

# Las dramaturgas republicanas: propuesta para un movimiento literario ausente de las antologías

ROCÍO GONZÁLEZ NARANJO  
(*Université de Limoges*)

Résumé. Entre les années 1900 et 1936, s'est produite une explosion culturelle, sociale et littéraire qui a bien mérité le nom de *Edad de Plata*. La *Residencia de Estudiantes*, l'*Ateneo*, le *Lyceum Club Femenin*, etc., ont réuni trois Générations d'écrivains autour des activités et des revues : la Génération de '98, la Génération de '14 et celle de '27. Cependant, tant Azorín, Ortega que Marías, entre autres théoriciens du concept de Génération – n'ont pas tenu compte de la présence des femmes dans ces trois générations, ce qui démontre la faiblesse du concept. Alors que Carmen Baroja se considère comme une femme de la Génération de '98, et que María Teresa León, Ernestina de Champourcin et Concha Méndez revendiquent leur appartenance à la Génération de '27 et María Zambrano à celle de '14, d'autres ont participé activement au développement littéraire et artistique sans pour autant être insérées dans une quelconque génération.

Mots clés: Femmes de lettres, générations artistiques, participation à la vie publique, théâtre féminin.

Abstract. From 1900 to 1936, there was a cultural, social, and literary eruption, well known by the name of *Edad de Plata*. Places such as the *Residencia de Estudiantes*, the *Ateneo*, the *Lyceum Club*, etc. have gathered three generations of writers all around activities and magazines: The Generation of '98, The Generation of '14, and the one of '27. Nevertheless, Azorín, Ortega, or Marías –among other theoreticians about the concept of Generation– did not take into account the presence of women in these three generations, what shows the weakness of the concept. While Carmen Baroja is considered as a woman of the Generation of '98, and María Teresa León, Ernestina de Champourcin, and Concha Méndez claimed their association to the Generation of '27, and María Zambrano to the one of '14, there are other women that have actively participated in the literary and artistic development without being interested in any generation.

Key words: Women of letters, artistic generations, public life participation, female theatre.

El concepto de generación literaria o artística ha sido de gran utilidad para clasificar artistas y literatos que parecían converger en temas, edades e inquietudes similares<sup>1</sup>. Este concepto es, además, de gran utilidad para los manuales escolares, de modo que a lo neófitos que se lanzan al descubrimiento de autores, les es más cómodo reunirlos a todos en una única distinción: la de generación. Pero, ¿qué es una generación? Recordemos únicamente algunas premisas importantes para la formación de una generación artística: lo primero que observamos es la edad de los componentes, esto es, que sean *coetáneos*, según el término empleado por Ortega para designar la dimensión temporal de los miembros<sup>2</sup>. La segunda

---

<sup>1</sup> Si hablamos de generación artística es porque seguimos la teoría de Julián Marías, el cual afirma que la Generación tiene carácter total, es decir, que se incluye tanto a literatos como a pintores, músicos, etc. Disponible en *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza, 1989, p. 170.

<sup>2</sup> José ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo*, Madrid, Alianza, 1982, p. 46.

premisa necesaria, siguiendo a Ortega, es la dimensión espacial, es decir, tener un contacto vital. Julius Petersen afirma que debe haber una relación personal entre los miembros<sup>3</sup>. Siguiendo a Ortega, debe haber además, una misma sensibilidad vital. Petersen habla de cierta homogeneidad de educación, es decir, compartir quizás el mismo medio social. Este mismo crítico añade dos requisitos fundamentales: que haya un acontecimiento generacional y la existencia de un guía, aunque Julián Marías no comparte esta última idea, ya que para él no determina la existencia de las mismas. Este guía generacional, siguiendo a Petersen, puede ser alguien ajeno a la generación. Por último, según Guillermo de Torre, estos individuos deben tener conciencia de que forman parte de una generación<sup>4</sup>.

Aunque muy resumido, somos conscientes, queremos mostrar que el concepto de generación también es algo reductor, por no decir frágil, y si nos basamos en la llamada *Edad de Plata*, comprobamos que este concepto funciona a medias. Es decir, encontramos autores que están en diferentes generaciones a la vez. Es el caso, por ejemplo, de Juan Ramón Jiménez, que se encuentra tanto en la Generación del 98 como en las siguientes. O el caso de Miguel Hernández, a quien se le atribuye una pertenencia a la generación del 27, mientras que por edad y por vivencia, se le incluye al mismo tiempo en la del 36.

Una cita de José Carlos Mainer, resume perfectamente la situación de las generaciones en la Edad de Plata:

La consideración de la literatura española en el tramo que va de 1920 a 1939 plantea más de un problema de periodización. La rutina acostumbra a distinguir una 'generación del 98' que, en conflicto o solidariamente con el 'modernismo', descubre la literatura como acción intelectual y como compromiso estético. Al final de su vigencia, llega el despliegue reformista y el nacionalismo crítico de una 'generación de 1914' para la que no pocos prefieren el término [...] de 'novecentismo'; a esto sucede la fiesta lúdica de 1927 y, por último, la congoja epigonal de la denominada 'generación de 1936'. Una arbitraria dialéctica de afirmaciones y de negaciones vertebraría ese vertiginoso carrusel historiográfico, por más que el buen sentido aconseje observar mejor los elementos de unidad que los ingredientes de aparente dispersión<sup>5</sup>.

María José Sánchez-Cascado, consciente de la problemática del concepto de generación, afirma que esta periodización es ineficaz pero cómoda, aunque difícil de desterrar de los manuales<sup>6</sup>. Si nos concentramos en las mujeres, este concepto parece ser ya completamente arbitrario, ya que las artistas y literatas de la Edad de Plata brillan por su ausencia en los

---

<sup>3</sup> Julius PETERSEN, «Las generaciones literarias», *Filosofía de la ciencia literaria*, p. 135-194.

<sup>4</sup> Guillermo TORRE, *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, p. 110.

<sup>5</sup> José Carlos MAINER, «Cultura y vida nacional (1920-1939) Rafael Alberti», *Cuadernos Hispánicos*, nº485-86, 1990, p. 69.

<sup>6</sup> María José SANCHEZ-CASCADO, «Dramaturgas sin generación (a la sombra de los dramaturgos en flor)» *Ínsula*, nº 557, mayo 1993, p. 7.

cánones y en las generaciones. Lo mismo sucede con el género teatral, al haber sido siempre considerado un género secundario en relación con los grandes géneros como la narrativa o la poesía, con algunas excepciones: Jacinto Benavente en la Generación del 98, Jacinto Grau en la Generación del 14, Alejandro Casona en la del 27 o Antonio Buero Vallejo en la del 36. No olvidemos que, aunque las autoras y autores escribieran también teatro, en general, los géneros atribuidos a cada generación de esta época son los siguientes: a la generación del 98 se le atribuye la novela, a la del 14 el ensayo y a la del 27 la poesía.

Solamente es necesario echar un vistazo a la primera fuente de consulta de los estudiantes, - una fuente bastante poco científica, estamos de acuerdo, pero para la mayoría, un primer contacto con el tema en cuestión - en la cual podemos comprobar la triste realidad de las nóminas realizadas: nos referimos a Wikipedia. Según esta dudosa e-enciclopedia, la generación del 98 no tiene ni una sola mujer como componente; en la del 14, nos encontramos con la sorpresa de tener un último epígrafe sobre la presencia de algunas destacadas mujeres como por ejemplo María Goyri, Zenobia Camprubí, María de Maeztu, Clara Campoamor, Victoria Kent y María Zambrano. En cuanto a la generación del 27, vemos que se incluyen a Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre y María Zambrano otra vez. En fin, en la del 36, se triplica la presencia de María Zambrano, y a ésta se le añade Carmen Laforet.

El ejemplo de la presencia de María Zambrano en tres generaciones distintas, muestra que el concepto de generación no es cómodo ni siquiera para el estudio de la cronología literaria. Para Mateo Gambarte, este concepto es más bien «un proyecto decididamente ideológico»<sup>7</sup>.

