

LOPE DE VEGA DE PUNTILLAS:  
EL ESTRENO DEL BALLET *LAURENCIA* EN LENINGRADO (1939)

MARIA CHIGINSKAYA (Universidad de Vigo)

CITA RECOMENDADA: Maria Chiginskaya, «Lope de Vega de puntillas: el estreno del ballet *Laurencia* en Leningrado (1939)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 344-354.  
DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.159>>

Fecha de recepción: 13 de octubre de 2015 / Fecha de aceptación: 23 de diciembre de 2015

## RESUMEN

Este artículo trata sobre el ballet *Laurencia*, basado en la obra de Lope de Vega *Fuenteovejuna*, estrenado en Leningrado (URSS) en 1939, y explica cómo un experimento arriesgado, que consistía en convertir una antigua obra dramática española en ballet moderno soviético, fue coronado por el éxito. El trabajo muestra también cómo y por qué en la URSS surgió un particular interés hacia la dramaturgia española, y explora la historia de las representaciones más emblemáticas de *Fuenteovejuna* en el escenario ruso.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, ballet, dramaturgia, URSS, teatro ruso.

## ABSTRACT

This article explains how the 1939 ballet *Laurencia*, based on the play *Fuenteovejuna* by Lope de Vega, was successfully transformed into a modern Soviet ballet. Furthermore, the article describes the influence of Spanish drama in the USSR and the historical impact of *Fuenteovejuna* on the Russian stage.

KEYWORDS: Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, ballet, drama, URSS, Russian Theatre.

A partir de los años treinta del siglo xx el interés por la dramaturgia española en la Unión Soviética se incrementa. La Guerra Civil en España de los años 1936-1939 es la causa de este crecimiento. En los años treinta España está en boca de todos en la Unión Soviética. Cuando en 1936 empieza la Guerra Civil en España, la URSS apoya a los Republicanos de izquierdas, en parte por su afán de establecer los ideales de la “revolución mundial” en el mundo entero. Los republicanos y los voluntarios internacionalistas, entre ellos los soviéticos, se convirtieron en «héroes nacionales rusos» (Zozulina 1990:127). La URSS, «el país de los obreros y campesinos», no podía quedarse al margen de lo que había ocurrido en España. Se organizaban espontáneamente mítines de solidaridad con los antifascistas españoles. En las fábricas se hacían colectas de dinero para ayudar a los combatientes españoles que luchaban por la República. Uno de los más famosos periodistas soviéticos de la época, Mijaíl Koltsov, en su libro *Diario de la guerra de España* citaba a los obreros comunistas, que decían: «Nuestro deber sagrado es ayudar moral y materialmente a nuestros hermanos españoles, que defienden heroicamente su libertad» (Koltsov 1958:12).<sup>1</sup> Los llamamientos a los trabajadores soviéticos a descontar un porcentaje de su sueldo a favor de los luchadores españoles no parecía algo fuera de lo normal. En aquel momento tales exhortaciones eran un hecho común y se pronunciaban en muchos mítines. Los jóvenes rusos soñaban con viajar a España y luchar junto a las Brigadas Internacionales. El mismo Koltsov viajó a España dos veces y después describió su experiencia en el libro *Diario de la guerra de España*, que fue publicado en 1938. El libro trata de la solidaridad internacional y de la lucha española. El director de cine Roman Karmén fue otra celebridad soviética que también viajó a España en aquellos tiempos revueltos. En 1938 filmó un diario especial del noticiario *Sobre los eventos en España*. El año siguiente realizó un documental llamado *España*.

En esta atmósfera de interés común por todo lo relacionado con España la idea de crear un ballet basado en la famosa obra de Lope de Vega *Fuenteovejuna* no pareció extraña. En esa época la Unión Soviética estaba creando el nuevo repertorio para el ballet y el teatro dramático, el llamado repertorio soviético “ideológicamente

---

1. Los textos originales citados están escritos en ruso; la traducción es de la autora del artículo, salvo las citas del artículo de Zozulina [1990], que existen en versión bilingüe.

