

FRANCESCA COPPOLA SANTA CASILDA: LOS AMORES TRÁGICOS DE UNA PRINCESA MORA QUE SE CONVIRTIÓ AL CRISTIANISMO

Università degli Studi di Salerno

Resumen

Santa Casilda, pieza teatral que Rafael Alberti compuso entre 1930 y 1931, recrea la antigua leyenda medieval de una princesa mora que se convirtió al cristianismo, presentando algunas diferencias con sus fuentes clásicas. A través de un análisis detenido de la abundancia de los acontecimientos milagrosos en el texto, nuestra intención es poner de relieve cómo esta reescritura privilegia la anécdota amorosa por encima de su posible sentido religioso, sometiendo la figura de la mujer musulmana a nueva luz, y subrayando aspectos que la producción literaria había acallado hasta el principio de la edad moderna.

palabras claves: teatro, cristianismo, conversos, milagros, leyenda

Abstract

Santa Casilda: *the tragic love story of a Muslim princess converted to Christianity*

Santa Casilda is a play written by Rafael Alberti between 1930 and 1931, which recreates the medieval legend of a Muslim princess converted to Christianity by altering in some ways its classical sources. The paper provides an analysis of the numerous miracles related in the text as a way to highlight how this rewriting technique privileges the love anecdote over a possible religious interpretation, by disclosing the character of the Muslim woman in a new light, and underlining aspects that literary production had been silencing until the beginning of the modern age.

keywords: theatre, Christianity, convert, miracles, legend

I. Preliminares

Durante una entrevista hecha en 1972, Rafael Alberti declaró que su obra *Santa Casilda*¹ era “como un mural, como un fresco inspirado un poco en los capiteles y en toda la cosa legendaria de la Edad Media” (Bayo: 12). De sus tentativas dramáticas, este *Misterio en tres actos y un epílogo* es la pieza más importante de una serie de creaciones que pertenecen a su prehistoria teatral²: poco y mal representada, además de haber sido casi ignorada por la crítica.

De acuerdo con Ricardo Doménech (1972: 95), este escaso interés se debe al brillo de la poesía del gaditano, cuya enorme estatura lírica ha podido oscurecer su labor como dramaturgo, y su papel en la trayectoria teatral española anterior a la Guerra Civil. A pesar de ello, la dedicación al género por parte del autor fue considerable, así como demuestra el número de piezas recogidas en el tomo de su teatro completo³.

Más allá de la extensión de este *corpus* dramático y de su calidad desigual, Alberti renovó aspectos decisivos del teatro español de vanguardia a través de su producción abierta a lo viejo y lo nuevo. Como explica Eladio Mateos, el contexto en el que se sitúan los primeros intentos teatrales del autor está caracterizado por un objetivo reformador, bajo el signo de una corriente que rechaza la estética naturalista. Se trata de una voluntad de renovación que busca aportaciones capaces de revisar los modos usuales de la profesión, “e implica la potenciación de los elementos plásticos y musicales del espectáculo teatral, en la línea de las más innovadoras propuestas del panorama escénico europeo” (Mateos 2003: 9). En este sentido, los fracasos que experimentaron no solo el joven Alberti sino también el primer Lorca, Valle-Inclán o Gómez de la Serna tienen el mérito de haber inaugurado un movimiento de avanzada mediante un lenguaje nuevo, acorde a los tiempos, cuya actitud era plenamente moderna.

De todos modos, y aun a pesar de la corriente de reteatralización en la que Alberti ocupa un lugar destacado, el éxito que siempre esperó de su actividad como dramaturgo nunca alcanzó el del poeta y del prosista: la radicalidad de los textos pertenecientes a la primera fase de su teatro tal vez influyó para que estos no se pusieran en escena, quitando sentido a un género que no estaba destinado a la sola

1 Todas las citas proceden de Alberti (2003).

2 La expresión procede de Torres Nebrera (1988: 7).

3 Además del primero, que recoge el periodo de la obra dramática albertiana que va de 1925 a 1938, nos referimos a un segundo tomo dedicado a las labores escénicas más maduras de Alberti, cuya edición estaba a cargo del especialista Ricardo Salvat y que, sin embargo, nunca ha llegado a publicarse.

lectura. Y como la intención del autor era, entre otras, encontrar en el teatro una salida a su mala situación económica⁴, el siguiente paso en su evolución dramaturgica consistió en dejar de lado la etapa experimental de sus propuestas juveniles y desplazar la atención hacia un diferente tipo de creaciones dramáticas fechadas al final de los años veinte: entre ellas, *Santa Casilda*, con la que busca acceder a un teatro comercial y popular.

