

**CASSANDRA (GNECCHI / ILLICA, 1905):
UNA ÓPERA EN LA SOMBRA¹**

CASSANDRA (GNECCHI / ILLICA, 1905):
AN OPERA IN THE SHADOWS

TERESA VARGAS NOVOA
teresavargas@edu.xunta.es

Fecha de Recepción: 10-10-2017
Fecha de Aceptación: 09-12-2017

RESUMEN

Análisis literario de la ópera *Cassandra* (1905), obra de Luigi Illica, como autor de libreto, y de Vittorio Gneccchi, de la partitura. El estudio se enmarca en el ámbito de de la Recepción Clásica.

PALABRAS CLAVE: Casandra; Mitología; Recepción Clásica en la Ópera, Illica; Gneccchi.

ABSTRACT

Literary analysis of the opera *Cassandra*, work of Luigi Illica as librettist and Vittorio Gneccchi as composer. The study belongs to the field of the Classical Reception.

KEY WORDS: Cassandra; Mythology; Classical Reception in the Opera; Illica; Gneccchi.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación «El Mundo Clásico en la Ópera» (FFI12010-21528), llevado a cabo en el Dpto. de Filología Clásica de la UNED.

1. CASANDRA EN LA TRADICIÓN CLÁSICA

Dado que la finalidad principal de este trabajo es analizar la adaptación del viejo relato mítico de Casandra en el libreto de Illica, este punto primero no pretende desarrollar un estudio exhaustivo del personaje en las fuentes grecolatinas, sino simplemente marcar sus rasgos principales, definitorios, que son los que han sido adoptados por la Recepción Clásica, en especial en los libretos del s. xx.

El personaje de Casandra aparece en la literatura griega desde los primeros momentos y, progresivamente, irá adquiriendo los rasgos que terminarán definiendo su perfil, aunque no alcanzará papel de protagonista: sin embargo, en Esquilo y Eurípides logra ser el centro de atención en algunos pasajes, que acaparan de manera notable la atención del espectador/lector. De esta manera, podemos afirmar que el *Agamenón* de Esquilo y *Las Troyanas* de Eurípides son las fuentes fundamentales que desarrollan y dan una mayor relevancia a Casandra, conformando entre ambas tragedias la Casandra que vendrá a ser la versión canónica del personaje.

Como testimonian todas las fuentes, Casandra es hija Príamo, soberano de Troya, y de Hécuba y, por tanto, princesa de origen troyano. Como Hécuba tuvo una gran descendencia, Casandra tendrá muchos hermanos, entre ellos Políxena, Héctor, Héleno y Paris.

Dos son los rasgos que definen con rigor el perfil narrativo de Casandra: su donceller (*parthenía*) y su función de adivina (*mantis éntheos*). Casandra es una *parthénos*, una virgen que se mantiene al margen del matrimonio y de las relaciones sexuales con los hombres, condición que intentarán quebrantar distintos personajes: Áyax Oileo, Agamenón e incluso el propio dios Apolo. Pero fundamentalmente Casandra ha pasado a la historia como la mujer capaz de profetizar el futuro, aunque con la peculiaridad de que no será creída, castigo que le impone Apolo al no ceder ella a las pretensiones sexuales del dios. Este segundo rasgo es el que destaca en la tragedia de Esquilo y, en nuestra época, en la ópera de Illica-Gnecchi.

En su calidad de *parthénos*, la primera referencia a Casandra aparece en la *Ilíada*, cuando su padre, el rey Príamo, la promete en matrimonio a Otrioneo a cambio de la ayuda que éste pueda prestarle en la guerra. Sin embargo, semejante unión no llegó a celebrarse al morir el aliado a manos de Idomeneo². También la *Pequeña Ilíada*³ nos testimonia un matrimonio pactado y frustrado para la princesa troyana: Casandra iba a celebrar su boda con Corebo, pero la muerte de él frustró el acontecimiento. Del mismo matrimonio, sin celebración, con Corebo nos informará Virgilio⁴ mucho más tarde. En la *Odisea* el contexto del relato es ya lejos de Troya: ahora se nos narra el regreso de los héroes a suelo griego, y así Odiseo, en su bajada a los Infiernos, se encuentra con Agamenón quien le cuenta cómo Egisto acabó con su vida y Clitemestra con la de Casandra⁵. Este pasaje podría ser el pre-

² Homero, *Ilíada* XIII 360.

³ *Pequeña Ilíada*, Fr. 15 Bernabé.

⁴ Virgilio, *Eneida* II 341-346.

⁵ Homero, *Odisea* XI 420-425.

cedente del que Esquilo recogió los elementos con los que compuso el episodio de Casandra en su *Agamenón*, que concluye, igualmente, con la muerte del Atrida y la princesa, pero donde ya se menciona expresamente que su muerte es debida al hecho de haber sido conducida por el rey a palacio en condición de concubina. También Eurípides retoma el deseo del rey griego de hacerse con la princesa, a pesar de que en *Las Troyanas* la joven mantiene su *parthenía* gracias a su consagración al dios Apolo. Pero en la obra de Esquilo la relación con Apolo adopta un sesgo bien diferente: el dios deseaba a la joven y padeció su rechazo, lo cual servirá de explicación a sus vaticinios inservibles.

Respecto a su papel de *mantis*, tal vez podríamos decir que el primer testimonio está recogido en la *Ilíada*⁶: Casandra es la primera que ve acercarse el carro de su padre, cuando todavía nadie lo avista, y da la noticia de que su hermano Héctor vuelve sin vida. Pero es en las *Ciprias* donde tenemos una primera referencia, escueta pero explícita, de sus capacidades proféticas⁷. Casandra como profetisa aparece también en la obra de Píndaro, aunque vuelve a ser de forma sucinta⁸.