Uno de estos fallos es la consolidación teórica de estas generaciones, es decir, una teoría androcéntrica. Por un lado, Azorín fue el que se encargó de aglutinar a sus compañeros en unos artículos de 1913<sup>8</sup>, más tarde lo hizo Pedro Salinas<sup>9</sup>. En cuanto a la generación del 14, el que teorizó sobre ella fue el pedagogo Lorenzo Luzuriaga en la revista argentina *Realidad* (1947)<sup>10</sup>. Por otro lado, la antología poética más célebre para periodizar las generaciones la realizó Gerardo Diego, estableciendo además los conceptos de generación y de grupo<sup>11</sup>. José Luis Cano realizó, a su vez, en 1958, una antología de la nueva poesía española, en la que ya

---

<sup>7</sup> Eduardo MATEO GAMBARTE, *El concepto de Generación Literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 130-131.

<sup>8</sup> Azorín, «La generación de 1898», *ABC*, 10, 13, 15 y 18 de febrero de 1913,

<sup>9</sup> Pedro SALINAS, *Literatura Española Siglo XX*, Alianza, Madrid, [1948] 1970.

<sup>10</sup> Justo, FERNANDEZ LOPEZ, «La Generación del 14», en <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Generaci%C3%B3n%20del%2014/La%20Generaci%C3%B3n%20del%2014.htm>

<sup>11</sup> *Poesía española contemporánea* (1915-1931), publicada en 1932 y ampliada en el año 34.

diferenciaba entre grupo, generación y movimiento<sup>12</sup>. En fin, José Luis Aranguren, en 1968, teorizó sobre la Generación del 36<sup>13</sup>. Como hemos dicho anteriormente, en este panorama de teóricos, no observamos ninguna mujer que investigue sobre sus propias generaciones, grupos o movimientos (si es que pertenecieron a algunos), lo cual nos lleva a pensar que esta ausencia de los cánones de la literatura es, en parte, debido a una teoría meramente masculina. No debemos olvidar la excepción realizada con la segunda edición de la antología de Gerardo Diego, en 1934, en la que aparecen como poetas de la generación del 27, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre.

Y sin embargo, el panorama literario femenino en la Edad de Plata muestra una gran producción. Mateo Gambarte afirma lo siguiente en relación con la ausencia de mujeres y del teatro en la generaciones, sobre todo en la del 27:

En algunas, ni siquiera aparecen en los aledaños o apéndices más remotos. En lo que respecta a la del 27, suelen aparecer en los confines si uno se empeña bastante en buscarlas, y, aún así, a veces por galantería. [...] ¿Cuándo hemos oído hablar de los dramaturgos del 27? Pues, qué decir tiene preguntarse por dramaturgas [...] La floración de dramaturgas es un hecho tan demostrado como su silenciamiento<sup>14</sup>.

Siguiendo a Gambarte, la pregunta que debemos hacernos es si una generación debe ser necesariamente masculina y machista<sup>15</sup>. Y esto es lo que vamos a replantearnos en este artículo, demostrando la existencia de un movimiento de mujeres dramaturgas de pre-guerra, que hemos preferido denominarlas republicanas porque casi todas vivieron la II República como un advenimiento positivo en sus carreras y en sus vidas como mujeres, adhiriendo así al sentimiento republicano. Veremos que, si nos restringimos a las categorías, no podremos hablar ni de generación ni de grupo, debido a sus diferentes estilos o a su falta de guía generacional. Si utilizamos el término movimiento es debido a la gran diversidad de dramaturgias diferentes entre las escritoras, así como a los orígenes y a los ambientes de las mismas. Veremos que se trata de un movimiento teatral que ha sido silenciado por los cánones literarios y al que se debe prestar una gran atención. Esto ya lo han hecho eminentes investigadores que han facilitado el camino al descubrimiento de estas dramaturgas. De este modo, tenemos estudios concretos de Juan Antonio Hormigón, Pilar Nieva de la Paz, Margherita Bernard, Patricia W. O'Connor, Catherine Davies, Ángela Mañueco Ruiz, John C.

---

<sup>12</sup> José Luis CANO, *Antología de la nueva poesía española*, Editorial Gredos, 1958.

<sup>13</sup> José Luis ARANGUREN, «Características del pensamiento de la generación del 36», en *Symposium*, Syracuse University Press, Siracusa, 1968, p. 112-117.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 176-177.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.166.

Wilcox, Felicidad González Santamera, Amparo Hurtado...entre los más destacados<sup>16</sup>. Nos proponemos basarnos en estos investigadores y aportar nuestro pequeño grano de arena al estudio de estas dramaturgas olvidadas de las generaciones artísticas, intentando situarlas todas en un mismo movimiento: el de las dramaturgas republicanas.

Según Ángela Mañueco Ruiz, en su tesis sobre *La mujer en el teatro español del periodo de la II República*, constata la existencia de 16 dramaturgas durante este periodo, teniendo en cuenta las obras publicadas o estrenadas entre el 31 y el 36 en la ciudad de Madrid, que será donde nosotros nos focalizaremos al ser en aquel momento el centro cultural del país. Entre las que publican o representan se encuentran autoras que ya habían publicado antes del advenimiento de la República, como por ejemplo Halma Angélico, María Martínez Sierra (bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra) o Pilar Millán Astray<sup>17</sup>. Por su parte, John C. Wilcox contabiliza, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, alrededor de treinta dramaturgas<sup>18</sup>. Entre 1918 y 1936, periodo estudiado por Pilar Nieva de la Paz, la investigadora contabiliza sesenta autoras y unas veinte adaptadoras y traductoras de teatro, ya sea teatro publicado o estrenado<sup>19</sup>. De este modo, se confirma que existieron dramaturgas en

---

<sup>16</sup> Encarna ALONSO VALERO, «Segunda República y figuras femeninas de la vanguardia», Etienvre, Françoise (Dr.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006.

Margherita BERNARD (ed.), *Teatro y mujer en España: de los años 20 a la posguerra*, Bergamo University Press, 2006, 128 p.

Felicidad GONZALEZ SANTAMERA, « El teatro femenino », *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Vol. II, edición de Javier Huerta Calvo, Madrid, Editorial Gredos, 2003, p. 2503-2525.

Juan Antonio HORMIGON (Dr.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000). IV Catálogo General e Índices*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2000, 735 p.

Amparo HURTADO, «Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho» en Iris M. Zavala, ed., *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V La Literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad), Barcelona, Anthropos y University of Puerto Rico Press, 1998, p. 139-154.

Ángela MAÑUECO RUIZ, *La mujer en el teatro español de la II República*, tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, 623 p.

Pilar NIEVA DE LA PAZ, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, Madrid, CSIC, 1993, 408 p.

\_, « Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras », *La literatura escrita por mujer desde el siglo XIX hasta la actualidad (Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana))*, edición de Iris M. Zavala, Universidad de Puerto Rico, 2000, p. 155-184.

\_, «Las autobiografías, diarios y memorias de las poetisas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional», Etienvre, Françoise (Dr.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 211.

Patricia W., O'CONNOR, « Women Playwrights in contemporary Spain and the male-dominated canon », *Signs*, Vol. 15, nº 2 (hiver 1990), The University of Chicago Press, p. 376-390.

María José SANCHEZ-CASCADO, «Dramaturgas sin generación (a la sombra de los dramaturgos en flor)» *Ínsula*, no 557, mayo 1993, p. 7-9.

John C., WILCOX, « Women Playwrights in Early Twentieth – Century Spain (1898- 1936): Gynocentric Perspectives on National decline and change », *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXX, 2005.

<sup>17</sup> Ángela MAÑUECO RUIZ, *Op. cit.*, p. 981-985.

<sup>18</sup> WILCOX, *Op. cit.*, p. 551-552.

<sup>19</sup> Pilar NIEVA DE LA PAZ, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, *Op. cit.*, p. 162-163.

la Edad de Plata, y que todas estuvieron, de alguna forma, relacionadas con un movimiento emergente de introducción de la mujer en el espacio público, y esto lo prueba el hecho de que estuvieran presentes en el teatro, que era quizás el arte más público de todos en aquel momento.

