

EL TEATRO ESPAÑOL EN LOS ESTUDIOS RUSOS: DE LA TRADICIÓN A LA ACTUALIDAD¹

IRINA NEFODOVA SKULSKAYA

Asociación de Profesionales de la Danza en la Comunidad de Madrid

Miembro del CID UNESCO

LA TRADICIÓN ESCÉNICA

SEGÚN NARRAN CRÓNICAS históricas editadas por Póstnikova y Guzóvskaia [2004], el primer contacto del público ruso con la dramaturgia española se remonta al siglo XVIII, cuando en 1702 llegó a Moscú una pequeña compañía alemana bajo la dirección de J. Kunst. Así, además de las piezas alemanas contemporáneas, en la Plaza Roja se representaron algunas adaptaciones de Molière y Calderón. Más tarde, en el escenario del teatro moscovita, establecido por Pedro el Grande, se representa una adaptación de la comedia calderoniana *El cuerdo en su casa* y en San Petersburgo se monta una versión de *La Dama duende* (1790-1791). Es curioso que en aquellos años la mismísima emperatriz Catalina II se empeñó en «traducir libremente» las primeras siete escenas de *El escondido y la tapada*, continuando con el teatro de Calderón. A partir de la década de 1820 en la sociedad rusa crece el interés por la cultura y la literatura española impulsado por las guerras napoleónicas y las protestas nacionales en España. El nombre de Calderón aparece en numerosas revistas, sus obras se convierten en un punto de atención de los poetas V. K. Küchelbecker, N. M. Yazykov y A. S. Pushkin, y surgen nuevas traducciones de sus obras (realizadas a partir de las existentes traducciones al alemán o al francés).

¹ Todos los materiales, títulos y citas que aparecen en el texto han sido traducidos por la autora.



Fig. 1. *Fuenteovejuna*,
Calderón de la Barca.
Teatro antiguo, 1911-1912.

Fig. 2. *Fuenteovejuna*, Calderón de la Barca. Vestuario de M. O. Zavádskaia,
Teatro antiguo, 1911-1912. www.russianfoto.ru



En 1831 la obra de Calderón fue interpretada por actores rusos en el teatro Bolshói Kámenny (Teatro Grande de Piedra) en San Petersburgo: se representó una adaptación de *El médico de su honra* de una anterior versión alemana, traducida y protagonizada por Vasili Karatygin. Más tarde, en 1838, el público de la capital rusa pudo contemplar *El último duelo en España* en el teatro Aleksandrinski y luego, las obras de Calderón desaparecieron del escenario peterburgués por largo tiempo. Otra vez el nombre de Calderón y, a continuación, de Lope de Vega, aparece en la cartelera del teatro Maly en Moscú (en adaptación de S. A. Yúriev de las anteriores traducciones alemanas), así a partir del 1866 empieza un particular «período español» que duró una década [Amélchenkova 2009].

En aquel momento, la escenificación del legado clásico español estaba relacionada con el nombre del conocido crítico teatral A. N. Bazhénov. Su aportación a la divulgación de la dramaturgia occidental en el escenario ruso fue considerable: trabajaba mucho con actores y como nadie sabía convencerles para elegir las obras de Shakespeare, Schiller, Calderón y Lope de Vega para sus actuaciones benéficas. La divulgación de las obras de Lope de Vega en el teatro ruso también se conecta con los nombres de S. A. Yúriev, uno de los más notables promovedores del repertorio extranjero, y de la destacada actriz María Yermólova. Así, el 7 de marzo de 1876, en el escenario del teatro Maly, tuvo lugar la actuación benéfica de Yermólova en el papel de la española Laurencia en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Aquel memorable espectáculo se considera un punto de referencia en la larga tradición interpretativa rusa de la dramaturgia del genio español. Añadimos que en 1956 el teatro Bolshói presentó una versión coreográfica de V. Chabukiani con la música de Y. Krein y Maia Plisétskaia en el papel protagonista.