Ahora bien, es en los poetas trágicos donde la figura de Casandra aparece más destacada, y de manera especial en su capacidad para vaticinar el futuro, eso sí, con la peculiaridad de que sus profecías no serán creídas por castigo de Apolo. No obstante, algunos testimonios apuntan a una versión alternativa según la cual el poder profético de Casandra no procede de Apolo de forma directa y personal. Así, en la *Hécuba* de Eurípides se nos invita a pensar que sus dotes como adivina son innatas, puesto que su hermano gemelo Héleno⁹ también las posee, y ambos comparten este don desde que eran niños y, adormecidos, las serpientes lamieron sus oídos¹⁰. A su vez, y ahora en relación con Paris¹¹, en la *Andrómaca* de Eurípides el coro cuenta cómo Casandra profetizó el desastre de Troya desde el momento del nacimiento de Paris, aconsejando darle muerte para prevenir la caída inevitable¹².

Pero detengámonos con un mayor pormenor en los dos grandes pasajes trágicos en los que aparece nuestra protagonista.

En el *Agamenón* de Esquilo, que es la fuente principal del libreto de Illica, Casandra es presentada por Agamenón como botín escogido que se ha traído de la guerra, a la par que or-

⁶ Homero, *Ilíada* XXIV 695-700.

⁷ *Ciprias*, Arg. 11 Bernabé.

⁸ Píndaro, *Pítica* XI 33: «y a la vidente llevó a la ruina».

⁹ Eurípides, *Hécuba* 86-87.

¹⁰ Grimal (1965: 89).

¹¹ Higino, *Fábulas* 91 liga también a Casandra con su hermano Paris, pero de un modo bien distinto. En este caso, el autor recoge el vaticinio de Casandra respecto a la identidad de su hermano Paris que su padre creía sin vida y en cuyo honor celebraba unos juegos anuales. En una ocasión, el ganador fue un desconocido que causó la indignación de Déffobo quien iba a darle muerte si su hermana Casandra no lo hubiera reconocido como hermano suyo.

¹² Eurípides, *Andrómaca* 294-301: «¡Ojalá hubiera tirado al malvado por encima de su cabeza la que lo dio a luz, antes de que él hubiera habitado en la roca del Ida, cuando, junto al laurel divino, Casandra gritó que lo mataran, gran ultraje de la ciudad del Príamo! ¿A quién no acudió ella? ¿A cuál de los ancianos de la ciudad no suplicó que diera muerte a la criatura?».

dena a su esposa Clitemestra que la introduzca en palacio y la trate con benevolencia «*porque nadie lleva por su gusto el yugo de la esclavitud*¹³». Clitemestra por su parte indica a nuestra heroína que entre en la casa, ante lo que ésta no reacciona en modo alguno: no hay movimiento ni palabras en ella y, a pesar de ello, consigue atrapar toda la atención, precisamente por su actitud incomprensible. Pero, una vez que Clitemestra ha entrado en palacio, Casandra comienza a proferir exclamaciones breves que hacen referencia a Loxias: «¡Ay de mí! ¡Dioses! ¡Oh Apolo, Apolo!»¹⁴, a quien vincula irremisiblemente con sus desgracias. Y cuando da comienzo a sus profecías, advierte con claridad que las Erinis se han adueñado de la casa desde los tiempos del crimen de Atreo¹⁵, y que tampoco quedará sin venganza el crimen que ahora está por cometerse¹⁶, puesto que Orestes, el hijo de Agamenón, no dejará con vida a¹⁷ su madre Clitemestra, tras haber ejecutado a su padre. Sin ninguna ambigüedad Casandra advierte del asesinato de Agamenón¹⁸, del suyo propio¹⁹ y de la venganza de Orestes. En este momento se revela ya como profetisa que no consigue nunca convencer a quienes la escuchan.

A su vez, también el coro en algunos pasajes manifiesta su reconocimiento de Casandra como profetisa, bien por averiguar el pasado de los Atridas («La extranjera parece tener buen olfato, como si fuera una perra de caza»²⁰), bien por haber oído ya hablar de su don («Ya conocíamos tu fama como profetisa»²¹). Y, además, afirma haber entendido sus palabras y que éstas concuerdan con una verdad por todos sabida («No comprendo nada de esos vaticinios. En cambio, entendí los anteriores: era lo que dice a voces toda la ciudad»²²), y muestran respeto por su clarividencia hasta el punto de decirle: «Nos parece, no obstante, que haces vaticinios dignos de creerse»²³, y considerarla una mujer sabia («¡Oh mujer muy desdichada y muy sabia también»²⁴).

Pero, a la par, el corifeo manifiesta su disgusto por la incomprensión de las palabras de la profetisa («Todavía no lo he comprendido. Por ahora estoy aturdido con los enigmas de esos oscuros oráculos»²⁵) y, sobre todo, por los malos augurios que trae («de eso que dices deduzco alguna desgracia. ¡Qué palabra de dicha viene jamás de los presagios a los mortales! (...) el arte abundante en palabras de los adivinos, lo único que hace aprender es el

¹³ Esquilo, *Agamenón* 955.

¹⁴ Esquilo, *Agamenón* 1073.

