

Los vaivenes del canon

Traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia

Veronika Ryjik

Franklin & Marshall College, USA

Abstract This chapter surveys the history of Russian translations of Golden Age Spanish theatre from the early 18th century until now, with a special focus on the relationship between translation trends and performance history. Our main goal is not only to document all known Russian translations of Spanish classical plays completed in the past 300 years, but also to elucidate the processes by which translation took part in the development and transformation of a specifically Russian *comedia* canon.

Keywords Translation. Reception. Spanish Golden Age theater. Russia. Staging history. Literary history. Publishing. Canon.

Índice 1 El siglo XVIII: los primeros contactos. – 2 El siglo XIX: la era de Calderón. – 3 Finales del siglo XIX: el descubrimiento de Lope. – 4 El siglo XX: nuevas direcciones en el arte de la traducción. – 5 El siglo XX: el triunfo de Lope. – 6 La época postsoviética: más allá del canon establecido.

1 El siglo XVIII: los primeros contactos

La historia de las traducciones rusas del teatro áureo español se remonta al siglo XVIII y está estrechamente vinculada a la historia de las representaciones teatrales y del canon escénico ruso.¹ Sabemos que ya en la década de

¹ A menos que se indique lo contrario, la información sobre las traducciones y puestas en escena que aquí ofrecemos proviene de los siguientes estudios: Plavskin 1962; Plavskin et al 1962; Weiner 1970; Chursin 1988; Kogan 1986, 1989; Guinko 2006; Fridshtein 2006. Sobre las traducciones del teatro del Siglo de Oro español al ruso, se pueden consultar también Zhdanova 2008a,



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 20

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-490-5 | ISBN [print] 978-88-6969-491-2

Peer review | Open access

Submitted 2020-06-22 | Accepted 2020-09-12 | Published 2020-12-22

© 2020 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/007

1700 se representan en Moscú dos obras inspiradas en comedias áureas. La primera es *Don Pedro, pochitannoi shliajta, i Amarilis, doch egó ili Komédiya o Don Yane i Don Pedre* (Don Pedro, el noble honorable y Amarilis, su hija, o Comedia sobre Don Juan y Don Pedro), la versión rusa de una refundición francesa de *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina.² La segunda es *Prints Pikel-Giaring ili Zhodelet, samy svoi tiurmovy zakliuchnik* (Príncipe Pickelhering o Jodelet, el carcelero de sí mismo), que es una triple adaptación - desde el alemán y antes desde el francés - de *El alcalde de sí mismo* de Calderón.³ Las primeras traducciones conservadas son de finales del siglo XVIII y siguen siendo versiones bastante alteradas que llegan al público ruso a través de varios intermediarios. Así, por ejemplo, de 1780 data la primera versión rusa - también adaptada del alemán y francés - de *La dama duende* calderoniana, que aparece bajo el título *Domovói, ili Zhenskaya jitrost* (El duende o la astucia femenina). Esta traducción de *Der Kobold* de Friedrich Wilhelm Gotter se representa en el Teatro Aleksandrinski de San Petersburgo en 1790.⁴ En 1785 el director del archivo principal de Kolléguiya Inostrannyj Del (Colegio de Asuntos Exteriores) de Moscú Alekséi Malinovski traslada al ruso *El sabio en su retiro* y *villano en su rincón* de Juan de Matos Fragoso. Su texto está basado en la versión francesa de Jean-Baptiste Dalainval de 1782, que, a su vez, es una adaptación escénica de una traducción realizada por Simon Nicolas Henri Linguet y publicada en su colección *Théâtre espagnol* en 1770.⁵ Por las mismas fechas, la Emperatriz Catalina la Grande utiliza las primeras siete escenas de la traducción francesa de Linguet de *El escondido y la tapada* de Calderón, publicada en la misma colección de 1770 bajo el título *La Cloison*, para escribir su propia obra de un acto *Chulán* (La dispensa).

2008b; Korkonosenko 2009a, 2009b, 2019; Polilova 2012, 2014. Para facilitar la lectura, hemos traducido al español todas las citas directas de autores e investigadores rusos.

2 La comedia francesa es *Le festin de Pierre ou le fils criminel* de Claude Deschamps, Sieur de Villier.

3 Se trata de una versión basada en *Le Geôlier de soi-même*, una refundición de la obra calderoniana hecha por Thomas Corneille en 1655.

4 La versión alemana, publicada en 1778, se basa a su vez en dos refundiciones francesas: *La dame invisible* (1685) de Noël Le Breton, Sieur De Hauteroche y *L'Esprit Follet Ou, La Dame Invisible* (1770) de Charles Collé (Jristenko 2004, 275-77).

5 Puesto que la comedia de Matos Fragoso es una refundición de *El villano en su rincón* de Lope, los críticos rusos han clasificado la versión de Malinovski como «la primera traducción del legado de Lope de Vega» (Derzhavin 1954a, 49). Véase también Plavskin et al. 1962, 47.

2 El siglo XIX: la era de Calderón

Durante la primera mitad del siglo XIX, gracias en parte a las noticias relacionadas con las guerras napoleónicas y, sobre todo, la guerra de la Independencia española, surge en Rusia un creciente interés hacia España, su cultura y literatura. Bajo una fuerte influencia de los románticos alemanes y su entusiasmo por la obra de Calderón, los intelectuales rusos de este periodo se sienten atraídos, ante todo, por el teatro calderoniano. El nombre de Calderón empieza a aparecer en las revistas literarias y filosóficas de Moscú y San Petersburgo y, entre 1830 y 1870, se preparan varias traducciones de sus comedias. Puesto que en esta época el número de rusos que hablan español es muy limitado, muchas de estas versiones siguen utilizando textos franceses y alemanes como fuentes. Así, por ejemplo, en 1828, Piotr Kireyevski publica en la revista *Moskovski véstnik* (El heraldo de Moscú) una traducción en prosa de la primera jornada de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Si bien el mismo Kireyevski afirma haber trasladado el fragmento del español, los investigadores contemporáneos creen que en realidad manejaba una versión alemana (Kogan 1986, 144). En 1831, el actor Vasili Karatyguin adapta la traducción alemana de *El médico de su honra* para su beneficio en el Teatro Bolshói Kámenny de San Petersburgo, donde esta obra se representa bajo el título *Krovávaya ruká* (La mano sangrienta).⁶ En 1838, otro actor petersburgués Yakov Brianski escoge para su beneficio en el Teatro Aleksandrinski *El postrer duelo de España*.⁷ De principios de la década de 1840 datan las primeras traducciones directamente del español de las comedias áureas, realizadas por el intelectual petersburgués Konstantín Timkovski. En 1842 se publica su versión en prosa de *Del rey abajo, ninguno* de Francisco de Rojas Zorrilla, a la que siguen en 1843 *El perro del hortelano* de Lope y *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón y, finalmente, *El valiente justiciero* de Agustín Moreto en 1845.⁸ Sin embargo, la traducción directa del original no se convierte en una práctica común

⁶ Según Jack Weiner (1970, 40), Karatyguin utiliza *Der Arzt seiner Ehre* de Johann Dietrich Gries. Sin embargo, no hemos encontrado referencias a una publicación de esta versión anterior a 1840. Le agradecemos a Simon Kroll la información sobre las traducciones alemanas de Calderón de este periodo.

⁷ Se desconoce tanto la fuente del texto ruso para este montaje como la identidad del traductor, aunque algunos críticos piensan que, igual que en el caso de *El médico de su honra*, podría ser el mismo actor beneficiado (Guinko 2006, 8).

