

En torno a la paradójica recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia

Traducciones, representaciones y comentarios críticos

Urszula Aszyk

University of Warsaw, Poland

Abstract This study offers a chronological review of the critical and theatrical reception of Lope de Vega's plays in Poland, in which we can see surprising paradoxes. Taking into consideration reception as a complex process, we intend to establish the nature of the role played by translators in this respect.

Keywords Spanish theatre. Theatrical reception. Plays of Lope de Vega in Poland. Polish translations of Lope de Vega's plays.

Índice 1 Aclaraciones previas. – 2 Los primeros intentos de difundir el teatro de Lope de Vega en Polonia (siglo XIX). – 3 Breve noticia sobre la representación de *Fuenteovejuna* en yiddish (Varsovia, 1938-39). – 4 El clamoroso éxito del primer montaje polaco de *Fuenteovejuna* (1948) y la polémica en torno a la traducción de una obra clásica. – 5 El estreno de *El perro del hortelano* (1949) como inicio del «boom lopesco» en Polonia. – 6 *Lo fingido verdadero* en un escenario experimental de hoy. – 7 Conclusiones

1 Aclaraciones previas

Conscientes de que en un ensayo como este no sería posible someter a un detallado estudio todas las fases del complejo proceso de la recepción teatral, nos hemos ceñido a un esbozo cronológico de los momentos cruciales de la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia, al mismo tiempo tratando de establecer cuál ha sido el papel de los traductores en su evolución y, por otra parte, de los críticos.



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 2020-06-24 | Accepted 2020-09-23 | Published 2020-12-22

© 2020 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/008

Conviene aclarar que la historia de la recepción del Fénix en Polonia ha sido estudiada solo parcialmente (Eminowicz 1981; Aszyk 2002; 2017, 93-112) y, por lo tanto, no ha sido captado su paradójico transcurso. Pero sin tomar en cuenta esta particularidad no parece posible explicar el caso de Polonia. Para justificar lo dicho cabe mencionar que entre la representación de *La fuerza lastimosa*, traída a Gdańsk en 1669 por una compañía alemana,¹ y el estreno de *Fuenteovejuna*, llevado a cabo en la temporada 1938-39 por una compañía de actores judíos asentados en Varsovia, no se vio en Polonia ninguna escenificación del teatro de Lope de Vega. En este contexto resulta sorprendente la explosión traducciones y estrenos de las comedias lopescas tras los primeros montajes polacos de *Fuenteovejuna* en 1948 y *El perro del hortelano* en 1949. Se traducen entonces y publican también algunas novelas de Lope, así como una selección de poemas. Paralelamente aparece toda una serie de artículos y estudios académicos sobre la vida y creación literaria del Fénix (Ciesielska-Borkowska 1952, 1953; Strzałkowska 1960; Karczewska-Markiewicz 1968). Esta curiosa fascinación que se observa a nivel nacional se mantiene viva durante más de treinta años, pero ya a comienzos de los ochenta del siglo pasado el nombre de Lope prácticamente desaparece de las carteleras, asimismo de la vida cultural en Polonia.

2 Los primeros intentos de difundir el teatro de Lope de Vega en Polonia (siglo XIX)

Para ser justos debemos admitir que Lope de Vega era un autor bastante conocido en Polonia antes de aquel *boom* de posguerra. Las primeras noticias sobre sus comedias se difundían ya en el siglo XVIII² y a comienzos del siglo XIX se discutía sobre su teatro en el ámbito universitario de Varsovia. Pero – a causa de los gustos clásicos de los críticos y profesores³ – no se lo apreciaba. Quizás por eso las compa-

¹ Además de la comedia de Lope, los actores alemanes representaron la comedia calderoniana, *El galán fantasma* (Baczyńska, Śmieja 1999, 191).

² En 1774, en el prólogo a su comedia, *Panna na wydaniu* (La casadera), el príncipe Adam Czartoryski menciona a Lope en el contexto de la literatura europea y en 1779, en el *Kalendarz Teatrowy* (Calendario Teatral) se hacen referencias al teatro de Lope de Vega. En este contexto se distingue lo escrito por Franciszek Salezy Dmochowski, autor del libro *Sztuka rymotwórcza* (Arte de rimar) publicado en 1788; allí este «ilustrado» polaco se burla de Lope, comediógrafo que desprecia las unidades clásicas (Eminowicz 1981, 910; Aszyk 2009, 126-7).

³ Nos referimos a los cursos de literatura española clásica que a comienzos del siglo XIX imparte en la Universidad de Varsovia el profesor Ludwik Osiński, especialista en las literaturas europeas. Hablando de las obras de Lope las presenta, al igual que las de Cervantes, como productos de «salvaje libertad» (Osiński 1861, 359-61).

ñías polacas preferían escenificar las comedias de Molière y las piezas de los comediógrafos polacos que las imitaban. Admirables resultan, por tanto, los intentos – aunque aislados – de propagar el teatro de Lope que se ponen de relieve en la segunda mitad del siglo XIX.

Así, entre el verano de 1858 y el verano siguiente, Leonard Rettel, filólogo y traductor, hoy considerado el primer hispanista polaco (Strzałkowa 1960, 13-39; Aszyk 2009, 128-30), publica en el diario *Gazeta Warszawska* treinta y cinco artículos sobre la literatura española, principalmente áurea, de los que los cinco están dedicados a las obras dramáticas de Lope. Los envía desde París donde había llegado como emigrado político.⁴ Al Fénix le presenta como fundador del teatro nacional en España y un gran «maestro» de la comedia. Reconoce también la importancia de su *Arte nuevo de hacer comedias* y señala que, aparte del género cómico, cultivaba también otros géneros. En sus análisis se apoya en la bibliografía europea existente, además, introduce fragmentos, a veces extensos, de las comedias por él mismo traducidos al polaco. Para muchos lectores estas suponen el primer contacto con el teatro lopesco. Tengamos en cuenta que hasta entonces se había publicado solo una adaptación francesa de *Guardar y guardarse*, traducida al polaco por un anónimo.⁵

Las primeras traducciones de los textos enteros de las comedias de Lope de Vega aparecen en Varsovia en 1881, en el tomo titulado *Komedye wybrane* (Comedias seleccionadas) (Lope de Vega 1881).⁶ Se agrupan en este volumen: *El castigo sin venganza* (*Kara - nie zemsta*), *El mejor alcalde el rey* (*Najlepszym sędzią król*) y *La estrella de Sevilla* (*Gwiazda sewilska*). Su traductor, Julian Adolf Świącicki, al mismo tiempo filólogo y crítico, publicó un año antes un libro de ensayos, *Najznakomitsi komediopisarze hiszpańscy* (Los más destacados comediógrafos españoles), donde describía a Lope de Vega como un autor «brillante» e insistía en que su teatro era «excepcional» (Świącicki

⁴ Rettel empezó a interesarse por la literatura y el teatro españoles siendo estudiante de la Universidad de Varsovia; profundizó sus conocimientos en París donde se instaló al huir de Varsovia después del fracaso de la Sublevación de 1831, uno de los intentos de recuperar la independencia, la que Polonia perdió a finales del siglo XVIII. La condición del emigrado político le obligó a publicar sus escritos bajo el seudónimo de Jan Zamostowski (Zamostowski 1858).

