¿QUÉ FUE DE SEGISMUNDO?: LA *COMEDIA* ÁUREA Y EL TEATRO DE OPOSICIÓN EN RUSIA[1]

En Rusia, con su larga historia de gobiernos autoritarios, sea zarista, socialista o putinista, las artes escénicas han funcionado tradicionalmente como uno de los pocos medios para la reflexión e incluso la disensión ideológica. Puesto que la oposición abierta al régimen siempre conlleva un peligro de persecución, los directores teatrales rusos a menudo han recurrido al repertorio clásico occidental que, debido a su distancia geográfico-temporal y a su posición canónica en la historia de literatura, les ha ofrecido un espacio relativamente seguro para cuestionar/criticar de un modo velado las realidades contemporáneas de su país. Uno de los ejemplos más famosos es el caso de *Hamlet*, que múltiples directores soviéticos han usado para dialogar con el *hic et nunc*. Así, por ejemplo, varios montajes importantes de la época del *deshielo* de Jrushchov, como el de Nikolái Ojlopkov en el Teatro Mayakovski (1954), el de Borís Zajava en el Teatro Vajtángov (1958) y la célebre versión cinematográfica de Grigori Kózintsev (1964), convierten el Elsinor shakesperiano en una metáfora del régimen estalinista y de las realidades soviéticas

[1] Entregado 29 de diciembre de 2020. Aceptado: 5 de enero de 2021

contemporáneas.[2] Dada la extraordinaria popularidad de la que ha gozado el teatro clásico español en Rusia a lo largo de los últimos cien años, sorprende que ninguna obra española haya tenido un destino similar a la tragedia de Shakespeare. Parecen obvias las posibilidades de trazar paralelos simbólicos entre personajes como Fernán Gómez de Guzmán, el Duque de Ferrara, el rey Basilio o el mismo Segismundo y los diferentes líderes autoritarios que han gobernado la sociedad rusa en los siglos XX y XXI, del mismo modo que se llega a identificar a Claudio con Stalin durante los años del *deshielo*. Sin embargo, este tipo de lectura todavía no se ha producido en Rusia. El objetivo principal de este artículo, por lo tanto, es investigar las posibles razones detrás de la falta de interés de los directores teatrales rusos por explorar el potencial subversivo—dentro del contexto de los regímenes soviético y postsoviético—de algunos dramas áureos y considerar las futuras posibilidades que ofrece el teatro español a la gente de teatro y el público ruso.

En primer lugar, conviene señalar que la ausencia de los grandes dramas del Siglo de Oro en los escenarios rusos no se debe a la falta de precedente, tal y como demuestra el caso de *Fuente Ovejuna*. Como es bien sabido, su primera puesta en escena rusa en el Teatro Maly en 1876 encuentra resonancia en los sectores más liberales, e incluso revolucionarios, del público teatral moscovita de la época. A pesar de que el traductor de la obra Serguéi Yúriev, quien asesora el proyecto del Maly, considera *Fuente Ovejuna* una pieza claramente promonárquica y en su versión escénica enfatiza la alianza entre los campesinos y los reyes, los espectadores ven en el espectáculo un verdadero manifiesto democrático (Weiner: 1970: 67-70). La reacción explosiva del público ruso de la década de 1870 ante el drama lopesco se explica en parte por la fuerte influencia que ejercen en estos años las ideas de *naródnichestvo*, un movimiento social populista que pretende movilizar al pueblo a la lucha con el fin de deponer a la monarquía y a los granjeros ricos y distribuir la tierra entre los campesinos. Aunque el mensaje revolucionario del montaje del Maly no es intencional y a pesar de que *Fuente Ovejuna* se retira del repertorio del teatro después de solo unas semanas para preservar el orden público, la producción crea un precedente perfecto para las futuras adaptaciones de la obra con objetivos ideológicos, incluida la protesta sociopolítica (Ryjik:

[2] Sobre la historia de representaciones de *Hamlet* en la Rusia soviética, incluyendo su uso para cuestionar el régimen, véanse, entre otros, los estudios de Bartoshevich (2011), Smeliansky (1999: 1-73) y Conroy Moore (2012: 52-105).

2019b: 256-58). En efecto, de las obras dramáticas áureas, *Fuente Ovejuna* es quizá la que más se ha usado para examinar desde las tablas los problemas contemporáneos a los espectadores de los siglos XX y XXI, tanto en España como en el extranjero. Basta recordar montajes como el que dirigió Alberto Castilla con el Teatro Nacional Universitario en 1965 y que, según el mismo director, «en forma natural y aún añadiría, inevitable, se encadenó a la sucesión de hechos culturales de la oposición antifranquista» (citado en García Lorenzo: 2000: 91); o *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* de The Cross Border Project, dirigido por Lucía Miranda (2010), que usa técnicas del teatro del oprimido para despertar «en los espectadores una concienciación sobre la tragedia juarense, que avivará en el auditorio un genuino deseo de intervención» (Fernández: 2014: 143).[3] En Rusia, sin embargo, a pesar del prestigio intelectual del que ha gozado este drama a lo largo de todo el siglo XX y de la disponibilidad de múltiples traducciones, *Fuente Ovejuna* no ha atraído la atención de los directores más progresistas, ni tampoco ha entrado en el canon escénico.