Otra joya de Lope de Vega, una de las más admiradas por el público ruso, es, sin duda, *El perro del hortelano*, que se conocía en la traducción en prosa de N. Piátnitski a partir de 1843. Sin embargo, su historia escénica comienza en 1891 en el teatro Aleksandrinski: la pieza se da al beneficio de la conocida actriz María Sávena en el papel de la condesa de Belflor. Desde entonces, la obra forma

parte del repertorio en numerosos teatros, culminando, además, en una brillante adaptación cinematográfica de Yan Frid (1977). Otra favorita del escenario, *Marta la piadosa* de Tirso de Molina, fue traducida en la década de 1870 por S. Yúriev y más tarde se representó en el teatro Mijáilovski de San Petersburgo (1899) y en el moscovita *Maly* (1901), continuando en numerosas versiones escénicas hasta nuestros días y, asimismo, llegando al cine (Y. Frid, 1980).

Se ha llegado a afirmar que la historia de la dramaturgia española en Rusia, en particular de la obra de Calderón, es la historia de las traducciones y no de las escenificaciones. Es llamativo que la sociedad rusa del siglo XIX estaba atenta a los «dramas de honor» demostrando poco interés por los opus religiosos o filosóficos. Toda la segunda mitad del siglo XIX en los círculos artísticos y de la crítica literaria se discutía mucho sobre las dignidades y la complejidad de la dramaturgia calderoniana. A pesar de las dificultades de familiarizarse con sus piezas, las obras del clásico ofrecían al teatro actoral ruso una dinámica intriga, saturada emoción y extraordinario colorido de un país desconocido.

Otro hecho observado es que precisamente las traducciones del poeta simbolista K. D. Bálmont, publicadas en 1900, 1902 y 1912, se convirtieron en un verdadero descubrimiento de Calderón para la cultura rusa, no perdieron su valor artístico con el paso del tiempo y adquirieron su lógica continuación en las puestas en escena de famosos directores como V. Meyerhold y A. Taírov, entre otros.

A partir de 1907 en San Petersburgo existía el *Starinny Teatr* (Teatro antiguo) creado por varios actores con el fin de representar el verdadero teatro antiguo, reconstruir vínculos entre el actor y el espectador y transmitir el lado externo de la dramaturgia clásica. En la creación de los espectáculos participaban pintores, miembros de la agrupación *Mir iskusstva* (El mundo del arte): A. Benois, M. Dobuzhinski, N. Roerich, E. Lanceray, V. Schuko y el compositor I. Sats. Aunque la existencia de la agrupación fue breve (1907-1908 y 1910-1911), se cree que sus espectáculos influyeron notablemente en la siguiente generación teatral representada por los nombres de V. Meyerhold, A. Taírov y V. Komissarzhévskaja.

Según observa el teatrólogo-hispanista Vidmantas Silunas² [2018], «los arrebatos de amor» por el teatro español observados en numerosas ocasiones desde la segunda mitad del siglo XIX tuvieron su lógica continuación en el siglo XX y siguen en la actualidad.

El «punto alto» de este amor se establece, por ejemplo, en los años del terror estalinista en vísperas de la Segunda Guerra Mundial como un intento de superar aquella atmósfera de miedo devorador y de horror total. Entonces, en los tablados florecía el repertorio shakesperiano y las comedias clásicas españolas. La mitad del elenco del teatro Yermólova estaba encarcelado y el resto de los actores representando comedias en espera de que «allí» se dieran cuenta. [Silunas, 2018]

Una nueva «oleada española» surge nada más terminar la guerra: en el teatro del Ejército Soviético se monta *El maestro de danzar*, de Lope de Vega. «En pleno desbarajuste, con aquellas enormes colas por un poco de aceite y pan de tarjeta, todo el mundo deseaba, sin embargo, fiesta, alegría, danza y música» [Silunas, 2018]. En la década de 1960, solamente en Moscú, *El maestro de danzar* se representaba, por lo menos, en unos quince teatros: después de numerosas puestas en escena pseudorealistas, la riqueza de los trajes, la sonora poesía y la bella gente en el escenario conquistaron los corazones del espectador, según advierte el historiador. «En la Rusia actual, en el caso de que vuelvan los tiempos difíciles de verdad, empezarán a representar comedias porque todas las etapas del ‘teatro negro’ ya están superadas» [Silunas, 2018].

ESTUDIOS TEATRALES

El interés científico por el teatro español surge a principios del siglo XX, cuando el filólogo-romanista D. K. Petrov³, posterior-

² Vidmantas Yúrgevich Silunas (nacido en 1938), destacado teatrólogo-hispanista, doctor en Artes, catedrático del GITIS y de la escuela-teatro del Teatro Artístico de Moscú.

