

**El teatro clásico español y su traducción
entre texto literario y práctica escénica**
editado por Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto

Los cánones traductológicos y la puesta en escena: reflexiones desde las escenificaciones de la *comedia áurea* en Rusia

Veronika Ryjik

Franklin & Marshall College, USA

Abstract This article explores the concept of translation canon in Spanish Golden Age theater, focusing on its reception in Russia as a model for understanding how theatrical systems adopt and transform specific translation approaches. Through an analysis of Russian translations of Golden Age plays, the paper examines the dialectical relationship between translation strategies, stage practices, and canon formation. The study reveals how translation conventions, once established, influence theatrical interpretations and shape audience reception. This analysis provides a methodological framework that integrates translation studies with theater history, contributing to a broader understanding of Intercultural theatrical dialogue.

Keywords Golden Age theater. Translation canon. Russia. Stage performance. Intercultural reception.

Índice 1 Introducción. – 2 Canon, traducción y recepción: dinámicas en la adaptación teatral. – 3 El canon traductológico ruso de la *comedia áurea*. – 4 Estrategias de traducción y la praxis teatral. – 5 Del texto a las tablas: el poder del canon traductológico. – 6 El canon traductológico y sus contextos. – 7 Los métodos comparativos. – 8 Conclusiones.



Biblioteca di Rassegna iberistica 43

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-948-1

Peer review | Open access

Submitted 2025-04-11 | Accepted 2025-05-28 | Published 2025-10-27
© 2025 Ryjik | CC-BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-948-1/003

1 Introducción

La traducción teatral se ha consolidado como un campo de estudio cada vez más dinámico, debido a la complejidad inherente que implica trasvasar un texto literario hacia su realización escénica en otra lengua y otro contexto cultural. Mientras que toda traducción supone el traslado de un texto de una lengua a otra, el hecho de que una traducción teatral tenga como destino final el escenario introduce una serie de condicionantes específicos que la transforman en un proceso multifacético con características propias. En el contexto de la representación, la traducción deja de ser un acto solitario de recreación textual para convertirse en un proceso colaborativo en el que intervienen múltiples agentes –directores, actores, escenógrafos, músicos y, en última instancia, el público– cuyas expectativas y convenciones culturales influyen decisivamente en la recepción y resignificación del texto traducido. Así pues, la traducción teatral no se reduce a un ejercicio lingüístico, sino que se configura como un proceso creativo condicionado tanto por las convenciones teatrales como por las exigencias de quienes darán vida a la obra en el escenario. Como señala Sirkku Aaltonen (2000, 1-9), se trata de una forma de *time-sharing*, en la que todos los participantes, desde el traductor hasta cada espectador, contribuyen a la creación de significado.

A partir de los trabajos de Patrice Pavis (1989; 1992) y Susan Bassnett (1985; 1990; 1991; 2002) de finales del siglo XX, los especialistas en traducción teatral han enfrentado la naturaleza dual del texto dramático –como obra literaria y como ‘partitura’ para la representación– planteando diversas perspectivas sobre la tensión inherente entre la fidelidad al original y lo que Bassnett (1985) denomina ‘performabilidad’. Este concepto subraya la dimensión viva del texto, que debe pensarse en función del cuerpo de los actores, la voz, el gesto, la temporalidad y la interacción con el público. En este sentido, la adaptación para la escena, defendida por algunos teóricos como práctica traductológica propia (Perteghella 2008, 52), pone de manifiesto la necesidad de ajustar el texto a su nuevo entorno cultural: «[t]he translation process always involves an effort to adjust [the source text] to the aesthetics of the receiving theatre and the social discourse of the target society» (Aaltonen 2000, 8). Estos ajustes pueden incluir la modulación del discurso, la adecuación de ritmos y convenciones poéticas y la negociación de valores y referencias culturales que, al desplazarse, adquieren nuevos significados en la cultura receptora. La complejidad de este proceso ha llevado a la proliferación de términos para describir la traducción teatral, como versión, adaptación, recreación o reescritura, reflejando la diversidad de enfoques y estrategias utilizadas (Brodie 2018, 3).

Si bien aún no existe una teoría definitiva y coherente de la traducción para el teatro, los enfoques teóricos de las últimas dos

décadas se han orientado decididamente hacia un estudio centrado en la representación.¹ Al enfatizar las necesidades del teatro y del público de la cultura meta, así como otros factores extratextuales que influyen en la configuración de una traducción, los proponentes de este enfoque han buscado trascender la dicotomía entre texto fuente y texto meta, cuestionando la propia noción de fidelidad al original. Así, por ejemplo, Katja Krebs sostiene que la naturaleza del teatro – que desde sus orígenes desestabiliza las nociones de autoría única y originalidad- imposibilita una distinción clara entre traducción y adaptación (2012, 45). En el ámbito de la traducción de la *comedia* áurea, han sido especialmente valiosas las contribuciones de David Johnston, quien concibe la traducción teatral no como una distorsión del original, sino como un proceso de resignificación cultural que redefine la experiencia teatral e integra la obra en nuevas tradiciones escénicas (Johnston 2008; 2011; 2013; 2015).

Dentro de este contexto teórico, el concepto de canon emerge como un elemento fundamental para articular un marco de análisis que permita examinar la relación entre estrategias traductológicas, prácticas escénicas y la evolución de la recepción de obras teatrales en distintos contextos culturales. En el caso de tradiciones dramáticas con una fuerte presencia internacional, como el teatro clásico español, estas dinámicas adquieren una especial relevancia, dado el papel central que juegan las traducciones en su difusión y reinterpretación escénica. Al fin y al cabo, la traducción, la puesta en escena y el canon existen en una relación dialéctica y son inseparables en los procesos de recepción del teatro clásico español en otras culturas. La traducción sin la perspectiva de la representación pierde su propósito teatral; la puesta en escena sin un texto traducido es imposible; y el canon, sin las traducciones y representaciones que lo alimenten y modifiquen, se volvería estático y perdería su relevancia. Este trabajo se centra en el concepto de canon de traducción en el ámbito del teatro del Siglo de Oro, analizando cómo las tradiciones de traducción han condicionado la recepción y representación de estas obras a lo largo del tiempo. Para ello, se tomará como punto de partida el caso de las traducciones rusas, no como un fenómeno aislado, sino como un modelo que permite reflexionar sobre la manera en que los sistemas teatrales adoptan, transforman y consolidan determinados modelos de traducción.

¹ Véanse, entre otros, Baines, Marinetti, Perteghella 2011; Bigliazzi, Kofler, Ambrosi 2013; Marinetti 2013; Krebs 2014; Johnston 2015; Brodie, Cole 2017; Brodie 2018. Para un repaso de las principales corrientes en los estudios sobre traducción teatral en los siglos XX y XXI, véase Morini 2022.

