

## EL RETORNO DE CASANDRA: LA INVERSIÓN DEL MITO EN EL DRAMA GALDOSIANO

Margarita O'Byrne Curtis

En un extenso estudio de la última década, *Work on Myth*, Hans Blumemberg explora la perdurabilidad del mito en un contexto claramente marcado por el racionalismo científico y una secularización creciente. El filósofo alemán pone en tela de juicio la oposición tradicional entre una postura esencialmente ilustrada o científicista, que relega el mito a la categoría de “prejuicio” o de “mentalidad pre-lógica” (término de Lucien Levy-Bruhl), y una posición de signo romántico, que interpreta la ubicuidad y perpetuación incesante del mito como evidencia de su carácter intrínseco a la naturaleza humana, e incluso, como un elemento más fundamental para el hombre que la misma racionalidad.

Ante estas dos posturas presuntamente irreconciliables, Blumemberg propone un acercamiento menos exclusivista y jerárquico. La ciencia y el mito pueden considerarse, en su criterio, formas simbólicas que compensan las limitaciones biológicas del hombre —su deficiencia constitucional de instinto— y que contribuyen de una manera igualmente significativa e indispensable a su intento de supervivencia. El autor insiste en la necesidad de examinar el mito, no como etapa anterior o inferior a la ciencia, sino como tentativa de solución a un problema original y abarcador, problema que, según él, les concede a los viejos relatos su carácter primordial e imperecedero. El término que utiliza para nombrar este problema es “absolutismo de la realidad,” situación en la que “el hombre estuvo a punto de no tener control sobre las condiciones de su existencia y, aún más importante, creyó que simplemente carecía del control sobre ellas” (3-4).<sup>1</sup> Ante esta amenaza, postula Blumemberg, la comprensión racional y el control que el hombre ha logrado progresivamente sobre su medio ambiente siguen siendo —y serán siempre— insuficientes, dada la naturaleza lacunaria y parcial del conocimiento. La función del mito en un contexto contemporáneo sería, por lo tanto, suplir esta carencia, esta incapacidad de la ciencia para explicar y controlar totalmente el mundo, y reducir la angustia que produce esta limitación, identificando y personalizando los agentes o poderes específicos que se perciben como amenaza, como peligro, y permitiendo así un intento de superación.<sup>2</sup> Un postulado explícito de esta perspectiva sobre el mito, con su énfasis en la compatibilidad del racionalismo científico y la reelaboración que continúa ejecutando el ser humano sobre los antiguos relatos, es el rechazo del tratamiento literario del mito como un hecho exclusivamente estético, sin ninguna transcendencia en la esfera práctica de la vida. En las páginas que siguen, se explora la función del mito en la obra teatral, *Cassandra*, como paradigma de esta colaboración que observa Blumemberg entre el esfuerzo racional y el no-racional del hombre por identificar y asumir el control de las fuerzas que lo amenazan. En este drama, Galdós reúne los agentes del mal de su medio histórico en el personaje de doña Juana, “ángel terrible que trae a la Humanidad todos los trabajos y dolores a que está condenada” (813), otorgándole al personaje mitológico de Cassandra el papel liberador, y un poder, una confianza, una determinación ante su destino, de

los cuales carece el modelo griego original: "Tomaré consejo de mí misma. Mi dolor me ilumina" advierte en la obra la joven sibila.<sup>3</sup>