La clave para entender la reticencia de los directores de la época soviética a explotar el obvio potencial del drama lopesco para desafiar al régimen autoritario está en la historia escénica rusa de *Fuente Ovejuna* durante las décadas iniciales de la URSS. La primera puesta en escena de esta obra después de la Revolución de 1917, igual de legendaria que la producción del Maly, es la que se estrena el 1 de mayo de 1919 en Kiev, bajo la dirección de Konstantín Mardzhánov. La propuesta de Mardzhánov responde a una intencionalidad ideológica muy clara: inspirar a los voluntarios del Ejército Rojo a la lucha en la Guerra Civil entre los bolcheviques y las fuerzas contrarrevolucionarias. Para ello, el director altera el texto de Lope hasta convertir *Fuente Ovejuna* en una obra sobre el conflicto de clase entre el pueblo y los señores feudales. En su versión, que notoriamente suprime la escena final con los Reyes Católicos, «vencen los campesinos sin la participación ni ayuda del poder real» (Kryzhitski: 1976: 97).[4] Si bien algunos críticos reprenden a Mardzhánov por su acercamiento poco respetuoso al clásico (Kryzhitski: 1957: 126), la recepción popular del montaje, como es bien sabido, es de un entusiasmo extraordinario. Como recuerda más tarde la intérprete de Laurencia Vera Yuréneva, «el actor ruso no había conocido tal fusión del teatro con la

[3] Véase también Adillo Rufo (2011).

[4] Todas las traducciones del ruso son mías.

vida, tal irresistible impulso del público» (Yuréneva: 1946: 172). La reescritura de Mardzhánov vincula estrechamente *Fuente Ovejuna* con el nuevo teatro revolucionario (Jorol: 1970: 39) y acaba teniendo una influencia decisiva en la futura recepción crítica y escénica de esta obra en la Rusia Soviética (Weiner: 1982: 216; Guetashvili: 2004: 61). Siguiendo el modelo propuesto por el montaje de 1919, muchos hispanistas soviéticos leen *Fuente Ovejuna* como «una obra popular-revolucionaria que afirma los derechos de la democracia campesina en su lucha contra la violencia y el abuso feudal» (Derzhavin: 1954: 29). Se produce asimismo una apropiación ideológica del montaje de 1876, que los críticos soviéticos sitúan dentro de la misma tradición interpretativa, al equipararlo con el proyecto mardzhanoviano en su logro de «revelar la misma esencia de la dramaturgia de Lope de Vega, su potencia sediciosa» (Belov: 1962: 31). Guiados por la crítica, los directores teatrales que ponen en escena el drama lopesco en los subsiguientes años también lo abordan desde una óptica puramente marxista. Así pues, se crea una asociación entre esta obra y la cultura oficial del Estado socialista, con su obsesión por la uniformidad ideológica y la conformidad lograda mediante el adoctrinamiento de las masas. Proclamada como una de las obras del teatro clásico español más apropiadas para la educación ideológica de los ciudadanos soviéticos, *Fuente Ovejuna* se convierte en una herramienta de propaganda, destinada a fomentar la unidad nacional bajo el ideario socialista. Por consiguiente, al apaciguarse el fervor revolucionario de las primeras décadas de la URSS, los directores se dejan de interesar por el drama y, para mediados de los años cuarenta, la obra es prácticamente olvidada por los teatros dramáticos rusos.

Mientras *Fuente Ovejuna* desaparece de los escenarios rusos después de la Segunda Guerra Mundial, quedándose relegado al canon oficial de las obras «políticamente correctas» y, por lo tanto, olvidadas, otro drama de Lope sube a las tablas por primera vez en Rusia durante la década del *deshielo*. Se trata de *El castigo sin venganza* que se estrena el 29 de octubre de 1962 en el moscovita Teatro de Drama y Comedia, bajo la dirección de Aleksandr Plótnikov. Aunque es la única puesta en escena soviética de la tragedia lopesca, la producción de 1962 resulta de gran interés para los objetivos del presente estudio, puesto que refleja las tendencias liberalizadoras propias del teatro ruso de esta época. La misma elección de *El castigo sin venganza* por el director moscovita es significativa, puesto que la opinión de los hispanistas soviéticos sobre el mensaje ideológico de esta

obra—y, por ende, sobre los beneficios de mostrarla al público soviético—está dividida. *El castigo* se incluye, junto con *La Estrella de Sevilla*, en el llamado *ciclo antitiránico* de Lope y muchos críticos ven en esta tragedia una sátira de las clases gobernantes. Así, por ejemplo, para Konstantín Derzhavin, el Duque «personifica el frío cálculo maquiavélico de un soberano absolutista y la inexorabilidad del 'interés del Estado' absolutista» (Derzhavin: 1954: 36).[5] Sin embargo, no todos los investigadores consideran *El castigo* un ejemplo de las supuestas actitudes progresistas de Lope. Yuri Vipper, entre otros, sitúa la tragedia entre obras, en las que Lope «idealiza a los representantes de la nobleza española, creando imágenes de nobles severos y supuestamente impecables» (Vipper: 1954: 670).[6] La falta de un consenso crítico sobre el significado de la tragedia lopesca resulta en una actitud general poco entusiasta ante la posibilidad de ponerla en escena en la URSS. En las publicaciones académicas y periodísticas de las décadas de 1930–1960 encontramos numerosas exhortaciones a los teatros a incluir en su repertorio *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez* y *La Estrella de Sevilla* pero *El castigo sin venganza* no figura entre los textos recomendados y hay incluso quienes, como Stefán Mokulski, afirman que se trata de una de las obras «que no tienen derecho a ser representadas en el teatro soviético» (Mokulski: 1956: 127). La decisión de Plótnikov de incluir el drama en el repertorio de su teatro, por lo tanto, puede ser interpretada como una de las manifestaciones del deshielo artístico de los años cincuenta-sesenta, caracterizado por un elevado interés por obras prohibidas o poco populares durante el régimen estalinista, como ocurre en el caso de *Hamlet*. La lectura de *El castigo* que ofrece la adaptación del Teatro de Drama y Comedia confirma esta hipótesis, tal y como veremos a continuación.

El debate crítico en torno al significado de la tragedia lopesca está estrechamente vinculado al personaje del Duque de Ferrara y, en concreto, a su supuesta reforma moral tras el regreso de Roma en la tercera jornada. La interpretación de la violencia orquestada por el Duque como un castigo

[5] Véase también Lunacharski (1958: 264), Krzhevski (1960: 77) y Balashov (1974: 31).