2. Un *Misterio* nunca estrenado

Pensada y redactada entre 1930 y 1931, *Santa Casilda* es una pieza de transición en la carrera teatral albertiana. A partir de este momento el autor renuncia a la postura radical de sus intentos vanguardistas para acercarse a las tendencias más relevantes de aquellos años, y que le podían asegurar ingresos e independencia familiar. Basándose en los recuerdos personales del poeta, el primer editor de *Santa Casilda*, Luis García Montero, señala que fue un tío del propio autor relacionado con el mundo del teatro, José Ignacio Alberti, “quien le animó a escribir una obra de argumento fácil y tradicional, pensando en el beneficio económico que le reportaría su posible estreno” (Montero 1990: 27). De hecho, *Santa Casilda* es una pieza amoldada a la convención dramática áurea, en la cual se funden la historia romanceril del Conde Diego Niño y la leyenda hagiográfica medieval de una conocida santa hispano-árabe.

El acceso por parte del público a esta obra significativa solo fue posible en 1990 porque, a causa de la azarosa vida que llevó el autor en el contexto del exilio, entre la dispersión de sus papeles, el manuscrito se había dado definitivamente por perdido. Una copia mecanografiada reapareció en 1968 en el archivo del músico Ernesto Halffter, que la conservó durante los años desde antes de la guerra con el proyecto de componer una ópera basada en el texto del poeta⁵.

⁴ Muy ilustrativo, con respecto a la necesidad de ganarse la vida con su trabajo, resulta lo que escribe Alberti en una carta que manda al compositor Oscar Esplá en 1926, durante su inacabada colaboración teatral relativa a *La pájara pinta*: “[...] yo necesito, cuanto antes, salir adelante con algo serio y definitivo”. La carta es de agosto de 1926; hay una copia en el archivo de la Fundación Rafael Alberti.

⁵ En el archivo de la Fundación Rafael Alberti de el Puerto de Santa María se conservan tres cartas inéditas, todas dirigidas al poeta, en las que se relata el hallazgo de *Santa Casilda* y de cómo la editorial Aguilar estaba interesada en una posible publicación de la pieza que, no obstante, nunca se puso en marcha. La primera carta, fechada el 28 de febrero de 1968, fue escrita por la secretaria de Halffter, Carla Bazini: “Il signor Aguilar ha telefonato varie settimane fa e gli ho risposto che la Santa Casilda si trova a Lisboa, nella casa del Maestro [Halffter] che ora è disabitata, ma che avremmo dato incarico a un amico di andare nella biblioteca a cercare l’opera. Nel frattempo si è

Pese a que nunca se estrenó, *Santa Casilda* fue objeto de varias lecturas. Robert Marrast (1967: 20-21) reseña algunas de ellas en su ensayo sobre el teatro del gaditano: se trata de dos lecturas privadas que tuvieron lugar, respectivamente, en casa de Pedro Salinas y ante la familia Menéndez Pidal en el pueblo donde esta veraneaba, San Rafael de Guadarrama. A su vez, Carlos Morla Lynch describe en detalle una tercera lectura⁶ en la que se mostraron los bocetos que la pareja de entonces de Alberti, Maruja Mallo, había realizado para los decorados de la obra. Cabe destacar que durante la lectura hecha en casa de Menéndez Pidal, el poeta ya había acabado la relación sentimental que mantenía con la pintora, y que allí tuvo lugar uno de los encuentros más importantes de su vida: aquel con su futura esposa María Teresa León. Así lo relata la escritora en sus memorias:

Nunca se explicó por qué sus ojos se detuvieron en los del muchacho. ¡Estaba tan cansada! Le dolían las córneas, no podía seguir mirando a gentes que no le interesaban y su relación con el mundo era misteriosamente oscura. Comenzó escuchando. El muchacho leía una obra de teatro donde se contaba un milagro. Una santa, hija de moros, llevaba pan a los cautivos cristianos. Su padre, el rey, le preguntó: “Hija, qué llevas en ese delantal”. Y la muchacha contestó, asustada: “Flores, padre”. Y flores y sonrisas y lágrimas eran para los cautivos (León: 99-100).