¹⁵ Esquilo, *Agamenón* 1190: «(...) esa delirante tropa —difícil de echar afuera— de las Erinis de esta familia aguarda en la casa. Aferradas a este palacio, cantan un himno a aquel crimen con que todo empezó; pero a su vez también escupieron sobre la cama del hermano, furiosas con el que las hollaba».

¹⁶ Esquilo, *Agamenón* 1223-1227: «Afirmo que alguno —un león cobarde que está revolcándose en su lecho y guarda el palacio— está meditando la venganza de esto —¡ay de mí!— contra el que está recién venido, mi señor».

¹⁷ Esquilo, *Agamenón* 1281-82: «... un vástago matricida, que tomará por su padre venganza».

¹⁸ Esquilo, *Agamenón* 1246: «Digo que tú vas a ver la muerte de Agamenón».

¹⁹ Esquilo, *Agamenón* 1148: «En cambio, a mí sólo me espera que me rajen con una espada de doble filo».

²⁰ Esquilo, *Agamenón* 1090.

²¹ Esquilo, *Agamenón* 1095.

²² Esquilo, *Agamenón* 1105.

²³ Esquilo, *Agamenón* 1215.

²⁴ Esquilo, *Agamenón* 1295.

²⁵ Esquilo, *Agamenón* 1110.

miedo que inspira»²⁶) que, según considera, deben ser callados («¡Di sólo palabras de buen augurio! ¡Desdichada, pon en reposo tu boca!»²⁷)

Cassandra ve reflejada su maldición al ser reconocida como una *mántis éntheos* por el coro, pero que ellos no acaban de creer²⁸. Por ello explica la maldición que la asola, el engaño a Apolo y la maldición que la acompaña. Pero en vano intenta que admitan la verdad de sus profecías.

Cassandra ve el alcance de su maldición y es inevitable que ocurra lo que ella está visionando. Para su disgusto, sigue tomada por Apolo^{29, 30}, imponiéndole esas visiones que suponen una especie de violación de su *parthenía* y que, para más gravedad, provoca el rechazo en los demás. Abatida, se despoja de las vestimentas de profetisa que la vinculan a su destructor Apolo, y con serenidad y solemnidad encara su propia muerte que, por haberla visto, sabe inminente. Y, en efecto, las profecías de Cassandra se cumplen y Agamenón muere y ella también.

De otro lado, en *Las Troyanas* de Eurípides la aparición de Casandra sorprende a todos por la extrañeza de su comportamiento. En este momento de derrumbamiento moral en el que las mujeres troyanas han sido tomadas como botines a manos de los vencedores, la princesa troyana celebra el matrimonio que tendrá que celebrar con Agamenón. El auditorio la toma por una loca poseída porque parece carecer de lógica su alegría y su danza desenfadada. Pero la realidad es que el don de la profecía permite saber a la princesa que el matrimonio con Agamenón la conducirá a una muerte que devolverá a los troyanos la gloria que merecen tras la injusta guerra y profetiza también el penoso peregrinar que Odiseo tendrá que recorrer en su regreso³¹.

Después de revelar los hechos que acaecerán, Casandra abandona su trance profético y continúa su monodia con un lenguaje sereno³². Inicia una magnífica y célebre *rhexis* en la que hace una personalísima valoración de la guerra, en la que Eurípides perfila de un modo brillante la inversión de valores que encierra la obra.³³

²⁶ Esquilo, *Agamenón* 1130.

²⁷ Esquilo, *Agamenón* 1247.

²⁸ Esquilo, *Agamenón* 1140: «Tienes la mente delirante, posesas por la deidad, y por ti misma gritas un canto desprovisto de melodía».

²⁹ Esquilo, *Agamenón* 1257: «¡Ay, Ay! ¡Qué fuego! ¡Penetra mi ser! ¡Oh Apolo Licio, ay, ay de mí!»

³⁰ Esquilo, *Agamenón* 1215: «¡Ay, ay! ¡Oh, que desgracia! ¡De nuevo el terrible esfuerzo de la adivinación me agita y me turba con sus preludios <sinistros>!».

³¹ Píndaro, *Pítica* XI, 33. También tenemos testimonio en la obra de Píndaro como profetisa, cuando se refiere a ella como «vidente» al relatar su asesinato a manos de Clitemestra.

³² Eurípides, *Las Troyanas* 366: «Y, aunque estoy poseída, esto lo afirmo libre de mi locura báquica».

³³ El auditorio se siente perdedor porque Troya ha caído a manos de los aqueos, su ciudad se encuentra arrasada y sus mujeres se han convertido en mercancía que se sortea entre el ejército victorioso. Casandra proclama que la victoria no se mide por las muertes, el engaño y la capacidad de destrucción. A los aqueos no puede considerárseles ganadores de una guerra que comenzaron con motivo de la concupiscencia que despertó Helena y la desfachatez de su propia conducta. No debemos olvidar lo que causó la guerra y enjuiciarla únicamente por su final. Porque una guerra injusta no merece los honores de quienes la hayan propiciado. Los troyanos, por el contrario, no fueron los causantes de la guerra, se vieron embarcados en ella y vivieron la invasión de su propia tierra, a la que defendieron con honor, defendiéndose de un ataque feroz y sin sentido.