La reelaboración de este mito puede entenderse como respuesta específica de Galdós a una crisis que amenaza a su pueblo, en un momento en que "Dios se ha dormido ... [y] El mundo se muere de imbecilidad" (809), como denuncia Clementina en la tragedia, remitiendo a esa etapa original en que el hombre sintió que "carecía del control sobre las condiciones de su existencia."<sup>4</sup> Ante el fracaso de España "por darse un régimen político liberal a la europea," ante un país preso del "morbo clerical" y "extenuado por el caciquismo y por el desuso de toda acción política saludable," como señala Galdós en un artículo en *La Publicidad* de Barcelona de 1901 (226-27), el drama asume un papel compensatorio, se erige como modelo de acción, como pauta de un comportamiento colectivo.<sup>5</sup> Es decir, el objetivo galdosiano no es sólo representar cómo es o cómo ha sido el mundo en el pasado, sino cómo podría o debería ser.<sup>6</sup> En este sentido, el drama representa el medio más eficaz de reforma. Peter Brook, por ejemplo, define el teatro como "el campo donde una verdadera confrontación puede tener lugar. La atención de un grupo grande de personas crea una intensidad particular que permite que las fuerzas que operan todo el tiempo y reglamentan la vida cotidiana de cada persona puedan aislarse y percibirse más claramente" (99).<sup>7</sup> Es precisamente este enfrentamiento entre un mito que afirma la tradición y un contra-mito que invierte sus rasgos más característicos el que estructura la obra.

El relato homérico representaba a Apolo como origen de la autoridad y el poder, como fuente del conocimiento y la verdad, y a Casandra como objeto del deseo, víctima inocente y pasiva, legitimando de esta manera un orden patriarcal, jerárquico y opresivo. La profetisa de Troya se manifestaba como figura impotente ante los sucesos o la historia de su pueblo, sin influencia en la esfera pública ni bienestar en la privada. Es más, su palabra se desprestigiaba como castigo o locura, y se divorciaba necesariamente de la esfera de la acción. Es decir, en su caso se establecía una fisura entre el saber y el poder.

El drama galdosiano, sin embargo, desvirtúa la afirmación artística de esa realidad y la suplanta por una versión antitética. Galdós, el infatigable cronista de los peligros y vicios que asolan a la España de su tiempo, transforma este mito para legitimar el fin definitivo de un orden caduco y la apertura a una nueva manera de pensar y de existir. Se trata, pues, de reautorizar la figura del profeta, de aquél "que ve claro y lejos en los horizontes de la vida" (794), siempre dispuesto a confrontar y a articular la "tremenda verdad" (816), sin reparar en la magnitud de los obstáculos o la severidad de las consecuencias: "No me des cloroformo" le ruega Casandra a Rosaura cuando ésta se ve obligada a comunicarle el matrimonio inminente de su amante, Rogelio, con otra mujer: "Sé resistir el dolor, por terrible que sea" (817).

En una inversión radical del mito griego, entonces, la obra representa la transición inevitable del estado de subyugación de Casandra, y la represión de todos los valores que ella encarna, a su rebelión y liberación finales. De una etapa inicial de inocencia y felicidad, en que Casandra y su amante, Rogelio, comparten una existencia de comprensión mutua en perfecta libertad, al margen de la esfera pública ("Gozábamos la tranquilidad de los pájaros errantes en país donde no existen pájaros cazadores" [794]) se pasa a una fase intermedia, caracterizada por una voluntad de diálogo y compromiso con la figura del poder, por un intento de integración al sistema social vigente: "En ese terreno de la adaptación hice cuanto pude, mostrando a la señora mi conciencia con perfecta diafanidad," comenta Casandra en el Segundo Acto. Un poco después, reitera su

voluntad de cooperación: “me sometí a cuanto quisieron imponerme, y a comenzar de nuevo mi educación espiritual” (804). De hecho, las acotaciones que acompañan el primer encuentro de doña Juana con Casandra manifiestan a una figura todavía sumisa e insegura, intimidada y presa de “una confusión espantosa” ante el interrogatorio de la “sublime usurera” (792). Así, mientras doña Juana examina detenidamente a Casandra, la joven se manifiesta “turbada, sofocada, balbuciente, temerosa, afanada, medrosa, afligida, llorosa, atónita, casi muda,” concluyendo totalmente “aterrorizada” (798-800). Sin embargo, todas las iniciativas de Casandra por acoplarse a los planes de doña Juana sólo encuentran una intransigencia absoluta, son igualmente frustradas. La solución en la última escena, por lo tanto, se radicaliza y el trayecto culmina con una ruptura, con la destrucción de ese “monstruo de hipocresía y crueldad” (821). Entre el principio y el final de la obra, entonces, se realiza una inversión absoluta del relato original. La Casandra galdosiana, a diferencia de sus encarnaciones anteriores, como “fiera que ... [da] el salto” (817), convierte esa palabra inicialmente estéril en acción fecunda, cancelando el poder dictatorial y recuperando para sí y para todos la posibilidad de un auténtico futuro.