Los diferentes estudios ya citados diferencian las autoras según una supuesta pertenencia a una generación - debido sobre todo a las relaciones personales de las dramaturgas -<sup>20</sup>, según la dramaturgia utilizada<sup>21</sup>, según la temática de sus obras<sup>22</sup>, pero también según una supuesta literatura femenina<sup>23</sup>. Además de estas distinciones, Pilar Nieva de la Paz establece una distinción por notoriedad - desde las más conocidas y comentadas por los críticos teatrales del momento, hasta las menos conocidas -<sup>24</sup>, y Wilcox lo hace según una distinción a partir de la cronología y de los eventos que se van siguiendo desde 1900 hasta 1940<sup>25</sup>.

Todas estas distinciones son esenciales para comprender el movimiento teatral generado por estas dramaturgas, y es primordial tenerlas en cuenta a la hora de establecer un movimiento de dramaturgas republicanas. Por ello, recomendamos una lectura profunda de las referencias anteriores. Lo que pretendo añadir a estos estudios es, sobre todo, la consideración de movimiento a partir de las premisas vistas sobre el concepto generacional.

Un fragmento del artículo de Amparo Hurtado sobre el Lyceum Club de Madrid muestra el ambiente propicio para la creación de generaciones artísticas y su cohabitación. A pesar de que no se habla únicamente de dramaturgas, y que únicamente se nombran a las asociadas del Lyceum, nos parece una cita esencial:

[...] El Lyceum Club pudo reunir a mujeres jóvenes, pertenecientes a una **generación nueva**, que se habían incorporado a la escena pública después de la Primera Guerra mundial, muchas de ellas con estudios universitarios, como Victoria Kent, Matilde Huici, María Teresa León, Mercedes Gaibrois, María Luz Morales, Maruja Mallo, Concha Méndez, Dolores Cebrián, Constanza de la Mora, Josefina de la Torre, Carmen Conde, Pura Maortúa, Ernestina de Champourcin, etcétera; junto con mujeres cultas y modernas de la **generación del fin de siglo**, como Carmen Baroja, Isabel Oyarzábal de Palencia, Halma Angélico, Clara Campoamor, Elena Fortún [...] María Martínez Sierra, María Martos, María Luisa Navarro de Luzuriaga, Zenobia Camprubí, Matilde Ras, María Goyri y la propia María de Maeztu<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup> Es el caso de Amparo Hurtado, Shirley Mangini, Pilar Nieva de la Paz o Felicidad González Santamera.

<sup>21</sup> Según Felicidad González Santamera y Pilar Nieva de la Paz.

<sup>22</sup> Según Ángela Mañueco Ruiz.

<sup>23</sup> Encarna Alonso Valera lo niega rotundamente, y nosotros nos adherimos a su opinión.

<sup>24</sup> Pilar NIEVA DE LA PAZ, « Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras ».

<sup>25</sup> WILCOX, *Ib.*, p. 552-553.

<sup>26</sup> Amparo HURTADO, «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, dic.-1999, n° 36, p. 31.

En este fragmento, hemos subrayado los nombres de las dramaturgas, y además podemos comprobar que Hurtado distingue una cohabitación entre dos generaciones de mujeres a partir de la edad. A continuación, mostraremos el corpus de dramaturgas que hemos elegido para comprobar si el movimiento existió realmente. Esta elección no es arbitraria, sino que responde a la exposición de autoras con edades, estilos y sensibilidades diferentes, con el fin de confirmar que aún así, se puede considerar un movimiento emergente de dramaturgas republicanas:

-Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit, 1888-1952). Considerada como una autora entre dos generaciones, la del 98 por su fecha de nacimiento, y la del 27 por su temática, según algunos investigadores<sup>27</sup>.

-María Teresa Borrágán (1889-1961). Muy próxima a la obra de Halma Angélico por la temática y la dramaturgia utilizada<sup>28</sup>.

-Luisa Carnés (1905-1964). Esta autora no ha sido situada en ninguna generación, quizá porque no formaba parte de la élite de la intelectualidad burguesa. Podríamos considerarla como una autora de la generación de 1936, pero Vilches de Frutos la sitúa en lo que ha denominado la *generación del nuevo romanticismo*<sup>29</sup>.

-María Teresa León (1903-1988). Por su matrimonio con Rafael Alberti, y por su afinidad con el grupo de la Residencia de Estudiantes, se le considera de la Generación del 27.

---

<sup>27</sup> Amparo Hurtado la sitúa, en la generación de fin de siglo. Se refiere pues, a la Generación del 98. *Ib.* Incluso hay autores que la comparan con Lorca o Valle-Inclán, como es José Duno DOUGLAS, «La reivindicación de la mujer en el teatro de Halma Angélico», *Alaluz*, Riverside, California, XXIX, 1997, n° 2, p. 80.

Ver también Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Tradición y vanguardia en las autoras de preguerra: Pilar Millán y Halma Angélico», *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, edición de Dougherty Dru y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC Fundación Federico García Lorca – Tabapress, 1992, p. 429-438.

Evelyne RICCI, «Halma Angelico: l'Avant-garde au féminin?», *Regards sur les espagnoles créatrices XVIIIe-XXe siècle*, recherche dirigée par Françoise Etievre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 165- 179.

<sup>28</sup> César AUGUSTO AYUSO, «Feminismo y teatro. La voz efímera de María Teresa Borrágán», *PITTM*, 79, Palencia, 2008, p. 305-336.

María Teresa BORRAGAN, *Ilusión. La voz de las sombras*, edición de Simona Moschini, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2006.

Simona MOSCHINI, «Reconstrucción de una identidad borrada: María Teresa Borrágán», Bernard, Margherita (ed.), *Teatro y mujer en España. De los años 20 a la posguerra*, Bergamo University Press, 2006, p. 40-41.

<sup>29</sup> M.<sup>a</sup> Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Tesis Doctoral 41/84. UCM. 1984.

Nos hemos basado en los estudios siguientes: Luisa CARNES, *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores del miedo*, edición de José María Echazarreta, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

Antonio PLAZA PLAZA, «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 25, julio-diciembre 2010, p. 95-122.

Francisca VILCHES DE FRUTOS, «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 24, enero-junio 2010, p. 147-156.

-María Martínez Sierra (1874-1974). Situada entre la generación del 98 y la del 14 por su temática modernista y por su interés de renovación del país<sup>30</sup>.

-Concha Méndez (1898-1986). Por afinidad, esta *moderna* (utilizamos el término desarrollado por Shirley Mangini<sup>31</sup>) se le considera de la Generación del 27. Recordemos que fue una de las primeras, junto con su amiga, la pintora vanguardista Maruja Mallo, en practicar el *sinsombrerismo*, algo banal hoy en día, pero visto como un acto de osadía en el Madrid de los años 20<sup>32</sup>.

-Carlota O'Neill (1905-2000). Por su escritura y vivencias, se le puede considerar de la Generación del 36. Sin embargo, hay investigadores que la sitúan en la Generación del 27, como Raquel Osborne, profesora de Sociología de la UNED<sup>33</sup>.

-Isabel Oyarzábal de Palencia (1878-1974). Considerada también como una de las modernas de la época, sin embargo no se le sitúa por edad en la generación del 98, sino entre la del 14 y la del 27. Hay que decir que, junto a María Martínez Sierra, Oyarzábal «servían como modelos femeninos para las residentes [de la Residencia de Señoritas]»<sup>34</sup>.

-Pilar de Valderrama (1889-1979). Por afinidad con Machado y por nacimiento, podríamos considerarla del 98, pero los críticos la sitúan en la Generación del 27<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> Ver el interesante estudio de Patricia W. O'CONNOR, *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

Alda BLANCO, «María Martínez Sierra: hacia una lectura de su vida y obra», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII 719 mayo-junio (2006), p. 337-345.

