

LOPE DE VEGA ALIGERADO: EL USO DE LA MÚSICA EN LA
TELEADAPTACIÓN SOVIÉTICA DE *EL PERRO DEL HORTELANO*

VERONIKA RYJIK (Franklin & Marshall College)

CITA RECOMENDADA: Veronika Ryjik (Franklin & Marshall College), «Lope de Vega aligerado: el uso de la música en la *teleadaptación* soviética de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 94-118.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.248>>

Fecha de recepción: 1 de julio de 2017 / Fecha de aceptación: 7 de agosto de 2017

RESUMEN

La película musical *Sobaka na sene* ('El perro en el heno') del director ruso Yan Frid, producida por el estudio petersburgués Lenfilm en 1977, se considera hoy día un clásico del cine soviético. Esta *teleadaptación* de *El perro del hortelano* de Lope de Vega tuvo un gran éxito inmediato, gracias, en parte, a la música escrita especialmente para el telefilm por el popular compositor de musicales Gennadi Gladkov. El presente estudio explora las maneras en las que el director incorpora los números musicales en la estructura de la película para ofrecer una lectura específica de la comedia lopesca.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; teatro; recepción; URSS; teleadaptación; música.

ABSTRACT

Russian director Yan Frid's musical film *Sobaka na sene* ('The Dog in the Manger'), produced by the Leningrad studio Lenfilm in 1977, is now considered a classic of Soviet cinema. This tele-adaptation of Lope de Vega's *The Dog in the Manger* was a great success, thanks in part to the music written especially for the telefilm by the popular composer Gennadi Gladkov. The present article explores how the style of the music and the manner of its incorporation into the film privilege a specific reading of the Lopean comedy.

KEYWORDS: Lope de Vega; theater; reception; USSR; tele-adaptation; music.

La versión cinematográfica de *El perro del hortelano* de Lope de Vega más conocida por el público español de hoy día es, sin duda, la de Pilar Miró de 1996, premiada con siete Goyas y un notable éxito de taquilla. Pocos en España saben, sin embargo, que dos décadas antes de la aparición de la película de Miró, una adaptación no menos exitosa se realiza al otro lado del todavía existente telón de acero: el telefilm musical ruso *Sobaka na sene (El perro en el heno)*, producido por el prominente estudio petersburgués Lenfilm bajo la dirección de Yan Frid y emitido el 1 de enero de 1978.¹ Esta versión, desconocida en Occidente, probablemente por ser un telefilm y no una producción para la gran pantalla, tuvo tanto una entusiasta acogida de los telespectadores rusos como una excelente recepción crítica, y hoy día se considera un clásico del cine soviético.

Aunque el hecho de que la comedia lopesca aparezca en las pantallas de la URSS de finales de los años setenta pueda parecer sorprendente, en realidad no se trata de un fenómeno anómalo, pues en aquel momento *El perro del hortelano* ya llevaba más de ocho décadas en los escenarios rusos y era la obra del Fénix más representada en este país. Su primera puesta en escena —por una de las compañías más antiguas de Rusia, el Teatro Aleksandrinski de San Petersburgo— data de 1891, y dos años más tarde la historia de la condesa de Belflor y su secretario llega al prestigioso Teatro Maly de Moscú.² A partir de entonces y a lo largo de todo el siglo xx, la comedia sube a las tablas numerosas veces en diferentes ciudades soviéticas y cuenta con montajes legendarios, como el del moscovita Teatro de la Revolución de 1937 —con la gran actriz María Babánova en el papel de Diana—, que se representa más de mil veces durante unos veinte años. En la década de 1960, la popularidad de esta obra en Rusia es tan grande que el reseñador de un montaje de

1. Si bien las primeras versiones rusas de la obra trasladan el título literalmente como *Sobaka sadovnika (El perro del hortelano)*, esta expresión no significa nada en ruso, mientras que el equivalente ruso del dicho español al que se refiere el título de la comedia de Lope es «el perro en el heno: ni come ni deja comer a los otros». El primero en usar el título *Sobaka na sene (El perro en el heno)* es el célebre traductor soviético Mijaíl Lozinski, cuya versión de 1935 se convierte en la traducción canónica de la obra que se sigue usando hasta el día de hoy (Rogov 1998:240).

2. Para más información sobre los montajes prerrevolucionarios de Lope, véase Plavskin, Joltsova y Shur [1962:58-78]; Weiner [1970a:57-85] y [1970b]; Monforte Dupret [2008:71-75].

1964 del Teatro de la Comedia de Moscú llega a afirmar que «no es necesario resumir el argumento de *El perro del hortelano* porque es universalmente conocido» (Klimenko 1964).³

A pesar de tener que competir con una multitud de versiones de la obra, algunas de ellas muy populares, la *teleadaptación* de 1977 logra marcar un hito importante en la historia de representaciones de *El perro del hortelano* en ruso. De hecho, su éxito resulta tan grande que durante las próximas tres décadas, ningún teatro de Moscú y San Petersburgo se atreve a poner en escena la obra maestra de Lope, para evitar comparaciones con la versión cinematográfica (Ryjik 2011). Incluso hoy, casi cuatro décadas después de su aparición, las menciones del célebre telefilm aparecen una y otra vez en las reseñas de los montajes contemporáneos de la obra y en los comentarios de los espectadores que se pueden encontrar en los foros teatrales en línea. Así, por ejemplo, un crítico empieza su reseña de la versión estrenada en el Teatro de la Sátira moscovita en 2016 admitiendo que, al saber de una puesta en escena nueva de la comedia lopesca, «se acordó, sin lugar a dudas, de la maravillosa película [...] dirigida por Yan Frid en 1977 con las superestrellas nacionales en los papeles principales (y secundarios), y suspiró escéptico» (Podkladov 2016).

UNA VERSIÓN MUSICAL DE LA COMEDIA LOPESCA

Se pueden apuntar varias razones del extraordinario éxito del proyecto de Lenfilm, entre ellas el talento del director,⁴ el reparto estelar y los magníficos trajes, que se conservan en el museo del estudio petersburgués hasta el día de hoy. Para muchos, no obstante, es la música de Gennadi Gladkov, el compositor de musicales más solicitado de aquella época, la que aporta a *Sobaka na sene* la parte del león de su éxito («*Tainy nashego kino*»)⁵. Como nota uno de los primeros reseñadores de la película, la música no solo contribuye considerablemente a la caracterización de los persona-

3. Todas las traducciones del ruso son mías.

4. Frid debe casi todo su renombre a sus películas musicales basadas en obras clásicas. Su primer musical, *Noche de reyes* de Shakespeare, también producido por Lenfilm, figura entre los líderes de taquilla en 1955.

5. Animado por la popularidad del musical, Gladkov reelabora más tarde su partitura para *Sobaka na sene*, transformándola en una opereta del mismo título, que se estrena en el Teatro de la Ópera y el Ballet de la ciudad de Vorónezh en 1984.

jes, sino que además se convierte en «otro personaje del telefilm, personaje que no aparece en el original, pero aquí se integra de un modo orgánico dentro del conjunto general» (Sergueyev 1978:40). En efecto, si bien la elección del género de película musical por parte de Frid se ciñe a la larga tradición ruso-soviética de musicalizar las obras de Lope, empezada en los años treinta, *Sobaka na sene* se convierte en uno de los ejemplos más logrados de la incorporación de la música en la estructura de la obra y de su uso para ofrecer una lectura específica, tal y como veremos a continuación.