⁵ La adaptación es de Le Sage; en versión polaca sale en Vilna, en 1830, bajo el título: *Don Félix de Mendoza/ kawalerzysta kastyljski / komedia w pięciu aktach/ przez p. Lopez de Vega napisana/ z hiszpańskiego na francuzki a z tego/ na polski przełożona* (Don Félix de Mendoza/ soldado de caballería castellano/ comedia en cinco actos/ por d. Lopez [sic] de Vega escrita / del español al francés y de este/ al polaco traducida). La estudia Strzałkowa (1960, 40-54).

⁶ Todas las traducciones del polaco al español, de títulos de obras y fragmentos citados, son de la autora del artículo.

1880).⁷ Pese a tan convincente presentación, ninguna de las comedias que tradujo llegó a ser escenificada y todavía en los años treinta del siglo XX, en el contexto del tricentenario de la muerte de Lope, se lamentaba su ausencia en la escena polaca (Wędkiewicz 1935, 285).

Recordemos que por las mismas fechas se planteaba en España la recuperación de las comedias del Fénix durante largo tiempo olvidadas y, como es sabido, se representaron finalmente varias, con lo que *Fuenteovejuna* se convirtió en el drama con más frecuencia estrenado. Al establecer estos datos, Enrique García Santo-Tomás advierte que la misma obra gozaba de particular popularidad en la Rusia de los años treinta (2000, 342-3).⁸ Es interesante añadir que las noticias que de Rusia llegaban a Polonia sirvieron de estímulo a las compañías teatrales, tanto antes como después de la segunda guerra mundial.

3 Breve noticia sobre la representación de *Fuenteovejuna* en yiddish (Varsovia, 1938-39)

Como hemos indicado antes, en la temporada 1938-39⁹ se pudo ver en Varsovia la *Fuenteovejuna* representada por una compañía de actores judíos. La puso en escena Ida Kamińska, una de las más grandes actrices judío-polacas, también estimada como directora de teatro (Reisner, s.f.; Krakowska-Narożniak 1998). El montaje realizado en el Teatro «Nowości» de Varsovia fue aplaudido por el público judío y, al parecer, también por el polaco.

La obra fue representada en yiddish. La tradujo de una versión rusa Aron Kusznirow, poeta y dramaturgo ruso, quien escribía en yiddish y también traducía las obras extranjeras a este idioma. Además, a petición de Kamińska, Alter Kacyzne, escritor y poeta judío-polaco, creó una serie de poemas que introducidos en el espectáculo se recitaban con el acompañamiento de música compuesta por Israel Szajewicz. Con los cantos y danzas la obra adquirió carácter espectacular y popular, pero esto no impidió que el montaje tuviera rasgos

⁷ Świącicki contesta de esta manera a Simonde de Sismondi, quien en su historia *De la Littérature du Midi de l'Europe* (1813) describe las comedias de Lope como *absolument bruts*, y a Friedrich Bouterwek, autor de *Historia de la literatura española* (1829), según quien «la fiebre de rimar» le impidió a Lope ser un autor «perfecto».

⁸ Más recientemente, Veronika Ryjik (2019, 22) precisa que solo en «la temporada de 1937-1938 se montó *Fuenteovejuna* en Moscú y cinco ciudades más».

⁹ Según los datos difundidos (Drozdowski 1995; Aszyk 2019, 93; Kuligowska-Korzeniewska 2010), Kamińska estrenó *Fuenteovejuna* en 1938; sin embargo, en la crónica de la Varsovia de 1939 se indica como fecha del estreno el 2 de marzo de 1939 (Mościcki 2009, 123).

vanguardistas. Esto se debió a la escenografía y vestuario diseñados por Iwo Gall (Kuligowska-Korzeniewska 2010), artista polaco y teórico del teatro, partidario del decorado arquitectónico reducido al mínimo. Uno de los reseñadores subraya que Gall como escenógrafo consiguió aludir «poéticamente» al paisaje español (Appenzlák 1939, cit. por Mościcki 2009, 125).

4 El clamoroso éxito del primer montaje polaco de *Fuenteovejuna* (1948) y la polémica en torno a la traducción de una obra clásica

Una década más tarde se estrena (17 de abril de 1948) *Fuenteovejuna* en el Teatro «Juliusz Słowacki» de Cracovia. Esta primera representación polaca de una comedia de Lope de Vega incita la curiosidad de los periodistas y críticos de todo el país. Abundan, asimismo, los anuncios, notas y reseñas. Aparte de Lope, llama la atención el nombre de Ludwik Hieronim Morstin, poeta y dramaturgo, varias veces premiado por sus traducciones entre las que había obras de Sófocles, Horacio, Shakespeare y Goethe.¹⁰ Se sabe, pues, que su versión de *Fuenteovejuna* va a ser montada por Bronisław Dąbrowski, quien antes de la Segunda Guerra Mundial se dio a conocer como actor y director de teatros.

En 1947, año en que le nombraron director del Teatro «Juliusz Słowacki», Dąbrowski puso en escena dos comedias shakespearianas, *El sueño de una noche de verano* y *Noche de Reyes*, bien recibidas por el público local. De esta manera el estreno de *Fuenteovejuna* tenía la audiencia asegurada y, aunque luego las opiniones con respecto a esta producción variaron, la mayoría de los críticos alabó el montaje de *Fuenteovejuna* recalcando la ejemplar organización de las escenas de muchedumbres. Gustaron, además, las danzas y canciones que remitían al folklore español.¹¹ Al éxito contribuyó también el escenógrafo, Andrzej Pronaszko, quien en este caso evitó la experimentación vanguardista por la que fue famoso. El decorado diseñado por él representaba simbólicamente una pequeña ciudad con las torres y plazas. Sobre este fondo destacaban los trajes de colores fuertes que vestía la gente del pueblo, contrastando estos con los oscuros trajes del Comendador y la gente de su entorno.

