

En torno a Casilda: tradición y vanguardia de un personaje dramático de María Lejárraga

Begoña Alonso Monedero
Universidad de Burgos
mbamonedero@ubu.es

Palabras clave:

Casilda. Tirso de Molina. Maternidad. Patriarcado. Feminismo. Don Juan.

Resumen:

El motivo de santa Casilda posee una larga tradición como leyenda piadosa que parte de la Edad Media; como personaje literario, se encuentra en el teatro del Siglo de oro de Lope de Vega y de Tirso de Molina. Su tradición se extiende a lo largo de los siglos en textos de distinto tipo, piadosos o religiosos, romanceriles, así como en obras de carácter artístico, como la de los pintores barrocos, o en la iconografía popular. La tradición literaria se reaviva de la mano de la revalorización del teatro áureo en la escena española previa a los años veinte, y que testimonian obras teatrales tempranas como la *Santa Casilda* de Rafael Alberti, ejemplo de entronización barroca de la Generación del 27. En esta trayectoria del personaje literario de Casilda, la reinterpretación de María Lejárraga encarna una redefinición de lo femenino en diálogo con otros personajes literarios y claves sociales de las primeras décadas del siglo, al introducirla como figura de autoridad moral en el corazón de su *Don Juan de España* (1921) reprobando al seductor pero caduco personaje mítico. La figura dramática de Casilda renace en el teatro de Martínez Sierra entre la tradición de su leyenda y la reivindicación vanguardista de la nueva mujer moderna.

Around Casilda: tradition and Avant-Garde of a dramatic character of María Lejárraga

Key Words:

Casilda. Tirso de Molina. Motherhood. Patriarchy. Feminism. Don Juan.

Abstract:

Saint Casilda's motif has a long tradition as a pious legend that dates from the Middle Ages; it is found as a character in Golden Age plays by Lope de Vega and Tirso de Molina. Its tradition extends throughout the centuries in texts of different kinds, pious or religious, ballads, as well as works of an artistic nature, such as that of baroque painters, or popular iconography. Literary tradition is reevaluated by the

revisiting of Golden Age theater in Spanish plays around the twenties, Rafael Alberti's *Santa Casilda* is a good example of this baroque recovering by Generación del 27. María Lejárraga's reinterpretation of the character of Casilda embodies a redefinition of the feminine in dialogue with other literary characters and social cues of the first decades of the century, when she presents her as a moral authority character in the heart of her play *Don Juan de España* (1921), where she condemns the seductive but old-fashioned character of Don Juan. The dramatic figure of Casilda is reborn in the theater of Martínez Sierra between the tradition of her legend and the avant-garde demand of the new modern woman.

*En la villa de Briviesca
goza de dos libertades:
la del cuerpo la primera
a su patria reducida,
y la del alma, que exenta
de las pensiones de amor,
ya es señora de sí misma.*

*(Tirso de Molina,
Los lagos de san Vicente)*

El motivo de santa Casilda posee una larga tradición como leyenda piadosa que parte de la Edad Media; como personaje literario, se encuentra en el teatro del Siglo de oro en obras de Lope de Vega y de Tirso de Molina. Su tradición se extiende a lo largo de los siglos en textos de distinto tipo, piadosos o religiosos, romanceriles, así como en obras de carácter artístico, como la de los pintores barrocos, o en la iconografía popular. La tradición literaria se reaviva de la mano de la revalorización del teatro áureo en la escena española previa a los años veinte, y que testimonian obras teatrales tempranas como la *Santa Casilda* de Rafael Alberti, ejemplo de entronización barroca de la Generación del 27. En esta trayectoria del personaje literario de Casilda, la reinterpretación de María Lejárraga encarna una redefinición de lo femenino en diálogo con otros personajes literarios y claves sociales de las primeras décadas del siglo, al introducirla como figura de autoridad moral en el corazón de su *Don Juan de España* (1921) reprobando al seductor pero caduco personaje mítico. La figura dramática de Casilda renace en el teatro de Martínez Sierra entre la tradición de su leyenda y la reivindicación vanguardista de la nueva mujer moderna.



En el escenario de renovación de figuras de mujer en las tablas en los años finales del XIX y principios del XX, no deja de tener relevancia la manera en que se hace presente la tradición, a través de la recuperación de dramaturgos áureos. Entre ellos es el fraile mercedario, Tirso de Molina, uno de los grandes referentes en el contexto tanto filológico como sociológico. Blanca de los Ríos, continuadora de los modernos estudios tirsianos que emprendiera Emilio Cotarelo y Mori, al publicar sus *Comedias* en dos tomos en 1906-1907, se lamentaba del indebido olvido de este dramaturgo frente a Lope o Calderón: «¡De Tirso ni rastro!» [De los Ríos, 1946]. Y eso a pesar de que nadie había sabido mejor que él en sus comedias llevar al escenario la exaltación de figuras femeninas histórico-legendarias, como hizo en *Santa Juana* y también con *María de Molina*¹. Es en este contexto en el que la figura tradicional de la santa Casilda es rescatada por la dramaturga María Lejárraga en virtud de las cualidades poéticas y morales del personaje, así como por su cercanía afectiva al mundo femenino.

La «frondosidad» de la leyenda de Casilda en los textos dramáticos del siglo XVII es algo que sorprende, como ha señalado Germán Vega [2006] al estudiar una de sus versiones del tema, *La Virgen de Sopetrán*, que atribuye a Calderón de la Barca, cuando la santa era apenas conocida antes del siglo XVI en el teatro. Cécile Vincent-Cassy [2000, 2006, 2011], por su parte, ha estudiado a fondo el caso de esta santa y a sus varios estudios sobre este asunto me remito en las siguientes observaciones sobre las obras barrocas que tratan el tema de Casilda. Fue, en realidad, una santa no santificada, no

¹ Por razones semejantes es vindicado Galdós por la Pardo Bazán y también con frecuencia por María Lejárraga a lo largo de su vida, como vemos en estas palabras: «Apenas existen “mujeres verdaderas” en toda nuestra literatura clásica. Fuera de la inmortal *Celestina* de Fernando de Rojas y de algunas figuras de reinas, damas y villanas en el teatro de Tirso de Molina, los personajes femeninos que en libros y comedias aparecen no son sino contrafiguras de los hombres, y su único fin es servir de incentivo a la sensualidad masculina: deseo, celos, conquista, olvido. [...] Pero la gloria de haber puesto a la mujer como valor humano, en igualdad total con el varón, pertenece a Galdós incontestablemente. Su galería de retratos es interminable [...] Es Galdós el primero que se atrevió a emocionarnos con heroínas feas o viejas. Al paso de sus protagonistas, no van naciendo inevitablemente rosas y madrigales, sino, muy a menudo, abrojos punzantes y quemantes ortigas...» [Martínez Sierra, 2009: 100-101].



