

## 1. INTRODUCCIÓN

### LOPE DE VEGA, POETA DEL PUEBLO... ¿RUSO?: LA FORMACIÓN DE UN CANON DRAMÁTICO ALTERNATIVO

En 1962, Zajár Plavskin, profesor de la Literatura Española en la Universidad Estatal de Leningrado, escribe en su artículo dedicado al cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega: “Sin exagerar, se puede decir que no hay en nuestro país teatro grande o pequeño, profesional o *amateur*, que no tenga, o no haya tenido, una obra de Lope de Vega en su repertorio”<sup>1</sup>. Por las mismas fechas, otro prominente hispanista soviético, Nikolái Tomashevski, profesor del moscovita Instituto de Literatura Mundial Máximo Gorki de la Academia de Ciencias de la URSS, se hace eco de las palabras de su colega petersburgués: “no sería una exageración decir que Lope de Vega casi se ha convertido en el dramaturgo occidental más representado en nuestro país”<sup>2</sup>. Por poco creíbles que puedan parecer estas afirmaciones a los especialistas occidentales, los datos sobre los repertorios teatrales de la época confirman la opinión de los dos estudiosos. Como nota Vidas Siliunas, en los años cuarenta y cincuenta, “las representaciones de *El perro del hortelano* se podían ver al mismo tiempo en más de 10 teatros, mientras que *El maestro de danzar* del Teatro del Ejército Soviético era, como se diría ahora, un espectáculo icónico”<sup>3</sup>. En efecto, a partir de los años treinta, se desarrolla en Rusia lo que podríamos llamar una verdadera *lopemanía* teatral, que acaba situando al dramaturgo madrileño en el grupo de los autores más taquilleros del país y que constituye el centro del presente estudio.

<sup>1</sup> Plavskin, 1962a, p. 44. Todas las traducciones del ruso son nuestras.

<sup>2</sup> Tomashevski, 1962, p. 4.

<sup>3</sup> Siliunas, 2003, p. 124.

## EL BOOM LOPESCO RUSO Y EL REALISMO SOCIALISTA

Para comprender este fenómeno en su dimensión cultural, en primer lugar, conviene señalar que la irrupción de la moda lopesca en los escenarios soviéticos no es tan anómala si se examina dentro del contexto de lo que ocurre en el ámbito teatral en los años treinta-cuarenta. La llegada al poder de Iósif Stalin en 1927 pone fin al periodo de experimentación radical en las artes, propia de la década de 1920. La aversión de Stalin a las corrientes vanguardistas es bien conocida y los primeros años de su régimen coinciden con un proceso de uniformización de todas las ramas de la cultura bajo el control de un rígido sistema burocrático y su subordinación total al proyecto político socialista. La meta final de las autoridades es utilizar las artes como una poderosa arma de propaganda, responsable de forjar al *nuevo hombre* soviético, con el teatro convertido en “un reglamentado laboratorio cultural e ideológico, responsable de fomentar la unidad en la nación”<sup>4</sup>. El evento que marca de un modo definitivo el futuro de la vida cultural soviética es la proclamación del realismo socialista como el único método aprobado para toda producción artística durante el primer congreso de la Unión de Escritores en 1934. El objetivo principal del realismo socialista es la glorificación de la vida cotidiana del hombre soviético, combinada con una visión optimista del brillante futuro de la sociedad comunista. Sin embargo, las raíces de esta nueva corriente se hallan en la tradición clásica y sus prosélitos se declaran herederos del realismo decimonónico ruso, desarrollado por Konstantín Stanislavski y el Teatro de Arte moscovita; de ahí que las obras de Tolstói, Chéjov, Gógol y Ostrovski empiecen a inundar los escenarios del país durante la década de 1930. El regreso a los clásicos, no obstante, no se limita al legado nacional, sino que se extiende a toda la tradición occidental. Como demuestra Katerina Clark en *Moscow, the Fourth Rome*, en los años treinta, el nacionalismo insular coexiste en la URSS con una versión ‘estalinista’ del cosmopolitismo, que coloca Moscú en el centro de la cultura mundial, pues el régimen de Stalin, enfrentado al ascenso de los movimientos fascistas en Europa, sitúa a la Unión Soviética como protectora de la cultura occidental y, por ende, fomenta el intercambio de ideas sobre el teatro, el cine, la literatura y la arquitectura con los intelectuales izquierdistas extranjeros. Como resultado y a pesar de la paranoia oficial ante las posibles