³ Dmitri Konstantínovich Petrov (1887-1925), discípulo y seguidor de A. N. Veselovski, en particular, de su método histórico-comparativo y de la poética histórica. Completó sus conocimientos sobre la cultura y literatura hispana en Francia y España, donde tuvo una pasantía dirigida por M. Menéndez Pelayo.

mente considerado «el padre de los estudios hispánicos» en Rusia, publica en 1901 sus detallados Ensayos sobre el teatro cotidiano de Lope de Vega y, en 1907, una voluminosa monografía dedicada a la comedia clásica española. Por primera vez fue analizada la dramaturgia de Lope de Vega y se presentó el contenido de las obras de Juan del Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda y Juan de la Cueva, desconocidas por el lector ruso de entonces.

Años más tarde, S. S. Ignátov⁴ en su monografía *El teatro español de los siglos XVI–XVII* [1939] destacó las etapas importantes en la historia del teatro español de dicho período, analizó la dramaturgia y práctica escénica de la época, además de definir las tendencias principales de la cultura teatral española. De manera especial se distingue la dramaturgia de Lope de Vega como un momento culminante del teatro español, resumen de todo el desarrollo anterior y un punto de partida que define sus futuros caminos.

A partir de la segunda mitad del siglo XX los hispanistas rusos han avanzado notablemente en el tema del teatro español. Merece la pena mencionar la imprescindible contribución de T. N. Tomashevski [1969], D. Makogonenko [1989] y G. Kogan [1987, 1989] a los estudios calderonianos; monografías y artículos dedicados a la literatura y el teatro español de Z. I. Plavskin [1962, 1978, 1982, 1986], además de una meticulosa comparación de los aspectos literarios y textuales del drama clásico español de N. I. Balashov [1975], etc.

Sin embargo, el verdadero esplendor de los estudios teatrales hispanos actuales está relacionado con el nombre del destacado experto en el tema Vidmantas Silunas, que compagina en sus investigaciones la tradición nacional con la experiencia científica y teórica acumulada en la historiografía internacional. La

Formador de varias generaciones de hispanistas rusos en la Universidad de San Petersburgo; en su momento fue considerado el mejor traductor de *La vida es sueño* (1898).

⁴ Serguéi Serguéievich Ignátov (1887-1959), conocido teatrólogo, traductor y crítico moscovita; amigo de juventud de Vsévolod Meyerhold y participante en la revista del director *El amor de las tres naranjas*. En 1930 coordinó la edición del diccionario hispano-ruso que se convirtió en un notable evento cultural y, en 1940, publicó su fundamental *Historia del teatro europeo de los tiempos modernos*.

trayectoria investigadora del humanista comienza en 1967 con el estudio dedicado a la problemática de géneros en la dramaturgia de Lope de Vega y sigue en la *Historia del teatro español del siglo XX* [1980] y *Federico García Lorca: el drama del poeta* [1990]. A continuación, Silunas publica sus fundamentales monografías *El teatro español de los siglos XVI–XVII: desde los inicios hasta las cumbres* [1995], *El estilo de la vida y los estilos del arte: el teatro español del manierismo y Barroco* [2000] y *El teatro del Siglo de Oro* [2012], además de numerosos artículos cimentados en las amplias fuentes primarias sumamente importantes para la comprensión de los procesos teatrales en España en diferentes momentos históricos.

De esta manera, en *El estilo de la vida y los estilos del arte* [2000], el autor reflexiona acerca de las formas artísticas de la vida, cuestiona la historia de la terminología del teatro español y los misterios del manierismo teatral y natural, entra en la espesa fronda de analogías, símbolos y emblemas y examina las figuras clave de la época: Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Pedro Calderón de la Barca y Agustín Moreto. En *El teatro del Siglo de Oro* [2012], de manera repetida se descubre y se compara la obra y la contribución artística de Cervantes y Lope, Tirso y Pedro Calderón; el autor versa acerca de un increíble poder de los actores sobre la multitud y el amor popular al teatro en aquellos tiempos. Según Silunas, el mundo escénico del Barroco es un mundo de códigos que necesita ser descifrado y el mundo de Calderón es «un mundo de enigmas complicados y traicioneros» [2012: 157].

