

## LOCAS, BRUJAS Y AMAZONAS EN EL AKELARRE TEATRAL (Mujeres en la Historia del Teatro e historias de Mujeres de teatro)

Por Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira

Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid

*Es preciso comprender cómo las grandes estrategias de poder se incrustan, hallan sus condiciones de ejercicio en microrrelaciones de poder... Designar estas microrrelaciones, denunciarlas, decir quién ha hecho qué, es una primera transformación del poder. Para que una cierta relación de fuerzas pueda no solo mantenerse, sino acentuarse, estabilizarse, extenderse, es necesario realizar maniobras.*

Michel Foucault.

Quizás porque tradicionalmente su prestigio y relevancia social dentro de la supuesta *Gran Cultura* ha sido menor que los de pintores, escultores, compositores, o arquitectos, siempre hubo más representantes femeninas célebres en las artes escénicas que en otras expresiones artísticas. Sin embargo, es poco conocido por el gran público, y lo que quizás es aún peor, por la mayor parte de la crítica *especializada* y de los *académicos* contemporáneos. Al echar una rápida ojeada a nuestros programas y libros de texto, nos encontramos que la historiografía teatral ha dado muy poca cuenta de ellas y que, cuando aparecen, las artistas y sus obras son sistemáticamente infravaloradas y desprestigiadas. No sólo se las ha hecho desaparecer del recuento de la historia de los grandes logros; sino que cuando son recordadas es por sus relaciones personales, como madres, esposas, amantes, alumnas o hijas de *grandes hombres*, por su belleza, *excentricidad* (un eufemismo para referirse a su *locura*) o, en el mejor de los casos, como cantantes, actrices y bailarinas (es decir *intérpretes* que utilizan su *cuerpo como herramienta*) y no como *creadoras intelectuales* (directoras, dramaturgas, diseñadoras escénicas, empresarias o impulsoras de nuevas teorías y/o prácticas escénicas).

Definidas como *putas, locas, brujas* o *amazonas*, por citar sólo algunas de las categorías en los *márgenes de la sociedad bien pensante* en las que habitualmente se les encasilla, las mujeres han estado presentes en el centro de la historia del teatro, y no solo de manera excepcional, anecdótica o ejerciendo oficios considerados femeninos, y por tanto *menores*, sino también en aquellas disciplinas que implican una posición de poder, destreza intelectual y control técnico, y que por ello aparecen como propios de hombres en el imaginario colectivo. Las mujeres no han sido, ni son, solo actrices, bailarinas y peluqueras, aunque ello sea reivindicable y nada desdeñable -sobre todo si

queremos romper con bipolaridades y definiciones estancas y obsoletas como las que separan cuerpo de mente-, sino diseñadoras, directoras de escena y dramaturgas. No ha sido su escaso número el que las ha invisibilizado, sino la historiografía decimonónica y la de gran parte del siglo XX, por cuestiones ideológicas; no por motivos estadísticos. La cuantificación no es algo objetivo, sino que está íntimamente ligada al propio planteamiento de la encuesta. En ese sentido, es difícil encontrar presencia femenina, cuando todas las características de su actividad son sistemáticamente excluidas del canon. Por ello, es fundamental hacer memoria histórica también en este frente:

La Historia del arte es la disciplina académica que se ocupa del estudio de la producción artística del pasado; por esta razón, los análisis que realiza y las conclusiones que plantea están fuertemente legitimados y, en consecuencia, crean y transmiten los patrones del *buen gusto*. La consagración, la garantía absoluta de pertenecer a la categoría *artista*, no es definitiva hasta que quien aspira a ello no aparece en los libros de Historia del arte. (Porqueres, 1994: 13).

Las mujeres en el teatro, como en otros ámbitos, han tendido a trabajar de manera colaborativa, y han contribuido a cuestionar las mismas nociones de creación individual, genio y autoría, amenazando con su mera existencia el régimen patriarcal y la supremacía masculina, así como sus lógicas económicas y políticas asociadas. En esta ponencia proponemos hacer un repaso sucinto por alguno de los casos más conocidos de esta historia oculta (o mejor dicho escamoteada) de las mujeres en el teatro: las dramaturgas de la Edad Moderna de la cultura hispánica, las directoras de escena en los inicios históricos de la profesión, en relación con las reivindicaciones de los derechos de las mujeres llevados a cabo por las sufragistas, y las escenógrafas y figurinistas en la revolución soviética, creadoras de la vanguardia teatral. También nos proponemos aportar algunas conclusiones acerca de las posibles causas y consecuencias de ese silenciamiento interesado, así como de los logros derivados de su resistencia vital e histórica.

### **1. LOCAS DE LA PALABRA: DRAMATURGAS EN LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA.**

*Solo en estado de delirio se puede componer la gran poesía.*

Demócrito.

En el mundo judeocristiano, la palabra es el territorio de los hombres. Este imaginario empieza a construirse desde el primer versículo del Génesis. A los hombres, hechos a imagen y semejanza de dios, les corresponde predicar la palabra sagrada y,

consecuentemente, la palabra profana (Agadinsky, 2007). Por eso son tan significativos los casos de mujeres escritoras, y aún más su profuso número, aunque hasta época muy reciente apenas se las ha estudiado<sup>1</sup>.

Quizás por esa relación de la escritura con la Iglesia, las mujeres escritoras de la Edad Media a los Siglos de Oro suelen tener relación con el convento. Como han señalado Nieves Baranda y M<sup>a</sup> Carmen Marín (2014: 11), «la escritora típica de la Edad Moderna española fue una monja»<sup>2</sup>. El convento es lugar de libertad<sup>3</sup> para muchas mujeres, otras veces es lugar de reclusión<sup>4</sup>, pero en todo caso, las monjas son el colectivo más educado entre las mujeres, aunque su educación no es reglada, por lo que su producción literaria es muy diferente de la escritura institucionalizada, como explican las mencionadas estudiosas. En este sentido y en relación con el título del epígrafe, podemos establecer una relación entre convento y *manicomio*. De un lado, muchas de estas escritoras entrarían en el paradigma de lo que hoy se entiende por *locura* o enfermedad mental: tuvieron estigmas, visiones y oían voces. De otro, como acabamos de decir, el convento es un lugar alejado del mundo y el arte de estas mujeres entraría en lo que hoy denominamos *arte brut* (el producido por enfermos mentales), y en todo caso *arte visionario*<sup>5</sup>, *arte marginal* o *arte outsider*, pues crean mundos propios, al margen de las reglas de la academia, siguiendo los dictados de su mundo interior. De todos modos, a partir del Renacimiento, momento en que se organizan y reglan las órdenes

---

<sup>1</sup> En este sentido es especialmente reseñable el trabajo del grupo de investigación BIESES, quienes han construido una base de datos que en estos momentos da cuenta de 9.000 nombres de mujeres escritoras españolas entre los siglos XVI y XIX. También el trabajo pionero de la Asociación de Directores de Escena (1996).

