LOS DEMONIOS DE *CASANDRA* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Lieve Behiels
KATHOLIEKE VLAAMSE HOGESCHOOL ANTWERPEN

Como ocurre con la mayoría de las obras galdosianas posteriores a 1898, la novela dialogada *Casandra* (1905) no pertenece realmente al canon galdosiano y se merece un pormenorizado análisis textual del que esbozaremos aquí unos hilos conductores.

Lo que llama la atención del lector, al margen del conflicto ideológico y vital que opone a las protagonistas Casandra y Doña Juana, es la presencia del elemento demoníaco.[1] Nos proponemos localizar con precisión la presencia de lo diabólico en *Casandra*, determinar la 'filiación' de los diferentes demonios y reflexionar acerca de su función en la economía textual.[2]

Podemos resolver de entrada las cuestiones filológicas. Se pueden documentar todos los nombres de diablos utilizados por Galdós en esta obra. Es probable que el autor se sirvió directa o indirectamente de algunas obras de referencia sobre demonología y necromancía bastante populares en el siglo pasado. Así figuraba en su biblioteca la obra de Jean Mamert Cayla, *Le diable, sa grandeur et sa décadence* (1864), cuya última parte es una especie de diccionario biográfico de varios diablos.[3] Otro 'éxito de ventas' de la época es el *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy, que conoció varias reediciones a lo largo del siglo XIX.

---

[1] Sebastián de la Nuez hace un recuento de las figuras demoníacas presentes en la obra galdosiana y observa lo siguiente con respecto a *Casandra:* «llega a su apogeo la concepción infernal de los personajes cotidianos y supuestamente representativos de la sociedad, al reunir las características de los dioses crueles de las viejas mitologías asirio-caldeas y las de los demonios paganos con las de los odiosos especuladores y ejecutores de las vidas privadas bajo el pretexto de una moral hipócrita y arcaica» (*cfr.* «La demonología en Galdós», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1989, I, pág. 237. Creemos que esto constituye un buen punto de partida pero que se requiere un análisis más detallado.

[2] Nos parece que Bienvenido Palomo Olmos se queda algo corto al afirmar que: «La presencia de los demonios queda reducida a simples nombres exóticos con sus significados correspondientes» (*cfr.* «De la novela al teatro: modificaciones en las técnicas de introspección», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, II, pág. 436) e intentaremos demostrar todo lo contrario.

[3] *Cfr.* Sebastián de la Nuez, *Biblioteca y archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1990, pág. 60.

Rodríguez Puértolas califica de «gótica» las «referencias a vampiros y murciélagos, demonios, personajes fúnebres, ataúdes»[4] relacionadas sobre todo con Doña Juana. Como veremos a continuación, es cierto que la antagonista de Casandra concentra varios rasgos diabólicos, pero la constelación de personajes secundarios que la rodean resulta igualmente bien dotada. No está de más advertir de entrada que la lucha entre el bien y el mal, protagonizada por Casandra y Doña Juana, queda duplicada en el nivel mitológico por un combate, no exento de ambigüedades, sin embargo, y sin desenlace estable, entre figuras angelicales y demoníacas. La ubicación de personajes en uno u otro 'campo' tiene que ver con el juego sobre el ser y el parecer. La omnipresente temática de la máscara y de la teatralidad es explicitada en una de las primeras réplicas de Doña Juana, hablando de sus familiares: «Traerán la máscara de la alegría... Pero yo, tras el cartón de las caretas, veo la tristeza de las almas desconsoladas... que lloran porque vivo» (118).[5]