Hubo, sin embargo, críticos que, sin despreciar los valores de la puesta en escena, se sintieron desilusionados, ya que esperaban ver

¹⁰ Después de *Fuenteovejuna*, Morstin tradujo al polaco *El Alcalde de Zalamea* de Calderón (1951).

¹¹ En este apartado me baso en las reseñas de Skierski (1948), Kudliński (1948), Nantanson (1948), además, utilizo lo que he establecido en un ensayo publicado (Aszyk 2002).

un drama 'revolucionario'. Algunos incluso acusaron a Dąbrowski de no haber aprovechado la oportunidad de enseñar al público polaco cómo un pueblo oprimido se debe rebelar contra el tirano para poder luego triunfar (Flukowski 1948). En una de las reseñas de esta clase se lee que en el drama de Lope de Vega se enfrentan «la feudal tiranía medieval (el Comendador) y el sano instinto moral del pueblo», y este pueblo es el que exige que se defiendan derechos humanos, con lo cual se pone de manifiesto el «espíritu moderno» de Lope; y «esto es la revolución», y «esta revolución la inicia una mujer» en defensa de su honor y de otras mujeres (Pieczarkowska 1948). La lectura de Dąbrowski difiere de las sugeridas por los críticos.

De hecho, la versión en la que se basa Dąbrowski es una adaptación, la que le ha proporcionado el traductor. Dicha versión se ha guardado en forma de guion del espectáculo (Lope de Vega 1948) y basta hojearlo para darse cuenta de los cambios respecto al original: la reducción de la acción histórica al mínimo y la exposición de la acción protagonizada por el triángulo amoroso (Laurencia - Frondoso - Fernán Gómez), en la que destaca la brutalidad del Comendador. Consciente de que de alguna manera debería responder a las expectativas de las autoridades políticas del momento, Dąbrowski reinterpreta el cuadro en que, al dirigirse a las mujeres del pueblo, Laurencia comunica: «todos van | a matar a Fernán Gómez». Pascuala entonces sugiere poner en «un asta la bandera», pero Laurencia no lo acepta: «bien nos basta que llevemos | nuestras tocas por pendones» (Lope de Vega 1993, vv. 1839-1845). Esta frase de Laurencia la sustituye Morstin por una por él inventada: «Zrób chorągiew z mego szala» (Haz de mi chal una bandera; Lope de Vega 1954a, 98) y el chal que enseña es de color rojo. Lo que aún más sorprende es que en el escenario se crea entonces un cuadro similar a la pintura de Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830). En las fotos que se han guardado en los archivos teatrales se ve a Laurencia imitando los gestos de la mujer retratada por Delacroix, símbolo de la libertad. Lo que a los dos cuadros hace diferentes es la bandera: en Delacroix es tricolor.

Para comprender el porqué de esta imagen es preciso recordar que el año del primer estreno polaco de *Fuenteovejuna* fue el último antes de constituirse definitivamente el sistema que iba a conducir a una total *sovietización* de la cultura polaca, pero cuando Dąbrowski montaba *Fuenteovejuna* la situación no había llegado todavía a tal extremo. No obstante, ya se debería presentar en escena una *correcta* visión del mundo y Dąbrowski lo sabía muy bien, pero también quería salvar la dimensión metafórico-simbólica del drama y de ahí el subtítulo que aparece en el cartel y el programa de mano: «Poema dramático en tres actos y catorce cuadros».

De este subtítulo se desprende también que, como Morstin, Dąbrowski respetó la división del drama en tres actos. En cuanto a

la división en catorce unidades más pequeñas esta tenía que ver con los cambios de lugares de la acción, por consiguiente, con los cambios del decorado. Tales operaciones técnicas exigían bastante tiempo y por eso Dąbrowski decidió introducir los entremeses que se representaban en el proscenio. En total eran diez: «Entremés del cántaro» (las mujeres van al río); «Entremés de la corte» (la llegada de los regidores); «Entremés de las lavanderas» (las lavanderas cantan en presencia de Frondoso); «Entremés del duelo» (los soldados luchan en frente de las murallas de la Ciudad Real); «Entremés de la boda» (canciones de boda); «Entremés de Laurencia» (monólogo de Laurencia); «Entremés de la pavana real» (esperando la llegada de los reyes, los cortesanos bailan); «Saturnalia» (la danza alrededor del Comendador muerto); «Inquisición» (el tribunal de la Inquisición antes de empezar el juicio); «Entremés de los reyes» (el cuadro antes del desenlace). Los entremeses de «Inquisición» y «Saturnalia» fueron inventados por Dąbrowski, los demás se basaban en fragmentos del texto de *Fuenteovejuna*. El entremés de la Inquisición fue el que provocó más comentarios críticos, sin embargo, hubo reseñadores que lo consideraron teatralmente logrado y lo que más llamaba la atención fue la danza alrededor de la cabeza del Comendador colgada encima de una lanza.

Además del montaje, casi todos los críticos comentan la labor del traductor, aunque pocos, como es de suponer, han leído *Fuenteovejuna* en la versión original. De la versión de Morstin se dice que es «bonita y poética» y que recrea «la musicalidad» de los versos lopescos, su métrica, rimas y ritmo (Kydryński 1948, 7). A muchos les gusta el lenguaje, «vivo» (Pieczarkowska 1947) y «contemporáneo» (Szczepański 1948, 6), aunque precisamente estos rasgos molestan a los reseñadores más ortodoxos (Breza 1948). La mayoría, no obstante, está de acuerdo en que Morstin ha creado una buena traducción (Natanson 1948) y ha sido fiel a Lope (Kydryński 1948, 7).