El último libro de V. Silunas *Misterios del lenguaje escénico del teatro clásico español*, presentado en el otoño de 2018, trata sobre la creación de los espectáculos feéricos en el siglo XVII y sigue la gran conversación sobre la poética del teatro español comenzada en *El estilo de la vida y los estilos del arte*. Esta vez, el campo de investigación se amplía: por ejemplo, se analizan géneros desconocidos en Rusia como los entremeses y moji-gangas; tampoco se escapa de la vista la figura del gracioso, un personaje importante del teatro español. Los principales temas del libro, como el manifiesto teatral de Lope de Vega, el lenguaje

simbólico de los espectáculos, conceptos del teatro de la corte y la representación teatral como un todo, van incorporados al extenso material de hecho, cultural e histórico. Sin embargo, como advierte el mismo autor, en este camino todavía queda mucho trabajo y muchos enigmas a resolver⁵.

Cabe añadir que, actualmente, los estudios sobre teatro español en Rusia siguen gracias a numerosas instituciones académicas teatrales y departamentos universitarios y, de manera particular, al Departamento de Arte Iberoamericano en el Instituto Nacional de Artes creado en 1985 en Moscú. Esta estructura, formada por prominentes teóricos, historiadores y prácticos del teatro, expertos en el tema hispano, coordina innumerables investigaciones y publicaciones académicas además de realizar una amplia actividad editorial.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ACTUAL

El rastreo de numerosas fuentes y archivos universitarios nos permitió clasificar las tendencias investigadoras que se generaron en las últimas décadas en Rusia y, a continuación, definir varias líneas importantes en el estudio del teatro y de la dramaturgia española.

En primer lugar, cabe señalar la continua presencia de un gran tema que abarca diversos aspectos históricos y teóricos del teatro clásico español en general: la dramaturgia y el fenómeno de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. Aquí están ubicadas las monografías y artículos de Vidmantas Silunas [1995, 2000, 2012, 2018] mencionados más arriba e investigaciones de las siguientes generaciones de hispanistas: *Las características teatrales de los dramas sobre los santos y la constitución del Barroco en el escenario español* [Balian 1999]; *Versión española: comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón* [Andréiev 2006]; o *Nacimiento del teatro profesional en Sevilla del siglo XVII* [Artamónova 2014].

⁵ Entrevista de V. Silunas, 11 de septiembre de 2018; disponible en <http://www.gitis.net> [Conduktada el 5 de octubre de 2019].

En segundo lugar ubicamos un tema sumamente complejo, relacionado con la historia y teoría de la traducción de las obras teatrales españolas y diversos aspectos de la existencia de estas en el escenario ruso: *Recepción de la literatura española en Rusia del primer tercio del siglo XX*: K. Bálmont y B. Yarjo [Polilova 2012]; *La obra dramática de Lope de Vega en Rusia: historia y comparación lingüística y estilística de las traducciones rusas, XVIII–XX* [Zhdánova 2008]; *La correspondencia del texto dramático y de la comunicación escénica en la dramaturgia española y rusa a finales del siglo XIX y principios del XX* [Bochaver 2012]; *Calderón y Meyerhold: la dramaturgia clásica española en el escenario ruso a principios del siglo XX* [Aréfiava 2013].

A continuación, situamos la indagación de los vínculos artísticos y culturales entre los dos países y estudios culturales y literarios, en general: *Miguel de Unamuno y la cultura rusa* [Korkonósenko 1999]; *Dos cronotopos de la cultura española. Las dominantes estéticas: el Siglo de Oro y la Vanguardia del primer tercio del XX* [Górllov 2006]; *El Siglo de Oro en España: filosofía y literatura* [Sergíevskaia 2006]; *Los conceptos de «honor» y «honra» en la lengua española de los siglos XIII–XVII* [Dolzhenkova 2006]; *Influencia española en la cultura rusa* [Amélchenkova 2008]; *Don Juan en el drama español del XVII y primera mitad del siglo XX* [Bagdasárova 2012]; o *El mito sobre Don Juan en la literatura romántica española* [Kiktiova 2018].