⁸ Según Zajár Plavskin (1962, 11), la traducción de *El perro del hortelano* de 1843 es de Nikolái Piátnitski. La confusión acerca de la identidad del primer traductor de esta comedia se debe al hecho de que la revista *Biblioteka dlia chténiya* (La biblioteca para leer), donde aparece el texto de la obra, no menciona el nombre del traductor. Sin embargo, en un artículo de 1844 el crítico literario Visarión Belinski identifica a Timkovski como autor de la versión rusa «de la deleitable comedia de Lopes de Bega» (1955, 97).

hasta las décadas de 1870-80, mientras que las adaptaciones desde otras lenguas se siguen haciendo durante todo el siglo.

En la segunda mitad del siglo XIX, al lado de las versiones en prosa que se siguen publicando hasta finales del siglo, empiezan a aparecer las primeras traducciones rusas en verso. En 1857 el poeta y traductor petersburgués Dmitri Oznobishin escribe la primera refundición poética de *La dama duende*. Se trata de una comedia en un acto *Domovói* (El duende), que Oznobishin traslada del francés, basándose en *Diable ou femme* de Hippolyte Lucas.⁹ Unos años más tarde, el dramaturgo S. Kostarev traslada del español y en verso tres obras de Calderón: *El médico de su honra* y *La vida es sueño*, publicadas en 1860 y 1861 respectivamente, y *El alcalde de Zalamea*, que Kostarev completa en 1865 pero no llega a publicar. A mediados de la misma década aparecen también las versiones poéticas de *La cisma de Inglaterra* (1866) – del poeta moscovita Nikolái Grekov – y *A secreto agravio, secreta venganza* (1865) y *El alcaide de sí mismo* (1866), traducidas del alemán por Serguéi Yúriev.¹⁰ Muchas de las traducciones de este periodo están relacionadas con puestas en escena específicas, como, por ejemplo, *El duende* de Oznobishin que se monta en el Teatro Aleksandrinski en 1857. Similarmente, las versiones de *El alcaide de sí mismo*, *La cisma de Inglaterra* y *El alcalde de Zalamea* se hacen para el moscovita Teatro Maly y se usan en los montajes durante la temporada de 1866-67. Otras traducciones tienen la escenificación como su fin, pero la obra no se llega a representar por una razón u otra, como ocurre con el drama *A secreto agravio, secreta venganza*, que figura en el repertorio del Maly durante la temporada de 1865-66 pero al final se cancela a causa de la enfermedad del actor principal Korneli Poltavtsev (Guinko 2006, 11). Cabe notar que la aparición de Calderón en el escenario del principal teatro dramático de Moscú en la década de 1860 se debe en gran parte a los escritos del crítico teatral Aleksandr Bazhenov. Desde las páginas de su periódico semanal *Antrakt* (Entreacto), fundado en 1864, Bazhenov exhorta a los artistas del Maly a renovar el repertorio del teatro, reduciendo el número de vodeviles franceses y rusos, populares en la época, y escogiendo para sus beneficios obras de Shakespeare, Molière, Schiller, Lessing, Calderón y Lope. Para el crítico, el recurso al teatro clásico – tanto ruso como extranjero – constituye la mejor manera de revitalizar la vida teatral moscovita. La selección de cuatro dramas calderonianos para ser representados en el Maly durante la segunda mitad de la década es una respuesta directa a las apelaciones de Bazhenov (Guinko 2006, 11).

⁹ *Diable ou femme, comédie en un acte, en vers* se estrena en el Théâtre français en 1846 y sale publicada en 1847. Le agradecemos a Christophe Couderc la información sobre las traducciones francesas de *La dama duende*.

¹⁰ Yúriev también traduce del alemán, aunque en prosa, *El alcalde de Zalamea* (1866).

En cuanto a otros dramaturgos del Siglo de Oro español, existen algunos intentos de familiarizar al público ruso con las obras de Moreto, Rojas Zorrilla y Lope. Así, por ejemplo, en 1834 el Teatro Mi-jáilovski de San Petersburgo estrena la comedia *Donna Diana*, una adaptación de *Donna Diana oder Stolz und Liebe*, la versión alemana de *El desdén con el desdén*, realizada por Joseph Schreyvogel.¹¹ A finales de 1837 el Teatro Aleksandrinski monta *Del rey abajo, ninguno*, en traducción del dramaturgo Aleksandr Shajovskoi, quien probablemente trabaja con una versión francesa del drama. Entre 1842 y 1845 se publican las traducciones ya mencionadas de Timkovski y, durante la siguiente década, el escritor Nikolái Piátnitski traduce - directamente del español y en prosa - dos comedias lopescas, *El perro del hortelano* (1853) y *Los melindres de Belisa* (1854), que Piátnitski titula *Prichúdnitsa* (La melindrosa). Esta última se usa para una puesta en escena en el Maly en 1876. En 1866 aparece - aunque no se llega a publicar - otra versión prosificada de *El perro del hortelano*, realizada por el periodista y dramaturgo Aleksandr Liutetski y titulada *Ni sebié, ni druguim* (Ni para sí, ni para los otros).¹² Se trata, sin embargo, de proyectos bastante aislados, mientras que Calderón continúa siendo el único dramaturgo áureo cuya obra suscita el interés de las élites intelectuales rusas de un modo relativamente consistente hasta el último cuarto del siglo.

3 Finales del siglo XIX: el descubrimiento de Lope

La situación empieza a cambiar en la década de 1870, gracias en parte a la labor del intelectual moscovita y gran aficionado del Siglo de Oro español Serguéi Yúriev. Como hemos visto, Yúriev empieza a colaborar con el Teatro Maly en los años sesenta: el montaje de *El alcaide de sí mismo* de 1866 usa su traducción de la obra desde el alemán. Durante la década siguiente, Yúriev aprende español y descubre a Lope de Vega, cuya visión del mundo le resulta más cercana que la de Calderón. Si bien su primera traducción de Lope es una colaboración con otro traductor, Nikolái Piátnitski, sobre el texto de *La Es-*

11 Aunque se desconoce el nombre del traductor, sabemos que el papel de don Carlos (don Cesare en la versión rusa) fue interpretado por Vasili Karatyguin (M. Ya. 1834, 47). Puesto que el mismo Karatyguin traduce del alemán *El médico de su honra* solo unos años antes, existe una posibilidad de que también le pertenezca la traducción de *Donna Diana*. A finales del siglo, el dramaturgo Víktor Krylov adapta el texto ruso de 1834 para un montaje de la comedia en el Teatro Aleksandrinski que se estrena en 1893 (Weiner 1970, 94).

12 No sabemos si Liutetski trabaja con un texto español o, como muchos de sus contemporáneos, con una versión francesa o alemana.

trella de Sevilla.¹³ Yúriev entra en la historia del teatro ruso como el primer traductor de *Fuente Ovejuna* y asesor del legendario montaje del Maly de 1876. A pesar de que la versión escénica que prepara Yúriev es claramente promonárquica, una vez estrenado, el espectáculo, y, sobre todo, la actuación apasionada de María Yermólova en el papel de Laurencia, encuentran resonancia en los sectores más liberales, e incluso revolucionarios, del público teatral moscovita de la época. Multitudes de espectadores extasiados – muchos de ellos estudiantes universitarios – escoltan a la actriz del teatro a su apartamento después de las representaciones, parando el tráfico, causando todo tipo de disturbios y cantando canciones consideradas como subversivas por la policía. Al ver el impacto incendiario del montaje, la dirección del teatro decide retirarlo del repertorio para preservar el orden público (Weiner 1970, 69).

