no sabré de una vez qué quieren hacer de Rogelio, de mis hijos y de mí?

CASANDRA.- ¿Penas dicen? ¿Me aguarda mayores penas?

(Jornada II; Escena V)

CASANDRA.- (...) He pedido a usted que me saque de mis horribles dudas; le he pedido claridad y me envuelve con mayores tinieblas.

CASANDRA.- (...)La duda, el no saber... sea usted sincera... Dígame... No extrañe que me subleve contra el

misterio que...

CASANDRA.- Dios, amor, fe... ¿Dónde estáis?...Y me voy sin saber qué será de mí. Cielo, Dios, Amor, decídmelo.

(*Cassandra*, Jornada II, Escena V)

CASANDRA.- ¿Sabes? Mi mayor tormento es ignorar la verdad de mi desgracia. Ayer vi a Doña Juana... Me lastimó en lo más vivo, sin decirme nada con claridad.

(Jornada III, Escena VI)

CASANDRA.- Rosaura,... dime,... háblame... Tu cara... no miente. Tú sabes lo que yo no sé.

ROSAURA.- Sí..., te diré... Pero has de prometerme tener juicio. No me pongas esos ojos espantados, que me dan miedo.

CASANDRA.- Los tengo así de tanto mirar a esta tragedia oscura y a esta catástrofe invisible.

(*Cassandra*, Jornada III, Escena VII)

En este sentido hemos de afirmar que el nombre de la protagonista funcionaría en esta obra de manera inversa a lo esperable, para designar a un personaje que durante buena parte de la novela resulta muy poco clarividente. Sólo a partir de la escena VII de la jornada III, Casandra empieza a vislumbrar su situación.

CASANDRA.- (...)Ya entendí que Doña Juana quiere separarme de Rogelio. Me tiene por una mujer mala. Las buenas formas que Dios quiso poner en mí, soy para ella hechura de Satanás...

(Escena VII, Jornada III)

CASANDRA.- Lo que yo no entendía cuando me hablaba esa mujer, ahora lo veo muy claro.

(Jornada III, Escena VIII)

Solamente al final de la obra nuestra Casandra adquiere ciertos tintes de clarividencia.

(b) Desgracia y conocimiento

En la Casandra de Esquilo ambos conceptos -desgracia y conocimiento- aparecen unidos, haciendo explícita en el personaje una de las ideas matrices del teatro esquiliano: la del aprendizaje por el sufrimiento²⁰. En el largo camino desde princesa troyana a prisionera y concubina que va a morir lejos de su patria, desde joven impía que traiciona a Apolo a profetisa consciente de su propia destrucción, hay todo un proceso de adquisición del conocimiento. Por tanto, el tema destacado por Esquilo en el mito son los sufrimientos de Casandra desde su engaño al dios Apolo: la falta de credibilidad ante sus conciudadanos (Ag. 1210-1212), los nuevos vaticinios sobre la casa de Atreo y el crimen inminente que se suceden a lo largo de la escena y que tampoco van a ser creídos, en este caso, por el coro. Finalmente, Casandra llega al conocimiento de que jamás sus palabras serán creídas, por lo que afirma «Y no importa si no convenzo a nadie» (kai\ tw=nd' o/(moion ei)/ ti mh\ pei/qw A. Ag. 1239), y llega asimismo a la aceptación de su propio destino, por lo que, tras romper los atributos divinos, se dirige serena hacia la muerte. En un momento anterior a la entrada de Casandra en el palacio, el coro la califica como «mujer muy desgraciada y muy sabia» (w) polla\ me\n ta/laina, polla\ d' au) sofh\ gu/nai A. Ag. 1295-1296), ambos conceptos, sufrimiento y sabiduría, unidos en la persona de la profetisa como ejemplificación de esta idea básica de Esquilo que es el aprendizaje por el sufrimiento.

Esta misma situación es posible apreciarla en la Casandra galdosiana. Una vez que el personaje ha cometido el crimen y ha matado a la madrastra de su marido, se va a resaltar su figura sufriente:

CEBRIÁN.- Llore usted, llore. No haré yo la tontería de consolarla. ¡Dichosa el alma que en ese raudal de penas se ahoga y se limpia!... Casandra, desdichada Casandra...

(Jornada IV, Escena IX)

ROSAURA.- Desgraciada eres y criminal fuiste. Por criminal y por desgraciada he venido a ti; que si fueras poderosa y feliz, a tu lado no me verías.