<sup>2</sup> Decimos hasta el siglo XVIII porque entonces se produce una cierta secularización de la sociedad así como la extensión de cierta precaria *instrucción* -más que educación- también a las niñas. Hasta entonces, hubo pocas mujeres escritoras exitosas que vivieran de su trabajo al margen del convento. Ejemplos son María de Zayas y Ana Caro, aunque la escasez de datos biográficos nos impiden afirmar una separación absoluta con este ámbito a lo largo de toda su vida.

<sup>3</sup> En la Edad Media, desde la desmembración del Imperio Romano, muchas mujeres viven en beaterios, comunidades sin ningún tipo de autoridad masculina (Contreras, 2013). Es el caso del después convento de la Cruz, en Cubas de la Sagra, donde ingresaría la *santa* Juana de la Cruz, de quien hablaremos más adelante. También de las beguinas, que recientemente han salido a la luz tras la muerte de la última de ellas.

<sup>4</sup> Por ejemplo, la famosa dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda, condenada por adulterio a ingresar en un convento o María Josefa de Jovellanos quien, a pesar de ser viuda e independiente, y tener el honor de ser la primera poeta en bable, decidió ingresar en un convento *voluntariamente* cuando su afamado e *ilustrado* hermano Melchor Gaspar le disuadió de contraer matrimonio con un hombre de inferior clase social por el perjuicio que eso supondría para el honor familiar.

<sup>5</sup> El Museo de Arte Visionario de Baltimore, define así el arte visionario: «*Visionary art as defined for the purposes of the American Visionary Art Museum refers to art produced by self-taught individuals, usually without formal training, whose works arise from an innate personal vision that reveals foremost in the creative act itself.* In short, visionary art begins by listening to the inner voices of the soul, and often may not even be thought of as *art* by its creator» [en línea: <<http://web.archive.org/web/20100419061430/http://www.avam.org/stuff/whatsvis.html>>].

religiosas, toda actividad literaria y artística de las monjas está sujeta a la autoridad masculina.

Aún menos estudiado que la actividad netamente literaria de las mujeres está el teatro conventual<sup>6</sup>, es decir, el estudio de todos los aspectos de la escenificación realizado por monjas dentro del espacio del convento. El poco interés por el estudio de éste tiene dos motivos principales: uno es el endógeno androcentrismo de los estudios teatrales y otro el endógeno androcentrismo de la misma iglesia católica, lo que conlleva la sistemática marginación de toda actividad realizada por y para las monjas, más aún en el ámbito de la clausura, definida de partida y sin el menor conocimiento como obra menor, inferior e insignificante. La clausura conventual, como hemos dicho, se concibe como una reclusión similar a la del manicomio. Las únicas monjas-escriptoras que han parecido escapar a esta marginación, estudiadas como excepciones, han sido sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), Hildegar von Bingen (1098-1179) y santa Teresa de Jesús -o de Ávila- (1515-1582). La realidad es que hubo muchas monjas escritoras, y la mayoría de ellas fueron dramaturgas, actrices, directoras de escena, escenógrafas y/o figurinistas.

A continuación vamos a centrarnos en la obra de una de las místicas dramaturgas-directoras menos conocidas y más singulares del periodo de tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento, época de gran protagonismo de las mujeres (Vollendorf, 2005): Juana Vázquez, más conocida como Juana de la Cruz (1481-1534), aclamada como santa por la devoción popular. Su singularidad radica, precisamente, además de en la originalidad de ciertos episodios de su vida y su escritura, en su vinculación al mundo teatral, tanto en su propia práctica como en las diferentes dramatizaciones de las que ha sido objeto a lo largo de la historia, inspirando y protagonizando obras de Tirso de Molina, José de Cañizares, Salas Barbadillo y Bernaldo de Quirós.

De su vida y milagros baste destacar que, según cuenta la hagiografía, Dios le cambió de sexo estando en el vientre de su madre a petición de la Virgen María, pero le dejó una nuez masculina como recuerdo de su origen como varón. En la adolescencia huyó de su casa y de un matrimonio concertado vestida de hombre para profesar como monja en el Beaterio de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra. En 1504 se inician los éxtasis y raptos, y en 1507 comienza a predicar, pero los preladados de la orden

---

<sup>6</sup> Así, en la magna *Historia del Teatro Español* dirigida por Javier Huerta (2002), no deja de asombrar que no haya ni un solo epígrafe dedicado a este ámbito -tampoco se menciona, por lo tanto, el convento como uno de los espacios teatrales del periodo-, si bien incluye otro de los terrenos poco estudiados hasta ahora: el teatro escolar, y un apartado a mujeres dramaturgas preparado por Fernando Doménech.

le imponen silencio y la recluyen en su habitación. Al año siguiente, después de aparecerle los estigmas, los prelados le permiten predicar ante la comunidad y el pueblo que acude, incluidos el Gran Capitán, el Cardenal Cisneros y el mismo Emperador Carlos V, de quienes fue consejera en cuestiones políticas. La predicación, que sigue durante 13 años, pretende «confortar la fe de los sencillos», y es recogida por las monjas en un manuscrito llamado *El Conhorte*. El 3 de mayo de 1509, a los 28 años, es elegida abadesa. Comienza su mandato estableciendo Votos y Clausura. Se produce, así, el tránsito del Beaterio a la III Orden Regular. Al año siguiente, 1510, el Cardenal Cisneros la nombra párroco de Cubas y, por lo tanto, le da en usufructo los bienes y beneficios de la parroquia de Cubas para el sustento de las Monjas<sup>7</sup>, privilegio que es ratificado por el papa Julio II. Después cae en desgracia, es rehabilitada y, a su muerte, su cuerpo incorrupto será exhumado, inhumado y trasladado por la iglesia en varias ocasiones. Su Causa y proceso de beatificación siguen abiertos (Surtz, 1995, 1997; Triviño, 1999; García de Andrés, 1999).