Concluimos esta lista con el tema del teatro y de la dramaturgia española de los siglos XX–XXI que, de momento, podríamos definir como emergente: *La poética del teatro condicional en España (primer tercio del XX)*: J. Benavente, M. de Unamuno y J. Grau [Ranks 2011]; o *Las fuentes de la manera personal de autor: Alejandro Casona* [Shepalina 2018].

Con el objetivo de mostrar los modelos de investigación y metodologías aplicadas, el uso de fuentes y maneras de construir el contenido, hemos seleccionado y analizado varios trabajos de los hispanistas rusos que presentamos a continuación. Además, ofrecemos algunos fragmentos relacionados con ciertos hallazgos sobre el tema.

El modelo de investigación acerca de los dramas hagiográficos y autos sacramentales de Lope de Vega de María Sokologórskaia [2009] se fundamenta en la metodología interdisciplinaria íntegra que se desarrolla actualmente en los estudios teatrales rusos. Otros enfoques metodológicos que sigue la investigadora se encuentran en la experiencia de los especialistas nacionales en la textura argumental y escénica, análisis de motivos y sistema de personajes.

De esta manera, por primera vez en la teatrología rusa se estudia el lado escénico de la dramaturgia religiosa de Lope de Vega desde el punto de vista de su estilo y la correlación de este con el contexto general del Siglo de Oro español. Los autos sacramentales de Lope se señalan como el principal objeto de análisis. Este enfoque, según cree la autora, abre amplias perspectivas para estudiar íntegra y sistemáticamente no solamente las capas de las obras del dramaturgo sino que permite profundizar sobre los estilos en el teatro del Siglo del Oro en general. Otro punto de interés de la estudiosa es el milagro, la categoría clave del teatro español del Siglo de Oro, uno de los motivos principales en los conceptos filosóficos renacentistas y, además, muy importante en los espectáculos de la época.

Esta categoría del milagro en la escena española del Siglo del Oro se estudia desde el punto de vista de la polémica contemporánea teatral que se define como una plataforma sumamente útil para indagar las bases estéticas y la estructura de motivos en el teatro español del período indicado. La autora intenta profundizar en la idea de la correlación del «estilo de la vida» y de los «estilos del arte»⁶ en el teatro español y afirma que la comprensión de la compleja teatralidad del Siglo del Oro en su evolución se hace posible si nos fijamos en la unión que existía entre la «mentalidad vital» de los españoles y de los espectáculos que se representaban delante de sus ojos. La base de esta cercanía, según opina, se cimenta en la cristiana doctrina de la revelación (milagro) que dominaba en todas las áreas de la sociedad de entonces, modificándose bajo la influencia de las tradiciones

⁶ Definiciones y conceptos desarrollados por V. Silunas [2000, 2012, 2018].

populares y tendencias de la época que determinaron las características estéticas renacentistas, manieristas y barrocas. Como apunta la investigadora, la doctrina de la revelación, plasmada teatralmente en los aspectos estructurales, textuales y escénicos, ofrece una clave para entender los rasgos estilísticos y analizar todo el teatro español del Siglo del Oro como un sistema de símbolos, recordando, sin embargo, que cada uno de estos estilos es un fenómeno estético independiente.

Mediante una profunda exploración de varios autos sacramentales de Lope de Vega, como *El viaje del Alma*, *El hijo pródigo*, *La maya*, *Las aventuras del Hombre* y *La siega*, Sokologórskaia llega a la conclusión de que en esta capa dramática existe un modo común (basado en la idea del milagro) de construir el esquema escénico mediante el argumento, personajes, escenografía, etc. Además, es una estructura jerárquica figurativa que se fundamenta en la idea de plasmar «el cuerpo místico» del cristianismo, común tanto en la iglesia como en la conciencia popular. Como sumamente importantes en el sistema estético de Lope se citan numerosos componentes escénicos no verbales que entretengan la historia sagrada y la modernidad, el anacronismo y el realismo en una única síntesis artística, también se subraya la importancia del nacionalismo y de los motivos folclóricos. Así es el mundo teatral del Alto Renacimiento: encarnación viviente de un milagro en la escena española del Siglo del Oro [Sokologórskaia 2009].

El objetivo de Anastasia Aréfiava en *Calderón y Meyerhold. La dramaturgia clásica española en el escenario ruso a principios del siglo XX* [2013] es revelar la esencia y la peculiaridad artística en las escenificaciones basadas en las obras de Calderón, definir el significado de estas en la evolución creativa del maestro y su papel en el desarrollo del lenguaje teatral de la época y, además, descubrir los aspectos semejantes en el teatro español del Siglo de Oro y el teatro ruso del Siglo de Plata.