reconocida por la Iglesia romana [2011: 60]. Su historia no se incluye en los repertorios de las *Flores sanctorum*, aunque sí en la *Flos sanctorum de santos extravagantes* editado por primera vez en 1609 de Pedro Ribadeneira. Quizá ello justifica que hasta cinco obras de principios del siglo XVII sitúen en el centro de su intriga la historia de esta princesa mora, totalmente ausente de la producción teatral hasta esa fecha. Las razones deben buscarse, según Vincent-Cassy, en el papel jugado por el teatro como medio difusor de la reivindicación de la primacía de una u otra ciudad, que culmina con la proyección nacional de una santa que no tenía el reconocimiento oficial como tal.

De esas cinco comedias independientes sobre el mismo asunto, dejando aparte las dos que centran sus dramatizaciones en la figura del hermano de Casilda (*Los valles de Sopenetrán* y *La Virgen de Sopenetrán*), tres de ellas se decantan por la protagonista femenina, su origen toledano y su fundación burgalesa. Ellas formaron parte, según Vincent-Cassy, de una estrategia exitosa de difusión del culto más allá de la zona geográfica original de devoción, a través de las cuales se encuentra Casilda con el público de los corrales de comedias. Estas obras son: a) la *Santa Casilda*, atribuida por Emilio Cotarelo y Mori y Nicolás Gonzáles Ruiz a Lope de Vega, pero más probablemente de un autor más tardío toledano, Juan de Porres, resultado de un encargo para celebrar a Casilda en conmemoración del traslado a Toledo de la reliquia, en 1642²; b) *La Princesa de Toledo y Estrella de la Bureba*, escrita por un clérigo burgalés en el curso del siglo XVII, José González Venero (comedia y autor desconocidos por Cotarelo y otros bibliógrafos del teatro áureo, pero sí incluidos por Héctor Urzáiz en su *Catálogo* [2002: I, 352]), compuesta probablemente, difundir desde el santuario de Briviesca la imagen de la santa cuando Burgos recibe su reliquia en 1602; c) *Los Lagos de San Vicente* de Tirso de Molina, cuya redacción posiblemente en Toledo

² Héctor Urzáiz señala en su *Catálogo* a un autor de nombre Felipe de Medina Porres a quien se atribuye inicialmente una *Santa Casilda* en el manuscrito 17324 de la BNE en el que después se tacha el nombre para atribuirlo a Lope de Vega [Urzáiz 2002: II, 435].



se retrasaría hasta fechas próximas a 1620. Por tanto, el protagonismo de la historia de Casilda en las comedias de santos áureas emanaría, a juicio de Cécile Vincent-Cassy, de la pugna entre Burgos y Toledo por su patronazgo. Mientras que Burgos, en *La Princesa de Toledo y estrella de la Bureba* exalta su lazo privilegiado con la santa Casilda, Toledo festeja la santa toledana mediante *Santa Casilda* [2011: 203].

Sin embargo, en la comedia de Tirso, no se identifica a Casilda como santa desde el primer acto, como ocurre en *La princesa de Toledo*, donde es aclamada como santa y reina antes de partir a Castilla, reforzándose así el culto de Toledo, sino que obedece a un proceso de transformación del personaje que coincide con el de su peregrinación a tierras cristianas. Tirso también subraya la identidad musulmana de la princesa, vestida con atuendo morisco cuando se dirige a los pozos de san Vicente, subrayando ese itinerario de conversión, de forma muy diferente al de *Santa Casilda* atribuida a Lope de Vega, que culmina al final con su aclamación como patrona de España. La Casilda de Tirso es más verosímil y tiene un alcance menos local, más universal.

El caso de Casilda es parejo al de otras figuras de santidad exaltadas en el teatro áureo, como la *Santa Isabel de Portugal*, infanta de Aragón, de Francisco Rojas Zorrilla, aunque en este caso con tratamiento de comedia palatina más que de comedia de santos [Pedraza, 2006: 967-983]. Es reseñable que a menudo se sincretiza la tradición iconográfica de Casilda con la de esta reina portuguesa. Ambas comparten el mismo episodio que conservan todas las versiones dramáticas de la leyenda, *el milagro de las rosas*, convertido en motivo iconográfico recurrente de esta figura, a modo de atributo que sustituye al objeto representativo de un martirio que nunca existió. Recordemos las célebres pinturas de Francisco de Zurbarán: *Santa Casilda* (hacia 1630-1635), óleo expuesto en el Museo Thyssen, y *Santa Isabel de Portugal* (1635) en el Museo del Prado, actualmente así identificada, aunque también asimilada en la iconografía a santa Isabel de Hungría, la tía abuela de quien heredaría el nombre. Fue la canonización de



Santa Isabel de Portugal en 1625, solo tres años después de la de la mística Santa Teresa, la que revitalizaría en la Europa católica la devoción de las santas vírgenes y mártires en el siglo XVII. Supuso un modelo de santidad laica de extracción real que se ofreció como vía de imitación para las reinas; de paso que éstas pasaban a ser soberanas santas, las santas adquirían el atributo de la realeza y así pasaron a ser representadas con corona en la corte celestial en lugar de llevar en la cabeza las flores del martirio, como lleva la bella imagen de santa Casilda, debida a Diego de Siloé en el santuario de Briviesca.