*El Conhorte*, como decimos, recoge 72 de los sermones predicados por la *santa*. Si bien las visiones eran una actividad propia de mujeres, la predicación es una función sacerdotal, masculina, que a ella se le permite pues tales sermones son dictados por Dios y a él se debe también el mandato de escribirlos, cosa que hace una monja analfabeta: Sor María Evangelista. Cada sermón consta de una recreación novelada de un episodio bíblico, la descripción de las representaciones y festejos que tienen lugar en el cielo para celebrar las fiestas del año litúrgico -que incluyen bailes, diversiones y caballos- y, seguidamente, la interpretación espiritual. Destacan los temas que hoy denominamos feministas. No solo ella es un personaje andrógino, como ha estudiado Surtz (1997: 31): «quien vive consciente de que fue destinado a ser del sexo opuesto no puede más que vivir consciente también de la arbitrariedad de las definiciones sexuales ante dios», sino que en su escritura, como ocurre en en el mundo medieval, san Francisco y el mismo Cristo se consideran figuras femeninas y su pasión se equipara al parto. También es de origen medieval la fábula de Adán y Eva recogida por ella en la que se establece la igualdad primigenia de hombres y mujeres y posterior diferenciación de los sexos. Por eso, Dios en algún momento afirma «pues también soy niña como vosotras» (sermón 6, 25), y más tarde dice «E a todas las niñas que allí estaban

---

<sup>7</sup> Este privilegio es raro a partir del Renacimiento, aunque la jurisdicción de las mujeres es bastante frecuente en la Edad Media, teniendo algunas poder espiritual y civil. Algunas mujeres reconocidas como párrocos por Roma fueron, además de la santa Juana de la Cruz, la abadesa de las Huelgas y la abadesa de Fontevrault.

tomábalas él mismo para sí e bautizábalas e poníalas en el prado de holganza. Para significar que a todas las mujeres dio el Salvador las bendiciones en igualdad de los varones en el santo Bautismo» (sermón 11,15).

En cuanto a su labor teatral, en *El Conhorte* se recogen algunas representaciones en el Cielo que, sin duda, son parte de los espectáculos que organizaba en el convento. Es interesante, frente a la conocida persecución del teatro, la dignificación de él que hace la santa Juana, pues Dios mismo hace teatro y todo tipo de juegos y fiestas:

E viéndolos a los bienaventurados su divina majestad [...] hablóles con grande poderío e amor diciendo: ahora, mis amigos e amigas, pues me habéis ofrecido todos vuestros dones e haberes que teníais y yo os había dado, y estáis desnudos e despojados así como nacisteis, es mi voluntad que dancéis e bailéis e toquéis e cantéis e adoréis e hagáis cuantos juegos y placeres pudiéredes (sermón 30, 13).

Todos y cada uno de los sermones incluyen la descripción de espectáculos teatrales y parateatrales, y son, en general, la parte más importante, en número de páginas, de cada sermón. Además, algunos son auténticos autos sacramentales, como ocurre con el de la Asunción (sermón 46, 29). Esto quiere decir que el arte escénico, en el contexto de la celebración de las numerosas fiestas, es primordial en su concepción de la vida conventual, y contrarresta las mortificaciones a las que las monjas se someten. El teatro, así, es forma de conocimiento y de enseñanza, además de celebración. Por lo tanto, a él se dedican muchos de los esfuerzos y el tiempo de las monjas, logrando seguramente resultados de gran virtuosismo.

## **2. AMAZONAS DEL ESPACIO: DISEÑADORAS ESCÉNICAS EN LA REVOLUCIÓN RUSA.**

*Una revolución real sin precedentes por su magnitud y su importancia para el futuro está borrando todos los viejos conceptos, costumbres, ideas, cualidades y vínculos, sustituyéndolos por otros nuevos muy distintos, como si los tomara prestados de otro planeta o de criaturas extraterrestres.*

Liubov Popova.

Durante la Revolución Rusa de 1917, las artes aplicadas y el diseño atrajeron a numerosas y numerosos artistas que buscaban llegar a un público más amplio y transformar las relaciones entre las distintas prácticas artísticas, y entre estas y la sociedad. Como en otros momentos en los que se quiebran las *fronteras entre arte y vida*, las grietas del sistema permitieron la entrada de numerosas mujeres. La fuerza de su experimentación artística, su mentalidad profesional y su vida personal *poco*

*convencional* habla de un compromiso que, como tantas otras experiencias feministas-femeninas, no tiene lugar en la exterioridad de las ágoras académicas, sino en el día a día de la acción directa. El arte del siglo XX es impensable sin contribuciones como las de Natalia Goncharova, Alexandra Exter, Liubov Popova y Varvara Stepanova, entre otras muchas. En su época fueron reconocidas y valoradas, y el ambiente cultural en que se movieron les era tan propicio que se llegó de la hablar de la escena cultural rusa como de un *matriarcado de las Amazonas*<sup>8</sup>: «la identificación de la mujer con el Otro (lo misterioso, lo inconsciente, lo arcaico) pudo ser una situación cómoda para ellas (las artistas rusas), ya que la filosofía rusa favorecía al Otro. Para el público ruso de principios de siglo las mujeres encarnaban el arte ruso» (Dyogot, 2000: 113). Sin embargo, tan pronto se consolidó la Revolución soviética no tardó en instaurarse un patriarcado en el que de nuevo el hombre artista no sólo tenía el poder y los privilegios, sino todo el espacio en la Historia.

La trascendencia que sus aportaciones tuvieron en el desarrollo de la escenificación teatral y el arte contemporáneo en general, fue ensombrecida por la de unos compañeros co-diseñadores y artistas con los que trabajaron en condiciones de igualdad -como Malevich, Larionov o Rodchenko-, por el nombre de los directores de escena con los que colaboraron -como Meyerhold y Tairov-, o incluso por los productores que les contrataron -como Diaghilev-. Sería interesante ahondar en los porqués y cómo, un grupo tan numeroso de artistas que llegó a ser tan influyente y célebre en un periodo tan relativamente reciente, cae en el ostracismo y el olvido; pero lo dejaremos para próximas reflexiones, e intentaremos en esta ocasión dedicar el breve tiempo que nos corresponde a rescatar una de esas experiencias, simple ejemplo de otras tantas. Ese es el caso de Natalia Gontcharova (1881-1962), una de esas muchas *amazonas de las vanguardias*<sup>9</sup> comprometidas con la libertad de creación y el rechazo a la academia<sup>10</sup>. Una artista de eclecticismo militante que puede verse como el paradigma de una forma

---

<sup>8</sup> El poeta cubofuturista Benedikt Livshits fue el primero en describir a las artistas soviéticas como «auténticas Amazonas, jinetes escitas» (Bowl, 2000: 21), pero la metáfora de la *fiera creativa* y la *Amazona militante* fue muy popular en la Rusia prerrevolucionaria, y tenía claras alusiones políticas a las llamadas *Amazonas de Moscú* de la década de 1870: *Mujeres de la Organización Revolucionaria Social Rusa* que creyeron en la violencia, incluso en el asesinato, como instrumento político efectivo.