De esta manera un tanto explosiva Lope de Vega entra en la cultura rusa para convertirse en el próximo siglo en uno de los autores europeos más representados en este país. Además de *Fuente Ovejuna* y *La estrella de Sevilla*, que también se estrena con éxito en el escenario del Maly a finales de 1886, Yúriev traduce *El castigo sin venganza* y *El mejor alcalde, el rey*, así como *Marta la piadosa* de Tirso.¹⁴ Mientras tanto, Piátnitski, quien ya ha traducido varias obras de Lope, en 1876 prepara – también para el Maly – sus versiones de *El mejor alcalde, el rey* y *La viuda valenciana*.¹⁵ Gracias a los montajes del Maly, el nombre de Lope empieza a atraer la atención de la gente de teatro y en 1891, la actriz principal del Teatro Aleksandrinski de San Petersburgo, María Sávena, comisiona a Aleksandr Bézhetski una nueva traducción de *El perro del hortelano* para su beneficio en el teatro.¹⁶ Bézhetski también traduce *El anzuelo de Fenisa*, que Sávena escoge para su beneficio en 1893, y *La boba para*

13 Piátnitski trabaja sobre *La estrella de Sevilla* en 1874 y le pasa su traducción literal de la obra a Yúriev, quien, insatisfecho con la pobre calidad del texto, realiza su propia versión en 1875 y en 1885 la adapta para la escena (Weiner 1970, 66).

14 *El castigo sin venganza* no se pone en escena pero aparece, junto con la versión de Yúriev de *Fuente Ovejuna*, en un volumen titulado *Ispanski teatr tsvetúschego períoda XVI i XVII vv.* (El teatro español de los siglos de oro XVI y XVII), que se publica en Moscú en 1877. Su traducción de *El mejor alcalde, el rey* se queda sin publicar y, si bien se conserva una aprobación para la escenificación de 1891, parece que el proyecto no se realiza. *Siostry sopérnitsi, ili Blagochestívaya Marta* (Las hermanas rivales o Marta la piadosa) se publica en 1878 pero solo sube a las tablas después de la muerte del traductor en 1888. Se monta por primera vez en 1889 en un teatro privado moscovita – el Teatro de Elizaveta Góreva – y, a partir de este momento, se incluye en la programación de varios teatros de Moscú y San Petersburgo (Weiner 1970, 90-1).

15 La primera se pone en escena en 1877, mientras que la segunda no se aprueba para la representación por la censura.

16 Aleksandr Bézhetski es el pseudónimo literario de Alekséi Maslov, militar, periodista y escritor petersburgués. Sus traducciones prosaicas del teatro áureo están hechas directamente del español (Plavskin 1962, 19).

los otros y discreta para sí, que se representa en el Teatro Mijáilovski en 1909 bajo el título *Pastushka-Guertsoguinia* (La pastora-duquesa). En 1907 el hispanista Dmitri Petrov publica sus *Zametki po istorii staroispanskoi komédii* (Comentarios sobre la historia de la comedia española), un volumen que incluye su traducción de la comedia lopesca *Lo que pasa en una tarde*, hecha a partir del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.¹⁷ Petrov también revisa y corrige el texto ruso de *La estrella de Sevilla* de Yúriev, retraduciendo algunas partes, aunque su versión no se llega a publicar (Derzhavin 1954b, 647). Unos años más tarde, el historiador de teatro Piotr Morozov traduce *El Gran Duque de Moscovia* para el ciclo español del Teatro Starinny de San Petersburgo, presentado durante la temporada de 1911-12. Este ciclo también incluye *Fuente Ovejuna* en traducción de Yúriev, *El purgatorio de San Patricio* de Calderón, traducido por primera vez por Konstantín Balmont y una nueva versión de *Marta la piadosa*, realizada a partir de una versión francesa por Tatiana Schépkina-Kupérnik.¹⁸ Finalmente, entre 1911 y 1913 se publican tres volúmenes de *Obras de Lope de Vega*, en los que se incluyen *Fuente Ovejuna* (Yúriev), *El perro del hortelano* y *Los melindres de Belisa* (Piátnitski) y una traducción de *El caballero de Olmedo*, titulada *Liubov i mest [Rytsar iz Olmedo]* (Amor y celos [El caballero de Olmedo]), realizada por M. Timofeyeva.

El descubrimiento de Lope por parte de los amantes de teatro ruso no significa un olvido inmediato de Calderón. A pesar de que sus obras no se representan tanto como las de Lope a finales del siglo XIX, siguen apareciendo nuevas traducciones rusas. Por ejemplo, en 1884 sale a luz el volumen *Dramatícheskiye proizvedéniya* (Obras dramáticas), donde figuran *La devoción de la cruz*, *Peor está que estaba* y *El alcalde de Zalamea*.¹⁹ En 1891 el actor del Maly Nikolái Arbenin traslada del alemán, con la ayuda de una versión francesa, y adapta para la escena *El príncipe constante* y tres años más tarde, en 1894, se publica una nueva traducción anónima en prosa de *La dama duende* bajo el título *Nevidimka* (La invisible) (Kogan 1989, 716-17).²⁰ En 1895, la traductora de *Don Quijote* María Watson (nacida María de Rober-ti de Castro de la Cerda) traslada del español *El alcaide de sí mismo*

¹⁷ Para más información sobre el trabajo de Petrov, véase Weiner 1970, 96-9.

¹⁸ En sus memorias, Schépkina-Kupérnik (2015, 415) escribe que su trabajo con *Marta la piadosa* la inspira a aprender la lengua española y a retraducir la comedia tirsiána unos años más tarde. Todas sus traducciones posteriores de las obras áureas están hechas directamente del español.

¹⁹ El volumen forma parte de la serie «Bilioteka yevropéiskij pisátelei i myslítelei» (Biblioteca de escritores y pensadores europeos), editada por el crítico literario y traductor petersburgués Vladímir Chuikó; sin embargo, no sabemos si las traducciones son del mismo Chuikó o de otros autores.

²⁰ En ambos casos se desconocen las fuentes con las que trabajan los traductores.

y en 1898 el ya mencionado Dmitri Petrov realiza su propia versión poética de *La vida es sueño*. Alrededor del año 1900, el 300 aniversario del nacimiento de Calderón, crece de nuevo el interés hacia su teatro y Konstantín Balmont, una de las grandes figuras de la Edad de Plata de la poesía rusa, emprende la tarea de traducir del español una serie de obras calderonianas. Balmont publica *El purgatorio de San Patricio* en 1900, *La vida es sueño*, *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante* y *Amar después de la muerte* en 1902 y *El médico de su honra* en 1908. En 1919 el poeta completa también traducciones de *La dama duende*, *Luis Pérez el Gallego*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso* pero estos textos no se llegan a publicar hasta finales del siglo XX. Además de las obras calderonianas, Balmont prepara una traducción de *El burlador de Sevilla* y una nueva versión de *Fuente Ovejuna* (1919).²¹ En cuanto a otros autores de comedias, estos apenas se traducen a finales del siglo XIX y principios del XX en Rusia. De las obras de Tirso, en 1896 Bézhetski traslada *El burlador de Sevilla* y en 1898 Watson, igual que Yúriev y más tarde Schépkin-Kupérik, realiza una traducción de *Marta la piadosa*. En 1899 V. Aleksandrov de nuevo adapta la versión de Schreyvogel de *El desdén con el desdén* y publica su traducción poética bajo el título *Donna Diana [Chem ushisia, tem i lechis]* (Donna Diana [Cúrate con lo que te hizo daño]). La contribución más importante de este periodo es la traducción directa de todos los *Entremeses* de Cervantes por el gran dramaturgo ruso Alexandr Ostrovski durante la década de 1880.²²