María MARTINEZ SIERRA, *Teatro escogido*, edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

María Jesús MATILLA QUIZA, «María Lejárraga y el asociacionismo femenino. 1900-1936», *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso*, II Jornadas sobre María Lejárraga, edición de Juan Aguilera Sastre, Logroño, 23-25 octubre y 6-8 diciembre 2001, 2002, p. 83-101.

<sup>31</sup> Así define Mangini lo que era una moderna: «La mujer moderna que era escritora o artista podía ser vanguardista, o sea, practicante de los ismos en vigencia en aquella época, pero no necesariamente lo era [...] En Madrid eran mujeres de la burguesía o de clase alta, generalmente heterosexuales, que lucharon años y a veces de modo independiente por lograr una voz (o estilo) propio dentro o fuera del movimiento vigente. Muchas de las modernas eran feministas o por lo menos tenían nociones sobre la emancipación femenina. Todas eran cultas y tenían una conciencia política y liberal, de tradición krausista en su mayoría.» Shirley MANGINI, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 77.

<sup>32</sup> Concha MENDEZ, *La caña y el tabaco*, edición de Margherita Bernard, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2012.

<sup>33</sup> Documental realizado por la UNED en 2010, titulado «El exilio de Carlota O'Neill». [http://dls.uned.es/downloads/482/5101\\_11467.mp4](http://dls.uned.es/downloads/482/5101_11467.mp4)

Ver también: Carlota O'NEILL, *Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada*, edición e introducción de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

<sup>34</sup> Mangini, Shirley, *op. cit.*, p. 83.

Ver Isabel OYARZABAL DE PALENCIA, *Diálogos con el dolor*, edición de Carlos Rodríguez Alonso, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

<sup>35</sup> Pilar NIEVA DE LA PAZ, «El Tercer mundo (1934) y Las Adelfas (1928): Un diálogo teatral entre Pilar de Valderrama y los Machado», *Teatro: revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 1997, n. 11, p. 155-169.

-María Zambrano (1904-1991). De nuevo por afinidad con un hombre, en este caso con su maestro Ortega, podría considerarse de la Generación del 14, pero como ya hemos visto se le sitúa en varias generaciones a la vez<sup>36</sup>.

Queremos aclarar que no vamos a mostrar en este artículo las relaciones personales que tenían estas mujeres con los intelectuales más importantes de la época, incluso sabiendo que un estudio de estas relaciones prueba que la entrada en los círculos culturales en boga fue, en parte, gracias a la compañía de un hombre. Hemos decidido no hacerlo por razones meritorias: en todos los estudios siempre se ha hecho alusión a sus relaciones personales, y creemos que ya es hora de que se les estudie como literatas, y no como *mujeres de, hermanas de, discipulas de, amigas de*. Una vez aclarada nuestra posición, somos conscientes que dejamos atrás un gran número de dramaturgas, que merecerán estudios profundizados, como son las siguientes: *Abedel* (Eduarda Adelina Aparicio y Osorio), Mercedes Ballesteros, Sofía Blasco, *Magda Donato* (Carmen Nelken), Irene Falcón, *Margarita de Fran* (Margarita González Giraud), Consolación Gómez Martín, Matilde Ras, Zenobia Camprubí (traductora), Concha Espina, Pilar Algora, Elena Arcediano, Carmen Baroja, Adela Carbone, Carmen Díaz de Mendoza (Condesa de San Luis), María Luisa Madrona, Elena Minet, Alicia Davins, *Angélica del Diablo* (María Palomeras Mallofré), Margarita Astray Reguera, Julia Reyes, Conchita Ruiz, Pilar Contreras, Carolina Soto, María Luisa Algarra, Sofía Casanova, Pilar Contreras, Carolina Soto, Elena Macnee, Dolores Ramos de la Vega, Josefa Rosich, Aurora Sánchez, Sara Insúa, Micaela de Peñaranda, Matilde Ribot, Trudy Graa...

Sirviéndonos de las búsquedas realizadas sobre la sociabilidad, dramaturgias y participación en la vida pública, podemos encontrar las siguientes características comunes a estas mujeres escritoras:

En primer lugar, no hay una dedicación única al género teatral. Es decir, en un momento dado, deciden escribir teatro, pero no se puede decir que sólo escriban teatro, sino que tienen un carácter total de *femme de lettres*, como decía María Teresa León en su libro de memorias:

Me gusta cuando los franceses dicen: 'femme de lettres'. Eso, mujer de letras, una junto a otra, no de palabras, letras sueltas como aquellas que nos servían en la sopa del Sagrado Corazón [...]

---

<sup>36</sup> Por sus contactos y amistades, Mangini por ejemplo, la sitúa en la Generación del 27: «La afiliación a la *Revista de Occidente* y a otros grupos intelectuales la unió a otros jóvenes escritores de la Generación del 27 que años más tarde acabarían exiliándose: Maruja Mallo, Rosa Chacel, José Bergamín, Concha Méndez, María Teresa León, Rafael Alberti y algunos vanguardistas más. Zambrano señala en su autobiografía las aficiones características de **su generación**.» Shirley MANGINI, *Op. cit.*, p. 139-140.

Nunca me he sentido más letrada, nunca he sentido más reverencia por el estado de mi inquietud, por esa comezón diaria en carne propia que me da el escribir<sup>37</sup>.

Este sentimiento sobre el acto de escribir lo comparten todas las autoras escogidas, o dicho de otro modo, tienen un carácter total de lo que es una literata. Por ejemplo, Halma Angélico compartió su pasión por el teatro con la narrativa<sup>38</sup>. Cuenta con varios inéditos<sup>39</sup>, y según Juan Antonio Hormigón, escribió un poema en prosa que sigue en manos de la familia<sup>40</sup>. María Teresa Borragán escribió, además de teatro, obras que se acercan a la prosa poética y ensayos regionalistas mexicanos ya en su exilio<sup>41</sup>; Luisa Carnés produjo, además de teatro, novelas y ensayos como la biografía de Rosalía de Castro, e incluso tuvo una pequeña incursión en la poesía, dedicándole a su hijo y a su madre los poemas<sup>42</sup>; María Teresa León es autora no sólo de teatro, sino de cuentos, novelas breves, poesía, ensayos y guiones cinematográficos: es la literata por excelencia<sup>43</sup>; María Martínez Sierra compaginó el teatro comercial - bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra - con ensayos, narrativa e incluso poesía y cuentos infantiles<sup>44</sup>; Concha Méndez se dedicó al teatro infantil, pero también a la

---

<sup>37</sup> María Teresa LEON, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970, p. 286.

<sup>38</sup> Narrativa y ensayo: *La mística: (estudio de almas)* (1929); *El templo profanado* (1930); *La desertora* (1932); *Santas que pecaron* (1935); *Los caminos de la vida* (1920), como Ana Ryus; *Berta*, drama en tres actos (1922); Teatro: *La nieta de Fedra* (1929); *Entre la cruz y el diablo* (1932); *Al margen de la ciudad* (1934); *AK y la humanidad* (1938).

<sup>39</sup> *La gran orgía* (teatro); *El Madrid que a veces también llora* (?); *Ibor el magnífico* (?); *La Jineta* (?).

<sup>40</sup> Se trata de Agar. Ver Juan Antonio HORMIGÓN, *Op. cit.*, p. 357.