correcto”, que tenía que satisfacer las exigencias ideológicas del régimen. En este contexto nace un género nuevo, el ballet heroico-dramático. En esa época las obras para los teatros se elegían con extremo cuidado. Los años treinta en la URSS constituyeron, como se sabe, una de las épocas más sanguinarias de la historia del país; fue un tiempo de terror llamado la Gran Purga, provocado en parte por la paranoia de Stalin, que acabó con millones de víctimas, encarceladas, expulsadas del país (esto en el mejor de los casos), condenadas a muerte, ejecutadas o enviadas a campos de concentración. La libertad de la palabra no existía y el arte —ya sea el arte dramático, la literatura o la pintura— se convirtió en una actividad de alto riesgo, un terreno vulnerable y movedizo, donde cualquier paso erróneo podía provocar una catástrofe. Después de los estrenos de sus obras los artistas nunca sabían lo que les podría esperar: o el Premio Stalin del Estado o el destierro perpetuo y el fusilamiento. O ambas cosas, en ese mismo orden.

La obra de Lope de Vega *Fuenteovejuna* ya había cosechado dos triunfos en Rusia. El primero tuvo lugar el 18 de marzo de 1876, fecha de su estreno en el teatro Maly de Moscú, justo 400 años después de los acontecimientos reales que había descrito en su obra el dramaturgo. El espectáculo fue representado de tal manera que el final promonárquico no tuvo ninguna importancia y pasó casi desapercibido. El tema del rey justiciero fue completamente eclipsado por el tema de los campesinos sublevados contra los poderosos. La obra tuvo mucho éxito, pero como la presentación llegó a ser un verdadero evento político-social, poco tiempo después el espectáculo fue rápidamente eliminado del repertorio (Plavskin 1962:12).

El segundo éxito de *Fuenteovejuna* en Rusia pertenece a la época postrevolucionaria. El 1 de mayo de 1919 el drama español fue estrenado en el Kiev revolucionario. Fue una época muy particular. Solo habían pasado dos años desde la Revolución de Octubre, ocurrida en 1917; seguían librándose las batallas y el enorme Imperio Ruso parecía caerse en pedazos. El director del teatro, el comunista Konstantín Mardjanov, modificó la obra y redujo a cero la importancia del rey católico. Era la época de la guerra civil rusa y la gente no salía a la calle sin armas, pero las localidades se agotaban cada noche. El espectáculo tuvo un gran éxito, aunque algunos críticos le reprocharon a Mardjanov que hubiera convertido a *Fuenteovejuna* en un cartel propagandístico, en una obra de agitación.

A pesar de estos acontecimientos de los años treinta, en la época estalinista el tema de *Fuenteovejuna* podría parecer inverosímil, ya que, como escribió la teórica

del ballet y doctora en Historia de Arte Natalia Zozulina: «esta obra de Lope de Vega en el teatro ruso siempre sonó como el llamamiento a la libertad en contra de la tiranía y los tiranos» (Zozulina 1995:129). En la época de Stalin se censuraba sin piedad cualquier alusión a la tiranía y a la rebelión que apareciese en la literatura o en el teatro y los “culpables” pagaban cara su imprudencia.<sup>2</sup> En el Teatro Bolshói de Moscú no se quiso tentar a la suerte y se programaron solamente espectáculos que habían pasado la prueba del tiempo y no podían causar problemas para sus creadores. En cambio en Leningrado (antes San Petersburgo, que desde 1918 ya no era capital del país) se arriesgaron a experimentar. Uno de estos experimentos consistió en convertir la famosa obra de Lope de Vega en ballet.

Sin tomar en cuenta la ya mencionada situación de los años treinta en la URSS, *Fuenteovejuna* podría parecer una obra sospechosa desde el punto de vista de los defensores de la ideología. La sospecha podía proceder del tema del alzamiento, *leitmotiv* del drama. Quienes estaban tan atentos a la pureza ideológica en todo esta vez dejaron pasar la obra, y ahora solo cabe hacer conjeturas: ¿por qué el ballet no fue prohibido en aquella época cuando los poderes fuertes encontraban la sedición en todas partes? Puede ser que la razón consistiera en que al ballet le falta la palabra, que es un elemento clave de ideología y puede servir de vehículo de las ideas prohibidas. Como afirmó Natalia Zozulina en su artículo «Fases de la tragedia»: «No se daban cuenta de que “El gran mudo” puede ser muy elocuente» (Zozulina 1995:130). En efecto, muchas escenas de *Fuenteovejuna* (la violación de Jacinta, el arresto de Laurencia durante su boda, las torturas) hacían pensar en los lados más oscuros de la realidad de la época estalinista. Más aún, la primera versión del ballet acababa con la escena que hacía helar la sangre en las venas de los espectadores: en la cámara de tortura los verdugos daban garrote a los paisanos rebeldes de *Laurencia*. «Las asociaciones eran tan estremecedoras, tanta gente pensó en lo mismo al contemplar las torturas, que los poderes mandaron eliminar esta escena bajo pretexto de que era demasiado tenebrosa para el ballet» (Zozulina 1995:129).