(Jornada V, Escena XII)

Casandra se encuentra en situación de gran dolor y abatimiento. Recordemos que ha sido privada de sus hijos, que su marido la ha abandonado seducido por el dinero que le

ofrecía Doña Juana, que ella misma se ha convertido en asesina y, además (como la Casandra de Esquilo y, sobre todo, de Eurípides), la destrucción de su enemiga puede acarrear su propia muerte, si el tribunal así lo sentencia. En estas circunstancias llega a ella Rosaura, la mujer de Ismael, uno de los sobrinos de la anciana muerta. Esta Rosaura es el personaje mejor valorado por Galdós en su *Casandra*. Si, como está admitido, con esta novela y el drama homónimo Galdós pretende hacer un alegato contra la intransigencia religiosa y denunciar los abusos de la Iglesia durante estos años en nuestro país, es preciso hacer la salvedad de que nos encontramos ante una obra que puede llamarse anticlerical, pero, de ninguna manera antirreligiosa. Por el contrario, Galdós nos expone en buena medida lo que podemos llamar su «teología» (recuérdese la división del Dios de los ricos, igual al Dios de la Administración o Dios oficial, y el Dios de los pobres, aquel que desciende a donde nadie quiere). La figura de Rosaura, mujer dedicada a su casa y a la crianza de sus hijos, que va a la iglesia sólo cuando puede y que no rechaza la amistad de Casandra, aunque esta viva en concubinato, sería la representante de esa religión auténtica del corazón y de las obras, que no de los ritos. Es su bondad, que le lleva a cuidar como si fueran suyos a los hijos de la protagonista presa, y es su buen hacer para reconciliar a los amantes y para vencer la resistencia de Rogelio a contraer matrimonio eclesiástico los que hacen que Casandra recapacite sobre su vida, y que, como la Casandra esquilea, de su sufrimiento profundo llegue al mayor punto de altura moral que la lleve al verdadero conocimiento. En este sentido, es revelador el diálogo de las dos mujeres en el final de la obra:

CASANDRA.- (...) Demasiado ruido hace en el mundo la devoción para que sea de ley.

ROSAURA.- La piedad verdadera florece en el silencio.

CASANDRA.- Y no debemos buscarla en el bullicio que nos aturde, que nos ensordece...

ROSAURA.- Ruido de gente inquieta y gritona. Son los altareros que, ciegos, desalojan las almas, arrojando de ellas la fe de Cristo... ¿No ves tú en nuestra sociedad ese túmulo irreverente y triste?

CASANDRA.- Sí..., **(Con visión lejana)** Y más allá veo la sombra sagrada de Cristo..., que huye.

En estas palabras se refleja que Casandra, una vez purgado su delito, ha adquirido la clarividencia en los términos del mensaje que Galdós quiere transmitir: nuestro personaje llega a percibir cómo Cristo abandona la sociedad que ha falseado su doctrina.

(c) Condición marginal

Se ha señalado que la condición marginal de la Casandra clásica es un rasgo primordial del personaje en Eurípides o en Esquilo²¹. En aquél, la prisionera troyana, cuyo éxtasis profético la asemeja a las bacantes, es denominada por su madre como

«vergüenza para los Argivos» y la propia Hécuba pide que no se la deje salir de la tienda donde están las prisioneras²². En el *Agamenón*, Esquilo nos muestra una Casandra cuyo rechazo social es aún mayor, por la falta de persuasión de sus vaticinios, por su condición de extranjera y prisionera de guerra y por su concubinato con Agamenón.

Es evidente que la figura de la Casandra galdosiana comparte con la de los trágicos griegos su situación de exclusión social. Aquí no son los delirios proféticos ni la condición de extranjera lo que genera su rechazo, sino su situación de concubinato. Desde luego, su antagonista hace gala de su desprecio en varias ocasiones con palabras terribles:

DONA JUANA.- (...) ¡Infelices hijos criados entre un padre loco y una madre aventurera!

(Jornada I, Escena II)

DOÑA JUANA.- (...) Aún te falta lo peor, lo más ignominioso... Que te uniste a Rogelio sin ley ni religión, casamiento de animales... que con él has vivido en las tinieblas del ateísmo...

(*Casandra*, Jornada I, Escena XV)

Pero también otros personajes como Clementina, sobrina de la marquesa, mujer muy preocupada por las apariencias sociales, muestran su desdén por la joven:

CLEMENTINA.- Y ¿quién te dice a ti que ella no pasará por todo con tal de adquirir la libertad que es el ambiente en que viven mejor las estatuas vivas?

