

# *Teatro de mujeres* en la Edad de Plata: dos piezas de Matilde Ras

Antonella RUSSO  
*Università di Salerno*

## *Resumen*

El presente trabajo se centra en el estudio de la producción teatral de la escritora catalana de habla castellana Matilde Ras (Tarragona, 1881-Madrid, 1969), aportando nuevos datos a los estudios pioneros sobre su participación en el efervescente mundo cultural de los años treinta. En un contexto en el que es todavía difícil para las autoras teatrales estrenar sus obras, desde *Teatro de mujeres* (1934) –volumen que incluye dos obras más de Halma Angélico y Pilar de Valderrama–, *El taller de Pierrot* y *El amo* reclaman su sitio en la producción teatral de la Edad de Plata.

*Palabras clave:* Matilde Ras, teatro, autoras teatrales, Edad de Plata, años treinta.

## *Abstract*

This work focuses on the theatre of Matilde Ras (Tarragona, 1881-Madrid, 1969), a Spanish-speaking Catalan writer, and her participation in the sparkling cultural world of the Thirties. Written in a context in which it was hard for women writers to capture the audience, *El taller de Pierrot* y *El amo* –published in *Teatro de mujeres* (1934) together with plays by Halma Angélico and Pilar de Valderrama– claim their place in the theatre of the Edad de Plata.

*Keywords:* Matilde Ras, theatre, women writers, Spanish Edad de Plata, Thirties.

Me parece que estoy un poco fuera de la vida real, como los espectadores en el teatro. Cae el telón, se vuelve a levantar y aparece otra cosa en el escenario. Y luego se acaba la comedia... ¿Y qué?  
(Matilde Ras, *Diario*)

## 1. MATILDE RAS Y SU ÉPOCA

Matilde Ras Fernández (Tarragona, 1881-Madrid, 1969) fue una escritora, periodista y traductora bastante activa en el mundo cultural de la Edad de Plata o, mejor, de esa ‘otra’ Edad de Plata cuya reciente definición y estudio ha llevado al rescate de numerosos autores y textos literarios escasamente investigados, pero sumamente interesantes para reconstruir el contexto literario, social, político e ideológico del primer

tercio del siglo XX<sup>1</sup>. Esta época fecunda y compleja coincide con un extraordinario desarrollo de la producción literaria femenina, que acaba siendo esencial no solo en la redefinición de la imagen pública de la mujer, sino también en el proceso más general de modernización de la sociedad española<sup>2</sup>.

En el contexto que acabamos de perfilar, la catalana Matilde Ras, castellana de habla, resulta ser una pluma prolífica y variada. Su nombre está ligado indisolublemente a los estudios de la grafología, de los que fue pionera en el mundo ibérico<sup>3</sup>. Asimismo, Ras colaboró en *Blanco y Negro*, *Heraldo de Madrid*, *Mundo Femenino*, *Buen Humor*, *Crónica*, *Mujer*, sumándose a esa pléyade de escritoras que, desde la segunda mitad del siglo XIX, llegaron a incorporarse a los medios de prensa y adquirir a través de ellos cierta visibilidad y poder de actuación en la sociedad<sup>4</sup>. Su obra más estrictamente literaria incluye narraciones breves –*Cuentos de la gran guerra* (1915), inspirados en los acontecimientos del conflicto mundial–, cuatro novelas –*Quimerania* (1913); *Donde se bifurca el sendero* (1918), *Heroísmos oscuros* (1968) y el libro para niños *Charito y sus hermanas* (1936)<sup>5</sup>–, dos piezas teatrales, que a continuación se analizan, y *La historia de la hermosa hilandera*, cuento

---

<sup>1</sup> Con Mainer (1968), definimos Edad de Plata la época que va de la crisis finisecular al final de la guerra civil, caracterizada por un extraordinario desarrollo de las letras y de la cultura en España. Siguiendo en el estudio de la literatura del primer tercio del siglo XX, Ena Bordonada (2013); Romero López (2014); Mañas Martínez y Regueiro Salgado (2016); González Soriano-Barrera Velasco (2017) han insistido en la necesidad de complementar la investigación sobre los nombres de punta de la época con el rescate de autores y textos olvidados, acuñando la expresión “la otra Edad de Plata”, que ha dado nombre al homónimo grupo de investigación <https://www.ucm.es/loep>.

<sup>2</sup> Son clásicos en este sentido los estudios de Nash (1983); Fagoaga (1985); Scanlon (1986) y Mangini (2001), que se añaden a una densa bibliografía primaria que recoge el debate sobre el feminismo en las primeras décadas del siglo. Pienso en *Evangelios de la mujer* (1900), *La mujer intelectual* (1901) de Concepción Gimeno de Flaquer; *La mujer en España* (1906), *La mujer moderna y sus derechos* (1927) de Carmen de Burgos; *La condición social de la mujer en España* (1919) de Margarita Nelken; *Feminismo socialista* (1925) de María Cambrils; *La mujer española ante la República* (1931) de María Lejárraga; *La mujer, problema del hombre* (1932) de Federica Montseny; *El derecho de la mujer* (1936) de Clara Campoamor.

<sup>3</sup> *Grafología. Estudio del carácter por la escritura*, (1917); *Grafología: las grandes revelaciones de la escritura* (1929), a los que siguieron otros cinco títulos de postguerra coronados con *Historia de la escritura y de la grafología* (1951).

<sup>4</sup> Véanse a este propósito Perinat Maceres-Marrades (1980); Rota-Servén Díez (2014); Rota-Bernard (2015).

<sup>5</sup> La obra tiene dos ediciones más en la posguerra, que a veces se suelen indicar como las primeras, pero no lo son: en 1942 y 1946, dentro de la colección Lecturas Juveniles de la editorial Aguilar, que incluye la serie de Celia de Elena Fortún, además de textos de la Condesa de Segur, Josefina de la Maza, Matilde Muñoz, Concha de Salamanca. Ras colabora en la colección también versionando cuentos de Andersen, Grimm, Perrault y de *Las mil y unas noches*.

adaptado para la escena por Elena Fortún, de la cual fue más que íntima amiga<sup>6</sup>. Finalmente, la escritora elaboró dos guiones de cine, que permanecieron inéditos<sup>7</sup>.

Mujer de educación cosmopolita, Ras era hija de Matilde Fernández —una *femme de lettres*, traductora y autora, entre otras cosas, de una novela titulada *Concha, historia de una librepensadora*<sup>8</sup>— y hermana del periodista Aurelio, con quien empezó a colaborar tempranamente en la revista barcelonesa *Estudio*. La lectura del *Quijote* era habitual en la casa, tanto que Matilde volvió en varias ocasiones sobre el tema y su hermano publicó un ensayo sobre la obra maestra de Cervantes<sup>9</sup>. En 1923, la escritora recibió una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE), cuyo objetivo era impulsar la educación y la dedicación a la ciencia tanto de hombres como de mujeres<sup>10</sup>. Esto le permitió estudiar grafología criminalista en París, Sociéte de Graphologie y Sociéte Technique des Experts en Écritures, que gozaba de mucho prestigio en Francia y en el extranjero. Desgraciadamente, a la vuelta a España la única salida que su formación científica le garantizó fue mantener consultorios grafológicos en prensa, como los que aparecieron en *Blanco y Negro* y *Heraldo de Madrid*, donde publicó también una serie de artículos de contenido cultural y literario que ella definía reportajes. Además de escribir en prensa, en los años treinta, Ras se movió en los círculos más activos del asociacionismo cultural feminista, como sus amigas Elena Fortún y Pilar de Valderrama, pertenecientes al Lyceum club, y como Halma Angélico, dramaturga, periodista, última

<sup>6</sup> La relación entre Elena Fortún y Matilde Ras fue muy profunda. En el *Diario* de Ras la escritora y amiga aparece a menudo, retratada como ser querido y tremendamente ansiado. El hallazgo y la publicación póstuma de la novela *Oculto sendero*, de Elena Fortún, han afianzado la idea de una amistad sáfica entre las dos escritoras, ambas muy presentes en los círculos homosexuales del Madrid de preguerra. Para más detalles, véanse Fraga-Capdevilla Argüelles (2015) y Russo (2018).