La actualidad del estudio está justificada por el intento de unir la infinita problemática de la interpretación escénica y la correlación de la idea del dramaturgo y la voluntad del director. Aréfiava analiza varios espectáculos de Meyerhold, en particular, estudia los esbozos escenográficos y de vestuario, los ejemplares

textuales de ensayo (tanto del director como de apuntador) y, de esta manera, llega a reconstruir el método creativo del maestro y aclarar su modo de convertir una pieza clásica en un espectáculo actual y vibrante.

Antes que nada, la autora señala un interés especial en los círculos teatrales rusos por la figura de Pedro Calderón de la Barca a principios del siglo XX y demuestra que los rasgos estilísticos del Barroco (además, «con un fuerte acento español») se convirtieron en uno de los componentes de autoidentificación en la cultura rusa de las décadas 1900-1910. Según Aréfiéva, Vsévolod Meyerhold fue el primer director ruso que escenificó varias obras de Calderón. Así, los montajes de *La devoción de la Cruz* en los tablados aficionados, los ensayos de *El médico de su honra* en el estudio en la calle Borodínskaia y *El príncipe constante* en el teatro Aleksandrinski muestran su vocación por el teatro clásico español, por sus mitos y personajes. En esta relación, parece curioso el hecho de que los motivos y temas españoles se descubren también en otras puestas en escena del director supuestamente lejanas del mundo hispano.

Mediante el método de reconstrucción histórica la investigadora intenta recrear el proceso de trabajo de Meyerhold descubriendo, además, unos momentos característicos en la recepción del espectador. A través del material dramático, por ejemplo, «las acotaciones escondidas» y los lugares de acción indicados por el dramaturgo, se revelan los modos de la existencia actoral según la época y se da cuenta de la estructura e instalación escénica. Asimismo, se estudian diversos fenómenos y procesos sociales, culturales y artísticos que influyeron tanto en la creación de la pieza como del espectáculo. El proceso creativo de Meyerhold se explora desde los primeros pasos hasta el estreno: el concepto escénico del director, la imagen escenográfica, la interpretación actoral y la música y, de esta manera, se revelan varias etapas en el trabajo sobre *El médico de su honra* en el teatro-escuela en la calle Borodínskaia en 1914.

Desde el principio, los actores fueron dejados a su suerte: al aprender sus papeles rápidamente, intentaban interpretarlos en diferentes estilos y, a continuación, dándose cuenta de unos

fragmentos demasiado largos, empezaron a abreviar el texto. Sin embargo, cada uno ofrecía su modo de hacerlo y, de esta manera, llegaron al conflicto personal. Meyerhold fue al ensayo y les habló sobre la España del siglo XVII, también examinó el estilo de la obra calderoniana y su técnica dramaturgica. Luego, propuso a cada uno de los actores unas tareas de acción claras y bien definidas. A través del análisis realizado por el director, todos aquellos fragmentos que parecían largos al principio, a continuación, retomaron su sentido original: los intérpretes pudieron llegar a la esencia de la obra: todo lo comentado y revelado por Meyerhold influenció su imaginación enormemente. Es interesante que el director en su trabajo sobre Calderón usaba métodos de teatro psicológico (como, por ejemplo, recitar los monólogos de manera personal) y, según subraya Aréfiéva, estos métodos fueron necesarios para la aproximación entre el actor y el personaje, aunque los rasgos escénicos y el estilo general del espectáculo planteado estaban lejos de este enfoque naturalista. Basándose en el análisis del proceso de ensayo, la experta confirma la hipótesis acerca de que Meyerhold, en este caso, trabajaba con los actores teniendo en cuenta las propias estrategias calderonianas: despertar la fantasía interpretativa para el desarrollo de la problemática de la obra y las pasiones de los personajes.

El médico de su honra en el teatro-escuela de la calle Borodínskaia no llegó a ser representado, pero sirvió para analizar los caracteres y experimentar con el «método de estudio»; y para familiarizarse con la específica acción calderoniana. Por tanto, por un lado, se desarrollaban las técnicas actorales para las piezas del repertorio antiguo y, por el otro, se analizaban las motivaciones psicológicas, el elenco entero sucumbía al estilo de la época y la poética del dramaturgo.

