

LAS AUTORAS TEATRALES ESPAÑOLAS FRENTE AL PÚBLICO Y LA CRÍTICA (1918-1936)

Aunque con cierto retraso en relación con lo que viene siendo habitual entre los especialistas de la literatura en lengua inglesa, francesa, etc., se observa una mayor atención de los críticos e historiadores dedicados al estudio de la literatura española contemporánea en relación con la actividad literaria de las escritoras peninsulares.¹ Sin embargo, es de lamentar que el interés se dirija casi exclusivamente hacia la producción narrativa y poética de las autoras, olvidando a menudo el género teatral en dichas investigaciones. Este hecho se justifica con frecuencia en razón de una supuesta menor dedicación de la mujer a la literatura dramática con respecto a otros géneros literarios como la novela, el cuento, la poesía o la autobiografía. Pero lo cierto es que los importantes obstáculos que han dificultado el acceso de la obra dramática de autoría femenina a los cauces habituales de difusión, tanto en el ámbito del teatro representado como en el del teatro impreso, son los que en mayor medida determinan el grado de olvido que padece el teatro de las escritoras españolas del presente siglo.² Por otra parte, y dado que el estudio del teatro español de los años 20 y 30 ha cobrado en los últimos años indiscutible actualidad y vigor, es en estas décadas iniciales del siglo en las que se centra esta modesta contribución a la tarea enunciada.³

El resultado de la búsqueda llevada a cabo en archivos, bibliotecas, hemerotecas, catálogos, colecciones teatrales, etc., con el objeto de elaborar una nómina de autoras, traductoras y adaptadoras que hubieran representado en los escenarios madrileños o publicado sus textos teatrales en español en algún lugar de la geografía peninsular entre 1918 y 1936, ha permitido la localización de más de sesenta autoras y casi veinte traductoras y adaptadoras activas en estos años (Nieva, 1993). El número de títulos de autoras representados en Madrid en estas dieciocho temporadas asciende a 96. Fueron 37 las autoras, traductoras y adaptadoras que lograron representar alguna de sus obras en el Madrid de entreguerras. Se aprecia una positiva evolución a lo largo de dicho período por lo que respecta a su acceso a los escenarios, ya que de estas

37 autoras, 12 llegaron a las tablas con anterioridad a la temporada-1925-1926,⁴ y el resto (las dos terceras partes del total) lo hicieron progresivamente durante las siguientes temporadas.

En el análisis del corpus dramático de autoría femenina al que remiten las cifras anteriores resulta fundamental distinguir entre aquellas autoras cuyas obras pudieron llegar al espectador medio del momento al acceder con relativa normalidad a los circuitos comerciales de representación (Adelina Aparicio, Sofía Blasco, Adela Carbone, Condesa de San Luis, *Magda Donato*, Pilar Millán, Anita Prieto, Dolores Ramos de la Vega, Margarita Robles...), de aquellas otras que quedaron inmersas en el ámbito del teatro de arte, de las funciones privadas o de la generalmente única representación llevada a cabo por las compañías de aficionados (Carmen Baroja, M^a Teresa Borrágán, Zenobia Camprubí, Irene Falcón, Trudi Graa, Carlota O'Neill, Isabel Oyarzábal, Pilar de Valderrama...).

Partiendo de un enfoque próximo a la Estética de la recepción que pretende analizar la recepción histórica de las obras de las autoras por parte de sus coetáneos,⁵ las piezas y autoras de éxito cobran especial relieve para la dilucidación de las claves sociológicas y de los valores que imperaban en las dos décadas revisadas. La permanencia en cartel de ciertos estrenos, así como sus sucesivas y a veces reiteradas reposiciones, sirven para destacar del conjunto de la producción de autoría femenina de estos años unos cuantos títulos y autoras de "éxito," que cobran una especial relevancia dentro del corpus analizado. La utilización de las reseñas de estreno aparecidas en algunos de los más importantes diarios nacionales del momento (*ABC*, *El Debate*, *La Epoca*, *Heraldo de Madrid*, *La Libertad*, *El Liberal*, *El Sol* y *La Voz*) se ha revelado igualmente como un medio inmejorable para intentar establecer cuáles fueron los códigos teatrales y sociales que sirvieron de referencia en la valoración crítica de estas piezas de escritoras, poniendo de manifiesto las expectativas y prejuicios vigentes con respecto a la novedosa y polémica creación dramática femenina.