Sobre la pieza, María Teresa León escribe también una carta dirigida a Marrast, donde le dice:

Tenía *Santa Casilda*, escrita en toda clase de metros y ritmos, un encanto extraordinario. Era la vida y glorificación de una santita hija de un rey moro de Toledo que se enamora de un conde cautivo y se fuga con él hacia Castilla, llegando hasta Briviesca en Burgos, donde el conde muere. Ella funda un monasterio. El monasterio y la fuente

affacciata la possibilità che il Maestro stesso debba recarsi fra breve a Lisboa per qualche giorno e, se questo avverrà, sarà naturalmente il Maestro a occuparsi personalmente della cosa. Ad ogni modo, Le assicuro, così come ho assicurato al signor Aguilar, che tutto arriverà in tempo”. La segunda carta, enviada por el propio Halffter, está fechada en Madrid, el 10 de Junio: “Mi querido y admirado Rafael: ya apareció Santa Casilda. Hablé con Aguilar y dentro de un par de días tendremos aquí la fotocopia. Después ya me dirás lo que quieres que haga con tu original, que está a maquina pero con muchas anotaciones tuyas. Yo sigo muy interesado en hacerte la música de escena de esta obra”. Finalmente, la última escrita por Halffter y fechada en Madrid, el 29 de julio de 1968: “Mi querido y admirado Rafael: espero que ya sabrás también por Aguilar que tu Santa Casilda está en sus manos;¡¡ Ya le he dicho que yo haré la música de escena, como habíamos proyectado hace ya tantos años;¡¡”.

6 La descripción –una interesante crónica de la vida madrileña de algunos miembros de la Generación del 27– se encuentra en el diario de la estancia de Morla Lynch como diplomático chileno en España (1958: 46-47).

–se arroja un guijarro y se consigue novio– existen todavía⁷.

Por lo que se refiere a las lecturas públicas, la primera de la que hay noticia se realizó el 26 de enero de 1931 en la Residencia de Señoritas de la calle Miguel Ángel de Madrid (Mateos 2003: 625), tal y como se lee en las reseñas que esta recibió en el *Abc* y en *El Heraldo de Madrid*⁸. La puesta en escena de la obra parecía inminente y sin embargo, no llegó a representarse. A este propósito, Pedro Salinas cuenta en una conocida carta a Jorge Guillén que Alberti estaba a punto de estrenar su *Santa Casilda*, pero que había desaparecido con María Teresa León, abandonando de improviso no solo a la pintora Maruja Mallo, sino también a su obra de teatro⁹.

La pieza que se dio a conocer al escenario, inmediatamente después, fue *El hombre deshabitado*: un auto sacramental escrito al mismo tiempo que *Santa Casilda* y precipitadamente acabado en poco más de una semana¹⁰. A partir de este título el teatro de Alberti es mucho más conocido, estudiado e incluso presenta alguna escenificación contemporánea. Resultan aclaradoras, al respecto, las palabras de Alberti pronunciadas durante la ya mencionada entrevista con Bayo (1972: 12): «Ah, lo de *Santa Casilda* fue una cosa un poco intermedia, un capricho extraño. Yo había estado viviendo unos días en el monasterio de Silos y allí conocí

⁷ La carta, recogida por Robert Marrast en su ensayo, está fechada al 4 de agosto de 1952.

⁸ La reseña de *ABC* apareció el 27 de enero de 1931, justo al día siguiente de la lectura en el auditorio madrileño. La de *El Heraldo de Madrid*, en cambio, salió el 12 de febrero de 1931.

⁹ La carta está fechada al 11 de enero de 1931. Estos los comentarios de Pedro Salinas: “Alberti iba a estrenar su *Santa Casilda*. Pero he aquí, ¡prepárate! Que se ha fugado hace ocho días en compañía de una bella dama, literata mala ella, María Teresa León, a Mallorca como es natural, abandonando en mis manos *Santa Casilda* y Maruja Mallo. Es la AAAventura. Un disparate. La cosa aún no se sabe por ahí porque Rafael ha desaparecido sin decir nada ni en su casa. Pero yo lo sé todo, como siempre. Creo que volverá a tiempo para estrenar. El niño, claro es, va con todo pagado, y corona así su historia moral. A mí de todos modos me ha gustado el rasgo, porque me indica que hay algo para Alberti superior a la vanidad y al deseo del éxito. Lo malo es el *algo*”. (Salinas, Guillén, 1992).