4 El siglo XX: nuevas direcciones en el arte de la traducción

Después de la Revolución de 1917, el destino del teatro clásico español en Rusia toma una nueva dirección, determinada por dos factores importantes. El primero es el impulso que experimenta el arte de la traducción literaria al ruso en el primer tercio del siglo XX. Las traducciones anteriores, sea en prosa o en verso, se centran casi exclusivamente en el contenido de las obras, prestando poca atención a los aspectos formales del texto. Así lo explica Piátnitski en el prefacio a su traducción de *El perro del hortelano* de 1853: «Hemos intentado acer-

²¹ La traducción de Balmont de *El burlador de Sevilla* no se publica hasta principios del siglo XXI. Para más información sobre esta traducción, véase Bagno 2005, 144-52.

²² Sus traducciones de *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El retablo de maravillas* y *La cueva de Salamanca* salen publicadas en la revista *Iziáschnaya literatura* (Literatura refinada) entre 1883 y 1885. Después de la muerte del escritor en 1886, sus versiones de todos los *Entremeses* cervantinos aparecen en el primer volumen de *Sobrániye dramáticheskij perevódov A.N. Ostróvskogo* (Colección de las traducciones dramáticas de A.N. Ostrovski).

carños lo más cerca posible al original y transmitirlo [...] casi literalmente, a menudo sacrificando la fluidez de la lengua rusa en aras de la precisión» (cit. en Zhdanova 2008b). Esta tendencia a anteponer el contenido a la forma se debe en gran parte a la dificultad general de trasladar el teatro clásico español al ruso. En primer lugar, se trata de dos sistemas de versificación diferentes: el ritmo español tiende a basarse más en el isosilabismo, mientras que el ruso se rige por los pies acentuales, es decir por la organización de las sílabas tónicas y átonas dentro del verso. En segundo lugar, en contraste con el teatro clásico español, la dramaturgia decimonónica rusa tiende hacia la homogeneidad métrica. Por consiguiente, los traductores rusos del siglo XIX no se sienten capaces de transmitir la rica polimetría característica de la comedia nueva. Como nota Petrov, quien, igual que Yúriev, escribe sus traducciones del español en pentámetro yámbico blanco, «la singular vestidura métrica» del teatro del Siglo de Oro, constituida por una gran variedad de tipos de verso y estrofa, «no permite realizar una traducción exacta de las obras dramáticas españolas a ninguna lengua extranjera» (1923, 180-1). Como resultado, sin embargo, la calidad estética de la mayoría de las traducciones decimonónicas deja que desear. En palabras del estudioso de teatro Grigori Boyadzhíyev, «las versiones en prosa destruían de un modo bárbaro la poesía de Lope y permitían hablar de la naturaleza ‘cotidiana’ de su teatro» (1973, 203). En cuanto a las traducciones en pentámetro yámbico, su ritmo «deforma - hasta hacerlos irreconocibles - los aspectos patéticos y dinámicos del drama español» (Levinson 1919, 2).

La calidad inferior de la traducción a menudo determina el destino escénico de la obra. Por ejemplo, *El alcalde de Zalamea* en el Teatro Maly en 1866 es un fracaso total y las reseñas culpan, ante todo, al traductor S. Kostarev, quien «ha intentado abarcar demasiado. Su extrema falta de dominio del verso lo hace renunciar incluso a las reglas básicas de la sintaxis de la lengua rusa. El resultado es la torpeza y la absolutamente pésima calidad del verso, así como la insipidez, irregularidad y aspereza de la lengua» (cit. en Guinko 2006, 12-13). Algo parecido ocurre con el montaje fallido de *Los melindres de Belisa* en el mismo teatro en 1876, que utiliza la traducción en prosa de Piatnitski, vituperada por la crítica: «la comedia está traducida con un lenguaje tan terrible que los actores obviamente han tenido que reinventar su texto» (cit. en Zhdanova 2008b, 135). Por otro lado, el papel de Balmont en la actualización del teatro calderoniano en los escenarios rusos de principios del siglo XX resulta vital. Sus versiones poéticas son el primer intento de recrear en ruso la complejidad métrica del teatro clásico español. Si bien en sus traducciones tempranas, como la de *El purgatorio de San Patricio* (1900), el poeta, igual que sus antecesores, recurre al pentámetro yámbico blanco, su trabajo posterior revela una creciente preocupación por transmitir las particularidades tanto histórico-literarias como formales del

texto fuente. Según ha demostrado Vera Polilova (2014), ya en su traducción de *La vida es sueño* (1902) Balmont establece un sistema de equivalencias para la arquitectura estrófica calderoniana: utiliza el tetrametro yámbico para trasladar las estrofas octosílabas, el pentámetro yámbico para las décimas endecasílabas y el verso yámbico libre para las silvas. Además, alterna los versos rimados con los versos blancos para distinguir entre diferentes tipos de estrofas del original español. Sus traducciones de 1919 tienen una organización métrica incluso más compleja (Polilova 2014, 90-3).²³ No sorprende, por tanto, que la versión de *El príncipe constante* de Balmont sirva como base para una de las mejores producciones rusas de Calderón, el montaje dirigido por Vsévolod Meyerhold en el Teatro Aleksandrinski en 1915.²⁴

La labor traductiva de Balmont, que marca una nueva dirección en el arte de la traducción poética en Rusia, se debe situar dentro del contexto general del periodo conocido como la Edad de Plata de la poesía rusa. Durante esta época los grandes poetas como Borís Pasternak, Marina Tsvetáyeva, Anna Ajmátova, Aleksandr Blok, Vladímir Mayakovski, el mismo Balmont y muchos otros escriben sus mejores obras. A pesar de una gran variedad de estilos individuales y de corrientes literarias, lo que vincula a los autores de la Edad de Plata es una sensibilidad estética agudizada y una fe firme en el poder de las palabras. Se trata de un periodo de máxima experimentación en la poesía y de exploración de nuevos medios de expresión. Se busca renovar el lenguaje poético ruso, revitalizar sus formas, ritmo y léxico, llevar al límite sus posibilidades sintácticas, semánticas y prosódicas, enriquecer el tono y la musicalidad del verso. No puede sorprendernos que la profunda transformación que sufre la lengua poética rusa durante estos años afecte también al campo de la traducción literaria. Durante la primera mitad del siglo XX y, sobre todo, a partir de los años treinta, aparece un gran número de excelentes versiones rusas de obras en inglés, francés, español y muchas otras lenguas. En estos años trabajan los que hoy son considerados maestros de la traducción poética: Tatiana Schépkina-Kupérnik, Kornéi Chukovski, Mijaíl Lozinski, Samuil Marshak, Borís Pasternak y otros. Como observa en 1936 el poeta, traductor y traductólogo Chukovski, «la literatura rusa nunca ha tenido tantos traductores cualificados como hoy día; [ellos] han elevado el arte de la traducción a un nivel de sofisticación sin precedentes» (1936, 122-3).

²³ Véase también Polilova 2012, 98-105.