2 Canon, traducción y recepción: dinámicas en la adaptación teatral

El papel decisivo de la traducción para la consolidación de los cánones -críticos, escénicos, de imprenta, etc.- en la cultura receptora ha sido ampliamente estudiado.² En el caso de Rusia, las decisiones traductológicas han sido particularmente influyentes en la configuración del canon de la *comedia* áurea, determinando no solo qué obras se conocen y se representan, sino también cómo se interpretan y se valoran. Un caso paradigmático es *El maestro de danzar*, la segunda obra dramática española más representada en los escenarios rusos después de *El perro del hortelano*. *El maestro* se estrena en Rusia en 1946 gracias a la iniciativa de la traductora Tatiana Schépkina-Kupérnik, quien convence al director del Teatro del Ejército moscovita de llevarla a escena. La predilección de Schépkina-Kupérnik por esta comedia temprana de Lope de Vega no responde tanto a sus méritos literarios o dramatúrgicos como a una visión personal y subjetiva de la cultura española que la traductora ve reflejada en la obra. Esta visión se forma durante su viaje a España a principios del siglo XX, según revelan sus memorias: «si Italia es el país de la canción, España es el país de la danza. Los cuerpos delgados y esbeltos de los españoles esconden un ritmo especial, ardiente, emocionante, dispuesto a brotar en cualquier momento» (2015, 447). La percepción romantizada del español apasionado, cuyo fervor irrumpe en danza a la menor provocación, influye no solo en la elección por parte de la traductora de una comedia desconocida pero centrada en el baile, sino también en la reescritura que ella hace de la obra. En su versión, Schépkina-Kupérnik se aleja del equilibrio entre lo cómico y lo lírico del original de Lope, inclinándose hacia un acentuado dramatismo caracterizado por pasiones intensas. Un ejemplo representativo de esta reconfiguración es la escena en la que Aldemaro, al solicitar un abrazo de Florela, provoca su indignación y, en un gesto de contrición, cae de rodillas ante ella. La dama, conmovida por las súplicas de su maestro, le extiende los brazos para alzarlo del suelo:

² Véanse, entre muchos otros, los estudios seminales de Even-Zohar 1990; Lefevere 1992; Berman 1995; Hermans 1999; Venuti 2008.

Versión original:	Versión de Schépkina-Kupérnik:
FLORELA Álzate, ya te los doy, mas para alzarte no más.	FLORELA Te perdono Álzate para subir más...
ALDEMARO ¡Bien te engañé!	ALDEMARO ¡Ábreme tus brazos,
FLORELA No me aprietas, basta que ansi me sujetes.	no resistas tu destino!
ALDEMARO Agora en mi pecho estás. (2.2037-41)	FLORELA No soy capaz de rechazarste. (Se abrazan)
	ALDEMARO ¡Amor mío!
	FLORELA ¡Amor mío! ³ (Schépkina-Kupérnik 1962, 110)

Como se puede observar, lo que Lope concibe como un episodio cómico, en la versión rusa se transforma en un momento de alta carga emotiva, donde la tensión romántica entre los protagonistas se intensifica, reforzando así la percepción de un *pathos* exacerbado.

Esta reinterpretación del texto lopesco, fruto de la visión subjetiva de la traductora sobre la cultura española como un espacio de pasión y expresividad desbordante, contribuye a moldear los diferentes aspectos de la primera puesta en escena rusa de *El maestro de danzar*, desde la dirección y la actuación hasta el espacio sonoro y la coreografía, donde el baile emblemático de Aldemaro se define como «el bolero lleno de pasión».⁴ La versión profusamente emocional de la comedia que ofrece el montaje del Teatro del Ejército se ajusta perfectamente al horizonte de expectativas de los espectadores rusos de los años de la posguerra, que encuentran en el montaje un contraste reconfortante con la dureza de su realidad cotidiana. El enorme éxito de esta puesta en escena establece un precedente para futuras producciones no solo de esta sino también de otras comedias de Lope, contribuyendo así a la formación de un canon de representación que privilegia los aspectos más melodramáticos del teatro del Siglo de Oro español.⁵

A pesar de la riqueza de análisis que ofrece la traducción de Schépkina-Kupérnik –tanto en su dimensión retórica como en su papel en la canonización en Rusia de una obra poco conocida incluso en España– el presente estudio se centra en una dinámica más amplia: el concepto del *canon traductológico*, entendido como *la consolidación dentro de la cultura receptora de determinados modos y estrategias de traducción*. Este fenómeno, que implica la consagración de ciertas convenciones traductológicas a lo largo del tiempo, solo puede desarrollarse en contextos

³ Todas las traducciones del ruso son de la Autora.

⁴ Citamos la versión cinematográfica de esta producción, dirigida por Tatiana Lukashevich en 1952.

⁵ Para más información sobre esta puesta en escena, véase Ryjík 2019, 49-72.

culturales que cuentan con un corpus sustancial de traducciones y representaciones del teatro clásico español. Rusia representa un caso paradigmático en este sentido, con más de 60 obras dramáticas áureas traducidas al ruso hasta la fecha, muchas de ellas en múltiples versiones (Ryjik 2020). El estudio del caso ruso no solo resulta pertinente por el grado de consolidación de su canon traductológico, sino también porque permite trazar un modelo para comprender cómo las convenciones de traducción se configuran y evolucionan en respuesta a factores lingüísticos, ideológicos y culturales específicos. A su vez, este enfoque permite analizar de qué manera dichas convenciones pueden influir decisivamente en la trayectoria escénica de las obras, moldeando su recepción y su interpretación en la cultura meta.

3 El canon traductológico ruso de la *comedia* áurea

Si bien un buen número de *comedias* áureas se traduce al ruso durante el siglo XIX, estamos lejos de poder hablar de un canon traductológico, pues se trata de una época en que traductores individuales traducen autores y obras específicas, en muchos casos a partir de versiones existentes en francés o alemán, y sin seguir ningún modelo particular (Ryjik 2020). Además, los traductores decimonónicos se centran casi exclusivamente en el contenido de las obras, prestando poca atención a los aspectos formales del texto. Esto se debe a la dificultad inherente de trasladar el teatro clásico español al ruso, ya que ambos idiomas siguen sistemas de versificación distintos: mientras que en español predomina el isosílabismo, con una medida del verso fija, en ruso la métrica se rige por pies acentuales, donde la alternancia entre sílabas tónicas y átonas determina el ritmo. Por otra parte, la dramaturgia decimonónica rusa tiende hacia la homogeneidad métrica, en contraste con la rica polimetría característica de la *comedia* española. Puesto que la gran mayoría de las traducciones se realizan con vistas a puestas en escena específicas, algunos traductores optan por la prosa, mientras que otros eligen el verso blanco, utilizando el pentámetro yámbico, familiar para el oído ruso. Estas aproximaciones, aunque comprensibles, resultan en un sacrificio de la musicalidad y el dinamismo característicos del verso español, como puede observarse en la primera traducción rusa de *Fuente Ovejuna*, realizada en 1876 por el intelectual moscovita Serguéi Yúriev:

Versión original:

Mis cabellos, ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes
la sangre y las señales?
¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros, padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
de Fuente Ovejuna el nombre.
(3.1752-61)