Para empezar, cabe notar que a la hora de componer la partitura para el telefilm, Gladkov no se preocupa tanto por la autenticidad histórica como por complacer el gusto de su público, es decir, de los telespectadores soviéticos de la segunda mitad del siglo xx. Por consiguiente, muchas de las canciones que suenan en *Sobaka na sene* están compuestas al estilo de las *romanzas* rusas tradicionales y lo único que conecta la banda sonora de la película con el contenido de la obra es el ritmo de la tarantela napolitana de algunas de las piezas.⁶ Existe, sin embargo, una coherencia interna en el uso del marco sonoro a lo largo de la película. Cada uno de sus dos episodios empieza con una canción sobre la fuerza del amor, cantada por el intérprete en el papel de Teodoro, Mijaíl Boyarski —el único cantante profesional del reparto—, y cada episodio contiene siete números musicales:

Episodio 1

«Sobre el amor» (canción titular)
 «Los consejos de Tristán»
 «La serenata de Ricardo»
 «El dúo de Ricardo y Federico»
 «La reverencia» (instrumental)
 «La romanza de Anarda»
 «La queja de Marcela»

Episodio 2

«La romanza de Teodoro» (canción titular)
 «El carnaval» (instrumental)
 «Los cuplés de Tristán»
 «Las penas de Diana y Teodoro» (dúo)
 «Los cuplés de los compañeros de juerga»
 «El mercader griego» (instrumental)
 «El gran final» (instrumental)

La mitad de las canciones se basan en los versos de Lope, como «La queja de Marcela», que incluye parte del soneto «¡Qué mal que finge amor quien no le tiene!» que la criada recita en la segunda jornada (vv. 1794-1807), o el dúo de Diana y Teodoro, basado en los primeros versos del soneto de Diana «¿Qué me quieres, amor?» de la

6. La *romanza* es un tipo de canción de carácter lírico-sentimental y, por lo general, de tema amoroso, que florece en Rusia durante el siglo xix y mantiene su popularidad a lo largo del siglo xx. Una de las romanzas rusas más conocidas en el Occidente es *Ojos negros*.

misma jornada (vv. 2120-2133). La otra mitad consiste en números adicionales que sirven para desarrollar los temas de la obra, como las dos canciones titulares de Boyarski, o para enriquecer la caracterización de los personajes, como «Los cuplés de Tristán» o «El dúo de Ricardo y Federico». En este caso, la letra de las canciones pertenece a Mijaíl Donskói, amigo de Frid y traductor al ruso de varias obras lopescas, incluidas *Fuenteovejuna* y *La dama boba*. La mayoría de los números musicales son asociados con personajes específicos, excepto dos de las intervenciones instrumentales: la tarantela que suena durante la escena del carnaval al comienzo del segundo episodio y la polonesa que acompaña la procesión ceremonial de todos los personajes al final de la película. La primera resulta de especial interés para nuestro estudio tanto por su posición central como por su función en cuanto reflejo de la atmósfera general de la adaptación y del papel que tiene el marco sonoro en la creación de esta atmósfera.

EL LOPE RUSO Y EL CARNAVAL

En primer lugar, es preciso admitir que en lo que concierne al desarrollo de la acción de la obra, la escena de carnaval no tiene mucho sentido, ya que se inserta en el medio de una conversación entre Teodoro, Marcela y Tristán —que Diana y Anarda observan escondidas—, escena que ocurre en la segunda jornada. El primer episodio termina con un beso entre Teodoro y Marcela tras su reconciliación con la ayuda de Tristán, mientras que la segunda parte de la escena, en la que los tres se burlan de la condesa, provocando su ira, se pospone hasta el siguiente episodio y, además, es precedida por unos cinco minutos de las imágenes del carnaval en el jardín de Diana. La fiesta es, por supuesto, una invención de Frid que no tiene equivalente en el original y que sirve de fondo para tres escenas de la comedia: la burla que hacen de la condesa Teodoro, Marcela y Tristán, la carta injuriosa que Diana le dicta a Teodoro y la subsiguiente ruptura de Teodoro con Marcela. No está del todo claro cuáles son los motivos para la celebración ni quiénes son todos sus participantes, aparte de los cinco personajes de la comedia que reaparecen aquí con otros trajes para continuar la escena interrumpida. Tampoco sabemos cuánto tiempo ha pasado entre los dos episodios, ya que la reconciliación entre Teodoro y Marcela ocurre de día, y la fiesta, donde los vemos bailar juntos antes de continuar su diálogo.

go, se celebra de noche, a la luz de antorchas y con fuegos artificiales en el fondo. A lo largo de los ocho minutos que dura la escena del carnaval —la intervención musical más larga de la película—, la acción de la obra se alterna constantemente con imágenes de una muchedumbre jubilosa, vestida de todos los colores y con máscaras, que baila al son de la tarantela, cuya música alegre, interpretada por una orquesta clásica, solo cesa por unos minutos para dar lugar a unos cuplés jocosos que canta Tristán en el medio de la celebración. También aparecen aquí varios personajes con trajes de la *commedia dell'arte*, un mago, un titiritero y una gitana con su pandereta, es decir, una serie de elementos que, junto con la canción del gracioso, contribuyen a la atmósfera general de la fiesta popular.

Si bien la escena adicional interrumpe la acción de la comedia, rompiendo su lógica natural, su inclusión en el telefilm no es del todo sorprendente, dados los fuertes vínculos que los críticos y los directores rusos del siglo xx ven entre el teatro de Lope y la cultura del carnaval. Como escribe el hispanista contemporáneo Vidas Siliunas [1995:200], «Lope está conectado genéticamente con las tradiciones carnavalescas de bufonadas y payasadas, que ofrecen una libertad única —al bufón se le permite lo que no se le permite a nadie—, y sus comedias afirman el derecho fundamental al juego». La lectura de las comedias lopescas desde la óptica del carnaval, en el sentido bajtiniano, tiene sus raíces en la asociación que se establece entre la obra del dramaturgo español y la *commedia dell'arte* (Zaleski 1937:108; Siliunas 2002:111) y,⁷ durante la época soviética, encuentra una base sólida en la perspectiva marxista que caracteriza la crítica literaria bajo el régimen socialista. Desde los años treinta, muchos de los hispanistas soviéticos leen las obras del Fénix como obras subversivas que desafían el orden establecido y revelan las contradicciones de clase en la sociedad española de la época (Derzhavin 1935:2; Spasski 1935:5; Boyadzhíyev y Perepletkhikova 1937:28). Así, por ejemplo, la idea de que Lope utiliza el amor como antítesis de las actitudes conservadoras y reaccionarias de su tiempo, proponiendo de ese modo un modelo social progresista, se convierte en uno de los argumentos más comunes en los análisis del teatro lopesco. Incapaces de encontrar un verdadero conflicto de clase en la mayoría de las comedias de capa y espada, los críticos recurren al tema seguro del amor como una fuerza libre y natu-

7. Sobre la influencia de la *commedia dell'arte* en el teatro de Lope, véanse, entre otros, los estudios de Place [1934], Shergold [1956], Falconieri [1957], Arróniz [1969], Listerman [1976] y D'Antuono [1981].