La estructura binaria de la obra subraya, precisamente, la coexistencia de dos sistemas contrarios que se disputan el protagonismo de la historia, uno en vías de desaparición y otro en las filas de espera, luchando por su legitimación definitiva.<sup>8</sup> Si bien doña Juana, emblema de este mundo en vías de extinción, pretende erigirse como símbolo de la continuidad, como agente de perpetuación del pasado y como fuerza determinante en el futuro, el drama la representa desde el principio como una figura literal y figurativamente estéril, encauzada en un camino ciego, infecundo, abocada a la desaparición absoluta. Según Pérez de Ayala, en su dedicación exclusiva a la “vida contemplativa,” doña Juana “nos induce a la negación de la vida,” es una figura que representa ante todo “el polo negativo” de la existencia: “es la anulación de la especie; es reducir el universo a la incógnita de salvar la propia alma individual; es tomar la existencia terrenal como tránsito efímero y senda pedregosa que conduce a la inmarcesible ventura” (25). Este personaje que invierte todo su capital y energía en negociarse la salvación, en garantizarse un futuro, una vida eterna —“Con el dinero, con una sola llave” dice Casandra, “abre [...] las puertas del Cielo para sí” (817)— se acerca inexorablemente, con cada palabra y con cada acción, a su fin permanente e inevitable.<sup>9</sup>

La tensión entre estos dos mundos irreconciliables, y entre las dos mujeres que los representan, se perfila especialmente en su relación antagónica ante las palabras. El parlamento de doña Juana se asocia invariablemente con la opacidad y la confusión —“Tú sabes que repite una idea veinte veces, y que nunca se explica con claridad”— le recuerda Rosaura a su esposo.<sup>10</sup> Además, la contradicción radical entre sus palabras y los hechos, entre sus juicios y los ajenos, la revela paradigma de la intriga y de la trampa (817). El discurso de la profetisa, sin embargo, se autoriza, se dignifica por un afán explícito de transparencia y autenticidad. Turbada ante las estrategias retóricas de doña Juana, por ejemplo, Casandra reclama: “Le he dicho la verdad, y esa señora me ha contestado con vaguedades irónicas, como si no diera crédito a mis palabras, salidas del corazón” (804).

De esta manera, mientras doña Juana se autodefine como “una persona experimentada, cargada de años y autoridad” (798), y como “confesor” (803), apropiándose, por un lado, de atributos masculinos, y, por otro, como “la mejor consejera, la maestra más cariñosa” (799), sin renunciar a los talentos femeninos, todos sus actos y una acumulación creciente de vilipendios

y acusaciones en la escena subvierten sus palabras. La voz de la verdad, de hecho, nunca se escucha en su presencia, máximo símbolo de la duplicidad discursiva. Mientras los personajes se ven frecuentemente obligados a adularla como precio de su subsistencia (801), su lenguaje sólo recobra una mayor claridad, sólo revela una convergencia con sus sentimientos, cuando ella desaparece de la escena. La figura del poder se trueca entonces en “vieja ñoña” (786), “el coco” (796), “la perfecta hipócrita” (801), “loca perdida” (802), “máquina descompuesta” (806), “funesta señora” (806), “ídolo chinesco que se adora a sí mismo” (812), “víbora” (822), y “santa de caña y hielo” (822). Es más, aunque hay alusiones a su reputación de santa (“Dime, Alfonso, ¿crees tú que mi tía es santa, como dice la gente?” [790]), es esta gente, precisamente, la que nunca tiene acceso a las tablas o al texto. Su opinión se relega al vacío, al exterior del mundo representado.