Imagen de santa Casilda, realizada por Diego de Siloé
(Santuario de Santa Casilda en Briviesca, Burgos)

Si es cierto que un momento de florecimiento de la devoción por Casilda corresponde con los años de escritura de la obra de Tirso, no lo es menos que esta devoción ha permanecido en la tradición popular a lo largo de



siglos, como ha estudiado M.^a Antonia Herradón Figueroa [2001], mediante cintas y medidas, piedras ochavadas, tierra del sepulcro de la santa, etc. y en relación con la tradición de los lagos de san Vicente. Tradiciones que alcanzan un periodo de máximo esplendor coincidiendo con el de mayor popularidad de Casilda en el siglo XVIII. Es, sobre todo, el milagro de las rosas el «episodio que figura en numerosas estampas devocionales vinculadas a diversas instituciones religiosas madrileñas durante los siglos XVIII y XIX», como la Iglesia del Espíritu Santo de Madrid. Y también la presencia del tocado musulmán, el turbante, una de las principales señas de identidad con que se venera a la santa en esta diócesis. Está comprobada su tradición como abogada de los problemas ginecológicos, como recoge el médico Castillo de Lucas en *Hagiografías paramédicas* [Herradón, 2004: 27-28]. También en Madrid, por su especial dedicación a los cautivos cristianos, pasa a relacionarse su figura con establecimientos de caridad, como el del Real Colegio de Niños desamparados de Atocha.

Será en 1901, y con ello nos llegamos a fechas más próximas a la Casilda de *Don Juan de España*, cuando la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid promueve la realización de una encuesta sobre las costumbres de nacimiento, matrimonio, y muerte en España³. La iniciativa viene alentada por el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, y por el propio Joaquín Costa, quien promovió varias de estas encuestas con el fin de indagar en las prácticas populares. Fueron institucionistas de distintas regiones de España los encargados de encontrar colaboradores para realizar las encuestas. Muchas de ellas salieron de la cátedra que Rafael Altamira tenía en Oviedo, que dirigía los estudios de sociología y antropología que interesaban a la Institución: «En general, [los informantes]

³ Sobre la historia de la Encuesta del Ateneo de Madrid y sus vicisitudes véase C. Lisón Tolosana, «Una gran encuesta de 1901-1902: Notas para la Historia de la Antropología Social en España», en *Antropología social en España*, Madrid, Akal Editor, 1977, 105-179; *El ciclo vital en España (Encuesta del Ateneo de Madrid, 1901-1902)*, A. Limón Delgado y E. Castellote Herrero (eds.), Madrid, Museo del Pueblo Español-Asociación de Amigos del Museo, 1990, tomo I, vol. 1, III-XLII.



eran personas progresistas, liberales y republicanas, con ideas afines a las imperantes por aquellos años en el grupo dirigente del Ateneo madrileño» [López-Lombardía, 1998: 8-11]. Los resultados muestran, a nuestro propósito, que la mención a Casilda sigue viva en el imaginario colectivo del pueblo a la hora de invocar su protección en relación con la concepción, la gestación y los partos, con un papel dentro del ciclo vital real de la mujer. Mientras que su figura, sin embargo, y esta es una idea central de lo que pretendo exponer, está ausente –hasta donde he podido comprobar– entre los modelos femeninos que se ofrecen públicamente a la mujer moderna de finales del XIX y primeras décadas del XX. En este «solar de santas y reinas que es España» –como enuncia Blanca de los Ríos– no es Casilda, precisamente la que ocupa un lugar hegemónico.

Desde las revistas femeninas, incluso con intención de modernidad, otras figuras son reivindicadas para exaltar los valores tradicionales de la religión, la monarquía, el patriotismo. Muy destacables (por el contexto próximo en fechas) me parecen los modelos que se proponen desde la revista *Voluntad* [1919-1920], fundada por Emilia Pardo Bazán. Como si el tiempo no hubiera transcurrido desde la época imperial, santa Teresa de Jesús e Isabel la Católica –«las dos mujeres más sublimes y prácticas, más españolas y cabales de los siglos de oro»– se presentan como modelos en lo divino y en lo humano «para la mujer cristiana y española»: «La Santa de Ávila en las empresas espirituales y la Reina Católica en los negocios del siglo». La revista, que cifraba en estos dos nombres sus señas de identidad y su propósito, y cuyo primer número ve la luz el día del Pilar, proclama, en un artículo de expresivo título «Tanto monta...» [12-X-1919, 9-12], la necesidad de reinterpretar el lema católico como «la divisa heráldica en que se cifran los derechos y los deberes de la Mujer en el mundo». Su mensaje se dirige a «las mujeres de estirpe y lenguas españolas», a «la casta de las Teresas e Isabeles» para llevar «la voz del feminismo cristiano» que «tienen la obligación de profesar y de servir en las banderas tradicionales y católicas». Lengua, raza, religión, aristocracia son las banderas y los valores



esenciales de la mujer, su piedad y su sensibilidad: «Pues la mujer es el perdón, la sensibilidad y la ternura» (*Voluntad*, núm. 16, p. 59, 1-7-1920), aunque se le reclama su paso a la acción.

En perfecta sintonía con la condesa de Pardo Bazán, el mismo impulso y lema adopta su discípula y amiga, Blanca de los Ríos, como respuesta a la encuesta de 1917 sobre la tan debatida cuestión por entonces sobre feminidad y feminismo, y publicada por Gregorio Martínez Sierra como volumen en *La mujer moderna* [1920a: 161-169]: «Acción, no palabra» llevaba por título. Invoca «el pasado de la realeza», argumenta que «el número de las grandes reinas es muy superior al de los grandes reyes» y que «si las reinas llegaron a ser grandes mujeres... no lo fueron ni por predestinación milagrosa, ni por derecho divino, ni seleccionándolas entre las de su generación, ni llegaron a su grandeza por larga y sabia preparación cultural». Las circunstancias –sostiene Blanca de los Ríos– *revelaron* en las reinas sus valores, de la misma forma que lo hace en el resto de las mujeres:

Y lo que ocurrió a lo largo de la Historia con las grandes reinas ocurre oscura y concluyentemente a diario con mil mujeres anónimas que todos conocemos: viven oscuras, caseras, hacendosas o frívolas y ociosas, olvidadas, ignorantes de sí mismas, en el retiro de su hogar aristocrático, pobre o burgués o bullendo en sociedad, y un cambio de fortuna, la ruina o la viudez, las *revela*.

Como *reveló*, si se permite la ironía, el «infortunio» de la muerte de Gregorio a la escritora María Lejárraga. Para Blanca de los Ríos, esa revelación de lo femenino está sujeto a las circunstancias. Lo que de verdad persigue es combatir prejuicios y el reconocimiento de «una jerarquía espiritual, en nada inferior a la de la otra media humanidad». Sin embargo, en el caso de la Lejárraga, el objetivo es justa y muy directamente, la transformación de esas circunstancias, de esas condiciones reales que rodean la vida femenina y aprisionan su libertad en todos los ámbitos, el espiritual, el cultural, pero también el social, el económico, el político y el ético moral. En una cosa coinciden: en ser conscientes ambas de la influencia de los



patrones culturales en la formación de un nuevo ideal para la mujer moderna. En la misma encuesta, afirma Blanca de los Ríos el valor de estas figuras icónicas para la construcción de una identidad nacional: «toda ingente nacionalidad, en su período de florecimiento, se personifica en una mujer, desde Semíramis hasta nuestros días».