<sup>9</sup> *Amazonas de la vanguardia* es el nombre de la exposición antológica celebrada el año 2000 en el Museo Guggenheim Bilbao con la que se inauguró la reivindicación del trabajo de las artistas soviéticas. (Bowl, J. E., Drutt, M., 2000).

<sup>10</sup> Como ella misma dijo «es terrible cuando la formulación de teorías empieza a sustituir el trabajo creativo. Los creadores con talento no han creado nunca teorías, sino obras sobre las que se han desarrollado más tarde las teorías; y luego, a partir de estas teorías, se han creado obras de muy baja calidad en general» (Goncharova, 1912).

de operar que podríamos calificar de *típicamente femenina*, y del análisis y sesgo que el relato oficial de la historia hace. Su trabajo fue ampliamente seguido por los medios de comunicación del momento y no tuviera reparos en defender sus opiniones con la contundencia que expresa en la *Carta abierta* fechada aproximadamente en 1913:

¿Qué puedo decir de las mujeres que no se haya dicho ya mil veces? Repetir todas las bondades e idioteces que se han dicho de mis hermanas miles de veces resulta terriblemente aburrido e inútil, así que en lugar de hablar de ellas, quiero decirles algo: creed más en vosotras, en vuestras fuerzas y derechos ante la humanidad y ante Dios, creed que todos, incluidas las mujeres, tenemos una inteligencia a imagen y semejanza de Dios, que no existen límites para la voluntad y la mente humanas [...] Recordad también que cuando un colega es vil, vago y estúpido, otro acabará perdiendo la mitad de su tiempo luchando con él, con lo que sólo le quedará la mitad de su tiempo para las demás actividades de su vida.

Participó en numerosos debates, polémicas y exposiciones, y de cierta forma convirtió su propia vida en una *obra de arte*, pintando en su cara extraños signos, desafiando al público con escotes vertiginosos, interviniendo en cabarets futuristas y exponiendo pinturas que el censor de Moscú consideró sacrílegas. Junto al también artista Michael Larionov formó una pareja modélica, por su respeto mutuo y colaboración<sup>11</sup>, artísticos y personales. Introdutora en Rusia de tendencias artísticas como el Rayonismo, el Futurismo, el Cubismo y el Cubofuturismo, mantuvo su *identidad creativa* y como fuentes de inspiración, además de las *oficiales* (Picasso, Braque, Gleizes), recurrió a lo local, periférico y popular. Rechazó la ruptura total con el pasado propuesta por Marinetti y contribuyó a presentar la tradición *oriental* y lo *femenino*<sup>12</sup>, expresiones radicales de la *otredad*, como origen del arte moderno; al mismo tiempo que proponía «un acercamiento a la cultura de masas, al cine, al ilusionismo y a las ferias, en el que podemos encontrar muchos de los motivos de la fascinación por la tecnología que abrió las alas de la imaginación suprematista y del constructivismo que desarrollaron sus compañeras más jóvenes» (Blas Brunel, 2007:

---

<sup>11</sup> A pesar de comentarios como los que aparecen en el catálogo publicado por el Ministerio de Cultura español para la exposición que sobre *Dada y Constructivismo* tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía en 1984, y que no por sonrojantes son menos indignantes: «mientras, su marido es conocido por su peculiar contribución abstracta al cubismo, Natalia Gontcharova, asociada al nombre de su compañero de tareas artística Michael Larionov, hizo experimentación futurista también en la pintura y el diseño, siendo uno de los pocos casos, tal vez por su procedencia aristocrática, que tiene un nombre con brillo casi propio».

<sup>12</sup> La valoración del trabajo realizado por mujeres anónimas, se reflejó en el interés de los artistas más vanguardistas por las artes y oficios tradicionales que desde finales del siglo XIX permitió una *tolerancia social* a la *mujer artista* sin equivalentes en el resto de Europa (Blas Brunel, 2007). Mikhail Tsetlin, amigo de Gontcharova, escribía en 1916: «las mujeres han legado al patrimonio artístico de la humanidad mucho más de lo que pudieran suponerse. Han sido ellas las colaboradoras desconocidas, ocultas, del arte. Han sido ellas las que hicieron los encajes, bordaron los tejidos, tejieron las alfombras. Ellas subieron el nivel de vida artístico con sus aspiraciones estéticas». (Bowl, J. E., Drutt, M., 2000).



53-54).

Los extravagantes adornos corporales y los peinados de inspiración tribal que lució, y que la prensa se encargó ampliamente de difundir, dejan constancia de la fuerte influencia primitivista del futurismo ruso, que adquirió en la obra de Natalia Gontcharova nuevos matices: la riqueza ornamental (que perfeccionará en sus colaboraciones con Diaghilev para los Ballets Rusos) y la reivindicación de las artes y artesanías tradicionales (iconos, bordados, encajes y grabados populares). Como ella misma decía: «¿Pintura decorativa? Poesía poética. Música musical. Toda pintura es decorativa, puesto que adorna, *embellece*.» (Tsvietáieva, 2006: 99-100)

Cuando abandonó Moscú en 1914 para montar sus escenografías para los Ballets Rusos de Diaghilev, Gontcharova estaba en el mejor momento de su carrera artística y era un modelo para los artistas de su generación, especialmente para las mujeres. Tras este primer viaje a París, donde realizó los decorados y los figurines para el ballet de Rimsky-Korsakov *Le coq d'or* (*El gallo de oro*), los encargos teatrales se sucedieron. Durante los años veinte continuó con sus proyectos escénicos (entre los que destacan los figurines para *Una noche en el monte pelado* de Mussorsky con coreografía de Nijinsky de 1924 y los diseños escenográficos para el nuevo montaje de *El pájaro de fuego* de Stravinsky que realizó para los Ballets Rusos en 1926) y organizó numerosas exposiciones de sus trabajos. Aunque las espectaculares demostraciones de color y las formas simplificadas de sus propuestas fueron percibidos por los espectadores parisinos como exóticos y propiamente rusos, precisamente ese carácter decorativo, femenino incluso, opuesto a las masculinas, abstractas y despojadas propuestas del Movimiento Moderno, lejos de ser un inconveniente, impulsó internacionalmente sus diseños para el teatro, la moda y la ilustración. Convirtiendo la herencia bizantina y popular rusa en la marca característica de sus siguientes producciones y contribuyendo a crear un nuevo modelo de *orientalismo*, que marcó a Gontcharova como *artista rusa*, aunque permaneció expatriada en París el resto de su vida.