<sup>4</sup> Yastrebova, 2000, p. 125. Véase también Solovyova, 1999, p. 328.

influencias nocivas del exterior, la cultura soviética acaba absorbiendo la producción artística de otros países a través de la traducción, la adaptación y la imitación. En el teatro, estos procesos provocan una ola de representaciones de las obras de autores como Shakespeare y Molière y resurge “un gran interés por el teatro clásico español”<sup>5</sup>.

Al mismo tiempo, los clásicos atraen a los hombres de teatro por la relativa libertad creativa que permiten sus obras. Cabe recordar que el realismo socialista no es solo un conjunto de principios estético-ideológicos sino también un instrumento de control sobre las artes, puesto que la obsesión de Stalin por reglamentar toda producción cultural lleva a un sistema opresivo, en el que la censura adquiere un carácter desconocido hasta el momento<sup>6</sup>. Las obras consideradas ideológicamente inadecuadas son tachadas de *formalistas*, término que se convierte en una etiqueta genérica para cualquier forma de experimentación artística discordante con la visión oficial de lo que debe ser la representación de la realidad en las artes. Según un decreto de 1935 del Comisariado Popular de Educación, el Comisariado Popular para la Justicia y el NKVD<sup>7</sup>, todas las producciones teatrales, películas y *ballets* han de ser aprobados al menos diez días antes de su estreno y, en cada representación, deben reservarse dos asientos de las primeras filas para los censores. Como resultado, durante la temporada de 1936-37, más de la mitad de los montajes preparados por los principales teatros del país se prohíben como insuficientemente socialista-realistas o demasiado formalistas<sup>8</sup>. Dentro de este ambiente, el repertorio clásico, debido a su distancia temporal y a su posición canónica en la historia de literatura, ofrece un espacio más seguro. Como afirma Natalia Yastrebova en su libro sobre el teatro de los años treinta, “si bien la selección y preferencias de la censura [...] también afectaban a los clásicos, el campo de interpretación aquí era más amplio”<sup>9</sup>. En resumen, se puede decir que el florecimiento del teatro clásico en los teatros soviéticos de la época estalinista se explica

<sup>5</sup> Litinskaya y Manuilov, 1937, p. 24.

<sup>6</sup> Bliss Eaton, 2002, p. xvii; Sokolov, 2007, pp. 42-43.

<sup>7</sup> El NKVD (Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos) es un servicio de inteligencia interior que en los años cincuenta se convierte en el KGB.

<sup>8</sup> Senelick y Ostrovsky, 2014, pp. 350-51. Sobre la censura en el teatro soviético de la época, véase también Zhidkov, 2003, pp. 494-545 y Sokolov, 2007, pp. 36-37, así como los estudios de Blium, 1994 y Bliss Eaton, 2002.

<sup>9</sup> Yastrebova, 2000, p. 147.

—paradójicamente— tanto por las prescripciones ideológicas oficiales como por la posibilidad de contrarrestar estas mismas prescripciones.