El campo de batalla de los valores es preparado desde la primera escena, por unas réplicas de Doña Juana que a primera vista suenan a inocuas pero que retrospectivamente cobran toda su importancia. Con respecto a los proyectos de su sobrino Ismael, ingeniero, dice: «Ahora le da por la construcción de ascensores, cosa muy buena para matar cristianos no preparados y mandarlos al los infiernos» (119). El vocativo que utiliza para dirigirse a las hijas de su sobrina Clementina es «pobres ángeles» (123). La voz 'ángel' es aplicada irónicamente a la propia Doña Juana por Alfonso, cuando dice: «No busquen lógica en esos seres entregados a la mística moderna. La razón de los ángeles es muy extraña razón» (127). Resulta evidente que Doña Juana y el narrador, no por extradiegético menos comprometido, no manejan la misma definición del concepto; según éste, sólo hay un personaje que realmente merece este calificativo, y es Rosaura, mujer realista y práctica, esposa fiel y fecunda y madre abnegada: «La voz ángel, que tontamente aplicamos a unos seres alados que no hemos visto nunca, a Rosaura debe aplicarse. Su naturaleza seráfica es el amor a los suyos; sus alas son la inflexiva voluntad en cumplir sus deberes» (125-126).[6] La evocación de lo celestial al principio de la novela constituye el necesario contrapunto a la presencia de lo infernal que vamos a detallar ahora.

---

[4] *Cfr.* Julio Rodríguez Puértolas, «*Casandra* y la modernidad», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1993)*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1995, pág. 518.

[5] Benito Pérez Galdós, *Casandra,* en *Obras completas VI,* ed. de F. C. Sáinz del Río. Madrid: Aguilar, 1951, pág. 118. A continuación mencionaremos entre paréntesis el número de la página de la que está tomada la cita.

[6] Laureano Bonet rechaza esta intromisión del narrador porque significa una caída en «una descripción 'omnisciente' digna de la más impecable novela tradicional, lo cual provocará un visible contraste con las ambiciones 'objetivistas' de esa novela» (*cfr.* Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria.* Selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona: Ediciones Península, 1972, pág. 62). Me parece que la omnipresencia demoníaca no casa bien con estas supuestas ambiciones objetivistas.

Hay dos fuentes fundamentales de caracterizaciones diabólicas en la novela: el narrador extradiegético, instancia responsable de las acotaciones y de la adjudicación de los turnos de palabra a los personajes y el personaje Rogelio, el inconstante amante de Casandra, que se describe a sí mismo como «demoniógrafo»: «estudio las diferentes especies de diablos que se alojan en las personas dañinas, y aun en aquellas que no hacen mal a nadie» (129). Según progresa la novela, las caracterizaciones más pintorescas de Rogelio son retomados por los demás personajes e incluso por el propio narrador.

La primera alusión diabólica se encuentra en la acotación donde se describe a Insúa, el administrador de Doña Juana, en el momento de su primera aparición: «Totalmente afeitado, parece un cura risueño o un amable Mefistófeles» (119). Predominan las connotaciones positivas que se subrayarán más todavía a lo largo del texto. Cuando Doña Juana despide a Insúa tras haber descubierto sus relaciones amorosas con una criada joven –anticipadas por el mote de Mefistófeles–, el ex administrador puede contar con mucha simpatía precisamente porque le importa llevar una vida sexual armoniosa y gozar de calor de hogar. Pero la asociación más constante será la enunciada por Rogelio: «Insúa, en quien veo el diablo 'Moloc', conocedor y guardián de los tesoros ocultos [...]» (131),[7] lo que corresponde con lo que se espera de un administrador eficaz.

Otro personaje ambiguo, pero cuya ambigüedad se resolverá hacia el lado negativo, es Cebrían, eminente jurisconsulta y hombre de confianza de Doña Juana, que heredará del puesto de Insúa. El narrador lo describe de la manera siguiente:

> Es blanco, limpio, gelatinoso, con rosada frescura en sus mejillas, que afeitaron los ángeles [...]. Rogelio, nuestro sagaz demoniógrafo, dice que Cebrián lleva dentro a «Baalberith», el diablo de los archivos y de las leyes, secretario general del infierno[8] (133).