2. LA CASSANDRA DE ILLICA / GNECCHI. EL ARGUMENTO

La ópera *Cassandra* de Illica-Gnecchi está estructurada en un acto único, de considerable extensión, precedido por un prólogo que tiene como protagonistas principales a las Euménides. Las primeras palabras que podemos escuchar exclaman «¡Oh, glauco cielo de la Hélade!» y, seguidamente, advierten de la llegada inminente de Agamenón y presagian que, con su llegada, la tierra atrea se teñirá de sangre. Recuerdan también los crímenes pasados de la casa de Atreo, la muerte de Tiestes en el banquete, y hacen responsables de su desgracia actual a Helena y Clitemestra, Egisto y Paris. A su vez, adelantan las profecías de Cassandra y el destino que está marcado para Orestes, quien dará fin a la tragedia que se avecina. En definitiva, este prólogo desempeña la función tradicional de este tipo de unidades teatrales: enmarcar los precedentes de la acción que a continuación se va a desarrollar, al tiempo que se adelanta en alguna medida el conflicto que se aproxima.

A continuación da comienzo el acto único de la obra, que tiene lugar sin separación de escenas y que se desarrolla en Micenas. El palacio real rebosa de lujo y mármol, y se suceden las cámaras y atrios. La Acrópolis, con su estratégica ubicación, impera sobre el mar y en una misma mirada abarcamos el palacio, un altar propiciatorio delante de éste y la Puerta de los Leones.

Mientras que el prólogo lo abrían las Euménides, el acto lo harán las coéforas entonando un treno con el que intentan aplacar las almas de los héroes muertos, que no encontrarán descanso sin sus libaciones. Ante el aviso del vigilante marino, las mujeres abandonan las ofrendas y se dirigen al puerto alegres ante la buena noticia del regreso de los hombres.

Tras la marcha de las mujeres aparece Clitemestra que, en claro contraste con la alegría de las restantes mujeres, llega a escena llena de pesadumbre ante la noticia. Se hace mención al color púrpura de sus vestimentas, el mismo tono de la sangre con el que la Clitemestra de Esquilo alfombraba la llegada de su esposo. La reina rechaza los preparativos que las mujeres estaban organizando y, en clara oposición al ritual, coloca las ánforas boca abajo. Ella es la única que no corre a recibir al rey, y nos declara los motivos por los que lo odia, como esposa, madre y amante. Se hace alusión a los primeros momentos de la guerra, cuando su ambición desmedida le llevó a entregar a su hija Ifigenia. Al darse cuenta de que Egisto la escucha, cierra su exposición de odio refiriéndose a él como al que ama más que a sí misma y que a sus propios hijos, un amor que desafía a los dioses mismos.

Aunque al principio no da crédito, no le queda más remedio que aceptar que se acerca Agamenón, así que invoca al mar para que inunde a los aqueos y que acabe con la vida y la gloria de su esposo.

Egisto finge angustia ante el Destino y se lamenta de los inútiles esfuerzos humanos para librarse de él. Su cinismo aumenta y llora fingidamente, pero Clitemestra no advierte que todo en él es una representación falsa y se desespera al verlo sufrir. Egisto no se deja consolar y concluye que no le queda más remedio que partir.

Para la reina amante resulta inaceptable y entona una declaración de amor apasionadísimo: es gracias a Egisto que ella conoce la vida, su corazón palpita y su cuerpo ha rejuve-

necido. A pesar de las palabras, Egisto sigue considerando que lo más honesto es huir y, en su farsa, dice que se consolará llorando por ella. Clitemestra repite la idea de que prefiere perder a sus hijos antes que a él.

La bandera griega se avista y el navarca grita a lo lejos el nombre del jefe de los ejércitos «¡Agamenón!». Antes de entrar a palacio, Clitemestra intenta que Egisto le jure que no la dejará. Se miran fijamente y no hay entre ellos más palabras.

Con una entrada muy escénica («¡Oh, bello cielo de la Argólida!») se advierte la inmovilidad de Agamenón, preso de la emoción por regresar a su patria. Cuando habla, sus palabras delicadas recuerdan las del prólogo «¡Oh, glauco cielo de la Hélade!» y, así, parece que la obra diera ahora comienzo.

Coronado con laureles agradece la vuelta a su tierra como si de una madre se tratase: en sus paisajes sus ojos hallan descanso y allí renacen sus recuerdos de infancia.

Se observa a Egisto que, artero y engañoso, pretende crear una situación en la que él resulte aparentemente sorprendido por Agamenón. Mientras tanto el pueblo se rinde ante el rey, como éste lo hiciera ante la tierra Argólida en su desembarco, y los efebos y los tocadores de flauta comienzan a celebrar el momento. Los miembros del coro llaman a Clitemestra.

Por fin tiene lugar el encuentro entre el rey y la reina: ella hierática y pálida permanece en lo alto, produciéndose un gran silencio entre ambos.

Agamenón la llama con ardor y celebra el encuentro entre los «renovados amantes». Pero, antes de que Clitemestra diga una sola palabra, aparece la figura de Casandra, sin gesto, pero con cierta angustia.

Si bien en un primer momento Clitemestra acoge a su esposo bajando la mirada, pronto expresa la misma dicha que él y manda cubrir de púrpura el suelo, para que el esposo vuelva al tálamo caminando sobre él. Entonces irrumpe Casandra al grito de «¡Muerte!».

La sorprendente exclamación, acompañada de su amplia y trágica mirada, desconcierta al pueblo y a Clitemestra, que le pide explicaciones. Pero Casandra calla. Se repite la escena esquílea del silencio de Casandra y la extrañeza de su comportamiento, que no cede siquiera ante la insistencia de la reina. Clitemestra se siente ofendida por su comportamiento y por la belleza de la joven, a la que Agamenón trata con delicadeza, considerándola una huésped y no una esclava.

Ante la voz de Agamenón, la cautiva reacciona favorablemente, mientras que se demarca su rostro al oír a la reina.