(Jornada II, Escena I)

La propia Casandra es consciente de esta situación, según se deja ver por sus palabras:

CASANDRA.- Yo entendí que me llamaba usted para salvarnos la vida a mis hijos y a mí, y para darme ante el mundo la dignidad de que carezco.

(Jornada III, Escena VI)

(d) Odio al opresor

Una de las características de la Casandra clásica es el odio al opresor, en este caso, representado por los griegos vencedores. Aún así, hay notables diferencias entre la Casandra que nos trasmite Esquilo y la que nos presenta Eurípides: en la primera vemos una esclava y concubina que, respetuosa para con su señor, lamenta la inevitable muerte del Atrida. En Eurípides, Casandra, la ménade, entona un himeneo triunfal porque con sus forzadas relaciones con Agamenón va a llevar la ruina a la casa de los Atridas: «Voy a matarlo, voy a arruinar su casa en venganza por mis hermanos y por mi padre» κτενω= ga\r au)to\n, ka)ntiporqh/sw do/mouj poina\j a)delfw=n kai\ patro\j labou=s' e)mou (E. *Troad.* 359-360), y así consuela a su madre: «Por esto, madre, no tienes que lamentarte por tu tierra y por mi lecho, pues con mis bodas voy a destruir a nuestros más odiados enemigos» w(n ou/(nek' on) xrh/, mh=ter, oi)kti/rein se gh=n, ou) ta)ma\ le/ktra' tou\j ga\r e)xqi/stouj e)moi\ kai\ soi ga/moisi diafqi/rw (E. *Troad.* 403-405). Por su parte, la Casandra de la *Orestíada* afronta la muerte pesarosa, pero serena, mientras que la Casandra de *Las Troyanas* se dirige a la muerte rebosante de odio para con el enemigo, pero feliz porque su ruina conlleva también la ruina de la casa de Atreo.

La Casandra galdosiana también representa el odio al opresor y su aniquilación llevará, como en Eurípides, implícita la ruina de la protagonista, que se enfrentará a la cárcel y a una posible condena a muerte que luego las circunstancias se encargarán de atenuar. Pero, en el momento de matar a doña Juana, nuestra Casandra hace justicia por su marido y por sus hijos arrebatados, como la de Esquilo pretende la muerte del Atrida para hacer justicia por su padre y sus hermanos muertos:

CASANDRA.- Mujer idiota y perversa, vengo a pedirte cuenta del mal que me has hecho, y a devolvértelo con mi odio, que es por lo menos tan respetable como tu falsa santidad.

(...) Para ti no hay piedad, ni es justo que la haya. Has hecho mucho mal: has trastornado las conciencias de tus parientes, engañándolos con promesas falaces: me has robado mis amores, y todo eso has de pagarlo (...)

DOÑA JUANA.- ¿Qué haces?

CASANDRA.- ¡Matarte!... He venido con la resolución de matarte si no me devolvías a mis hijos.

CASANDRA.- (...) ¡Monstruo, ya no harás más daño en el mundo que te crió! (...) ¡He matado a la hidra que asolaba la tierra!... ¡Respira, Humanidad!

(*Casandra*, Jornada III, Escenas XI y XII)

(e) Virgindad frente a amancebamiento y maternidad

Otra de las características del personaje clásico de Casandra es la *parthenía*. La princesa troyana rehúye la relación física con Apolo, aún faltando a su promesa, según nos lo trasmite Esquilo en el *Agamenón* 1203-1215:

CORO.- ¿Y, aún siendo un dios fue golpeado por el deseo?

CASANDRA.- Antes me daba vergüenza confesarlo.

CORO.- Cuando las cosas van bien uno es más delicado.

CASANDRA.- Ciertamente luchaba por mí con todos sus encantos.

CORO.- ¿Y llegasteis al acto que hace engendrar hijos, como sucede en estos casos?

CASANDRA.- Después de haber aceptado, engañé a Loxias.

El tema de la virgindad aparece parcialmente modificado en Eurípides, donde la doncella de Casandra es una recompensa que Apolo le concede por su dedicación al dios²³. Dejando de lado la tradición que asegura que Casandra fue violada por Ayax Oileo en el saqueo de Troya²⁴, lo cierto es que esta figura mítica se ha caracterizado principalmente por su condición virginal en su paso a las literaturas occidentales, hasta el extremo de que desde la Edad Media se la considera modelo de castidad frente a la figura veleidosa de Helena²⁵. Desde luego, no hay ecos de esta virgindad en la Casandra galdosiana y en su condición de mujer soltera y amancebada más nos recuerda a la situación de concubinato que presenta su homónima en Esquilo y Eurípides. Pero, frente a la Casandra de Eurípides, cuya unión forzada con el Atrida es denominada como «bodas a punta de lanza», la Casandra de Esquilo es, como dijimos, una concubina respetuosa para con su señor. De la misma manera, nuestra Casandra del siglo XX, como la esquilea, vive resignada su situación de amancebamiento y, si bien en numerosas ocasiones manifiesta su deseo ardiente de contraer matrimonio:

CASANDRA.- Delante de todos mis ensueños va el de ser la esposa legítima de Rogelio.