La descripción combina los rasgos angelicales con los diabólicos. A continuación se van perfilando mejor. Cuando empiezan a cantar en la capilla las niñas del coro, vemos a Cebrián, «con sonrisa seráfica, alambicando la adulación» (133). Y así queda esbozada la figura del más relamido hipócrita de la obra. Zenón echa mano de una referencia evangélica, al caracterizarlo como «gran fariseo público» (205). Rogelio define al personaje del modo siguiente: «Es Baalberith, canciller del infierno, 'sebastocrátor', archivero y hacendista. Toma la figura de un pájaro mojado, con lengua de oro y uñitas de marfil» (136), es «el demonio clásico, el del lenguaje limpio y sonoro» (147). Baalberith o Baal,

---

[7] Moloc o Moloch es uno de los demonios de más prestigio en la corte infernal, a cuyo consejo pertenece; según la tradición se le sacrificaban niños. *Cfr.* J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Bruselas: Typographie Adolphe Wahlen, 1845 (4ª ed.), pág. 364.

[8] Estos últimos rasgos podrían proceder directamente de J.-M. Cayla, *Le diable, sa grandeur et sa décadence*, París: E. Dentu, Libraire-Editeur, 1864, pág.163: «BAALBÉRITH. - Archiviste des enfers et secrétaire général des grands démons».

como también se llama, es otra de las figuras importantes del infierno que autoriza de su firma los pactos entre humanos y diablos.[9] Esta caracterización corresponde con el papel que le tocará más adelante en la novela: hará lo imposible para que sea cumplida la última voluntad de Doña Juana: dedicar todo su dinero a una magna fundación religiosa.

El tercer diablo de la corte de Doña Juana es el marqués de Yébenes, igualmente asociado con un demonio concreto por Rogelio: «El comercio de esclavos fue su aprendizaje, y ahora compra almas en bruto para venderlas al Cielo al precio de refinado. Lleva consigo a Thamuz, el diablo que inventó la Inquisición» (136). Thammuz es uno de los ángeles caídos del *Paraíso perdido* de Milton,[10] y según el *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy, el inventor de la artillería, cuyos atributos son las llamas, las parrillas y las hogueras.[11] De allí a la Inquisición no hay más que un paso.

La fértil imaginación de Rogelio se desata cuando se trata de calificar a Doña Juana. Al salir del servicio religioso que organiza la señora para sus allegados, exclama: «La vi como la bárbara diosa Jagrenat, toda cubierta de esmeraldas». (129). Jagrenat es el «nombre con el cual los indios adoran a Visnú en el famoso templo que tiene en Jagrenat».[12] Pero la calificación más constante que Rogelio atribuye a Doña Juana es la de Decaberia:

> el diablo de los celos y de los rencores de mujer contra mujer. [...] Doña Juana aborreció a mi pobre madre y me aborrece a mí, nacido de la infidelidad conyugal [...]. A ella muerta y a mi vivo nos juntaba en un sentimiento de repugnancia, inspirado por su demonio, el perverso 'Decaberia', maestro y capataz de la envidia. Porque Doña Juana fue siempre estéril, y con «Decaberia» llevaba dentro de su cuerpo a «Vorac», el diablo niño, que habita en las entrañas femeninas y no nace nunca» (130).

Conforme avanza la novela, Rogelio precisa la filiación demoníaca de Doña Juana: es «engendrada por Samael, la gran víbora que sedujo a Eva[13]. De Samael concibió Eva, y tuvo una hija que se llama 'Decaberia' o Doña Juana, maestra en la magia y en todas las sutilezas y perfidias que cabe imaginar» (148). Llama la atención el cambio de sexo del diablo, masculino en la primera

---

[9] Gustav Davidson, *A Dictionary of Angels*. New York: The Free Press, 1967, pág. 68: «BALBERITH (Berith, Baal, Elberith, Baalberith) - an exprince of the order of cherubim. Now in Hell, Balberith is a grand pontiff and master of ceremonies. He is usually the one to countersign or notarize the signatures on the pacts entered into between mortals and the devil. He is called «scriptor» and is noted on documents executed in the underworld».