<sup>41</sup> Teatro: *Ilusión* (1917), *A la luz de la luna* (1918), *La voz de las sombras* (1924); Narrativa: *La madrecita: novela contemporánea* (1927); *Yacambo* (1936); *Jinetes de cumbre* (1944); *Wakari (la flor bendita)* (1950); Ensayos: *Figuras de actualidad* (1930); *Doce mil kilómetros a través de los sistemas de riego en México, impresiones de México* (1937); *Presas y paisajes del agro mexicano* (1938); *Leyendas mexicanas* (1943); Prosa poética y poemas: *Los dioses futuros* (1921); *La sonata del misterio* (1923);

<sup>42</sup> Teatro: *Así empezó* (1936), *Cumpleaños* (1951), *Los bancos del prado* (inédita hasta 2002), *Los vendedores de miedo* (1966); Narrativa: *Peregrinos de calvario* (1928); *Natacha* (1930); *Tea Rooms* (Mujeres obreras) (1934); *Juan Caballero* (1956); Ensayos: *Rosalía de Castro* (1945); Autobiografía: *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939); *La hora del odio*, escrita en México en 1944; (Las dos inéditas); Poesía: «Salmos al adolescente desterrado» (1946); «Elegía de los siete puñales de la madre» (1952); Inéditos: *Olor de santidad* (hacia 1933); *La Aurelia* (1933?); *El eslabón perdido* (inédito, publicado en 2002); *Manuel* (?).

<sup>43</sup> Teatro: *Huelga en el puerto* (1933); *La tragedia optimista* (1937), *La libertad en el tejado* (mediados de los 40); *El destino no cambia sus caballos* (inédita); *Misericordia* (?); *Sueño y verdad de Francisco de Goya* (1969); Cuentos: *Cuentos para soñar* (1928); *La Bella del mal amor* (1930); *Rosa Fría, patinadora de la luna*, (1934); *Cuentos de la España actual* (1935); *Una estrella roja* (1937); *Contra viento y marea* (1941); *Morirás lejos* (1942); *Los ojos más bellos del mundo* (1943); *Las peregrinaciones de Teresa* (1950); *Fábulas del tiempo amargo* (1962); *Menesteos, marinero de Abril* (1965); *Memoria de la melancolía* (1966); *Juego limpio*, 1959; *Antón Perulero*; Prosa poética: *Romancero de la guerra de España* (colaboración) (1936); *Poesía china* (1960) (traducción e introducción); *La primavera de los pueblos* (1961) junto a Alberti; Ensayos: *Crónica General de la Guerra de España* (1939); *La historia tiene la palabra* (1944); *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946); *Sonríe China* (1958); *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid campeador* (1954); *Nuestro hogar de cada día* (1958); *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960); *Cervantes. El soldado que nos enseñó a hablar* (1978); *Doinas y baladas populares rumanas* (1963) (traducción e introducción); *Cervantes* (1969); Guiones radiofónicos: *La madre infatigable* (?); *La historia de mi madre* (?) (Radio). *La dama duende*, (1945); Autobiografía: *Memoria de la melancolía* (1966); *Juego limpio*, 1959;

<sup>44</sup> Teatro sin la presencia de su marido: Sin la presencia de su marido: *Mujer* (1923), *Torre de marfil* (1924), *Seamos felices* (1929), *La hora del diablo* (1930) y *Sortilegio* (1930); Fallecido Gregorio: *Es así* (1940), *Fiesta*

poesía e incluso al guión cinematográfico<sup>45</sup>; Carlota O'Neill se dedicó, tras la guerra, en su *insilio*<sup>46</sup>, a escribir novelas rosas bajo el nombre de Laura de Noves o Carlota Lionel, y también poesía, ya con su propio nombre, así como ensayos y autobiografías<sup>47</sup>; Isabel Oyarzábal de Palencia es también autora de ensayos y novelas. Pero además fue traductora de ilustres autores, y desarrolló la biografía y autobiografía<sup>48</sup>; a Pilar de Valderrama se le conoce principalmente por haber sido la musa de Antonio Machado. Pero Valderrama tiene en su haber escritos que muestran su valía como *femme de lettres*: su incursión en el teatro se hace con obras como *El tercer mundo* de 1934, pero es más conocida por su poesía<sup>49</sup>. María Zambrano es un caso especial, ya que sólo escribió una única obra de teatro y fue ya en su exilio, sintiendo pues la necesidad, a través de *La tumba de Antígona*, de explicar cómo se había sentido durante todo el largo exilio, una de las interpretaciones más estudiadas de la

---

*en el Olimpo* (1960); Cuentos: *Cuentos breves. Lecturas recreativas para niños* (1899); *Almas ausentes* (1900); *La humilde verdad* (1904); *Viajes de una gota de agua* (1954) (cuento infantil); Ensayo: *La mujer moderna* (1920); *La mujer española ante la República*, (1931); *Cartas a las mujeres de España, Feminismo, feminidad, españolismo*; *Nuevas cartas a las mujeres* (1933); Autobiografía: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953); *Una mujer por los caminos de España* (1952);

<sup>45</sup> Teatro: *El ángel cartero* (1931); *El personaje presentado* (1931); *El Carbón y la rosa* (1935); *El Solitario* (1941); *La caña y el tabaco* (1942); *El pez engañado, Ha corrido una estrella, Las barandillas del cielo* (inéditas hasta 2006); Poesía: *Inquietudes* (1926); *Surtidor* (1928); *Canciones de mar y tierra* (1930); *Vida a vida* (1932); *Niño y sombras* (1936); *Lluvias enlazadas* (1939); Cine: *Historia de un taxi* (1927); Autobiografía: *Memorias* (1990).

<sup>46</sup> Término desarrollado por Manuel AZNAR SOLER en «Los conceptos de 'insilio' y 'exilio interior'», *El exilio: Debate para la historia y la cultura*, edición de José Ángel Ascunce, Donostia, Saturrarán, 2008, p. 47-61.

<sup>47</sup> Teatro: *Al rojo* (1933); *Los que no pudieron huir* (España encadenada), *Circe y los cerdos/ Cuarta dimensión* (1974); Narrativa: Con el seudónimo de Laura de Noves: *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer* (1942); *La señorita del antifaz* (1943); *La dulce romanza de amor* (1942 como Carlota Lionel); *Beso a usted la mano...señora* (1942); *Patricia Packerson pierde el tren* (?); *Esposa fugitiva* (?); *Eva Glaython* (?); *En mitad del corazón* (?); *Y la luz se hizo* (?); *Rascacielos* (?); *Las amó a todas* (?); *Al servicio del corazón* (?); *¿Quiere usted ser mi marido?* (?); *No fue vencida* (?); *La señorita del antifaz* (1943); Como Carlota O'Neill: *No tenéis corazón* (1924); *Pigmalión* (193?) *Amor (Diario de una desintoxicación)* (1963); Poesía: *Romanza de las rejas* (1964); *Cinco maneras de morir* (1982); Ensayos: Con el seudónimo de Laura de Noves: *Elizabeth Vigge-Lebrún (Pintora de reinas)* (1944); Como Carlota O'Neill: *La dulce romanza de amor de Franz Schubert* (1945); *¿Qué sabe usted de Safo?* (1960); *La verdad de Venezuela* (1968); Autobiografía: *Una mujer en la guerra de España* (1951); *Los muertos también hablan* (1973);

<sup>48</sup> Teatro: *Diálogos con el dolor (nueve ensayos dramáticos)* (1944); *El gran delito*, según Hormigón, permanece inédita; Narrativa: *El sembrador sembró una semilla* (1923); *Saint Anthony's pig* (1939?); *En mi hambre mando yo* (1959); *Juan, son of the fisherman* (1939?); Ensayo: *El traje regional de España: su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos* (1926); *El alma del niño* (1921) como Beatriz Galindo; *Smouldering Freedom: the Story of the Spanish Republicans in Exile* (1945); *Alexandra Kollontay. Ambassadors from Russia* (1947); *Del diario yantar. Cocina Hogareña* (México, 1961); Autobiografía: *I must have liberty* (1940); *Smouldering Freedom (The Story of the Spanish Republicans in Exile)* (1945); Inéditos: *El gran delito*, (1963).

<sup>49</sup> Además, tiene otras obras de teatro en su haber pero que no nos han llegado, *El sueño de las tres princesas* y *La vida que no se vive*; Poesía: *Las piedras de Horeb* (1923); *Huerto cerrado* (1928); *Esencias* (1930); *Holocausto* (1943); *Espacio* (1949); Autobiografía: *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida* (1981).

obra<sup>50</sup>. Sabemos que Zambrano fue, ante todo, una ensayista filosófica, pero su retórica está muy próxima a la prosa poética, a través de su razón poética que se mostrará en su obra de teatro pero también en *Claros del Bosque* (1977) donde comprobamos su proximidad a la mística<sup>51</sup>.