Versión de Yúriev:

Или не говорять вамъ о тиранствѣ
Вотъ эти волосы мои? Они
де растрепаны, оборваны и сбиты!
Или не говорять вамъ ничего
Вотъ эти отъ побоевъ тяжкихъ пятна,
И эта кровь, текущая по мнъ?
Вы честные-ли люди? Вы отцы-ль?
И братья-ль? Чувство есть-ли въ васъ родства?
И внутренность не ломитъ вашу всю
Отъ боли внутренней моей? Вы овцы!⁶
(Yúriev 1877, 306-7)

La versión rusa reproduce el número de versos del original, pero introduce variaciones métricas y sintácticas que alteran significativamente su ritmo y tono. A diferencia del octosílabo español, cuya agilidad y dinamismo contribuyen a la urgencia y contundencia del monólogo de Laurencia, el pentámetro yámbico empleado por Yúriev crea un ritmo más pausado, ralentizando la intensidad del discurso y confiriéndole una gravedad distinta. Además, la estructura sintáctica de la traducción, con su tendencia a construcciones más extensas y a la reorganización del orden, genera una cadencia más discursiva y menos dinámica. Por ejemplo, el verso «¿Vosotros, que no se os rompen las entrañas de dolor?» se traduce como «И внутренность не ломит вашу всю от боли внутренней моей?» (¿Y vuestras entrañas no se rompen por completo por mi dolor interno?). Aquí se puede observar la introducción de vocablos adicionales –«por completo» e «interno»– que, aunque semánticamente adecuados, atenúan la inmediatez emocional del original. El efecto escénico de estos cambios es significativo. En la versión española, Laurencia irrumpie con una acusación airada, cuyo tempo rápido refuerza la intensidad de su indignación. En la traducción rusa, el ritmo más lento del pentámetro yámbico y la mayor densidad sintáctica transforman su discurso en un lamento solemne. Esta variación no solo modifica la prosodia del monólogo, sino que también reconfigura la manera en que el personaje es percibido por el público ruso, acentuando la gravedad de su discurso y reforzando el *pathos* de su imagen.

⁶ ‘O no os hablan de tiranía | estos cabellos míos? ¡Están | despeinados, rasgados y enmarañados! | ¿O no os dicen nada | estas marcas de golpes pesados, | y esta sangre que corre sobre mí? | ¿Sois personas honestas? ¿Sois padres? | ¿Y hermanos? ¿Tenéis algún sentido de parentesco? | ¿Y vuestras entrañas no se rompen por completo | por mi dolor interno? ¡Sois ovejas!‘.

La situación cambia en el primer tercio del siglo XX, cuando el arte de la traducción literaria al ruso experimenta un impulso significativo. Este periodo ve la institucionalización de la práctica de la traducción literaria y la aparición de un gran número de excelentes versiones rusas de obras en diversos idiomas, incluyendo el español. Es en este contexto cuando se establece un canon traductológico para el teatro áureo. Los traductores de los años 1930 y 1940 buscan un equilibrio entre la fidelidad al contenido y la recreación de la riqueza formal del verso español, adaptándolo a las convenciones poéticas rusas. Su preocupación por preservar los rasgos estilísticos de la obra fuente parte de la premisa de que la forma y el contenido no son categorías separadas, sino que se determinan mutuamente, lo que los impulsa a trasladar no solo el significado, sino también la arquitectura métrica y los recursos retóricos del original con el mayor grado de precisión posible (Ryjik 2019, 74-6). Veamos como ejemplo un fragmento de la traducción de *El castigo sin venganza*, realizada por el traductor soviético Yuri Kornéyev para una edición en seis volúmenes de las *Obras escogidas* de Lope, publicada entre 1962 y 1965 con motivo del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo:

Versión original:

Éste ha de ser un castigo
vuestro no más, porque valga
para que perdone el cielo
el rigor por la templanza.
Seré **padre** y no **marido**,
dando la justicia santa
a un **pecado** sin **vergüenza**
un **castigo** sin **venganza**.
(3.2842-9)

Versión de Kornéyev:

Это будет наказанием,
чью безжалостность умерит
то, что ты сразишь виновных,
а не я предам их смерти.
Не как **муж**, но как **родитель**
я преступников подвергну
за **вину**, а не **обиду**
наказанью, а не **мщенью**.⁷
(Kornéyev 1962, 549-50)

Además de la equivalencia rítmica -el uso del tetrámetro trocaico para reproducir el octosílabo español- el traductor mantiene tanto la terminación llana de los versos lopescos como la distribución de las frases: en ambas versiones, una oración ocupa cuatro versos. También se puede apreciar su precisión al reproducir el ritmo acentual de los últimos cuatro versos, reforzado por la oposición de sustantivos: *padre-marido, pecado-vergüenza, castigo-venganza* (*муж-родитель, вину-обиду, наказанью-мщенью*). Finalmente, el traductor conserva parcialmente la rima asonante del original mediante la repetición

⁷ ‘Éste ha de ser un castigo, | cuya cruedad será templada | porque tú [cielo] destruirás a los culpables | y no seré yo quien los entregue a la muerte. | No como marido, sino como padre, | someteré a los delincuentes, | por su culpa, y no por el agravio, | a un castigo, y no la venganza’.

de la vocal 'e' en *умерит, смерти, подвергну* y *мщенью*, aunque este recurso no existe en la poesía rusa y resultaría imperceptible para el espectador. En términos de arquitectura estrófica de la obra en su conjunto, Kornéyev, al igual que sus contemporáneos, sigue fielmente la estructura métrica del texto fuente: traduce redondillas por redondillas, silvas por silvas y sonetos por sonetos, respetando la sucesión de rimas y los cambios rítmicos.⁸ Si recordamos que el teatro clásico ruso tiende a mantener un patrón métrico más uniforme que el español, podemos afirmar que la estrategia que caracteriza el canon traductológico en materia de versificación corresponde a lo que Lawrence Venuti denomina 'extranjerización': la preservación deliberada de los rasgos distintivos del texto fuente, manteniendo elementos lingüísticos y culturales que pueden resultar extraños o poco familiares para los receptores de la cultura meta (Venuti 2008, 1-34). Esta tendencia extranjerizante se extiende también a los ámbitos semántico y léxico: se busca una cierta exotización de los textos rusos de las *comedias*, lograda mediante la arcaización del lenguaje y la elevación del registro. En el fragmento citado, por ejemplo, las siguientes palabras no forman parte del lenguaje cotidiano, sino que pertenecen al estilo elevado del discurso poético ruso: *сразиšь* 'destruirás', *предам* 'entregaré', *подвергну* 'someteré' y *мщенью* 'venganza'. En resumen, podemos suponer que la distancia deliberada con respecto al habla cotidiana, característica de las traducciones de las *comedias* en la primera mitad del siglo XX, responde al objetivo de recrear en el espectador ruso un efecto equivalente al que los versos de Lope y Calderón habrían producido en los españoles de las décadas de 1930, 1940 y 1950: el de un texto poético elaborado, con resonancias históricas y un marcado carácter literario.