(Jornada II, Escena V)

CASANDRA.- Aseguro a usted que he deseado y deseo casarme con Rogelio (...)

(Jornada I, Escena XV)

CASANDRA.- (...) yo esperaba de ti que legalizaras mi unión con el hombre que amo

(Jornada III, Escena XI)

CASANDRA.- (...) Yo había creído que Doña Juana, como persona religiosa con pretensiones de santidad, me casaría con Rogelio. Era este mi deseo más vivo

(Jornada IV, Escena X)

lo cierto es que no es una mujer que activamente se oponga al sistema, sino una amante enamorada que, sin exigencias, acata la voluntad del hombre que comparte su vida:

DONA JUANA.- (...) ¿Cuál de los dos opone resistencia mayor a contraer matrimonio?

CASANDRA.- Él, él... Yo lo deseo... la oposición es de Rogelio, de sus ideas fantásticas.

(Jornada I, Escena XV)

Respecto a que esta Casandra se nos presente como madre de dos hijos, cabe decir que también fuentes mitográficas antiguas atribuyen a la Casandra clásica dos hijos habidos de su unión con Agamenón: Teledamo y Pélope. Sólo que en esta ocasión los nombres de los infantes son Héctor y Aquiles, hecho que de por sí requiere comentario:

ROSAURA.- (...) El mayorcito, llamado Aquiles, tiene natural entendimiento, una comprensión natural que pasma. El pequeño se llama Héctor, y apenas habla todavía.

DOÑA JUANA.- Válgame Dios... ¿Pero de dónde han sacado esos malditos nombres?

Como en otras ocasiones, la técnica que emplea Galdós para llamar la atención sobre la onomástica clásica es la reflexión de alguno de los personajes de la obra, en este caso, doña Juana, quien implícitamente se escandaliza del origen pagano de los nombres. Y ¿por qué Héctor y Aquiles? Recordemos que los nombres aluden a los caudillos troyano y aqueo, respectivamente, los más terribles enemigos, y que su

enemistad se salda con la muerte del primero a manos de Aquiles en el canto XXII de la *Ilíada*. Cabe la posibilidad de que el hecho de que Galdós nos los presente aquí como hermanos sea, en el plano simbólico, la manera de expresar que el amor, en este caso, el amor de Rogelio y Casandra, libre de ataduras legales, puede lograr el milagro de reconciliar los más terribles odios.

(f) La figura de Rogelio - Agamenón

Igual que la Casandra clásica es concubina de Agamenón, la galdosiana lo es de su amante Rogelio, quien rechaza la idea de matrimonio. La pareja Casandra-Rogelio está vinculada estrictamente por lazos amorosos. En la situación de la Casandra de Esquilo con respecto a su amo hay una relación de poder señor-esclava, pero podemos suponer que no está privada de afectos por parte del guerrero: se refiere a ella como *gyné* «mujer, esposa», lo que haría suponer una situación especial de concubinato, y de las palabras de Clitemnestra deducimos que le molesta la relación de su marido con la prisionera. Por parte de Casandra hay una aceptación de la relación señor-esclava, habla de él con respeto, denominándole «mi señor» (Ag. 1225) y «noble león» (Ag. 1259), con una de las metáforas del mundo animal tan del gusto del autor griego.

También en la situación de nuestra Casandra con respecto a su amante hay una cierta relación de sumisión: ella ha bautizado a sus hijos en secreto, sin comunicárselo a Rogelio para no contrariarlo, ella desea ardientemente el matrimonio y, sin embargo, jamás se lo plantea a Rogelio, que desea una unión libre. En el carácter de Rogelio también se ha querido ver los rasgos de indecisión característicos del Agamenón de Esquilo²⁶. En palabras de Manuel Alvar, Rogelio sería «un Agamenón indeciso entre el orden y el amor, que -decididamente- acaba inclinándose hacia éste, que es la perdición²⁷». Nuestra opinión difiere puntualmente de la de Alvar, ya que entendemos que Rogelio no se inclina del lado del amor (Casandra), sino que se deja manipular por la figura poderosa de Doña Juana-Clitemnestra, dando con ello lugar a que se desencadene la tragedia. En cualquier caso, la indecisión de su carácter sí le acerca al personaje de la *Orestíada*:

CEBRIÁN. - «Tengo para mí que es hombre (*sc.* Rogelio) entregado, cautivo de los deseos de usted. Su alma está revestida de una frágil armadura floreada y reluciente²⁸, que se desbarata al menor soplo de la razón»

(Jornada II, Escena IV)

(g) La figura de Apolo

Bien es sabida la importancia de la figura del dios Apolo en el argumento mítico que Esquilo y tras él Eurípides plantean en sus tragedias. Tal es así que, como hemos dicho, la principal característica del personaje de la Casandra clásica, el don de profecía, y junto a él la falta de persuasión, vienen determinados por su relación con el dios. Nada de esto aparece en el drama galdosiano, cuya Casandra, como hemos dicho, no se caracteriza por una especial capacidad de predicción, sino más bien al contrario. Y, sin embargo, sorprende al lector la aparición de un personaje llamado Apolo. Éste, caracterizado como un joven carpinterillo chulesco que vive de las mujeres a las que corteja, sólo aparece mencionado, sin que llegue a intervenir en ningún momento en la obra. Pero la aparición del nombre (aunque entendamos que pueda ser un «sobrenombre» o un hipocorístico de antropónimos más frecuentes en nuestra sociedad, como Apolonio²⁹) parece especialmente significativa como para que se trate de una mera casualidad. Una velada alusión a lo curioso de su nombre aparece en boca de Doña Juana al comienzo de la obra:

DOÑA JUANA.- (Bajo a MARTINA) Vigíame a esa loca (sc. Pepa la criada joven). Me ha dicho Paca, la lavandera, que le hace cucamonas un tipejo llamado «Apolo», no sé si por mal nombre...

(*Casandra*, Jornada I, Escena I)

Ya nos hemos referido a la importancia del nominalismo en la obra de Galdós y hemos de consignar, además, la tendencia de nuestro autor a dotar de nombres clásicos a personajes secundarios de sus obras. Habíamos mencionado al flamenco José Izquierdo, alias «Platón», cuya explicación nos ofrece Galdós en *Fortunata y Jacinta* diciendo que el origen del apodo venía «de los platos enormes de comida que embaulaba». También como «Aristóteles» denominaba Alejandro Miquis a su escudero Felipe Centeno. Incluso en la propia *Casandra* aparece la figura de un criado viejo, al que se da el nombre de Saturno y cuya edad avanzada no deja uno de asociar con la del dios de la primera generación divina³⁰. Sin embargo, en un momento de la obra se deja ver que «Saturno» no es más que una abreviación de Saturnino, el auténtico nombre del anciano. Similares ecos clásicos tiene la figura de Zenón de Guillarte, sobrino político de Doña Juana. A este individuo, cuyo nombre griego nos evoca al del presocrático Zenón de Elea, se le conoce a lo largo de toda la obra como «el cínico», se nos describe como filósofo y en alguna ocasión se hace alusión a su rostro socrático. Sin embargo, frente a lo que pudiera deducirse del nombre y los apelativos del tal Zenón, encontramos que éste es un personaje un tanto chiflado (a esa «guilladura o chifladura», hace seguramente referencia su apellido, Guillarte). Zenón se nos muestra como un vividor, amigo de la bebida y cuya máxima aspiración es enriquecerse ejerciendo la usura. De este muestreo de personajes secundarios galdosianos con nombre clásico, podemos deducir que la mitología en este contexto tiene una intencionalidad paródica³¹. Siguiendo este mismo razonamiento debemos suponer que esta misma intención se esconde bajo el nombre del Apolo que aparece en la obra de que tratamos. Pero aún es posible buscar otra explicación para este nombre, sin que sea excluyente respecto a la anterior. Recordemos que el dios Apolo, al menos en Esquilo, pretende su unión carnal con la princesa troyana y esta le rechaza y prefiere conservar su virginidad. Siguiendo

este esquema, el Apolo de Galdós, dedicado a chulear criadas, es asimismo la tentación que pone a prueba la honestidad de Martina, doncella de Doña Juana. Pero en este caso Martina cede a esta tentación, como se deduce de las siguientes palabras

ZENÓN.- Pues yo he descubierto que la maltrae (*sc.* a Martina, la criada de Doña Juana) un carpinterillo joven llamado «Apolo»... le conozco, me cuenta sus conquistas. Dedicase a criadas maduras que tienen ahorros...