ral, capaz de vencer «los prejuicios sociales como la moral feudal de clase y la moral patriarcal del hogar» (Plavskin 1978:67) y de «romper las barreras entre los ricos y los pobres», demostrando que «la desigualdad de clase no es algo perenne e indestructible» (Uzin 1955:4).⁸ Otro *leitmotiv* en el hispanismo soviético es la imagen de Lope como defensor de los derechos de la mujer, «en contra de la visión heredada de la mentalidad medieval, que humilla a la mujer y reduce su papel a la sumisión servil a la voluntad y antojos de su marido» (Uzin 1946:45). Por lo tanto, en comedias como *El perro del hortelano*, «Lope de Vega asienta el derecho de la mujer al amor y a la elección libre del marido. Dentro del contexto de la sociedad feudal, eran ideas nuevas y provocativas» (Jojlov 1940). Finalmente, varios investigadores y críticos teatrales insisten en la importancia de lo que ellos ven como un enfoque especial del dramaturgo centrado en los personajes humildes. Como sostiene el académico Nikolái Balashov [1955:21], la importante presencia de estos personajes en las comedias prueba que Lope «pone en duda la idea de la desigualdad entre los estamentos». Siguiendo esta línea de razonamiento, los críticos soviéticos insisten en que los criados de las comedias de capa y espada «son siempre más listos que sus amos y su humor es rico, perspicaz y optimista. Son ellos los que manejan los hilos de la acción» (Zagorski 1937:3; Boyadzhíyev y Perepletkhikova 1937:26). Si bien este tipo de argumentación resulta bastante forzada desde el punto de vista contemporáneo, es importante recordar que la visión de Lope como «un verdadero poeta del pueblo» (Boyadzhíyev y Perepletkhikova 1937:28), que oponía una especie del mundo al revés al orden jerárquico y patriarcal, impuesto por la sociedad feudal, garantiza la inclusión de sus obras —consideradas como apropiadas para la educación ideológica de los ciudadanos socialistas— en los repertorios teatrales soviéticos.

Sin embargo, una rápida ojeada a las reseñas de las puestas en escena específicas de la era soviética revela que la visión de las comedias lopescas a través del prisma del carnaval pierde su base ideológica al llegar estas a las tablas, donde, para mediados del siglo, se ven convertidas en «obras de alegría ligera y despreocupada» (Deviatov 1965), desprovistas de un fuerte mensaje social y políticamente neutras. Así, por ejemplo, para la reseñadora de *La discreta enamorada*, representada en la ciudad de Magnitogorsk en 1974, el carnaval en el escenario sirve más

8. Véase también Yanovski [1946:4]; Uzin [1950:5]; Gorbunov [1975:233]; Boyadzhíyev [1981:147]; Plavskin [1987:42]. Para una interpretación rusa más reciente del tema del amor en la obra de Lope, véase Siliunas [2002].

bien para crear una atmósfera específica que para transmitir contenidos ideológicos al público: «¿Qué es un carnaval español? Es una fiesta en toda la acepción de la palabra: una alegría irrefrenable con bailes, máscaras, etc.» (Kirillova 1974). Del mismo modo, según la reseña de *La viuda valenciana*, montada en Leningrado en 1985, el director «concibió su espectáculo como un carnaval español, vistoso y despreocupado. Por supuesto, aquí los amos y los criados cantan y bailan mucho, luchan con espadas, conciertan citas, aman y tienen celos» (Poliakova 1985:3). Algo parecido ocurre con el proyecto de Lenfilm, donde la escena del carnaval, si bien no contribuye de ningún modo al desarrollo de la acción, encapsula el espíritu «de alegría ligera y despreocupada», que impregna toda la película; de ahí la posición central de este número musical entre los dos episodios.⁹ En este sentido, merecen una especial mención «Los cuplés de Tristán», que forman parte de esta escena y de la levedad festiva, creada por el ritmo vertiginoso y la tonalidad mayor de la tarantela. Se trata, como ya hemos notado, de una canción burlesca, llena de equívocos eróticos que se basan en juegos de palabras:

Un día un monje fue a ver a una monja,
quería jugar a las damas,
pero la monja se puso como un pedernal:
«Hoy, padre, es un día de ayuno».
¡Ay, ay, ay! ¡Ay, ay, ay!
«Hoy, padre, es un día de ayuno».

El cocinero viejo, casado con una joven,
tiene celos mortales de su aprendiz:
«¡Ay, juro a Dios que este
me está preparando un guisado!»¹⁰
¡Ay, ay, ay! ¡Ay, ay, ay!
«me está preparando un guisado!»

El carnicero se enamoró de una rubia.
Dijo: «¡Ay, es una pechuga excelente!»
Y añadió, más atrevido:
«¡Qué solomillo maravilloso!»

9. No es casual que dos de las primeras reseñas del telefilm se titulen «El carnaval en el castillo de Belflor» (Shervud 1977) y «Dos en el medio del carnaval» (Zorkaya 1978).

10. El juego de palabras en este verso consiste en la similitud entre los vocablos *ragú* ('guisado') y *rogá*, pronunciado "*ragá*" ('cuernos').

¡Ay, ay, ay! ¡Ay, ay, ay!
 «¡Qué solomillo maravilloso!»
 (*Sobaka na sene*)

Los cuplés, apropiados para el ambiente de la fiesta popular y conformes al carácter pícaro del gracioso, obligan al espectador a ver algunos de los temas más “serios” de la obra —la pasión amorosa, los celos, el amor no correspondido—, desde una óptica irónica. Como veremos más adelante, la ironía, junto con la música, funciona en la película de Frid como una herramienta de lo que podríamos llamar el *aligeramiento* de la comedia de Lope, que, en la versión rusa, pierde mucho de su dramatismo original y se transforma en una obra puramente cómica.

EN BUSCA DE LA MÁXIMA COMICIDAD: RICARDO Y FEDERICO

Los dos personajes que constituyen el blanco más obvio de la burla y, gracias en parte a sus intervenciones musicales, se convierten en las figuras más cómicas de la película, son los pretendientes de Diana, el marqués Ricardo y el conde Federico. Para apreciar el papel que la música desempeña en la caracterización de estos personajes, basta ver su dúo, una canción humorística que se inserta antes de la escena inicial de la segunda jornada, en la que los pretendientes aguardan a Diana delante de la iglesia. En la película, vemos a los dos rivales en sus respectivas casas vistiéndose, ayudados de sus criados, en plenos preparativos para salir al encuentro de la condesa, y cantando sobre el amor y la rivalidad:

FEDERICO Ciego Amor, yo esperaba tímido
 que tu flecha me hiriera.
 Pero en este instante ya te puedo decir:
 ¡el amor ha llegado!

RICARDO Ciego Amor, me has clavado tu flecha
 y hierve mi sangre joven.
 No pienso esperar ni medio-minuto:

FEDERICO ¿A qué sirven esos galanes jóvenes?
 —me digo yo a solas—.
 La belleza viril está en las arrugas

y en las canas.
 RICARDO ¿A qué sirven esos viejos aburridos?
 Un galán viejo da risa.
 La fortuna mima a los jóvenes ardientes.
 ¡El mundo entero es suyo! (*Sobaka na sene*)

La estructura paralelística del dúo —tanto en lo que respecta a la letra como a la música— subraya la analogía entre Federico y Ricardo como pretendientes frustrados de Diana, pero al mismo tiempo, sirve para establecer el contraste entre los dos tipos de galán caricaturesco: el joven fanfarrón y el viejo afeminado.¹¹ Mientras que el marqués canta con efusión y en *forte*, al son de instrumentos de metal y percusión, Federico, acompañado por arpa, mandolina y flautas, interpreta sus dos estrofas de una manera delicada, en *staccato* y con muchos trinos. El comportamiento de los dos nobles en esta escena se ajusta perfectamente a su imagen musical. Ricardo —una parodia de la masculinidad exagerada y del viejo tópico del *español apasionado*—, se mueve con fuerza y determinación, y sus elocuentes gesticulación y expresiones faciales contribuyen a transmitir una fogosidad descomunal. Al empezar la canción, se come un trozo de carne, agarrándola con las manos, y después de beber una copa de vino de un solo trago, la tira bruscamente sobre su hombro. Al final de su primera estrofa, el marqués envaina la espada con un gesto resuelto y un sonido ruidoso que acentúa la última palabra, y en los últimos versos de la canción, se da un fuerte golpe de pecho para mayor afirmación de sus palabras. El conde, al contrario, representa a un galán refinado y sensible hasta el punto de resultar un tanto histérico, que se comporta con una timidez amanerada. A medida que avanza la canción, Federico va vistiéndose con una gracia excesiva, adaptando poses elegantes y revisando todo con mucha atención, y en la segunda estrofa, canta delante de un espejo mientras come chokolatinas de una bandeja de plata, se pone numerosos anillos en ambas manos y se perfuma las sienes con un pequeño frasquito. Al llegar al verso «La belleza viril está en las arrugas / y en las canas», el vetusto galán se muestra preocupado por una cana que nota en el espejo y que arranca inmediatamente. «El dúo de Ricardo y Federico» se complementa con una coreografía hilarante que los galanes ejecutan delante de Diana en la siguiente escena al son de