Hemos esbozado hasta aquí la trayectoria histórica del canon traductológico ruso del teatro áureo. Aunque se trata de un caso relativamente excepcional -tanto por la existencia de un canon bien definido como por la popularidad de la *comedia* en los escenarios rusos- su estudio ofrece un modelo para reflexionar sobre los posibles enfoques metodológicos en el análisis de los cánones traductológicos del teatro clásico español. En el contexto actual, marcado por la globalización y los avances tecnológicos, el acceso a este repertorio teatral desde diversas culturas es cada vez más amplio. Por consiguiente, es razonable anticipar que el número de traducciones a otras lenguas continúe en expansión, lo que plantea nuevas oportunidades y desafíos para la investigación en este ámbito. A continuación, proponemos algunas líneas generales para su estudio.

⁸ Para un estudio de diferentes traducciones rusas de *El castigo sin venganza*, véase Ryjik 2010; 2016.

4 Estrategias de traducción y la praxis teatral

Al estudiar los cánones traductológicos del teatro clásico español, es fundamental ver cómo las estrategias de traducción se configuran y evolucionan en relación con las convenciones teatrales de la cultura receptora. En Rusia, la historia de las traducciones de la *comedia* está íntimamente ligada a la trayectoria de su puesta en escena y a la evolución de las prácticas escénicas nacionales. Como se ha mencionado anteriormente, la mayoría de las traducciones decimonónicas se hacen por encargo de teatros específicos y, con frecuencia, nuevas obras o versiones son comisionadas por actores o actrices para sus funciones de homenaje en el teatro. Esta vinculación con la representación explica la tendencia a la domesticación métrica, ya que los traductores consideran el horizonte de expectativas no tanto de los lectores, sino del público teatral ruso, acostumbrado a ver obras en prosa o en verso homogéneo. Para comprender el contexto dramático más amplio del siglo XIX, basta con ver las cuatro obras de teatro más emblemáticas de la primera mitad del siglo, el llamado Siglo de Oro de la literatura rusa: *El mal de la razón* de Aleksandr Griboyédov (1823), escrito en verso libre yámbico rimado; *Boris Godunov* de Aleksandr Pushkin (1825), en pentámetro yámbico no rimado, *El baile de máscaras* de Mijaíl Lermontov (1835), en verso libre yámbico rimado; y *El inspector* de Nikolái Gózol (1836), en prosa. En este contexto, la elección del pentámetro yámbico por parte de Serguéi Yúriev para su traducción de *Fuente Ovejuna* en 1876, por pesada que pueda resultar a oídos contemporáneos, responde a un paradigma estilístico dominante.

Sin embargo, el horizonte de expectativas del público ruso empieza a cambiar durante el primer tercio del siglo XX, el periodo conocido como la Edad de Plata de la poesía rusa. Durante este tiempo, grandes poetas como Marina Tsvetáyeva, Nikolái Gumiliov, Anna Ajmátova, Vladímir Mayakovski, Boris Pasternak y muchos otros renuevan el lenguaje poético ruso a través de la experimentación métrica y formal. Su objetivo común es transformar la poesía rusa mediante la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas, experimentando con nuevas estructuras rítmicas, expandiendo el vocabulario literario y reconfigurando los patrones sintácticos tradicionales. En el teatro, esta innovación se traduce en un mayor dinamismo escénico y en la adopción de métricas no convencionales. Por ejemplo, *Gondla* de Gumiliov (1916) está escrita en anapesto, un metro nunca antes utilizado en el teatro ruso, mientras que *Chinche* de Mayakovski (1928) combina prosa con poesía de métrica irregular, como el resto de la obra poética del gran futurista ruso. En este nuevo contexto estético, las versiones polimétricas del teatro clásico español, que en otro momento quizás hubieran resultado extrañas para el público ruso, encuentran un terreno más propicio para su recepción.

El caso de *El maestro de danzar* ofrece un buen ejemplo del impacto que la praxis teatral de la cultura meta ejerce sobre lo que Antoine Berman denomina «l'horizon traductif», o «l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur» (1995, 79). Schépkina-Kupérnik realiza dos versiones rusas del texto lopesco: una *traducción dramática*, publicada para ser leída, y una *traducción teatral*, concebida específicamente para la representación escénica.⁹ Las diferencias entre ambas versiones revelan el modo en que las exigencias de la escena condicionan las decisiones traductológicas, como puede observarse en el fragmento donde Aldemaro revela su verdadera identidad a Florela:

Versión original:

'La guitarra te lo diga'.
Soy caballero, señora,
y para perderme ansí,
desde Italia vine aquí,
que vengo de Italia agora
A la fama de estas fiestas
de Lerín vine a correr,
donde me abrasaste ayer
y toda el alma me cuestas.
Dite en premio aquel espejo,
que te ha servido de aviso
como la fuente a Narciso,
aunque con mejor consejo.
Para entrar aquí, he tenido
la industria que viste ayer,
que un soldado había de hacer
un hecho tan atrevido.
(2.1284-1305)

Traducción dramática:

'Пусть скажет за меня гитара!'
Я дворянин, и род наш старый
известен нашей всей стране.
Я долго странствовал, далеко.
От итальянских берегов
вернулся я под отчий кров,
в родной Лерин, по воле рока.
Желая праздник увидать,
приехал я вчера в Туделу
затем, чтоб увидать Флорелу
и сердце ей навек отдать!
Тебе на играх, преклоненный,
вручил я зеркало, как приз.
Взгляни в него ты, как Нарцисс
глядел в ручей, собой плененный!
Но знай: прекраснее вдвойне,
Флорела, образ тот, который
Твои увидеть могут взоры
В его хрустальной глубине.
В его хрустальной глубине.

Traducción teatral:

Скажет пусть моя гитара,
в звуках полных страсти жара
все, чего не знаешь ты.
Скажет пусть моя гитара,
что зовусь я Альдемаро,
что стоит мой замок старый
близ Лирина на скалах.
Скажет пусть моя гитара,
что мой род тебя достоин,
что во Фландрии как воин
отличался я боях.
Скажет пусть моя гитара,
Что внезапнее пожара
Охватила сердце страсть.
Став на время самозванцем,
Обучать решил я танцам,
Чтобы в дом к тебе попасть.¹⁰
(Uchitel 1952, s.p.)

⁹ Usamos la terminología de Aaltonen (2000, 4). Susan Bassnett (2002, 123-35) denomina estos dos tipos de traducción como *reader-oriented* y *performance-oriented*.

¹⁰ 'Que diga mi guitarra, | con sones llenos de pasión ardiente, | todo aquello que tú ignoras. | Que diga mi guitarra, | que mi nombre es Aldemaro, | que se alza mi castillo viejo | cerca de Lerín, en los montes, | que mi linaje es digno de ti, | que en Flandes, como soldado, | me distingui en las batallas. | Que diga mi guitarra, | que, más súbita que el fuego, | la pasión dominó mi corazón. | Siendo impostor por un tiempo, | decidí enseñar las danzas | para entrar en tu casa'.