La escena cambia su foco de atención hacia los expolios y trofeos de guerra que, a modo de tesoro, se descargan del barco del vencedor. Casandra entona un himno a su patria, al verla reducida a objetos usurpados, ensangrentados, y recuerda entre lamentos los besos de Paris y Helena, que son la causa de este desastre. Aparecen también prisioneros troyanos, a modo de botín, cuyos lamentos se unen con los de Casandra, en marcado contraste con la actitud festiva y materialista que manifiesta el pueblo de Agamenón.

Pero aún queda lo más importante del pillaje en Troya, que aparece cuando el navarca avisa de que se han hecho con la estatua de Atenea: «¡Nuestra eres al final, victoria, donadora de todas las glorias!»

Esta exaltación queda desplazada al aparecer en escena Egisto, premeditadamente, que da explicaciones de su presencia a Agamenón. Y lo hace refiriéndose de nuevo al Destino, que ha sido el que le ha conducido allí, después de un desafortunado accidente en barco. Con falsa docilidad, dice comprender que Agamenón lo convierta en otro de sus expolios. Pero, con todo, Agamenón es piadoso y lo manda marchar con el navarca, para borrar su presencia y el recuerdo que despierta. Agamenón no quiere más sangre. En este momento Casandra tiene sus ojos «absortos en una terrible visión»

Tras este primer momento de la llegada entran en escena los pequeños hijos del rey, Orestes y Electra, seguidos por el Pedagogo. El rey se admira ante el hijo, un atleta que ha nacido héroe y le pregunta qué desea. Orestes le pide a su padre la espada. Quiere llevarla él solo. Sobre esta simbólica escena en la que el padre entrega el símbolo de su reino a su hijo Orestes, recae la aterrorizada mirada de Casandra, que se percata de que es una de sus visiones de lo que está por venir.

También las Euménides aparecen como un huracán sobre Micenas profetizando sangre, y el cielo enrojece en señal admonitoria.

Pero ni la actitud de Casandra, ni las Euménides, ni la encarnada esfera son objeto de atención. La celebración ha comenzado y los comedores rebosan jarrones de vino, antorchas y flores. Casandra advierte al rey de que no entre, sin saber explicarle el motivo y, aunque Agamenón intenta pacientemente comprenderla, acaba por desistir y se adentra en el comedor. Clitemestra aprovecha el momento y manda que se vaya al puerto a buscar a Egisto e impedir su marcha.

Mientras la fiesta en los comedores aumenta, Casandra permanece en el patio rodeada de varios hombres y mujeres. Las Euménides revolotean sobre el cielo y ella las advierte, a la par que adivina en el cielo rojo la sangre que correrá. Así, ella da comienzo a sus profecías y se asusta al percibir que los ojos divinos de la estatua de Atenea le señalan quiénes serán las víctimas. La mirada de Atenea transfigura a la propia Casandra, que resulta envuelta por la luz de sangre que baña la escena, y ella misma invoca la muerte y venganza, cual Erinia.

Entonces la mirada de la diosa se adentra en el telón, y Casandra tiene una visión nítida de lo que va a acontecer allí donde la diosa mira: Agamenón caerá asesinado a manos de su esposa.

Casandra comunica a los hombres y mujeres su visión, y el clímax de su siniestro relato es interrumpido por el desviado comentario de uno de los hombres: «¡Es bella la teucra!». Y con esto vuelve a quedar de manifiesto la desatención que provoca la profetisa: mientras advierte del crimen, quienes la rodean sólo advierten su belleza y sus palabras caen en saco roto.

El *in crescendo* de la minuciosidad de la profecía corre paralelo al de los cánticos y bailes del pueblo, absolutamente desinteresado por sus vaticinios, considerados una locura que exalta, todavía más, la embriaguez que les domina.

Para acentuar más el clímax de la acción, se produce un silencio inesperado, ante el que tememos que lo peor haya ocurrido. Pero la expectativa se desvanece y aumenta todavía más la tensión al invadir Agamenón la escena, cantando las virtudes del vino, que hace olvidar, y el placer exultante que siente; y al punto parece morir en esta exaltación jubilosa de la vida. La escena se cierra con un cántico hedonista de corte horaciano de los dos esposos:

*¡Huyan las horas voraces!
 ¡Que huyan con alas suaves hacia los besos!
 ¡Es la hora de los sentidos!
 ¡La hora de los poetas!*

Casandra visiona el hacha que caerá sobre Agamenón e intenta traspasar el atrio para evitarlo, pero el asesinato del rey es inevitable. La algarabía borracha escucha gritos que provienen del palacio y los toma como muestras de alegría, hasta que una anciana les desengaña:

*¡No es una visionaria,
 profeta es la teucra!*

Todo es claro ya y Clitemestra, con el hacha en la mano, muestra al rey ensangrentado. Se intenta justificar diciendo que ha vengado la muerte de su hija Ifigenia, pero Casandra rebate su engaño: no ha sido la madre la que ha vengado esa muerte, sino la amante que ha justificado su adulterio.

El arma se precipita ahora sobre Casandra que, agonizante, profiere su última profecía:

¡Orestes!... ¡Orestes!... ¡Orestes!

Las Euménides cercan la escena y el pueblo se derrumba ante la consumación de los hechos advertidos y huye.

Clitemestra es rodeada de sombras imprecatorias y tropieza con Egisto. Cierran la escena.