<sup>7</sup> Ras sentía cierta fascinación por el séptimo arte, según confiesa en su diario “¿Cómo me atrae la idea de colaborar en el cine! Incluso aprendí un poco su técnica desde una escritora francesa que tuvo en París el oficio de poner a punto, mejor dicho, de hacer realizables los guiones de buenos autores que, sin embargo, no conocían de modo suficiente la técnica: tenía sueldo en una casa productora de categoría. ¡Pero parece que es tan difícil eso de ingresar en la ‘Cofradía de Celuloide!’” (Ras, 2018: 46). Los dos proyectos destinados a la gran pantalla de los que se tiene noticia son *El príncipe Tatachín*, readaptado como comedia para niños, y *Un amor en la Alhambra*, escrito junto con el director y actor Cecilio de Valcárcel (Ras, 2018: 261).

<sup>8</sup> Entre otras cosas, Matilde Fernández, madre de la escritora, tradujo *Spiridion*, de George Sand, novela prohibida por la Iglesia Católica, considerada escabrosa (Fraga, 2016: 126-128).

<sup>9</sup> Fraga y Martín Murillo (2016) han localizado cuatro artículos en *Estudio*, *Heraldo de Madrid* y *Blanco y Negro*. *Reflexiones sobre el Quijote* es el título del ensayo de Aurelio Ras, publicado en Madrid, Librería Beltrán, en 1945.

<sup>10</sup> La JAE tuvo un papel de primer plano en la dinamización del sistema científico, educativo y social en España desde su fundación, en 1907, hasta su disolución, en 1939. Inspirada en principios krausistas y presidida por Ramón y Cajal, en sus tres décadas de existencia fomentó la difusión y el intercambio científico a nivel internacional e impulsó la creación de una serie de centros, entre ellos, la Escuela Superior de Magisterio; la Residencia de Estudiantes; la Residencia de Señoritas y el Instituto-Escuela. Para más detalles remito a Sánchez Ron y Lafuente (2007), que recogen y profundizan en el tema a raíz de una exposición celebrada en el centenario de la fundación de la JAE. Las estancias de Ras fueron dos: seis meses en 1923 y un año a partir de noviembre de 1925. Véanse Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas (1925) y Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas (1927).

presidenta del club, y colaboradora de *Mundo femenino*, órgano de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (A.N.M.E.), del que fue también vicepresidenta en 1935<sup>11</sup>. No sorprende, por ello, que hacia 1930 nuestra escritora asistiese a las puestas en escena del teatro de cámara Fantasio, organizadas por Valderrama y su marido (Ras, 1930: 8-9) o que, en 1934, apareciese firmando un análisis grafológico de la nueva directora de *Mundo femenino*, Julia Peguero (Ras, 1934a: 4), que le valió un agradecimiento de las colaboradoras por su “sutil, minucioso y hondo espíritu investigador” (AA. VV., 1934: 4). Más tarde, desde las páginas de la misma revista, se saludaría la publicación de *Charito y sus hermanas* como “una nueva de las múltiples facetas del espíritu cultivado y selecto de Matilde Ras”, especialmente interesante porque, según se subraya, la autora descartaba acudir al miedo y a la prevención, apostando por un uso positivo de la imaginación, más adecuado a los niños en su desarrollo (Picazo, 1936: 11). Asimismo, Ras, que había seguido desde sus colaboraciones en *Mujer* en 1931 el largo proceso de reivindicación del voto a las mujeres, figuraba, en junio de 1936, entre las organizadoras de un homenaje a Clara Campoamor –“por haber promovido la concesión del voto femenino y como defensora ferviente de los derechos de la mujer” (Sin nombre, 1936: 4)– junto a activistas de primer plano como María Martínez Sierra, María de Maeztu, Halma Angélico, Magda Donato, María Teresa León e insertada entre Elena Fortún y Victorina Durán, ambas vinculadas al círculo sáfico de Madrid<sup>12</sup>.

En suma, la formación y las experiencias expuestas llevaron a Ras a vivir en primera persona ese proceso nada lineal que, en las primeras décadas del siglo XX, proyectó a la mujer de “tesela débil del sistema católico-patriarcal” a la modernidad (Grillo, 2018: 98). Como se decía, se trató de un camino no exento de traumas y replanteamientos, en la misma Ras, cuyo feminismo y cercanía al ambiente del Madrid moderno convivió con ciertos residuos de tradicionalismo. La larga correspondencia a la escritora Víctor Catalá, con la que se carteó desde 1904 a 1964, deja patente ya desde 1918–1919 su atracción hacia la modernidad acompañada por cierto miedo conservadorista<sup>13</sup>. Por ello, no sorprende del todo la presencia de Ras en las páginas de la revista *Horizonte*, publicación nacida en la guerra civil en las filas de los sublevados, confeccionada por el primer director de *Vértice*, Romley, entre Sevilla y Madrid desde 1938 hasta 1942<sup>14</sup>. La experiencia de la guerra la dejó especialmente traumatizada. En

<sup>11</sup> Matilde Ras, junto a Pilar de Valderrama, Isabel de Palencia, Sofía Blasco y María Valero de Mazas, participó en el homenaje a Halma Angélico tras el éxito de su comedia *Entre la cruz y el diablo* (Nieva de la Paz, 1993: 83).

<sup>12</sup> Es reciente la edición en tres volúmenes de las memorias de Victorina Durán (Madrid, 1889-1993), escenógrafa, pintora y figurinista vanguardista, miembro del Lyceum club y profesora de la Residencia de Señoritas. Su faceta más privada aparece reflejada en el tercer volumen de la serie. Véase Durán 2018.

<sup>13</sup> Madrenas Tinoco; Navas Sánchez-Élez; Ribera Llopis (2008) han ahondado en la correspondencia entre las dos autoras. Para un retrato de Catalá, a firma de Ras véase Ras (1931a: 2). Para una semblanza biográfica de Ras más detallada remito a Fraga (2013).

<sup>14</sup> Matilde Ras colaboró ocasionalmente en la revista, con dos artículos de divulgación literaria, de los que ella definía reportajes. En la esmerada publicación de Romley, Ras formaba parte de un puñado de periodistas y escritoras –María Matilde de Belmonte, Ana María de Foronda, Carmen de Icaza, Esperanza Ruiz Crespo y Ángeles Villarta– que desafiaba la hegemonía masculina de la plantilla. Posiblemente, la

abril de 1942, desde el buen retiro portugués donde se había refugiado, confesaba: “Todavía no puedo soportar el ruido de un avión que cruza sobre nuestras cabezas, sin estremecerme. Y noto que no soy la única; no sé a los hombres, pero a muchas mujeres que han pasado por la terrible experiencia de la Guerra, les ocurre otro tanto” (Ras, 2018: 104). Además, a nivel generacional, la contienda y el exilio causaron una quiebra en esa línea hacia la emancipación e independización que se había afianzado en la efervescencia de los años republicanos. No solo las ideas, sino también las personas se esfumaron, como notaba la escritora a mediados de 1941:

¿Qué es para mí Madrid, desde hace años, sino solo un desierto? No; peor: está poblado de recuerdos y de tumbas. Las personas adoradas, que fueron mi dicha o consuelo, unas han muerto, otras... ‘si alientan, lejos viven, en triste dispersión’; otras han dejado de quererme. ¡Y mi linda florida casa bombardeada! (Ras, 2018: 26)

Las secuelas del trauma siguieron afectando la vida diaria de Ras, que llegó a sospechar que algo había cambiado para siempre en su cerebro, en su memoria:

He tenido tanta memoria [...], y desde la guerra de España, me falla tanto. A muchísima gente le he oído decir lo mismo. Los terrores, las angustias y las privaciones, hasta un punto que pasa los límites de la resistencia normal, nos han atacado sin duda algunas células del cerebro. No sé si digo algún disparate médico, pero esa es mi impresión. (Ras, 2018: 100)

En el exilio voluntario a Portugal, Ras no se dedicó a relatar su experiencia de la contienda, como en las muchas memorias que se editaron en el extranjero en la posguerra<sup>15</sup>, sino que decidió más bien componer un cuaderno del presente, cargado de estoicismo y apuntes de lecturas, un intento de recuperación de la felicidad cotidiana, que la autora hacía residir en comida parca pero buena, paseos y trabajo:

No nos representamos todos la felicidad con las mismas imágenes: para la mayoría de las mujeres, estas son las de chiquillos en torno suyo, y el marido protector; [...] para una frívola, suena la orquesta de un salón esplendoroso entre los adoradores [...]. Por mi parte, la suntuosa palabra «felicidad» evoca en mi espíritu un bosque de pinos, y en confortable residencia, los amigos que yo nombrase; arte, libros, un trabajo en colaboración... (Ras, 2018: 20)

Matilde Ras se consagró a la literatura y a la cultura como a un vicio —“Amo a veces un libro, como se ama a un amante” confiesa (Ras, 2018: 321)—, pero su dedicación entera y constante ha permanecido oculta y seguiría siéndolo, de no ser por la labor investigadora reciente de algunos estudiosos<sup>16</sup>. Teniendo en cuenta el creciente interés por la obra de la escritora, este trabajo pretende profundizar una faceta aún poco conocida de su producción: el teatro. El objetivo no es casual: en el periodo de

---

participación en la revista se debió a las relaciones personales de la autora con el director, que se había formado en *Blanco y Negro*. En Russo (2016) se estudia el funcionamiento de la revista, así como el aporte de numerosos escritores y periodistas a la publicación.

<sup>15</sup> En Mayoral y Mañas 2011 se encuentra un panorama detallado de la producción narrativa y de las memorias de autoría femenina sobre la guerra civil.

<sup>16</sup> Madrenas Tinoco; Navas Sánchez-Élez; Ribera Llopis; Fraga; Capdevila-Argüelles; Martín Murillo.

entreguerras, el arte de Talía tuvo un florecimiento especial, coincidiendo e incidiendo en ese fundamental proceso de transformación social, cultural y económica que sacaría progresivamente a la mujer del espacio doméstico para llevarla al mundo del asociacionismo, al trabajo y al voto<sup>17</sup>.

## 2. TEATRO DE MUJERES

Entre 1918 y 1936, contamos con más de sesenta autoras teatrales y casi veinte adaptadoras y traductoras, según datos que ha brillantemente expuesto Nieva de la Paz (1993: 22). A pesar de esta consistente incorporación femenina, la nómina de autoras dramáticas queda muy por debajo de la masculina, sobre todo en el teatro representado, que presupone no solo un texto escrito sino el conocimiento y el reconocimiento del mundo y del negocio teatral. Es muy famoso el caso de María de la O Lejárraga, pero son muchas las figuras activas tanto como autoras como animadoras de grupos teatrales que permanecieron en la sombra: Magda Donato (Teatro de la escuela nueva, El Caracol); Pura M. de Ucelay (Anfistora); Carmen Monné (El Mirlo Blanco); Josefina de la Torre (Teatro Mínimo); Pilar de Valderrama (Fantasio). Las actrices eran muchas y conocidísimas –Catalina Bárcena, María Guerrero, Lola Membrives, María Palou, Margarita Xirgu, por citar algunas– y no tenían dificultades en encontrar su lugar en la escena y en la sociedad, al revés, triunfaban en la prensa generalista o especializada. Sin embargo, hablando de autoras, la visibilidad de las mujeres se eclipsaba. Por ejemplo, al vaciar *Mujer*, revista de 1931 especialmente atenta a la hora de destacar la presencia femenina en todos los campos del conocimiento, notamos que sí tenía una sección dedicada a “La mujer en el teatro”, sin embargo, esta recogía estampas de actrices, entrevistas o informaciones sobre estrenos, sin referencia ninguna a las escritoras<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Para más datos sobre el panorama teatral de entreguerras, remito a los trabajos de Vilches de Frutos; Dougherty (1992) y Vilches de Frutos; Dougherty (1997).

<sup>18</sup> En *Mujer* escribieron, entre otras, Halma Angélico (Rota, 2009), Matilde Ras, Margarita Nelken y Concha Espina. A continuación señalo los resultados de mi vaciado de la sección “La mujer en el teatro” de la revista: n. 2, 13 de junio de 1931, “La mujer en el teatro” (Margarita Xirgu e Irene López de Heredia); n. 3, 20 de junio de 1931, “La mujer en el teatro” (Carmen Muñoz Gar); n. 4, 27 de junio de 1931, “La mujer en el teatro” (Josefina Díaz); n. 7, 18 de julio de 1931, “La mujer en el teatro” (varias actrices); n. 8, 22 de julio de 1931, “La mujer en el teatro” (Rosario Pino); n. 9, 1 de agosto de 1931, “La mujer en el teatro” (Ana Pavlova); n. 11, 15 de agosto de 1931, “La mujer en el teatro” (Milagritos Real); n. 14, 5 de septiembre de 1931, “La mujer en el teatro” (González y Pérez Carpio); n. 15, 12 de septiembre de 1931, “La mujer en el teatro” (varias actrices); n. 16, 19 de septiembre de 1931, “Teatros y cines”; n. 17, 26 de septiembre de 1931, “La mujer en el teatro” (Margarita Robles); n. 18, 3 de octubre de 1931, “La mujer en el teatro” (estrenos); n. 19, 10 de octubre de 1931, “La mujer en el teatro” (actrices y estrenos); n. 20, 17 de octubre de 1931, “La mujer en el teatro” (actrices y estrenos); n. 21, 24 de octubre de 1931, “La mujer en el teatro” (Josefina Santiago y estrenos); n. 22, 7 de noviembre de 1931, “La mujer en el teatro”(estrenos); n. 23, 21 de noviembre de 1931, “Por los escenarios madrileños” (estrenos); n. 24, 15 de diciembre de 1931, “Por los escenarios madrileños” (estrenos). A partir del n. 6, 11 de julio de 1931, p. 6. empezaron a entrar en la revista críticas de estrenos teatrales. Las hace “una de las más cultas escritoras en esta literatura, conocedora del teatro mundial que, por el debido cumplimiento de su cometido, guardará el mayor incógnito”. Los estrenos se suman a los reportajes sobre actrices famosas y al final acaban suplantándolos. Para un panorama más amplio de las críticas teatrales en prensa remito a

La situación se complicaba mayormente si las autoras cultivaban teatro no comercial. De forma aún más significativa con respecto a lo que se ha señalado para los autores varones (Torres Nebrera, 2009 y Vilches de Frutos; Dougherty, 1992), las piezas experimentales, serias o innovadoras de autoría femenina encontraban poco espacio en la cartelera teatral. Así, si es verdad que Pilar Millán Astray llegó a ser muy popular, aunque bastante criticada, según señala Nieva de la Paz (1993: 27) “[a]utoras teatrales de calidad como Mercedes Ballesteros o Matilde Ras, cuyas obras apuestan claramente por fórmulas renovadoras en temas y técnicas, padecieron una situación aún más extrema al tener que conformarse con dar sus textos a la impresión, sin conseguir la representación de los mismos”.