[6] Véase también Spasski (1935: 5), Uzin (1950: 38) y Shtein (1961: 141). La discusión de *El castigo sin venganza* dentro del marco del hispanismo soviético es análoga a la que ocurre en la crítica occidental. La existencia de diferentes opiniones sobre el significado de esta obra se debe a su profunda ambigüedad, pues *El castigo* está lleno de duplicidades e ironía, presente también en su título que, como ha notado Antonio Carreño, «sugiere una red de posibles lecturas críticas» (Carreño: 1998: 61). Para un repaso de la crítica de *El castigo sin venganza*, véase García-Reidy (2009: 48-65).

sin venganza solo es posible si se cree en la autenticidad de la transformación de este personaje de un libertino y «hombre sin fe» (2.1032) en un «otro Duque» que, según asegura Ricardo, «es un santo ya» (3.2357-63). Como nota David Gitlitz, «sólo puede haber un castigo sin venganza si […] [la] reforma de carácter [del Duque] ha sido tal que pueda castigar a su hijo sin interés» (Gitlitz: 1980: 38). Si, al contrario, asumimos que don Luis es, en realidad, un «santo fingido» (3.2800), como parece sugerir Batín, y su reforma no es más que otra farsa, el desenlace adquiere un carácter irónico, puesto que «what the Duke calls a *castigo sin venganza* is a *venganza sin castigo*» (May: 1960: 164).[7] La naturaleza ambigua del texto lopesco permite ambas lecturas, por lo cual el mensaje de una puesta en escena de esta obra depende en gran parte de la imagen que se ofrece de su protagonista. La versión escénica, preparada para el montaje moscovita de 1962 por el dramaturgo y poeta Vladímir Soloviov a partir de su propia traducción de la tragedia, nos da una buena idea sobre la visión del Duque que tienen el traductor y el director del montaje. El espectáculo se inicia con un breve prólogo añadido, en el que Batín anuncia que los sucesos de la obra ocurrieron

> hace mucho tiempo y, afortunadamente, lejos.
> Mas, por desgracia, la maldad, la perfidia,
> la hipocresía, el despotismo de algunos
> soberanos, cuyo poder no conoce límites
> y cuyo gusto es la única ley
> para sus súbditos, no han desaparecido.
> (Vega Carpio: 1962: 3)

A partir de este momento, la imagen del Duque como un tirano hipócrita y perverso prevalece en la obra y Soloviov no duda en corregir el original para desenmascarar los verdaderos motivos de este personaje, tal y como sucede en el parlamento de Casandra en el Acto 2:

Lope de Vega:	**Soloviov:**
mujer de un hombre sin fe, con ser Duque de Ferrara. Sola una noche le vi	¡Sola una noche de este mes tan largo ha pasado en mis brazos! Aunque mi marido es el Duque de

[7] Para un repaso de la discusión crítica en torno al personaje del Duque de Ferrara sus costumbres., véase García-Reidy (2009: 48-65).

en mis brazos en un mes, y muchas le vi después que no quiso verme a mí. (Vega Carpio: 1962: 37)	Ferrara, es un hombre liviano. Se casó conmigo solo para complacer a sus vasallos y crear la apariencia de que ha cambiado sus costumbres (2.1032-37)

Una vez descubierta la relación entre Federico y Casandra, el Duque de Soloviov no descarta ninguna opción, por inmoral que sea, en sus esfuerzos por encubrir la verdad ignominiosa. Así, por ejemplo, al leer la carta anónima en el tercer acto, pondera las desventajas de hacer un juicio:

Lope de Vega:	**Soloviov:**
¿Cómo sabré con prudencia verdad que no me disfame con los testigos que llame? No así la podré saber, porque, ¿quién ha de querer decir verdad tan infame? (Vega Carpio: 1962: 80)	Mas ¿cómo sabré la verdad sin infamarme en los ojos de los que como testigos llame? Después de que me digan la verdad, puedo matarlos. Mas ¿quién se atreverá a decirme tal verdad? (3.2536-41)

La reflexión inquietante del personaje ruso sobre la posibilidad de ejecutar a los testigos inocentes para ocultar su deshonra no tiene ningún fundamento en el original. Su aparición en el texto de la traducción, por lo tanto, sólo puede servir a un fin: enfatizar la hipocresía del protagonista y completar su retrato como personificación del «frío cálculo maquiavélico». Este cálculo aparece también en la versión rusa de su célebre discurso final:

Lope de Vega:	**Soloviov:** Que un castigo sin venganza se ejecute. Pero a cambio, Señor clemente, tú no vas a infamar mi honor en público, ¿verdad? ¿Nadie llegará a saber que mi hijo y mi mujer me lo han quitado? Yo no tomaré
Seré padre y no marido dando la justicia santa a un pecado sin vergüenza un castigo sin venganza. Esto disponen las leyes del honor, y que no haya publicidad en mi afrenta	

con que se doble mi infamia. (Vega Carpio: 1962: 91)	venganza, tú no dejarás correr los rumores. (3.2846-53)

El razonamiento del personaje original sobre la justicia y el honor se convierte en la traducción en una verdadera negociación con los Cielos, en la que el Duque exige el silencio divino a cambio de no ejecutar la venganza. No sorprende, por tanto, que los últimos versos de esta versión de la obra, pronunciados, igual que el prólogo, por Batín, sean: «¡Es el castigo sin venganza! / Lo creería fácilmente pero / si tal es el castigo, señores, / ¿cuál sería la venganza?» (Vega Carpio: 1962: 96).