Es importante recordar, sin embargo, que, como nota Yastrebova, las obras clásicas no evitan por completo los obstáculos impuestos por la censura. Por ejemplo, debido a las preferencias personales de Stalin, de las obras de Shakespeare, apenas se monta *Hamlet*, pero sí *Romeo y Julieta*, *Otelo* y las comedias como *Noche de reyes*. De hecho, la lista de obras prohibidas por razones ideológicas incluye toda una variedad de autores, entre ellos Dickens, Molière, Rolland, Schiller, Maeterlinck y Rostand<sup>10</sup>. En este sentido, el caso de Lope de Vega es especialmente interesante, puesto que su teatro escapa la persecución de la censura, gracias a su asociación con la idea de *narodnost*. Uno de los principios centrales del realismo socialista, el concepto de *narodnost*, derivado de *narod* (“pueblo”) y traducido a veces como “el espíritu nacional/popular”, se inspira en parte en la idea herderiana de *Volksgeist*, propagada por el romanticismo alemán, y se refiere a la expresión en el arte de los intereses, aspiraciones y preocupaciones de las masas trabajadoras. Es decir, para los soviéticos, el arte debe, por un lado, nacer del pueblo —de su lengua, folklore, costumbres y tradiciones— y, por el otro, ser accesible al pueblo<sup>11</sup>. Como es bien sabido, la imagen de Lope como un poeta esencialmente *popular*, es decir, como representante por excelencia del espíritu del pueblo español, se convierte en un verdadero lugar común en la crítica occidental decimonónica y de principios del siglo xx<sup>12</sup>. Por ejemplo, George Ticknor en su influyente *History of Spanish Literature* afirma que las obras dramáticas de Lope son animadas por “the peculiarly national spirit”<sup>13</sup>. Similarmente, para Marcelino Menéndez Pelayo, Lope encarna el alma de su pueblo, pues “en esta creación gloriosa hay que sumar con la fuerza individual y con el *fiat* luminoso del genio la fuerza anónima, colectiva, secular, que empujaba ese raudal inmenso”<sup>14</sup>. El hispanismo soviético recoge esta idea romántica que, además, se adapta fácilmente a la lectura marxista de la obra lopesca, y proclama al Fénix como *narodni poet* (“poeta popular”). Como explica Roberto Monforte Dupret, frente a las obras de Calderón,

<sup>10</sup> Zhidkov, 2003, p. 517.

<sup>11</sup> Senelick y Ostrovsky, 2014, p. 409.

<sup>12</sup> Sobre las raíces de esta imagen en la obra del propio Lope, véase Sánchez Jiménez, 2006, pp. 80-132.

<sup>13</sup> Ticknor, 1849, p. 179.

<sup>14</sup> Citado en Oleza, 2016, p. 36.

que la crítica soviética tacha de fanatismo religioso y reacción aristocrática, Lope se retrata como “representante de las masas populares y sus obras se [interpretan] como claros ejemplos de la lucha de clases contra el régimen opresor, encarnado en el clero y la aristocracia”<sup>15</sup>. Por citar tan solo unos ejemplos, se pueden mencionar algunos trabajos de los investigadores rusos de los años treinta. En un estudio publicado en 1935, con motivo del tricentenario de la muerte de Lope, Yuri Spasski afirma que “el ‘genio’ popular del Renacimiento español se revela de un modo potente y claro en la obra de Lope de Vega”<sup>16</sup>. Por las mismas fechas, Konstantín Derzhavin explica que el destino de Lope “fue expresar los pensamientos y emociones de millones de españoles, escuchar el latido del corazón de aquel pueblo español, cuya vida y trabajo contribuyeron a erigir el majestuoso edificio de la monarquía española”<sup>17</sup>. Dos años más tarde, G. Boyadzhíyev y N. Perepletchikova publican un artículo titulado “Naródnost teatra Lope de Vega” (*Naródnost* del teatro de Lope de Vega), en el que examinan la representación de los personajes humildes en las comedias del autor español para llegar a la conclusión de que fue “un verdadero poeta del pueblo”<sup>18</sup>. No extraña, pues, que las obras del dramaturgo, al que la crítica soviética concede el título de *narodni poet*, no suelen poner a los censores estatales en guardia y, por tanto, reciban carta blanca para ser representadas en los escenarios soviéticos. De hecho, en el transcurso de nuestra investigación, no hemos encontrado ni un solo ejemplo de prohibición de un montaje de Lope por las autoridades responsables de inspeccionar los repertorios teatrales.

#### LOPE DE VEGA A LOS OJOS DE LOS RUSOS

La aceptación oficial de Lope como autor apropiado para los escenarios soviéticos abre paso a la inclusión de sus obras en los repertorios teatrales y hace así posible el subsiguiente desarrollo de la extraordinaria moda lopesca que acaba invadiendo todos los rincones del país. Sin embargo, para poder determinar las razones específicas detrás de esta moda, es necesario comprender la visión que los rusos tienen de

<sup>15</sup> Monforte Dupret, 2008, p. 111.