¹⁰ Según ha contado Alberti en *La Arboleda Perdida*: “A principios de febrero apareció en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, la compañía mexicana de María Teresa Montoya. Después de no sé qué estreno poco afortunado, la gran actriz quería probar suerte con alguna obra española. María Teresa, que la había conocido en Buenos Aires, me llevó a verla. Era una mujer pálida, interesante, no muy culta, pero con un gran temperamento dramático. Me preguntó que si tenía algo que a ella le fuera bien. Le dije que sí *-El hombre deshabitado-* pero que estaba sin terminar. Al día siguiente le leí la pieza, en la que había, junto al papel de El Hombre, uno, muy importante, de mujer: la Tentación. Se quedó entusiasmada, pero... ¿Sería yo capaz de escribir enseguida el acto que faltaba? Vi el cielo abierto. Aquella misma noche reanudé mi trabajo, al que di fin en poco más de una semana, mientras la obra se ensayaba con los carteles ya en la calle”. (Alberti, 2009: 255-56).

la leyenda mozarabe»¹¹. Además, hay que recordar que unos años después el autor muestra su desinterés por la obra en un texto muchas veces citado de *El imparcial* (23 de abril de 1933), donde añade: «Esa obra ya no me interesa. La escribí hace cuatro años. ¿Para qué estrenarla si no responde a mi clima actual?». En suma: la pieza ya no le atraía, y se quedó sin estrenar para dar paso a la búsqueda de un modelo escénico mucho más comercial, y a la completa profesionalización de Alberti como dramaturgo.

3. Fuentes y evolución de la pieza

Antes de empezar con el examen de esta reescritura albertiana, es preciso detenerse brevemente sobre las numerosas fuentes clásicas que han recreado la antigua leyenda de esta mora –la infanta Casilda– que secretamente profesa el cristianismo debido a su enamoramiento de un cautivo de la misma religión, el conde Diego Niño. De acuerdo con la crítica actual (Mateos: 626)¹², el tema de los conversos y la pureza religiosa había conocido cierto éxito en una época como el Siglo de Oro¹³. Dos dramaturgos en particular, Lope de Vega (a quien se atribuye una pieza que lleva el mismo título¹⁴) y Tirso de Molina con *Los lagos de San Vicente* publicada en 1636, actualizaron para la escena esta leyenda de la que ya se habían ocupado un alto número de autores de la literatura religiosa y hagiográfica¹⁵.

11 La narración de los días pasados en el monasterio de Santo Domingo de Silos puede encontrarse en *La Arboleda Perdida* (Alberti, 2009: 188-93).

12 Véanse Alberti (2003: 626), y García Montero, en Alberti (1990: 28).

13 Sobre el tema véanse, entre otros, los trabajos de Silverman (1985), Andrés Suárez (1995), García-Reidy (2014).

14 Por lo que atañe a las fuentes clásicas de la pieza, a pesar de lo que se lee en ambas ediciones de la *Casilda* albertiana (la de Montero y la de Mateos), hay que señalar que una *Santa Casilda* ha sido sí atribuida al Fénix, pero su autoría aún no está definitivamente fijada. El dato puede comprobarse en el portal de Artelepe (<http://artelope.uv.es/basededatos/recordlist.php>) y, de forma más extensa, en el prólogo Cotarelo y Mori (t. II, 13-14).

15 Mateos señala cómo los nombres de estos autores se encuentran enumerados por Rafael Gómez de Tudanca en sus notas al epistolario entre Alberti y José María de Cossío, y son: Díaz de Osma, Julián Pérez, Diego de Velandia, Juan Hidalgo Repetidor (*Ibid*). Por su parte, García Montero (en Alberti, 1990: 28-29) escribe que a Calderón de la Barca se le atribuyó una obra anónima titulada *La batalla de Sopenetrán*, y que “en el manuscrito 16.863 de la Biblioteca Nacional se conserva una comedia en tres jornadas con el título *La virgen de Sopenetrán* y en el manuscrito N28033 de la Biblioteca Palatina de Parma otra titulada *Los valles de Sopenetrán*, todas ellas escritas siguiendo la estela de *Santa Casilda* de Tirso, según indica Emilio Cotarelo y Mori”.

El éxito literario de esta historia ha sobrevivido a lo largo de los siglos hasta verse reproducida por mano de Alberti, si bien con algunas diferencias. De hecho, tanto la comedia atribuida a Lope como la de Tirso se ciñen al sentido religioso del asunto, mientras que Alberti privilegia la anécdota amorosa, dotándola de una visión más contemporánea. Todo fervor cristiano, es decir, se ve sustituido por la apasionada historia de amor entre Casilda y el Conde, así que el centro de la obra se convierte en un amplio *début* de los sentimientos en la vida de la protagonista, quien, según ha indicado Mazzocchi (2018: 346) “toma el velo solo después de la muerte de su enamorado”. Lo cual viene a decir que por primera vez la dolencia de la Santa en Cristo no es el único motor de la historia, y que a la vida casi insignificante de la mujer se sobrepone el cuento romanceril de unos amores trágicos. Esto no cambia ni mejora radicalmente la pieza con respecto a sus fuentes clásicas, pero produce un espesor psicológico inédito, que no censura la sexualidad vinculada a la figura femenina. Cabe añadir que la *Santa Casilda* de Alberti está escrita con mucho conocimiento de la poesía dramática, o sea, que está hecha completamente en versos, con gran variedad de metros donde predomina el octosílabo.