²⁴ Las traducciones de Balmont se usan también para las puestas en escena de *La devoción de la Cruz* en el Teatro Bashenny en 1910, *El purgatorio de San Patricio* en el Teatro Starinny en 1911 y *La vida es sueño* en el moscovita Teatro Kamerny en 1915. Para más información sobre las puestas en escena de Calderón en traducciones de Balmont, véase Makogonenko 1989, 689-706; Fridshtein 2006, 217-306.

El perfeccionamiento de los métodos traductivos también se debe a la fuerte influencia de la escuela literalista dentro del campo de la traducción poética durante las décadas de 1920 y 1930 (Lanchikov 2009, 163-4). Los partidarios de esta corriente creen en la necesidad de transmitir puntualmente no solo el contenido de la obra, sino también todos los aspectos formales del lenguaje, incluida la arquitectura estrófica. Los literalistas soviéticos llevan al máximo grado la preocupación por establecer equivalencias métricas entre el original y la traducción, ya observada en Balmont. Así, por ejemplo, Mijaíl Lozinski, aclamado por muchos como el mejor traductor poético de la época (Friedberg 1997, 87), insiste en la obligación del traductor de reproducir incluso la sucesión de rimas y los cambios rítmicos que podemos encontrar en el original, pues para él, la forma y el contenido son categorías que no existen por separado, sino que se determinan mutuamente (Lozinski 1987, 104). Como resultado, las traducciones de Lope, Calderón y Tirso, realizadas por Lozinski y sus contemporáneos recrean tanto la polimetría de los textos originales como la musicalidad de los versos en español y las particularidades estilísticas de cada autor. No sorprende, por tanto, que el éxito de los montajes de las *comedias* áureas de los años treinta, con los que se inicia una extraordinaria moda 'española' en el teatro soviético, se atribuya ante todo a las nuevas traducciones (Ryjik 2019, 51). Al mismo tiempo, se empieza a institucionalizar la práctica de la traducción literaria. En los siglos anteriores, como nota Kirill Korkonosenko, traductores individuales deciden traducir autores y obras individuales y hoy día «a menudo es difícil discernir las razones que motivan su elección» (2019, 23). En la época soviética, se adopta un acercamiento mucho más sistematizado a la traducción literaria. Aparecen editoriales como *Vsemirnaya literatura* (La literatura mundial), *Iskusstvo* (Arte) y *Academia*, que contratan a traductores y poetas para proyectos de publicación de los clásicos extranjeros.²⁵ Por ejemplo, la editorial *Academia* saca a luz en 1935 un volumen de obras selectas de Tirso, con traducciones preparadas especialmente para esta publicación de *Marta la piadosa* (T. Schépkina-Kupérník), *Don Gil de las calzas verdes* (V. Piast), *El burlador de Sevilla* (Piast) y *El condenado por des-*

25 La aparición de estas editoriales forma parte de un ambicioso proyecto educativo-cultural, patrocinado por las autoridades soviéticas, de familiarizar a los lectores rusos con la literatura extranjera en un esfuerzo por fomentar una imagen de un estado progresista y cosmopolita (Khotimsky 2013, 125). Así, por ejemplo, la editorial *Vsemirnaya literatura*, fundada en 1918 con la ayuda de Máximo Gorki, se convierte en una importante institución cultural, cuya meta es traducir al ruso las grandes obras de la literatura mundial de todos los tiempos. Para más información sobre esta iniciativa cultural, véase el estudio de Khotimsky (2013).

confiado (Piast).²⁶ Similarmente, en 1946 la editorial Iskusstvo publica la serie *Ispanski teatr XVII veka* (El teatro español del siglo XVII), cuatro volúmenes que incluyen *La moza de cántaro* de Lope (Schépkina-Kupérnik), *La dama duende* de Calderón (Schépkina-Kupérnik), *El desdén con el desdén* de Moreto (Schépkina-Kupérnik) y *El tejedor de Segovia* de Ruiz de Alarcón (F. Keliin).

5 El siglo XX: el triunfo de Lope

El segundo factor que determina el futuro del teatro áureo en Rusia es de carácter ideológico. Con la llegada al poder de Iósif Stalin, se inicia un proceso de uniformización de todas las ramas de la cultura y su subordinación total al proyecto político socialista. Este proceso supone, entre otras cosas, una revalorización del canon literario con el objetivo de limpiarlo de todos aquellos autores que no se consideran apropiados para la educación de los ciudadanos socialistas. Calderón, al que los hispanistas soviéticos tachan de fanatismo religioso y reacción aristocrática, no sobrevive a esta limpieza ideológica, y sus obras, con la excepción de algunas comedias percibidas como inocuas, se dejan de representar o publicar (Monforte Dupret 2008, 111). Lope, al contrario, se retrata por los críticos soviéticos como representante del espíritu de las masas populares de su tiempo y se eleva a la categoría de ‘poeta del pueblo’, permitiendo así el libre acceso a su obra. Su clasificación como autor apropiado para los escenarios soviéticos abre paso a la inclusión de sus comedias en los repertorios teatrales y, gracias a una serie de exitosos montajes de los años treinta, se desarrolla en Rusia una verdadera *lopemania* teatral, que acaba situando al dramaturgo madrileño en el grupo de los autores más taquilleros del país (Ryjik 2019, 24-5). De hecho, el mismo género del ‘teatro clásico español’ se llega a asociar casi exclusivamente con el nombre del Fénix, algo que tiene un efecto desfavorable en la recepción de otros dramaturgos áureos. Como observa el prominente hispanista soviético Nikolái Tomashevski, «en la imaginación del lector o espectador medio [todas las] comedias se funden en algo uniforme, que se podría fácilmente presentar como obra compuesta bajo un pseudónimo colectivo ‘Lope de Vega’» (1969, 5). Como resultado, Lope es hasta ahora el dramaturgo áureo más representado en Rusia y, en cuanto al número de obras traducidas, es también el gran favorito. Entre los años treinta y ochenta del siglo pasado, se trasladan al ruso más de treinta de sus obras dramá-

²⁶ La única excepción es la traducción de *Don Gil de las calzas verdes*, que Vladímir Piast publica por primera vez en 1923.

ticas - muchas de ellas más de una vez [tab. 1] -, las cuales se publican en numerosas ediciones, incluidas dos importantes colecciones: *Izbranniye dramatičeskiye proizvedéniya* (Obras dramáticas escogidas) en dos volúmenes de 1954 y *Sobrániye sočineni* (Obras escogidas) en seis volúmenes de 1962-65. A modo de comparación, durante el mismo periodo se traducen solo quince obras de Calderón, seis de Tirso, dos de Alarcón y dos de Moreto.