---

2. En estos tiempos llamados oscuros muchos de los miembros de la flor y nata de la sociedad soviética fueron detenidos y torturados, algunos enviados a los campos de concentración, y otros, ejecutados: la poetisa Olga Bergholz, el escritor Isaak Bábel, los científicos Lev Gumiliov (hijo de uno de los más grandes poetas rusos del siglo XX Nikolái Gumiliov, también ejecutado en 1921) y Serguéi Koroliov (diseñador de cohetes espaciales), el académico Víctor Zhirmunski, el poeta Ósip Mandelstam o el famoso director teatral Vsévolod Meyerhold (encarcelado, torturado y fusilado en 1940), entre muchos otros.

El estreno tuvo lugar el 22 de marzo de 1939 en el Teatro de ópera y ballet Kirov (nombre que en aquella época llevaba el famoso Teatro Mariinski) en Leningrado. En el mundo del ballet de Leningrado desde tiempo ya existía la tradición de recurrir al tema español. Uno de los ballets más famosos del Teatro de ópera y ballet Kirov de los años treinta fue el ballet *Don Quijote*. El libretista Yevgueni Mándelberg conservó las principales líneas de la trama, pero excluyó el tema de la lucha del rey de Castilla en contra de los señores feudales, porque, según el libretista, este tema no coincidía con la idea general del ballet (Lutzkaya 1964:157). El compositor Alexander Krein compuso la música que la crítica describió como «impregnada del aroma de las melodías nacionales» (Lutzkaya 1964:157). La leyenda del ballet soviético Natalia Dudínskaya fue la primera intérprete del papel de Laurencia. Muchos años después este papel fue interpretado por la famosa *prima* Maya Plisétskaya. El papel de Frondoso fue interpretado por el propio coreógrafo, Vakhtang Chabukiáni, una leyenda del ballet soviético, según Zozulina, «el solista dotado de todas las cualidades de primer bailarín de carácter heroico» [1990:127]. Le llamaban el «Fiódor Chaliapin de la danza», en alusión al legendario cantante de ópera ruso de la primera mitad del siglo xx. Creó un nuevo patrón del baile masculino, fomentaba y buscaba todo lo nuevo y experimental. Según Vakhtang Chabukiáni, fueron los acontecimientos del año 1936 los que sirvieron de impulso para crear el ballet *Laurencia*, asegurando que no había ninguna intención de relacionarlo con la situación en la URSS: su idea principal consistía en crear un espectáculo sobre la lucha del pueblo español por su libertad.

*Laurencia* pertenecía al género del *драмбалет* (*dramballet*), que fue desarrollado en los años treinta del siglo pasado en la Unión Soviética. El *dramballet*, también llamado *хореодрама* (*coreodrama*), seguía los mismos principios que la obra dramática, y los elementos dramáticos prevalecían sobre la coreografía. La danza no se usaba para demostrar la técnica y las capacidades físicas, sino para explicar las relaciones y el desarrollo de los acontecimientos a través de la mímica y pantomima. Todos estos factores transformaron el *dramballet* en el género principal del ballet de la época estalinista, en los años treinta-cincuenta del siglo xx.