### **3. BRUJAS EN ACCIÓN: DIRECTORAS EN LOS ALBORES DE LA ESCENIFICACIÓN CONTEMPORÁNEA.**

*Gordon Craig se ha convertido en el director más famoso de Europa no produciendo nunca nada, mientras Edith Craig sigue siendo la más oscura a fuerza de producirlo todo.*

G. Bernard Shaw

Decía Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (2003) que si el mundo se hubiera concebido de manera menos irracional, las posibilidades de realización personal y profesional de una hipotética hermana de Shakespeare, en el caso de haber existido, habrían sido las mismas que tuvo su hermano. Aquí nos encontramos con un caso verídico que muestra que la *racionalidad* sigue estando bajo el dominio masculino, y que, aunque en la práctica esa realización fue posible, en la teoría la pregunta de ¿por qué las mujeres no merecen el calificativo de *genios*?<sup>13</sup> continua sin ser resuelta (Blas Brunel, 2013b). Edith Craig (1869-1947), directora de escena, actriz, productora y diseñadora escénica de singular importancia y prestigio a principios del siglo XX, no terminó en el Támesis como la imaginaria hermana del bardo británico (entre otras cosas porque se mantuvo lo suficientemente *alejada* de los hombres como para promover el embarazo desencadenante de su definitiva *caída*), pero nada impidió su olvido, y la injusta ausencia de su nombre y de su ingente e interesante trabajo, en los libros de historia del teatro.

La cuestión va más allá de una simple anécdota, pues la existencia de la hermana, no de Shakespeare, pero sí de Edward Gordon Craig, pone en cuestión la validez de una historiografía que ha considerado «un pequeño grupo de directores –Stanislavski, Edward Gordon Craig, Appia- como los padres de la escena del siglo XX, olvidándose de las madres» (Blas Brunel, 2009: 170). Dejando a las mujeres el papel de silenciosas y discretas hadas madrinas, malvadas madrastras o brujas mandonas. Y lo que es peor, intentando hacernos creer que el relato oficial es la realidad natural, y no una ficción, un cuento, un discurso entre otros muchos posibles, pero que construye el imaginario en el que todas y todos vivimos, y a partir del cual se regulan nuestras subjetividades, nuestro lugar en la sociedad y nuestra razón de ser. Por ello no vamos a repetir nuevamente los argumentos conocidos acerca de las limitaciones que marcan la vida de las mujeres desde su nacimiento, e insistiremos en la pérdida que para el colectivo supone su olvido. Como también advertía Woolf, las dificultades no son exclusivas de las féminas. Difícilmente puede surgir un Einstein o un Mozart entre las clases más desposeídas o de contextos no occidentalizados. Un caso como el que nos ocupa es significativo por

---

<sup>13</sup> Ni siquiera en la categoría de *genios frustrados*. El contraste entre la ostentosa defensa teórica de las pocas producciones de su hermano Edward Gordon y el callado e intenso trabajo práctico de Edy, es llamativo. Su gran amigo y valedor, Bernard Shaw, apuntaba con su habitual ironía en 1931 para *The Observer*: «considero la profesión del Sr. Craig muy rara: él se ha presentado a sí mismo al mundo, y hasta cierto punto lo ha conquistado, en calidad de genio frustrado... Miren a Edith Craig, que, bajo condiciones que frustrarían cualquier genio frustrable, no sólo ha producido muchas obras interesantes, sino que también las ha vestido». (Blas Brunel, 2009: 173).

constatar la recepción comparativa en un mismo campo, en este caso la dirección escénica, de la obra de dos hermanos de distinto sexo. Mostrando no sólo la diferencia de oportunidades con las que cuentan, a pesar de pertenecer a una misma familia, entorno cultural y clase social, sino como parte del problema está más relacionado con la transmisión de su trabajo y con la atención recibida por parte de críticos e historiadores, que con la práctica profesional propiamente dicha. Datos objetivos parejos, como sus maneras dictatoriales, personalidad carismática y perfeccionismo visionario, son interpretados de diferente forma. En un caso como señal de su genialidad (Edward Gordon Craig: *el incomprendido profeta de un Arte Nuevo*) y en otro como síntoma de un carácter *difícil*<sup>14</sup> (Edith Craig: *la bruja autoritaria incapaz de adaptarse a la sociedad*).

No casualmente hemos querido terminar nuestra relación de *mujeres perdidas* en los márgenes de los libros de historia, con el concepto de bruja aplicado a una directora de escena. Más concretamente a la que se puede considerar primera directora de escena en su acepción contemporánea. O al menos, una de las primeras mujeres que explícitamente se define a sí misma como tal<sup>15</sup>. Y nos parece significativo enfrentar su figura, y la forma y el lugar en los que desempeñó su ejercicio artístico, con la de su hermano, máximo representante del concepto de director de escena como demiurgo onnipotente, ya que como dice Silvia Federici en su célebre *Calibán y la bruja*:

La caza de brujas fue instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos. Esto quiere decir que los cazadores de brujas estaban menos interesados en el castigo de cualquier transgresión específica, que en la eliminación de formas generalizadas de comportamiento femenino que ya no toleraban y que tenían que pasar a ser vistas como abominables ante los ojos de la población. (Federici, 2010: 233).

El comportamiento de Edith Craig trasgredió todo lo tolerable: No sólo desarrolló la mayor parte de su creación artística con grupos alejados del mercado «haciendo de la

---

<sup>14</sup> Su primo segundo, el actor John Gielgud, nos proporciona en sus memorias la visión aceptada de su carácter: «La personalidad de Edy no era agresivamente masculina, aunque a veces era brusca y grosera, y muy autoritaria con los que trabajaban con ella. Fue una diseñadora de vestuario muy inteligente, y más adelante una original directora de escena, pero en sus mejores años estaba demasiado ocupada para ser diplomática o popular». (John Gielgud, 1972).