De este modo, según concluye la autora, el joven director de teatro pretendía enriquecer su propio sistema mediante las herramientas y técnicas del antiguo teatro español. Meyerhold estaba atento no solamente al contenido, a los personajes y la poética calderoniana, sino que aspiraba a revelar la específica teatralidad de las piezas del siglo XVII. De este modo, las ideas y aspectos característicos del teatro antiguo, descubiertos por Meyerhold en el

período de trabajo sobre los espectáculos de cámara o «caseros», continuaron en sus puestas en escena en los escenarios grandes. Así, la cultura teatral de la España barroca se convirtió en uno de los métodos de autoconocimiento y autoidentificación para el teatro del director ruso en la primera etapa de su constitución. Las escenificaciones de las obras de Calderón fueron una experiencia inestimable para las posteriores generaciones teatrales e influyeron en el teatro del siglo XX [Aréfiéva 2013].

La investigación de Yekaterina Artamónova [2014] versa sobre el nacimiento del teatro profesional en la Sevilla del siglo XVI y aclara tanto el aspecto histórico-social de la época (en particular, se revelan las circunstancias que contribuyeron al desarrollo del teatro profesional en España, la formación de un ambiente especial que necesitaba una cultura de representación masiva) como teatrológico (precisión de la terminología teatral, estudio de las escenificaciones dentro de las fiestas religiosas y profanas, aparición del teatro estable, influencia de los actores italianos en el teatro español, etc.).

Según cree la autora, estos dos aspectos permiten el análisis holístico de los acontecimientos teatrales que tuvieron lugar en Sevilla en aquel período entre la creación de las compañías de Lope de Rueda y el Siglo de Oro del teatro español.

Eligiendo el método de reconstrucción histórica⁷ como herramienta principal y apoyándose en las técnicas comparativas y el método de analogía histórica, E. Artamónova estudia diferentes fenómenos de la cultura teatral española del siglo XVI y amplía notablemente la base demostrativa de su trabajo. De esta mane-

⁷ El método de reconstrucción histórica fue ofrecido por el filólogo e historiador teatral alemán, profesor de la Universidad de Berlín, Max Hermann en las primeras décadas del siglo XX. La parte esencial del método consiste en la necesidad de separar la historia del teatro de la historia del drama y empeñarse en el estudio de los espectáculos de diferentes épocas y de los espacios teatrales donde se representaban. En Rusia el método de reconstrucción histórica continuó en la escuela teatrológica leningradiense bajo la dirección de A. A. Gvózdev. Actualmente, la metodología se usa activamente en la escuela teatral moscovita gracias al extraordinario taller de reconstrucción del espectáculo antiguo existente en la Universidad Estatal del Arte Teatral (GITIS), que dirigen A. V. Bartashévich y V. Silunas.

ra, las representaciones teatrales dentro de las fiestas urbanas y los espectáculos en los corrales están definidos como fuentes principales del proceso de creación del teatro profesional sevillano del siglo XVI. Basándose en los materiales y documentos conservados tanto en los archivos municipales como en los de la catedral y de la Universidad de Sevilla, la investigadora destaca varias representaciones festivas dedicadas al Corpus Christi, desfiles carnavalescos, entradas triunfales, algunas comedias y tragedias de Juan de la Cueva realizadas en los corrales sevillanos, como algunos de los fenómenos más significativos de este proceso. Asimismo, se revela el carácter de la transición de la representación callejera al teatro estable, esta etapa se señala como importante en el desarrollo teatral. Además de descubrir el carácter de la influencia de las compañías italianas sobre las actividades semejantes en Sevilla, se investigan las circunstancias de aparición del corral de comedias y los modos de organización de este espacio teatral.