11. Igor Dmítriyev, el intérprete de Federico, le lleva casi veinte años a Nikolái Karáchentsov, que hace de Ricardo.

una breve pieza para cajas chinas y castañuelas. En una parodia de la reverencia de mosquetero, Ricardo y Federico se inclinan profundamente y realizan un baile cuasi-barroco, estirando las puntas de los pies con una delicadeza exagerada y haciendo gestos graciosos con las manos y los sombreros.¹² Este elemento adicional sumamente cómico completa la imagen caricaturesca de los dos nobles, subrayando su total inadecuación en cuanto pretendientes a la mano de la condesa.

LA IMPORTANCIA DEL GRACIOSO

Es obvio que las intervenciones musicales de Ricardo y Federico, además de enriquecer la imagen de estos personajes, proporcionándoles personalidades más desarrolladas que las que tienen en el original lopesco, les permiten una mayor presencia en la película y, de esa manera, aumentan la comicidad general de la adaptación. Algo parecido ocurre con el personaje de Tristán, quien desde el principio cobra un protagonismo esencial tanto en lo que se refiere a la acción como al marco sonoro, ya que después de Teodoro, interpretado, como ya se ha apuntado, por un cantante profesional, su imagen musical es la más desarrollada. El gracioso canta tres canciones en diferentes momentos de la película —«Los consejos de Tristán» en el primer episodio, y «Los cuplés de Tristán» y «Los cuplés de los compañeros de juerga» en el segundo—, y, además, ejecuta una pequeña coreografía al son de una música procesional con giros melódicos pseudo-orientales cuando entra en casa de Ludovico disfrazado de mercader griego. Es el primero que vemos cantar en la película y en la segunda parte, su participación en la trama es marcada de manera simétrica por la música, pues sus tres números musicales tienen lugar al principio, después de un tercio y después de dos tercios del episodio.¹³ El papel sobresaliente de Tristán en *Sobaka na sene* se explica fácilmente por la larga tradición rusa de asociar a este personaje con el célebre Fígaro de la *Trilogie de Figaro* de Pierre Beaumarchais (Vlásov 1938:106). De ahí que los directores que abordan *El perro del hortelano* se esfuercen más por conseguir un actor renombrado para este papel que para el

12. Más tarde, Ricardo ejecuta la misma coreografía solo, en su audiencia con Diana al final de la segunda jornada.

13. La canción titular del primer episodio suena durante los créditos y aunque los telespectadores reconocen la voz de Boyarski, no ven al actor en la pantalla hasta más tarde.

de Teodoro, como ocurre en el caso del legendario montaje del Teatro de la Revolución, donde el gracioso es interpretado por Dmitri Orlov, una de las grandes estrellas de la época, mientras que el papel de su amo se le ofrece al todavía poco conocido Aleksandr Lukianov. De modo similar, Frid emplea al muy solicitado Armén Dzhigarjanián para el papel de Tristán y al joven Boyarski, más conocido hasta el momento como cantante que como actor, para el de Teodoro. Además, el director petersburgués no duda en introducir modificaciones propias —en algunos casos sustanciales y siempre apoyadas por el marco sonoro— que resaltan la importancia del gracioso para el desarrollo de la trama incluso más que en el texto de Lope, tal y como veremos seguidamente.

Desde el principio de la película, la música intensifica tanto la *vis cómica* del personaje de Tristán como su capacidad para influenciar a los otros personajes y los sucesos de la comedia. Su primera canción, «Los consejos de Tristán», que reemplaza las recomendaciones que el gracioso ofrece a Teodoro para olvidar a Marcela al principio de la primera jornada, es una de las piezas vocales más largas de la película, pues solo cede en extensión a los dos dúos: el de Ricardo y Federico y el de Diana y Teodoro. Tristán empieza cantando solo, acompañado por un laúd, pero a partir de la tercera estrofa, Teodoro se une a su criado (las palabras en cursiva son cantadas por Teodoro y las en negrita por ambos hombres):¹⁴

Lope

Toda es vana arquitectura,
porque dijo un sabio un día
que a los sastres se debía
la mitad de la hermosura.

Como se ha de imaginar
una mujer semejante,
es como un disciplinante
que le llevan a curar.

Esto sí, que no adornada
del costoso faldellín;
pensar defetos, en fin,
es medicina aprobada.

Si de acordarte que veías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa,

Película

Todo es arquitectura.
Os curaré de la enfermedad;
confiad en mí, como en un médico,
mi medicina os ayudará.
Apreciad justamente a las mujeres:
usando un balde de miel
pero añadiendo un poco de acíbar.
Os pido que escuchéis mi metodología:

Si os gustan mucho las mujeres,
buscad defectos en sus gracias
y todo será mucho más simple.
Si la dama es esbelta, diremos ¡un esqueleto!
A la discreta llamaremos fea,
a la bondadosa apodaremos excéntrica,
si es afectuosa, será una cataplasma,

14. Aunque el laúd aparece en la pantalla varias veces, el instrumento que se usa en la partitura de Gladkov y el que oímos sonar es la mandolina.

no comes en treinta días,
 acordándote, señor,
 de los defetos que tiene,
 si a la memoria te viene,
 se te quitará el amor.
 (I, vv. 423-442)

si es seria, será rabiosa.
 Llamaremos a la coqueta *puta*,
 de la alegre diremos que *está borracha*,
 si es rolliza, «reventará de la grasa»,
 a la generosa bautizaremos ***derrochadora***.
 ¿*Y si es frugal?* — ¡Diremos que es tacaña!
 ¿*Y si es menuda?* — ¡Chica como un higo!¹⁵
 ¿*Y si es alta?* — ¡Entonces es una verstá!¹⁶
 Y en un día verás, y en un día verás,
y en un día verás que el amor se ha enfriado.
 (Sobaka na sene)

Como se puede apreciar, el autor de la letra, Donskói, desarrolla aquí la idea de «pensar defetos» con una serie de explicaciones cómicas que resultan más familiares al telespectador soviético de los años setenta que las referencias originales a «disciplinantes» y «faldellines». La música reminiscente del clásico vodevil americano, en modo mayor y con un ritmo vivo y ágil de cuatro tiempos, establece un tono de ligera jocosidad, realzado por la actuación de Dzhigarjanián, cuyo Tristán no parece tomarse nada en serio, empezando por su propia canción. Así, por ejemplo, al final de la primera estrofa, vocifera las últimas notas altas hasta el punto de desafinar completamente, obligando a Teodoro a taparse los oídos. Esta energía vivaracha y juguetona del gracioso no solo queda reflejada en su propia imagen musical, sino que además consigue transmitirse a su amo: mientras que el Teodoro de Lope no se siente convencido por los consejos de su criado, el de la película, si bien escucha las primeras estrofas con un escepticismo condescendiente, al final se contagia del espíritu travieso de Tristán y se une al canto. Como resultado, en la tercera estrofa, la canción se convierte en un juego, en el que el secretario y su criado toman turnos para introducir una nueva gracia femenina, desafiando al otro a encontrar un defecto equivalente en unos pocos segundos. El número musical termina con los dos riéndose a carcajadas y si bien, igual que en el original, Teodoro acaba por rechazar la «rústica curación» (I, v. 444) de su criado, el ambiente establecido por el encanto burlón y el estilo desenfadado del gracioso es más difícil de olvidar que las palabras críticas de su amo.