De las casi cuarenta autoras, traductoras y adaptadoras que lograron ver estrenada alguna de sus obras tan sólo una de ellas puede ser considerada autora de indiscutible éxito. Se trata de la escritora de origen gallego Pilar Millán, conocida por sus repetidos triunfos en el marco del sainete madrileño y la comedia costumbrista de corte popular ambientada también en Madrid. Entre 1918 y 1936 la citada autora estrenó veinte

títulos diferentes,⁶ a los que se añadieron posteriormente más de dos decenas de piezas teatrales escritas y/o estrenadas durante la primera posguerra. Considerada por sus coetáneos como figura de primer orden dentro de la escena nacional, ha sufrido posteriormente un total olvido, al que ha contribuido en no poca medida el conservadurismo de su teatro, caduco desde una perspectiva actual, pero muy atractivo para un público que encumbró temporada tras temporada sus obras, ligadas en muchos aspectos a las del conocido sainetero Carlos Arniches.

Entre estos veinte títulos sobresalen dos sainetes que superaron ampliamente la mítica barrera del éxito en la época, las cien representaciones. Son estos *El juramento de la Primorosa* (10 octubre 1924) y *La tonta del bote* (17 abril 1925), obras que se representaron temporada tras temporada en los escenarios madrileños de los años 20.⁷ *El juramento de la Primorosa* es un sainete que plantea un asunto de indudable "gancho" comercial: la épica de la maternidad. El personaje de Dolores, la protagonista, fue unánimemente elogiado por su fortaleza de carácter y su alto sentido de la justicia, al defender por encima de su propia hija los derechos de una humilde madre soltera abandonada y sola. Mayor aún fue el éxito alcanzado por la autora durante la temporada 1924-1925 con *La tonta del bote*, obra que agradó especialmente al público, según se deduce de las reseñas de estreno consultadas, debido a una sabia combinación de efectos cómicos y melodramáticos en torno a un argumento que reproducía el popular mito de la Cenicienta convertida en princesa. Alcanzaron también importante éxito de público otras comedias y sainetes de la autora como *Los amores de la Nati* (13 marzo 1931), *La casa de la bruja* (24 octubre 1932), *La chica de la pensión* (11 enero 1935), *Mademoiselle Naná* (4 julio 1928), *La mercería de la Dalia Roja* (4 mayo 1932), *El millonario y la bailarina* (25 abril 1930) y *Las tres Marías* (28 febrero 1936), todas ellas representadas en más de cincuenta ocasiones durante estas dieciocho temporadas.

Tan sólo relativo fue el éxito de público que lograron algunas otras autoras con su teatro. Destacan entre ellas *Halma Angélico*, cuya comedia en 2 actos *Entre la cruz y el diablo* (11 junio 1932) describe la vida de una comunidad de religiosas entregadas a la rehabilitación de mujeres "descarriadas"; Adelina Aparicio y Ossorio, autora de *La díscola* (26 abril 1929), comedia en 3 actos en la que se aborda el archirrepetido problema del matrimonio de las jóvenes de alta posición como fruto de intereses económicos familiares; *Magda Donato*, que a sus once estrenos de teatro