El influjo de los clásicos sí que se hace notar en la elección de los personajes: el autor los toma de los romances para introducirlos literalmente en el texto de la obra, junto a la poesía de los cancioneros. En el cuadro que abre la pieza, por ejemplo, el Conde canta “Al alba venid, buen amigo”; mientras que Casilda canta “Alta estaba la peña” en el inicio del acto tercero. Por lo que atañe al romancero, en cambio, es por “Amor más poderoso que la muerte” que se conoce la biografía del protagonista masculino, además del celeberrimo “Romance del prisionero” del que se percibe su situación de cautivo. Finalmente, es a partir del “Romance de Santa Catalina” que se describen las torturas a las que está sometida Casilda al finalizar el segundo cuadro del último acto.

En el manejo de estas fuentes, Alberti adopta un doble procedimiento literario: en el caso de las primeras dos canciones el autor reproduce la composición tradicional según el modelo, o sea la transcribe literalmente, así como se nota por el uso de las cursivas. En el caso de los romances, en cambio, estos se incluyen en el texto mediante pequeñas variaciones para adaptarlos al argumento general de la obra. Dicho de otra manera: el autor los va modulando dentro de la trama teatral, recreándolos en parte y eludiendo el uso de las cursivas. Tanto el aprovechamiento de la tradición romanceril como de la canción popular, junto al asunto de la pieza, dan cuenta de que *Santa Casilda* representa una etapa singular en el itinerario teatral albertiano: la de un misterio de elevado lirismo y de atmósfera neopopularista al mismo tiempo.

4. Señales y milagros: una reflexión sobre la libertad humana y el mandato divino

De los varios caminos que se pueden seguir a la hora de acercarse a *Santa Casilda*, nuestro análisis privilegia diversos fragmentos de la pieza sobre los que apenas se ha dicho algo. Queremos interpretar la obra, pues, a partir de la abundancia de los acontecimientos milagrosos que Casilda protagoniza, y que se reescriben adoptando una mirada más bien laica, arrojando nueva luz sobre la figura de esta mujer.

Como dicho anteriormente, por vez primera la fe religiosa de la infanta no es el único motor de la historia, sino que el amor con el Conde actúa como factor desencadenante de los hechos.

Desde el principio sabemos que Casilda ya tiene un pretendiente: el príncipe moro Alí, originario de un reino lejano, que ve rechazada su propuesta matrimonial. Serán los celos de Alí –al descubrir que Casilda baja a la mazmorra para curar la herida del Conde (I, 1: 66)– los que pondrán en marcha la preocupación de la mujer por este último, y que pronto se convertirá en amor incondicional. Cuando al mismo sitio llegan el príncipe acompañado del rey con la intención de amenazar al Conde, Casilda cae desvanecida entre los brazos de su esclava (I, 1: 71). Se trata de una reacción física llamativa con respecto al inicio de sus sentimientos (I, 1: 73):

EL REY Se te han hundido los ojos
 y tienes verde la cara.
 Estás ardiendo, Casilda.
 ¿Qué tienes, di, qué te pasa?

[...]

LA ESCLAVA Levanta, clavel, levanta.

CASILDA No me digas tú clavel,
 dime rosa pasionaria.

Al clavel, símbolo de la pureza, Casilda prefiere la rosa, símbolo no solo de la pasión humana –como ella misma la define, “pasionaria”– sino también de la virilidad y del amor, lo cual viene a crear un contraste entre las dos clases de flores. El deseo de la protagonista, ya patente en el ardor de su rostro, hará que siga adelante con sus tentativas de ayuda a los cristianos cautivos, llevándoles panes recogidos en su halda (I, 2: 76). Durante este segundo cuadro del primer acto, se identifica a Casilda con una paloma blanca, evidente símbolo del cristianismo y prolepsis que,

rompiendo la secuencia cronológica, anticipa la escena de su conversión (I, 2: 78):

CAUTIVO 2 (*Tomando el pan y besándole el vestido*)

Paloma de las almenas:
como el Espíritu Santo,
bajas a los calabozos
a dar vida a los cristianos.

Y luego, Casilda a su recién enamorado (I, 2: 79):

Por esos aires yo a ti volvería,
convertida en paloma blanca,
y en un árbol te cantarí, a
Conde Niño, a la luz del alba [...]