15. Para entender el humor de este verso, cabe notar que la palabra «figa» que Tristán usa aquí en ruso significa tanto «un higo» como «una higa» del gesto negativo de «mostrar la higa».

16. Se trata de otro insulto típicamente ruso: la antigua unidad de longitud «verstá» (equivalente a 1066,8 metros) hoy en día se usa como un apodo despectivo para las personas altas.

Este ambiente se vuelve mucho más predominante en la segunda parte de la película, donde Tristán literalmente lleva la voz cantante, puesto que, de los siete números musicales, interpreta tres. Si a esto añadimos que los otros cuatro números son «La romanza de Teodoro», «El carnaval» (instrumental), «El dúo de Diana y Teodoro» y «El gran final» (instrumental), resulta que el gracioso tiene más presencia en la música del segundo episodio que cualquier otro personaje, incluidos los protagonistas de la comedia. Aunque es cierto que este aparente desequilibrio en la partitura corresponde al creciente papel que Tristán desempeña en el desarrollo de la acción en la tercera jornada de la comedia, los cambios estructurales que en la *teleadaptación* acompañan sus dos canciones acaban por realzar este papel incluso más. Ya hemos mencionado los cuplés de Tristán, que llevan a este personaje a un primer plano desde el principio del episodio, anticipando su importancia en cuanto mediador entre Marcela y Teodoro en la siguiente escena, así como su exitosa intervención en la relación entre Diana y Teodoro que posibilita el final feliz. El protagonismo del gracioso se ve aumentado incluso más por su segunda canción, «Los cuplés de los compañeros de juerga», que Tristán, Furio, Antonelo y Lirano cantan mientras caminan a la taberna. La canción escabrosa, llena de nuevo de dobles sentidos y equívocos sexuales, antecede a la conversación entre los cuatro amigos que ocurre al principio de la tercera jornada, después del diálogo entre Ricardo y Federico sobre sus planes de asesinar a Teodoro. En el texto de Lope, mientras los pretendientes hablan de buscar un bravo que «en oro recibe / lo que en sangre ha de volver» (III, vv. 2406-2407) para realizar sus siniestros planes, se topan con Tristán y sus compañeros, algo que provoca la siguiente réplica de Federico: «El cielo ofendido ayuda / vuestro justo pensamiento» (III, vv. 2414-2415). Después de observar a los cuatro amigos que discuten el nuevo vestido de Tristán, los nobles deciden que el último es «el más bravo, pues que todos / le estiman, hablan y hacen cortesía» (III, vv. 2435-2436), y Ricardo ordena a Celio que lo llame para confiarle la tarea de matar al secretario. Al darse cuenta de que se trata de los rivales de su amo, el gracioso rápidamente improvisa una pequeña farsa: «¡Vive el cielo, / que son los pretendientes de mi ama / y que hay algún enredo! Fingir quiero» (III, vv. 2451-2453). Tristán acaba aceptando el papel del «bravo» que buscan el conde y el marqués y de ese modo, consigue evitar cualquier peligro real para Teodoro.

Frid invierte el orden de las escenas en su adaptación de modo que primero suenan «Los cuplés de los compañeros de juerga», seguidos por la conversación en-

tre los cuatro juerguistas, con la música de la tarantela en el fondo, y solo después aparecen en la pantalla Ricardo y Federico. De hecho, en la película es Tristán quien repara en los pretendientes y no al revés —«¡Que son los pretendientes de mi ama! Escuchemos a hurtadillas» (*Sobaka na sene*)—, con lo cual el diálogo entre los dos nobles ocurre mientras el gracioso y sus amigos están escuchando, escondidos en unos arbustos. Cuando Ricardo y Federico empiezan a discutir las posibles maneras de matar al secretario, hay una toma de la cara de Tristán que obviamente ya está pensando en un plan de acción y al final del diálogo, el gracioso indica con gestos las diferentes instrucciones para cada uno de sus compañeros, se pone un parche en el ojo y los cuatro entablan una ruidosa pelea en la calle. Furio, Antonelo y Lirano “atacan” a Tristán con navajas, pero él acaba “derrotando” a todos y se queda solo en el medio de la calle mirando a su alrededor con una expresión cómicamente enfurecida y haciendo rugidos amenazantes. Aquí termina el diálogo inicial de los pretendientes, que observan espantados la pelea simulada —«El cielo ofendido ayuda / vuestro justo pensamiento»—, y se inicia la conversación entre Ricardo, Federico y Tristán. Es evidente que los cambios estructurales, además de proporcionarle al gracioso más control de la acción que el que tiene en el original, logran neutralizar el tono potencialmente amenazante del diálogo entre Ricardo y Federico, ya que, en primer lugar, este tiene lugar justo después de una canción jocosa y, en segundo, los telespectadores saben que Tristán los está escuchando. Además, la música festiva de la tarantela, que empieza a sonar en el fondo al terminar los cuplés, continúa sin interrupción durante toda la secuencia, incluida la conversación de los pretendientes con el “bravo” fingido, creando de ese modo una continuidad de tono entre los cuplés y las escenas que les siguen. En otras palabras, el papel más activo que Tristán adquiere en esta parte de la película, combinado con la atmósfera alegre y despreocupada que acompaña a este personaje, ayuda a disipar cualquier ansiedad del espectador en cuanto al futuro destino de su amo y al desenlace feliz de la comedia.

EL ECLIPSE DE MARCELA

Mientras que la presencia e hilaridad de Ricardo, Federico y Tristán aumentan con la ayuda del marco sonoro, otros personajes, como Marcela, pasan a un segundo plano. Desde el punto de vista de los telespectadores rusos del siglo xx, Marcela es

uno de los personajes menos cómicos de la obra, debido a su posición de víctima inocente, pues junto con el conde Ludovico, forma parte de los daños colaterales causados por la relación entre Diana y Teodoro. Como escribe uno de los reseñadores del telefilm, «Marcela es el único personaje de la comedia realmente perjudicado, la única que puede considerar el final como injusto. Su papel, sin embargo, es imprescindible como la amargura en el chocolate» (Sergueyev 1978:39). En la película, sin embargo, su supuesto dramatismo se reduce al mínimo, ya que la actriz que la interpreta —la más joven del reparto— acaba transformando las penas de la doncella en disgustos infantiles. Su Marcela se porta como una adolescente, cuya inocencia raya en la necedad, pasa de risitas a lágrimas poco convincentes, hace pucheros, y tiene ataques de furor pueril, en uno de los cuales llega a morder a Teodoro. Como resultado, en vez de inspirar compasión, nos hace reír, y la música, de nuevo, tiene un papel importante en la creación de este personaje. La única canción que canta, «La queja de Marcela», se basa en el soneto que esta recita antes de su última reconciliación con Teodoro en la segunda jornada:

Lope

¡Qué mal que finge amor quien no le tiene!
¡Qué mal puede olvidarse amor de un año,
pues mientras más el pensamiento engaño,
más atrevido a la memoria viene!