(*Casandra*, Jornada I, Escena XIII)

La tercera y última vez que se menciona a este Apolo en la obra es cuando se cruza con Casandra al entrar por la noche en el parque que da entrada al palacio de Tobalina, posiblemente para entrevistarse con su amante, justo en el momento previo a que Casandra cometa el homicidio que acabará con la marquesa:

ZENÓN.- (...) **(Viendo a un hombre que entra en el parque por el postigo próximo a las cocheras.)** O estoy yo encandilado, o ese hombre que entra es el mismo «Apolo». Su ropa ceñida y su aire chulesco no mienten.

(*Casandra*, Jornada III, Escena X)

(h) La belleza de la figura de Casandra

Esta característica del personaje clásico remonta a los textos homéricos³²: Casandra destaca por su belleza entre las hijas de Príamo, algo que ignorarán posteriormente los trágicos griegos. En cualquier caso, se trata de una característica física que no se ha desarrollado en la literatura griega posterior. Este rasgo de la Casandra homérica coincide con la descripción que nos hace Galdós de la protagonista de su obra, siempre por boca del resto de los personajes, que es la de una mujer de extraordinaria belleza. Pero esta belleza de la Casandra galdosiana no es una hermosura cualquiera, sino una belleza que sistemáticamente se compara con la de las esculturas griegas, lo que supone, por una parte, la referencia implícita al mito clásico, y, por otra, un juego que remite a la profesión de escultor del padre de Casandra:

ZENÓN.- Linda mujer es Casandra. Observa qué majestad, qué andares de diosa helénica.

ISMAEL.- He visto una estatua muy semejante a esa mujer.

(*Cassandra*, Jornada I, Escena XIII)

DOÑA JUANA.- Veo que no exageran los que tanto alaban tu hermosura (...) pero también debo decir que el tipo de tu hermosura de museo, que es algo de hermosura pública para el recreo de la muchedumbre...

(*Cassandra*, Jornada I, Escena XV)

CEBRIÁN.- A fe que es hermosa...

DOÑA JUANA.- De una hermosura provocativa, que por dondequiera que va lleva tras sí las miradas de los hombres.

CASILDA.- ¡Qué precioso cuerpo!

AMELIA.- Es muy esbelta.

DOÑA JUANA.- Cuerpo descaradamente estatuario.

CEBRIÁN.- Escultor era su padre.

(*Cassandra*, Jornada II, Escena IV)

ALFONSO.- Su dolor le da una hermosura terrible.

(*Cassandra*, Jornada III, Escena VI)

ALFONSO.- Su figura y rostro helénico parecen creados para el horror sublime de la tragedia

(*Cassandra*, Jornada III, Escena VI)

Como en una acotación escénica de la Escena V, Jornada III: **«En la puerta aparece Cassandra. La blancura de su rostro, el ceño de su mirada y su rigidez escultórica, dan a las tres personas presentes impresión de sorpresa y temor.»**

Desde luego, pese a la coincidencia en la hermosura entre la Cassandra homérica y la galdosiana, no se puede dejar de observar que esta belleza «estatuaria» de la protagonista del drama está determinada por el entorno literario. Es evidente la influencia de la llamada «literatura de artista», tan frecuente en la época, que gusta de presentar los ambientes bohemios en que se mueven unos personajes dedicados a las bellas artes.

(i) Casandra como personaje liberador en Galdós

La función general del mito de Casandra en Galdós parece ser la de presentar una figura que ejerce la justicia liberando con ello al género humano. Recuérdese la frase de la protagonista una vez que ha dado muerte a Doña Juana: «He matado a la hidra que assolaba la tierra... Respira Humanidad», o la que aparece en boca de Rogelio: «La espada de Casandra es tal temple que lo mismo vale para los vivos que para los muertos». Lo más cercano que tenemos a este matiz liberador dentro de la literatura griega aparece en la Casandra de Eurípides, que se alegra porque con su forzado matrimonio destruirá la casa del Atrida y con ello hará justicia por sus parientes muertos. En cualquier caso, la heroína de Eurípides podrá vengarse, pero no liberar a su pueblo cautivo. En este sentido, la figura de Casandra en Galdós estaría más cercana a los mitos de trasgresión como Prometeo e Ícaro, ya que nuestro personaje, llevando a cabo una acción prohibida (y el asesinato, desde luego, lo es), conseguiría un beneficio para la humanidad. Esto es así hasta el punto de que, uno de los personajes, el abogado Guillermo Ríos, haciendo alusión a una heroína bíblica afirma que ve en Casandra a la Judit de la edad moderna. Ese mismo aspecto del personaje como liberador y portador de justicia es enfatizado por el enamorado Rogelio:

ROGELIO.- (...) Tú lanzas al viento tu resuello impetuoso, canto sonoro de tu ira, que hace temblar a los hipócritas, despierta a los dormidos y causa pavor a los despiertos que andan por el mundo armados con cañas para fustigar la verdad. Tu justicia es alta: no la ven los pequeños; es fecunda: no la comprenden los eunucos; es elocuente: no la oyen los sordomudos.