[10] Davidson, *op. cit.*, pág. 287.

[11] Collin de Plancy, *op. cit.*, pág. 484.

[12] *Cfr. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Barcelona: Hijos de Espasa Editores, t. 28, *s.v.* Jagrenat.

[13] Tanto Davidson (*op. cit.*, pág. 255) como Collin de Plancy (*op. cit.*, pág. 455) mencionan la seducción de Eva por Samael, que tomó la figura de la serpiente. Es el ángel de la muerte.

cita, femenino en la segunda.[14] La feminidad queda subrayada por el feto que Decaberia lleva en las entrañas. El diablo Volac aparece como un niño con alas de ángel.[15] Teniendo en cuenta los rasgos de dureza, de control autoritario y de mando sin réplica que caracterizan a Doña Juana, no sorprende esta androginia.[16] Al final de la novela, los familiares de Doña Juana creen reconocerla en la figura de una pobre mendiga. Rogelio es afirmativo:

> La figura que has visto es Doña Juana en la forma de 'Sucoth-Berith', la envidia, los celos, la avaricia y el egoísmo. [...] Sucoth-Berith es también el diablo de los eunucos y de la esterilidad, y vive condenado a odiar el amor y a maldecir el matrimonio (215).[17]

Las características de los diablos mencionados son las que están en la base de la acción de Doña Juana; contienen la verdad sobre este personaje, del todo contraria a la caridad cristiana que quiere aparentar. La verdad sobre Doña Juana sale de la boca de un poeta de viva imaginación y de la de una niña, Corrita, quien dice «Jesucristo ha hecho fu, y con quien se casa [Doña Juana] es con el demonio» (174).

Estamos en presencia de cuatro figuras representantes del orden establecido, preprogramadas por los rasgos diabólicos contenidos en los apodos que les aplican Rogelio y el narrador, personajes planos, de grabado expresionista, que no necesitan profundización psicológica, piezas de una relojería no por antigua menos resistente.

Hasta ahora hemos visto cómo los personajes negativos de la obra quedan afectados por su asimilación a la esfera diabólica. Pero resulta que otras figuras, con un papel bastante más positivo, participan también en en ella. Para empezar, el mismo Rogelio –«de todos los demonios» como lo llama su amigo Zenón (129)– se adjudica un «demonio familiar», 'Caym': «el mismo que habitó en el alma de Lutero, el que con él sostenía las disputas teológicas. La voz de 'Caym' se oye en toda la Naturaleza: es el canto de los pájaros, el ruido de los huracanes, el ladrido de los perros» (147).[18] A Casandra no le convence la afición demoniográfica de su compañero, pero se deja influir por él. Al abandonar el palacio de Doña Juana después de la primera entrevista en la que queda bastante

---

[14] Collin de Plancy, *op. cit.*, pág. 122 menciona un diablo masculino, Carabia o Decarabia, que es el nombre más parecido a Decaberia que encontramos. Según esta fuente, se trata del diablo domesticador de las aves que conoce las virtudes de las plantas y de las piedras preciosas.

[15] Collin de Plancy, *op. cit.*, pág. 537.

[16] Para Rodríguez Puértolas (art. cit., pág. 516), Doña Juana es claramente una figura masculina: «pues 'padre' es Doña Juana, como lo era Doña Perfecta, como lo será la Bernarda Alba de García Lorca».

[17] Este diablo recibe en Collin de Plancy (*op. cit.*, pág. 473) el nombre de Succor-Bénoth, «chef des eunuques de Belzébut, démon de la jalousie».