Acaba de producirse «una fusión de su enamoramiento con la aceptación del cristianismo» (Calderón 2004: 169), hasta la promesa definitiva de profesar la nueva religión (I, 2: 83):

EL CONDE [...] No permitas que me sigue
y que se me escape el ama,
sin que tú, mi reina niña
me prometas ser cristiana.

CASILDA (*Emocionadísima*)
Conde Niño, lo prometo,
aunque me cueste la vida.

Al despedirse los dos, vuelve la fórmula de las flores en contraste entre ellos (I, 2: 85):

EL CONDE ¡Azucena de mi vida!

CASILDA No me llames tú azucena,
llámame rosa entre espinas.

Se sugiere, y no es esta la única ocurrencia en el texto¹⁶, una identificación entre

¹⁶ Hay otras y más explícitas enumeradas por Mazzocchi (2018: 349-50).

Casilda y la Virgen, siendo la azucena símbolo de elección: tal fue la Virgen María, la elegida del Señor, entre las mujeres de Israel. La azucena es, además, símbolo de pudor, de castidad, majestad y gloria: todo ello en oposición a la idea del martirio, de las llagas de la pasión, de las lágrimas aludidas por la rosa que ya no se califica de “pasionaria”, sino como “entre espinas”.

La noche sucesiva, a la altura del segundo acto, Alí denuncia al feroz rey de Toledo que Casilda sigue llevando alimento a los cautivos. Se produce entonces el primer milagro de la obra (II, 1: 98):

EL REY ¿Casilda, tú en la mazmorra?
 ¿Cómo tú entre los cristianos?
 [...]

CASILDA (*Abriendo el halda y descubriendo rosas y jazmines blancos*)
 Flores, padre, llevo flores,
 padre mío, llevo flores.

(*Asombrada*)

Rosas blancas y jazmines
que en el vergel he cogido.

EL CONDE (*A media voz*)
 Rosas que los serafines
 han sembrado en tu vestido.

CASILDA (*Derramándolas sobre los pies de su padre*)
 Tenlas, son de tus jardines.

Debido a una voluntad sobrenatural, el pan se ha transformado en flores. Los cautivos, mientras tanto, sorprendidos por el milagro, se arrodillan y luego intentan besarle el traje llamándola, uno a uno: “¡Santa Casilda!” / “¡Virgen del cielo en tierra!” / “¡Escogida de los ángeles!” (II, 1: 100-101). Se manifiesta nuevamente la simbología de la azucena, aunque en este caso de forma patente y reiterada: “Dios te ha escogido, Casilda” (II, 1: 103). Y más adelante, la voz del cielo al Conde: “La Virgen ama a Casilda / y abre las puertas más fuertes” (II, 1: 121). Está a punto de producirse el segundo milagro: liberados por los cuatro ángeles de las murallas, los novios escapan por tierras de Castilla, pensando en el bautismo y en

el matrimonio.

A lo largo de la obra, según ha visto Isabel Calderón (2004: 171), destaca también la referencia a la ceguera que se reitera “como símbolo de desesperación y de muerte”. Se empieza con las palabras del Conde: “mi madre, arriba en las torres, / cegar, de tanto llorar” (I, 1: 68), pasando por las amenazas del rey a Alí si Casilda es inocente: “tus ojos sin lumbre” (II, 1: 94). Y la misma Condesa, al descubrir la muerte del hijo: “Mis ojos no te veían / de llorar tanto en las torres” (III, 3: 152). Muerte que, en el Epílogo, afecta a toda la naturaleza y, aún más, a los animales (157):

Los pájaros que en las torres
velaban de centinela,
de tanto llorar, cayeron
ciegos a los pies de ella.

De todos modos, lo que llama especialmente la atención es el encuentro con el ciego del naranjal en medio del viaje por Castilla. Sentado en su huertecillo, y después de haber invitado a Casilda a coger los frutos, el hombre se queja de su mala condición física (III, 1: 134):

Todos miran mis naranjos
y yo ni sé cómo son.
Entre usted, señora, y coja
para endulzar su calor.

La infanta, cuyo corazón es tierno y misericordioso, le contesta que para recobrar la vista debe rezar a la Madre de Dios: palabras que se confirman milagrosas al cumplirse el tercer prodigio de la obra. De hecho, terminada su oración, el ciego abre los ojos y empieza a ver (III, 1: 135-136):

Si eres la vereda, guía,
guíame hasta esa señora
que ha alumbrado mis pupilas.
[...]
¿Quién será? ¿Quién lo supiera?
¡Si será Santa Lucía!
¿Será la Madre de Dios
que con San José camina?