Тобой пленился я мгновенно.
 Всегда я смелым был бойцом,
 И вот, чтоб к вам проникнуть
 в дом,
 Прибег я к хитрости военной.¹¹
 (Schépkina-Kupérnik 1962, 73-4)

En primer lugar, cabe destacar el cambio métrico. En la traducción *dramática* las redondillas del original se trasladan con el tetrámetro yámbico, el equivalente habitual de los metros octosílabos en las versiones rusas. En la versión *teatral*, sin embargo, se usa el tetrámetro trocaico, que proporciona un ritmo más ágil y ligero, más adecuado para la expresividad del montaje teatral. Además, la versión escénica elimina detalles que puedan exigir aclaraciones adicionales, como la referencia mitológica. La musicalidad del fragmento se intensifica mediante la repetición del verso inicial, «Скажет пусть моя гитара», (La guitarra te lo diga), que confiere al texto ruso un aire de serenata y refuerza su potencial escénico. En pocas palabras, la versión teatral se adapta a las exigencias de la representación, priorizando la fluidez, el ritmo y la inmediatez de la comprensión sobre la fidelidad literal al texto fuente. Esta transformación demuestra cómo el horizonte traductológico de Schépkina-Kupérnik se ve condicionado por las exigencias prácticas y estéticas del ámbito teatral.¹² La dialéctica entre texto original y práctica escénica no opera, sin embargo, en una sola dirección, como veremos a continuación.

5 Del texto a las tablas: el poder del canon traductológico

Además de estudiar la influencia de las convenciones teatrales en la configuración de los cánones traductológicos, es necesario examinar el proceso inverso: cómo las estrategias de traducción, una vez establecidas y aceptadas, pueden moldear las futuras puestas en escena. Este fenómeno se manifiesta, por ejemplo, en el tratamiento de los aspectos retóricos característicos del teatro del Siglo de Oro

11 ‘Que diga mi guitarra, | soy caballero y mi viejo linaje | es conocido en todo el país. | He viajado mucho, lejos. | Desde las orillas italianas | regresé a la casa paterna, | a Lerín, por voluntad del destino. | Deseando ver las fiestas, | ayer vine a Tudela para ver a Florela | y entregarle el alma para siempre. | En los juegos, de rodillas, | te di un espejo como premio. | ¡Míralo igual que Narciso | miraba la fuente, preso de sí! | Pero sé: es doblemente bella, | Florela, aquella imagen que | tus ojos pueden ver | en su fondo cristalino. | Siempre fui un soldado valiente, | así que para entrar en tu casa | usé la industria militar’.

12 Para un estudio más detallado de esta traducción, véase Ryjik 2019, 84-91.

y en el impacto que las soluciones traductológicas ejercen sobre la representación. La métrica constituye, sin duda, el desafío más evidente, por lo cual resulta esencial examinar cómo los traductores abordan la polimetría del teatro áureo en lenguas con otros sistemas métricos y cómo sus decisiones afectan la performatividad del texto en escena. Para ilustrarlo con mayor detalle, nos centraremos de nuevo en el caso ruso.

Como hemos señalado anteriormente, los traductores rusos que en las décadas de 1930 y 1940 establecen el canon de traducción de las obras dramáticas áureas implementan un riguroso sistema de equivalencias en los ámbitos métrico, sintáctico y léxico, con el fin de reproducir fielmente la arquitectura estrófica del original. Algunos, como Mijaíl Lozinsky -la figura más influyente en la consolidación de este canon- llegan incluso a defender el principio de 'equilinealidad', es decir, la reproducción exacta del número de versos del original en la traducción. Si bien no todos los traductores adoptan este principio, existe un amplio consenso sobre la necesidad de mantener las correspondencias formales, preservando tanto las formas estróficas específicas como sus patrones de rima característicos. En la práctica, el pentámetro yámbico se reserva para los sonetos, ya que es el verso tradicionalmente empleado en la poesía rusa para esta forma. En cuanto al romance y las redondillas, se opta por el tetrámetro yámbico -uno de los metros más frecuentes en la poesía rusa y equivalente aproximado del eneásílabo castellano- o por el tetrámetro trocaico, que reproduce con mayor precisión la cadencia del octosílabo español. La dimensión performativa de estas elecciones métricas resulta fundamental para comprender su impacto en la recepción: el efecto sonoro del tetrámetro trocaico difiere marcadamente del que produce el pentámetro yámbico del teatro de Pushkin o la prosa del teatro de Chéjov u Ostrovski. Mientras que el pentámetro yámbico crea un ritmo grave y solemne, el tetrámetro trocaico genera una sensación de mayor rapidez, contrastando con el tempo al que los espectadores del teatro clásico ruso están acostumbrados. No es casualidad que en las reseñas de los montajes rusos del teatro del Siglo de Oro abunden referencia al ritmo «arrebatado», «impetuoso» o «vertiginoso» de la acción (Ryjik 2019, 30).

La concepción del teatro clásico español como manifestación de una acción frenética ha llevado a que en las puestas en escena se eliminen partes del texto que pudieran frenar ese torbellino que, para el público ruso, caracteriza la *comedia* áurea. Veamos, a modo de ejemplo, la reducción del monólogo de Teodoro en la versión cinematográfica rusa de *El perro del hortelano* (1977), dirigida por Yan Frid y basada en la traducción de Lozinski:

¿Hay desdicha semejante?
 ¿Hay resolución tan breve?
 ¿Hay mudanza tan notable?
 ¿Estos eran los intentos
 que tuve? ¡Oh, sol abrasadme
 las alas con que subí
 (pues vuestro rayo deshace
 las más atrevidas plumas)
 a la belleza de un ángel!
 Cayó Diana en su error.
 ¡Oh, qué mal hice en fiamre
 de una palabra amorosa!
 ¡Ay! ¿Cómo entre desiguales
 mal se concierta el amor!
 Pero ¿es mucho que me engañen
 aquellos ojos a mí,
 si pudieran ser bastantes
 a hacer engaños a Ulises?
 De nadie puedo quejarme
 sino de mí, pero en fin,
 ¿qué pierdo cuando me falte?
 Haré cuenta que he tenido
 algún accidente grave,
 y que mientras me duró,
 imaginé disparates.
 No más; despedíos de ser,
 oh pensamiento arrogante,
 conde de Belflor; volved
 la proa a la antigua margen;
 queramos nuestra Marcela;
 para vos Marcela baste.
 Señoras busquen señores;
 que amor se engendra de iguales;
 y pues en aire [nacisteis],
 quedad convertido en aire;
 que donde méritos faltan,
 los que piensan subir, caen.
 (2.1687-1723)

¿Quién ha conocido tal desgracia?
 ¿Quién ha visto una decisión más caprichosa?
 ¿Quién ha sentido más inconstancia?
 ¡Estos eran mis intentos!

Quise volar. Oh, pero en vano
 me fie de una palabra amorosa.
 Desde hace tiempo se sabe: ¡entre desiguales
 el amor no sobrevive!