No figura el nombre de Martínez Sierra, aunque sí entre los colaboradores de la revista *Voluntad* en la última de sus páginas, en ninguno de sus artículos. Los modelos de mujer propuestos por María Martínez Sierra hemos de extraerlos de sus ensayos y de las numerosas páginas que nos ofrecen las cartas y conferencias dirigidas a las mujeres de España, las mismas que hacen de ella, a juicio de Alda Blanco, una de las más importantes teóricas del feminismo español [Blanco, 2009]⁴. Fue el suyo un esfuerzo prolongado en el tiempo, fruto de un combate igualmente sostenido a lo largo de los años, que tuvo su momento de eclosión en el periodo de redacción de *Don Juan de España*, entre el estallido de la primera guerra mundial europea y el año de su estreno en el Eslava en 1921. A través de sus ensayos y cartas se constata cómo la lucha por la libertad de la mujer va radicalmente unida a la de sus libertades cívicas y su contribución a una mejora de la sociedad.

En sus *Cartas a las mujeres de España* (1916), encontramos mujeres “reales” (ahora en el sentido de la realidad no de la realeza) y próximas en el tiempo, aunque no nacionales, como Elizabeth Blackwell, primera mujer doctorada en Medicina en los Estados Unidos (1821- 1910). También encontramos modelos de mujer propuestos por otros hombres, como los cuatro modelos de Walt Whitman, en su carta núm. XXI. En otro de sus

⁴ Acerca del rol de la mujer y del feminismo de María Lejárraga, véase Alda Blanco, 2009: 65-83. Como ha estudiado Alda Blanco, en *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917), *La mujer moderna* (1920), *Nuevas cartas a las mujeres de España* (1932) y *La mujer española ante la República* (1932), encontramos una de las más importantes características de su pensamiento feminista: la redefinición de la función de la mujer y de sus atributos que habían sido elaborados por medio de la ideología y el discurso de la domesticidad. Rechaza categóricamente casi todos los conceptos pilares de este discurso y, a través de sus inteligentes y persuasivos argumentos, va llevando al absurdo la glorificación del silencio de la mujer, de su resignación y del sacrificio femenino» [2009: 75].



ensayos a propósito del sufragio femenino, ficcionaliza un diálogo con Alejandro Dumas (hijo), autor de *Las mujeres que matan y las mujeres que votan*, en el que se resiste a considerar como excepciones del género a Madame de Sévigné, Madame de Staël o Madame Sand..., y extiende la lista de las consideradas «excepciones» por Dumas a los modelos españoles imperantes en la época como Blanca de Castilla e Isabel de Hungría o Catalina la Grande. «Esas eran reinas» –le objeta su interlocutor–, «pero es que no todas las mujeres son como esas; hay la masa de las mujeres que no tienen ninguna idea ni ningún sentido de la política y del gobierno». Y ahí la respuesta de María Martínez Sierra es clara y contundente:

Efectivamente, existe la masa de mujeres; es decir, todas esas de quienes todos los hombres distinguidos dicen: «Mi madre era la más inteligente y la más honrada de las mujeres; sin ella no sería yo lo que soy». Y no sé por qué tantas mujeres obscuras, pero honradas e inteligentes, no han de votar tan justamente como todos los granujas y los imbéciles del otro sexo. [1920b: 158]

A menudo sus modelos eran mujeres vivas, en activo y en militancia en favor del sufragio femenino, como Madame Séverine [1920b: 159-160]; pero, además, también cuestionaba la función social de los modelos que se proponían. De nuevo en una de las cartas a las mujeres de España, la núm. XV, «Algunas consideraciones generales sobre el ejercicio de la caridad», se muestra abiertamente crítica a esa visión tradicional de la caridad que simboliza la imagen de estas santas reinas, que no resuelve las necesidades del momento actual:

¿De qué serviría hoy la abnegación de una Isabel de Hungría, dispuesta a lavar con sus reales manos llagas de leprosos, o el abrasado amor de un Raimundo Lulio, pronto a dar libertad y vida propias a cambio de las de un cautivo en Argel? Los tiempos cambian; la vida se transforma exteriormente; las necesidades mudan de aspecto; es preciso que la caridad no se petrifique en las formas tradicionales, es absolutamente necesario que el amor al prójimo, despierto y activo como nunca, busque nuevos canales, caminos que lleguen realmente al corazón de la necesidad actual.” [1920b: 150-151]



Sus argumentos no son ganarse el mérito del cielo sino la paz social y la justicia. Por ello, es contraria a la limosna tradicional para los pobres, a la que contrapone su campaña por el «Desayuno escolar» reclamando esta acción como «obra de justicia» además de «obra de misericordia» frente a otras más frías como las de una suscripción. «¿Hay obra más simpática, más justa, más verdadera y socialmente caritativa? –se pregunta retóricamente–. Todo lo que hagamos por los niños lo hacemos por la Patria» [Martínez Sierra, 1920b, 153].

Y, sin embargo, persisten a lo largo de décadas reforzando el rol femenino de una caridad sumisa a la realidad sin un verdadero poder transformador. La obra literaria, los artículos en prensa y las conferencias de Félix Llanos y Torriglia [1952, 32-58] refuerzan estos modelos históricos, exaltando la figura y casta de las *isabeles*, fueran Isabel la Católica o Isabel Clara Eugenia, o las reinas de la casa de Austria. Así, en la primera de una serie de conferencias organizadas para la Junta de Damas de Barcelona, leída el día 15 de enero de 1920, titulada “Santa Isabel de Aragón. Reina de Portugal”, presentaba a la santa reina como modelo específico para las mujeres catalanas y recurría a la capacidad persuasiva de una leyenda y se acogía a su poética vaguedad en lugar de acudir a la frialdad del dato histórico para construir su relato sobre la reina que sirviera de modelo. Con una misma finalidad didáctica y piadosa, desprovista de todo alcance subversivo, este uso de las figuras históricas y tradicionales continúa hasta los años 40 y 50. Y pasan también al cine español de aquella época adoptando un modelo absolutamente tradicional y de sumisión al varón [Hueso, 2009].