Pero si es fuerza y al honor conviene,
remedio suele ser del desengaño
curar el propio amor amor extraño;
que no es poco remedio el que entretiene.

Mas ¡ay! que imaginar que puede amarse
en medio de otro amor es atreverse
a dar mayor venganza por vengarse.

Mejor es esperar que no perderse,
que suele alguna vez, pensando helarse,
amor con los remedios encenderse.

(II, vv. 1794-1807)

Película

¡Qué difícil es fingir el amor!
¡Qué difícil es olvidar el amor previo!
Mientras más lucho con el pensamiento
Más fuerte es en la memoria.

Pero el honor me ordena a olvidar
Y remediar el alma enferma
Curaré el corazón con amor extraño
Y la pasión será remediada por la pasión.

(*Sobaka na sene*)

Como se puede observar, en contraste con «Los consejos de Tristán», que alargan el texto lopesco, la canción de Marcela constituye una versión reducida del soneto original. Como resultado, «La queja» es la pieza más corta de la partitura —no llega ni a un minuto— y, además, durante sus últimos diez segundos, la cámara corta a la siguiente escena, donde empieza un diálogo entre Teodoro y Fabio. Finalmente, gra-

cias a una pequeña reestructuración del texto, la película consigue enfatizar el paralelo que existe entre la condesa y su criada, disminuyendo de ese modo el efecto que la desgracia de la última pueda tener en el espectador, tal y como veremos en seguida.

En la comedia, Diana y Anarda escuchan la canción que cantan dentro Fabio y Clara:

¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciese
que en no queriendo amar aborreciese!
¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciera
que en no queriendo amar aborreciera!

(II, vv. 1644-1647)

Al terminar la canción, Diana se resuelve a aborrecer a Teodoro y le pide consejo en la elección del marido, optando al final por Ricardo. El secretario, enfurecido por la mudanza de su señora, le pasa el mensaje para el marqués a Fabio y después de una conversación con Tristán, sale en busca de Marcela, quien recita su soneto justo antes del encuentro entre los dos. En la película, es Anarda quien coge un laúd y canta para Diana:

Oh, si solo fuera, si solo fuera posible
que el corazón dejara de amar por voluntad.
Pero ¡ay!, ya no tiene el poder,
Pues lo ha sometido la pasión amorosa.

Oh, si el corazón se enfriara en seguida,
obedeciendo solo sus propias órdenes.

Pero ¡ay!, la fortuna inexorable
lo condena a llevar hierros.

(*Sobaka na sene*)

Igual que en el original, a la canción siguen la conversación entre Diana y Teodoro y el monólogo desesperado del último pero los diálogos de Teodoro con Fabio y con Tristán se posponen hasta después de la intervención musical de Marcela, con lo cual solo pasan unos tres minutos entre «La *romanza* de Anarda» sobre la dificultad de controlar el corazón y la canción de Marcela sobre el mismo tema. Este paralelo

es subrayado por las decisiones textuales de Frid y Gladkov a la hora de adaptar el soneto de Marcela a la música. Como hemos visto, en «La queja» se usan los dos cuartetos, que se pueden vincular temáticamente, en primer lugar, con la canción de Anarda y, en segundo lugar, con la elección de Ricardo que anuncia Diana a Teodoro en su intento de aborrecer «en no queriendo amar». Al mismo tiempo, se omiten por completo los tercetos que no guardan paralelismo con la escena anterior, ya que, en contraste con su señora, la criada concluye acertadamente que es imposible «imaginar que puede amarse / en medio de otro amor». Así pues, la correlación entre Diana y Marcela permanece incuestionable, pero, si la secuencia de eventos y la letra de las canciones subrayan la analogía entre el estado emocional de los dos personajes, la música contribuye a poner en desventaja a la criada. A nivel melódico y armónico, ambas canciones se pueden describir como típicas *romanzas* rusas; sin embargo, la música de «La *romanza* de Anarda» constituye uno de los principales temas musicales de la película, que suena en diferentes momentos en una versión instrumental y, además, dura el doble del tiempo de «La queja». De ese modo, la segunda canción funciona como un eco de la primera, mientras que la angustia de la doncella se convierte en un pálido reflejo de las penas de su señora.

La última aparición importante de Marcela en la película también se ve considerablemente debilitada por el marco sonoro, puesto que ocurre durante la escena del carnaval al principio del segundo episodio. Como ya queda apuntado, la música risueña de la tarantela sirve de fondo para toda la secuencia, incluida la ruptura entre Teodoro y Marcela, seguida por la protesta de la doncella llorosa. En otras palabras, contrarrestadas por el ambiente general de alegría incontenible, la tristeza y desesperación emocional de Marcela de nuevo quedan atenuadas al mínimo. Además, de los catorce versos de su monólogo original, en la *teleadaptación* se conservan solo dos: «¡Ay de mí, Teodoro ingrato, / ¿quién ha de tener paciencia?» (*Sobaka na sene*), con lo cual su presencia en la pantalla se reduce a tan solo siete segundos, neutralizados completamente por el corte a la muchedumbre alegre que está bailando en el jardín y otros veintidós segundos de la fiesta. A partir de este momento —aunque todavía queda la mitad de la película—, Marcela prácticamente desaparece de la pantalla: se eliminan todos sus diálogos con Diana y Teodoro en la tercera jornada y solo la llegamos a ver dos veces, y muy de paso, observando, junto a Fabio, la despedida de Diana y Teodoro y felicitando al secretario hecho conde al final de la comedia. Este eclipse del personaje de Marcela, si bien nos deja con una

versión algo simplificada de la obra maestra de Lope, encaja perfectamente con la lectura propuesta por Frid y su equipo artístico: la criada, en cuanto elemento capaz de nublar la atmósfera ligera de la película y hacernos cuestionar su desenlace feliz, no puede ocupar un lugar importante en esta adaptación festiva y, por tanto, debe ser neutralizada.

EL ALIGERAMIENTO DEL TEMA AMOROSO

Por último, conviene señalar que la tendencia general de los creadores de *Sobakana sene* a llevar al máximo la hilaridad de la obra, paliando, donde es posible, sus aspectos menos cómicos, se extiende también al tratamiento de los protagonistas. Es cierto que la aproximación del compositor a los personajes de Diana y Teodoro es bastante respetuosa: los dos temas musicales que representan su amor suenan a lo largo de toda la película tanto en una versión vocal —la canción titular «Sobre el amor» y «La *romanza* de Anarda»— como orquestada, y todo el material melódico asociado con los enamorados es de carácter lírico, compuesto en menor. Sin embargo, la potencia emotiva de la música es a menudo debilitada por otros factores, incluyendo el punto de vista de otros personajes, como ocurre, por ejemplo, en la escena donde Anarda canta para la condesa. Aunque la letra de la canción y su tono melancólico corresponden al estado emocional de Diana, quien escucha a su dama con una expresión lastimosa y suspirando profundamente, su angustia es contrastada y hasta cierto punto neutralizada por la sonrisa un poco socarrona con la que Anarda la mira mientras está cantando. En este sentido, la mirada de la criada —una mezcla de afecto y burla benévola—, funciona como una expresión visual de la perspectiva irónica sobre el tema del amor y sus vicisitudes, introducida por Tristán en sus cuplés jocosos del carnaval.