Ya en la época, la escasa apertura del mundo teatral a las escritoras era evidente<sup>19</sup>. En 1935, desde las páginas de *Mundo Femenino*, se hablaba del teatro como un “coto cerrado, en donde solo por excepción alguna vez tiene entrada una mujer”. “El teatro la atrae y escribe: son muchas ya, nos consta, las que tienen escritas obras, pero es un sueño casi irrealizable lograr que un empresario las tome o una compañía las estrene”, escribía J. P. (1935: 8), añadiendo que la Asociación Nacional de Mujeres Españolas estaba pensando montar ella misma una empresa “que realice la magnífica idea de representar obras de autoras femeninas”. Pero no solo las mujeres denunciaban el ostracismo. El escritor y crítico Cristóbal de Castro llegó a hablar de “calvario de las autoras”, ninguneadas por los empresarios (Castro, 1934a: 10)<sup>20</sup>. Y seguía:

Pese a todas las conquistas sociales políticas y económicas del feminismo, ellos [empresarios, autores, actores] persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. La admiten como actriz o empresaria; mas, como autora, la recusan (Castro, 1934a: 10).

Atento a la causa feminista, y consciente de la dificultad para estrenar obras por parte de sus contemporáneas, el crítico decidió editar él mismo algunos textos dramáticos nunca representados, en un momento en el que las autoras se quedaban al

---

los estudios existentes de Holloway sobre *ABC* (1992), a las evaluaciones de conjunto de Nieva de la Paz (1994) y a los artículos de la época de Díez-Canedo (1968).

<sup>19</sup> Es más: desde el escenario, algunos autores populares se divertían a “poner, hasta cierto punto, en solfa temas de nuestra edad feminista”, como se lee en un artículo de Díez-Canedo sobre la actualidad teatral (Díez-Canedo, 1931: 8). Las piezas que criticaban el proceso de emancipación femenina o ridiculizaban a la mujer moderna no eran escasas, tanto que, desde las páginas de *Mundo femenino*, todavía en 1936, Doña Equis (1936: 2) advertía a las lectoras: “ante una comedia contra el feminismo sano que defendemos, no aplaudamos por imitación o cobardía”.

<sup>20</sup> Cristóbal de Castro fue periodista, escritor y traductor. A pesar de su presencia constante en las páginas de *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *La Época* y de su incansable actividad de escritor de versos, prosas y teatro – cuenta con más de ciento cincuenta entradas en el catálogo de la BNE – carecemos de estudios exhaustivos sobre su figura. Aparece entre los fundadores de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, con Lorca, Concha Espina y María de la O Lejárraga, de quien era amigo. Manifestó siempre cierta inclinación por la literatura y la cultura rusa, además de su marcado interés por el mundo femenino, que queda reflejado en dos títulos, además del que nos interesa: *Mujeres extraordinarias* y *Mujeres del Imperio*. Durante la guerra y en la posguerra, igual que Ras, colaboró en *Horizonte* (Russo, 2016).

margen incluso en el teatro impreso<sup>21</sup>. Nació así el volumen *Teatro de mujeres*, donde se editaron las dos únicas piezas escritas para el teatro de Matilde Ras. El libro, publicado en 1934, incluía además *Al margen de la ciudad* de Halma Angélico y *El tercer mundo* de Pilar de Valderrama. Según se lee en el prólogo, estas autoras “inician nuevas rutas dramáticas”, que consisten en “incorporar a la tribuna escénica problemas genuinamente femeninos, soslayados por el repertorio contemporáneo”. El mismo editor retomó el preámbulo del libro en *ABC*, reivindicando el valor de la recopilación, considerándola pionera en España y significativa para el comienzo de un nuevo teatro que “inicia, con la técnica moderna, el cultivo intensivo” (Castro, 1934b: 15).

Desde las páginas del mismo periódico, Manuel Bueno, reseñando el volumen y centrándose en el *Al margen de la ciudad* de Halma Angélico, coincidía con el prologuista en lamentar la escasa iniciativa de los empresarios, a menudo considerados responsables de la crisis del teatro: “probablemente no verá la escena hasta que haya un empresario resuelto a sacar al teatro de su ignominia presente”. Además, culpaba a las actrices de la escasa atención a los papeles menos populares: “Yo deploro, como una decepción personal, que *Al margen de la ciudad* no interese a ninguna de nuestras actrices. Habrá que esperar el advenimiento de otras menos geniales y más inteligentes” (Bueno, 1934a: 14). El mismo crítico, volviendo sobre el volumen tras haber leído *El tercer mundo* de Pilar de Valderrama, consideraba la representación de la obra imposible por la escasa adhesión de la autora “al convencionalismo” y la imposibilidad de ser comprendida por parte de un público que “rehúsa instintivamente lo que no está en la cocina vulgar” (Bueno, 1934b: 14). Desde las páginas de *Mundo femenino*, D. de A. concluía su larga reseña del libro apuntando contra las empresarias, que deberían sentirse “en el deber de hacer un poco de justicia y aun de reivindicación a sus hermanas de sexo” (D. de A., 1934: 28).

Sea como sea, excluidas del mundo del teatro representado, Halma Angélico, periodista, activista, narradora, dramaturga, Pilar de Valderrama, poeta y animadora de Fantasio, la Guiomar de Antonio Machado, y Matilde Ras, grafóloga, narradora, periodista, se presentaban al público como “tres autoras en busca de empresario”, con cuatro piezas caracterizadas por hacer hincapié en la “tragedia biológica de la mujer” (Castro, 1934a: 15). Todo un complejo de impulsos anímicos y corporales condicionaban la existencia femenina y el hombre hasta entonces los había ignorado: coincidían en ello tanto Bueno, como Castro y D. de A.

Abordar ese conjunto de tensiones y situaciones típicamente femeninas – determinadas más por el contexto socio-cultural y económico de la época que por la biología, como parecen haber intuido en *Mundo femenino*– era tarea de mujeres nuevas, mujeres modernas: “nadie como la mujer moderna puede, con toda libertad y toda técnica” moverse en ese “océano tempestuoso de problemas, mar ignoto de hondos conflictos [...] de su sexo, y de lo que de ello deriva: amor, hogar, economía, política”, escribía Castro (1934a: 8).

<sup>21</sup> Considérese en ese sentido la escasa presencia femenina en las colecciones teatrales de preguerra como *La Farsa* (1927-1936), donde solo aparecen Halma Angélico (n. 257); Magda Donato (n. 115; n. 433; n. 437) y Pilar Millán Astray (n. 51; n. 143; n. 194; n. 250; n. 368; n. 451). Para más detalles sobre esta colección véase Esgueva-Martínez (1972).

Una serie de estudios ha contribuido a analizar y señalar el valor de las piezas de Valderrama (Nieva de la Paz, 1997; Plaza Agudo, 2009) y Angélico (Nieva de la Paz, 1992; Plaza Agudo, 2015), que cuentan además con una reedición (Rota, 2007). Las piezas de Ras incluidas en el volumen, *El amo* y *El taller de Pierrot*, aparecen catalogadas, como las demás, en el monumental trabajo coordinado por Hormigón (1996 y 2000) y comentadas en el esmerado estudio de Nieva de la Paz (1993). Sin embargo, nunca han recibido atención de por sí y a la luz de los últimos datos sobre la biografía de la autora y su participación en la vida literaria y cultural de la época (Madrenas Tinoco *et al.*, 2008; Fraga, 2013 y 2016; Russo, 2016 y Fraga; Martín Murillo, 2016) y del rescate de algunas de sus obras (Ras, 2016; Ras, 2018).

En línea con las preocupaciones de las autoras dramáticas del primer tercio del siglo XX, las dos piezas de Ras se caracterizan por la presencia del tema amoroso, aunque ni principal ni simplemente en su faceta romántico-sentimental. Como señala Castro (1934a: 15), a la par que las de Valderrama y Angélico, nacen de una “buena estirpe literaria” y son la señal de una “nueva investigación dramática”.