3. ANÁLISIS DE LA OBRA Y LOS PERSONAJES

Esta ópera de Illica / Gnechi está basada fundamentalmente en el *Agamenón* de Esquilo, pero introduce algunos cambios importantes que iremos destacando. De forma general, podría decirse que en esta adaptación la aparición de Casandra va a trascender el carácter en alguna medida anecdótico que tenía en la obra de Esquilo, en la que ocupaba no más de la cuarta parte de la tragedia.

Para empezar, observamos que la obra está recorrida por marcadas disparidades que se presentan como dicotomías irresolubles.

A nivel visual se produce un gran contraste ya al comienzo de la obra. Se abre con la exclamación «¡Oh, glauco cielo de la Hélade!», y a la llegada de Agamenón se repite la ex-

presión, aunque tal vez con un ligero cambio al cambiar glauco por blanco. Pero lo importante es que la reiteración de la idea de la blancura del cielo griego expresa un deseo de pureza que pronto se evidenciará del todo imposible. El color de la sangre invadirá el firmamento griego de una manera extraña y sombría, avvicinando nuevos crímenes que perpetúan el criminal pasado de venganza que los Atridas llevan a sus espaldas. El glauco cielo de la Hélade es efímero, un deseo imposible debido a la impureza de su sangre que, de nuevo, se cierne sobre la bóveda de Micenas.

A nivel expresivo, nos encontramos con las coéforas abriendo el primer y único acto, plañideras de las muertes acaecidas en la guerra. Pero su desdicha se vuelve inmediatamente en júbilo ante el retorno del rey.

Ofrecen libaciones para el descanso de los muertos que, curiosamente, no están. Lo único que falta en la escena es el muerto —o los muertos— al que ofrecer los sagrados ritos funerarios. De alguna manera parecen estar preparando el gran funeral que se merecerá el muerto que cierra la obra. Parece la crónica de una muerte anunciada desde el comienzo del acto por las coéforas, pero ya incluso desde el prólogo por las Euménides.

El contraste entre los personajes resulta también bastante pronunciado y sus actitudes se sitúan en polos opuestos: ante el discurso de Casandra, en el que fluyen las palabras serias cargadas de malos presagios para el futuro inminente, nos encontramos con las exiguas palabras e irrisorios comentarios del pueblo que, despreocupados, brindan de continuo por *el tempus fugit*.

Los personajes resultan poco ambiguos, de manera que es sencillo colocarse en el bando de los, unívocamente, buenos. La maldad de Clitemestra se hace menos discutible en tanto que el motor del asesinato que perpetra es la lascivia, y ella misma nos aclara que su amor por Egisto está por encima de sus propios hijos, resultando Ifigenia simplemente una excusa del homicidio que perpetra, a la par que se destaca lo innatural de su amor.

La bondad de Agamenón, unida al amor sincero que expresa por su patria, nos hace reconciliarnos con la versión de que la muerte de Ifigenia fue muy pesadosa para él, llegando a pensar si abandonar las flotas, algo que no hizo por el deber a su pueblo. Claramente quiere romper la cadena de venganzas y hace suyo ese deseo que en la obra de Esquilo exclamaba Clitemestra a Egisto: «¡Ya hay bastantes desgracias! ¡No nos bañemos en sangre!»³⁴.

Al detenernos en el tratamiento de los personajes, reparamos en que, ni son todos los que están, ni están todos los que son. Illica / Gnechi introducen elementos tomados del conjunto de la trilogía, que no se encuentran todavía en *Agamenón*: la presencia de las Euménides es muy llamativa en este aspecto. La presencia de éstas es constante a lo largo de toda la obra, además de abrirla y darle el cierre al grito de «¡La catástrofe!». Como seres alados que son, sobrevuelan la escena, indicando la sangre que está por venir. Su presencia viene a coincidir con las repetidas alusiones al destino que salpican la obra, en tanto que son sabedoras del crimen que acecha y que no se puede rehuir. Sobre Casandra ejercen una

³⁴ Esquilo, *Agamenón* 1654.

doble influencia: por un lado ella comprende el motivo de su presencia, pero también impiden que ésta sea del todo clara, puesto que no debe evitar que suceda lo que ha de ser.³⁵

Una novedad importantísima en esta recreación operística es la ausencia de Apolo: no hay ninguna referencia a él, de manera que no tenemos que sobreentender que el don profético de Casandra sea debido a él. Cuando Casandra llega a Micenas y Agamenón la presenta, la reina dice que sabe de sus desgracias, pero no se especifica cuáles sean, de manera que podría estarse refiriendo a la maldición de Apolo pero también podría serlo al asalto de Áyax. De cualquier modo, Apolo no tiene ninguna repercusión en la obra, mientras que sí lo tiene Atenea.

La diosa resulta la informadora de Casandra, señalándole con su brillante mirada lo que está por venir, de modo que sustituye en parte la función de Apolo que, en la tradición, se apoderaba de Casandra en los momentos de sus vaticinios. Por otra parte, se despierta la conjetura de que su vínculo proceda del ultraje que Casandra sufrió en el templo de la diosa y que provocó que abandonara a los griegos, que habían sido sus protegidos durante la guerra de Troya. Aunque Atenea no habla y no se hace mención al agravio, sí se rescata otro no menos significativo: el robo de la estatua. En esta ópera se introduce el relato del robo del Paladio, una figura de la diosa con propiedades mágicas que salvaguardaba a la ciudad de Troya, la cual, para ser vencida, requería el robo de la misma.³⁶ Tal hazaña fue llevada a cabo por Diomedes y por el mismísimo Odiseo. En la ópera queda claro que la estatua posee vida y, así, viene a ser como si la diosa misma fuera la secuestrada y reducida a expolio como parte de un gran tesoro. Ahora, la cosificación de la diosa testimonia la impiedad de los griegos, y explica que se sitúe al lado de nuestra profetisa.