[18] Collin de Plancy (*op. cit.* pág. 324) refiere la disputa entre Lutero y el diablo, que se termina cuando Lutero le echa un tintero de plomo a la cabeza. Una de las atracciones turísticas de Wittemberg es la celda de Lutero, donde quedarían huellas de tinta en la pared.

mal parada, le invaden sensaciones de terror. Leemos en una acotación: «Cree por un momento que los diablos existen; teme que estén allí; imagina que la acechan con burlones gestos y sonrisas» (142). Cuando Casandra vuelve en la jornada tercera, siente que Rogelio ha mandado tras de ella a su demonio familiar y cuando se resuelve a entrar, se dirige a él: «Ven, 'Caym', entremos» (176). Después, en la cárcel, preparando su defensa con el abogado Ríos, le repite que «llevaba junto a [ella] un demonio familiar que [le] decía 'Matar, matar'» (190).

Esta asociación de Casandra con la esfera diabólica es pasajera, ya que no tiene demonio familiar propio, y sólo comparte el de Rogelio cuando comete el gesto para el que su amante así como los demás familiares de Doña Juana carecen de valor. Casandra, como lo indica su nombre, es asociada primordialmente con el mundo griego. Rogelio confiesa a Ismael que «la rob[ó] en un campo de amapolas, como Plutón a Proserpina» (131). La alusión es rápida pero no por eso menos importante, siendo Proserpina o Perséfone,[19] hija de Démeter, condenada a pasar en infierno una estación de cada tres, lo que corresponde al programa narrativo de Casandra que pasará una temporada en la cárcel después de haber eliminado a Doña Juana. Identificándose con Plutón, Rogelio refuerza su asimilación al mundo infernal (131).

En otros fragmentos de la novela se niega explícitamente la pertenencia de Casandra al universo demoníaco, como resulta del diálogo siguiente entre Zenón e Ismael:

> ZENÓN.- Siguiendo la doctrina demoníaca de Rogelio, veremos en Casandra a la diosa Astarté, la Venus fenicia, que luego resultó diabla y está casada con el gran demonio Astaroth.[20]
>
> ISMAEL.- No es diablesa, sino la propia Casandra, hija de Príamo, princesa de Troya y profetisa... (135)

No es por que Ismael niegue la asimilación de Casandra a Astarté y a Venus que el lector no puede indagar un poco más la filiación grecofenicia de Casandra. Efectivamente, en la primera entrevista con Doña Juana, Casandra le cuenta que en el estudio de su padre había «muchas [esculturas] que a mi madre se parecían: una Diana, una Astarté» (139). Si la pareja Casandra-Rogelio puede figurarse con los rasgos de Proserpina y Plutón, de Astaroth y Astarté, ¿por qué no con los de Venus y Adonis?

Como explica muy bien Margarita O'Byrne, refiriéndose a la versión teatral, al contrario de la princesa troyana, la Casandra galdosiana no es una víctima cuyos dotes visionarias no convencen a nadie, sino una mujer fuerte y razonable

---

[19] *Cfr.* el artículo dedicado a 'Perséphone' en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Laffont, 1982, pág. 744.

[20] Tanto Davidson (*op. cit.*, pág. 59) como Collin de Plancy (*op. cit.*, pág.60) y Cayla (*op. cit.*, págs. 161-62) mencionan esta pareja de dioses fenicios, considerados como demonios en el mundo judeocristiano.

que no habla, sino que actúa e intenta transformar su mundo.[21] Los nombres de sus hijos, Aquiles y Héctor, relacionados con la epopeya homérica como Casandra, y su belleza clásica y escultural –«¿Quién, antes de verla viva, no la vio de mármol en algún museo?» (135) se exclama el narrador– completan la adscripción de Casandra al panteón galdosiano de las diosas griegas como Lucila Ansúrez de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales* (1902-1906) o la Madre de *El caballero encantado* (1909).

Al contrario de lo que ocurre en la versión dramática (1910), la novela no se termina con la muerte de Doña Juana, al final de la jornada tercera. El acto de Casandra implica el final de su intervención activa en la novela. Las jornadas cuarta y quinta son dedicadas al entierro de Doña Juana y la incipiente realización de los proyectos que se habían formulado antes los familiares de la señora. Como Doña Juana murió antes de que pudiera formalizar su último testamento, en el que se proponía desheredar a su familia y ceder todos sus bienes a una fundación religiosa, rige el testamento anterior que designaba a Insúa como albacea y que preveía el reparto de los bienes entre los miembros de la familia. Ahora que han heredado mucho dinero, todo debería ir viento en popa.