<sup>15</sup> La propia Edith, recordando el escándalo en los círculos teatrales y en la prensa cuando en 1907 se anunció que sería la directora de la gira americana de su madre, decía: «yo fui la primera mujer directora de escena que consta; He iniciado una nueva profesión para las mujeres; Soy la pionera de una nueva salida en el negocio teatral». La importancia de este dato es tan decisiva que en numerosos estudios trazan a partir de él la cronología de la historia de las mujeres en la dirección escénica: “Antes de Edy Craig” y “Edy Craig y posteriores” (Schafer, 2000; Blas Brunel, 2009).

escasez de medios virtud y del trabajo en equipo obligación», sino que «ser feminista, pacifista y vivir en ménage à trois lesbiano durante más de 40 años<sup>16</sup>, no ayudó a granjearle las simpatías de los estudiosos convencionales del teatro» (Blas Brunel, 2009: 170). Al poner su atención lejos de las expectativas del teatro comercial, primero con la Actresses' Franchise League que ayudó a fundar en 1908, y después en 1911 con la sociedad teatral The Pioneer Players<sup>17</sup>, además de poner sobre la escena la reivindicación de los derechos de las mujeres, empezando por el sufragio, cuestionó con su forma de trabajo la noción misma de arte y la hegemonía patriarcal del sistema cultural. Por lo que no es extraño que cuando el grupo cesó su actividad, encontró oportunidad para su talento en el movimiento del Little Theatre, ayudando a poner las bases del llamado teatro de la comunidad.

El gran problema para su estudio fue precisamente que según parámetros convencionales, no hicieron, ni tuvieron la intención de hacer *gran teatro*. Pero en ello está también la principal aportación que nos hace: su teatro, a primera vista, demasiado efímero e improvisado, en el que la belleza, e incluso la profesionalidad, es subordinada a la causa, abre la puerta al siglo XXI a una teatralidad plena de compromiso social, que pone freno a los excesos del siglo XX. Las comunidades de su escena no tenían nada que ver con la tecnología o la técnica que a veces parece querer sustituir la humanidad del teatro.

En un teatro político como el de The Pioneer Players, en el que se incorporaba la vida de su audiencia militante, transfigurándola, el pensamiento, los actores y la audiencia eran uno. Un ejemplo práctico del *espectador emancipado* sobre el que teorizará Jacques Rancière (2010) años después; y que tan difícil parece de llevar a la práctica si seguimos viendo el problema a través de los ojos de la dominante y poderosa élite masculina, como un asunto de los individuos; y no como parte de «la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y de la percepción de la realidad que imponen a los seres humanos que formamos parte de ellas» (Nochlin, 2008: 283). (Blas Brunel, 2013)

A su compromiso estético se unió uno ético e ideológico que permite entender el sentido de las palabras de Bernard Shaw (Fisher, 1995) cuando dijo que The Pioneer Players «hizo más para la vanguardia teatral que cualquier otro grupo de teatro» y muestra nuevos modelos en los que reflejarnos en la actualidad (Gandolfi, 2003). Superados los prejuicios asociados a los supuestos grupos no profesionales, a los que se añaden los tradicionalmente ligados a las féminas (Chansky, 2004), debe ser visto como

---

<sup>16</sup> A diferencia de la conocida inestabilidad sentimental de sus padres (la legendaria actriz Ellen Terry y el líder del Movimiento Estético, el arquitecto, arqueólogo y diseñador de escena Edward William Godwin) y de su hermano Edward Gordon, conocidos por lo poco duraderas de sus parejas, Edith Craig vivió durante la mayor parte de su vida un sólido ménage à trois con la escritora Christopher St. John, Christabel Marshall, y la artista, Clare Tony Atwood.

<sup>17</sup> Sólo entre 1911 y 1921 produjo con The Pioneer Players 150 obras. Ni siquiera durante la Primera Guerra Mundial dejaron de trabajar; abriendo su agenda sufragista a cuestiones como el patriotismo, el pacifismo y el sindicalismo. Junto con un número de obras originales escritas por mujeres -como la primera escenificación moderna de Paphnutius de Roswitha de Gandersheim, la monja benedictina del siglo X a la que a menudo se considera la primera mujer dramaturga- montaron obras de autores como Paul Claudel, Antón Chekhov, Pierre Louys y Torahiro Kori (Kanawa).

un teatro de arte, en la línea de otros grupos experimentales de vanguardia más conocidos como el Théâtre Libre, el Freie Bühne, o el Cartel des Quatres. Pero en el que la figura del líder carismático (André Antoine, Otto Brahm o Louis Jouvet) fue sustituido por un colectivo cuyo núcleo estaba constituido por un trío de mujeres que se mantuvieron en un anonimato fáctico. Con la dramaturga, traductora y periodista Christopher St. John y la pintora Clare *Tony* Atwood, conformó una *unidad de producción teatral* que cuestiona la noción misma de *un único-todo-poderoso director* y plantea un modelo de *creatividad a seis manos* que supera el binomio dirección-dramaturgia que tanto éxito tendrá a lo largo del siglo XX (Blas Brunel, 2009: 168-176). De alguna manera esto le hizo inclasificable e invisible para la historia, pero no para la reseña de la prensa nacional e internacional de su tiempo, ni para coetáneos como George Bernard Shaw, Margaret Webster o Virginia Woolf, que llegó a tomar su persona como principal inspiración del personaje de la Srta. LaTrobe de *Entre Actos* (1941), su última novela.

#### **4. CONCLUSIONES: EL AKELARRE TEATRAL. LA UTOPIA DE UNA AUTORÍA COLECTIVA.**

*Tomar la palabra es un acto clave para empoderarse, porque a través de la reescritura las mujeres han podido redibujar sus posiciones simbólicas dando a lo femenino una nueva dimensión.*

Nieves Baranda Leturio y M<sup>a</sup> Carmen Marín Peña.

Hemos hecho un somero repaso por tres lugares y momentos distintos de la Historia. Esto nos da una perspectiva amplia, y así pretendemos demostrar que las mujeres no han hecho arte solo en lugares concretos y épocas aisladas, sino a lo largo de toda la Historia, en contextos muy diferentes. Los que hemos elegido tienen algo en común: son momentos de crisis y cambio de paradigma, momentos de gran protagonismo de las mujeres, y situaciones en las que ese *protagonismo* se ha intentado escamotear del canon, enmarcado en una supuesta marginalidad que, buceando en los datos, no era tal. Podemos sacar algunas conclusiones: 1. que la historiografía nos miente, 2. que todos los derechos adquiridos se pueden perder, 3. que no hay razón para dejar de tomar la palabra, el espacio, la acción: la historia nos lo demuestra. Hay múltiples precedentes.

Las mujeres que hemos estudiado son un ejemplo pero, como hemos ido repitiendo, hubo y hay muchas, muchísimas, dramaturgas, escenógrafas y directoras. Las tres

citadas rompieron en gran medida los moldes de género, lo cual no quiere decir que fuesen en ese sentido *excepcionales*, sino al contrario, que los moldes eran y son demasiado estrechos como para contener la diversidad de los seres humanos. Eso sí, observamos en todas ellas una relación absoluta de arte y vida -el arte como práctica de la vida y la vida como práctica artística-, y una tendencia al trabajo colaborativo, a la práctica de lo *común* (Laval, Dardot, 2015). Y eso es algo que agrade inexorablemente a la razón neoliberal (Laval, Dardot, 2013). Como dice Jameson,

incluso hoy el trabajo de colaboración suscita escándalo [...] En realidad esto es un tema político (enmascarado tras moralismos de toda laya) que, en primer lugar, busca oponer temas identitarios/políticos contra cuestiones de clase, y luego, en otro nivel, pretende desprestigiar las políticas en su conjunto -entre otras, la acción de los colectivos- en nombre de lo personal y de la propiedad individual (Jameson, 2013: 25).