El único que lo critica es Tadeusz Peiper. Este poeta de vanguardia y traductor, que aprendió castellano al pasar los años de la Primera Guerra Mundial en España, acusa a Morstin de haber cometido errores lingüísticos, fallos en versificación y rimas, y, lo peor, no haber entendido las intenciones del autor (Peiper 1948a, 1948b). Aunque finalmente admite que la traducción es poética, su conclusión es demoleadora: por culpa del traductor los caracteres de personajes de *Fuenteovejuna*, sobre todo de los villanos, han quedado «distorsionados» e «inverosímiles». En defensa de Morstin, el hispanista Florian Śmieja concluirá más tarde que, a pesar de algunos errores, su traducción «es excelente» (1957, 202).

A los duros ataques de Peiper, Morstin responde resaltando que la obra escrita por un poeta como Lope de Vega o Shakespeare «no se deja traducir fácilmente», pero «traducirla en prosa» significaría «empobrecerla y apartarse de lo esencial de su creación poética»

(1948b, 118). Por eso, al traducir *Fuenteovejuna*, ha respetado los versos y rimas y ha intentado crear un lenguaje que le permitiese transmitir al polaco «lo poético» y «lo realista» de la obra original, a saber, «su sencillez, su gracia y el humor» (Morstin 1948a).

La polémica entre Morstin y Peiper está documentada por la revista *Dziennik Literacki* (El Diario Literario) y ahí se presentan los argumentos de los dos. Morstin aprovecha la ocasión para remarcar el lenguaje poético y, además, considera erróneo comparar las comedias «poéticas» de Calderón con las de Lope porque sus poéticas son diferentes. En el caso concreto de *Fuenteovejuna*, explica Morstin, por boca de los personajes Lope transmite «la verdad de la lengua y no la belleza de la lengua», ya que «en general» estos hablan en «prosa, aunque [la obra] está escrita en verso» (Peiper, Morstin 1948, 7).

A las opiniones de Morstin, Peiper alude una vez más en su artículo publicado en 1952. Sostiene allí que un traductor que enfoca su trabajo en las rimas no puede reproducir la pronunciación «natural» de los personajes de la obra original. Él, en cambio, al traducir *El perro del hortelano* dejó en un «segundo plano» la versificación y las rimas, y se propuso ser fiel a Lope como creador de personajes y, por tanto, se centró en el carácter de los personajes, su manera de expresar los pensamientos y modo de pronunciar las palabras y frases (Peiper 1952, 120).

Terminando este apartado, conviene poner énfasis en que, a pesar de la feroz crítica de Peiper y los ataques de pregoneros de la era estalinista, el montaje de *Fuenteovejuna* fue un éxito y atrajo a los espectadores no solamente de Cracovia, sino también de otras capitales polacas. El balance final fue de sesenta y nueve funciones. Sabiendo esto, resulta paradójico que el drama se viera escenificado solo dos veces más: en 1957 por una compañía itinerante de Varsovia y en 1984 por el Teatro de la Televisión Polaca.

5 El estreno de *El perro del hortelano* (1949) como inicio del «boom lopesco» en Polonia

Más suerte tuvo en Polonia *El perro del hortelano* (*Pies ogrodnika*), traducido por Peiper justo en el contexto de la polémica con Morstin. Después del estreno (15 de enero de 1949) en el Teatro «Placówka» («El Puesto») de Varsovia, esta comedia fue montada en nueve teatros diferentes, compitiendo en cuanto a la popularidad con *El caballero del milagro*.¹² Como antes Morstin, Peiper intentó colaborar con el director de escena, sin embargo, no llegó a ponerse de acuerdo con él y, como lo relata más tarde, sintiéndose «des-

¹² Para compararlo ver la tabla que se halla las páginas siguientes.

ilusionado», no asistió ni siquiera al estreno de *El perro del hortelano* (Peiper [1952] 1972).

Los críticos que, en cambio, vieron la función del estreno alabaron el esfuerzo de los actores, en su mayoría muy jóvenes. También jóvenes eran el director de escena, Józef Wyszomirski, y el escenógrafo, Otto Axer, en el futuro unos de los más grandes artistas del teatro polaco. Se ha señalado la «influencia de Jouvett» en su puesta en escena y la construcción de personajes escénicos, cuyos gestos y movimientos les hacían parecer muñecos (Eminowicz 1981, 913).

Lo que no convencía a los reseñadores era la intriga amorosa, según algunos «incomprensible», o «poco normal», aunque «graciosa». En cuanto a la traducción, Teresa Eminowicz concluye que Peiper «demostró un gran dominio de idioma», además del «conocimiento de las costumbres españolas», y de manera «perfecta» logró aproximarse al «pensamiento del autor» (1981, 916). Los críticos se fijaron, sin embargo, más en el lenguaje poético. Según el poeta Julian Wołoszynowski (1949), Peiper ha creado una «excelente» obra «de bellas frases», de un lenguaje «moderno» y «no arcaizante». Aparte de algunas expresiones inadecuadas, observa el mismo autor, la traducción de Peiper es «perfecta, ajustada a la galantería cortesana barroca y el pensamiento español» (Wołoszynowski 1949). Y aunque la traducción de *El perro del hortelano* no está libre de anacronismos y formas poco acertadas, leemos en otra reseña, «transmite el carácter del original y las intenciones del autor». Es más, «individualiza a los personajes» y expone «el humor lingüístico, lo que es más difícil» (Wójcicki 1949).

Conviene afirmar que en el periodo del omnipresente realismo socialista la «comedia famosa» de *El perro del hortelano* destacaba como una interesante e innovadora propuesta teatral. Tras su estreno surge toda una serie de traducciones de piezas de Lope y, curiosamente, todas se ponen en escena. Considerando este fenómeno desde la perspectiva histórica, se hace obvio que, al igual que las obras de Shakespeare o Molière, las comedias de Lope de Vega servían para el teatro polaco, condenado a ser un instrumento de propaganda política, como una especie de salvavidas. A la luz de las reseñas no parece, sin embargo, que se tratara de grandes acontecimientos artísticos, no obstante, el público disfrutó de este repertorio.