Pero no es cierto. La 'corte infernal' de Doña Juana, dirigida por Baalberith-Cebrián, empieza una serie de maniobras para realizar los objetivos que la difunta había planificado en los últimos días de su existencia. Así amenaza con deshacer el noviazgo de la hija de Alfonso y Clementina y el joven Ruy Díaz, de una familia noble ultramontana, si Alfonso se niega a contribuir con una gruesa suma a la fundación religiosa. Este personaje se da cuenta de que está como estaba: «Ya revive o resucita Doña Juana» (201). A partir de ahora caen las caretas y los demonios Baalberith, Thamuz y Moloc se pasean por la obra como tales: ni el narrador, ni los demás personajes se sirven ya de sus nombres civiles para hablarles o para referirse a ellos. El paso queda facilitado, sin duda, por el hecho de que la apariencia del señor muy bien es uno de los disfraces tradicionales del diablo.[22]

Así Baalberith le explica a Ismael que es lógico que sus clientes le abandonen ya que un «hereje, ateo, divulgador de doctrinas nefandas» (203) no puede pretender vender sus productos a las casas ricas y nobles que se encargan de sustentar el orden social. Ismael piensa en sus hijos y decide rendirse al «Dios Plutocrático, Eternamente Próvido y Monetario» (205). Al prestamista Zenón se le escabullen los contratos, a Ríos, defensor de Casandra, le birlan los pleitos. A la pregunta de Ismael si están «en el mundo de los demonios, tan bien estudiado por el pobre Rogelio», la respuesta de Zenón es positiva:

---

[21] *Cfr.* Margarita O'Byrne Curtis, «El retorno de Casandra: la inversión del mito en el drama galdosiano», *Anales Galdosianos,* XXXI-XXXII (1996-1997), págs. 75-82 y en especial pág. 77: «la Casandra galdosiana, a diferencia de sus encarnaciones anteriores [...] 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».

[22] *Cf.* Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 352.

> ZENÓN. En ese mundo estamos. Yo me encomiendo a 'Minosón', el que da la ganancia en los negocios de préstamo y atormenta a los deudores tramposos.
>
> ISMAEL. Y yo a 'Naasenti', el diablo que enseña cómo se hacen los huevos con agua clara (205).[23]

La demoniografía se ha ganado hasta a los ingenieros e introduce una nota claramente irónica.

El éxito de las intrigas de Cebrián también se explica gracias al circuito mítico instalado en la obra. Casandra exclama a finales de la tercera jornada: «¡He matado la hidra que asolaba la tierra!» (181). Resulta que la hidra es inmortal, sólo le ha cortado una de sus múltiples cabezas, que vuelven a crecer a medida que se les cortan. Doña Juana está enterrada en Santa Eironeia, lo que equivale a decir que sólo ha muerto en apariencia y resucita. La hidra figura los vicios múltiples;[24] desaparecida la primitiva Doña Juana, están allí Baalberith-Cebrián[25] y Thamuz-Yébenes para continuar su obra. Moloc-Cebrián se ha puesto de parte de los herederos e intenta limitar las sangrías financieras. Si la claridad helénica de Casandra no puede nada contra el monstruo, tal vez haya que recurrir a San Miguel, vencedor de los dragones. Pero resulta que Insúa-Moloc «ha logrado entenderse con San Miguel» (206), cuya espada es «de caña, forradita de papel plateado» (216) y no muy apta para cortar cabezas de dragones. La obra tiene un final abierto: los hombres de la familia se acercan a la vieja mendiga, que huye despavorida en el momento en que Rogelio le grita «Casandra» (218), aunque nadie vea adonde. Las jornadas cuarta y quinta constituyen, pues, una especie de repetición de las tres primeras: los familiares de Doña Juana intentan quedarse con su dinero para invertirlo en proyectos socialmente útiles y para vivir mejor pero tienen que transigir con unas fuerzas oscuras que quieren impedírselo.