Tabla 1 Traducciones al ruso de comedias de Lope (1917-87)

| Año | Obra | Traductor |
|------|--|------------------------------------|
| 1934 | Fuente Ovejuna (Laurencia)* | Mijaíl Galperin |
| 1935 | La boba para los otros y discreta para sí** | N. Yeleonski |
| 1935 | El perro del hortelano | Mijaíl Lozinski |
| 1935 | Los locos de Valencia | Vladímir Piast |
| 1936 | El perro del hortelano | Vladímir Piast |
| 1936 | La esclava de su galán (La enamorada) | Vera Markovich-Kuguel |
| 1937 | Fuente Ovejuna | Aleksandr Sipovich |
| 1938 | <i>La viuda valenciana</i> | Mijaíl Lozinski |
| 1940 | Peribáñez y el Comendador de Ocaña | N. Perepletchikova y A. Sofronov |
| 1941 | Amar sin saber a quién | B. Cherniak y O. Frelj |
| 1942 | El cuerdo en su casa | Aleksandr Sipovich |
| 1944 | La boba para los otros y discreta para sí | Mijaíl Lozinski |
| 1944 | La noche toledana | Mijaíl Kazmichov |
| 1945 | Los milagros de desprecio | M. Zamajovskaya |
| 1945 | <i>La moza de cántaro</i> | Tatiana Schépkina-Kupérník |
| 1945 | El acero de Madrid | Mijaíl Galperin |
| 1946 | Fuente Ovejuna | Mijaíl Lozinski |
| 1946 | <i>El maestro de danzar</i> | Tatiana Schépkina-Kupérník |
| 1948 | Amar sin saber a quién | Z. Livshits |
| 1949 | La dama boba | Wilhelm Levick y Vladímir Uzin |
| 1950 | <i>La discreta enamorada</i> | Yevgueni Blinov |
| 1953 | <i>La villana de Getafe</i> | Yevgueni Blinov |
| 1954 | Peribáñez y el Comendador de Ocaña | Fiodor Keliin |
| 1954 | <i>El ausente en su lugar</i> | Mijaíl Kazmichov |
| 1954 | <i>La estrella de Sevilla</i> | Tatiana Schépkina-Kupérník |
| 1955 | La dama boba | M. Mirovaya |
| 1955 | <i>Por la puente, Juana</i> | Isaak Zolotarevski y Maya Abezgaus |
| 1962 | <i>El castigo sin venganza</i> | Yuri Korneyev |
| 1962 | La esclava de su galán | Mijaíl Donskói |
| 1963 | <i>El arenal de Sevilla</i> | Mijaíl Donskói |
| 1963 | La noche toledana | Yuri Korneyev |
| 1963 | El acero de Madrid | Yuri Korneyev |
| 1963 | <i>El bobo del colegio</i> | Yefim Etkind |
| 1963 | <i>Los melindres de Belisa</i> | Tatiana Schépkina-Kupérník |
| 1963 | <i>El anzueto de Fenisa</i> | Vladímir Bugayevski |
| 1963 | La dama boba | Mijaíl Donskói |
| 1963 | <i>Las flores de don Juan</i> | Wilhelm Levick |
| 1963 | Los milagros del desprecio | Inna Shafarenko |
| 1964 | El cuerdo en su casa | Vladímir Bugayevski |
| 1964 | <i>Lo que pasa en una tarde</i> | Ariadna Efron |
| 1964 | Los locos de Valencia | Isaak Zolotarevski y Maya Abezgaus |

| Año | Obra | Traductor |
|------|----------------------------------|---------------------|
| 1964 | <i>Lo cierto por lo dudoso</i> | Ovadi Savich |
| 1965 | <i>El galán Castrucho</i> | Vladímir Bugayevski |
| 1965 | <i>Dineros son calidad</i> | Fiodor Keliin |
| 1965 | <i>El premio del bien hablar</i> | Yuri Korneyev |
| 1965 | <i>Sin secreto no hay amor</i> | Viacheslav Ivanov |
| 1970 | Fuente Ovejuna | Mijaíl Donskói |

* Los títulos en negrita indican obras que se traducen más de una vez durante este período.

** Es una de las poquísimas versiones en prosa de este período (Derzhavin 1954b, 649).

Como se puede observar de la tabla 1, una de las peculiaridades del canon de Lope en la Rusia soviética es la posición de absoluta preeminencia que ocupa la comedia de capa y espada. En efecto, a pesar de las repetidas exhortaciones de los críticos soviéticos a escenificar dramas como *Fuente Ovejuna* y *Peribáñez*, que se consideran afines al espíritu del Estado socialista, los directores teatrales, guiados por las demandas del público, siguen montando comedias amorosas, como *El maestro de danzar* o *La viuda valenciana*, asociadas por las autoridades con el género ligero del teatro pequeño-burgués (Ryjik 2019, 25-30). En contraste con lo que ocurría en el siglo XIX, durante la época soviética, la práctica teatral acaba determinando el desarrollo de las actividades traductivas, pues de la treintena de obras de Lope que se han traducido al ruso desde la década de 1930, solo cinco son dramas (*Fuente Ovejuna*, *El castigo sin venganza*, *La estrella de Sevilla*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *El caballero de Olmedo*). El resto son comedias de tema amoroso, incluidas piezas poco conocidas en España, como *Lo que pasa en una tarde* o *Sin secreto no hay amor*. La predilección rusa por el Lope cómico tiene un impacto importante en la recepción general del teatro clásico español en la URSS, donde ya a mediados del siglo XX la expresión «la alegre dramaturgia española» (Freiman 1965) se convierte en un lugar común.

Esta visión del teatro del Siglo de Oro como esencialmente lúdico y festivo afecta también al destino de otros dramaturgos áureos en Rusia. Durante la época soviética, las únicas dos obras de Calderón que se ponen en escena con cierta frecuencia son *La dama duende* y *No hay burlas con el amor*, mientras que Tirso es conocido por los espectadores como autor de *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes* y - en menor grado - *La celosa de sí misma*. Como resultado, los traductores que se interesan por el teatro de Calderón, Tirso o Moreto, por lo general, también suelen escoger comedias de enredo [tab. 2].

Tabla 2 Traducciones al ruso de otras comedias (1917-87)

| Año | Autor y obra | Traductor |
|-----------------------------------|--|--------------------------------|
| Pedro Calderón de la Barca | | |
| 1939 | <i>El alcalde de Zalamea</i> * | Mijaíl Kazmichov |
| 1945 | <i>El alcaide de sí mismo</i> | Wilhelm Levick y Vladímir Uzin |
| 1946 | <i>La dama duende</i> | Tatiana Schépkina-Kupérnik |
| 1949 | <i>No hay burlas con el amor</i> | Mijaíl Kazmichov |
| 1955 | <i>El escondido y la tapada</i> | Mijaíl Kazmichov |
| 1961** | <i>La vida es sueño</i> | Inna Tynianova |
| 1961 | <i>El médico de su honra</i> | Yuri Korneyev |
| 1961 | <i>El príncipe constante</i> | Borís Pasternak |
| 1961 | <i>Luis Pérez el Gallego</i> | Vladímir Bugayevski |
| 1961 | <i>El alcalde de Zalamea</i> | Fiodor Keliin |
| 1961 | <i>Amar después de la muerte</i> | Ovadi Savich |
| 1961 | <i>El alcaide de sí mismo</i> | Ovadi Savich |
| 1961 | <i>Mañanas de abril y mayo</i> | Tatiana Schépkina-Kupérnik |
| 1961 | <i>No siempre lo peor es cierto</i> | Mijaíl Kazmichov |
| 1961 | <i>Antes que todo es mi dama</i> | Tatiana Schépkina-Kupérnik |
| 1963 | <i>Guárdate del agua mansa</i> | Aleksandr Golemba |
| 1982 | <i>El secreto a voces</i> | Mijaíl Donskói |
| 1983 | <i>La vida es sueño</i> | Mijaíl Donskói |
| Tirso de Molina | | |
| 1923 | <i>Don Gil de las calzas verdes</i> | Vladímir Piast |
| 1935*** | <i>Marta la piadosa</i> | Tatiana Schépkina-Kupérnik |
| 1935 | <i>El burlador de Sevilla</i> | Vladímir Piast |
| 1935 | <i>El condenado por desconfiado</i> | Vladímir Piast |
| 1944 | <i>Don Gil de las calzas verdes</i> | Mijaíl Lozinski |
| 1969 | <i>El vergonzoso en palacio</i> | Ariadna Efron |
| 1969 | <i>Marta la piadosa</i> | Mijaíl Donskói |
| 1969 | <i>Don Gil de las calzas verdes</i> | Elga Linetskaya |
| 1969 | <i>El burlador de Sevilla</i> | Yuri Korneyev |
| 1969 | <i>La celosa de sí misma</i> | Mijaíl Donskói |
| Agustín Moreto | | |
| 1946 | <i>El desdén con el desdén</i> | Tatiana Schépkina-Kupérnik |
| 1950 | <i>El parecido en la corte</i> | Mijaíl Kazmichov |
| Juan Ruiz de Alarcón | | |
| 1935 | <i>El tejedor de Segovia</i> | M. Gus y M. Levidov |
| 1941 | <i>La verdad sospechosa</i> | Mijaíl Lozinski |
| 1946 | <i>El tejedor de Segovia</i> | Fiodor Keliin |