El ballet *Laurencia* constaba de una serie de bailes de lo más diverso: solos, de masas, clásicos «con adornos españoles» (Zozulina 1990:127), populares y también pantomima. Muchos críticos notaron que todos los bailes tradicionales de masas no parecían un simple *divertimento*. Se enlazaban de una manera muy orgánica en la textura

del ballet. El baile de cada personaje reflejaba rasgos de su carácter: la alegría de Mengo, la travesía de Pascuala, el orgullo e indomabilidad de Laurencia, la pasión y el ardor de Frondoso. Y aunque la mayoría de los críticos ensalzaba este ballet, «un espectáculo pletórico, jovial, [con] abundancia de bailes ingeniosos», como reconocía la historiadora del ballet Liubov Blok [1987:345], también circulaban algunas críticas. La objeción principal consistió en la falta de una cercanía formal al texto de Lope de Vega. Para Chabukiáni demostrar la «esencia del carácter español» era más importante para la transmisión exacta del texto de la obra. Cuando una obra dramática se convierte en ballet, los cambios y los reajustes son inevitables. El coreógrafo tiene derecho a alejarse un poco de la fuente originaria, sacrificar la sucesión literal del texto para alcanzar sus metas y aumentar el efecto dramático, pero algunos cambios pueden alterar demasiado los acentos y oscurecer el sentido general. Liubov Blok, autora del estudio fundamental sobre el ballet *Baile clásico: La historia y la actualidad* [1987], reprochó a la obra de Chabukiáni el haberle quitado protagonismo a Laurencia. Para Blok, en la obra de Lope de Vega el peso entero del conflicto entre el comendador Fernán Gómez y los campesinos recae sobre los hombros frágiles de la joven Laurencia. «La heroína conduce la obra, la heroína explota la acción en el momento adecuado y lo lleva al triunfo [...] Otras mujeres, su amiga Pascuala y la pequeña vulnerable Jacinta, solo dan realce a la protagonista» (Blok 1987:345). Es un error de Chabukiáni, en opinión de Blok, el haber presentado a tres protagonistas en vez de una. «Tres mujeres están al frente del ballet *Laurencia*. Para hacerlo más evidente, en el adagio central del segundo acto las tres se colocan en la misma línea y bailan al unísono, cada una con su caballero» (Blok 1987:345). El coreógrafo dividió la figura de Laurencia en tres partes, ofreció su heroísmo a Jacinta y su alegría y ardor a Pascuala, lo que inevitablemente disminuyó el interés por la protagonista. Además, según casi todos los críticos, el baile más impresionante no fue el de Laurencia, sino el de Jacinta, hasta el punto de que esta llegó a desviar la atención sobre la protagonista. En este contexto el “monólogo” plástico de Laurencia resultó bastante sencillo y no el punto culminante, sino más bien un baile ordinario.

El famoso baile de Jacinta, esta «dolorosa variación, que conmovía a la gente» (Zozulina 1990:129), merece mención aparte. No solo logró el beneplácito de todos los críticos, sino que también resultó uno de los momentos más impresionantes del ballet. Puede ser que el secreto del éxito del personaje de Jacinta consistiera



en la personalidad y en el talento de su intérprete, la joven bailarina Alla Shelest, que tenía solo 20 años, pero que ya merecía calificativos de bailarina «intelectualmente refinada» (Lutzkaya 1964:157). Fue ella quien aportó el hálito de tragedia en este ballet heroico. La escena de la violación de Jacinta resultó estremecedora: «Jacinta-Shelest temblaba en las manos de sus torturadores [...] su cuerpo se encogía desesperadamente, se ponía tenso como una cuerda [...]. No necesitaba mostrar su cara. Toda la tragedia se leía en su espalda» (Zozulina 1995:130). Delante de los ojos de los espectadores aparecía el mal en un sentido absoluto, capaz de hacer olvidar el condicionamiento escénico. Alla Shelest poseía el talento extraordinario de cambiar hasta el punto de no ser reconocida en cada nuevo papel. Parecía que todo su organismo se modificaba: sus genes, su sangre, cada célula de su cuerpo. Liubov Blok supuso que para preparar el papel de Jacinta, Alla Shelest habría estudiado incluso la pintura española: «Su personaje posee la pesadumbre [...] inherente a la pintura española. Al mismo tiempo su expresión intensa, su mirada demasiado abierta nos recuerdan las caras expresivas de El Greco» (Blok 1987:349).