## 2.1 EL TALLER DE PIERROT

*El taller de Pierrot* es una farsa en un acto, protagonizada por personajes de la *commedia dell'arte*: Arlequín, Colombina y, sobre todo, Pierrot, el protagonista<sup>22</sup>. En el drama de Ras, las sugerencias de esta última figura, de origen italiano y andanzas francesas, se mezclan a un mito clásico, el de Pigmalión, pues aquí Pierrot es un artista que, como en el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio, se enamora de una de sus esculturas y acaba dándole vida y nombre: Colombina. A continuación, Arlequín, rico señor, se queda prendado por la belleza de la joven y logra seducirla, ofreciéndole joyas y lujos. Sin embargo, cuando se la lleva a casa, Colombina se convierte otra vez en estatua.

Toda la acción se desarrolla en pocas horas, en el taller del artista, descrito en detalles en la acotación inicial. Una mesa, una alacena, un cuadro, pinceles, una estatua policroma: son estos los elementos que adornan el escenario. En general, las acotaciones parecen funcionales a una presunta puesta en escena y especial relieve parece tener la caracterización de los personajes y su atuendo: Arlequín, maligno, alto y fino, con bastón y antifaz mitad blanco y mitad negro, vestido de colores vivos; Colombina, como una ninfa, cubierta de seda rosa, con sus chapines bordados de plata; Pierrot, blanco y melancólico. Acompañan los momentos más significativos de la pieza un músico, tocando el violín, y la luz, modulada con función simbólica.

En un primer nivel de interpretación, la pieza gira en torno al consumido triángulo amoroso entre Colombina (mujer-estatua), Pierrot y Arlequín, a quienes se añade, en la versión de Ras, Margot, joven inculca enamorada del artista. Sin embargo, la simbología ligada a Pierrot es demasiado significativa como para ser ignorada. Sin querer hacer un

<sup>22</sup> También aparece citado “el señor Polichinela, que anda siempre a zaga de vuestra elegancia, se reconcome de envidia, sin acertar a imitarla” (Ras, 1934: 172), refiriéndose a la tradicional rivalidad entre Polichinela y Arlequín.

prolijo listado de ocurrencias, en general, podemos decir que la literatura española de principios del siglo XX demuestra cierto interés hacia esta máscara, como ha señalado Peral (2015: 22). Ya no se trata del Petrolino italiano, campesino simplón, casado con Franceschina. La tradición francesa, sobre todo en el siglo XIX, lo ha convertido en un personaje enigmático, triste, idealista. Según Starobinski (1970), la predilección de los artistas por Pierrot ya hacia finales del siglo diecinueve deriva de la identificación de la máscara con el creador marginalizado y maldito<sup>23</sup>. Así representado, Pierrot aparece en la tradición literaria modernista y siguiente<sup>24</sup>.

No olvidemos, además, que Ras fue lectora y traductora de Verlaine, el cual escribió un famoso poema dedicado a la máscara de Pierrot agonizante<sup>25</sup>. En la pieza de Ras (1934b: 178) se lee: “Pierrot pertenece a una fauna llamada a desaparecer pronto de nuestro planeta. Es artista y sentimental, es decir, absurdo” ya que lleva “una inútil vida de poeta y de artista soñador”. La de nuestra escritora es una crítica viva y pujante que opone la creación artística al mercado, pues cuando Colombina acaba en manos del poderoso y rico Arlequín, pierde aliento y vida. El arte está vivo mientras sigue en el taller de su creador, cuando llega a la sociedad, que oprime al artista, lo desprecia y aniquila todo lo que es divergente y heterodoxo, se hace “fría y pura estatua” (Ras, 1934: 184). La pareja dinero-amor, típica de la *commedia dell'arte*, se declina así no solo como oposición entre los dos pretendientes de Colombina, sino también como tensión entre el artista y la sociedad. No es una interpretación peregrina, considerados los esfuerzos de Ras, su gran cultura, su producción variada y las dificultades para hacerse un hueco en el mundo cultural de la época, como testimonian su correspondencia y su *Diario*. Escuchemos a Pierrot:

Pierrot: Desde que el mundo es mundo, no ha habido infortunio semejante al mío. ¡Ah, teníais razón! ¿Para qué me ha servido de un momento poseer el poder de un dios? Para ser el más mísero de los mortales... En cambio, él... Si la fortuna fuese a la par del mérito, sabed que mi triunfo no sería sino el más hambriento de los vagabundos, a cuyo paso ladrarían los perros de las granjas. (Ras, 1934b: 181)

Así, cuando Colombina vuelve a ser una estatua, la reacción de Pierrot es de nerviosa alegría, no solo por haber sustraído al rival su objeto del deseo, sino también por haber reafirmado su papel de creador de “mi amor supremo, mi propia obra” (Ras, 1934b: 180).

Pierrot: ¡Ah, sí, ciertamente!... Loco de alegría... ¡Ah, ah! ¡Se ha convertido en estatua! No, amigos míos, no se ha convertido: es lo que fue siempre. Vosotros no comprendéis, no podéis comprender... ¡Ja, ja! ¿Creéis acaso que era una mujer, ¡una mujer!, cuando reía mientras yo me

<sup>23</sup> Es fundamental en ese proceso la influencia que el romanticismo, el decadentismo y el simbolismo supusieron para muchos artistas de la vanguardia europea, sobre todo, en el modo de entender la vida, la defensa del malditismo, del mal vivir del poeta que se manifestaba en el dandi, la máscara o el clown. Véase Plaza Chillón, 2012.

<sup>24</sup> Piénsese en Albert Giraud, *Pierrot lunaire: Rondels bergamasques* (1884); Verlaine, “Pierrot” (1884); Rubén Darío, “La eterna aventura de Pierrot y Colombina” (cuento breve).

<sup>25</sup> Sobre Matilde Ras lectora y traductora de Verlaine véase Fraga, 2016.

desangraba, herido por mi rival y por su culpa? ¡Ahora suena a hueco! ¡Ja, ja! En verdad, me hubiera gustado ver la cara que puso el pobre Arlequín... ¡Me explico su resentimiento conmigo! Pero ¿qué quiere? (Ras, 1934b: 184)

Los ecos del juego de refracciones en torno a la figura de Pierrot se perciben también en Lorca, que en 1918 escribió “Pierrot. Poema íntimo”, donde el andaluz se identifica claramente con la máscara (Lorca: 1994). Pero más allá de esa ocasión de 1918, el personaje de la *commedia dell'arte* es una constante en la obra del granadino, una máscara que se ha puesto en relación directa con la homosexualidad del poeta “as a means to know himself, hide himself and reveal himself” (Peral, 2015: 1). Aun sin querer ahondar en esta hipótesis y sin llegar a la fuerza a interpretaciones de tipo homosexual, es innegable que en Ras también el uso de Pierrot responde a cierto mecanismo de enmascaramiento del yo y de las inclinaciones sexuales y supone la identificación con una figura melancólica y dialéctica, que revela y esconde, que es en sí binaria. “A las criaturas humanas nos descubre hasta lo que nos encubre. El antifaz de Arlequín, al ocultar su rostro, revela su perfidia” escribía Ras en su *Diario* (2018: 39).