De este modo, podemos comprobar que el cien por cien del corpus seleccionado veía el teatro como una manera más importante para vehicular sus ideas y su estética, eligiendo este género en un momento determinado de sus vidas, siendo atrevidas al lanzarse a un género dominado por aquel entonces, por los dramaturgos canónicos.

En segundo lugar, estas mujeres se caracterizan por su interés en conocer otras culturas a través de sus viajes, son mujeres de mundo. Recordemos que, para Mangini, ésta era una característica fundamental para ser considerada *moderna*<sup>52</sup>. Ocho de las diez autoras escogidas son mujeres de mundo. De este modo, los viajes realizados por las autoras responden a un interés por instruirse, como es el caso de Isabel Oyarzábal de Palencia, que viaja a Inglaterra y Escocia para completar sus estudios a principios del siglo XX, o Pilar de Valderrama. Algunas fueron subvencionadas con becas o por el Estado español en estos viajes. Tal es el caso de María Teresa León que viajó, en 1932, por orden de la Junta para Ampliación de Estudios para conocer el teatro de post-vanguardia en países como Alemania o Rusia. María Martínez Sierra, a través de una beca conseguida por la Escuela Normal para estudiar en Bélgica en 1905, viajó, junto a Gregorio, por Francia, Inglaterra y Suiza. Otras autoras tienen simplemente ansia de ser independientes, y deciden salir del domicilio familiar, como es el caso de Concha Méndez, la cual, a pesar del rechazo de su familia, se va a vivir a Londres en 1929 y se codea con los mejores ambientes culturales del momento, continuando el mismo año su periplo hacia Buenos Aires. El viaje por motivos políticos también es

---

<sup>50</sup> Ver los estudios de la obra como por ejemplo: José Luis ABELLAN, *María Zambrano, una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2006, p. 50-51; Rogelio BLANCO, *María Zambrano: la dama peregrina*, Editorial Berenice, 2009, p. 133; Ana BUNDGAARD, *Más allá de la filosofía, Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano (Estructuras y Procesos. Filosofía)*, Editorial Trotta, 2000, p. 298; Mercedes GOMEZ BLESA, *La razón mediadora: Filosofía y Piedad en María Zambrano*, Burgos, Editorial Gran Vía, 2008, p. 231; Pilar NIEVA DE LA PAZ, « *La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano », en *El exilio teatral republicano de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Gexel, 1999, p. 295. Disponible en edición digital: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7229>]; Savignano, Armando, *María Zambrano: la razón poética*, Granada, Editorial Comares, 2005, p. 79.

<sup>51</sup> Podemos destacar los siguientes ensayos: *Horizonte del liberalismo* (1930); *Hacia un saber sobre el alma* (1933); *Los intelectuales en el drama de España* (1937); *Pensamiento y poesía en la vida española, Filosofía y Poesía* (1939); 1944; *El pensamiento vivo de Séneca, La Agonía de Europa* (1945); *El hombre y lo divino* (1955); *Persona y Democracia* (1959); *La España de Galdós* (1960); *España, sueño y verdad, El sueño creador* (1965); *Autobiografía: Delirio y Destino* (1953).

<sup>52</sup> Mangini, *Op. cit.*, p. 78.

compartido por algunas autoras. Especialmente a María Teresa León le cautivó Rusia y su teatro proletario. María Martínez Sierra, a principios de la guerra, es nombrada agregada comercial en Suiza e Italia<sup>53</sup>, pero se traslada a Bélgica para ocuparse de los niños refugiados españoles. Isabel Oyarzábal a su vez, dio conferencias con el objetivo de convencer a los países para que intervinieran en la guerra a favor de la República, como a Inglaterra, EEUU, Canadá o Suiza. María Teresa Borrágán, Halma Angélico o María Zambrano se establecieron en el centro cultural del momento, en Madrid, siendo originarias de Palencia, Mallorca y Segovia, respectivamente. Por último, Luisa Carnés, originaria de Madrid, es, sin embargo, la que mayor mérito tiene, pues es la única de todas las mujeres elegidas en nuestro corpus que procedía de una familia humilde y con una educación autodidacta. Al ver esta pequeña nómina realizada, Luisa Carnés podría recordarnos al Miguel Hernández de la Generación del 27.

En tercer lugar, estas mujeres participan y crean asociaciones, círculos femeninos, feministas o culturales. Del mismo modo comparten una preocupación por los derechos de la mujer y algunas participan en política<sup>54</sup>. De este modo, todas las autoras de nuestro corpus, sin excepción, forman parte de asociaciones, ya sean culturales, educativas, políticas o feministas. Esto muestra el interés por reunirse, por aglutinarse junto a otras mujeres con las mismas sensibilidades y compartir espacios comunes de solidaridad femenina. Esta necesidad se comprueba con las palabras de Amparo Hurtado:

La necesidad de asociarse se impuso a partir de la Primera Guerra Mundial [...] Las primeras tentativas para obtener mejoras sociales en beneficio de la mujer habían formado la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (1918), presidida por María Espinosa, y la Unión de Mujeres Españolas (1918), dirigida por María Lejárraga; mientras que María de Maeztu [...] formó la Federación Española de Mujeres Universitarias (1921), aunque sólo para licenciadas y doctoras. Máxima representatividad, en cambio, logró enseguida el Lyceum Club (1926), la primera asociación feminista del país. En poco tiempo se convirtió para la opinión pública en el símbolo de la emancipación de la mujer<sup>55</sup>.

De este modo, entre las asociaciones a las que más participan nuestras autoras, se encuentra el Lyceum Club: seis de las diez autoras se asociaron a este círculo de *tontas* y

---

<sup>53</sup> No debemos olvidar que fue diputada en las Cortes Republicanas en 1933 por el PSOE, utilizando su propio nombre y renunciando así a la marca Martínez Sierra.

<sup>54</sup> Es otra de las características que tienen en común las modernas, según Mangini, ver *Op. cit.*, p. 79.

<sup>55</sup> Amparo HURTADO, «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)», p. 28.

*locas*, como las llamó Jacinto Benavente<sup>56</sup>. Así, podemos contar entre ellas a Halma Angélico, que fue la última presidenta (en 1935) y que antes se había encargado de la Sección de Literatura; María Teresa León, que fue muy activa en la asociación y de la cual guarda un gran recuerdo en su libro de memorias<sup>57</sup>; María Martínez Sierra, co-fundadora del Lyceum junto con Isabel Oyarzábal, las cuales ya tenían una gran experiencia en el asociacionismo. Concha Méndez, que pudo representar junto a Pilar de Valderrama - que también formaba parte del club - sus obras teatrales para niños. Incluso las que no aparecen como socias participaron de alguna manera en el Lyceum. Es el caso de Carlota O'Neill, que pudo presentar, a finales de 1935, su obra inédita *Paraiso Perdido*<sup>58</sup>. El siguiente círculo importante es el Ateneo de Madrid, de las cuales eran asiduas María Teresa Borrágán, Carlota O'Neill y María Zambrano. Pero aquí también se muestra lo mismo que con el Lyceum, es decir, encontramos colaboraciones de mujeres como Isabel Oyarzábal, dando una conferencia en 1908 sobre las ideas teatrales del actor Henry Irving, sin formar parte del mismo. Podríamos denominar este tipo de participaciones como una especie de retroalimentación por parte de todos los asociados y miembros de cada uno de estos círculos. Por otra parte, es importante señalar que seis de nuestras diez autoras evolucionaron hacia un compromiso político importante, siendo una muestra de la situación que se estaba viviendo en esos años convulsos. De este modo, se confirma que las adhesiones políticas fueron de izquierdas y en apoyo a la República. El caso notable de María Martínez Sierra, Isabel Oyarzábal de Palencia o María Teresa León son interesantes, mostrando su compromiso por la República y por la izquierda española. Por último, hay que comentar que todas estaban preocupadas por la situación de la mujer, lo cual parece inclinarlas hacia un feminismo muy «a la española» en aquellos momentos, es decir, la preocupación por dar una educación a las mujeres de la misma calidad que la que se daba a los hombres<sup>59</sup>. Por ello, podemos comprobar que podían formar parte de

---

<sup>56</sup> Lo cuenta Carmen Baroja en sus memorias: Carmen BAROJA Y NESSI, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, edición de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, p. 91. También María Teresa León lo recuerda en su *Memoria de la melancolía*, *Op. cit.*, p. 514.