infantil añade el relativo éxito de *¡Maldita sea mi cara!* (26 octubre 1929), adaptación de una obra francesa de éxito llevada a cabo en colaboración con el popular A. Paso Cano, al que los críticos atribuyeron el énfasis "bufo" de la pieza; Margarita Nelken, hermana de la anterior y autora de otra adaptación, esta vez del alemán, que se mantuvo también bastante tiempo en cartel --*Una aventura diplomática* (21 noviembre 1931)--, y Anita Prieto, autora en colaboración con E. González del Castillo de una revista veraniega titulada *Las verbeneras* (17 julio 1928), que distraía al público con una brillante puesta en escena aderezada con atrevidos diálogos. Otra autora que alcanzó un cierto nombre en el marco del teatro representado fue la comediógrafa Sofía Blasco, de la que se representaron cuatro piezas en la escena madrileña de entreguerras: *Hacia la vida* (19 junio 1930), *Las ilusiones de Amanda* (24 junio 1932), *Redención* (26 septiembre 1933) y *Una tarde a modas* (12 diciembre 1931). También logró una cierta repercusión entre el público el drama popular de Dolores Ramos de la Vega y Manrique Gil *Málaga tiene la fama* (27 julio 1929), que se repuso en tres ocasiones durante una misma temporada. Otra pareja de actores que supo sintonizar con las demandas del público medio escribiendo en colaboración fueron Margarita Robles y Gonzalo Delgrás, autores de la comedia *Trece onzas de oro* (15 junio 1929).

En el extremo opuesto se sitúan las creaciones dramáticas que vieron la luz en los teatros "íntimos" que organizaban determinados círculos intelectuales y artísticos de elite. El selecto público que asistía a este tipo de funciones privadas estaba formado por amigos de la casa, entre los que a menudo se contaban importantes figuras de las letras, la política y el teatro. Así el matrimonio formado por Ricardo Baroja y Carmen Monné organizó en la casa común de los hermanos Baroja el famoso teatrillo "El Mirlo Blanco" en el que dieron a conocer sus obras Carmen Baroja de Caro (*El gato de la Mère Michel*, 21 junio 1926) e Isabel Oyarzábal de Palencia (*Diálogo con el dolor*, 20 marzo 1926). El teatro privado de los Martínez Romarate, "Fantasio," fue testigo a su vez del estreno de una pieza teatral de la dueña de la casa, Pilar de Valderrama, titulada *El sueño de las tres princesas* (28 abril 1929). Vinculadas también a iniciativas teatrales renovadoras, aunque desde posiciones nada elitistas, estuvieron autoras como M^a Teresa Borragán, quien estrenó su drama trágico *La voz de las sombras* (25 abril 1924) en la temporada de arte del Teatro Martín dirigida por ella en colaboración con Miguel Muñoz, obra que apenas se mantuvo una semana en cartel. Con un

objetivo claramente político escribieron sus obras Irene de Falcón (*El tren del escaparate*, 19 abril 1933) y Carlota O'Neill (*Al rojo*, 12 febrero 1933), entregadas para su representación al grupo de teatro proletario "Nosotros," formado por actores aficionados surgidos del medio obrero.⁸

En relación con la acogida que los críticos dispensaron a las obras de las autoras citadas se observa a menudo una importante disparidad con respecto a la aceptación o rechazo que el público había manifestado en cada caso. La popular Pilar Millán Astray, por ejemplo, fue duramente atacada por muchos de los más prestigiosos críticos del momento (Enrique Díez-Canedo, Melchor Fernández Almagro, Rafael Marquina, Juan G. Olmedilla...), que la tacharon de limitarse a la hábil repetición de una plantilla de éxito seguro, ignorando todo tipo de preocupación más noblemente artística. El mismo fenómeno se observa en relación con otra popular autora del género lírico y el sainete, Dolores Ramos de la Vega, cuyas principales creaciones se inscriben en los años anteriores a la primera gran guerra europea. Críticos tan conocidos como Jorge de la Cueva (*El Debate*) o Enrique Díez-Canedo (*El Sol*) comentaron negativamente su drama popular *Málaga tiene la fama...*, cuyas reposiciones sucesivas junto con su publicación en una importante colección teatral, *El Teatro Moderno*, ponen de manifiesto el ya comentado frecuente desacuerdo entre público y crítica.