Hay un impulso, una necesidad de renovación imperiosa, que no son ajenos al espíritu de regeneración en que María Lejárraga se educó y que necesita rescatar a otro tipo de mujeres oscuras, pero honradas, humildes e ignoradas también por la historia. Este es el caso de la Casilda, el personaje dramático central de la tragicomedia *Don Juan de España*. Casilda no es aquí una santa, aunque así la llama el estudiante, facilitando su reconocimiento, sino que se ha convertido en una moza de mesón. Esta muchacha, como en el



poema «Mesón de Castilla» que Lorca escribió en 1917 después de su viaje a Burgos, «aquella mujeruca era la figura más interesante del mesón». Un mesón que es una venta situada en los Montes de Aragón. Ni los nombres ni los lugares son inocentes, sino que están sabiamente meditados y cada palabra que allí se pronuncia está calculada, porque la palabra también tiene una fuerza icónica que empuja a una lectura semiótica más profunda que la que aparece. Como pedía Alda Blanco [2009: 73], estamos obligados a recurrir a «nuevas estrategias de interpretación» para los personajes dramáticos de Martínez Sierra que, aparentemente, parecen representar una escenificación tradicional de la mujer tradicional, como se ejemplifica en el caso de sor Marcela de *Canción de cuna* (1911), por medio de la maternidad, y que, sin embargo, articulan una identidad femenina ambivalente y contradictoria en su intersección con el lenguaje:

Habría, entonces, que plantear una lectura feminista que sea capaz de matizar el proyecto feminista de buscar momentos textuales de completa subversión, una que abra la posibilidad de hacer una lectura que atienda a la contradicción, la paradoja o la inquietud textual.

Y en el caso de la Casilda que se enfrenta –y desenmascara, hemos de decir, al don Juan español– es, de forma paradigmática, uno de esos momentos textuales de subversión, un momento axial en el texto y, nos atrevemos a decir, en la vida de María Martínez Sierra, en su lucha por la situación de la mujer, en su defensa de la educación y de la paz, en su compromiso por los derechos cívicos de la mujer y del hijo natural. La figura de Casilda se abre a todas estas cuestiones, y se ve atravesada por todas ellas. Por un lado, se corresponde con sus preocupaciones sociales y también patrióticas; por otro, coincide con el desarrollo la actividad dramática de los Martínez Sierra, el éxito de su nuevo Teatro del Arte, sus proyectos editoriales ligados a la difusión de las nuevas ideas y de la nueva política regeneradora, formando un magma indisociable en la escritura de la dramaturga, que comprueba cómo en lo personal va perdiendo la batalla en la misma medida



en que triunfa la nueva actriz de moda de la Compañía Martínez Sierra, Catalina Bárcena.

La aparición del personaje de Casilda en el *Don Juan de España* corresponde al acto IV. El espectador ha asistido a la seducción y burla de otras tres mujeres en los tres actos anteriores: Quimera, Mina, Laurencia. Un recorrido detallado nos llevaría a comprobar lo estudiado de la estructura de la obra. Si se observa, en cierta manera, en cada tipo de mujer se intuye, en orden cronológico, un momento de la vida de una mujer o incluso una clase de amor o una forma de amar. Cada acto transcurre en distintos lugares en los que no solo se muestra un perfil de mujer, sino que plantea un problema en el escenario en torno a la mujer, en tanto Don Juan extiende sus conquistas por Europa: Italia, Flandes, París... y, al volver España tropieza con la joven Casilda. Jóvenes soñadoras, prometidas al borde del matrimonio, mujeres casadas o de vida frívola..., la historia de Casilda del acto IV, en el centro de la pieza, plantea el problema de la maternidad, la educación, la desprotección del hijo abandonado, la violencia del hombre sobre la mujer⁵.

En el acto IV, diez años después de lo sucedido en el acto anterior, Don Juan está de vuelta en España y de camino a Sevilla, ya han pasado diez años desde que huyó. «A mitad de camino», como titula este acto, la escena se abre en un nuevo cuadro, un paisaje rural del patio de «una venta en los montes de Aragón», reza la acotación, final del verano y de noche sin luna. Los personajes allí reunidos son un arriero y un soldado, sentados a una mesa debajo de la parra; el ventero y la ventera, que está hilando en una rueca; un estudiante, que está sentado en otro poyo, punteando una guitarra y cantando bajito. Casilda, no muy lejos de él, sentada en una sillita baja, labra encaje en una almohadilla, aprovechando las últimas luces de la tarde. Esta es una escena familiar para María Lejárraga, como recuerda en una de sus cartas en que apoya la rica labor del “bordado español” para una causa benéfica. Las

⁵ Alonso Monedero, Begoña, «*Don Juan de España* de Martínez Sierra: un mito en la encrucijada de los años veinte», en P. Cifre Wibrow y M. González de Ávila (eds.), *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 259-266.



dos mujeres laboran mientras el estudiante toca la guitarra y el arriero pide vino. El estudiante entabla conversación con Casilda, con curiosidad por las labores de la moza. Las respuestas de Casilda no pueden ser más ilustrativas:

ESTUDIANTE. Serán los encajes del ajuar de novia.
 CASILDA. ¿Por qué han de ser para el ajuar de novia? ¿Pensáis que si no me caso, no puedo gastarlos?
 ESTUDIANTE. ¿Por qué no os habéis de casar?
 CASILDA. Porque no quiera.
 ESTUDIANTE. ¡A otro perro con ese hueso! Toda mujer está rabiando por encontrar marido.

La caracterización que obtenemos del personaje de Casilda procede de los diálogos que va manteniendo sucesivamente con los personajes en escena: el estudiante, el soldado, el arriero y Don Juan. De la conversación con el estudiante, en tono cordial y bienhumorado, y con interés hacia ella, podemos conocer que: a) es una mujer que trabaja para ella misma, que no está ociosa; b) es una mujer que no piensa en casarse; c) es amable, «bella Samaritana» le dice el estudiante, pero «sin corazón», está a la defensiva: el corazón «le guardo con llave y cerrojo. Hay un cuchillo detrás de la puerta». No es en absoluto «romántica», pero sí compasiva; d) tiene 15 años y se llama Casilda; e) es culta y ha leído en los libros el caso de Lucrecia, para sorpresa del estudiante; nos obstante, como lectora rechaza la imagen de víctima que desprende la historia, no comparte la autoinmolación de Lucrecia; tiene sentido crítico para lo que lee. Último, y muy importante, fue su madre quien la enseñó a leer: «Mi madre quiso que aprendiera para que pudiera estudiar en las historias los engaños que nos hacen los hombres» [1921: 104].