<sup>16</sup> Spasski, 1935, p. 5.

<sup>17</sup> Derzhavin, 1935, p. 2.

<sup>18</sup> Boyadzhíyev y Perepletchikova, 1937, p. 28.

la obra dramática del Fénix. En otras palabras, lo que nos proponemos examinar en este libro son los procesos de formación de un canon teatral de Lope de Vega específicamente ruso. En particular, nos centraremos en dos aspectos importantes que caracterizan estos procesos. En primer lugar, es importante abordar la cuestión de selección canónica, puesto que dentro de la prolífica producción dramática del poeta madrileño, los rusos muestran una clara predilección por las comedias de capa y espada. Como resultado y pese a lo que se podría esperar, las obras que gozan de la máxima popularidad no son las pertenecientes al *ciclo campesino*, por usar la clasificación establecida por la crítica soviética, como *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*, o al *ciclo antitiránico*, como *La Estrella de Sevilla* y *El castigo sin venganza*, sino las numerosas comedias de tema amoroso. De hecho, excepto *Fuenteovejuna*, ninguno de los dramas lopescos entra en el canon teatral ruso y, como veremos en los siguientes capítulos, para mediados de los años cuarenta, el mismo *Fuenteovejuna* es prácticamente olvidado por los hombres de teatro rusos. Así, por ejemplo, en 1948, el crítico teatral Iósif Yuzovski empieza un artículo sobre el estado actual de los teatros soviéticos con la pregunta “¿Por qué nuestros teatros no representan *Fuenteovejuna*?”<sup>19</sup> En este sentido, puede ser muy ilustrativa una comparación entre el número de estrenos de *Fuenteovejuna* y *El perro del hortelano* en las primeras décadas de la *lopemania* rusa. Durante la temporada de 1937-1938, seis teatros montan *Fuenteovejuna* en Moscú, Magnitogorsk, Smolensk, Novocherkask, Vladímir y Sarapul, mientras que *El perro* sube a las tablas en nueve teatros de Moscú, Magnitogorsk, Novocherkask, Shajty, Ufá, Volgogrado, Tula, Oremburgo y Briansk. Una década más tarde, en 1947-1948, hay un solo estreno de *Fuenteovejuna* en Petrozavodsk y cuatro estrenos de *El perro* en Arcángel, Jabárovsk, Yeléts y Cheboksary. En 1957-1958, *Fuenteovejuna* se representa en La Casa de la Cultura de Múrmansk, un centro comunitario dedicado a fomentar actividades culturales entre los grupos de todas las edades. Se trata, por supuesto, de un montaje *amateur* frente a las cinco puestas en escena profesionales de *El perro* en Nizhni Nóvgorod, Krasnoyarsk, Cheliábinsk, Tver y Vladicáuca<sup>20</sup>. Esta tendencia continúa en la segunda mitad del

<sup>19</sup> Yuzovski, 1982, p. 233.

<sup>20</sup> Para un repaso de todos los montajes de *Fuenteovejuna* y *El perro del hortelano*, véase Plavskin, Joltsova y Shur, 1962, pp. 53-107 y Chursin, 1988, pp. 229-41. Agradecemos también a la Biblioteca Estatal Rusa de las Artes por el acceso a los álbumes de recortes de prensa sobre las diferentes puestas en escena de las comedias lopescas.

siglo xx, cuando *El perro del hortelano* se convierte en la obra de Lope más representada, mientras *Fuenteovejuna* no se pone en escena en un teatro de importancia ni una sola vez<sup>21</sup>.