En otras ocasiones, el aligeramiento de las angustias que padecen los enamorados se produce gracias a la actuación de sus intérpretes, Margarita Térejova y Mijaíl Boyarski, que con frecuencia recurren a la exageración para conseguir un efecto cómico adicional. Así, por ejemplo, cuando Diana le pide a su secretario que elija entre el marqués y el conde para ser su nuevo señor, la reacción del Teodoro de la película —tanto durante el diálogo con la condesa como en su monólogo subsiguiente— es iracunda, propia de un “español apasionado”, según los estándares

rusos. Mientras habla con Diana, pronuncia sus réplicas con una actitud desafiante que roza la insolencia, tratándose de una conversación entre un criado y su ama, y al irse esta, salta por el balcón y sale corriendo del palacio, con la expresión de un hombre capaz de matar a cualquiera que se le cruce por el camino. Con la misma exasperación, el actor se arroja sobre la hierba y recita su monólogo, «¿Hay desdicha semejante?» (II, vv. 1687-1723), corroborando su tono vehemente con un lenguaje corporal adecuado: sacude los puños varias veces y en un momento, rompe con rabia el poema de amor que en una escena anterior, le hemos visto componer para Diana. Todo esto, sin embargo, cambia inesperadamente en los últimos segundos de la escena, cuando los ojos de Boyarski se llenan casi instantáneamente de copiosas lágrimas y la cólera del amante rechazado de pronto se transforma en el desconsuelo del niño ofendido. La secuencia entera está enmarcada en una versión instrumental especialmente exaltada de la canción titular «Sobre el amor», en la que el *forte* de los violines, cuya intensidad sube a medida que progresa la escena, corresponde al tono elevado del actor. La sobreactuación de Boyarski, así como la incongruencia entre su comportamiento al principio de la escena y su actitud patética al final, reforzada por un prolongado primer plano de su cara llorosa, no solo introducen un fuerte elemento cómico en una escena por lo demás dramática, sino que además desvelan al espectador la imposibilidad de tomarse a este personaje demasiado en serio. La música en este caso se suma a la histriónica interpretación de Boyarski para crear la atmósfera de melodrama, que revela la artificialidad humorística de lo representado y confiere un tono irónico a la desesperación del personaje.

CONCLUSIÓN

En resumen, como hemos intentando demostrar, gracias al uso intencional de la música en su *teleadaptación* de *El perro del hortelano*, así como a la reestructuración del texto original, Frid nos ofrece una versión considerablemente aligerada de la comedia lopesca. Cabe precisar que la lectura que el director petersburgués hace de la obra, por lo reduccionista que pueda parecer a los ojos de los estudiosos de la comedia áurea, responde a los códigos establecidos por el canon de representación de Lope específicamente ruso-soviético, que se consolida a partir de unos montajes muy exitosos de los años treinta y de una concepción de la dramaturgia lopesca

como esencialmente festiva, visualmente impactante y, sobre todo, ligera. Resulta claro que la consagración del Fénix como autor “ligero” se halla en oposición diametral con la opinión de la crítica soviética, 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 queda apuntado al principio de este estudio, los investigadores soviéticos abordan el teatro de Lope desde una óptica marxista y analizan incluso sus comedias más inocuas a partir de la contradicción de clase. Por consiguiente, la expectativa general es que las adaptaciones de Lope no sean simplemente entretenidas, sino que resalten los presuntos mensajes ideológicos de las obras. Como hemos visto, el telefilm de Frid hace exactamente lo contrario: al buscar la máxima hilaridad con la ayuda del marco sonoro, reduciendo al mínimo los aspectos dramáticos de la obra, *Sobaka na sene* refuerza la imagen de Lope como autor “ligero” y despolitizado, relegando las lecturas ideológicas en pro del puro deleite artístico. De ese modo, la película consigue ofrecer a los telespectadores rusos de la era del *estancamiento* de Brezhnev una oportunidad de «realizar una inmigración interior» («*Zhivaya istoriya*»), dejando por unas horas «el fondo gris y monótono de la vida para sumergirse en el calor foráneo de la comedia de “traje”, con sus colores vivos y personajes despreocupados y ardientes» (Kaminskaya 2006). Así pues, a pesar de no tener un mensaje políticamente correcto, según los criterios de las autoridades del régimen o, más bien, gracias a la falta de tal mensaje, la *teleadaptación* tiene un gran éxito inmediato y pronto llega a ocupar un lugar privilegiado en la historia del cine soviético, mientras que el Lope lúdico y aligerado, tan popular en la Unión Soviética, sigue siendo el único conocido por los espectadores rusos hasta el día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- BALASHOV, Nikolái, «Dramaturg – gumanist. K 320-letiyu so dnia smerti Lope de Vega», *Ogonek*, XXXIV (1955), str. 21. [«El dramaturgo humanista. Para el 320 aniversario de la muerte de Lope de Vega», *El fueguito*, XXXIV (1955), p. 21].
- BOYADZHÍYEV, Grigori, «Lope de Vega», v *Teatr zapadnoi Yevropy ot Antichnosti do Prosvescheniya*, red. G. Boyadzhíyev y A. Obrastsova, tom. 1, *Istoriya zarubezhnogo teatra*, 4 tom., Prosvescheniye, Moskvá, 1981, str. 140-50. [«Lope de Vega», en *Teatro de la Europa occidental desde la Antigüedad hasta la Ilustración*, eds. G. Boyadzhíyev y A. Obrastsova, *Historia del teatro extranjero*, 4 vols., Prosvescheniye, Moscú, 1981, vol. I, pp. 140-150].
- BOYADZHÍYEV, Grigori y N. PEREPLETCHIKOVA, «Naródnost teatra Lope de Vega», *Teatr*, V (1937), str. 18-28. [«Naródnost del teatro de Lope de Vega», *Teatro*, V (1937), pp. 18-28].
- D'ANTUONO, Nancy L., «Lope de Vega y la *Commedia dell'Arte*: temas y figuras», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 217-228.
- DERZHAVIN, Konstantín, «Teatr Lope de Vega», *Rabochi i teatr*, XV (1935), str. 2-4. [«El teatro de Lope de Vega», *El trabajador y el teatro*, XV (1935), pp. 2-4].
- DEVIATOV, D., «Liubov okryliayet», *Brianski rabochi* (8 yanvaria 1965), bez str. [«El amor alienta», *El trabajador de Briansk* (8 de enero de 1965), s.p.].
- FALCONIERI, John V., «Historia de la *commedia dell'arte* en España», *Revista de literatura*, XII 23-24 (1957), pp. 69-90.
- FRID, Yan, *Sobaka na sene*, Leningrad, Lenfilm, 1977. [*El perro en el heno*, Leningrado, Lenfilm, 1977].
- GORBUNOV, A., *Skvoz dal vekov. Iz sokrovischnitsy zarubezhnoi poezii*, Kniga, Moskvá, 1975. [*A través de los siglos. Los tesoros de la poesía extranjera*, Kniga, Moscú, 1975].
- JOJLOV, P., «*Sobaka na sene*. Novaya postanovka Orlovskogo dramaticheskogo teatra», *Orlovskaya Pravda* (24 fevralia 1940), bez str. [«*El perro del hortelano*. Un nuevo montaje del Teatro Dramático de Orlov», *La Verdad de Orlov* (24 de febrero de 1940), s.p.].