Por otro lado, cada juicio que emite doña Juana sobre otras figuras, y, en especial sobre Casandra, se revela irónicamente como un enjuiciamiento de sí misma, como un autorretrato mucho más auténtico que las palabras destinadas a construir su imagen pública. Así, por ejemplo, cuando ella le echa en cara a Casandra que parece “una mujer enamorada de sí misma [...] de ésas que no ven en la vida más que un perpetuo motivo de lucimiento” (798), se produce en el espectador una inversión automática de referentes, una conciencia clara del desfase constante entre su palabra y su carácter.

Esta incongruencia entre el ser y el parecer no se manifiesta sólo en el nivel constativo de las palabras (en las discrepancias entre sus palabras y las ajenas), sino también en su valor performativo (entre lo que pretenden hacer y lo que, de hecho, hacen). Aunque se postulan, por un lado, como las palabras del consuelo (799), hay, por otro, una asociación frecuente de su discurso o su presencia con la asfixia, con la dificultad de respirar (796, 808), imagen que se destaca de un modo particular en las líneas que clausuran la obra —“¡Respira, Humanidad!” (822), además de inculpaciones mucho más explícitas. Si ella se explaya en la descripción de sus actos de misericordia y caridad (787), por ejemplo, e insiste en retratarse como mujer piadosa, “muy por encima” de las miserias de la vida (788), sabemos por Alfonso que “juzgándola por los efectos de su carácter,” de sus actos y palabras sobre él y su familia, “es la mujer más mala que Dios ha echado al mundo” (790). La desesperación y la amargura crecientes de los personajes ante las decisiones arbitrarias de doña Juana confirman de nuevo esa falta de correspondencia entre la presunta intención de sus palabras y sus resultados.

Su lenguaje, sin embargo, no es en su caso únicamente un instrumento de intimidación y de engaño. Está también estrechamente identificado con la palabra fija, repetible y previsible de la ley y de la oración sagrada; o, bien, con la palabra, que, como el consejo, el mandato o el insulto,<sup>11</sup> instauro el silencio, no solicita o tolera respuesta alguna. Es decir, como código lingüístico, subraya no tanto las posibilidades expresivas como la quiebra, la ruptura, la esterilidad de toda comunicación.

Quizás la descalificación más contundente del discurso de doña Juana la ejecuta ella misma en la primera escena de la obra, cuando en una frase premonitoria, que sólo cobra su verdadero impacto una vez concluida la tragedia, ella le dice a Insúa: “No vale, no vale lo que dije ... Borre usted, Insúa” (787). Palabras inocuas en el contexto inicial en que se escuchan, pero ciertamente aplicables al conjunto de sus parlamentos y a su ideología, desde la perspectiva de su aniquilamiento final.

Si la configuración de doña Juana se basa en una serie de contradicciones discursivas, en una tensión entre lo que ella dice de sí misma y el desprecio y la burla que expresan hacia ella las víctimas en torno suyo, el personaje de Casandra ofrece una perfecta confluencia, una correspondencia absoluta de múltiples pareceres, evocando, de paso, un fuerte sentido de admiración y respeto: “Debo indicar ... que nunca oí nada malo de la hermosa Casandra” (788), nos advierte Insúa desde las primeras líneas.<sup>12</sup> La figura que pretende instituirse como portavoz de la verdad, que se pregona como camino de salvación, como “maestra” o figura ejemplar (818), se revela, entonces, más bien como signo de la incoherencia y de la impostura, contrastando con Casandra, aquel sujeto que reconoce la vida como un proceso de aprendizaje, y que acepta las limitaciones de su conocimiento: “He contestado a sus preguntas declarando lo que sé y lo que ignoro, sin ocultar mis dudas” (804). De hecho, las dotes de clarividencia de Casandra, en la versión galdosiana, no provienen de una divinidad o un poder superior, sino de su propia lucidez, de su capacidad de observación y análisis de la realidad, de su sensibilidad a la experiencia. Así se explica que, cuando Zenón insiste en que ella les adivine el porvenir, ella responda: “Yo no adivino más que lo que ignoran los tontos y lo que olvidan los desmemoriados” (796). En un mundo desprovisto de lógica y de sentido común, cuyas leyes y oportunidades se fundamentan en el privilegio y no en la justicia ni en el mérito personal,<sup>13</sup> cuyo sistema económico y político favorece a unos pocos y oprime a la mayoría,<sup>14</sup> Casandra se erige como agente de la justicia y la racionalidad, símbolo de la independencia y de una actitud crítica ante el poder: “Lo que importa es tener razón,” le recuerda ella a Rogelio en el Primer Acto: “Mi tema [...] [es] razón y siempre razón” (796). Significativamente, Casandra revela, mediante esta postura, esa compatibilidad, ese diálogo entre figura mitológica y racionalidad al que se refiere Blumemberg en el estudio citado anteriormente.