Los otros dramas del Fénix apenas llegan a los escenarios rusos, mientras que los poquísimos y aislados intentos de familiarizar al público con las obras lopecas más serias suelen resultar en fracaso y no dejan ninguna huella en la historia teatral soviética. Es lo que ocurre con los montajes de *La Estrella de Sevilla* (1950) y *El castigo sin venganza* (1962) de A. Plótnikov en el Teatro del Drama y la Comedia moscovita y con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1955) de N. Sokolov en el Gran Teatro Dramático Gorki de Leningrado<sup>22</sup>. El caso de *Peribáñez* es quizá el más llamativo, puesto que para los hispanistas soviéticos, es la obra que junto con *Fuenteovejuna* mejor encarna el espíritu de *narodnost* de Lope y se considera una de las más apropiadas para la educación ideológica de los ciudadanos socialistas. Por ejemplo, A. Fevral'ski opina que *Peribáñez* “expres[a] vívidamente el espíritu del amor a la libertad, propio del pueblo español” y, por ello, “debe ser mostrad[a] a nuestro público lo más pronto posible”<sup>23</sup>. Del mismo modo, Yuri Vip'per afirma que en *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*, “se resumen las características más atractivas de las masas trabajadoras de España —su libertad, energía, coraje y solidaridad—, que se han manifestado más de una vez en las duras luchas históricas”<sup>24</sup>. De ahí que los investigadores animen constantemente a los teatros a incluir este drama ‘heroico-popular’ en sus repertorios y quizá el montaje de 1955 sirva de respuesta a estas llamadas<sup>25</sup>. Sin embargo, esta puesta en escena que, según una reseña de la época, “no ha enriquecido el repertorio del Gran Teatro Dramático Gorki” a pesar de tratarse de “una de las mejores obras de Lope de Vega”<sup>26</sup>, es la única adaptación soviética de *Peribáñez* que hemos encontrado. Como consecuencia, hoy día, este drama, igual que otras obras emblemáticas de Lope, como *El*

<sup>21</sup> Constituyen una excepción dos *ballets* basados en el drama, que sobreviven hasta mediados de la década de 1960 y que estudiaremos en el capítulo 5.

<sup>22</sup> *La Estrella de Sevilla* se representa previamente en la ciudad de Perm (1943). Para las reseñas de los tres montajes, véase Grachevski, 1950, s. p.; Izmailova, 1956, pp. 111–12 y Ryzhova, 1962, p. 3.

<sup>23</sup> Fevral'ski, 1938b, s. p.

<sup>24</sup> Vip'per, 1954, p. 666.

<sup>25</sup> Véase también Uzin, 1945, p. 26; Boyadzhiev, Goyan y Rostotski, 1956, p. 46; Mokul'ski, 1956, pp. 120, 133.

<sup>26</sup> Izmailova, 1956, p. 112.

*caballero de Olmedo*, *El mejor alcalde, el rey* y *El castigo sin venganza*, solo es conocido en Rusia por los hispanistas y por algún que otro lector aficionado a la literatura áurea española.

Mientras tanto, las diferentes comedias de capa y espada disfrutaban de un prestigio sin precedentes entre los directores de escena y espectadores rusos y, si bien *El perro del hortelano* es definitivamente la obra más conocida en la URSS, no es de ningún modo la única comedia del dramaturgo español que llena los teatros rusos a lo largo del siglo xx. Entre mediados de los años treinta y principios de los cincuenta se montan también *Los locos de Valencia*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *La viuda valenciana*, *La esclava de su galán*, *El maestro de danzar*, *El acero de Madrid*, *Los milagros del desprecio*, *La moza de cántaro* y *La discreta enamorada*, y a partir de la segunda mitad del siglo xx, a estas comedias se van sumando otras, como *El ausente en el lugar*, *Los melindres de Belisa*, *La villana de Getafé* y *La dama boba*. Algunas obras, por ejemplo, *El acero de Madrid*, quedan relegadas a un segundo plano a favor de nuevos favoritos, como *La discreta enamorada* y *La dama boba*, pero la preferencia general de los rusos por las comedias sigue vigente. Quizá, la característica más interesante del Lope ruso sea el hecho de que entre las obras más representadas figuren no solo los clásicos reconocidos por el hispanismo internacional, como *El perro del hortelano*, sino también obras de mucho menos renombre, como *La discreta enamorada* o *El maestro de danzar*, la segunda comedia más popular en Rusia después de *El perro*.