Llevamos tiempo reflexionando sobre este asunto. La forma de trabajo colaborativo reivindicado por los feminismos como característico de las mujeres, no es un mero asunto de lucha de géneros, sino de transformación del sistema. Como decíamos en otra ocasión,

[nos] interesan tanto el trabajo como la ideología de ciertos colectivos artísticos contemporáneos que tienen en común una idea comunitaria del arte y, en algunos casos, el anonimato o destrucción de la personalidad del creador artístico [...] experiencias como las de Luther Blissett, Wu Ming, Brothers Quay, Gilber & George, Hermanos Chapman o las Guerrilla Girls, por citar algunos ejemplos. Como explica Alan Moore<sup>1</sup>, *el arte comienza a partir de grupos, lo colectivo está en la base del arte*. Sin embargo, el Arte con mayúsculas tiende a verse como creación de una mano individual. *La obra de arte organiza las inversiones de capital en grandes colecciones, y estas inversiones organizan instituciones e historias*. No es extraño que la figura del genio creador apareciese en el XIX a la par que el Liberalismo. Ambas justifican, basándose indistintamente en el Espíritu o el darwinismo social, la existencia de élites culturales y económicas formadas por un grupo cerrado de familias. De este modo, aparece el fetichismo del arte, como lo calificó Marx: el objeto artístico se convierte en mercancía. Igualmente, en el ámbito teatral, se da la circunstancia de que el director único sigue siendo cabeza de cartel [...] En este culto a la personalidad, ocurre que grandes sumas de dinero en forma de subvenciones y exhibiciones se otorgan en función de la firma y no de la calidad de la obra. También la obra de arte teatral se ha convertido en negocio y adorno. Así, en el momento actual, de absoluto imperio de la ideología Neoliberal, en que *el artista contemporáneo se ha convertido en marca; el mercado, en especulación, y la obra, en símbolo de estatus* -como expone Julia Luzán en su reportaje “El arte de la nada” (País semanal, 20/12/2009)- es normal que los artistas que se sitúan fuera de estos parámetros mercantilistas reaccionen agrupándose, porque, en palabras de Moore: *Los colectivos de artistas no hacen objetos, hacen cambios* (Contreras, Becerra, 2010).

Este trabajo ocultado de las mujeres artistas nos demuestra la distancia entre la idea y la praxis en la cultura patriarcal. Porque, «ante todo debe cuestionarse el propio proceso de trabajo, también el de escritura. Como explica Ridout (2009), lo primero que debemos pensar es cómo hacer teatro políticamente. Es decir, antes de preocuparnos por

el contenido ético o político de la obra, debemos cuestionarnos si estamos trabajando éticamente» (Contreras, 2015: en prensa). Esto es lo que las mujeres llevan toda la Historia enseñando. Hoy,

En plena crisis económica y social, el arte en general, y el teatro en particular, debe encontrar su *lugar* en el terreno de la participación social y de lo político. Siempre que este último término se abra a su dimensión más humana. *Concienciando* en su sentido más amplio: Impermanente, inacabado y en proceso, vinculado definitivamente con la vida, individual y comunitaria. Ningún proceso transformador, y menos el artístico, puede mantenerse aislado del contexto del que es producto y reflejo, y que, al mismo tiempo, contribuye a legitimizar (Blas, Contreras, 2014: 48 ).

Desde el mundo del teatro, observamos cómo este magisterio de las mujeres se ha expandido, y los aquelarres se han extendido por todo el mundo. Hoy son muchas las compañías integradas por hombres y mujeres, o solo por mujeres, que discuten las estructuras jerárquicas patriarcales, compañías en las que se cuestiona la lógica del mercado del creador unipersonal (Contreras, 2011, 2016), compañías como Matarile Teatro, El canto de la cabra, Los hedonistas, Rimini Protokoll, etc. Compañías y creadores que han roto con las relaciones de poder, o entienden

El poder como verbo en vez de sustantivo, el poder en acción, el *empoderamiento* de cada persona que acaba con la competitividad, la jerarquía y el individualismo, y reniega de la *ideología de lo visible* teorizada por la profesora feminista Peggy Phelan (1993), que es consustancial al Poder. Esta ideología entiende que solo existe lo que se ve y, consecuentemente, su estrategia consiste en ocultar aquello que se quiere hacer desaparecer de la existencia, en este caso las mujeres y sus formas de organización, su praxis artística, pedagógica y vital (Blas, Contreras, en prensa).

Por eso, para concluir, solo nos queda constatar que, aunque a veces prefiramos creer lo contrario, la *invisibilidad* no es siempre un *superpoder* y que, afortunadamente, «las amazonas, esclavas (como los personajes de la última obra de María Rosa de Gálvez) o salvajes (como temen muchos), acechan tras los límites de la frágil identidad occidental» (Blas, Contreras, 2013: 158) empujándonos a entrar: las amazonas, las locas, las brujas hemos tomado la palabra, el espacio y la acción, y ya no nos los podrán quitar.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agadinsky, S., *Metafísica de los sexos. Masculino/femenino en las fuentes del cristianismo*. Madrid, Akal, 2007.