La ceguera ya no simboliza desesperación y muerte, sino el poder divino que toma forma a través de la curación de Casilda. De ahí que, si en la mazmorra los cautivos cristianos le habían besado el traje, ahora es la tierra en donde ella camina la que recibe la gratitud del ciego, como luego indica la acotación: “(EL CIEGO con medio cuerpo fuera del camino se inclina, besando el polvo)”.

Inmediatamente después, cuando Casilda ha recibido el bautismo por Fray Antón, los soldados moros del rey de Toledo irrumpen en la ermita asesinando al Conde: ya empieza la escena de desenlace de la crisis dramática. Salvada por un Ángel bajado del altar, Casilda logra hablar con su amado una última vez (III, 3: 154):

Ahora, escúchame Casilda,
lo que la Virgen me manda:
Casilda, Dios no ha querido
que conmigo te casaras.
Él quiere que aquí en la tierra
le des el cuerpo y el alma.
[...] Luego, sé monja, monjita,
monjita de toca blanca.

Acorde con la voluntad de la Virgen, Casilda acepta el mandato divino. Al respecto, es paradigmático que lo escuche por boca de su enamorado, un ser mortal, y no de entidades superiores como los ángeles o la Madre de Dios. Quizás la intención del autor es, una vez más, poner el acento sobre el tono, o mejor dicho, el desarrollo humano-emocional de la pieza por encima de su sentido religioso. En otras palabras: el intenso fervor de la nueva fe de Casilda es, en cierto modo, el resultado del amor recién perdido, de los sentimientos despertados por el Conde que, si bien caracterizados por un matiz espiritual, nunca se apagarán (III, 3: 154-155):

CASILDA Vivirás entre mis venas
 y pensaré con tus sienes,
 Conde Niño, y por mis ojos
 irás de cuerpo presente.

Dichos sentimientos están destinados a perdurar en los designios de una cadena inmortal, la del camino de Dios al que la infanta obedece conmovida, pero sin olvidarse de que su conversión ha pasado por un amor terrenal y que sigue arti-

culándose en él.

En el Epílogo, un Ángel biógrafo, abriendo un libro titulado *Vida de Santa Casilda, Virgen del cielo en la tierra, escogida de los ángeles*, cuenta el resto de su existencia a partir del entierro del Conde (157-158):

Al pie de un naranjel seco
del jardín de la Condesa,
de luto los doce pajes
al Conde Niño lo entierran.
Casilda al besar al Conde,
al besar su boca muerta,
hizo que todo el naranjo,
sin flores, refloreciera.

Es el último milagro cumplido por la protagonista. El reflorecimiento del naranjo, pese a su sequedad, se añade a los demás fenómenos sobrenaturales de la pieza, y se concretiza a través de un beso, sugiriendo otra cara del amor, menos cruel, o bien menos trágica. No hay que olvidar que la flor del naranjo simboliza, por tradición, la pureza, y sirve de adorno a la novia en el día de bodas: así quedaría inalterada la castidad de la Santa, puesto que el único contacto físico entre los dos enamorados se realiza en un momento en el que el Conde ya no está en vida. En definitiva, en la pieza el cuerpo y sus varias partes –venas, sienes, ojos, boca– actúan como un dispositivo cuyo funcionamiento está sometido a las leyes divinas, aunque la voluntad de ambos personajes sería otra. Así pues, es a través de las venas de Casilda –ahí por donde la sangre retorna al corazón– que Niño puede vivir; y es con las sienes de este que la infanta quiere pensar. Finalmente, la existencia sempiterna del Conde acaba realizándose en los ojos de la mujer, lo cual viene a indicar un vínculo hondo, más poderoso que la muerte.

De aquí en adelante habrá nuevos prodigios: desde la fundación milagrosa del monasterio de Brivesca hasta la muerte en santidad de Casilda, seguida por el desplomo de las tres espadas que habían quitado la vida al Conde. Antes de su tránsito hacia la gloria del cielo –rodeada de ángeles y doncellas– la voz de Niño le llega después de muchos años, en un momento de delirio alucinado (167):

CASILDA (*Delirando.*)
Ya se han abierto los cielos.
Lunas, estrellas y vírgenes
me llaman con sus pañuelos.

¿Dónde estás, Señora, dime?
 Santos, ¿dónde está escondido?
 ¡Quiero verlo, serafines!
 ¡Enseñádmelo, luceros!
 ¿Adónde está el Conde Niño?

VOZ DEL CONDE Con los ángeles guerreros.
 ¡Mírame, Casilda, mírame!

CASILDA ¡Oh luz del eterno día!
 ¡Oh Conde Niño, ilumíname!