<sup>57</sup> «Dentro de mi juventud se han quedado algunos nombres de mujer: María de Maeztu, María Goyri, María Martínez Sierra, María Baeza, Zenobia Camprubí...y hasta una delgadísima pavesa inteligente, sentada en un salón: Doña Blanca de los Ríos. Y otra veterana de la novelística: Concha Espina. Y más lejos, casi fundida en los primeros recuerdos, el ancho rostro de vivaces ojillos arrugados de la condesa de Pardo Bazán...¡Mujeres de España! Creo que se movían por Madrid sin mucha conexión, sin formar un frente de batalla, salvo algunos lances feminísticos, casi siempre tomados a broma por los imprudentes. Ya había nacido la Residencia de Señoritas, dirigida por María Maeztu e inaugurado el Instituto Escuela sus clases mixtas, hasta poner los pelos de punta a los reaccionarios mojigatos. Pero las mujeres no encontraron un centro de unión hasta que apareció el Lyceum Club.» María Teresa LEON, *Ib.*, p. 513.

<sup>58</sup> *El Sol*, 20-03-1936.

<sup>59</sup> Para más información sobre este tipo de feminismo ver Mangini a partir de la página 93. Es importante esta primera interpretación de la investigadora: «[...] no se correspondía con el feminismo anglosajón cuya principal reivindicación era el voto femenino. En España, a causa del general analfabetismo entre las mujeres, se decidió

asociaciones feministas pero también educativas: es el caso sobre todo de María Martínez Sierra, con la creación de la Asociación Femenina de Educación Cívica; el de Angélico y Oryazábal con la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, o el caso de María Teresa León, muy ligada a la Institución Libre de Enseñanza. Es pues un requisito más el que se cumple para convertirse en un movimiento artístico: el de compartir un espacio vital y tener las mismas sensibilidades.

La cuarta característica que encontramos es una gran participación en actividades culturales, así como en la creación de proyectos culturales. Todas, a excepción de Angélico, crean proyectos culturales importantes. A pesar de ello, Angélico desarrolla la sección de Literatura del Lyceum club, hasta tal punto que su actividad, en 1935, fue frenética<sup>60</sup>. Es importante señalar que la dramaturga mallorquina ayudó a escritores no conocidos a presentar sus obras en el Lyceum, además de presentar su propia obra *Santas que pecaron*. Cuatro de ellas se embarcaron en proyectos teatrales innovadores, como es el caso de María Teresa Borrágán en el Teatro Martín y su Campaña de Arte de 1924 a 1925. Aunque sólo se mantuvo durante una temporada, las obras representadas pretendían romper con el teatro comercial y decadente que había en Madrid en ese momento. Su programa resultó interesantísimo a ojos de la crítica periodística, y la presentación del proyecto lo anuncia como sigue la autora en una entrevista:

Es una 'Campaña de arte', de renovación dramática. Claro que al titularla así no intentamos excluir de la esfera del arte las obras que habitualmente se representan en nuestros teatros, aunque algunas se hallan frecuentemente al margen de la literatura. Titulamos nuestra temporada 'Campaña de arte' porque representaremos obras artísticas, que las demás empresas se obstinan en rechazar por considerarlas incompatibles con las preferencias actuales del público. Acaso en la elección de este título no hayamos acertado completamente. Pero sólo lo que acabo de decirle es nuestro designio<sup>61</sup>.

María Martínez Sierra fue empresaria del teatro Eslava y participó en la Campaña de Arte que dirigió su marido, un proyecto similar al establecido por Borrágán. Del mismo modo,

---

que antes que nada era preciso educarlas para que fueran capaces de emanciparse [...] Hacia los años veinte siguió siendo de gran preocupación la educación, aunque también los derechos civiles, la profesionalización de la mujer y el sufragio empezaron a surgir como cuestiones intrínsecas del feminismo español.», *Op. cit.*, p. 93.

<sup>60</sup> Estas fueron las actividades realizadas mientras la autora se encargaba de la sección de literatura: Lecturas y puestas en escena de obras no representadas: Max Aub: *Espejo de avaricias*, Miguel de Unamuno: *Raquel encadenada*, Ana María Martínez Sagi: recital de sus poesías; El Teatro Escuela de arte (TEA): ciclo de representaciones, en 1935 Federico García Lorca dirigió su obra *El retablillo de San Cristóbal*; Adelina Gurrea: *Fortalezas*, Carlota O'Neill: *Paraíso perdido*.

<sup>61</sup> En una entrevista a *La Acción*, el 2 de abril de 1924, extraído de Simona MOSCHINI, «Reconstrucción de una identidad borrada: María Teresa Borrágán», Bernard, Margherita (ed.), *Teatro y mujer en España. De los años 20 a la posguerra*, Bergamo University Press, 2006, p. 40-41.

Pilar de Valderrama creó en su casa el teatro íntimo *Fantasio*, un cenáculo teatral muy parecido al Mirlo Blanco de los Baroja, o al Club Anfístora fundado por otra mujer, Pura Maortúa de Ucelay junto con Federico García Lorca, en el seno de *La Cívica*. Otra de nuestras autoras en crear proyectos teatrales, pero de diferente índole que las anteriores, fue María Teresa León, con Nueva Escena, Teatro de arte y propaganda y las Guerrillas del Teatro, donde no dudó en ir al frente para representar obras de urgencia a los milicianos republicanos<sup>62</sup>.

Además de la creación y participación en proyectos teatrales, las autoras también fundaron revistas especializadas para las mujeres así como revistas comprometidas políticamente. Luisa Carnés, ya en el exilio, creó la revista *Mujeres Españolas*; Carlota O'Neill fundó *Nosotras*, una revista que sin duda, mezclaba el feminismo con la lucha obrera; Y el caso de Concha Méndez es de especial interés para la creación de la denominada generación del 27, ya que gracias a su labor como editora, junto a su marido, el poeta Manuel Altolaguirre, se pudieron publicar textos de todos los autores en sus diferentes revistas, una de las más importantes sin duda es *Caballo verde para la poesía*. De este modo, estas mujeres se distinguen también por la participación y creación de proyectos culturales importantísimos, lo cual muestra que buscaban formar parte de la intelectualidad madrileña así como de los círculos culturales en boga.

La quinta característica es la participación en la prensa española y en la del exilio, es decir, una labor periodística fundamental. Salvo Concha Méndez y Pilar de Valderrama, las demás autoras tuvieron una actividad importante en los medios más destacados de la época, como es *El Heraldo de Madrid* pero también en revistas especializadas como es *Mundo Femenino*, órgano de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas. En general, se ve una tendencia a escribir más en el exilio, en medios relacionados con los exiliados republicanos y con las mujeres, como una necesidad de seguir el contacto con la España perdida a manos de los franquistas. Algunas de ellas eligieron pseudónimos para escribir en la prensa, como es el caso de Luisa Carnés, conocida como Clarita Montes o Natalia Valle, o Isabel Oyarzábal de Palencia que a veces escribía con el pseudónimo de Beatriz Galindo.

---

<sup>62</sup> Para más información, ver Manuel AZNAR SOLER, «María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº: 148, *Guerra civil y producción cultural. Teatro, poesía y narrativa*, Barcelona, 1993, p. 25-34.