- Alba, C., “El motivo de la independencia en el teatro contemporáneo”, *TEATR@ Revista de Estudios Escénicos* 21 (2007): 50-83. Internet <<http://revistateatro.es.s110-155.furanet.com/node/4>>.
- Auerbach, N., *Ellen Terry. Player in her time*, New York, W.W. Norton & Company, 1989.
- Baranda Leturio, N., Marín Peña, M. C. (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Blas Brunel, A. E., “Amazonas del Espacio: Mujeres y diseño escénico en el Octubre Teatral que comenzó en marzo”, *Caminos de Bizancio*, Editorial Nausicaä, Murcia, 2007.
- Blas Brunel, A. E., “Trabajando a la sombra de las estrellas: Edy Craig o la dirección de escena entendida como un trabajo de participación comunitaria”, *ADE-Teatro* 125, 2009, pp. 168-176.
- Blas Brunel, A. E., “The Pioneer Players: La fusión de Arte y Vida como otra forma de “teatro político””, *ADE-Teatro* 146, 2013, pp. 62-64.
- Blas Brunel, A. E., “Perdidas: ¿No ha habido grandes mujeres artistas en las artes escénicas?”, Seminario *Diversidad e integración en la didáctica teatral*, dirigido por Jorge Saura, RESAD, 2013b [inédito].
- Blas Brunel, A. E., Contreras Elvira, A., “Hacer teatro políticamente: procesos de construcción de discursos comunes. Piscator y Brecht en el siglo XXI”, *ADE-Teatro* nº154, enero-marzo 2015, pp. 48-57.
- Blas Brunel, A. E., Contreras Elvira, A., “El personaje femenino en el teatro ilustrado, o el NO de las niñas”, Madrid, *ADETeatro*, nº 145, Abril-Junio, 2013, pp. 146-158.
- Blas Brunel, A. E., Contreras Elvira, A., “Desde dentro del círculo mágico. Espiritismo dialógico: pedagogía colaborativa y teatro discursivo. Cuando la forma y el contenido son indisolubles”, *La lámpara maravillosa*, Universidad Rey Juan Carlos, 2015, (en prensa).
- Bowl, J. E., Drutt, M., *Amazonas de la vanguardia. Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova*, Guggenheim, Bilbao, 2000.
- Cockin, K., *Edith Craig (1869—1947): Dramatic Lives*, Cassell, London, 1998.
- Contreras Elvira, A., “Patriarcado e totalitarismo. Consideraciones sobre o significado da institución familiar na democracia española”. *A Festa da Palabra silenciada*, nº 25, 2009, pp. 69-75.



- Contreras Elvira, A., “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el s. XXI”, *Acotaciones*, nº27, julio-diciembre 2011, pp. 55-82.
- Contreras Elvira, A., “Pedagogía teatral y género”, Seminario *Diversidad e integración en la didáctica teatral*, dirigido por Jorge Saura, RESAD, 2013 [inédito].
- Contreras Elvira, A., “Introducción a la obra *El coloquio de las perras*, dramaturgia colaborativa”, *Acotaciones*, nº 34, 2015 (en prensa).
- Contreras Elvira, A., “Oratoria y alegoría en el teatro discursivo y asociativo contemporáneo en España”, Madrid, Fundamentos, 2016, (en prensa).
- Contreras, A., Becerra, A., “Nuestras “Neuras” y la actualización del género cómico. Metálogo sobre el espectáculo “Neuras” de Ónfalo Teatro”, *ADE-Teatro*, nº 130, 2010, pp. 133-136.
- Cruz, J. de la, *El Conhorte: Sermones De Una Mujer La Santa Juana, 1481-1534*, Edición, introducción y notas de Inocente García de Andrés, Madrid, Fundación Universitaria Española - Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.
- Chadwick, W., *Arte, Mujer y Sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
- Chansky, D., “Fall girls of modernism. Woman and/as Audiences”, en *Composing Ourselves: The Little Theatre Movement and the American Audience*, Southern Illinois University Press, 2004.
- Doménech, F., “El teatro escrito por mujeres”, en J. Huerta Calvo dir., *Historia del Teatro Español*. Madrid, Gredos, 2003, pp. 1243-1260.
- Dyogot, E., “Mujeres creativas, hombres creativos y paradigmas de creatividad: ¿por qué ha habido grandes artistas mujeres?”, *Amazonas de la vanguardia*, Guggenheim, Bilbao, 2000.
- Federici, S., *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación capitalista*, Traficantes de sueños Madrid, 2010.
- Fisher, J. “Edy Craig and the Pioneer Players’ production of *Mrs. Warren’s Profession*”, *Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies*, Penn State Press, 1995.
- Gandolfi, R., *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Rome, 2003.
- García de Andrés, I., “Introducción” a Juana de la Cruz, *El Conhorte: Sermones De Una Mujer La Santa Juana, 1481-1534*, Madrid, Fundación Universitaria Española - Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.
- Gieldgud, J., *Distinguished Company*, Heinemann, Londres, 1972.
- Hormigón, J. A. (dir.), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, Madrid,

- Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996, 2 Vols.
- Huerta Calvo, J., *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2002.
- Jameson, F., *Brecht y el método*, Madrid, Manantial, 2013.
- Laval, C., Dardot, P., *La nueva razón del mundo*, Madrid, Gedisa, 2013.
- Laval, C., Dardot, P., *Común: Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*, Madrid, Gedisa, 2015.
- Luzán, J., “El arte de la nada”, *El País semanal*. 20-12-2009.
- Melville, J., *Ellen and Edy: A Biography of Ellen Terry and Her Daughter, Edith Craig, 1847-1947*, Pandora, London, 1987.
- Michael Holroyd, *A strange Eventful history. The Dramatic Lives of Ellen Terry, Henry Irving and their Remarkable Families*, Chatto & Windus, London, 2008.
- Moore, A., “Introducción general al trabajo colectivo en el arte”, *Journal of Aesthetics & Protest*, nº3. Internet.
- Nochlin, L., “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, *Amazonas del Arte Nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
- Porqueres, B., *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*, Madrid, Horas y Horas, 1994.
- Rancière, J., *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, Pontevedra, 2010.
- Schafer, E., “Women directors: A Herstory. Before Edy Craig”, “Women directors: A Herstory. Edy Craig and After”, en *Ms-directing Shakespeare. Women Direct Shakespeare*, St. Martin’s Press, New York, 2000.
- Sharp, J. A., “Natalia Gontcharova”, *Amazonas de la vanguardia*, Guggenheim, Bilbao, 2000.
- Surtz, R. E., *Writing in late Medieval and early modern Spain: the mothers of Saint Teresa of Avila*, Pennsylvania, University Press, 1995.
- Surtz, R. E., *La guitarra de Dios. Género, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz (1481-1534)*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997.
- Triviño, M. V., *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.
- Tsvietáieva, M., *Natalia Goncharova. Retrato de una pintora*, Barcelona, Minúscula, 2006.
- Vollendorf, L. (ed.), *Literatura y feminismo en España, S. XV-XXI*. Icaria, Barcelona, 2005.
- Weiss, E., *Vanguardia Rusa, 1910-1930. Museo y Colección Ludwig*, Fundación Juan

March, Madrid, 1985.

Woolf, V., *Un cuarto propio*, Horas y Horas, Madrid, 2003.

VV.AA., *Jornadas de estudio. "Santa María de la Cruz y La Santa Juana". Cubas de la Sagra, 30 de abril-3 de mayo de 1999*, Madrid, Junta del Año Jubilar, 1999.

VV.AA., *Dada y Constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía/Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.