Más allá de la relación entre el personaje de Pierrot y su (re)creadora, hay que considerar que el mundo de la *commedia dell'arte* gozó de cierto relieve en la escena española de principios de siglo, del modernismo a la vanguardia, ofreciendo no solo temas (amor, dinero, estafas) y personajes (los citados), sino también un modelo formal que respondía a la demanda de renovación de los autores de la época. Benavente en *Los intereses creados*, los Martínez Sierra en *Las golondrinas*; Jacinto Grau en *El señor de Pigmalión*, donde las marionetas creadas por el protagonista se le rebelan, Valle Inclán en *La marquesa Rosalinda*, Lorca en *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* o en *El Público*, por citar algunos títulos, testimonian el interés de la cultura finisecular, simbolista y vanguardista por el mundo *comédie-italienne* y sus variantes. En *El Mirlo Blanco*, el 20 de marzo y el 8 de mayo de 1926, se estrenó *Arlequín, mancebo de botica o los pretendientes de Colombina* de Pío Baroja, sainete puesto en escena por el mismo autor haciendo de Pantaleón<sup>26</sup>. Posteriormente, el 28 de diciembre de 1926, Rivas-Cherif y Valle-Inclán, dentro del proyecto “El cántaro roto”, llevaron la pieza al público. En ambos proyectos, *El Mirlo Blanco* y “El cántaro roto”, estaba involucrado Eusebio Gorbea, marido de Elena Fortún, amiga íntima de Matilde Ras. Ignoramos si Ras pudo asistir a las representaciones, pero sí sabemos que formó parte, más adelante, del público restringido de Fantasio y que admiró el intento renovador de la pareja constituida por Pilar de Valderrama y Rafael Martínez Romasate. Lo deja claro en uno de sus reportajes publicados en *Heraldo de Madrid* en 1930, titulado significativamente “El teatro íntimo Fantasio es un esfuerzo de renovación escénica”:

Se puede calificar, sin titubeos, de renovación teatral la labor emprendida por el matrimonio Martínez Romasate. Llevan tres representaciones diferentes, con dos o tres piezas teatrales en cada

<sup>26</sup> Véase la reconstrucción de Carmen Baroja (1927: 47): “Pío se había hecho, según decía Ortega y Gasset, un papel a la medida, con latines y todo; había varias levitas y fracs viejos preparados, chalecos floreados, corbatas de muchas vueltas”. Hay documentos fotográficos del estreno en Abril (1926: 5-6).

una. Estas suponen largos preparativos y concienzudos ensayos, prefiriendo la calidad a la cantidad, y laborar lentamente a tolerar las deficiencias del apresuramiento (Ras, 1930: 8)

Discutiendo en detalle el significado de la iniciativa, su parentesco con el teatro de cámara de Carmen Monné y Carmen Baroja, la escenografía, el alumbrado, el attrezzo, el repertorio, Ras (1930: 9) indica que Fantasio es la demostración que los “que trabajan para un teatro independiente no tienen por qué llegar a ninguna abdicación intelectual, a ningún convencionalismo de puro oficio”, dejando patente su inclinación por una dramática nueva y disconforme.

## 2.2 *EL AMO*

La otra pieza de Ras presente en el volumen de Castro, *El amo*, es un drama de ambiente rural, en un solo acto y veintidós escenas, que denuncia “el despotismo brutal” (Nieva de la Paz, 1993: 93) con que una pareja de propietarios de molino trata a sus sirvientes. Fausto, el amo, maltrata duramente a Leandro, que es su servidor y además hermano de su mujer. A pesar de trabajar, el mozo no recibe sueldo y está sometido al más estricto control. Enamorado de Isabel, criada de la casa, no puede vivir su pasión libremente debido a los celos del amo, que trata varias veces de seducir a la muchacha. Isabel, “resplandeciente de juventud y buen corazón” (Ras, 1934b: 15), vive o sobrevive bajo la tiranía de sus patronos, aguantando con paciencia tanto los viles avances por parte del marido como el rencor y la explotación por parte de la mujer. La moza corresponde los sentimientos del joven Leandro, pero su preocupación principal es la mísera condición económica en la que se encuentra su familia, es decir, su padre y su hermano, que viven en un pueblo cercano. De hecho, el sistema de abusos y ruindad que rige la sociedad rural no exceptúa a los niños, que también están subordinados a la dura ley del trabajo, analfabetas y sin posibilidad de mejorar su condición. La misma criada, Isabel, siente el problema, según confiesa a Leandro: “porque también *el* mi padre dice que, cuando mi hermanillo tenga siete años, lo pondrá a guardar el ganado” (Ras, 1934b: 153). Para paliar esta situación, Isabel quiere proponer a los amos que contraten a su padre de jornalero y acojan en casa a su hermano, que solo tiene cinco años y es huérfano de madre. Por supuesto, el ama rechaza rotundamente la propuesta. A pesar de no tener hijos y de lamentarlo, no quiere acoger en su casa al orfanillo pobre. Recordemos que la maternidad, problematizada o negada, es uno de los temas recurrentes en la dramaturgia de esos años, no solo entre las autoras (Nieva de la Paz, 1993: 93-123). En 1934, cuando sale el libro, es justo cuando se estrena *Yerma*. Más en general, en esta pieza como en otras, aparecen mujeres consumidas por el matrimonio, ignoradas por el marido y obligadas a soportar no solo el desmoronamiento de las ilusiones juveniles en torno al amor, sino también la infidelidad del hombre<sup>27</sup>. El diálogo entre Casilda, el ama, y su tía, Mágina, es muy significativo en ese sentido:

<sup>27</sup> Según lo que escribe en su *Diario*, para Ras, el matrimonio puede acabar siendo el sistema de odiarse recíprocamente; puesto que a menudo está caracterizado por un feroz egoísmo. “La familia es la enemiga natural de los amigos. La amistad es un sentimiento tan raro, que no vacilo en decir que es el más raro de

Márgara: ¿Yo? ¿De qué? Dije lo de celosa porque te conozco, y como dueles de su despego... ¡Te casaste tan loca perdida por él! No había otra mujer más feliz que tú en el mundo. Ya se ve: joven, rico, güena fachada... (Con malignidad) ¡Y en lo que han parao aquellas alegrías! El sigue siendo el güen mozo descuidado y alegre de ha cinco años, y tú, ¡quién te ha visto y quién te ve!, aventajada, maluta...

Casilda: (*Con forzada resignación*) ¡Qué le hemos de hacer! Así lo quiere Dios.

Márgara: Luego, el no haber tenido hijos... (*Casilda se cubre la cara con las manos con aire desolado*); porque eso también desaparta a los hombres. (Ras, 1934b: 161)

Choca, en ese contexto que hemos descrito, la ingenua idealización de la vida agreste que hace un poeta, que casualmente pasa por allí. Sus palabras evocan el tópico del *beatus ille* y de la oposición campo vs. ciudad:

Poeta: ¡A vuestra salud amigos! [...] En otro hogar más apacible no descansaré quizá. ¡Felices vosotros que no sabéis del tumulto de anhelos y del afanoso vivir de las ciudades! ¡que respiráis aire limpio y bebéis del raudal de vuestras fuentes y del vino de vuestros lagares! ¡que coméis del pan de vuestras espigas! ¡que no entendéis de las ambiciones más allá del linde de vuestros campos! (Ras, 1934: 148)

El poeta que Ras inserta en *El amo* es en realidad un rancio defensor del *status quo*. Frente a las posibilidades que brindan la modernidad y a la revolución que supone la emancipación femenina, se multiplican en la sociedad española las reacciones nostálgicas o indignadas de los contrarrevolucionarios, que lamentan la ruptura del orden natural de la sociedad, una coartada bajo la cual se esconden misoginia y acoso de los más débiles. Lo vemos claramente en dos intervenciones del poeta:

Poeta: Advierto un ambiente patriarcal en este hogar campesino.  
Este interior apacible armoniza con la poesía de paz y dulzura del paisaje.

De manera significativa, le lleva la contraria Don Raimundo, médico y hombre de ciencia:

Don Raimundo: ¡Oh, no es todo oro lo que reluce!

Poeta: Precisamente este oro no reluce: es oro escondido que no deslumbra a nadie. (Ras, 1934b: 146)

Y más adelante:

Poeta: Yo celebro haber visto por mis propios ojos puesta en acción esa antigua filosofía de la dicha en la limitación de los deseos. Y no menos me agrada el patriarcal afecto que os une como a iguales, amos y criados, en torno de una misma mesa.

[...]

---

todos; y los poquísimos capaces de sentirlo se reclutan entre los solterones, los viudones y los divorcios" (Ras, 2018: 87). Un mundo basado no en la familia sino en la amistad es rompedor y es el ambiente que Ras vivió en los círculos del asociacionismo femenino de la preguerra.