Por último, la característica que debemos observar en nuestro corpus es la temática de sus obras y la dramaturgia utilizada para comprobar si hay cierta unidad. Sabemos que en ese momento son dos las corrientes que existen: la comercial por un lado, y la innovadora por otra. Estas autoras se adhieren, de alguna forma, a estas diferentes corrientes representadas por Benavente y Valle-Inclán respectivamente<sup>63</sup>. La diversidad de temáticas y de formas de dramaturgias hacen que sean consideradas en grupos distintos: desde el modernismo de María Martínez Sierra, pasando por el teatro de agitación de Luisa Carnés y María Teresa León, siguiendo con los dramas rurales de María Teresa Borrágán y Halma Angélico, o con el simbolismo del teatro infantil de Concha Méndez. Por ello, Nieva de la Paz considera que esta variedad impide que se les sitúe en algún movimiento o generación<sup>64</sup>. Felicidad González Santamera realiza una clasificación de autoras según la dramaturgia utilizada. Según la investigadora, tendríamos por un lado a las autoras que utilizan los géneros comerciales, como es el caso de Pilar Millán Astray; por otro lado tendríamos a las renovadoras, aquellas que también vivieron el asociacionismo femenino con fuerza, es decir, María Martínez Sierra, María Teresa Borrágán o Halma Angélico entre otras; además, en esta vertiente de renovadoras se encontrarían las que tuvieron que estrenar en cenáculos teatrales: es el caso de Isabel Oyarzábal o el de Pilar de Valderrama; por último se encontrarían a las vanguardistas que aparecieron en los años veinte, aquellas que no sólo querían renovar la temática, sino que además experimentaban nuevas formas de dramaturgia. Es el caso de Concha Méndez o María Teresa León. En esta última clasificación, Santamera nombra a aquellas que se iniciaron en el teatro político, influenciadas por Piscator o Brecht: de este modo el caso de María Teresa León es evidente, pero también el de Carlota O'Neill o Luisa Carnés<sup>65</sup>. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, cada una de estas dramaturgas utiliza el género teatral con un objetivo común: mostrar los cambios que se están produciendo en la sociedad con respecto a la mujer. En efecto, si exceptuamos a María Teresa León que le da más importancia a la propaganda política, todas quieren mostrar un modelo de mujer diferente, pidiendo, a través de sus personajes, un cambio en los códigos sociales y presentando una defensa por la mujer trabajadora, independiente y fuerte. En conclusión, les unen posiciones

---

<sup>63</sup> Según Sánchez-Cascado la situación era la siguiente: «Dos eran las corrientes fundamentales : la dramaturgia del realismo burgués [...] que tendrá como principales portavoces a Benavente, Muñoz Seca, Arniches y Quintero [...] corriente que tendrá su acomodo en el teatro comercial ; y la dramaturgia de ruptura, que pretendía y ensayaba la innovación, con sus representantes en Unamuno, Gómez de la Serna, Valle, Lorca... Innovación – y no siempre ruptura – que desarrollara en circuitos alternativos a los del teatro comercial : cenáculos o grupos de 'arte'.» Sánchez-Cascado, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>64</sup> Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras», *Op. cit.*, p. 165.

<sup>65</sup> González Santamera, *Op. cit.*, p. 2510-2521.

feministas en sus obras dramáticas, siempre de manera diferente, pero con el mismo objetivo<sup>66</sup>.

De este modo, podemos resumir las características de estas diez representantes en las siguientes premisas para la formación de un movimiento de dramaturgas republicanas: todas, en un momento determinado, eligen escribir obras teatrales, pues consideran que el teatro es, en aquel momento, el género que permite llegar directamente al pueblo. De este modo, consideran que las ideas que transmiten llegarán con más solidez ante los espectadores que ante los lectores. Hay que decir a esto que la intención de todas ellas era la de representar, pero algunas tuvieron que contentarse con publicaciones en pequeñas tiradas. De todas maneras, el objetivo del teatro es la representación, y así lo entendieron estas avanzadas literatas. Aún así, podemos considerarlas a todas *femmes de lettres*, al no centrarse únicamente en este género. Además, todas, de algún modo, son mujeres que viajaron para completar su instrucción, para conocer otras culturas, para independizarse, o sufrieron también el exilio. La participación en asociaciones culturales y feministas es importante para estas mujeres, mostrando lazos de unión entre ellas, una solidaridad femenina que se verá claramente en el Lyceum Club Femenino con la mayor parte de las asociadas, teniendo así un centro de sociabilidad pero además de cultura e instrucción femenina y feminista. Son conscientes de formar parte de una *generación* que está cambiando los moldes sobre el papel de la mujer, son ellas mismas las que, a través de su teatro, como ya hemos dicho, lo demuestran. Pero esta participación en la vida pública no se resume a reuniones o asociaciones, sino que incluso escriben en la prensa más destacada de la época, y se atreven a ser empresarias o fundadoras de proyectos culturales importantes y editoras de revistas. Y siempre con el mismo fin: mostrar los cambios que se están produciendo con la mujer y reivindicar los derechos de la misma: desde la educación pasando por el voto, el Lyceum, por ejemplo, vio concretizarse todos estos proyectos gracias a las fundadoras como Isabel Oyarzábal de Palencia o María Martínez Sierra. Por su parte, la dramaturgia de las autoras difiere. Hay autoras que prefieren un tipo de drama rural mostrando un realismo exacerbado,

---

<sup>66</sup> De este modo, Nieva de la Paz, explica: «Siendo diversas sus actitudes y planteamientos, no obstante, hemos tenido ocasión de comprobar que la conciencia de una nueva realidad en relación con la mujer en el ámbito doméstico, educativo, laboral y político está presente incluso en las autoras más tradicionalistas [...]» *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, Madrid, CSIC, 1993, p. 148.

y otras que prefieren utilizar el simbolismo en sus obras<sup>67</sup>. Casi todas ellas comienzan textos moderados hasta llegar a un compromiso más político y feminista<sup>68</sup>.

De este modo, y siguiendo a los teóricos, hemos podido comprobar que estas mujeres forman un movimiento homogéneo de literatas que, sin saber por qué, aún hoy en día, no las hallamos ni en los manuales, ni en las nóminas. Para terminar, si nos basamos en lo que expresa Carmen de Zulueta en *Ni convento ni college: la Residencia de Señoritas*, acerca de María de Maeztu, esto es, que esta mujer contribuyó a formar a la nueva mujer española, y que fue la que más influyó en la formación de «toda una generación», ¿estaríamos pues hablando de un guía generacional?<sup>69</sup>

Los investigadores citados han sido los que primero intuyeron que se trataba de una generación, aunque nosotros preferimos el término de movimiento. De este modo, Pilar Nieva de la Paz les llama *generación de pioneras*<sup>70</sup>. Pioneras olvidadas y que merecen un lugar importante en los cánones literarios.

---

<sup>67</sup> Podemos recordar que debido a los diferentes estilos de los poetas de la Generación del 27, algunos prefieren llamarlos grupo. Sucede lo mismo con estas dramaturgas.

<sup>68</sup> Así lo confirma Mangini, *Op. cit.*, capítulo cuarto.

<sup>69</sup> «La influencia de la Residencia y de su directora, María de Maeztu, fue crucial en el desarrollo intelectual y personal de las jóvenes españolas que fueron sus alumnas. La Residencia fue también importante para las mujeres que, ya formadas, ejercían su profesión en Madrid [...] No había mujer intelectual en España que no tuviese contacto con María. El grupo del Lyceum Club, organizado por ella, nos da la nómina de las mujeres intelectuales que eran importantes entonces. Entre las amigas de María que no fueron alumnas de la Residencia se encuentran: Margarita Nelken, Clara Campoamor, Isabel Oyarzábal de Palencia, María Lejárraga de Martínez Sierra y María Martos de Baeza, socias del Lyceum y distinguidas todas en la vida política y cultural de su tiempo». Carmen DE ZULUETA, Alicia MORENO, *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1993, p. 211.

<sup>70</sup> Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Las autobiografías, diarios y memorias de las poetas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional», Etievre, Françoise (Dr.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIIIe-XXe siècle*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 211.