Despídete de la esperanza y vuelve

la vela a la antigua margen.
 Quiere, como antes, a Marcela,
 para ti Marcela baste.
 Condesas busquen marqueses;
 el amor prefiere a los iguales.

Si bien la condensación textual es una práctica habitual en la mayoría de las adaptaciones contemporáneas del teatro clásico, resulta significativo que la película rusa, pese a las reducciones, tenga una duración superior a las versiones escénicas de esta comedia realizadas por directores españoles como Pilar Miró, Eduardo Vasco o Helena Pimenta. Esta aparente paradoja se explica por la naturaleza del telefilme como musical, donde la supresión de fragmentos del texto se ve compensada por la inclusión de números musicales. No es casualidad que la música seleccionada para la película -con abundantes tarantelas de tempo *prestissimo*- contribuya a su vez

a intensificar ese ritmo acelerado que, gracias a las traducciones canónicas, se ha asociado en Rusia con el universo de la *comedia aurea*.¹³

El fenómeno de la traducción canónica como fuerza modeladora de la escena puede observarse también en el caso de *El maestro de danzar*. Gracias al extraordinario éxito de la primera representación moscovita de la comedia, la versión escénica de Schépkina-Kupérnik se convierte en la traducción de referencia de la obra que hasta hoy es considerada por el público ruso «una de las obras maestras más emblemáticas de la dramaturgia universal» («Uchítel tántsev» 2018, s.p.). Conviene señalar, sin embargo, que la tendencia de los traductores rusos de las décadas de 1930 y 1940 a arcaizar y elevar el registro lingüístico provoca que, ochenta años después, el texto de Schépkina-Kupérnik, al igual que otras versiones canónicas de *comedias* áureas, resulte estilísticamente anticuado. Muchos de los términos empleados han caído en desuso y no son reconocibles para el público ruso contemporáneo. A pesar de ello, cuando en 2004 el director del Teatro Mossovet de Moscú decide reemplazar la traducción canónica con una versión modernizada en prosa, los críticos lo censuran por transformar los versos del «original» (¿de Lope? ¿de Schépkina-Kupérnik?) en una prosa «banal», «despreciable en todos los sentidos» y «carente de vida», produciendo un *Maestro de danzar* que, en su opinión, ha sido despojado de su esencia (Ryjik 2019, 221-2). Estas reacciones ilustran la compleja dinámica entre tradición e innovación en la traducción teatral, donde una traducción canónica puede trascender su función inicial de puente intercultural para convertirse en un monumento literario por derecho propio, generando una tensión fascinante entre fidelidad histórica, expectativas culturales y la necesidad de renovación artística y condicionando no solo futuras traducciones, sino también las decisiones creativas de directores y la recepción del público. No es casualidad que la mayoría de las adaptaciones contemporáneas rusas del teatro áureo sigan recurriendo a las traducciones canónicas, incluso en producciones de carácter experimental. Así ocurre, por ejemplo, con *El maestro de danzar* montado en el Teatro Globus de Novosibirsk en 2018: aunque concebido según su director en estilo «disco-funk», el montaje mantiene la traducción clásica de Schépkina-Kupérnik (Kolganova 2018, s.p.). Se trata de un fenómeno que podríamos denominar *la tiranía del canon*, en la que las estrategias traductológicas cristalizadas en un periodo determinado adquieren una autoridad inamovible, definiendo no solo la recepción de la obra en la cultura meta, sino también las posibilidades de su renovación artística.

13 Sobre el uso de la música en la película, véase Ryjik 2018.

6 El canon traductológico y sus contextos

Otro aspecto fundamental para el análisis de los cánones traductológicos del teatro del Siglo de Oro es el papel que desempeñan los diversos factores culturales, ideológicos y estéticos en la configuración de determinadas estrategias de traducción. Hemos examinado cómo la transformación de la lengua poética rusa durante la Edad de Plata repercute significativamente en el ámbito de la traducción literaria. Otra influencia determinante proviene del formalismo ruso, una corriente teórica que surge durante la Primera Guerra Mundial y alcanza su apogeo en la década de 1920. Su énfasis en la forma como núcleo del significado literario lleva a los traductores a prestar una especial atención a la métrica, la rima y otros aspectos formales del texto original, procurando recrearlos en ruso con el mayor grado de fidelidad posible. Esta perspectiva traductológica, que valora la fidelidad a los rasgos estilísticos del texto fuente por encima de una mera equivalencia comunicativa, favorece estrategias de traducción extranjerizantes, consolidando un canon que busca preservar la polimetría característica de la comedia áurea.

Más allá de los factores puramente literarios y lingüísticos, es imprescindible considerar el contexto sociopolítico en el que se desarrollan las estrategias traductológicas. El auge de la traducción y escenificación de las comedias españolas en Rusia ocurre durante las décadas de 1930 y 1940, coincidiendo con el régimen del terror estalinista, al que obras como *El perro del hortelano*, *La viuda valenciana* y *El maestro de danzar* ofrecen un contraste radical. El modelo de escenificación que se consolida en estos tiempos enfatiza el carácter festivo, ligero y exótico del teatro áureo, aspectos que resuenan con las necesidades emocionales del público ruso. La representación idealizada y exotizada de la España del Siglo de Oro cumple una función compleja en el contexto soviético. Por un lado, ofrece a los espectadores una vía de escape temporal de su realidad opresiva, transportándolos a un mundo remoto y desconectado de su vida cotidiana. Por otro lado, esta misma ‘otredad’ permite una forma sutil de resistencia cultural. Al presentar un universo donde prevalecen valores como la felicidad y la libertad individual, las puestas en escena de las comedias áureas reafirman frente al régimen los valores básicos humanos que este niega sistemáticamente a sus ciudadanos (Ryjik 2019, 122-33). En otras palabras, el ambiente extranjero, exótico de los montajes del teatro clásico español ofrece no sólo la posibilidad de una evasión estética, sino también un espacio menos peligroso para resistir la opresión del Estado. Dentro de este marco, se entiende mejor la marcada tendencia hacia la extranjerización -tanto en la métrica como en el campo semántico- en las traducciones canónicas rusas de las comedias españolas. En otras

palabras, la alteridad del texto meta en este caso no solo responde a una tradición literaria y escénica local, sino que también refuerza la percepción del teatro español como un objeto estético distante, inscrito en un espacio-tiempo ajeno a las realidades cotidianas soviéticas.