El contraste con las protagonistas de los actos anteriores es bien marcado. Es además caritativa con el estudiante que va de Sevilla a Salamanca (de nuevo un itinerario casi simbólico: la patria de Don Juan, la «ciudad de los saberes») y le esconde en su hatillo un buen trozo de la hogaza al despedirse de él. Pero no es la suya una caridad de leyenda, sumisa y resignada. Sin embargo, esta «moza de mesón», cuando el arriero le reprocha su generosidad con el estudiante, le responde: «Tengo caridad [...] pero no



hace favores a costa de su cuerpo», y le propina finalmente un puñetazo al arriero, que ha intentado abrazarla. «Es la virtud más fiera de todo Aragón», le advierte el arriero a Don Juan; pero vuelve al intento y a ofrecerle dinero: «para que os dejéis forzar de buen grado». Casilda no puede evitar sentir indignación ante la ofensa.

En ese momento entra Don Juan, capa, espada y sombrero, a pasar la noche en la venta. Frente al abuso del arriero y la maledicencia del soldado, el caballero español despliega todas sus artes. Del diálogo que sostiene con Casilda nos da la siguiente información: a) rechaza el nombre de “niña” con el que Don Juan se dirige a ella; b) ofendida por ser el mal de deseo de los hombres siente la condición de mujer como un agravio. c) rechaza el halago de la hermosura; d) desconfía y trata de resistirse al “hechizo de las palabras” de don Juan —como dice la acotación—, llenas de la retórica más crepuscular y a dejarse vencer por su invitación a cortar la rosa del rosal [alusión tanto a las rosas casildeas como al tópico clásico del *carpe diem*]; e) los atributos de Casilda son ahora rebajados a simple ornato elocutivo para el engaño, en boca de Don Juan: «dedos finos y largos, uñas de rosa, hoyuelos de niña o de reina, mano hidalga [...] no esperaba encontrarla en un mesón» reconoce [1921: 113]. La ironía dramática permite que las palabras vertidas por Don Juan como dulce ponzoña en los oídos de Casilda posean un sentido revelador para quien, desde otro código, perciba la doble intención en el discurso: «Vas por el mundo llevando en ti un tesoro, y burlas de él (sic), ignorando su precio y la palabra mágica que a ti misma te ha de revelar... ¡Dichoso el que te enseñe la lección que no sabes!». La ironía dramática (*in verbis*) permite tomar como amenaza hacia Casilda el discurso de Don Juan, esa lección que Casilda niega querer aprender, y, sin embargo, desde el punto de vista del espectador, la escena y el diálogo entre Don Juan y Casilda se torna verdadera lección y advertencia para otras mujeres.

Le rechaza Casilda una primera vez: «¡Soltad o grito!». El primer intento de Don Juan se resuelve con un mordisco: «¡Que una villana, moza de mesón, sepa saltar, sin quemarse las alas, la hoguera en que tan altas damas



se prendieron...!». Pero no cesa Don Juan en su deseo e impulso. Cuando en la noche entre en su alcoba, Casilda no dudará en defenderse: «¿De dónde te viene esa fiera castidad?». Entonces conocemos por ella misma y por su propio relato que esta Casilda no es una santa, ni una reina, es la hija de una noble mujer agraviada por un hombre noble que fue el burlador de su honor; que la engañó con un falso papel de promesa de matrimonio, que ella no supo y no pudo leer; que la aconsejó y la educó para defenderse de este falso amor; que, por tanto, es hija bastarda y abandonada por su padre, cuyo nombre era Don Juan, como este mismo comprueba al leer el documento que esta le entrega. Y, cuando por fin el estudiante desvela su identidad, Casilda lo maldice: «en nombre de todas las mujeres que han llorado por engaños de amor, yo te maldigo». El descubrimiento provoca la huida de Don Juan; nunca más vuelve a ser el burlador en los actos V y VI que presentan el amor ciego y trágico en su encuentro con Constancilla y la expiación del personaje en el último acto.

La maldición del seductor en boca de Casilda, la hija de Don Juan, sitúa al personaje en una órbita muy superior al de la acción dramática de la obra. El rechazo a una figura que encarna un mito también legendario y poético, a su retórica hueca, a su viejo sentimentalismo, a la crueldad y violencia que simboliza como viejo caballero español..., su rebeldía de mujer y de hija dirigida contra el padre, su reivindicación de la figura de la madre, educadora, desengañada, proyectan hacia los espectadores una nueva imagen, sorprendentemente vanguardista para la tradicional leyenda de santa Casilda: desenmascarar y denunciar a don Juan y todo el capital simbólico que representa.

La Casilda de María Martínez Sierra pone sobre la escena teatral los problemas de los que habla en sus ensayos y los nuevos retos para la mujer de verdad moderna: el feminismo ligado a la ciudadanía, el concepto de «maternidad republicana» (no de carácter biológico), el papel de la mujer y de la madre como un quehacer cívico en beneficio de la nación («La patria que para los hombres es la madre, para nosotras es el hijo»). Su figura aglutina



en buena medida las premisas que expondría años después, llegada la República, en su ciclo de Conferencias en el Ateneo de Madrid, que debían guiar a las mujeres en su camino a la libertad. Estas eran sus consignas: «Desconfiad de las palabras». «Sed responsables. Preparaos para el estudio. Trabajad». «Luchad por recuperar la dignidad y la autoridad matriarcal». «Salid en busca de la verdad, que, *a mitad del camino*, saldrá ella a vuestro encuentro» (énfasis mío), como sucede en la venta aragonesa: «A mitad de camino» es el título de este acto IV de *Don Juan de España*.

Así, en la figura de Casilda, aglutina María Martínez Sierra una serie de vectores, que señalo a continuación a modo de conclusiones, que enriquecen el personaje de la leyenda y fortalecen además su envergadura dramática.