Cabe notar que nos enfrentamos en este caso con un fenómeno similar al que Veronica Ryjik dedica un capítulo de su exhaustivo estudio de la recepción del teatro de Lope en Rusia. Lo describe como «boom lopesco» (2019, 22) y esta acertada expresión nos permitimos utilizar con respecto al teatro polaco. Lo que resulta contradictorio es que el teatro en Polonia, que no se dejaba fácilmente *sovietizar*, aceptara la *importación* de las comedias lopescas de la Unión Soviética. Pero gracias a esta, a comienzos de los años ochenta del siglo pasado se pudo decir que: «el teatro de Lope de Vega es bastante co-

nocido en Polonia» (Eminowicz 1981, 913). En la tabla que presentamos a continuación se puede apreciar la evolución de antedicho *boom* en cuyo inicio se halla el primer estreno de *El perro del hortelano*.¹³

Año y lugar del primer estreno	Títulos del original de la comedia de Lope de Vega y de su equivalente en polaco	Traductor y director de escena	Los demás estrenos
1949, Varsovia, Teatr Placówka	<i>El perro del hortelano</i> (<i>Pies ogrodnika</i>), publicada (1956)	Tadeusz Peiper, dir. Józef Wyszomirski	Lublin (1950) y Cracovia (1950), Katowice (1959), Tarnów (1961), Varsovia (1964), Gdańsk (1981) y el Teatro de TVP (1952, 1981, 1999)*
1951, Wrocław, Teatr Polski	<i>Por la puente, Juana</i> (<i>Przez most idź, Joanno</i>)	Irena Bołtuć-Staszewska, dir. Czesław Staszewski	Opole (1963)
1951, Bydgoszcz, Teatr Ziemi Pomorskiej	<i>El maestro de danzar</i> (<i>Nauczyciel tańców</i>)	Włodzimierz Słobodnik, dir. Jowita Pieńkiewicz	Łódź (1955), Lublin (1956), Varsovia (1961), Teatro de TVP (1967), Gorzów Wielkopolski (1972), Wrocław (1974)
1953, Częstochowa, Teatr Dramatyczne	<i>La moza de cántaro</i> (<i>Dziewczyzna z dzbanem</i>), publicada (1954)	Aleksander Maliszewski, dir. Edmund Kron	Łódź (1953), Varsovia (1956), Kielce-Radom (1957), Poznań (1957), Wrocław (1960), Gorzów Wielkopolski (1978) y el Teatro de TVP (1980)
1954, Varsovia, Teatr Ludowy	<i>El molino (Młyn)</i> , publicada (1954)	Juliusz Żuławski, dir. Maryna Broniewska y Władysław Hamcza	Bydgoszcz-Toruń (1956), Szczecin (1960), Łódź (1960), Gdańsk (1975) y el Teatro de TVP (1975)
1956, Częstochowa, Teatry Dramatyczne	<i>El anzuelo de Fenisa</i> (<i>Wędką Feniksany</i>), publicada (1955)	Juliusz Żuławski, dir. Jerzy Grzegorzewski	Lublin (1957) y Varsovia (1967)
1957, Grudziądz, Teatr Popularny	<i>Amar sin saber a quién</i> (<i>Kochać nie wiedząc kogo</i>)	Juliusz Żuławski, dir. Janusz Obidowicz	Cracovia (1962)
1962, Cracovia, Stary Teatr	<i>El caballero del milagro</i> (<i>Jaśnie pan nikt</i>)	Klonowicz S., adaptación de Ludwik Jerzy Kern	

¹³ Todos los datos provienen de los archivos del Instytut Teatru im. Zbigniewa Raszewskiego (<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/1108,autor.html>), y de la Encyklopedia Teatru Polskiego (<http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki>), (consultas realizadas entre los años 2007 y 2020).

Año y lugar del primer estreno	Títulos del original de la comedia de Lope de Vega y de su equivalente en polaco	Traductor y director de escena	Los demás estrenos
1962, Zielona Góra, Teatr Ziemi Lubuskiej	<i>La estrella de Sevilla</i> (<i>Gwiazda Sewilli</i>)	Aleksander Maliszewski, dir. Jerzy Hoffmann	Toruń (1963), Białystok (1966) y Varsovia (1972)
1963, Wrocław, Teatr Rozmaitości	<i>El caballero del milagro</i> (<i>Jaśnie pan nikt</i>)	Władysław Krzemiński, dir. Mieczysław Górkiewicz	Łódź (1963), Varsovia (1963), Bielsko-Biała (1963), Szczecin (1964), Gdynia (1966), Zielona Góra (1969), Katowice (1971), Gniezno (1982) y Zabrze (1987)

* Incluimos los estrenos del Teatro de Televisión Polaca (TVP) porque desde los años cincuenta hasta la caída del comunismo funcionaba como un espacio teatral.

Aparte de Słobodnik, quien utilizó la versión rusa de *El maestro de danzar*, y Bołtuć-Staszewska, traductora que probablemente se ha apoyado en alguna versión extranjera de *Por la puente*, Juana, los demás traductores se basaron en los originales. Es interesante notar que las traducciones de las comedias del *boom* no pasan desapercibidas y, aunque no se les presta tanta atención como a las de Mors-tin y Peiper, hay comentarios que merecen ser citados.

De *La moza de cántaro*, traducida por Maliszewski, se ha dicho que es «una obra llena de encanto poético, sin ninguna arcaización» y que el traductor «empleó la lengua de hoy y la forma moderna del verso» (Eminowicz 1981, 916). Hay que precisar que Maliszewski, siendo poeta y dramaturgo, ha elaborado no solamente un bonito texto poético, sino que su versificación se inscribe en una línea de la tradición polaca, pues él construye versos de nueve sílabas y ritmo yámbico, con rimas libres, a veces asonantes, con lo cual «resplandece», escribe uno de los críticos, el estilo de diálogos «durante el pequeño torneo de poesía en casa de Doña Ana» (Furmanik 1956).

De gran valor poético se considera también la versión de Żuławski de *El molino*. Alguien incluso ha resaltado que esta es: «la mejor de las traducciones poéticas de nuestras tablas, su verso blanco corre con fluidez y soltura» (Frühling en Eminowicz 1981, 916). Se ha dicho también que en versión de Żuławski: «el verso blanco de *El anzuelo de Fenisa* es muy grato, de sutileza encantadora y cuadra muy bien con el ambiente de la comedia» (Eminowicz 1981, 916). El propio Żuławski aclara en la nota «Del traductor» incluida en la edición de *El anzuelo de Fenisa*, que traduciendo esta comedia y *El molino* y *Amar sin saber a quién*, se ha dejado «guiar» por Lope de Vega, es decir, se ha inspirado en lo que sobre la creación poética dicen sus personajes en el segundo acto de *El anzuelo*:

Trebiño	Vos sois poeta. Allá cosas divinas...
Orozco	No sé, a fe de soldado, de esta seta, verdad es que en España fui poeta.
Campuzano	Y ¿érades vos de aquellos impecables cuyos versos destilan en alambique la culta musa?
Orozco	Fui de los palpables [...] (Lope de Vega 2017, vv. 1922-1929)

Partiendo de la última frase de Orozco, Żuławski decidió crear una obra «palpable» en polaco. Utilizó por eso formas y expresiones «naturales», «transparentes» y «sencillas», y construyó unos versos «vivos» al estilo de la poesía popular, evitando la «artificialidad» (en Lope de Vega 1955, 196). Al igual que Peiper, Żuławski se libera de la «rima tirano» (Peiper [1952] 1972, 213) para recrear la fluidez de los diálogos y crea las rimas blancas (libres), aunque en Lope de Vega estas no son frecuentes. Siguiendo los consejos que Lope de Vega da en el *Arte nuevo*: «Remátense las escenas [...], | con versos elegantes», y: «Acomode los versos con prudencia» (Lope de Vega 2006, vv. 294-295 y v. 305), Żuławski introduce las rimas solo a finales de los actos y en los monólogos escritos «con rigor de sonetos» (en Lope de Vega 1955, 196). En esto coincide con Peiper, quien ha introducido las rimas allí «donde debería haber»: en los monólogos y a finales de cada acto (Peiper 1952).

6 *Lo fingido verdadero en un escenario experimental de hoy*

Aún en el último momento de aquel masivo interés por el teatro de Lope se publica *Peribáñez y Comendador de Ocaña* (*Peribáñez i Komanador*), drama traducido por Zofia Szleyen (Lope de Vega 1976) que se ha quedado sin representar. El *boom* lopesco termina en Polonia en los años ochenta, como se ha dicho ya, y entonces empieza un nuevo periodo sin Lope en los escenarios. Lo interrumpe el estreno (8 de diciembre de 2012) de *Lo fingido verdadero* (*Na niby - naprawdę*). Monta esta comedia de santos la compañía del Teatro «Stanisław Ignacy Witkiewicz» de Zakopane dirigida por Andrzej St. Dziuk. El texto de la obra ha sido publicado en 2007 junto con el de *El caballero de Olmedo* (*Rycerz z Olmedo*). Los dos han sido traducidos por Magdalena Pabisiak, hispanista y traductora profesional. En cuanto a *Lo fingido verdadero*, Pabisiak confiesa que al traducir este drama tenía que luchar contra la tentación de corregir las imperfecciones del texto y eliminar repeticiones y anacronismos. Diciendo esto, se presenta convencida de que en este caso concreto el traductor debe pensar sobre todo en el creador y no en un potencial receptor (en Lope

de Vega 2007, 36). Conforme afirma Katarzyna Mroczkowska-Brant, especialista en la literatura comparada y *spiritus movens* del proyecto llevado a cabo por Pabisiak: «El resultado es excelente. La traducción es fiel y recrea la belleza poética del original. [...] El mensaje esta transmitido de manera clara» (en Lope de Vega, 2007, 33). La autora citada admite además que, gracias a la labor de Magdalena Pabisiak, el lector/espectador polaco va a conocer «otra faceta» del teatro de Lope de Vega. Al comentar *Lo fingido verdadero* como texto dramático, Mroczkowska-Brant resalta la fundamental importancia de la estructura del teatro en el teatro y de la idea del *theatrum mundi* inscrita en ella. Además, hace hincapié en el planteamiento de los temas religioso y filosófico, y la metamorfosis del Ginés-actor que se burla de la religión cristiana en el Ginés-cristiano creyente (Mroczkowska-Brant en Lope de Vega 2007, 22-7).

De estas observaciones se ha servido el director Dziuk al montar el drama, no obstante, su realización escénica estaba subordinada al concepto del teatro y la estética que le sitúan entre la posvanguardia artística y el teatro posmoderno. Huelga decir que la compañía de Zakopane había escenificado antes varias obras clásicas, entre las que había *La vida es sueño* (1985) de Pedro Calderón de la Barca y su auto sacramental, *El gran teatro del mundo* (1986). Como aquellos montajes en clave experimental, también el de *Lo fingido verdadero* daba espacio a una reflexión filosófica. Con este fin Dziuk ha experimentado con la materia dramática y el espacio teatral, utilizando como principal medio de expresión el cuerpo del actor.

El espectáculo se basaba en el texto entero y reproducía la estructura del original, sin embargo, el espacio dramático se ha visto ampliado gracias a las nuevas tecnologías. La organización espacial y escenográfica corría a cargo de Marek Mikulski. Según su diseño se había construido un escenario central y dos adicionales que permitían la presentación de cuadros simultáneos, en los que las imágenes se producían al ritmo de música que llegaba por altavoces de gran potencia. Tales espectáculos atraen a público joven y este es uno de los principales fines de la compañía de Zakopane. Su experimentación suscita, sin embargo, dudas. ¿Era necesario, pregunta Marta A. Zabłocka (2012), encerrar al César Carino en un cubo de plástico transparente con las mujeres desnudas? Otros críticos se plantean la pregunta más general: ¿hasta qué punto se puede experimentar con el drama clásico? Uno de los reseñadores declara, sin embargo, que le gustan las producciones teatrales de esta clase y confiesa que ha asistido «ya» a tres funciones. Según él, *Lo fingido verdadero* es una obra «excepcional y excitante» y la puesta en escena lo afirma, además, exponiendo su metateatralidad, destaca la idea de «lo fingido, verdadero» la que gana la «actualidad» en el contexto polaco (Dramat 2019).

7 Conclusiones

Llegados a este punto, debemos concluir que la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia resulta muy limitada en comparación con la recepción de Calderón, cuyas obras se estrenan ya a mitades del siglo XVIII, y en los siguientes - hasta el presente siglo - su teatro forma parte del repertorio fijo de los teatros polacos, sobre todo *La vida es sueño* y *El príncipe constante*. El teatro de Lope de Vega no ha ocupado nunca tan distinguido lugar en la cultura polaca, pero también es cierto que ni las obras de Calderón ni de Tirso de Molina han gozado de tanta popularidad como las comedias de Lope durante el periodo del *boom*. Y aunque aquel era un fenómeno pasajero no se debería descartar su importancia. Como hemos tratado de demostrar, durante más de tres décadas se pudieron ver las representaciones de obras de Lope no solamente en Varsovia o Cracovia, sino también en pequeñas ciudades y, gracias a las compañías ambulantes, en los pueblos más remotos. En definitiva, este es el lado positivo del *boom*.