Los demonios Thamuz, Baalberith y Moloc son ángeles caídos: son el producto de una iglesia católica degradada y convertida en una maquinaria de controlar conciencias que consume cantidades ingentes de dinero, retirado así de su circulación normal. En la primera parte de la novela operan con discreción, en la segúnda ven amenazados sus intereses y salen a la luz del día. En esa religión donde nada es lo que parece, la patrona más venerada es Santa Eironeia. El dios de esta religión protege el orden vetusto y establecido, es el «Dios opulento, Legislador, Jurídico, Canónico y Administrativo» (205).

---

[23] Según Collin de Plancy (*op. cit.*, pág. 361) 'Minosón' es el diablo que hace ganar a todo tipo de juegos. El único candidato para 'Naasenti' nos parece 'Haagenti'(id., pág 263), teniendo en cuenta sus características: hace el hombre hábil a todo tipo de cosas, enseña a la perfección el arte de transmutar todos los metales en oro y de hacer un vino excelente con agua clara. El cambio ortográfico podría deberse a una transcripción defectuosa.

[24] *Cfr.* el artículo 'Hydre' en Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 514.

[25] Refiriéndose a Doña Juana continuada en Cebrián, Andrés Amorós hace hincapié en que la religión como «raíz de crueldad y dureza de corazón» es «una posibilidad permanente»; *cfr.* «Tres *Casandras*: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1980, II, pág. 75.

Frente a los diablos, no vemos en la novela ninguna fuerza equivalente capaz de combatirlos. San Miguel pacta con el más simpático entre ellos. El ángel por excelencia de la obra, Rosaura, sólo actúa en la esfera doméstica y humanitaria, cuidando de Casandra en prisión; no participa en la batallas económicas ni en las religiosas: es significativo que se duerma durante los sermones (132). El mundo celestial no puede con el infernal. La actuación de Casandra se sitúa también en el ámbito familiar, ya que se lanza sobre Doña Juana para recuperar a sus hijos, y sólo significa una solución parcial y temporaria. El mundo clásico de la razón y de la luz no puede nada contra el de los ángeles caídos.

La última escena de la novela da la palabra a las dos figuras más positivas de la obra, que comparten el papel de buenas madres: Casandra, la heroína trágica y luminosa del mundo antiguo, Proserpina y Astarté, y Rosaura, figura angelical asimilada a la Virgen María. Están desconectadas del circuito del dinero que anhelan los personajes masculinos y que los esclaviza. Contemplan un mundo bullicioso e irreverente, del que huye «la sombra sagrada de Cristo» (219). El final de la obra enfrenta a estos personajes y a los lectores con una ausencia fundamental en el campo de batalla religioso escenificado en la obra y que hasta aquel momento pasa desapercibida. En la iglesia del Dios plutocrático falta la fe de Cristo.

La conclusión de la novela es bastante diferente de la de la obra de teatro: aquí no se trata de la victoria de la razón, la transparencia y la fecundidad sobre la idolatría, la hipocresía y la esterilidad. El final es un compromiso provisional entre las fuerzas progresistas y las retrógradas basado en un reparto del dinero de Doña Juana. No basta con transigir en lo financiero, hay que transigir también en lo moral, de ahí que se casan Rogelio y Casandra y se convierten de bohemios en burgueses.[26] La guerra entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad está lejos de terminarse. A Rosaura y Casandra, mujeres fecundas y amantes, como a los lectores modernos, les queda la duda y la perplejidad sobre el porvenir.

[26] John Sinnigen pone de relieve los vínculos inquebrantables entre el orden económico y el familiar burgués en su libro *Sexo y política: lecturas galdosianas*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.