Pero volvamos a las críticas. El segundo reproche importante de Blok consistió en que la decoración del pintor y decorador Simon Virsaladze no correspondía al espíritu del ballet. Rindiendo pleitesía al gran talento del Virsaladze, la historiadora nota que sus decoraciones recuerdan más a Nápoles. En vez de «rocas amarillas anaranjadas quemadas por el sol, olivos polvorientos, escasa vegetación de viñedos en las montañas, tonos moderados de la pintura española de los siglos XVI-XVII» (Blok 1987:349), Virsaladze creó un pueblecito limpio y acogedor inundado por un fresco verdor. Parece que para Blok las decoraciones eran demasiado frívolas y adornadas, y no concordaban con el dramatismo de la historia. No obstante, Blok sí valoró con tonos elogiosos los trajes que Virsaladze había creado para el ballet. Algunos críticos incluso reprocharon la abundancia de los bailes de *Laurencia*. Esta reacción puede parecer rara, ya que se trata de un ballet. Pero para entenderla hay que considerar la peculiaridad del género *dramballet*, que se halla limitado por normas estrictas, según las cuales la diversidad y la técnica de los bailes eran secundarios, y el baile «era ancilar a la fábula y la acción dramática» (Zozulina 1990:129).

Sin embargo, a pesar de alguna crítica, la mayoría de las reseñas fue benevolente. Antes que nada ensalzaron los bailes de masas por su temperamento y abundancia. Hay que decir que el género *dramballet* aumentó la importancia del *corps*

*de ballet* que interpretaba a las masas populares. Los diversos bailes españoles —de estilo flamenco, con chales, con ritmo de jota— formaban la base de la coreografía. En la coreografía de *Laurencia* se unieron todos los elementos clave de un ballet exitoso: los caracteres bien marcados, el colorido nacional, el espíritu de la obra. «Los brillantes bailes de Chabukiáni [...] fueron un elemento clave en la dramaturgia coreográfica, porque contenían la respuesta a la tiranía del comendador» (Zozulina 1990:127). Los movimientos de los bailarines fueron calificados como «complejos» y «ricos». Los críticos notaron el equilibrio armonioso entre los elementos clásicos y elementos folclóricos en los bailes.

Otros intérpretes de los papeles principales obtuvieron el elogio de los críticos. Liubov Bloc resaltó al bailarín Boris Shavrov —el intérprete del papel del comendador Fernán Gómez— por la fina habilidad con que mostró la excitación de sus bajas pasiones detrás de la máscara imperturbable de su rostro pálido y hermoso, que recordaba el rostro del «astuto príncipe Francisco de Anjou en el retrato de Clouet en el Hermitage» (Blok 1987:349).

El ballet acababa con una pantomima. En general en el *dramballet* la pantomima solía imponerse al baile. En *Laurencia* de Chabukiáni prevalecían los bailes, pero en el tercer acto la escena de la insurrección en *Fuenteovejuna* fue presentada en la forma de pantomima, porque «este acontecimiento tan serio, por las particularidades de la época, no podía ser interpretado en baile» (Zozulina 1990:129). Por esta razón el género del *dramballet* exigía de los bailarines no solo una técnica de danza impecable, sino también talento dramático. El tercer acto empezaba con la apariencia de Laurencia —esta «leona herida con la salvaje decisión en el corazón», como la describió Zozulina [1990:129]—. Su recital en forma de pantomima se distinguió por su ardor y expresividad dramática, en la plástica de sus gestos se leía su rabia y la determinación de ir hasta el final. Así empezaba la rebelión. «Con cada tacto [compás] de la marcha una de las bailarinas cogía un palo y se incorporaba a la fila femenina» (Zozulina 1990:129). Con esta imagen de la insurrección del pueblo terminaba el ballet *Laurencia*.

En *Laurencia* los rusos conocieron la España libre y rebelde. El público acogió el ballet calurosamente; quizá porque en Rusia siempre existieron un interés y una atracción especiales por la cultura española, que, como ya mencionamos antes, se incrementaron en los años treinta del siglo pasado, cuando España, en la mente de muchos rusos, era una tierra llena de un romanticismo revolucionario tan familiar a aquel pueblo.