- KAMINSKAYA, Natalia, «Venets tvorenia, divnaya Diana», *Kultura* [onlain] (13 aprèlia 2006). [«Corona de creaci3n, divina Diana», *Cultura* [en l3nea] (13 de abril de 2006)]. Consulta del 1 de juliol de 2017.
- KIRILLOVA, N., «V krasochnom mire Lope», *Magnitogorski rabochi* (14 noyabria 1974), bez str. [«En el mundo colorido de Lope», *El trabajador de Magnitogorsk* (14 de noviembre de 1974), s.p.].
- KLIMENKO, B., «U nas v gostiaj Teatr Komedii», *Pskovskaya Pravda* (5 sentiabria 1964), bez str. [«Nos visita el Teatro de la Comedia», *La Verdad de Pskov* (5 de septiembre de 1964), s.p.].
- MONFORTE DUPRET, Roberto, «Recepci3n y escenificaci3n del teatro cl3sico espa1ol en Rusia durante el siglo XX», en *Cl3sicos sin fronteras*, n3mero monogr3fico de *Cuadernos de teatro cl3sico* 24, ed. J. Huerta Calvo, Compafi3a Nacional de Teatro Cl3sico, Madrid, 2008, vol. II, pp. 71-114.
- LISTERMAN, Randall W., «Some Material Contributions of the *Commedia dell'Arte* to the Spanish Theatre», *Romance Notes*, XVII 2 (1976), pp. 194-198.
- PLACE, Edwin B., «Does Lope de Vega's *gracioso* stem in part from Harlequin?», *Hispania*, XVII 3 (1934), pp. 257-270.
- PLAVSKIN, Zajar, *Ispanskaya literatura xvii – serediny XIX vekov*, Vysshaya shkola, Moskv3, 1978. [*La literatura espa1ola desde el siglo xvii hasta mediados del XIX*, Vysshaya shkola, Mosc3, 1978].
- PLAVSKIN, Zajar, «Ispanskaya literatura», v *Istoriya zarubezhnoi literatury xvii veka*, red. N. Zhirmunskaya y Z. Plavskin, Moskv3, Vysshaya shkola, 1987, str. 19-52. [«La literatura espa1ola», en *Historia de la literatura extranjera del siglo xvii*, eds. N. Zhirmunskaya y Z. Plavskin, Vysshaya shkola, Mosc3, 1987, pp. 19-52].
- PLAVSKIN, Zajar, Valeria JOLTSOVA y Leonid SHUR, red., *Lope de Vega: bibliografiya russkij perevodov i kriticheskoi literatury na russkom yazyke, 1735-1961*, Izdatelstvo Vsesoyuznoi knizhnoi palaty, Moskv3, 1962. [*Lope de Vega: bibliograf3a de las traducciones rusas y de la literatura cr3tica en ruso, 1735-1961*, Izdateľstvo Vsesoyuznoi knizhnoi palaty, Mosc3, 1962].
- PODKLADOV, Pavel, «Seno, liutnia i soslovniye predrassudki», *Aguenstvo Novostei Podmoskovia* [onlain] (27 aprèlia 2016). [«El heno, el la3d y los prejuicios sociales», *Agencia de las noticias de la provincia de Mosc3* [en l3nea] (27 de abril de 2016)]. Consulta del 1 de juliol de 2017.

- POLIAKOVA, E., «Teatr s Liteinogo», *Moskovskaya Pravda* (23 avgusta 1985), str. 3. [«El Teatro Liteiny», *La Verdad de Moscú* (23 de agosto de 1985), p. 3].
- ROGOV, Vladímir, «O perevode zaglavi», *Inostrannaya literatura*, IV (1998), str. 238-246. [«Sobre la traducción de los títulos», *La literatura extranjera*, IV (1998), pp. 238-246].
- RYJIK, Veronika, Entrevista personal a Yuri Shlykov, Madrid, 4 de junio de 2011.
- SERGUEYEV, E., «Garmoniya nesovmestimostei», *Televideniye i radioveschaniye*, IV (1978), str. 39-40. [«La armonía de las incompatibilidades», *La televisión y la radio*, IV (1978), pp. 39-40].
- SHERGOLD, N.D., «Ganassa and the “Commedia dell’arte” in Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, LI 3 (1956), pp. 359-368.
- SHERVUD, O., «Karnaval v zamke de Belflor», *Kadr* (24 avgusta 1977), str. 3. [«El carnaval en el castillo de Belflor», *Fotograma* (24 de agosto de 1977), p. 3].
- SILIUNAS, Vidas, *Ispanski teatr XVI-XVII vekov. Ot istokov do vershin*, RIK «Kultura», Moskvá, 1995. [El teatro español de los siglos XVI-XVII. Desde los orígenes hasta la cumbre, RIK «Kultura», Moscú, 1995].
- SILIUNAS, Vidas, «Eros i Agape. Lope de Vega i reforma zhanra komedii», v *Svobodny vzgliad na literaturu: problemy sovremennoi filologii*, Nauka, Moskvá, 2002, str. 327-32. [«Eros y Ágape. Lope de Vega y la reforma del género de la comedia», en *Una visión libre de la literatura: problemas de la filología contemporánea*, Nauka, Moscú, 2002, pp. 327-332].
- SOBAKA NA SENE, rezh. Yan Frid, Leningrad, Lenfilm, 1977. [EL PERRO EN EL HENO, dir. Yan Frid, Lenfilm, Leningrado, 1977].
- SPASSKI, Yuri, «Gumanist v riase sviateishei inkvizitsii», *Literaturnaya gazeta* (24 avgusta 1935), str. 5. [«Un humanista en el hábito de la Santa Inquisición», *El periódico literario* (24 de agosto de 1935), p. 5].
- UZIN, Vladímir, «Lope de Vega i yego komediya *Devushka s kuvshinom*», v *Devushka s kuvshinom*, Lope de Vega, per. T. L. Schépkina-Kupérnik, Iskusstvo, Moskvá, 1946, str. 15-48. [«Lope de Vega y su comedia *La moza de cántaro*», en Lope de Vega, *La moza de cántaro*, trad. T. L. Schépkina-Kupérnik, Iskusstvo, Moscú, 1946, pp. 15-48].
- UZIN, Vladímir, «O razdele programmy ob ispanskom teatre. Stenogramma konferentsii po teatrovedeniyu. 22 fevralia 1950», Arjiv Gosudarstvennogo Teatralnogo Muzeya imeni A. A. Bajrushina, Fond 519, Opis 1, Yedinitsa Jraneniya

- 15, 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, 1950].
- UZIN, Vladímir, «Veliki ispanski dramaturg», *Sovetskaya kultura* (15 de octubre de 1955), str. 4. [«El gran dramaturgo español», *La cultura soviética* (15 de octubre de 1955), p. 4].
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. A. Carreño, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- VLÁSOV, Vladímir, «Rezhisserski kommentari», v *Sobaka na sene*, Lope de Vega, red. T. Eventova, per. M. Lozinski, Iskusstvo, Moskvá, 1938, str. 102-119. [«Los comentarios del director», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. T. Eventova, trad. M. Lozinski, Iskusstvo, Moscú, 1938, pp. 102-119].
- WEINER, Jack, *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*, Humanistic Studies 41, University of Kansas Publications, Lawrence, 1970a.
- WEINER, Jack, «El teatro español del Siglo de Oro en Rusia durante la primera mitad del siglo XIX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCXLI (1970b), pp. 46-76.
- YANOVSKI, A., «Madridskaya stal», *Orlovskaya Pravda* (27 marta 1946), str. 4. [«El acero de Madrid», *La Verdad de Orlov* (27 de marzo de 1946), p. 4].
- ZAGORSKI, M., «Na poliaj programmy», *Teatralnaya dekada*, XIX (1937), str. 3. [«En los márgenes del programa», *La década teatral*, XIX (1937), p. 3].
- ZALESSKI, Víctor, «Sudba aktera uslovnogo teatra», *Teatr*, V (1937), str. 103-110. [«El destino del actor del teatro convencional», *Teatro*, V (1937), pp. 103-110].
- ZORKAYA, N., «Dvoye sredi karnavala», *Literaturnaya gazeta* (4 yanvaria 1978), bez str. [«Dos en el medio del carnaval», *El periódico literario* (4 de enero de 1978), s.p.].