En resumen, la adaptación del Teatro de Drama y Comedia convierte *El castigo sin venganza* en una historia sobre un libertino hipócrita, malvado e injusto, que planea a sangre fría la escalofriante masacre de su hijo y su esposa para proteger sus propios intereses mundanos. Sobra decir que en 1962 habría sido difícil no trazar paralelos entre este padre filicida y uxoricida, dispuesto a eliminar también a cualquier testigo inocente, y el otro «padre de los pueblos» Iósif Stalin, responsable de la muerte de millones de personas y sospechado de haber llevado hasta el suicidio—si no haber matado—a su segunda mujer Nadezhda Alilúyeva. El prólogo de Batín, con su énfasis en la persistencia moderna de «el despotismo de algunos / soberanos» confirma las intenciones del montaje de establecer conexiones entre la obra lopesca y el presente. Sin embargo, a diferencia de las múltiples versiones de *Hamlet* que triunfan por los mismos años en los escenarios soviéticos, la propuesta de Plótnikov pasa prácticamente desapercibida y no deja huella ninguna en la historia teatral moscovita.

Hay varios factores determinantes de la falta de éxito de esta puesta en escena, siendo el primero el mismo texto de la traducción. En contraste con otros traductores soviéticos que procuran recrear la rica polimetría de la dramaturgia española, Soloviov reduce la variedad métrica de la obra a un solo tipo de verso libre que, además, es mucho más largo que el tetrámetro yámbico utilizado habitualmente para traducir a Lope. Como resultado, en comparación con el ritmo ligero y elegante de otras traducciones, el verso de Soloviov suena pesado, rimbombante y a veces incluso torpe. De hecho, «torpe» es el mejor término para describir todo el montaje del Teatro de Drama y Comedia que, según los testimonios de la época, se caracteriza por un ambiente de descuido general. La crítica

lamenta los numerosos fallos técnicos durante la representación, señala una «falta de coordinación» entre los diferentes equipos de producción y reprocha a los actores el no haber captado «la magnitud y la complejidad» de los personajes lopescos (Ryzhova: 1962: 3). Como consecuencia, *El castigo sin venganza* pronto cae en el olvido, junto con el resto de los montajes del teatro, que deja de existir dos años más tarde debido a una multitud de problemas internos (Smeliansky: 1999: 37). El último—y quizá el definitivo—factor que explica por qué el proyecto de Plótnikov no atrae la atención de los rusos a la historia del Duque de Ferrara tiene que ver con el canon escénico de Lope específicamente ruso-soviético. Como han indicado varios investigadores, la predilección rusa por las comedias de capa y espada y la larga tradición de representarlas todas de la misma manera (Lendova: 1972: 81) contribuyen a consolidar una concepción de la dramaturgia lopesca como esencialmente festiva, visualmente impactante y ligera. Es más, el mayor atractivo del teatro áureo en la Rusia del siglo XX parecen ser precisamente su capacidad para colmar «el enorme déficit de festividad que adolecía la realidad soviética» (Siliunas: 1995: 307) y la ambientación lejana, exótica e idealizada, propia de la mayoría de los montajes de las *comedias (*Siliunas: 1995: 306-8; Ryjik: 2019a: 21-48). Para los años sesenta, esta visión está tan profundamente arraigada en el imaginario colectivo ruso que habría sido necesaria una puesta en escena extraordinaria para romper con el canon de representación establecido. Como hemos podido constatar, no fue el caso de la producción de 1962, con lo cual *El castigo sin venganza*, igual que otras obras serias de Lope, ha quedado circunscrito al interés de los hispanistas y de algún que otro lector aficionado a la literatura áurea española.

Mientras que Lope de Vega sigue siendo conocido por los espectadores rusos como un autor cómico y ligero hasta el día de hoy, no se puede decir lo mismo de Calderón, cuyo destino escénico ruso ha sido más enrevesado. Sus *comedias* se representan más que las del Fénix durante casi todo el siglo XIX y, a pesar del triunfo de varias obras lopescas en los escenarios rusos en las últimas décadas del siglo, el interés hacia Calderón resurge alrededor del año 1900, el 300 aniversario del nacimiento del dramaturgo. Durante las primeras décadas del siglo XX se realizan varias puestas en escena, incluidos dos montajes de *La vida es sueño* (1911 y 1915) y los importantes proyectos experimentales de Vsévolod Meyerhold con

La devoción de la cruz (1910 y 1912) y *El príncipe constante* (1915)[8]. Sin embargo, después de la Revolución y, sobre todo, con la llegada al poder de Stalin, se inicia un proceso de 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, pues, según reza un artículo del periódico *Izvéstiya* (*Noticias*) de 1924, la «tonalidad místico-católica» de sus «tragedias oscuras y siniestras […] las hace ideológicamente completamente inaceptables» (citado en Guinko: 2006: 23).[9] Como resultado, la mayoría de sus obras, con la excepción de algunas comedias de capa y espada, se dejan de representar o publicar.[10]

El *deshielo* post-estalinista parece ofrecer un momento oportuno para devolver los dramas de Calderón a los escenarios rusos. Por un lado, en consistencia con otras «rehabilitaciones» literarias de este período, se intenta recuperar las obras calderonianas desdeñadas por el régimen anterior con la publicación de la primera colección soviética de sus *Obras dramáticas* (1961). Por otro lado, la nueva época en el teatro soviético es marcada por un renovado interés hacia el trabajo experimental de Meyerhold, cuyas innovaciones vanguardistas eran aborrecidas por Stalin. Finalmente, una obra como *La vida es sueño*, que aborda el tema del abuso del poder, podía atraer la atención de los directores teatrales más críticos. Si bien no ha habido tantos ejemplos de adaptaciones políticamente comprometidas de este drama como en el caso de *Fuente Ovejuna*, tampoco son inexistentes. Sabemos, por ejemplo, de varios montajes que se han hecho en los siglos XIX y XX en Polonia, donde la historia de un príncipe polaco, desheredado ilegítimamente a favor de un extranjero, ha encontrado resonancia «con la realidad histórica de las luchas por la independencia en las tierras polacas privadas de soberanía por el poder opresor de los vecinos a lo largo de los últimos dos siglos» (Baczyńska: 1991: 36). Similarmente, podríamos imaginar el efecto que el primer

[8] Meyerhold también planea montar *La vida es sueño* con su compañía "La Sociedad del Nuevo Drama" en 1903 y *El alcalde de Zalamea* con sus estudiantes en 1936 pero estos proyectos no se llegan a realizar (Guinko: 2006: 16-17; Osińska: 2017: 224).