(Jornada IV, escena XII)

Desde este punto de vista, el personaje de Casandra en Galdós ha adquirido una característica que no es propia de este mito en la literatura griega.

5. Otros elementos clásicos presentes en la obra ▽△

Otros muchos elementos clásicos podríamos señalar en la *Casandra* galdosiana, como pueden ser alusiones explícitas a la mitología griega (Perseo, Jano, Plutón, Proserpina, Venus, Diana, las Musas) o la denominación recurrente de tragedia al transcurso de los hechos. Pero hay dos que por lo significativos no podemos dejar de

comentar: la mención del «deus ex machina» y el nombre de la iglesia en que se celebran los funerales de Doña Juana, Santa Eironeia.

El «deus ex machina», como es bien sabido, es una técnica teatral que utilizó Eurípides en muchas de sus tragedias, mediante la cual la figura de un dios (que aparece en escena suspendido en las alturas por una *mechané*) resuelve sin más el conflicto planteado en la obra. En este drama de Galdós la intervención de Casandra asesinando a la marquesa antes de que se verifique el traspaso de sus bienes a la Iglesia hace que se resuelva la desesperada situación de sus sobrinos que, por fin, pueden hacerse con el dinero de la herencia:

ALFONSO.- No hay otro remedio... Riqueza obliga.
Obliga también la vanidad, en cuyo reino hemos entrado por un golpe inesperado de «deus ex machina».

(Jornada IV, Escena II)

INSÚA.- (...) Yo, como usted, abomino del crimen con toda mi alma, y celebro infinitamente que el «deus ex machina» haya resucitado el testamento de 1901, en el cual figuro como albacea...

(Jornada IV, Escena II)

De interpretarse así los hechos, según las claves que da el propio Galdós, sería al menos la segunda vez que nuestro autor hace uso de esta técnica, ya que la primera vez en utilizar el «deus ex machina» es en la escena IX del acto V de la *Electra*, cuando la sombra de la madre de la joven se aparece y resuelve los escrúpulos de la protagonista respecto a su parentesco con su enamorado³³.

El segundo elemento que destacamos es el nombre del templo de Santa Eironeia: en un Galdós que ha recreado tantas iglesias reales del Madrid de la época (en esta misma obra se habla de la Iglesia de las «Carboneras»), resulta llamativa la invención de este templo, especialmente por lo inesperado de su nombre. Si entendemos el término griego EIRONEIA que da nombre a la santa titular, en su acepción de «fingimiento o engaño», encontramos que Galdós, por medio de esta palabra está denunciando la falsedad de los ritos y ceremoniales de la Iglesia Católica de su época, que tan mal se compadecían con la idea de salvación del autor, basada en el amor y la libertad³⁴:

CLEMENTINA.- ¡Ah, sí!..., me olvidaba... ¿el funeral?

INSÚA.- Encargado está para el viernes.

CLEMENTINA.- ¿En Santa Eironeia?

INSÚA.- En Santa Eironeia. Será de una solemnidad nunca vista...

(*Cassandra*, Jornada IV, Escena IV)

La escena VII de la jornada VI también se sitúa en esta iglesia supuesta. Así nos dice la acotación escénica: «**Iglesia patriarcal de Santa Eironeia. Pórtico**»:

CEBRIÁN.- (...) La grandeza, la hermosura y majestad de Santa Eironeia realzan el acto de piedad. El concurso escogidísimo hácelo más espléndido y más edificante...

(*Cassandra*, Jornada IV, Escena VII)

Con muy aguda observación Rodríguez Puértolas ha señalado que escenas como la de los funerales de la marquesa de Tobalina y el propio nombre del templo son obra de la experimentación galdosiana en nuevos caminos literarios y suponen el precedente último de *Luces de Bohemia* y del esperpento de Valle. Aún más hemos de decir que el elemento clásico utilizado con función paródica es también algo compartido por ambos escritores³⁵ (recuérdese en *Luces de Bohemia* el momento en que Max Estrella pregunta al Guardia Civil que le da el alto si conoce los cuatro dialectos griegos).