* Los títulos en negrita indican obras que se traducen más de una vez durante este periodo.

** Las traducciones de Calderón de 1961 se hacen para una edición de sus *Piesy* (Obras dramáticas) en dos volúmenes.

*** Las traducciones de Tirso de 1935 se preparan para el mismo volumen de sus obras *Teatr* (Teatro) y las de 1969 se hacen para una edición en dos volúmenes *Komédii* (Comedias).

Como se puede observar, de las veinticinco obras traducidas de Calderón, Tirso, Moreto y Alarcón, solo ocho son obras ‘serias’, con cuatro dramas de Calderón publicados por primera vez en la URSS a

principios de la década de 1960 en la primera colección soviética de *Obras dramáticas* de este autor.²⁷

6 La época postsoviética: más allá del canon establecido

Con el comienzo de las reformas de la *perestroika* a partir de 1986, decae el interés por la comedia clásica española en los ámbitos teatral y traductivo. Animados por la libertad de expresión aportada por la política de *glásnost* del gobierno de Mijaíl Gorbachov y por la liberalización del mercado cultural tras la caída de la URSS en 1991, los directores teatrales vuelven su mirada hacia los autores contemporáneos y la crítica sociopolítica, mientras que las comedias de capa y espada, asociadas con el antiguo teatro soviético, prácticamente desaparecen de los escenarios. Tampoco se realizan nuevas traducciones durante esta época y no es hasta 1998 que aparece una nueva versión rusa de una obra dramática áurea: *El gran teatro del mundo*, trasladada por el traductor e hispanista moscovita Serguéi Goncharenko y publicada en la revista de la Unión de Traductores de Rusia *Stolpotvoréniye* (Babel). La elección de este auto sacramental por Goncharenko apunta al renacimiento del teatro calderoniano en Rusia después de muchas décadas del olvido impuesto por el régimen socialista. De hecho, el interés hacia las obras de Calderón entre los intelectuales rusos resurge en los últimos años de la URSS, pues ya en 1989 sale a luz una colección en dos volúmenes de las traducciones hechas por Balmont, incluidas sus versiones de *La dama duende*, *Luis Pérez el Gallego*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*, jamás publicadas anteriormente. Si bien Lope de Vega sigue siendo el dramaturgo áureo más conocido por el público general ruso hasta hoy día, el nombre de Calderón ha ido cobrando más relieve en el siglo XXI. Así, por ejemplo, en 2015 el moscovita Electroteatro Stanislavsky realizó un montaje experimental de *El príncipe constante*, que combina el drama calderoniano - en traducción de Pasternak (1961) - con *El banquete durante la peste* de Alexandr Pushkin. El mismo teatro anunció a finales de 2019 sus planes para llevar a las tablas *La vida es sueño* en una nueva versión poética preparada para este proyecto por la traductora y poetisa Natalia Vánjanen. Las obras de otros autores, aparte de las comedias tirsianas ya conocidas por los aficionados al teatro rusos, todavía están por (re)descu-

²⁷ La aparición de esta colección en los años del *deshiello* de Nikita Jrushchov no es casual, puesto que durante este breve periodo de relativa liberalización las élites intelectuales y artísticas intentan recuperar títulos y autores desdeñados o prohibidos por el régimen estalinista.

brir, pero vale la pena mencionar por lo menos una reciente puesta en escena de *El burlador de Sevilla* – en traducción de Korneyev (1969) – que se estrenó bajo el título *Don Juan* en el Teatro Dramático de la ciudad de Istra en 2018. El hecho de que los dramas de Calderón y Tirso hayan empezado a reaparecer en los escenarios rusos contemporáneos sugiere que estamos al comienzo de una nueva etapa en la historia de la recepción de la dramaturgia áurea en este país. Y aunque las recientes iniciativas han sido escasas y muy aisladas, esperemos que en los próximos años se llenen las lagunas dejadas por los años del régimen en los campos de la traducción y la representación de la comedia en Rusia, y que los lectores y espectadores rusos puedan por fin disfrutar del teatro clásico español en toda su complejidad y riqueza.

Bibliografía

- Bagno, V. (2005). *Russkaya poeziya serebrianoogo veka i romanski mir* (La poesía rusa de la Edad de Plata y el mundo romance). San Petersburgo: Guiperion.
- Belinski, V. (1955). «Russkaya literatura v 1843 godu» (La literatura rusa en 1843). Dementiev, A. (ed.), *Visarión Belinski: Statii i retsenzii (1843-1845)* (Ensayos y reseñas (1843-1845)). Vol. 8. de *Polnoye sobraniye sochinenii* (Obras completas). Moscú: AN SSSR, 45-100.
- Boyadzhíyev, G. (1973). *Vechno prekrasny teatr epoji vozrozhdeniya. Italiya, Ispaniya, Angliya* (El teatro eternamente bello de la época renacentista. Italia, España, Inglaterra). Leningrado: Iskusstvo.
- Chukovski, K. (1936). *Iskusstvo perevoda* (El arte de la traducción). Moscú: Academia.
- Chursin, V. (1988). «Lope de Vega: bibliografiya russkij perevodov i kriticheskoi literatury na russkom yazyke, 1962-1985» (Lope de Vega: bibliografía de las traducciones rusas y de la literatura crítica en ruso, 1962-1985). Balashov, N. (ed.), *Servantesovskiye chteniya* (Lecturas cervantinas). Leningrado: Nauka, 229-41.
- Derzhavin, K. (1954a). «Dramaturguiya Lope de Vega» (La dramaturgia de Lope de Vega). Kazmichov, M. (ed.), *Lope de Vega: Izbranniye dramaticheskkiye proizvedeniya* (Obras dramáticas selectas), vol. 1. Moscú: Iskusstvo, 3-50.
- Derzhavin, K. (1954b). «Primechaniya» (Comentarios). Kazmichov, M. (ed.), *Lope de Vega: Izbranniye dramaticheskkiye proizvedeniya* (Obras dramáticas selectas), vol. 1. Moscú: Iskusstvo, 637-54.
- Freiman, V. (1965). «Komediya plascha i shpagui ili komediya nravov?» (Una comedia de capa y espada o una comedia de costumbres?). *Sovetskaya Letviya* (La Letonia soviética), 25 de junio, 4.
- Fridshtein, Y. (ed.) (2006). *Pedro Kalderon de la Barca. Bibliograficheskii ukazatel* (Pedro Calderón de la Barca. Índice bibliográfico). Vol. 2 de *Judozhestvennaya literatura Ispanii v russkoi pechati* (La literatura española en la prensa rusa). Moscú: Rudomino.
- Friedberg, M. (1997). *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Guinko, V. (2006). «Kalderon v Rossii» (Calderón en Rusia). Fridshtein 2006, 5-34.