[9] Véase también Monforte Dupret (2008: 111).

[10] Es indudable el éxito escénico de *La dama duende* y *No hay burlas con el amor* en la URSS, tal y como ha demostrado Vidas Siliunas (2000: 184-88). Cabe notar, sin embargo, que son las únicas dos obras de Calderón que se ponen en escena de un modo consistente a lo largo del siglo XX.

monólogo de Segismundo podría haber producido en los espectadores soviéticos de la década de 1960, cuando millones de sus compatriotas seguían ejerciendo trabajos forzados en el Gulag, sin saber muchas veces qué delito habían cometido. Desafortunadamente, estas conjeturas se quedan en la imaginación, puesto que la obra maestra calderoniana no consigue subir a las tablas rusas hasta después de la caída de la URSS.

La aparente indiferencia de los directores teatrales rusos hacia *La vida es sueño*—pese a las posibilidades que brinda esta obra para crear montajes de oposición—se puede explicar por dos factores. En primer lugar, la inmensa popularidad de Lope en la Rusia soviética y el canon de representación que se asocia con su obra tienen un impacto importante en la recepción de otros dramaturgos españoles, pues contribuyen a la visión de todo el teatro áureo como una oportunidad para «crear la atmosfera de una festividad orgánica y exuberante» (Siliunas: 2000: 184). Por consiguiente, al ver el nombre de Calderón en la cartelera, el espectador soviético también esperaba ver una comedia de enredo amoroso. En segundo lugar, la ausencia de *La vida es sueño* de los escenarios soviéticos se debe a la percepción de Calderón como, ante todo, un autor profundamente religioso. Como nota Vidas Siliunas, el interés por su obra entre los intelectuales rusos de principios del siglo XX «era relacionado con la búsqueda de nuevos caminos artísticos y con el 'renacimiento religioso' […] reflejado en las obras de los filósofos» (Siliunas: 2000: 182). De allí la selección de las obras más trascendentales, como *La devoción de la cruz*, *El purgatorio de San Patricio*, *La vida es sueño* y *El príncipe constante*, por parte de los directores teatrales (Siliunas: 2000: 182). Tras la Revolución, los hispanistas soviéticos recogen la tradición crítica consolidada por Marcelino Menéndez Pelayo de designar a Calderón como «poeta católico por excelencia» (Menéndez Pelayo: 1910: 36) y leen la mayoría de sus dramas, incluyendo *La vida es sueño*, a través del prisma del dogma religioso.[11] Así, por ejemplo, para Vladímir Uzin, la base de esta obra es la doctrina católica sobre el libre albedrío que, en manos de la Iglesia, se convierte en una herramienta de un poder ilimitado sobre las almas de los creyentes: «El hombre, quien comete el mal precisamente porque es libre en sus acciones, solo puede encontrar la salvación en la 'gracia de Dios', que constituye una recompensa por la fe incondicional y la sumisión ciega

[11] Para un estudio detallado de los modos en los que los sectores conservadores españoles se han apropiado de Calderón con el fin de convertirlo en icono nacional, véase el libro de Jesús Pérez-Magallón (2010).

a la Iglesia, fuera de la cual la salvación no existe» (Uzin: 1956: 355).[12] En los años sesenta se intenta recuperar la complejidad del teatro calderoniano y sacar al dramaturgo de la casilla de «autor místico-religioso». Por ejemplo, en su introducción a la colección de 1961, Nikolái Tomashevski insiste en que «la misión central de [*La vida es sueño*] es ofrecer una lección objetiva sobre la educación de un soberano ideal» (Tomashevski: 1961: 33). Sin embargo, esta reevaluación parece llegar tarde y para la gente de teatro, las obras serias de Calderón se quedan asociadas casi exclusivamente con cuestiones metafísicas (Siliunas: 2000: 189). Así, para el director ucraniano Andrei Prijodko, quien en 1997 monta por fin *La vida es sueño* en el moscovita Teatro Vajtángov, «Calderón es la fuente pristina, verdadera y eterna. Sus textos contienen un modelo cabal del ser» (Radinski: 2004). El drama de Segismundo, por tanto, es la historia eterna del hombre en busca de la Armonía: «En última instancia, la Bondad, Dios, la Armonía son diferentes nombres para lo mismo» (Radinski: 2004). El Calderón místico y atemporal no parece tener el mismo alcance en la Rusia de finales del siglo XX que en el ambiente espiritualista de los años prerrevolucionarios y el montaje de Prijodko se queda como una iniciativa aislada.

La *tabula rasa* que deja el siglo XX en atención a las obras serias de Calderón abre un campo de nuevas posibilidades de interpretación a los directores teatrales rusos contemporáneos y el espectáculo *El principio constante*, estrenado por el moscovita Electroteatro Stanislavski en 2015, marca una nueva dirección en la evolución del canon escénico ruso de Calderón. Este proyecto de Borís Yujanánov, uno de los líderes de las vanguardias teatrales en Rusia, combina *El príncipe constante* con *El festín en tiempos de la peste* de Alexandr Pushkin, dando como resultado una representación de seis horas, sin contar los intermedios. El montaje es compuesto por dos partes, cada una dividida en tres actos.[13] La primera parte, titulada «Líneas», incluye las tres jornadas casi intactas del drama calderoniano, mientras que la segunda consiste de dos «cementerios»—«Estampados y espejismos del Acto 1 y del Acto 2»— seguidos por un «concierto», el único acto de la «pequeña tragedia» de Pushkin, gran parte de la cual está musicalizada. Los dos «cementerios» se componen de lo que el director llama «escenas-mutantes», en las que varias escenas del primer

[12] Véase también Ignátov (1939: 149-50) y Dzhivelegov y Boyadzhíyev (1941: 222-23).