Así pues, el caso ruso demuestra que el análisis de los cánones traductológicos no puede limitarse a consideraciones puramente lingüísticas o literarias, sino que debe integrar una comprensión profunda de los contextos históricos, políticos y culturales en los que se desarrollan las prácticas traductoreras. Las estrategias de traducción emergen así no como decisiones aisladas de carácter técnico, sino como complejas negociaciones entre sistemas literarios, condicionamientos institucionales e imperativos socioculturales, que en su conjunto determinan tanto la recepción inmediata como la pervivencia a largo plazo de las obras en la cultura receptora. La consolidación del canon traductológico ruso del teatro áureo durante el periodo estalinista revela, además, otra dimensión significativa de este fenómeno: su capacidad para cristalizar, en un momento histórico determinado, formatos estéticos que posteriormente adquieren una autoridad normativa que trasciende las circunstancias de su origen. Aunque las condiciones socioculturales que propiciaron la adopción de estrategias específicas de extranjerización hayan desaparecido hace décadas, la persistencia de este modelo traductológico en la Rusia contemporánea evidencia cómo los cánones, una vez establecidos, tienden a perpetuarse a través de las prácticas culturales que refuerzan su autoridad.

7 **Los métodos comparativos**

Finalmente, para apreciar la complejidad y diversidad de los cánones traductológicos del teatro áureo, es fundamental adoptar un enfoque comparativo que nos permita analizar y contrastar las estrategias empleadas en diferentes culturas receptoras. El caso ruso constituye un punto de referencia valioso pero debe situarse en un marco más amplio de análisis transcultural para comprender las dinámicas específicas que configuran los diferentes modelos de apropiación del teatro clásico español. Una comparación interesante puede establecerse con el ámbito anglófono, donde también existe un corpus significativo de traducciones del teatro clásico español, gracias a la labor de traductores individuales y a iniciativas colectivas como *Out of the Wings* en Inglaterra y *Diversifying the Classics* en Estados Unidos. Si nos centramos en la cuestión de la métrica, observamos que las dos culturas han adoptado diversas estrategias que han impactado directamente en la forma en que las obras son representadas en el escenario. En contraste con la tendencia

extranjerizante que caracteriza al canon ruso, en las traducciones de la comedia al inglés ha predominado una tendencia hacia la domesticación. Esta orientación se refleja en el uso del pentámetro yámbico shakespeariano en algunos casos, en la simplificación de formas métricas complejas para hacerlas más accesibles al espectador anglófono en otros, y en una aproximación general más flexible que prioriza la teatralidad y la comunicación inmediata con el público contemporáneo sobre la fidelidad estricta a las estructuras métricas del original español (Thacker 2020). Otra comparación valiosa es la del ámbito italiano, donde el problema de la métrica ha sido debatido por especialistas como Fausta Antonucci (2007; 2009). La traducción de la polimetría áurea al italiano plantea un conjunto de desafíos distintos, pues la similitud estructural entre ambas lenguas facilita ciertas equivalencias métricas, pero al mismo tiempo exige una mayor adaptación en términos de ritmo escénico y fluidez sintáctica.

La adopción de una metodología comparativa que considere la relación entre las estrategias de traducción y la puesta en escena ofrece múltiples ventajas para la comprensión de cómo el teatro clásico español se transforma y se reinterpreta en diferentes contextos culturales. Este enfoque nos permite:

1. Descubrir patrones y tendencias comunes: identificar cómo distintas culturas receptoras afrontan desafíos similares y desarrollan soluciones específicas, condicionadas por sus propias tradiciones poéticas y teatrales, así como por las expectativas de su público.
2. Explorar la influencia del contexto: profundizar en la comprensión de los procesos de adaptación y recreación del teatro áureo al analizar cómo los factores lingüísticos, históricos y socioculturales moldean las estrategias de traducción y las convenciones escénicas.
3. Enriquecer la teoría de la traducción teatral: informar futuras prácticas y contribuir al desarrollo de modelos de análisis más integrales aportando nuevas perspectivas y reflexiones.
4. Fomentar el diálogo intercultural: conectar a investigadores y profesionales del teatro de distintas tradiciones, promoviendo colaboraciones transnacionales que amplíen y enriquezcan la investigación del teatro clásico español y sus adaptaciones contemporáneas.

En última instancia, el estudio comparativo de los cánones de traducción no solo permite entender cómo el teatro del Siglo de Oro se ha integrado en diferentes sistemas teatrales, sino que también abre nuevas vías para su revalorización y difusión internacional en el siglo XXI.

8 Conclusiones

El estudio de los cánones traductológicos del teatro clásico español nos permite constatar que la traducción teatral no constituye un proceso unidireccional ni puramente lingüístico, sino que implica una dinámica compleja de retroalimentación constante entre el texto, los marcos socioculturales, las expectativas del público y las prácticas escénicas de la sociedad receptora. Como hemos podido observar en el caso ruso, las estrategias que configuran el canon de traducción de la *comedia española* responden tanto a criterios lingüísticos y estéticos particulares como a las convenciones teatrales nacionales y a las circunstancias históricas y sociopolíticas concretas. La consolidación de estas estrategias en un canon estable ha condicionado, a su vez, las interpretaciones escénicas de las obras y ha contribuido decisivamente a configurar la imagen del teatro clásico español en la cultura rusa durante casi un siglo. Más allá del caso específico de Rusia, este estudio ha pretendido ofrecer un modelo metodológico que pueda aplicarse a diferentes contextos culturales y lingüísticos, contribuyendo a una comprensión más amplia de cómo las obras clásicas se transforman al atravesar fronteras lingüísticas y teatrales. Analizar la interrelación entre traducción, puesta en escena y procesos de canonización permite formular preguntas fundamentales sobre el papel de la traducción en la circulación y adaptación del teatro clásico español: ¿Cómo influyen las prácticas teatrales y las expectativas del público local en la configuración de estrategias de traducción específicas? ¿De qué manera las condiciones históricas y culturales determinan la recepción y adaptación de las obras clásicas? ¿Cómo pueden las traducciones contribuir a la renovación o revitalización de los cánones teatrales en distintas culturas? Estas cuestiones subrayan la necesidad de adoptar enfoques metodológicos que integren el estudio de la traducción con la historia del teatro y la recepción escénica, así como una perspectiva comparada que trascienda el análisis de casos particulares para avanzar hacia una comprensión más sistemática de estos procesos.

En última instancia, el estudio de la traducción teatral no solo nos permite entender mejor los mecanismos de apropiación y resignificación cultural, sino que también nos invita a reflexionar sobre el papel que la traducción y la adaptación teatral juegan en la construcción de un diálogo intercultural más profundo. En un mundo cada vez más interconectado y, al mismo tiempo, más polarizado, este estudio adquiere una relevancia crucial, ya que la traducción sigue siendo uno de los principales medios a través de los cuales las culturas se encuentran, se redefinen mutuamente y expanden sus horizontes teatrales y conceptuales. En particular, la traducción de la *comedia áurea* no solo permite preservar y difundir el patrimonio dramático, sino que también facilita diálogos interculturales en

torno a valores, experiencias y visiones del mundo que, a pesar de su distancia histórica y geográfica, continúan cautivando a los espectadores contemporáneos. Su estudio, por tanto, trasciende el análisis del pasado y contribuye activamente a la constante renovación de nuestra relación con la tradición dramática.