Pasemos ahora a analizar el perfil que presentan en la ópera los personajes que tomaban la palabra en la tragedia esquílea.

La relación de matrimonio entre Clitemestra y Agamenón debería mantener a los dos personajes unidos por el amor, y así lo cree el propio rey, que no sabe del adulterio de su esposa ni que el odio que ésta guarda contra él la llevará a matarlo. Clitemestra es la protagonista de la obra, a pesar de que la obra lleve por título el nombre de la cautiva amante de su esposo. La trama se centra fundamentalmente en la pareja Clitemestra y Agamenón, manteniendo el suspense sobre si la reina será capaz de llevar a cabo el asesinato de su esposo, si el odio que profesa es tal que le permitirá cometer un crimen. Desde el principio de la obra asombra la indiscutible maldad que recorre su ser y su capacidad de engaño.

En la presentación del personaje, declara su odio por Agamenón como esposa, madre y amante. La primera explicación carece de fundamentación, no es capaz de concretar el motivo de odio hacia el esposo. Se convierte, pues, en una declaración subjetiva del odio que ella alberga. Y aunque podría resultar convincente la alusión a la inmólación de su hija Ifigenia, su lenguaje no alcanza a mover la compasión y, otra vez, la abominación se trasluce en sus pala-

³⁵ Grimal (1965: 170. s.u. *Erinis*): «Prohíben a los adivinos y los profetas revelar con excesiva precisión el futuro, es decir, liberar a los humanos de su incertidumbre y asemejarlos en demasía a los dioses.»

³⁶ Grimal (1965: 397). Son varias las tradiciones míticas sobre el futuro que corrió el Paladio, pero nuestro libreto utiliza la que afirma que fue a parar a manos de Agamenón.

bras. La monodía continúa y Clitemestra añade otro motivo de odio, que se nos adivina el decisivo: su odio como amante, pues ahora ha despertado a la verdadera vida gracias a Egisto.

En cuanto a los amantes observamos que son tal para cual: ambos comparten un corazón lleno de cólera, capaz de matar y transgredir las leyes naturales que guardan las relaciones filiales e impiden el delito; y este amor maligno es, como dice ella:

*¡amor que a muerte desafía a los dioses y al Olimpo!,
¡Siento que lo amo más que a mis hijos!*

El soliloquio de Egisto nos da la ocasión de conocer su *modus operandi*, en maniobra continua sobre los sentimientos de los demás para que actúen como él ha planeado sin que tengan conciencia de ello, lo cual le hace jactarse de sí mismo. Y, esto es lo que hace con Clitemestra, fingiendo ser sensato y aceptando su huida como inevitable. Así, ella será la autora del crimen que él desea tanto como ella. Egisto, pues, es un ser manipulador y cobarde, y aparecen dos motivos por los que desea la muerte de su primo Agamenón: ocupar el trono junto a su amada Clitemestra y vengar la desgracia que cayó sobre su padre Tiestes.

El personaje de Agamenón es muy distinto al que aparece en la tragedia clásica. Ahora tenemos a un rey querido por su pueblo, que vuelve victorioso de la guerra y deseoso de reunirse con su mujer de nuevo. La manera en la que se dirige a Clitemestra rebosa felicidad y deseo, y ni siquiera las advertencias de Casandra le permiten concebir a su esposa como aquella que le va a dar muerte.

Su benevolencia es notoria también en el pasaje que lo enfrenta con su primo Egisto. Ambos pertenecen a la misma familia, a dos ramas desunidas a partir del terrible banquete de Tiestes, padre de Egisto, en el que el padre de Agamenón le invitó a comer a los propios hijos de aquel. Pero Agamenón le exhorta a que se vaya, sin pedir mayores explicaciones porque no quiere que el crimen se perpetúe.

*No, ¡entre nosotros no más sangre! ... ¡Que la cruel memoria
que tu presencia en este tan sacro lugar suscita,
con tu presencia se disuelva!
¡Hijo de Tiestes, vete a otro lugar!*

En el modo en que Agamenón trata a Casandra, apreciamos un cambio sustancial respecto a Esquilo. Si bien es cierto que en ambas obras Casandra es cautiva del rey, en la ópera apreciamos que el educado Agamenón es siempre delicado en su trato con la troyana, y que ella le responde del mismo modo. Tanto es así, que Casandra intenta impedir el asesinato que en visiones se le presenta, y dice preferir su propia muerte. En consecuencia, ahora ambos personajes se mantienen unidos no sólo por su muerte conjunta sino también sentimental y moralmente, puesto que en ninguno de los dos hay atisbos de malicia. Su unión sentimental es tal, que justifica la disposición a la muerte de la profetisa, y ya no la entrega a lo inexorable como era en el trágico.