[13] Las dos partes se pueden ver tanto en un solo día—si bien se trata de un evento teatral de más de nueve horas—o en dos días consecutivos.

y segundo acto de *El príncipe constante* se reinterpretan múltiples veces en diferentes marcos escénicos, transformándose «en un 'estampado' elaborado» (Yujanánov: 2013). Este «estampado» además se cubre de «espejismos», protagonizados por licántropos, vampiros, demonios y otras criaturas ajenas al texto de Calderón. En sus diferentes transmutaciones, los diálogos calderonianos suenan en boca de distintos personajes: unos actores rodando una película sobre la Rusia prerrevolucionaria, unos nuevos ricos en el Teatro Bolshói, unos moteros, un general soviético y las mujeres de su vida, unos patinadores artísticos, etc. Como nota una reseña, Yujanánov «parece poner el texto a prueba del tiempo, [conduciendo] los diálogos de los personajes calderonianos por la historia del siglo XX, que en el segundo 'cementerio' también está representada por la historia de la música, una loca discoteca plurianual» (Pavlenko: 2016).

El tema de la vida y la muerte conecta los diferentes componentes de esta producción ecléctica y compleja, mientras que el protagonista calderoniano, el príncipe Fernando, según la explicación del director, se convierte en la encarnación de un doble principio constante, el de la vida en la primera parte («Líneas») y el de la muerte en la segunda («Estampados y espejismos»). De ese modo, las dos partes de la representación se hallan «paradójicamente ligadas» (Yujanánov: 2013). Partiendo de la dicotomía inseparable vida-muerte y la concepción de la vida como sueño,[14] Yujanánov crea un espectáculo que «en muchos sentidos, es sobre el teatro» (Yujanánov: 2013). En el montaje primero «se entierra» el Texto en «un infierno de la desintegración articulatoria» (Yujanánov: 2013): en un momento, una actriz «declama» sin abrir la boca lo que reconocemos por su ritmo como el primer discurso de Fénix. Y después «se entierra» el Teatro: en los «cementerios» una lista interminable de las grandes figuras fallecidas del teatro mundial—una especie de «martirologio» (Dolzhanski: 2015: 11)—corre, como los créditos de una película, sobre dos pantallas esféricas. Se trata, asimismo, de una profunda reflexión crítica sobre la vida cultural contemporánea en Rusia, que Yujanánov asocia con la muerte de ilusiones, esperanzas e integridad:

> El concepto de «renacimiento» era muy importante para la conciencia soviética porque nos apoyábamos en este concepto y a

[14] El título del drama antológico de Calderón es un elemento constante en el diseño escenográfico del montaje.

> través de él buscábamos la energía de la transformación artística. Ahora no tiene sentido hablar del renacimiento porque hoy algo solo puede renacer en forma de un cadáver. A finales de los años 90, el cadáver, con los ojos desorbitados, empezó a crujir con su cuerpo, sus huesos reanimados; todos los años 00 (fíjense en ese cero) estuvo preparándose para la liberación, y ahora, por fin, embriagado con la nueva energía del *antipathos* social, ha entrado en la vida y ha empezado a cantar, a exhalar estertores particulares, precisamente en el marco del nuevo ideal del cero. (Yujanánov: 2013)

De ahí el constante diálogo que la puesta en escena establece entre el texto español áureo y el tiempo y la cultura propios.

Volviendo al tema que nos ocupa, es difícil decir hasta dónde extiende su mirada crítica el director moscovita pero varios reseñadores opinan que el proyecto del Electroteatro va mucho más allá de una conversación sobre el arte. Por ejemplo, para Natalia Isayeva, el espectáculo pone de relieve la tendencia a «la embriaguez con la transgresión» (Isayeva: 2016: 20), que constituye un «principio constante» en la matriz cultural nacional rusa:

> Hay un cierto lado de nuestra mentalidad colectiva, una especie de gusano que succiona nuestros cerebros, igual que los tormentos que absorben las últimas fuerzas del príncipe Constante […] Hay algo en la cultura rusa misma que no llega a reconciliarse con las moderadas costumbres burguesas y con los hábitos decentes. Un impulso desenfrenado, desmedido, una magia del caos, la barbarie. (Isayeva: 2016: 20)

Algunos, como Serguéi Biriukov, discurren también sobre el posible peso ideológico de *El principio constante*: «La asociación con los dragones, que nos rodean cada vez más de cerca y penetran dentro de nosotros, también viene muy a propósito, pues en nuestra vida actual vuelve a cobrar relevancia» (Biriukov: 2015). El crítico, que titula su reseña «El príncipe y los dragones», está haciendo una referencia a la obra *El dragón* (1944) de Yevgeni Schwartz, una parábola política sobre el totalitarismo, prohibida en la URSS durante muchos años pero bien conocida por el público contemporáneo gracias a la célebre adaptación fílmica de Mark Zajárov *Matar al dragón* (1988). Si bien no faltan en el montaje las alusiones políticas—un enorme retrato de Stalin que preside

por un tiempo sobre el escenario, acompañado de imágenes del alambre de púa; el personaje de Lenin, en el que se metamorfosea Fernando en el segundo «cementerio», etc.—no parecen ser la *raison d'être* de *El principio constante*. La riqueza conceptual y simbólica de esta producción, que Yujanánov «con su exuberante imaginación posmoderna, ha dotado […] de tal cola de asociaciones que bastaría para diez espectáculos» (Biriukov: 2015), reduce lo ideológico a tan solo uno de sus contenidos y reflexiones latentes. Sin embargo, la importancia de este proyecto para la historia de la recepción del teatro áureo en Rusia es innegable, pues por primera vez desde el legendario montaje de *Fuente Ovejuna* del Teatro Maly, se ha realizado una adaptación de una *comedia* no solo de una calidad poco convencional, sino también de una actualidad y relevancia candentes. Al romper completamente con el canon escénico establecido, la propuesta innovadora y provocativa de Yujanánov abre camino a las nuevas generaciones de directores teatrales rusos para poder sondear las infinitas posibilidades interpretativas que ofrece el teatro español del Siglo de Oro.