Sin lugar a dudas, contribuyeron a aquella difusión del teatro lopesco los traductores, aunque su actitud frente al texto original varía. Entre los que hemos citado en este ensayo solo Morstin al traducir *Fuenteovejuna* trataba de ser fiel al autor y al mismo tiempo pensar en la puesta en escena. Adelantaba de esta manera la posterior corriente, la que partía de la idea que a grandes rasgos resumen las palabras de Patrice Pavis: traducir una obra de teatro supone «una subordinación de la puesta en escena al texto, de manera que - en el momento de la puesta en escena - el texto queda subordinado al teatro» (1991, 490). Los demás traductores polacos de las comedias de Lope más bien no se preocupaban por la posible representación de las obras y, en general, enfocaban su trabajo en el lenguaje poético, los diálogos y el carácter de los personajes. Curiosamente, no disminuyó por eso el potencial teatral de las comedias, hecho que comprueba el sólido conocimiento de las reglas del arte escénico de su autor. Pero, como se ha dicho antes, las comedias del *boom* no se han vuelto a representar después de unos esporádicos intentos de los años ochenta y la escenificación televisiva de *El perro del hortelano* de 1999.

El montaje de *Lo fingido verdadero* realizado en 2012 marca el fin de la historia de la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia por nosotros estudiada. Y una vez más nos corresponde advertir la ausencia del Fénix en la escena polaca. A la luz de lo que hemos logrado establecer está claro que tales paradojas de la recepción del teatro de Lope de Vega las hay que vincular en Polonia con la historia del país y el contexto socio-político de cada época, así como con la tradición teatral y cultural polacas, campos apenas aludidos en este ensayo. Pero en esta etapa de investigación parecía más urgente crear, siguiendo el orden cronológico, un mapa de la migración de las obras de Lope de Vega en el espacio geográfico de Polonia.

Bibliografía

- Aszyk, U. (2002). «Sobre la escenificación de *Fuente Ovejuna* en Cracovia, en 1948 (la comedia villanesca fuera de contexto)». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *La comedia villanesca y su escenificación*. Almagro: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 117-36.
- Aszyk, U. (2009). «Recepcja *Nowej sztuki pisania komedii w Polsce*» (Recepción del *Arte nuevo de hacer comedias* en Polonia). Aszyk, U. (ed.), «*Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach*» *Lopego de Vega, w czterechsetlecie wydania, 1609-2009* («Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» de Lope de Vega a cuatrocientos años de su publicación, 1609-2009). Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski y Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 123-42.
- Aszyk, U. (2017). *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y mitos españoles en el teatro polaco*. Varsovia: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski y Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.
- Baczyńska, B.; Śmieja, F. (1999). «Los inicios del teatro español en la Polonia del siglo XVII». Sullivan, H.W.; Galoppe, R.A.; Stoutz, M.L. (eds), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, 186-93.
- Bouterwek, F. (1829). *Historia de la literatura española*. Madrid: Imprenta de Eusebio Aguado, Impresor de la Real Casa.
- Breza, T. (1948). «*Owczce Żródło*» (Fuente Ovejuna). *Odrodzenie* (Renacimiento), 18(3), 3.
- Ciesielska-Borkowska, S. (1952). «Lope de Vega, prawodawca i pierwszy teoretyk teatru nowożytnego» (Lope de Vega, legislador y primer teórico del teatro moderno). *Pamiętnik Literacki* (Memorias de Literatura), XL, 9-31.
- Ciesielska-Borkowska, S. (1953). «Lope de Vega, teoretyk teatru i dramatopisarz» (Lope de Vega, teórico y dramaturgo). *Pamiętnik Teatralny* (Memorias de Teatro), 3, 110-27.
- Dramat, Z. (2019). «Czas teatru minął. Wszystko jest pozorem?» (Se acabó el tiempo de teatro. ¿Todo es apariencia?). <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuły/278670/czas-teatru-minał-wszystko-było-pozorem>.
- Drozdowski, M.M. (1995). «Teatry warszawskie w oczach włoskiego reżysera 1938 r.» (Los teatros de Varsovia en 1938 a los ojos de un director de escena italiano). *Kronika Warszawy* (Crónica de Varsovia), 25, 4(100), 131-5.
- Eminowicz, T. (1981). «El teatro de Lope de Vega en Polonia». Criado del Val, M. (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español = Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 909-16.
- Flukowski, S. (1948). «Z krakowskich teatrów» (De los teatros de Cracovia). *Kuźnica* (Herrería), 41, 9.
- Furmanik, S. (1956). «Dziewczyna z dzbanem» (La moza de cántaro). *Teatr* (Teatro), 3, 15.
- García Santos-Tomas, E. (2000). *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.
- Karczewska-Markiewicz, Z. (1968). *Lope de Vega*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Krakowska-Narożniak, J. (1998). «Ida Kamińska – polski los żydowskiej aktorki» (Ida Kamińska – la suerte polaca de una actriz judía). Kuligowska-Korzeniewska, A.; Leyko, M. (eds), *Teatr żydowski w Polsce* (Teatro judío en Polonia). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 414-23.