- Jristenko, I. (2004). «*Dama-nevidimka* Calderona i druguiye 'domoviye duji' v Rossii XVIII veka» (La dama duende de Calderón y otros 'espíritus del hogar' en la Rusia del siglo XVIII). Kochetkova, N. (ed.), *XVIII vek, sbornik statei i materialov* (Siglo XVIII, colección de ensayos y materiales), vol. 23. San Petersburgo: Naúka, 273-92.
- Khotimsky, M. (2013). «World Literature, Soviet Style: A Forgotten Episode in the History of the Idea». *Ab Imperio*, 3, 119-54.
- Kogan, G. (1986). «Stsenicheskaya istoriya dramaturguii Calderona v Rossii XVIII-XIX vv.» (Historia escénica de la dramaturgia de Calderón en la Rusia de los siglos XVIII-XIX). Stepánov, G. (ed.), *Calderón y la cultura mundial*. Leningrado: Naúka, 143-52.
- Kogan, G. (1989). «Materialy po bibliografii russkij perevodov Calderona» (Materiales para la bibliografía de las traducciones rusas de Calderón). Balashov, N.; Makogonenko, D. (eds), *Pedro Calderón de la Barca. Dramas*, vol. 2. Moscú: Naúka, 713-31.
- Korkonosenko, K. (2009a). «O perevodaj ispanskoi literatury na russki yazyk: opyt sistematzatsii» (Sobre las traducciones de la literatura española al ruso: experimento en sistematización). *Russkaya literatura* (Literatura rusa), 4, 48-65.
- Korkonosenko, K. (2009b). «Ispanskaya literatura v russkoi pechati (XVIII – 1920-e gody)» (La literatura española en la prensa rusa (XVIII-los años 1920)). *Vestnik Rossiiskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda* (Boletín del fondo académico humanístico ruso), 1(54), 102-10.
- Korkonosenko, K. (comp.) (2019). *Ispanskaya literatura v russkij perevodaj i kritike. Bibliografiya* (La literatura española en las traducciones y la crítica rusa. Bibliografía). San Petersburgo: Nestor-Istoriya.
- Lanchikov, V. (2009). «Razvitiye judozhestvennogo perevoda v Rossii kak evolutsiya funktsionalnoi ustanovki» (El desarrollo de la traducción literaria en Rusia como evolución de un modelo funcional). *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta imeni N.A. Dobroliubova* (Boletín de la Universidad Estatal Lingüística de N.A. Dobroliubov de Nizhni Nóvgorod), 4, 163-72.
- Levinson, A. (1919). «Ispanskaya drama na russkoi stsene» (El drama español en la escena rusa). *Zhizn iskusstva* (La vida del arte), 71, 2-3.
- Lozinski, M. (1987). «Iskusstvo stijotvornogo perevoda» (El arte de la traducción poética). Klyshko, A. (ed.), *Perevod – sredstvo vzaimnogo sblizheniya narodov* (La traducción es un medio de mutuo acercamiento entre los pueblos). Moscú: Progress, 91-106.
- M. Ya. (1834). «Russki teatr v S. Peterburgue» (El teatro ruso en San Petersburgo). *Biblioteka dlia chteniya* (La biblioteca para leer), 2(6), 40-52.
- Makogonenko, D. (1989). «Kalderon v perevode Balmonta. Teksty i stsenicheskiye sudby» (Calderón en traducción de Balmont. Textos y destinos escénicos). Balashov, N.; Makogonenko, D. (eds), *Pedro Calderón de la Barca. Dramas*, vol. 2. Moscú: Naúka, 680-712.
- Monforte Dupret, R. (2008). «Recepción y escenificación del teatro clásico español en Rusia durante el siglo XX», en Huerta Calvo, J. (ed.), «Clásicos sin fronteras», núm. monogr., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 24(2), 71-114.
- Petrov, D. (1923). «Lope de Vega i yego sotrudniki» (Lope de Vega y sus colaboradores). *Ocherki po istorii yevropeiskogo teatra. Antichnost. Sredniye veka. Vozrozhdeniye* (Ensayos sobre la historia del teatro europeo. Antigüedad. Edad Media. Renacimiento). Peterburg: Academia, 179-92.

- Plavskin, Z. (1962). «Lope de Vega v Rossii» (Lope de Vega en Rusia). Plavskin et al. 1962, 5-35.
- Plavskin, Z. et al. (eds) (1962). *Lope de Vega: bibliografiya russkij perevodov i kriticheskoi literatury na russkom yazyke, 1735-1961* (Lope de Vega: bibliografía de las traducciones rusas y de la literatura crítica en ruso, 1735-1961). Moscú: Izdatelstvo Vsesoyuznoi knizhnoi palaty.
- Polilova, V. (2012). *Retseptsiya ispanskoi literatury v Rossii pervoi treti XX v. (K. Balmont, B Yarjo)* (La recepción de la literatura española en Rusia durante el primer tercio del s. XX (K. Balmont, B Yarjo)) [tesis doctoral]. Moscú: La Universidad Estatal de M. Lomonósov.
- Polilova, V. (2014). «Polimetriya ispanskij komedi zolotogo veka i poeticheskij perevod: sluchai Kalderona v Rossii» (La polimetría de la comedia española del Siglo de Oro y la traducción poética: el caso de Calderón en Rusia). *Novy filologicheskij vestnik* (Nuevo boletín filológico), 2(29), 88-98.
- Ryjik, V. (2019). *'La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Schépkina-Kupérnik, T. (2015). *Teatr v moyei zhizni. Memuary moskovskoi fify* (El teatro en mi vida. Memorias de una pija moscovita). Moscú: AST.
- Tomashevski, N. (1969). «Ispanski teatr zolotogo veka» (El teatro español del Siglo de Oro). Tomashevski, N. (ed.), *Ispanski teatr: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Luis de Alarcón, Pedro Calderón, Agustín Moreto* (El teatro español: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Luis de Alarcón, Pedro Calderón, Agustín Moreto). Moscú: Judozhestvennaya Literatura, 5-34.
- Weiner, J. (1970). *Mantillas in Muscovy: The Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. Lawrence: University of Kansas Publications. *Humanistic Studies* 41.
- Zhdanova, A. (2008a). *Dramaticheskiye proizvedeniya Lope de Vegui v Rossii: istoriya i sopostavitelny lingvostilisticheski analiz russkij perevodov XVIII-XX vv.* (Las obras dramáticas de Lope de Vega en Rusia: historia y análisis comparativo lingüístico-estilístico de las traducciones de los siglos XVIII-XX) [tesis doctoral]. Moscú: La Universidad Estatal de M. Lomonósov.
- Zhdanova, A. (2008b). «K istorii perevodov pies Lope de Vega v Rossii: vospriyatiye i otsenka literaturnoi kritikoi v XIX veke» (Para una historia de las traducciones de las obras de Lope de Vega en Rusia: recepción y valoración por la crítica literaria en el siglo XIX). *Vestnik moskovskogo universiteta* (Boletín de la universidad de Moscú), 3, 132-37.