VERONIKA RYJIK
FRANKLIN & MARSHALL COLLEGE

Bibliografía

ADILLO RUFO, Sergio. (2011). «*De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, o Lope según el teatro del Oprimido». *Comedia performance*. 9. 143-161.

BACZYŃSKA, Beata. (1991). «La recepción de *La vida es sueño* en Polonia». *Castilla: Estudios de Literatura*. 16. 19-38.

BALASHOV, Nikolai. (1974). «Krizis Renessansa i Barokko kak protivostoyaschiye yavleniya v drame nachala XVII v. (Vokrug 'Kary bez mscheniya' Lope de Vega i 'Gamleta' Shekspira)» [La crisis del Renacimiento y Barroco como fenómenos opuestos en el drama de principios del s. XVII (Acerca de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y *Hamlet* de Shakespeare)]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*. 33. 1. 27-43.

BARTOSHEVICH, Aleksei. (2011). «Russki Gamlet: XX vek» [El Hamlet ruso: siglo XX]. *Teatr*. 2. http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/

BELOV, G. (1962). «Gueni ispanskoi stseny» [El genio de la escena española]. *Teatralnaya zhizn*. 22. 31.

BIRIUKOV, Serguéi. (2015). «Prints i drakony» [El príncipe y los dragones]. *Trud*. 13 de noviembre. https://www.trud.ru/article/13-11-2015/1330993_prints_i_drakony.html

CARREÑO, Antonio. (1998). «Introducción». *El castigo sin venganza*. Lope de Vega. Antonio Carreño (ed.). 3ª ed. Madrid. Cátedra. 15-86.

CONROY MOORE, Tiffany Ann. (2012). *Kozintsev's Shakespeare Films Russian Political Protest in* Hamlet *and* King Lear. Jefferson, NC & London. McFarland & Company.

DERZHAVIN, Konstantin. (1954). «Dramaturguiya Lope de Vega» [La dramaturgia de Lope de Vega]. *Izbranniye dramaticheskiye proizvedeniya*. Lope de Vega. Mijaíl Kazmichov (ed.). Moscú. Iskusstvo. 3-50.

DOLZHANSKI, Roman. (2015). «Smert v shesti deistviyaj: 'Stoiki printsip' v elektroteatre Stanislavski» [La muerte en seis actos: *El principio constante* en el Electroteatro Stanislavski]. *Kommersant*. 12 de noviembre. 11.

DZHIVELEGOV, Aleksei y Grigori BOYADZHÍYEV. (1941). *Istoriya zapadnoyevropeiskogo teatra ot vozniknoveniya do 1789 goda* [Historia del teatro de la Europa occidental, desde los orígenes hasta 1789]. Moscú. Iskusstvo.

FERNÁNDEZ, Esther. (2014). «La justicia está en la mujer: Fuenteovejuna a través de la mirada de Laurencia». *Diálogos en las tablas: Últimas tendencias de la puesta en escena de los clásicos españoles*. María Bastianes y Purificació Mascarell (eds.). Kassel. Edition Reichenberger. 141-153.

GARCÍA LORENZO, Luciano. (2000). «Puesta en escena y recepción de *Fuente Ovejuna* (1940–1999)». *Otro Lope no ha de haber: atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10–13 febbraio*. Maria Grazia Profeti (ed.). Vol. 2. Florencia. Alinea. 85-105.

GARCÍA-REIDY, Alejandro. (2009). «Prólogo». *El castigo sin venganza*. Lope de Vega. Alejandro García-Reidy (ed.). Barcelona. Crítica. 7-76.

GITLITZ, David M. (1980). «Ironía e imágenes en *El castigo sin venganza*». *Revista de Estudios Hispánicos*. 14. 1. 19-41.

GUETASHVILI, Nina. (2004). «*Fuente Ovejuna* Lope de Vega. Gosudarstvenny dramaticheski teatr im. V. I. Lenina (byvshy 'Solovtsov'). Kiev. 1919» [*Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. El Teatro Dramático Estatal de V. I. Lenin (antes 'Solovtsov'). Kiev. 1919]. *Spektakli dvadtsatogo veka*. A. Bartoshevich (ed.). Moscú. GITIS. 61-65.

GUINKO, V. (2006). «Kalderon v Rossii» [Calderón en Rusia]. *Pedro Kalderon de la Barca. Bibliograficheski ukazatel*. Yuri Fridshtein (ed.). Vol. 2 de *Judozhestvennaya literatura Ispanii v russkoi pechati*. Moscú. Rudomino. 5-34.

IGNÁTOV, Serguéi. (1939). *Ispanski teatr XVI-XVII vekov* [El teatro español de los siglos XVI-XVII]. Moscú. Iskusstvo.

ISAYEVA, Natalia. (2016). «Podzemniye vody i viazki ogon: 'Stoiki printsip' Borisa Yujananova» [Las aguas subterráneas y el fuego viscoso: *El principio constante* de Borís Yujanánov]. *Teatr*. 23. 16-21.

JOROL, V. (1970). «K. A. Mardzhanov na Ukraine» v 1907-1908 gg» [K. A. Mardzhánov en Ucrania en 1907-1908]. *Spektakl zvavshi v boi. Sbornik statei i vospominani*. M. Gorodisski y V. Nelli (eds.). Kiev. Mistetsvo. 39-40.

KRZHEVSKI, Borís. (1960). *Statii o zarubezhnoi literature* [Ensayos sobre la literatura extranjera]. G. Stepanov (ed.). Moscú. Gosudarstvennoye izdatelstvo judozhestvennoi literaturi.

KRYZHITSKI, Gueorgui. (1957). «*Fuente Ovejuna*». *Teatr*. 7. 124-32.

-----. (1976) *Dorogui teatralniye* [Los caminos teatrales]. Vol. 2. Moscú. Vserossiiskoye Teatralnoye Obschestvo.