El segundo aspecto de interés para el análisis del canon ruso de Lope de Vega tiene que ver con el modo de representar sus obras, pues a partir de unos montajes muy exitosos de los años treinta que estudiaremos con más detalle en el siguiente capítulo, se configura un modelo de escenificación específico que revela una concepción de la dramaturgia lopesca como esencialmente festiva, visualmente impactante y, sobre todo, ligera. Tal visión, aparte de su obvio carácter reduccionista, se halla en oposición diametral con la opinión de la crítica, cuya tarea, en cuanto portavoz de la ideología estatal, es determinar la lectura oficialmente aceptable —apropiada para la educación de las masas— de las obras representadas. Como es de esperar, los investigadores soviéticos abordan el teatro de Lope desde una óptica marxista, centrándose ante todo en aquellos elementos que, en su opinión, ilustran el conflicto de clase o contienen algún tipo de crítica social. Por consiguiente, además de privilegiar los dramas como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *La Estrella de Sevilla* o *El castigo sin venganza* en detrimento de las comedias, solo

conciben el uso de las obras cómicas introduciéndolas también en una dimensión altamente politizada. Sin embargo, el canon lopesco ruso que se forma a lo largo del siglo xx no solo se caracteriza por la preeminencia de la comedia de capa y espada, sino que además resulta políticamente neutro. Una rápida ojeada a los comentarios en la prensa sobre las diferentes producciones en los teatros moscovitas revela la consistencia en el acercamiento de los directores a estas obras. Por ejemplo, según una reseña de 1940, *La boba para los otros y discreta para sí* del Teatro del Drama atrae al público ruso “por su teatralidad, vivacidad y comicidad de situaciones”<sup>27</sup>. Otra reseña de 1946 nota que la versión de *Los milagros del desprecio* del Teatro del Drama y la Comedia incluye “todo lo necesario [...]: las capas y las espadas, el ritmo vivo [...] de la acción, una música y una escenografía ligeras”<sup>28</sup> y consigue “transportar al espectador bajo el cielo despejado de la comedia clásica, sumergirlo en la atmósfera del optimismo ingenuo”<sup>29</sup>. *El maestro de danzar* que se monta en el Teatro del Ejército Soviético en 1946 “no se caracteriza por una profundidad filosófica o por personajes bien desarrollados”<sup>30</sup>; sin embargo, “la obra chispea con una risa feliz y despreocupada”<sup>31</sup> y su “actitud optimista” se expresa “en el ritmo arrebatado de la representación, su estricta plasticidad, la gallardía festiva de los colores”<sup>32</sup>. Similarmente, *La discreta enamorada*, estrenada en el Teatro Mossoviet en 1951, “nos interesa por su optimismo contagioso, su alegría, su teatralidad vivaz que brota y desborda del escenario”<sup>33</sup>.

Al leer las numerosas reseñas, resulta evidente su naturaleza casi formulaica, pues el mismo lenguaje llena las páginas de los periódicos y revistas desde los años treinta y a lo largo de todo el siglo xx. El nombre de Lope se llega a asociar casi exclusivamente con un universo idealizado, lleno de luz, colores y alegría desbordante, donde unos personajes jóvenes, bellos y apasionados hablan de emociones elevadas en un lenguaje refinado y donde el amor y la felicidad triunfan sobre todos los obstáculos. De ahí que las palabras “mágico”, “encanto”, “cuento

<sup>27</sup> Orlikova, 1940, p. 9.

<sup>28</sup> Mlechin, 1946, p. 3.

<sup>29</sup> Kiprenski, 1946, p. 3.

<sup>30</sup> Zaslavski, 1946, s. p.

<sup>31</sup> Zaslavski, 1946, s. p.

<sup>32</sup> Kruti, 1946, s. p.