Otra aportación a la teatrología nacional por parte de E. Artamónova consiste en la traducción de varios fragmentos de Juan de la Cueva con el intento de reconstruir algunas escenas de las comedias y tragedias del dramaturgo que fueron representadas en los primeros corrales sevillanos. Según apunta la investigadora, las piezas de Juan de la Cueva son una fuente importante que posibilita la reconstrucción del mecanismo escénico de los primeros corrales sevillanos. El material histórico disponible permite establecer hipótesis acerca de las dimensiones de los tablados y los modos de usar el segundo piso del escenario, además de cuestionar la presencia de los escotillones y cierta tramoya teatral. De esta manera, el análisis de las piezas del dramaturgo permite concluir que el escenario del Corral de comedias de Doña Elvira tenía un escotillón escondido y dos salidas; los escenarios de los corrales de comedias sevillanos disponían de unos especiales mecanismos de subida y, según los contratos de alquiler, los escenarios de los corrales tenían varios niveles.

A modo de resumen, añadimos que la historia de las influencias culturales entre España y Rusia, probablemente, no ha sido tan rica ni estudiada como, por ejemplo, en el caso del

enriquecimiento mutuo que hubo entre la cultura rusa y francesa, rusa y alemana, rusa e inglesa, o rusa e italiana. En este sentido podríamos señalar numerosos fenómenos que todavía siguen sin recibir la debida atención o solamente se plantean en algunos trabajos de investigación.

De todas formas, el material explorado y revisado para este artículo nos permite afirmar que la tradición hispanista, abierta a principios del siglo XX por D. K. Petrov, sigue aportando un potente fundamento científico e inspira nuevas generaciones de estudiosos. Se va creando una base sólida tanto histórica como teórica acerca del teatro español y las figuras clave del Siglo de Oro, continúa el estudio y análisis de las traducciones conectadas con el tema teatral; sin embargo, el interés, digamos, por la dramaturgia y el teatro español contemporáneo sigue teniendo un carácter ocasional.

Entre las tendencias más interesantes y prometedoras que emergen en las últimas décadas en Rusia, hemos citado aquellas que abarcan la problemática del diálogo intercultural e intentan explicar diversos fenómenos del arte dramático. Los temas acerca de la existencia escénica de las obras clásicas en la práctica teatral o cinematográfica, análisis de las diferentes traducciones y de los textos dramáticos, etc., evidentemente, esconden un material infinito y conducen a la búsqueda de nuevas herramientas y combinaciones metodológicas.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÉLCHENKOVA, SVETLANA (2008): *Ispánskoie vlianie na rússkuú kulturu v XIX veke*, Moscú, Moskovski Gosudárstvenny Universitet. Disponible en: [Consultado el 15 de octubre de 2019].
- ARÉFIEVA, ANASTASIA (2013): *Calderón i Meyerhold. Ispánskaia klassícheskaia dramaturguia na rússkoi stsene nachala XX veka*, Moscú, Gosudárstvenny Institut Iskusstvoznania. Disponible en: [Consultado el 10 de octubre de 2019].
- ARTAMÓNOVA, YEKATERINA (2014): *Rozhdenie profesionálnogo teatra v Seville XVI veka*, Moscú, Gosudárstvenny Institut Iskusstvoznania. Disponible en: [Consultado el 10 de octubre de 2019].

- IGNÁTOV, SERGUÉI (1939): *Ispanski teatr XVI-XVII století*, Moscú y Leníngrado, Iskusstvo.
- KOGAN, GUEORGUI (1987): *Stsenícheskaia istoria dramaturgii Calderóna v Rossii XVIII-XIX veka. Rossía i Ispania: istorícheskaia retrospektiva*, Moscú, Academia Nauk SSSR, Institut Vseobschei istorii.
- PETROV, DMITRI (1901): *Ócherki bytovogo teatra Lope de Vega*, San Petersburgo, Tipografía Skorójódov.
- (1907): *Zametki po istorii staroispánskoi komedii*, San Petersburgo, Tipografía Vineke, vol. I, II.
- PÓSTNIKOVA, LIDIA; y GUZÓVSKAIA, KARINA (eds.) (2004): *Russki teatr. Illustrirovannaia jrónika 1824-1941*, Moscú, Iskusstvo.
- SILUNAS, VIDMANTAS (1995): *Ispanski teatr XVI-XVII vekov. Ot istókov do vershín*, Moscú, RIK Kultura.
- (2000): *Stil zhizni i stili iskusstva*, Moscú, Bulanin.
- (2012): *Teatr zolotogo veka*, Moscú, RGGU.
- (2018): *Tainy stsenícheskogo yazyká ispánskogo klassícheskogo teatra*, Moscú, Navona.