Por el contrario, autoras que no accedieron a los escenarios comerciales, manteniéndose en el ámbito de la representación privada, recibieron elogiosos comentarios por parte de algunos de los críticos más conocidos de la época. Tal fue el caso de las ya citadas Carmen Baroja, Isabel Oyarzábal o Pilar de Valderrama. Elogiable resultó el fiel seguimiento de la labor de los teatros privados llevada a cabo por Enrique Díez-Canedo, quien reseñó positivamente los estrenos de Baroja, Oyarzábal y Valderrama. Igualmente elogioso con las obras de las dos primeras fue Melchor Fernández Almagro, defendiendo así claramente, como también hiciera Enrique Díez-Canedo, el teatro más renovador frente al teatro entronizado en los escenarios comerciales. El caso más sobresaliente de apoyo incondicional de la crítica a una autora de la "innovación" desde los diversos medios periodísticos fue el de *Magda Donato*, a la que se estimó por lo general como buena adaptadora y a la que se elogió sobre todo por su renovador teatro infantil. También se apoyó desde la prensa el estreno de la comedia de *Halma Angélico Entre la cruz y el diablo*, una interesante autora que no logró, sin embargo, estrenar de nuevo hasta la

Guerra Civil (*Ak y la humanidad*, 1938).

Un repaso a las más de cuatrocientas reseñas consultadas en relación con los estrenos de autoras pone de manifiesto lo insólito que resultaba aun por estos años el que una mujer estrenara una pieza de teatro.⁹ Frente a las obras de las escritoras, los periodistas mantenían una actitud de falsa benevolencia, de trato de favor "caballeroso," que no les impedía en muchos casos alternar el elogio a la belleza de la autora novel de turno con los duros ataques destinados con frecuencia a sus creaciones.¹⁰ Por otro lado, en los comentarios de las obras estrenadas se emplearon con frecuencia adjetivos asociados tradicionalmente a la mujer, que calificaban sus obras de "sensibles," "limpias," "ingenuas," "sencillas," "tiernas," etc. Si bien es verdad que los críticos esperaban encontrar en las obras un tinte de cursilería pacata, no es menos cierto que en el polo positivo de sus expectativas se encontraban cualidades "femeninas," frecuentemente elogiadas en las reseñas tales como la delicadeza, el cuidado del detalle, el buen tono, la sinceridad, etc. De ahí que se censurara con especial dureza la insistencia en una tesis provocadora (este es el caso de *Redención*, de Sofía Blasco, o de *La pasión ciega* [22 diciembre 1925], de la Condesa de San Luis, por citar tan sólo dos ejemplos) o la utilización de un lenguaje atrevido y procaz (*Las verbeneras* [17 julio 1928], de Anita Prieto y, en general, la mayoría de las obras populares de Pilar Millán Astray). En términos generales, la crítica coetánea manifestó en relación con el teatro de las autoras una predisposición más favorable hacia la obrita frívola y sentimental que la que afectó a su teatro "serio": comedias dramáticas, dramas y tragedias.

Imprescindible también para conocer la difusión y alcance que tuvieron las autoras teatrales entre sus contemporáneos resulta el examen de las ediciones de sus obras que vieron la luz en el período. El éxito alcanzado por Pilar Millán Astray entre el público de los teatros aseguraba una demanda potencial de lectores igualmente importante. De ahí que se hayan localizado dobles y triples ediciones de varias de sus obras, destacando las triples ediciones de *La Galana*, *El juramento de la Primorosa* y *La tonta del bote*. Otras autoras que vieron publicadas algunas de sus obras en dos o más ediciones fueron Magda Donato (*¡Maldita sea mi cara!*), Matilde Ribot (*La princesa encantada*) y Aurora Sánchez y Aroca (*El consejo de los diez*).