Clitemestra siente desprecio y celos ante la cautiva que acompaña al dichoso esposo. A su vez, la reina, que ya conoce su fama como profetisa, es la primera en saber que las palabras de Casandra son ciertas, y ante ellas reacciona con desdén:

*¡La prisionera teucra se venga de nosotras!
¡Nos hace viudas antes de tiempo!*

Cassandra se perfila crudamente como profetisa no creída, pero la naturaleza del descrédito que infunde es bien distinta ahora. Esquilo explicaba la ausencia de *peithô* de la profetisa como consecuencia de haber infringido el orden divino, un acto de *hybris* que recibió su merecido castigo. Pero en la escena contemporánea ya no hay engaño a Apolo, el gran ausente, y la banalidad de las palabras de Casandra sólo puede ser explicada en función del comportamiento de aquellos que no la creen. La conducta y reacción del pueblo, hombres y mujeres, explican y resaltan el aislamiento de la profetisa. Recordemos que el coro esquileo atendía a Casandra y se esforzaba en comprenderla, aunque no llegaba a creer en sus augurios. Pero ahora el pueblo —que viene a desempeñar la función del coro antiguo— muestra una actitud insolente que nada tiene que ver con el coro trágico. Entre risas, desatención y burla, Casandra se convierte en motivo de chanza. Oyen la verdad que está por venir, pero no la escuchan y, cuanto más se acerca la fatalidad inminente, más imposibilitados están de poder creerla.

El aislamiento de la profetisa es total, más hondo aún por hallarse rodeada. Hay que darse cuenta de que en la ópera es risible para todo el pueblo, que ahora es presentado como zafio, vulgar, sensualista y materialista. Ni siquiera cuando se oyen los gritos del asesinato es capaz a reconocerlos como tal, sino que los confunden con más de lo mismo, con la excitación que les corroe. Este retrato del pueblo que, por tan metido en la carne, resulta descarnado, es un rasgo del verismo de la obra, que se contrapone con la disposición de los reyes. Tanto el bueno de Agamenón como la mala de Clitemestra escuchan a Casandra. El primero la escucha pero no la cree, lo que es comprensible; la segunda la escucha y sabe que acierta, de ahí que la intente ignorar.

De entre toda la gente que escucha los gritos de muerte, sólo una es capaz de identificarlos y establecer, así, la verdad de las profecías de Casandra. Precisamente aquella que no padece la banalidad de la belleza y está libre de los impulsos sensuales. Se trata de una vieja que, no por casualidad, también había sido objeto de escarnio por los demás con motivo de su vejez y fealdad. La anciana burlada grita a los demás:

*¡No, no son canciones!
¡Son gemidos!
¡No es una visionaria,
profeta es la teucra!*

Ante lo cual el pueblo reacciona como cabía esperar, huyendo.

Es preciso igualmente hacer una referencia a la última profecía de Casandra que, expirante, vaticina la venganza de Orestes, pronunciando su nombre tres veces. En el *Agamenón*, la clarividencia de Casandra no abarcaba la venganza del asesinato de Agamenón, sino que se podía sobreentender por las palabras del corifeo en respuesta a Egisto³⁷. Con esta última profecía vemos reforzado el poder profético de Casandra, que va mucho más allá de la clarividencia para afirmarse profetisa verídica, capaz de conocer lo que está por venir en el futuro que ella ya no verá.

³⁷ Esquilo, *Agamenón*, 1667: «¡No será así, si un dios guía a Orestes hasta que haya llegado aquí!»

Para terminar, debemos preguntarnos por la pretensión última de la obra. Sabemos que la Casandra de Esquilo recorre, a nivel individual, el camino que va desde el engaño a Apolo hasta su propia destrucción. Ella comprende que el acto injusto que ha cometido exige ser pagado y que su retribución se ejecuta con la muerte, hacia la que ella se encamina con plena conciencia de que ha atentado contra el orden divino, orden moral sobre el cual se sustenta la convivencia humana.

Pero en la obra de Illica / Gneccchi Casandra no tiene ninguna falta que expiar, puesto que, como ya hemos dicho, si no es creída no es por carecer de *peithô* sino porque el pueblo no escucha, sólo ríe, goza y desprecia. Fijémonos bien: la obra se cierra al oír el grito de Orestes y ver al pueblo huyendo. Parece como si la versión operística tuviera algo más que señalar del pueblo: además de su desenfreno y desprecio a la verdad, ahora se busca dejar patente su cobardía. Y todo ello se da en un escenario en el que llama poderosamente la atención la ausencia de los dioses: la de Apolo, por excelencia, pero también la de Atenea que, lejos de presentarla como diosa, es deformada burdamente.

La *Orestía* de Esquilo finaliza con la solución magistral a la venganza³⁸, como era aspiración del autor; sin embargo, la ópera que, como hemos visto, introduce elementos de toda *La Orestía*, no concluye con la reconciliación clásica sino, al contrario, bramando el nombre de la venganza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Textos

- BERNABÉ, ALBERTO (1988). *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta*, Teubner.
- ESQUILO (1986), *Agamenón*, Gredos.
- EURÍPIDES (1999), *Andrómaca*, Gredos.
- EURÍPIDES (1999), *Hécuba*, Gredos.
- EURÍPIDES (1999), *Las troyanas*, Gredos.
- GNECCHI, VITTORIO-ILICA, LUIGI (1905). *Cassandra*, Milán, Editrice L.F. Cogliati. (<http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004406494#page/2/mode/2up>)
- HIGINO (2008), *Fábulas*, Akal Ediciones.
- HOMERO (1991), *Iliada*, Gredos.
- HOMERO (2012), *Odisea*, Cátedra.
- PÍNDARO (1984), *Odas y fragmentos*, Gredos.
- Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta* (1988), ed. de Alberto Bernabé, Teubner.
- VIRGILIO (1992), *Eneida*, Gredos.

2. Estudios

- GRIMAL, PIERRE (1965). *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, numerosas reediciones.

³⁸ Esquilo propone mantener la memoria de las Erinis convirtiéndolas en deidades benignas a las que se les debe culto.