6. Conclusiones

▽△

Hemos de reivindicar, una vez más, la importancia que el elemento clásico tiene en la obra de Galdós. Nuestro autor, sin tener conocimiento de la lengua griega, sí ha leído a los trágicos griegos en versiones traducidas³⁶ y la mitología y el mundo clásico están presentes a lo largo de su obra. En el caso de su *Cassandra*, Galdós está haciendo un uso vivo y complejo del mito griego, al margen de los aspectos más estrictamente mitográficos, perfectamente rastreables en el nominalismo consciente de sus personajes o en algunos rasgos concretos, como el de la capacidad profética de Cassandra. En el uso que Galdós hace del mito concurren elementos estéticos (la belleza estatuaria, acorde con ciertas «obras de artista» propias del contexto literario en que se mueve), lecturas irónicas (como ocurre en *Clarín*) y transgresoras de los clásicos (como en el uso político que hacen algunos autores en esta época de los mitos de Prometeo o de Ícaro desde posturas sociales progresistas). El mito en Galdós es, en definitiva, un significante polisémico que, no obstante, deja perfectamente rastrear su origen clásico.

Referencias bibliográficas



- Alvar, M. (1971) *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid: Gredos.
- Amorós, A. (1980) «Tres Casandras: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva», *Actas del 2.º Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Excelentísimo Cabildo Insular, 2, 69-102.
- Berenguer, A. (1988) *El teatro en el s. XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus.
- Berenguer, A. (1988bis) = Berenguer, «Galdós y el teatro», *Madrid en Galdós: Galdós en Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura, 327-45.
- Berkowitz, H. Ch. (1951) *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, Las Palmas: Museo Canario.
- Casalduero, J. (1974) «Alceste: volver a la vida», *Estudios Escénicos* 18, 113-129.
- Catena, E. (1974) «Circunstancias temporales de la Electra de Galdós», *Estudios Escénicos* 18, 79-112.
- Díaz-Regañón López, J. M. (1955-56) *Los trágicos griegos en España. Anales de la Universidad de Valencia* 29.3, 1-374.
- Domenech, R. (1974) «Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a Casandra y Sor Simona», *Estudios Escénicos* 18, 223-249.
- Finkenthal, S. (1980) *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos.
- Frenzel, E. (1976) *Diccionario de argumentos de la Literatura Universal*, Madrid: Gredos.
- Gutiñas Tuñón, O. (1977) «Notas a la Alceste», *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Gran Canaria, 470-478.
- Hualde Pascual, P. (1990) «La figura mítica de Casandra: del teatro clásico a la literatura contemporánea», *Actas del 2.º Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica (Valdepeñas 10, 11 y 12 de julio de 1990)*, 13-34.
- Hualde Pascual, P. (2002) «Evolución de un personaje mítico: Casandra. De los textos clásicos a la novela contemporánea», *EPOS XVIII*, 105-124.
- Iriarte, A. (1990) *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid: Taurus.
- Iriarte, A. (1999) «Le chant interdit de la clairvoyance», *Cassandre*, Paris.

Kidd, M. (1995) «Playing with Fire: The Conflict of Truth and Desire in Galdós's *Electra*», *Anales Galdosianos*, 27-28 (Versión electrónica en <http://cervantesvirtual.com>)

Mason, P. G. (1959) «Kassandra», *JHS* 79, 80-93.

Menéndez Onrubia, C. (1983) *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós. Anejos de la revista Segismundo* 7, Madrid: CSIC.

Mollfulleda Buesa, S. (1996) *El latín en los Episodios Nacionales*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

Mora, J. L. (1981) *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca-Cabildo insular de Gran Canaria.

Petit, M. C. (1972) *Les personnages féminins dans le romans de Benito Pérez Galdós*, Paris: Les Belles Lettres.

Rodríguez Puértolas, J. (1995) «Casandra y la modernidad», *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, 511-522.

Ruiz Pérez, A. (2000) «Crítica, sátira e ideal ilusorio del mito en Clarín», *Revista Hispánica Moderna (RHM)* 53, 305-324.

Schnepf, M. A. (1995) «(Re)discovering Galdós's Casandra Manuscript», *Anales Galdosianos* 27-28 (Versión electrónica en <http://cervantesvirtual.com>).

Ynduráin, F. (1990) «Casandra», *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* 1, 883-888.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