Pero no sólo resultan especialmente reveladoras de una mayor difusión popular las ediciones múltiples de un mismo texto. También

hay que considerar la importancia de la editorial o colección en que pudo aparecer una pieza determinada. En una época en que proliferaban las colecciones semanales de teatro que recogían los éxitos más recientes de los escenarios, autoras como *Halma Angélico*, *Magda Donato*, *Pilar Millán Astray* o *Dolores Ramos de la Vega*, que vieron publicadas sus obras en colecciones famosas como *La Farsa*, *Comedias*, *La Comedia* o *El Teatro Moderno*, tenían asegurada una difusión importante de las mismas entre un público burgués y popular que las consumía con pasión. Con todo, salvo estas excepciones notables, las escritoras que lograron publicar total o parcialmente su teatro tuvieron que conformarse por lo general con las siempre socorridas ediciones de la Sociedad General de Autores Españoles o con cortas tiradas en pequeñas editoriales, algunas probablemente autofinanciadas.¹¹

La importancia de la potencial difusión de las obras teatrales publicadas por las escritoras resulta tanto más crucial por cuanto que más de la mitad de las autoras del corpus de teatro impreso localizado no vieron representadas ninguna de sus creaciones en los escenarios madrileños de preguerra. Este es el caso de las piezas más interesantes de *Halma Angélico*, *Al margen de la ciudad* (1934) y *La nieta de Fedra* (1929), del teatro vanguardista de la poetisa *Concha Méndez Cuesta* (*El personaje presentado*, 1931), casi únicamente conocida por su matrimonio con el también poeta y editor *Manuel Altolaguirre*, o de las piezas en un acto *El amo* y *El taller de Pierrot* publicadas por *Matilde Ras* en la conocida antología de *Cristóbal de Castro* *Teatro de mujeres* (1934), volumen en el que se recoge también, además de la comedia de *Angélico* más arriba citada, el renovador poema dramático de *Pilar de Valderrama* *El tercer mundo*.

Especialmente sensibilizado por los problemas de la mujer en la España de su tiempo, *Cristóbal de Castro* emprendía la publicación de estas obras de autora, que consideraba como especialmente renovadoras, con el fin de rescatarlas de un olvido definitivo ante la práctica imposibilidad en que las escritoras se veían para lograr la representación de sus creaciones: "Ante tanta dificultad para estrenar sus obras, no les queda sino un camino: publicarlas. Puesto que el empresario no busca a las autoras, las autoras, por medio del libro, van en busca del empresario" (Castro 1934: 10-11). Fue el suyo un loable aunque aislado empeño que no logró evitar el triste destino que aguardaba a estas pioneras de la autoría teatral española contemporánea. Tras la Guerra

Civil, muchas tuvieron que partir hacia el exilio (Sofía Blasco, Zenobia Camprubí, *Magda Donato*, *Elena Fortún*, M^a Teresa León, María Martínez Sierra, Concha Méndez, Margarita Nelken, Carlota O'Neill...). Las que quedaron, en muchos casos minadas por la enfermedad o el sufrimiento, dejaron de escribir para el teatro (*Halma Angélico*, Pilar de Valderrama) o, si estrenaron, tuvieron que padecer el desvío de un público que siempre antes les había sido favorable (Pilar Millán Astray). Su momento había pasado. Otras, más tarde, tomarían su relevo sin saber en muchos casos apenas nada de su existencia.