Don Raimundo: Ustedes los poetas suelen dar una interpretación más elegante que exacta de la realidad. (Ras, 1934b: 50)

Patriarcal, patriarcado son palabras recurrentes en la pieza, que además vertebraban la reflexión de Ras en torno al feminismo en unos artículos publicados unos años antes, en 1931, en la revista *Mujer*<sup>28</sup>. Según un patrón que distinguía a Ras de otras colaboradoras de la revista, el punto de vista de la autora era el de la erudita que, apoyándose en estudios científicos, reflexionaba sobre el significado y el alcance de los conceptos de patriarcado y matriarcado en la historia universal, llegando a la conclusión de que cronológicamente la gestión femenina del poder era anterior a la masculina. En sustancia, Ras (1931b: 3) juzgaba el orden patriarcal como una de las posibles formas de organización del mundo, pero no la única y si “la palabra feminismo nos parece de un significado puramente moderno” es porque consideramos que el estado normal de la sociedad es el masculinísimo, olvidando que no siempre ha sido así. Una actitud, la de Ras, decidida pero no rabiosa, feminista discreta, que refleja su perfil de escritora culta y caracterizada por el intento de mantener cierta distancia frente a la realidad<sup>29</sup>.

En *El amo*, al final de la pieza, los dos jóvenes criados deciden irse y al despedirse reivindican frente a los señores que otro sistema social es posible y pasa por la liberación de un entero colectivo antes oprimido:

Fausto: (*Conteniéndose*) Yo siempre seré el amo. Idos, sí ¿qué me importa? Con dinero tendré criados humildes y serviciales y mozas rendidas a mi voluntad.

Leandro: Eso pensabas de nosotros. Creías triturarnos como al trigo para sacar harina en provecho tuyo; pero somos como el agua del molino, que viene mansamente, pasa por la aceña y se escapa al fin, corriendo en libertad... Ahí está nuestro cauce, Isabel. Sé tú el amo de este angosto recinto. Vamos, querida. Los criados han recobrado su condición verdadera, y van a servirse a sí propios, con honra y con amor. (Ras, 1934b: 166)

Bajo el camino transitado de la historia de amor, se advierte así el subterráneo y germinal interés por temas sociales<sup>30</sup>: trabajo, reivindicaciones de clase, derechos, educación, cuestiones que aparecen problematizadas también en otras autoras dramáticas de la época, aunque no masivamente pues, si es verdad el teatro “serio” presenta más caracteres innovadores (Nieva de la Paz, 1993: 158), también hay que decir que prevalecen los “géneros de la diversión intrascendente” (Nieva de la Paz, 1993: 430).

<sup>28</sup> Se trata de varios artículos del mismo tono publicados por la autora en *Mujer* a lo largo de 1931, cuyo estudio, que me propongo hacer, merece un trabajo específico.

<sup>29</sup> Compárese, por ejemplo, no solo con los editoriales de Ignacia Olavarría, sino con las tomas de posición de otras escritoras como Halma Angélico (1931a: 2 y 1931b: 5-6) o de Sara Insúa (1931: 2).

<sup>30</sup> Aunque escasamente testimoniada en su producción literaria, la atención de Ras por las condiciones económicas y de trabajo de las clases más débiles es patente. En su *Diario* (Ras, 2018: 181), hablando de Olga, una criada, escribe: “¡Qué veinte años los de esta criatura! Una desdicha tras otra. Es uno muy cobarde comparado con tipos así [...] Así que no consiento que se ocupe de mi cuarto, aunque ella, la pobrecilla, protesta... Tiene las manos ásperas y agrietadas, pero las uñas siempre limpias”. Una miniatura que trashuma no solo lástima, sino también reconocimiento de una dignidad intrínseca del ser humano, a pesar de su condición socio-económica y a pesar de cierta apreciación de Ras por las comodidades de la vida que se desprende de la lectura del *Diario*.

Ignoramos cuál podría haber sido la recepción del teatro de Ras y el efecto de un estreno o incluso del éxito sobre su potencial dramaturgia futura<sup>31</sup>. El que estaba pensado como teatro, por lo menos en parte, solidario se ha quedado solitario. Como esperamos haber podido demostrar, no se trataba de piezas de mera distracción, sino de obras complejas, fruto de palpitaciones intelectuales y sociales y dotadas de cierta eficacia ética y estética. Además, tematizaban y visibilizaban cuestiones cruciales para la sociedad de los treinta (lucha de clase, trabajo infantil, analfabetismo, condición femenina) y para la misma autora, que encomienda a la máscara ambigua de Pierrot el ocultamiento/desvelamiento de su condición de artista y de mujer en vilo entre heterosexualidad y homofilia, efervescencia y melancolía; modernidad y recelo.

En suma, el estudio de *El amo y El taller de Pierrot*, en su contexto de publicación, enriquece el perfil de Matilde Ras, contribuyendo al rescate de su pluma laborosa y culta, activa en el mundo cultural de la Edad de Plata e intérprete de las inquietudes e intentos de renovación literaria y social de su época.

---

<sup>31</sup> En su *Diario*, el 20 de julio de 1943, Ras refiere que ha recibido una carta de Valencia, de su amiga Antoñita Garreta, avisándola de que ha sido puesta en escena una obra suya, junto con “un episodio de las Celias de Elena Fortún”. Ras ignora de qué comedia se trata o si es su “cuento escenificado”, *La hermosa bilandera y los siete pretendientes*. Asimismo, recuerda sus dos piezas incluidas en *Teatro de mujeres*. Tenemos conciencia de que *El Taller de Pierrot* se puso en escena fuera de España. Desde las páginas de *ABC*, se da noticia de una representación en Santiago de Chile por parte de una recién constituida compañía teatral universitaria dirigida por D. José Angulo, que ha inaugurado su actividad con dos obras: *Estudiantina*, del chileno Edmundo de la Parra Enríquez, y *El taller de Pierrot*, “original de la distinguida colaboradora de *Blanco y Negro*, Matilde Ras” (Sin nombre: 1935: 53). Ras, por su parte, habla de una puesta en escena en Panamá: “Ese ha sido todo un éxito teatral ‘asaz piccolo’, como decía mi madre con resignada gracia”, concluye la escritora (Ras, 2018: 261).

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1934): “Comentario en su elogio”, *Mundo femenino*, 100-101, 1 de julio, p. 4.
- ABRIL, Manuel (1926): “Bambalinas, diablos y trastos”, *Buen humor*, 11 de abril, pp. 5-6.
- ANGÉLICO, Alma [María Francisca Clar Margarit] (1931a): “La carnada”, *Mujer*, 5 de septiembre, p. 2.
- ANGÉLICO, Alma (1931b): “La mujer en la acción social. Decadencia de otro imperio y máximas concesiones”, *Mujer*, 10 de octubre, pp. 5-6.
- BAROJA Y NESSI, Carmen (1927): “Memorias íntimas de un teatro de cámara. Desde el nido de El Mirlo Blanco (El teatro)”, *La Gaceta Literaria*, 8, p. 47.
- BUENO, Manuel (1934a): “Teatro femenino”, *ABC*, 7 de junio, p. 14.
- BUENO, Manuel (1934b): “Teatro literario. El tercer mundo”, *ABC*, 23 de agosto, p. 14.
- CASTRO, Cristóbal de (ed.) (1934a): *Teatro de mujeres*, Madrid: Aguilar.
- CASTRO, Cristóbal de (1934b): “Ultimo figurín. Teatro de mujeres”, *ABC*, 26 de junio, p. 15.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1931): “Sobre el escenario y entre bastidores”, *Crónica*, 31 de mayo, p. 8.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1968): *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*, México: Mortiz.
- DOÑA EQUIS (1936): “Feminismo social”, *Mundo femenino*, 112, p. 2.
- DURÁN, Victorina (2018): *Mi vida. Así es*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
- ENA BORDONADA, Ángela (2013): *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores, (1898-1936)*, Madrid: Editorial Complutense.
- ESGUEVA-MARTÍNEZ, Manuel (1972): *La colección teatral “La Farsa” (1927-1936). Anejos de la revista Segismundo*, Madrid: CSIC.
- FAGOAGA, Concha (1985): *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España (1977-1931)*, Barcelona: Icaria.
- FRAGA, María Jesús (2013): “Ante la escritura. Un retrato de la polígrafa Matilde Ras”, *Clarín*, 105, pp. 46-56.
- FRAGA, María Jesús (2016): “Matilde Ras (1881-1969): la transmisión familiar del oficio de traducir”, en Romero López, Dolores (coord.): *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*, Madrid: Escolar y Mayo.
- FRAGA, María Jesús; CAPDEVILLA-ARGÜELLES, Nuria (2015): *Elena Fortún y Matilde Ras, El camino es nuestro*, Madrid: Fundación Banco Santander.
- FRAGA, María Jesús; MARTÍN MURILLO, María Luisa (2016): “Publicaciones cervantinas de autoría femenina (1905-1916)”, *Lectora: revista de dones y textualitat*, 22, pp. 145-164.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): “Pierrot. Poema íntimo”, en Mauer, Christopher (ed.): *Prosa inédita de juventud*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel; BARRERA VELASCO, Patricia (eds.) (2017): *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid: Editorial Universidad Complutense.