Es más, mientras los otros personajes manifiestan una obsesión por el porvenir y supeditan su presente a una idea o visión ajena del futuro, “engañados por fantasmagorías vanas” (808), mientras doña Juana implementa su “magno plan” (787) en “un afán de arreglar la vida humana” (804) y los otros lo aceptan pasivamente —su sino, como dice Ismael, “es creer que tarde o temprano [su] tía [los] sacará de penas” (791)— Casandra se mantiene anclada en el aquí y el ahora, atenta a la realidad que le revelan su intelecto y sus sentidos, confiada “en [su] derecho y [su] tesón para mantenerlo” (805). Aunque los otros personajes revelan una ineficacia absoluta ante “las fortalezas de injusticia y opresión” (815) y representan una serie de alternativas falsas ante el abuso del poder —pensemos en el cinismo de Zenón, la infidelidad y traición de Rogelio, la desesperación de Clementina, el “pesimismo negro” de Ismael (813) o la resignación de Rosaura, por ejemplo— Casandra, con su firmeza y lucidez progresivas, se transforma en la figura auténtica de salvación, en la única posibilidad de recuperar el futuro como auténtico porvenir, y no como excrecencia del pasado. Mientras los otros personajes permanecen prisioneros de un tiempo circular, orientados exclusivamente a la perpetuación de un sistema, consumiéndose, además, en emociones infecundas, por su parte, Casandra descifra con perfecta sensatez el meollo del problema (“la clave de este asunto es doña Juana” [805]) y establece un vínculo directo entre su conocimiento y sus actos. Es, precisamente, su intervención final la que le otorga al augurio de Insúa (“todo acabó ... Vean un mundo que se deshace” [807]), un sentido literal y definitivo. “Eliminada la voz autoritaria y única,” como ha señalado Rodríguez Puértolas, “surge el discurso polifónico de la libertad” (517), y se multiplican, como ha indicado Noël Valis por otro lado, “los centros de autoridad” (28).

Debe subrayarse, para concluir, que la tendencia marcada a pronosticar juicios sobre el futuro se desplaza aquí de la profetisa original a una serie de figuras periféricas (801, 817). Casandra, paradójicamente, representa en la reelaboración galdosiana del mito una oposición a aventurar vaticinios infundados, una voluntad de reflexión y de acción en el presente, una determinación de intervenir, de obrar, que, de por sí, garantizan un futuro viable. En última instancia, esta resistencia de Casandra a la seducción de su propio mito representa una conciencia moderna de las limitaciones o insuficiencias intrínsecas del lenguaje. La profecía, como acto del habla, revela un intento de lograr una perfecta congruencia entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y la experiencia, pero, precisamente, en esta orientación hacia el futuro, en esta proyección hacia el terreno de lo no-sucedido, de lo no-realizado, se manifiesta la elusividad de esta meta. En un sentido más amplio, el “trabajo” que Galdós ejecuta sobre este relato homérico, su configuración de una figura mitológica como paradigma de la racionalidad y del conocimiento, ilustra aquella interdependencia de dos perspectivas o modos opuestos de enfrentarse al mundo —el racional y el mitológico— que, según Blumemberg, le permiten al hombre asumir el control de las fuerzas que lo amenazan, un cierto grado de autonomía y dominio sobre su existencia.