<sup>33</sup> Korolev, 1953, s. p.

de hadas” aparezcan una y otra vez en las reseñas<sup>34</sup>. Obviamente, para crear este universo, es preciso distanciar la obra del espectador, algo que en la mayoría de los casos, se consigue al enfatizar la teatralidad de la representación. Por consiguiente, el espacio escénico se convierte en una “fiesta” o “celebración teatral”<sup>35</sup>, con decorados “pintorescos”, “espléndidos” y de “colores vivos”<sup>36</sup>, que transmiten la “luz deslumbrante” del sol mediterráneo<sup>37</sup>, con vestuario “elegante” y “suntuoso”<sup>38</sup> y con música “alegre”, “viva” y “ligera”<sup>39</sup>. Los personajes de este mundo maravilloso distan de los espectadores no solo por su apariencia exótica y el registro elevado de la declamación poética, sino también por su manera de actuar, sobre todo en lo que concierne a la representación de lo que se llega a conocer en Rusia como las “pasiones españolas”<sup>40</sup>. Se trata, por supuesto, del viejo y muy difundido tópico del *español apasionado*, reforzado en el siglo XIX por obras como *Carmen* de Prosper Mérimée, y que en la Rusia soviética se convierte en la clave del acercamiento a los personajes de las comedias áureas: “unas personas ardientes, temperamentales, nacidas bajo el sol del tórrido sur”<sup>41</sup>. Por consiguiente, en los elogios de la crítica, con frecuencia se habla de una actuación “apasionada”, “fogosa” y “temperamental”<sup>42</sup>, mientras que la aparente falta de pasión, como veremos en el siguiente capítulo, se condena como *poco española*. En suma, todos los montajes parecen estar llenos de “vida”, “brillo” y “júbilo efervescente”<sup>43</sup>, que se transmiten a través de la visibilidad y la opulencia de la escenografía y el “tempo arrebatado” de la acción<sup>44</sup>, mientras que el tono siempre “optimista” y “despreocupado”<sup>45</sup> de las representaciones refuerza el ambiente mágico, “entretenido”<sup>46</sup> y desideologizado, propio del género ligero.

<sup>34</sup> Kulikovski, 1952, p. 3; Grib, 1956, p. 297; Grinvald, 1940, p. 3.

<sup>35</sup> Babochkina, 1977, p. 198; Guetman, 1978, p. 9.

<sup>36</sup> Zagorski, 1940, p. 3; Rozenfeld, 1939, s. p.; Kolodiazhnaya, 1941, p. 59.

<sup>37</sup> Spasski, 1938a, p. 31.

<sup>38</sup> Shumskaya, 1956, p. 84; Yankovski, 1968, p. 32.

<sup>39</sup> Zorkaya, 1978b, s. p.; Borovski, 1970, s. p.; Mlechin, 1946, p. 3.

<sup>40</sup> Levinskaya, 2004, s. p.

<sup>41</sup> Zalesski, 1940, s. p.

<sup>42</sup> Bertenson, 1946, s. p.; Oranskaya, 1984, p. 29; Varshavski, 1938, p. 156.

<sup>43</sup> Yavorovski, 1941, p. 3.; Gromov, 1939, p. 188; Barutcheva, 1965, p. 135.

<sup>44</sup> Kirillova, 1974, s. p.

<sup>45</sup> Korolev, 1953, s. p.; Grib, 1956, p. 298.

<sup>46</sup> Morozov, 1947, pp. 327-28.

Quizá nada atestigüe mejor la naturaleza canónica de los modos de representar a Lope en Rusia que el surgimiento del fenómeno teatral conocido como la *ispánschina*. Aunque no existe una traducción exacta de este vocablo a otras lenguas, para comprenderlo, basta saber que el sufijo *-schin* forma sustantivos femeninos a partir de adjetivos y se refiere a un fenómeno social, cultural o ideológico, que encarna algunas de las características descritas por el adjetivo en cuestión. Las palabras con este sufijo suelen tener connotaciones peyorativas como, por ejemplo, el término *literatúrschina*, que deriva de *literatura* y significa ausencia de gusto literario, manifestada en un estilo rebuscado y una falta de sustancia creativa. De un modo similar, *ispánschina* viene de *ispanski* (“español”) y se podría asimilar por tanto al sentido genérico del término castellano *españolada*. Se refiere a todos aquellos elementos de las representaciones del teatro clásico español, que se han convertido en un lugar común; de ahí que “*ispánschina*” a menudo alterne con la expresión “el cliché teatral español” en la crítica periodística. Cabe notar que este concepto se aplica a las representaciones de todas las comedias áureas, incluidas las de Tirso y Calderón; sin embargo, el hecho de que Lope de Vega sea de lejos el dramaturgo español más representado en Rusia explica por qué la *ispánschina* se asocia ante todo con su nombre. La guerra de la crítica contra la falta de originalidad impuesta por el canon de representación de las obras lopescas se despliega sobre todo en las décadas de 1960 y 1970 pero la reprobación de los “clichés escénicos” asociados con “un cierto estándar ‘español’ preestablecido”<sup>47</sup> empieza ya a principios de los años cincuenta.