Notas

- 1 Durante los años de preguerra se publican dos importantes estudios sobre las escritoras españolas, los de Lara (1931-1932) y Nelken (1930). En la posguerra española aparece el catálogo bio-bibliográfico de Calvo (1954). Un largo vacío bibliográfico al respecto caracteriza las dos décadas siguientes, hasta el renovado esfuerzo investigador en este sentido a partir de los 80 (Galerstein, 1986; Marsá, 1987; Pérez, 1988...). Por lo que respecta a las escritoras españolas del XIX, véase Simón Palmer (1991).
- 2 Notable excepción en el panorama crítico aludido suponen los libros de O'Connor (1987) y Rodrigo (1992) sobre la autora teatral María de la O Lejárraga de Martínez Sierra. Sobre las dramaturgas españolas contemporáneas, véase O'Connor (1988).
- 3 Véanse al respecto Dougherty y Vilches (1990, 1992).
- 4 Carmen Baroja, M^a Teresa Borragán, Adela Carbone, Zenobia Camprubí, Carmen Castro, Condesa de San Luis, Concha Espina, Sara Insúa, Irene López Heredia, M^a Luisa Madrona, Pilar Millán e Isabel Oyarzábal (Nieva, 1992).
- 5 Vid. Iser (1987)
Se sitúa en primer plano del interés la recepción de la literatura por medio de un público determinado. Al mismo tiempo, sin embargo, los juicios hechos sobre aquellas obras reflejan ciertas actitudes, orientaciones y normas del público de entonces, de manera que en el espejo de la literatura aparezca el código cultural por el que tales juicios están condicionados. 56
- 6 *Adán y Eva*, *Al rugir el león*, *Los amores de la Nati*, *Las andanzas de Ginesillo*, *La casa de la bruja*, *La confesión de Ana M^a*, *La chica de la pensión*, *La Galana*, *Las ilusiones de la Patro*, *El juramento de la Primorosa*, *Mademoiselle Naná*, *Magda la Tirana*, *La mercería de la Dalia Roja*, *El millonario y la bailarina*, *Pancho Robles*, *Perla en el fango*, *Por los flecos del mantón*, *Ruth*, *La tonta del bote* y *Las tres Marías*.

- 7 Véase Dougherty y Vilches (1990) 317 y 455.
- 8 Otras mujeres ligadas directamente a los esfuerzos de renovación teatral de los teatros de arte fueron Zenobia Camprubí (cuyas adaptaciones de Rabindranath Tagore *El rey y la reina* y de John B. Synge *Jinetes hacia el mar* fueron llevadas a la escena en las actuaciones del "Teatro de la Escuela Nueva" de C. Rivas Cherif en el Hotel Ritz), *Magda Donato* (colaboradora de C. Rivas Cherif en los grupos "Teatro de la Escuela Nueva" y "El Caracol"), y Pura M. de Ucelay, codirectora del grupo teatral "Anfistora" junto con F. García Lorca.
- 9 A propósito del estreno de *La díscola*, de Adelina Aparicio, escribía el crítico Paulino Masip:
- No es frecuente que se estrenen dos comedias de noveles en un mismo día. Menos frecuente aún la aparición de una autora nueva. Las mujeres, que han asaltado en masa todos los reductos de la actividad varonil, no han podido salvo en aisladas y audaces hazañas, abatir la fortaleza teatral, *Heraldo de Madrid* 27 abril 1929: 5.
- 10 Un ejemplo de esta actitud se encuentra en la reseña de Melchor Fernández Almagro del estreno de *La domadora*, de Sara y Alberto Insúa, quien no dudó en trivializar los afanes literarios de la autora novel, en la que hacía recaer el fracaso de la obra, exculpando del mismo a Alberto Insúa, prestigioso escritor que apoyaba con su nombre el debut teatral de su hermana:
- Cuando (...) salió a escena, en el final del primer acto, la novicia de nuestras letras Sara Insúa (...) no pudimos por menos de lamentar que fuese aquella la hora de la crítica. Más bien, en la realidad de nuestro gusto, era la hora del madrigal. 'Mujer hecha de sombra y jazmines' es esta muchacha, de morenez profunda y vehementes ojos negros, que ceñía con blanco traje las garridas formas de su atractiva juventud" (*La Epoca*, 15 mayo 1925: 1.
- 11 Estimo que tal debió ser el caso, por ejemplo, de la tragedia de Ballesteros, *Tienda de nieve* (1932) y de la pieza de teatro infantil de Concha Méndez *El carbón y la rosa* (1935).