Bibliografía

- Altonen, S. (2000). *Time Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters. Topics in Translation 17.
- Antonucci, F. (2007). «Tradurre *La vida es sueño* oggi: alcune riflessioni, alcune proposte». *Quaderni del Dipartimento di Letterature Compartate dell'Università degli Studi di Roma Tre*, 3, 165-80.
- Antonucci, F. (2009). «I testi del teatro classico spagnolo in Italia». *Nuova informazione bibliografica*, 1, 105-17. <http://doi.org/10.1448/29075>.
- Baines, R.; Marinetti, C.; Perteghella, M. (eds) (2011). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230294608>.
- Bassnett, S. (1985). «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts». Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*. London; New York: Croom Helm; St Martin's, 87-102.
- Bassnett, S. (1990). «Translating for the Theatre-Textual Complexities». *Essays in Poetics*, 15(1), 71-83.
- Bassnett, S. (1991). «Translating for the Theatre: The Case Against Performatability». *Languages and Cultures in Translation Theories*, 4(1), 99-111. <https://doi.org/10.7202/037084ar>.
- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. 3rd ed. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203488232>.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Éditions Gallimard. <https://doi.org/10.7202/1065008ar>.
- Bigliazzi, S.; Kofler, P.; Ambrosi, P. (eds) (2013). *Theatre Translation in Performance*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203073506>.
- Brodie, G. (2018). *The Translator on Stage*. New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501322143>.
- Brodie, G.; Cole, E. (eds) (2017). *Adapting Translation for the Stage*. Oxon; New York: Routledge. Advances in Theatre and Performance Studies. <https://doi.org/10.4324/9781315436814>.
- Even-Zohar, I. (1990). «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». *Poetics Today*, 11, 45-51. <https://doi.org/10.2307/1772668>.
- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429285783>.
- Johnston, D. (2008). «Lope in Translation: Opening the Closed Book». Samson, A.; Thacker, J. (eds), *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge; Rochester (NY): Tamesis, 300-14. <https://doi.org/10.1017/9781800105324>.
- Johnston, D. (2011). «Metaphor and Metonymy: The Translator-Practitioner's Visibility». Baines, R.; Marinetti, C.; Perteghella, M. (eds), *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Palgrave Macmillan, 11-30. <https://doi.org/10.1057/9780230294608>.

- Johnston, D. (2013). «Professing Translation: The Acts-in-between». *Target: International Journal of Translation Studies*, 25(3), 365-84. <https://doi.org/10.1075/target.25.3.04joh>.
- Johnston, D. (2015). *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age: A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon Books. <https://doi.org/10.1080/10486801.2015.1070059>.
- Kolganova, Y. Колганова, Юлия (2018). «Иван Орлов: мы пригласим зрителей на свадьбу в стиле испанской эпохи возрождения (Iván Orlov: invitaremos a los espectadores a una boda al estilo de la época del Renacimiento español)». *Globus*, 17 de septiembre. <https://www.globus-nsk.ru/media/detail/ivan-orlov-my-priglasim-zriteley-na-svadbu-v-stile-ispanskoy-epokhi-vozrozhdeniya/>.
- Kornéyev, Y. Корнеев Юрий (trad.) (1962). *Nakazanie – ne mschenie* Наказание – не мщение (El castigo no es venganza). Tomashevski, N. (ed.), *Obras escogidas de Lope de Vega*, vol. 1. Moscú: Iskusstvo, 439-556.
- Krebs, K. (2012). «Translation and Adaptation: Two Sides of an Ideological Coin». Raw, L. (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation*. London; New York: Bloomsbury T&T Clark, 42-53.
- Krebs, K. (ed.) (2014). *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203405543>.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Marinetti, C. (2013). «Translation and Theatre: From Performance to Performativity». *Target: International Journal of Translation Studies*, 25(3), 307-20. <https://doi.org/10.1075/target.25.3.01mar>.
- Morini, M. (2022). *Theatre Translation: Theory and Practice*. London; New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781350195653>.
- Pavis, P. (1989). «Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre». Kruger, L. (trad.), Scolnicov, H.; Holland, P. (eds), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 25-44.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203359334>.
- Perteghella, M. (2008). «Adaptation: 'Bastard Child' or Critique? Putting Terminology Centre Stage». *The Journal of Romance Studies*, 8(3), 51-65. <https://doi.org/10.3167/jrs.2008.080305>.
- Ryjik, V. (2010). «Traduttore, traditore!: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en Rusia», en «Rompa con dulces números el canto': homenaje a Antonio Carreño», *Rilce*, 26(1), 187-201. <https://doi.org/10.15581/008.26.4712>.
- Ryjik, V. (2016). «El hábito que hace al monje: *El castigo sin venganza* en Rusia y la problemática de la traducción de los títulos». *Symposium*, 70(4), 208-18. <https://doi.org/10.1080/00397709.2016.1242363>.
- Ryjik, V. (2018). «Lope de Vega aligerado: el uso de la música en la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*». *Anuario Lope de Vega*, 24, 94-118. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.248>.
- Ryjik, V. (2019). 'La bella España': el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954877850>.
- Ryjik, V. (2020). «Los vaivenes del canon: traducción y puesta en escena de la comedia áurea en Rusia». Presotto, M.; Maggi, E.; Dematté, C. (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 117-35. Biblioteca di Rassegna iberistica 19. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/007>.

- Schépkina-Kupérnik, Т. Щепкина-Куперник, Татьяна (trad.) (1962). *Uchítel tántsev* Учитель танцев (El maestro de danzar). Tomashevski, N. (ed.), *Obras escogidas de Lope de Vega*, vol. 2. Moscú: Iskusstvo, 5-166.
- Schépkina-Kupérnik, Т. Щепкина-Куперник, Татьяна (2015). *Teatr v moyei zhizni. Memuary moskovskoi fify* Театр в моей жизни. Мемуары московской фифы (El teatro en mi vida. Memorias de una piña moscovita). Moscú: AST.
- Thacker, J. (2020). «La traducción del teatro clásico español al inglés». Presotto, M.; Maggi, E.; Demattè, C. (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 101-15. Biblioteca di Rassegna Iberística 19. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- «Uchítel tántsev» Учитель танцев (El maestro de danzar). (2018). *Monokl*, 30 de mayo. <https://monocle.ru/2018/05/30/uchitel-tantsev/>.
- Vega, L. de (1993). *Fuente Ovejuna*. Ed. de D. McGrady. Barcelona: Crítica.
- Vega, L. de (1993). *El castigo sin venganza*. Ed. de A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de (2001). *El perro del hortelano*. Ed. de A. Carreño. 14a ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Vega, L. de (2012). *El maestro de danzar. La creación del mundo*. Ed. de D. Fernández Rodríguez y A. Martinengo. Madrid: Gredos.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203553190>.
- Yúriev, S. Юрьев, Сергей (trad.) (1877). *Fuente Ovejuna. Lope de Vega, Ispanskii teatr tsvetuschego perioda XVI i XVII vekov* Испанский театр цветущего периода XVI и XVII веков (El teatro español en su periodo de esplendor de los siglos XVI y XVII). Moscú: Topografiya Grachova, 207-361.