LENDOVA, V. (1972). «Nerastorzhimiye sviazi» [Unos vínculos indisolubles]. *Teatr*. 4. 79-83.

LUNACHARSKI, Anatoli. (1958). *O teatre i dramaturgii* [Sobre el teatro y la dramaturgia]. Vol. 2. Moscú. Iskusstvo.

MAY, T. E. (1960). «Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: The Idolatry of the Duque de Ferrara». *Bulletin of Hispanic Studies*. 37. 154-82.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1910). *Calderón y su teatro*. Madrid. Impr. de la «Revista de Archivos».

MOKULSKI, Stefán. (1956). «Zarubezhnaya klassika v repertuare sovetskogo teatra» [Los clásicos extranjeros en el repertorio del teatro soviético]. *Bogatstvo dramaturguicheskoi klassiki – sovetskomu zriteliu (sbornik statei)*. A. Gatenian (ed.). Moscú. VTO. 115-43.

MONFORTE DUPRET, Roberto. (2008). «Recepción y escenificación del teatro clásico español en Rusia durante el siglo XX». *Clásicos sin fronteras*, número monográfico de Cuadernos de Teatro Clásico 24. Javier Huerta Calvo (ed.). Vol. 2. Madrid. Compañía Nacional de Teatro Clásico. 71-114.

OSIŃSKA, Katarzyna. (2017). «Del Siglo de Oro español a la vanguardia: Vsévolod Meyerhold». *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. Urszula

Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz (eds.). New York. Instituto de Estudios Auriseculares. 221-239.

PAVLENKO, Anna. (2016). «Zhiznestoikost i smerteustoichivost» [La resiliencia de la vida y de la muerte]. *Luchshi iz mirov*. 4 de abril. https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=905

PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús. (2010). *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid. Cátedra.

RADINSKI, Aleksei. (2004). «Andrei Prijodko: liubov kak metod» [Andrei Prijodko: el amor como un método]. *Zerkalo nedeli*, 24 de septiembre. https://zn.ua/ART/andrey_prihodko_lyubov_kak_metod.html

RYJIK, Veronika. (2019a). *'La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana/Vervuert.

— (2019b). «La recepción de *Fuente Ovejuna* en Rusia». *Fuente Ovejuna (1619-2019). Pervivencia de un mito universal*. Javier Huerta Calvo (ed.). Maša Kmet (coord.). New York. IDEA. 255-72.

RYZHOVA, V. (1962). «*Nakazanie bez mscheniya*» [*El castigo sin venganza*]. *Moskovskaya Pravda*. 9 de diciembre. 3.

SHTEIN, Abram. (1961). «Svoyeobraziye ispanskoi klassicheskoi drami» [La singularidad del drama clásico español]. *Voprosi literaturi*. 1. 133-49.

SILIUNAS, Vidas. (1995). «El teatro del Siglo de Oro español. Interpretación escénica y crítica en Rusia». *Actas de la I Conferencia de Hispanistas de Rusia, Moscú, Universidad Lingüística Estatal, 9–11 febrero 1994*. Embajada de España en Moscú (ed.). Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores. 9–11.

-----. (2000). «Calderón en Rusia y Unión Soviética en el siglo XX». *Calderón en escena: siglo XX*. Madrid. Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. 181-89.

SMELIANSKY, Anatoly. (1999). *TGuhe Russian Theatre after Stalin*. Patrick Miles (trad.). Cambridge. Cambridge UP.

SPASSKI, Yuri. (1935). «Gumanist v riase sviateishei inkvizitsii» [Un humanista en el hábito de la Santa Inquisición]. *Literaturnaya gazeta*. 24 de agosto. 5.

TOMASHEVSKI, Nikolái. (1961). «Teatr Kalderona» [El teatro de Calderón]. *Obras dramáticas*. Pedro Calderón de la Barca. Nikolái Tomashevski (ed.). Vol. 1. Moscú. Iskusstvo. 5-46.

UZIN, Vladímir. (1950). *O razdele programmy ob ispanskom teatre. Stenogramma konferentsii po teatrovedeniyu. 22 fevralia 1950*, [*Sobre la sección del programa del teatro español. Estenograma de la comunicación sobre la teatrología. 22 de febrero de 1950*]. Archivo del Museo Estatal de Teatro A. A. Bajrushin. Fondo 519. Inventario 1. Unidad 15.

-----. (1956). «Ispanski teatr» [El teatro español]. *Istoriya zapadnoyevropeiskogo teatra*. Vol. 1. Grigori Boyadzhíyev (ed.). Moscú. Iskusstvo. 253-386.

VEGA CARPIO, Lope de. (1962). *Nakazanie bez mschenia* [*El castigo sin venganza*]. Traducción y versión escénica de Vladímir Soloviov. Moscú. Otdel raspredeleniya dramaticheskij proizvedenii VUOAP.

-----. (1993). *El castigo sin venganza*. Edición, introducción y notas de Antonio Carreño. Madrid. Cátedra.

VIPPER, Yuri. (1954). «Tvorchestvo Lope de Vega y ispanskaya dramaturguiya XVII veka» [La obra de Lope de Vega y la dramaturgia española del siglo XVII]. *Kurs lektsi po istorii zarubezhnyj literatur XVII veka*. Y. Vipper y R. Samarin. S. Ignátov (ed.). Moscú. Izdatelstvo Moskovskogo Universiteta. 661-703.

WEINER, Jack. (1970). *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia*, 1672-1917. Humanistic Studies 41. Lawrence. University of Kansas Publications.

-----. (1982). «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* Under Tsars, Commissars, and the Second Spanish Republic (1931-1939)». *Annali Dell' Instituto Universitario Orientali: Sezione Romanza*. 24. 1. 167-223.

YUJANÁNOV, Borís. (2013). *«Stoiki printsip»: tekst ot rezhissera* [*El principio constante*: el texto del director]. https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=2094

YURÉNEVA, Vera. (1946). *Zapiski aktrisy* [Apuntes de la actriz]. Moscú. Iskusstvo.