En primer lugar, la antigüedad de la leyenda de la santa en su origen popular. Pero una santa no oficial, una santa no santificada, una santa con virtudes laicas, la caridad, la compasión, la tolerancia y la no violencia. Una santa que no es mártir, ni resignada, ni sumisa, sino que se enfrenta al padre con la fuerza de los hechos como argumento. Es un personaje valioso porque cuenta también, en conexión con el origen legendario, con una tradición dramática en la obra de Tirso de Molina, quien concede un relevante protagonismo a los personajes femeninos de sus comedias. Como figura literaria, la Casilda de Martínez Sierra se diría de la estirpe de la Rosaura calderoniana; aunque su personalidad no sigue el modelo hagiográfico, ni aristocrático, sino el de las gentes humildes de la España a la que se dirige el drama, en contraste con otros modelos femeninos europeos que aparecen en la tragicomedia.

Nunca es despreciable la fuerza de una leyenda ni el atractivo que ejerce sobre el escritor, como recordaba Federico García Lorca a este propósito: «Las leyendas que guarda el poblacho son todas vulgares, pero de una vulgaridad infantil y honrada» [García Montero, 2016: 47]. Estas siempre han constituido un lugar de la memoria popular, una sede de la *inventio*, de gran eficacia pragmática en su proyección sobre todo tipo de



público, donde la poesía y el pueblo se encontraban irremediablemente. María Lejárraga y Federico García Lorca eran ambos conscientes del efecto que esta admiración representada sobre las tablas despertaba en el pueblo, como recuerda María en *Una mujer por caminos de España*, precisamente evocando su estancia en la Vega de Granada y el propio García Lorca había experimentado con *La Barraca*⁶. Sin pretender medir el talento de uno y otro autor, se constata en ambos un mismo impulso poético de transgresión en la selección y creación de algunos personajes dramáticos femeninos, que es temprano en el caso de Lejárraga y que alcanza una brillante cristalización en Lorca. Les une su respeto y admiración por los clásicos y una continua dedicación a la puesta en escena de Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina. Para María Lejárraga, esta tradición literaria y cultural se convierte en un idioma propio que es una lengua común, en una patria cultural compartida, pero revisada desde la realidad de su momento.

La leyenda se rescata desde una perspectiva regeneracionista como uno de sus componentes esenciales de la identidad nacional. La figura de Casilda, aclamada en la obra de Tirso como patrona de España, ella que es de origen morisco, que no ha sido reina, como Isabel la Católica, se proyecta, sin embargo, hacia un ideal patriótico. Frente al modelo cristiano español, la suya es una figura híbrida: aunque, sin dejar de ser genuinamente española, o ibérica, debería decir, se caracteriza también por un sincretismo más universal, que se extiende en la geografía. No solo de Burgos, ni solo de

⁶ Otras concomitancias podrían señalarse en la sensibilidad literaria y social entre el poeta y nuestra dramaturga, que habían recibido la herencia de la Institución Libre de Enseñanza y con ella el convencimiento de que en la educación y la cultura estaba la clave de la modernización del país; quizá sobre todo una misma atmósfera compartida, que va mucho más allá de algunos momentos que entretujan las biografías de García Lorca y los Martínez Sierra: cierta mirada sobre Granada, recuerdos de música y poesía en la Huerta de San Vicente [Martínez Sierra, 1989: 167-172], la vinculación con Falla —aun en momentos distintos— y sus procesos creativos, su solidaridad con los humildes y marginados, su romanticismo y su necesidad de superarlo en una nueva estética como el simbolismo, no ajena a la lectura de Ibsen y de Maeterlinck [García Montero, 2016: 112-113], autores, como ya sabemos, visitados, traducidos, representados en el contexto de las actividades teatrales de los Martínez Sierra. Un ambiente compartido que procura la subida a la escena de la primera obra del joven Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920 en el Teatro del Arte de los Martínez Sierra.



Toledo, sino que, desde los Montes de Aragón —la cuna de Joaquín Costa—, esta Casilda (o Isabel de Portugal, o incluso Isabel de Hungría con la que a veces también se confunde) es de toda España como lo es el Don Juan a quien maldice. En el contexto de la España de los años veinte, y de la Europa que acaba de salir de una guerra, la Casilda del *Don Juan de España* de Martínez Sierra alcanza sobre todo una dimensión política y social, al presentar a una simple mujer de aldea, no a una reina, ni a una doña Inés, sino a una moza de mesón capaz de enfrentarse con una historia atávica en la figura de don Juan y a todo el pasado imperial que representa. Es casi una alegoría de la patria, en la medida en que simboliza el abandono por parte de un estado tiránico de sus hijos (aquí, la hija), que hace dejación de sus responsabilidades⁷.

La Casilda de la leyenda es también la elegida por la devoción popular por ser la protectora de las mujeres, de sus males de flujo, de sus problemas de concepción y de esterilidad, como muestra la encuesta del Ateneo de Madrid. Y, al tiempo, la abogada de los niños desamparados. Su figura apunta directamente al problema de la emancipación de la mujer, de la necesidad de la educación, de la maternidad responsable, no solo biológica, y la igualdad de derechos del hijo llamado ilegítimo. Pero su actitud no repite las consignas de las mujeres de generaciones pasadas. Sus gestos mueven a una acción positiva en defensa de la nueva mujer de las primeras décadas del siglo xx, una mujer con problemas reales que la nueva política debe resolver.

Ello no impide que su figura posea, además, una proyección artística y estética en la obra de pintores, escultores..., que Lejárraga no ignora. El personaje de Casilda y su nombre, que significa ‘poesía, canción’, constituyen un modelo de mujer poco frecuente en nuestra historia literaria. Una figura dramática femenina que es en sí mismo un canto al quehacer literario en que se revela la personalidad de la dramaturga y con el que se reivindica a ella misma: la niña que tuvo en su madre una maestra, la alumna y después

⁷ Este aspecto se desarrolla más por extenso en Alonso Monedero, Begoña, «El mito y su circunstancia en la España de Ortega: una propuesta de regeneración de María Martínez Sierra», en *Los géneros de la memoria*, XX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC), Santiago de Compostela, 2014 (en prensa).



maestra de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, inspiradora de la Asociación femenina para la educación cívica, la propagandista que recorre La Mancha y Andalucía para dirigirse a las mujeres de España, la dramaturga



F 6644 Museo Nacional del Teatro
(Almagro, Ciudad Real)

de fe insobornable en la seducción que ejerce el teatro sobre el alma del público, «esa palabra mágica que a ti misma te ha de revelar», como decía Don Juan. Como afirman Lizarraga Vizcarra y Aguilera Sastre, «María Martínez Sierra nunca creó una Nora como la protagonista de *Casa de muñecas*, de Ibsen», tal vez porque debía atender a criterios comerciales, pero añaden: «Con todo, en muchas de sus novelas y comedias late esa mujer moderna que en la España del momento suponía casi una revolución y que, por muy suavemente que reivindicara sus derechos y sus aspiraciones, dejaba entrever una rebeldía innegable» [Martínez Sierra, 2009: 24].