Phillips Academy

## NOTAS

<sup>1</sup> Todas las traducciones en el texto son mías: “man came close to not having control of the conditions of his existence, and, what is more important, believed that he simply lacked control of them.”

<sup>2</sup> Blumemberg insiste sobre este punto: “one of the functions of myth is to convert numinous indefiniteness into nominal definiteness and to make what is uncanny familiar and addressable” (25). Matizando esta idea, propone un poco más adelante: “Myth is a way of expressing the fact that the world and the powers that hold sway in it are not abandoned to pure arbitrariness” (42).

<sup>3</sup> En *Past and Present. The Continuity of Classical Myths*, Meyer Reinhold revela los atributos normalmente representados por esta figura mítica, atributos que quedan virtualmente cancelados en el drama galdosiano: “Cassandra is a classic example of innocence, beauty and gentleness destined to a lifetime of suffering” (300).

<sup>4</sup> Blumemberg hace hincapié en la relación de los elementos universales del mito con su especificidad local: “Myth by its nature is not capable of an abstract system of dogma that would leave local and temporal peculiarities behind it. On the contrary, it is oriented specifically toward these” (97). T. S. Eliot, por otro lado, subraya la función del mito en la época contemporánea: “it is simply a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history” (123).

<sup>5</sup> En este artículo, titulado “La España de hoy,” Galdós prosigue: “Nuestros políticos agitaron la existencia nacional en el pasado siglo, sin fundar nada sólido, y todo lo hecho, en nombre de la democracia, contra el Gobierno personal, resultó de la misma hechura interna que lo que se quería destruir. Se variaban las apariencias y el nombre de las cosas; pero el alma permanecía la misma” (227).

<sup>6</sup> En el artículo mencionado anteriormente, donde Galdós critica el fenómeno del caciquismo y del morbo clerical, también manifiesta su convicción de la necesidad de enfrentar el verdadero problema y tomar acción inmediata: “Llegado el momento de abrir bien los ojos y de ver en toda su desnudez y fealdad el error cometido, ¿puede un país ser indefinidamente testigo y víctima callada del mal que padece sin

ponerle remedio? Imposible...” (227). La crítica ha insistido frecuentemente en el impulso regeneracionista de la producción galdosiana, y particularmente de su obra dramática. Carmen Menéndez Onrubia, por ejemplo, señala su “afán de ser útil. [...] La efectividad es el norte y guía de sus palabras y de su comportamiento. [...] Si Galdós no puede ser por sí mismo un elemento determinante en el desarrollo sociopolítico y cultural del país, sus escritos, que sí lo son, le representan. El teatro, su gran afán desde siempre, es lo más parecido al escaño de los diputados y a los discursos políticos” (22). El arte es, para Galdós, un “medio de producir efectividad” (23). Ver también las págs. 40 y 298. Noël Valis hace una observación en un estudio sobre *Doña Perfecta*, que es igualmente aplicable al teatro galdosiano: “Lo que autoriza Galdós, brillantemente, es la invención de una nueva comunidad imaginada; [...] [intenta] proponer soluciones, como si en el acto de escribirlas ya fueran hechos... La visión (y la autoridad) que evidentemente buscaba Galdós para la novela y la nación, [era] una visión de complejidades plurales y de inclusividades” (27-28). Ver también el artículo de G. Sobejano sobre la “actitud misionera” de Galdós ante la realidad de su país: “pretendía influir sobre ella, transformarla, corregir sus deficiencias y orientarla al futuro” (44). Theodore A. Sackett reitera la noción del teatro en Galdós “como instrumento de cambio social” (9).

<sup>7</sup> “The theatre is the arena where a living confrontation can take place. The focus of a large group of people creates a unique intensity —owing to this, forces that operate at all times and rule each person’s daily life can be isolated and perceived more clearly.”