- Kudliński, T. (1948). «*Owczce Źródło*» (Fuente Ovejuna). *Tygodnik Powszechny* (Semanal General), 8, 7.
- Kuligowska-Korzeniewska, A. (2010). «Polsko-żydowska awangarda teatralna» (La vanguardia teatral polaco-judía). *Tygiel Kultury* (Crisol de Cultura), 1-3, 81-4.
- Kydryński, J. (1948). «Na próbach *Owczego Źródła*» (En los ensayos de *Fuente Ovejuna*). *Dziennik Polski* (El Diario Polaco), 101, 6-7.
- Morstin, L.H. (1948a). «*Owczce Źródło*» (Fuente Ovejuna). *Listy z Teatru* (Cartas de Teatro), 21, 5.
- Morstin, L.H. (1948b). «Lope de Vega». *Twórczość* (Creación), 3, 116-18.
- Mościcki, T. (2009). *Teatry Warszawy 1939. Kronika* (Los teatros de Varsovia, 1939. Crónica). Warszawa: Bellona.
- Natanson, W. (1948). «*Owczce Źródło*» (Fuente Ovejuna). *Nowiny Literacki* (Noticias Literarias), 23, 6.
- Osiński, L. (1861). *Wykłady literatury porównawczej czytanej w Uniwersytecie Warszawskim* (Conferencias de la literatura comparada leída en la Universidad de Varsovia). T. 2, *Dzieła Ludwika Osińskiego* (Obras de Ludwik Osiński). Warszawa: ed. Viuda de Osiński.
- Pavis, P. (1991). «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno». Scolnicov, H.; Holland, P. (eds), *La obra de teatro fuera de contexto*. Trad. de M.M. Ubasart. México: Siglo Veintiuno Editores, 39-62.
- Peiper, T. (1948a). «*Aktorzy Owczego Źródła*» (Los actores de *Fuente Ovejuna*). *Twórczość*, 9, 114-22.
- Peiper, T. (1948b). «Reżyseria *Owczego Źródła*» (Dirección de escena de *Fuente Ovejuna*). *Teatr* (Teatro), 2-5, 67-71.
- Peiper, T. (1949). «Lope de Vega». *Twórczość*, 1, 67-82.
- Peiper, T. (1952). «Przekład komedii Lopego de Vegi pt. *Pies ogrodnika*» (La traducción de la comedia de Lope de Vega titulada *El perro del hortelano*). *Twórczość*, 1, 120-6.
- Peiper, T. [1952] (1972). «*Pies ogrodnika* w teatrach» (El perro del hortelano). Podoska, T. (ed.); Peiper, T., *Pisma* (Escritos), t. 2. Introd. y notas de S. Jaworski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 238-42.
- Peiper, T.; Morstin, L.H. (1948). «O przekładzie *Owczego Źródła*» (Sobre la traducción de *Fuente Ovejuna*). *Dziennik Literacki* (El Diario Literario), 29, 7-8.
- Pieczkarska, H. (1948). «*Owczce Źródło*» (Fuente Ovejuna). *Rzeczpospolita* (República), 115, 7.
- Reisner, N. (s.f.). «Ida Kamińska». *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/artist/ida-kaminska>.
- Ryjik, V. (2019). «Lope de Vega, poeta del pueblo...¿ruso? La formación de un canon dramático-alternativo». Ryjik, V. (ed.), *'La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 21-48.
- Sismondí, S. de J.-Ch.-L. (1813). *De la Littérature du Midi de l'Europe*. Paris: Treutel et Würtz.
- Skierski, Z.K. (1948). «Widowisko monumentalne, krakowskie *Owczce Źródło*» (Un espectáculo monumental, la *Fuente Ovejuna* de Cracovia). *Dziennik Literacki* (El Diario Literario), 226, 4-5 y 7.
- Strzałkowska, M. (1960). *Studia polsko-hispańskie* (Estudios polaco-españoles). Kraków: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szczepański, J.A. (1948). «*Owczce Źródło*» (Fuente Ovejuna). *Trybuna Robotnicza* (Tribuna Obrera), 114, 8; 115, 6.

- Śmieja, F. (1957). «Nowe przekłady z hiszpańskiego» (Nuevas traducciones del español). *Kultura* (Cultura) [París], Juillet-Août, 194-211.
- Święcicki, J.A. (1880). *Najznakomitsi komediopisarze hiszpańscy* (Los más destacados comediógrafos españoles). Warszawa: Ateneum.
- Vega, L. de (1881). *Komedye wybrane* (Comedias selectas). Trad. y ed. de J.A. Święcicki. Warszawa: Lewental.
- Vega, L. de (1948). *Owczce Źródło* (Fuente Ovejuna). Trad. de L.H. Morstin. Guión del espectáculo; ejemplar con nota de aprobación del censor fechada el 19-02-1948, sin publicar. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Archiwum Artystyczne. núm. 957.
- Vega, L. de (1954a). *Owczce Źródło* (Fuente Ovejuna). Trad. de L.H. Morstin, ed. e introd. de M. Strzałkowa. Wrocław: Ossolineum.
- Vega, L. de (1954b). *Dziewczynna z dzbankiem. Dramat w trzech aktach* (La moza de cántaro. Drama en tres actos). Trad. de A. Maliszewski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1954c). *Młyn. Komedia w trzech aktach* (El molino. Comedia en tres actos). Trad. de J. Żuławski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1955). *Wędka Feniksany. Komedia w trzech aktach* (El anzuelo de Fenisa. Comedia en tres actos). Trad. de J. Żuławski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1956). *Pies ogrodnika. Komedia* (El perro del hortelano. Comedia). Trad. de T. Peiper. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vega, L. de (1976). *Peribañez i Komandor* (Peribáñez y Comendador). Trad. de Z. Szleyen. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Vega, L. de (1993). *Fuente Ovejuna*. Ed. de D. McGrady, estudio preliminar N. de Salomon. Barcelona: Crítica.
- Vega, L. de (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de (2007). *Rycerz z Olmedo. Na niby – naprawdę* (El caballero de Olmedo. Lo fingido - verdadero). Trad. de M. Pabisiak, introd. de K. Mroczkowska-Brant. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Vega y Carpio Lope, F. (2017). *El anzuelo de Fenisa*. Ed. digital de R. Durá Celma. ARTELOPE. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0500_ELAnzueloDeFenisa.php.
- Wędkiewicz, S. (1935). «Rocznica Lopego de Vegi» (El aniversario de Lope de Vega). *Przegląd Współczesny* (Revista Contemporánea), agosto, 285-8.
- Wołoszynowski, J. (1949). «Rosarium miłości» (Rosarium de amor). *Encyklopedia teatru polskiego* (Enciclopedia del teatro polaco). <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuły/217231/rosarium-milosci>.
- Wójcicki, B. (1949). «Pies ogrodnika – Lope de Vega» (El perro del hortelano - Lope de Vega). *Encyklopedia teatru polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuły/217243/pies-ogrodnika-lope-de-vega>.
- Zabłocka, M.A. (2012). «Teatr w gabinecie luster» (Teatro en el gabinete de espejos). *Encyklopedia teatru polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuły/163960/teatr-w-gabinecie-luster>.
- Zamostowski, J. [Leonard Rettel] (1858). «Literatura dramatyczna Hiszpańska» (Literatura dramática española). *Gazeta Warszawska* (Gaceta de Varsovia), 218 (20 de agosto), 220, 224 (26 de agosto), 225 (27 de agosto), 227 (29 de agosto).