El deseo de ponerle un rostro o una imagen a la voz rebelde de Casilda me llevó hasta un figurín de diseño de vestuario, depositado en el

Museo Nacional del Teatro de Almagro, realizado –con técnica de lápiz y aguada a color– por Manuel de Fontanals para la tragicomedia de *Don Juan de España*. Aparece en este figurín la imagen de una moza de tonos sonrosados, en atuendo morisco, que porta sobre la cabeza un cesto de frutas o de flores. Quizá no sea demasiada conjetura creer que la figura de esta moza con aire de princesa mora pudiera corresponderse, en algún momento de su proceso de dramatización y escenificación, con la del personaje de Casilda.

Ecce femina, podríamos decir, como dice la autora de *Una mujer por caminos de España*, desvelándose a sí misma cuando, en sus memorias, rompe el silencio sobre su propia vida, de la que nunca quiso hablar [1989: 256]. Su silencio y su estar en la sombra siempre la caracterizaron. No obstante, no oculta su origen cuando afirma, con dignidad casildea, en una entrevista del año 31: «Soy pueblerina, de San Millán de la Cogolla, una aldehuela de la Rioja, y fui bautizada en la misma pila que Gonzalo de Berceo. Entonces me contagié, sin duda, de poesía» [Martínez, 1931]. Por eso son su obra y sus personajes los que mejor hablan por ella. Como afirma Philippe Meunier para el teatro de Tirso [2015:15], debemos atender a la poética del nombre, pues «leer el nombre propio permite profundizar en la construcción de un universo mental y poético». Bajo el poético nombre de Casilda, no solo la tradición y la vanguardia se revelan, sino también en gran medida una voz y una identidad propias, las de María de la O Lejárraga.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan, «Feminismo y teatro los Martínez Sierra ante *Casa de muñecas*», en *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 2014, vol. 39, núm. 2, 307-340.
- AGUILERA SASTRE, Juan (coord.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso* (II Jornadas sobre María Lejárraga, Logroño



- 23-25 de octubre y 6-8 de diciembre 2001), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- BLANCO, Alda, «Maternidad, libertad y feminismo en el pensamiento de María Martínez Sierra», en Nieva-de la Paz, Pilar (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo xx*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.
- DE LOS RÍOS, Blanca (ed.), *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946.
- FELICI CASTELL, Andrés, «Ángeles portadores de coronas en las imágenes de los mártires. Origen del tipo iconográfico», en *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. 23, núm. Especial, 139-153.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016.
- GARCÍA, Celsa Carmen, «*Los lagos de San Vicente*: algunas notas sobre una comedia de Tirso de Molina», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, María del Carmen Pinillo y M. Zugasti (ed.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo xx. Actas del Coloquio Internacional*, Pamplona, 15-17 de diciembre de 1994, Madrid, Revista *Estudios*, 1995, 161-181.
- GARCÍA SALDÍVAR, Argelia, «Leyenda de Santa Catalina de Alejandría en *Dulce dueño*: construcción de la nueva mujer», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 2014, núm. 1, 237-250.
- HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia, «Algunas notas sobre Santa Casilda, pasmo de la caridad y prodigio de Toledo», en *Anales Toledanos*, 2004, núm. 40, 9-38.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, «Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales», en Pilar Nieva-de la Paz (coord.), *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 2009, núm. 34, (Ejemplar dedicado a: *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*), 153-167.



-
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Juaco y LOMBARDÍA FERNÁNDEZ, Carmen (eds.), *Costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Asturias*. Encuesta del Ateneo de Madrid 1901-1902. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad popular, Ayuntamiento de Gijón, 1998.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, “El día de... María Martínez Sierra”, *ABC*, Madrid, 13-IX-1931, 4-5.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *La mujer moderna*, Madrid, Estrella, 1920a.
- , *Feminismo, feminidad, españolismo*, Madrid, Estrella, 1920b.
- , *Granada (guía emocional)*, Madrid, Estrella, 1920c.
- , *Don Juan de España*. Madrid, Estrella, 1921.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, *Cartas a las mujeres de España*, Madrid, Estrella, 1921.
- , *Una mujer por caminos de España* (1952), Madrid, Castalia, Instituto de la Mujer, 1989.
- , *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- , *Cómo sueñan los hombres a las mujeres*, (Edición de Isabel Lizárraga Vizcarra y Juan Aguilera Sastre), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- MEUNIER, Philippe, «Tirso de Molina y la poética del nombre», en Blanca Oteiza (ed.) *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Universidad de Navarra, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, 105-116.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, «La historia del capitán cautivo y la tradición épica de frontera», *Letras*, 2005-2006, núms. 52-53.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (coord. y ed.), «Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-)», en *Roles de género y cambio social en la literatura*
-



- española del siglo xx*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2009, 107-131.
- OTEIZA, Blanca, «Modos de autoridad y poder femeninos en Tirso de Molina y Bances Candamo», en *Bulletin Hispanique*, 119, núm. 1, juin 2017, 231-244.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: “Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*”, en Marc Vitse (coord.), 2006, 967-983. *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Biblioteca Áurea Hispánica. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuet, 2006, 967-983.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves, *Las hijas de Don Juan (1907) de Blanca de los Ríos: fin de siglo y mirada femenina*, en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.) *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx (Literatura y cine)*, Cátedra, Madrid, 1998.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón», en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Biblioteca Áurea Hispánica. Universidad de Navarra- Iberoamericana-Vervuet, 2006, 1113-1134.
- VINCENT-CASSY, Cécile, « Le théâtre sanctificateur : sainte Casilde, patronne de Burgos dans trois “Comedias de Santos” au XVIIe siècle » en *Mélanges offerts à Josette Hervé. Défense des Langues, Les Langues Néo-Latines*, Paris, 312, 2000, 113-131.
- _____, «Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de “santas” de Tirso de Molina», *Criticón*, 2006, núms. 97-98, 45-60.
- _____, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIe siècle : culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