Textos teatrales citados

- Angélico, Halma [M^a Francisca Clar Margarit]. *Al margen de la ciudad. Teatro de mujeres. Tres autoras españolas*. Ed. Cristóbal de Castro. Madrid: Aguilar, 1934. 17-86.
- . *Entre la cruz y el diablo*. *La Farsa* 257 (1932).
- . *La nieta de Fedra*. Madrid: Tip Velasco, 1929.
- Ballesteros, Mercedes. *Tienda de nieve*. 1932.
- Donato, Magda [Carmen Eva Nelken]. *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo*. *La Farsa* 433 (1936).

- . *Aquella noche* (adaptación). *La Farsa* 437 (1936).
- . "Melo (Melodrama)" (adaptación). *La Farsa* 366 (1934).
- Donato, Magda y A. Paso, adapts. *¡Maldita sea mi cara!*. *La Farsa* 115 (1929).
- Méndez Cuesta, Concepción. *El carbón y la rosa*. Madrid: Imprenta de C. Méndez y M. Altolaquirre, 1935.
- . *El personaje presentido. El ángel cartero*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez, 1931.
- Millán Astray, Pilar. *Al rugir el león*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1923.
- . "Los amores de la Nati." *La Farsa* 194 (1931).
- . *La casa de la bruja*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1932.
- . "La Galana." *El Teatro Moderno* 31 (1926).
- . *El juramento de la Primorosa*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1924.
- . "Mademoiselle Naná." *La Farsa* 51 (1928): 51.
- . "La mercería de la Dalia Roja." *La Farsa* 250 (1932).
- . "El millonario y la bailarina." *La Farsa* 143 (1930).
- . *La tonta del bote*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1925.
- . "Las tres Marías." *La Farsa* 451 (1936).
- . "Adán y Eva" (adaptación). *La Farsa* 99 (1929).
- Ramos de la Vega, Dolores. "Málaga tiene la fama." *El Teatro Moderno* 291 (1931).
- Ras, Matilde. *El amo y El taller de Pierrot. Teatro de mujeres. Tres autoras españolas*. Ed. Cristóbal de Castro. Madrid: Aguilar, 1934. 139-185.
- Ribot de Montenegro, Matilde. *La princesa encantada*. Madrid: Papelería Balbino Cerrada, 1920.
- Sánchez y Aroca, Aurora ["Sancho Abarca"]. *El consejo de los diez*. Murcia: Tip. de Carlos García Martínez, 1929.
- Valderrama, Pilar de. *El tercer mundo. Teatro de mujeres. Tres autoras españolas*. Ed. Cristóbal de Castro. Madrid: Aguilar, 1934. 86-137.

Bibliografía

- Calvo Aguilar, I. *Antología biográfica de escritoras españolas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1954.
- Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- Galerstein, Carolyn, ed. *Women Writers of Spain. An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- Lara, M^a Victoria de. "De escritoras españolas." *Bulletin of Spanish Studies* VIII (1931): 213-217.
- . "De escritoras españolas." *Bulletin of Spanish Studies* IX (1932): 31-37, 168-171, y 221-224.

- Marsá Vancells, P. *La mujer en la literatura*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1987.
- Nieva de la Paz, Pilar. "Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de preguerra: Pilar Millán Astray y Halma Angélico." *Vilches* (1992): 429-438.
- . *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*. Madrid: CSIC, 1993.
- Nelken, Margarita. *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor, 1930.
- O'Connor, Patricia. *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa, 1987.
- . *Dramaturgas españolas de hoy*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- Pérez, Janet. *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Rodrigo, Antonina. *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- Simón Palmer, C. *Escritoras españolas del siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1991.
- Vilches, M^a Francisca y Dru Dougherty, eds. *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1818-1939)*. Madrid: CSIC-FGL-Tabapress, 1992.