El ataque oficial se produce en 1953, cuando Maya Turovskaya publica un artículo titulado “Krasivaya Ispaniya” (“La bella España”) en el principal periódico cultural del país *Sovetskaya kultura* (*La cultura soviética*), en el que afirma que “no existe en el teatro un tópico más dañino e indestructible que el tópico de la *ispánschina*”<sup>48</sup>. La crítica moscovita se queja de la similitud de todos los montajes, ajustados al mismo molde estético y carentes de sustancia:

¡Oh, estas ‘leyes españolas’ teatrales! A veces, obligan al director y al actor a olvidarse de la psicología, de la verosimilitud, de las circunstancias en cuestión, y a agarrar a cada instante las castañuelas o la espada. De un modo

<sup>47</sup> Vijrov, 1971, p. 261.

<sup>48</sup> Turovskaya, 1953, p. 3.

inexorable, convierten a cada española de la época del Renacimiento en una especie de Carmen 'apasionada' y a cada español — en un lindo apéndice de 'la capa y la espada'<sup>49</sup>.

Turovskaya arguye que el culto tributado por los hombres de teatro al canon existente resulta en una preocupación excesiva por los aspectos superficiales de la representación y en una falta de comprensión de las peculiaridades individuales de cada obra. Así, por ejemplo, un actor al recibir el papel "de algún don Diego, en vez de intentar comprender qué tipo de personaje es, corre inmediatamente al espejo y adoptando una postura apropiada, se esfuerza por imaginar el impacto que tendrá en la zarabanda o la jota de turno"<sup>50</sup>. A esto se añade "la falsa afectación de los actores" a la hora de representar las esperadas *pasiones españolas* que priva al espectáculo de cualquier pretensión realista<sup>51</sup>. Finalmente, en opinión de Turovskaya, "el ofensivo apodo de 'entrettenidas', asignadas incluso a las obras del gran Lope de Vega", tiene sus raíces en la actitud errónea de los artistas rusos, que "ven en la dramaturgia española una comedia 'pura', un pretexto para danzas, canciones y cambios de traje"<sup>52</sup>. La crítica recomienda que los teatros recuerden las lecciones de Stanislavski y busquen la clave a la comedia clásica en el realismo, la historia y las costumbres, ya que, de no ser así, "la comedia española seguirá aprisionada por las 'leyes españolas', leyes del cliché y de la diversión baladí"<sup>53</sup>. Cabe notar, no obstante, que si bien la tendencia de recrear constantemente los mismos recursos teatrales lleva ineludiblemente a la petrificación del género, la dominación de los códigos de la *ispánschina* sobre el canon dramático lopesco en Rusia no implica una recepción menos entusiasta por parte de los espectadores. Como admite la misma Turovskaya, los montajes de las comedias del Fénix suelen llenar el aforo y son "cientos de miles de espectadores" los que acuden a los teatros para disfrutar de lo que ella condena como "el cliché y la diversión baladí"<sup>54</sup>. En otras palabras, el apego del público ruso al canon establecido en los años treinta y cuarenta acaba sobrepasando los criterios de originalidad y en algunos casos, incluso de calidad de montajes específicos.

<sup>49</sup> Turovskaya, 1953, p. 3.

<sup>50</sup> Turovskaya, 1953, p. 3.

<sup>51</sup> Turovskaya, 1953, p. 3.

<sup>52</sup> Turovskaya, 1953, p. 3.

<sup>53</sup> Turovskaya, 1953, p. 3.

<sup>54</sup> Turovskaya, 1953, p. 3.