- GRILLO, Rosa Maria (2018): “Formas de la memoria femenina desde la guerra civil española a las posdictaduras latinoamericanas”, en Grillo, Rosa Maria *et al.*: *Diálogos e interdisciplinariedad Educación, Historia, Literatura y Cultura Latinoamericana*, Salerno: Università degli Studi di Salerno/Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano di Salerno”, pp. 93-134.
- HOLLOWAY, Vance R. (1992): *La crítica teatral en ABC: 1918-1936*, Bern: Peter Lang.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (coord.) (1996): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. 2 *Siglo XX (1900-1975)*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- INSÚA, Sara (1931): “La mujer y la actualidad. Meditemos”, *Mujer*, 7 de noviembre, p. 2.
- J. P. (1935), “Una empresa”, *Mundo femenino*, 101, 1 de enero, p. 8.
- JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (1925): *Memoria correspondiente a los cursos 1922-1923 y 1923-1924*, Madrid: JAE.
- JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (1927): *Memoria correspondiente a los cursos 1924-1925 y 1925-1926*, Madrid: JAE.
- MADRENAS TINOCO; María Dolores; NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, María Victoria; RIBERA LLOPIS, Juan Miguel (2008): “Dos escritoras del Novecientos: Matilde Ras y Rosa M. Arquimbau”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 13, pp. 111-129.
- MAINER, José Carlos (1968): *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra.
- MAYORAL, Marina; MAÑAS, María del Mar (eds.) (2011): *Memoria de la guerra civil en las escritoras españolas*, Madrid: Sial Ediciones.
- MAÑAS, María del Mar; REGUEIRO SALGADO, Begoña (eds.) (2016): *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid: Ediciones del Orto.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid, las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona: Península.
- NASH, Mary (1983): *Mujer, familia y trabajo en España: 1875-1936*, Barcelona: Anthropos.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1992): “Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de preguerra: Pilar Millán Astray y Halma Angélico”, en María Francisca Vilches de Frutos; Dru Dougherty (eds.): *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca, pp. 429-438.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936. Texto y representación*, Madrid: CSIC.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1994): “Las autoras teatrales españolas frente al público y a la crítica (1918-1936)”, en Villegas, Juan (coord.): *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, pp. 129-139.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1997): “*El tercer mundo* (1934) y *Las adelfas* (1928): un diálogo teatral entre Pilar de Valderrama y los Machado”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11, pp. 155-169.
- PERAL VEGA, Emilio (2015): *Pierrot/Lorca. White Carnival of Black Desire*, London: Tamesis.

- PERINAT MACERES, Adolfo; MARRADES María Isabel (1980): *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid: CSIC.
- PICAZO, Caridad M. (1936): “Libros recibidos”, *Mundo femenino*, 112, 1 de marzo, p. 11.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (2012): “Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43, pp. 95-114.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2009): “*Las adelfas* (1928), de los Machado, y *El tercer mundo* (1934), de Valderrama: dos propuestas de renovación teatral en clave simbolista”, *Anales de la literatura española contemporánea*, *ALEC*, 34, 2, pp. 527-557.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2015): “Modelos de identidad femenina en el teatro de Halma Angélico”, *Anales de la literatura española contemporánea*, *ALEC*, 40, 2, pp. 225-252.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.) (2014): *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*, Sevilla: Punto Rojo.
- ROTA, Ivana (ed.) (2007): *Entre la cruz y el diablo y Al margen de la ciudad*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- ROTA, Ivana (2009): “Halma Angélico y la revista *Mujer* (1931)”, en Bernard, Margherita; Rota, Ivana; Bianchi, Marina (eds.): *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo: Sestante Edizioni, pp. 449-461.
- ROTA Ivana; SERVÉN DÍEZ, Carmen (eds.) (2014): *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, Sevilla: Renacimiento.
- ROTA Ivana; BERNARD Margherita (eds.) (2015): *Mujer, prensa y libertad*, Sevilla: Renacimiento.
- RAS, Matilde (1917): *Grafología. Estudio del carácter por la escritura*, Barcelona: Estudio.
- RAS, Matilde (1929): *Grafología: las grandes revelaciones de la escritura*, Barcelona: Labor.
- RAS, Matilde (1930): “El teatro íntimo Fantasio es un esfuerzo de renovación escénica”, *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto, pp. 8-9.
- RAS, Matilde (1931a): “La mujer en la literatura. Víctor Catalá”, *Mujer*, 20 de junio, p. 2.
- RAS, Matilde (1931b): “La mujer en la acción social. ¿Prehistoria, actualidad o vanguardia? El feminismo prehelénico”, *Mujer*, 11 de julio, p. 3.
- RAS, Matilde (1934a): “Estudio grafológico”, *Mundo femenino*, 100-101, julio, p. 4.
- RAS, Matilde (1934b): “El amo” y “El taller de Pierrot”, en Castro, Cristóbal de: *Teatro de mujeres*, Madrid: Aguilar.
- RAS, Matilde (1936): *Charito y sus hermanas*, Madrid: Aguilar.
- RAS, Matilde (1951): *Historia de la escritura y de la grafología*, Madrid: Plus Ultra.
- RAS, Matilde (1968): *Heroísmos oscuros*, Madrid: Ediciones Cid.
- RAS, Matilde (2016): *Cuentos de la gran guerra*, Sevilla: Renacimiento.
- RAS, Matilde (2018): *Diario*, Sevilla: Renacimiento.
- RUSSO, Antonella (2016): *Catálogo y estudio de la revista Horizonte*, Sevilla: Renacimiento.
- RUSSO, Antonella (2018): “Scrittura ed esilio: l'occulto sentiero di Elena Fortún”, *Testi e linguaggi*, 12, pp. 97-109
- SCANLON, Geraldine M. (1986): *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid: Akal.

[SIN NOMBRE] (1935): “Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. En el extranjero”, *ABC*, 31 de marzo, p. 53.

[SIN NOMBRE] (1936): “Edición de un folleto. Homenaje a Clara Campoamor”, *El Sol*, 11 de junio, p. 4.

STAROBINSKI, Jean (1970): *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève: Skira.

TORRES NEBRERA, Gregorio (2009): *El posible/imposible teatro del 27*, Sevilla: Renacimiento.

VILCHES DE FRUTOS María Francisca; DOUGHERTY, Dru (eds.) (1992): *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca.

VILCHES DE FRUTOS María Francisca; DOUGHERTY, Dru (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid: Fundamentos.