<sup>8</sup> Una escena paradigmática de esta oposición radical, como ha explicado Francisco Ynduráin, es la tercera del Primer Acto, “donde se enfrentan doña Juana y Casandra. Es precisamente donde se manifiestan todos los opuestos. Doña Juana, anciana, ésta, joven. Doña Juana, aristócrata, ésta plebeya; Doña Juana estéril, ésta fecunda; Doña Juana casada canónicamente, ésta amigada... Es el juego de contrastes manejado constantemente” (888).

<sup>9</sup> El vínculo entre dinero y cielo es explícito a lo largo de la obra. Zenón, ante el retrato de doña Juana, enuncia la acusación más directa: “Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de piedad y devoción, amparo a los parientes menesterosos. En esta hucha soberana vais poniendo cada día partículas de vuestras copiosas rentas... Queréis así juntar un inmenso capital de gloria. ¿No es esto una imposición de fondos a interés compuesto, un Montepío de la Bienaventuranza eterna?” (792). Como le dice Ismael a Rosaura, en otra ocasión, “Con esto pensará mi tía sacar del Purgatorio al ladrón de don Hilario” (813).

<sup>10</sup> Ismael reitera esta imagen al hablarle a Rogelio del “misterio impenetrable” que es su tía (793). Clementina, un poco después, también hace alusión al “interior tenebroso” (801) del personaje.

<sup>11</sup> A Pepa, por ejemplo, la llama “loca” o “mozuela sin juicio” (786), a Zenón, “figurón extravagante y cínico” (787), a Casandra, “una madre aventurera” (788), “pobre criatura insignificante” (797), y de nuevo, a ella y a su amante, Rogelio, “escoria humana” (799).

<sup>12</sup> Rosaura comparte este criterio: “se equivocan los que ven en Casandra una mujer desordenada y voluntariosa. [...] Tiene bastante gobierno, es muy viva y despierta, cariñosa de trato, pronta de genio. [...] Empecé por compadecerla y acabé por admirarla” (795).

<sup>13</sup> Cuando Rosaura defiende el derecho de doña Juana a disponer de su dinero como mejor le parezca, “Es absurdo negar el derecho de la tía,” su esposo hace una aclaración importante: “Pero el derecho no es razón, Rosaura. ¿O es que entiendes tú por razón la propia sinrazón?” (814).

<sup>14</sup> Como le reclama Alfonso a doña Juana, “esa ruindad de los tiempos no acabará mientras los españoles no aprendamos a prestarnos auxilio unos a otros; mientras los que poseen con exceso no alarguen su mano a los que sufren escasez, a los que, cargados de hijos y de obligaciones duras, no pueden vivir ni respirar... Malo está y estará todo mientras el egoísmo sea ley de las almas.”

## OBRAS CITADAS

- Blumemberg, Hans. *Work on Myth*. Tr. Robert M. Wallace. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.
- Eliot, T. S. "Ulysses, Order and Myth." *Forms of Modern Fiction*. Ed. William Van O'Connor. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1948.
- Menéndez Onrubia, Carmen. *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: CSIC, 1983.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Las máscaras*. 3ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- Pérez Galdós, Benito. *Casandra. Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 6 tomos. Madrid: Aguilar, 1990. 4: 787-822.
- . "La España de hoy." *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990.
- Reinhold, Meyer. *Past and Present. The Continuity of Classical Myths*. Toronto: Hakkert, 1972.
- Rodríguez Puértolas, Julio. "Casandra y la modernidad." *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1993)*. 2 tomos. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995. 2: 511-20.
- Sackett, Theodore Alan. "Galdós dramaturgo, reformador del teatro de su tiempo." *Estreno* 7. 1 (1981): 6-10.
- Sobejano, Gonzalo. "Razón y suceso de la dramática galdosiana." *Anales Galdosianos* 5 (1970): 39-54.
- Valis, Noël. "La autoridad en Galdós." *Ínsula* núm. 561 (septiembre de 1993): 27-28.
- Ynduráin, Francisco. "Casandra." *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. 2 tomos. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. 1: 883-88.