Como se puede notar, en la inminencia de la ascensión al Paraíso, Casilda no aspira a la visión de Dios, sino a la de su amado y nunca olvidado Conde. Esta apoteosis final –como en el caso de la conversión y de la toma del velo– que impondría una lectura teleológica de la obra, pasa nuevamente por la figura de Niño y, esto es, por el sentimiento amoroso, lo cual convierte al Conde en una especie de hermano del camino o, mejor dicho, en un compañero del alma para la santa.

En conclusión de la obra, el Ángel biógrafo lleva al palacio del rey moro, “al borde de su almohada” (169), la vida escrita de su hija. Podría tratarse de una forma de inducirle a la conversión o de ofrecerle el consuelo del recuerdo (Calderón 2004: 168). No se puede excluir, sin embargo, la intención de Alberti de subrayar la ejemplaridad de una mujer frente a su destino, que se realiza solo gracias a sus arranques de rebelión contra la voluntad paterna, y al deseo de ser cristiana aunque sabe el daño que ello ocasionaría: “si supiera el rey / que yo cristianaba, / sin cabeza, Conde, / mi cuerpo quedara” (I, 80). Además, el viaje de Toledo a Castilla tiene una razón precisamente sentimental, que unida al lirismo de la pieza consigue momentos en los que los diálogos se convierten en núcleos estróficos singularizados, aproximando este misterio a la ya conocidísima obra poética del autor de aquellos años como si fuera una prolongación de ésta, o un esbozo suyo, muy particular. Por todo ello, *Santa Casilda* representa una pieza cuya penetrante novedad se halla en el desarrollo que Alberti da a la figura femenina. Como valor literario, se puede colocar a la cabeza de la prehistoria teatral del autor ya que conserva un mérito positivo, un encanto que la hace apetecible dentro de la etapa concreta en que fue escrita.

Bibliografía citada

- ALBERTI, RAFAEL (1990), *Santa Casilda*, ed. Luis García Montero, Cádiz, Fundación Rafael Alberti.
- , (2003), *Obras completas. Teatro I*, ed. Eladio Mateos, Barcelona, Seix Barral.
- , (2009), *Obras completas. Prosa II. Memorias*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral.
- ANDRÉS SUÁREZ, IRENE, ed. (1995), *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro*, Actas del “Grand Séminaire” de Neuchâtel, Neuchâtel, Presses Univ. Franche-Comté.
- BAYO, MANUEL (1972), “Alberti por Alberti”, *Primer Acto*, 150: 6-19.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL (2004), “Manual de resistentes: Santa Casilda y Numancia de Alberti”, en *El color de la poesía: Rafael Alberti en su siglo*, ed. Gonzalo Santoja. Madrid, Sociedad Estatal de conmemoraciones, II: 163-76.
- DOMÉNECH, RICARDO (1972), “Introducción al teatro de Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 259: 95-126.
- GARCÍA-REIDY, ALEJANDRO (2014), “Los hebreos en el teatro de Lope de Vega (mito, historia e imperio)”, en *Judaísmo y criptojudaismo en la comedia española. Actas de las XXXV Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal; Elena E. Marcello. Almagro, Ediciones de Castilla La Mancha: 17-37.
- LEÓN, MARÍA TERESA (1998), *Memorias de la melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia.
- MARRAST, ROBERT (1967), *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Paris, Société d’édition d’enseignement supérieur.
- MAZZOCCHI, GIUSEPPE (2018), “Santa Casilda: algunas reflexiones sobre lo imaginario católico en el joven Alberti”, en *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d’oro (con un’appendice novecentesca)*, ed. Paolo Pintacuda. Napoli, Liguori Editore: 345-57.
- MORLA LYNCH, CARLOS (1958), *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar.
- SILVERMAN, JOSEPH HERMAN (1985), “Personaje y tipo literario: el converso”, *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983, ed. Luciano García Lorenzo. Madrid, Taurus: 253-66.
- SORIA OLMEDO, ANDRÉS, ed. (1992), *Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets.
- TORRES NEBRERA, GREGORIO (1988), *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, SGEL.
- VEGA, LOPE DE (1916), *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 2 vols.

Francesca Coppola, licenciada en *Lingue, culture e letterature moderne europee* en 2016 por la Universidad de Nápoles “Federico II”, es actualmente doctoranda en la Universidad de Salerno (XXXII ciclo), donde prepara una tesis sobre la poesía del exilio argentino de Rafael Alberti. Se dedica principalmente a la literatura española de los siglos XIX y XX. Al respecto, ha publicado artículos en *Orillas. Rivista d’ispanistica*, *Status Quaestionis*, *SigMa*, *Studia Aurea*.

frcoppola@unisa.it