Tras el estreno, cada bailarina que interpretó el papel de Laurencia durante los años siguientes aportó un nuevo matiz a su personaje. La primera Laurencia, Natalia Dudinskaya, era belicosa y arrebatada. Alla Shelest, que empezó con el papel de Jacinta, más tarde también interpretó a Laurencia, aportando al personaje refinamiento y una profundidad casi espiritual. La Laurencia de la célebre primera bailarina Maya Plisétskaya recordaba a una bacante apasionada. Sin embargo nadie pudo eclipsar al coreógrafo Chabukiáni, el primer intérprete de Frondoso. Nadie pudo transmitir al público «el elemento revoltoso del ballet» mejor que él (Lutzkaya 1964:157).

Más tarde el ballet *Laurencia* fue representado en diferentes teatros de la Unión Soviética: Kiev (Ucrania), Riga (Letonia), Biskek (Kirguistán), Asjabad (Turkmenistán), Tallin (Estonia), Vilna (Lituania), Ufá (Baskortostán), Dusambé (Tayikistán), Kazán (Tartaristán), Ulán-Udé (Buriatia), Minsk (Bielorrusia), Bakú (Azerbaiyán), Yakutsk (República de Sajá). Los espectadores de los lugares más aislados y alejados de las Repúblicas de la Unión Soviética conocieron así el nombre de Lope de Vega.

Muchos años después, el 5 de junio de 2010, en la escena del teatro Mijáilovski de San Petersburgo el ballet *Laurencia* fue retomado en honor del centenario de Chabukiáni. El coreógrafo Mikhail Messerer redujo el ballet a dos actos (en la versión original había tres) y abrevió la pantomima. Durante la representación se proyectaron los cuadros del ballet del año 1939 en una enorme pantalla que servía como telón de fondo. Fue una idea muy original combinar en un espacio escénico dos épocas tan diferentes. El ballet resultó «falta de pasión y poco coherente» (Gubskaya 2010:4). Laurencia y Frondoso no parecían amantes jóvenes, sino esposos casados desde hacía muchos años; en la decoración se echaban en falta la luz y los colores vivos (Gubskaya 2010:6). El joven bailarín Marat Shemiúnov (Frondoso) interpretó impecablemente todos los elementos técnicos, pero no consiguió dotar a sus formas perfectas de emociones poderosas. Frente al apasionado torbellino de Chabukiáni, el baile de Shemiúnov pareció demasiado frío y mecánico (Savenko 2010:23). Quizás en la Rusia de hoy sea simplemente imposible restituir aquella atmósfera de lucha —tensa y revolucionaria— tan típica los años treinta en la URSS. A pesar de la rigurosa crítica rusa, el ballet tuvo mucho éxito y logró entrar en la tríada final de nominados a los *National Dance Awards* de Londres para el año 2010 en la categoría de Mejor Coreografía Clásica.

BIBLIOGRAFÍA<sup>3</sup>

- Блок, Любовь, *Классический танец: История и современность*, изд. Искусство, Москва, 1987, ст. 345-349. Trad.: Блок, Liubov, «Baile clásico: La historia y la actualidad», Arte, Moscú, 1987, pp. 345-349.
- ГУБСКАЯ, Ирина, «От минимализма к большому стилю», журнал Балет, V (2010), ст. 4-7. Trad.: GUBSKAYA, Irina, «El minimalismo y el gran estilo», revista *El Ballet*, V (2010), pp. 4-7.
- ДИЧАРОВ, Захар, *Распяты. Писатели – жертвы политических репрессий*, изд. Русско-Балтийский информационный центр Блиц, Санкт-Петербург, 2000. Trad.: ДИЧАРОВ, Zacarias, *Crucificados. Escritores – víctimas de la represión política*, ed. Centro informativo Ruso-Báltico Blitz, San Petersburgo, 2000.
- ЗОЗУЛИНА, Наталья, «Лауренсия», *Танцуй, Испания*, Изд-во Госконцерт СССР, Мадрид, 1990, ст. 127-131. Trad.: ZOZULINA, Natalia, «Laurencia», recopilación de artículos *Baila, España*, Gosconcert de la URSS, Madrid, 1990, pp. 127-131.
- ЗОЗУЛИНА, Наталья, «Лики трагедии», *Театральный журнал Санкт-Петербурга*, VII (1995), ст. 128-136. Trad.: ZOZULINA, Natalia, «Fases de la tragedia», *La revista teatral de San Petersburgo*, VII (1995), pp. 128-136.
- КОЛЬЦОВ, Михаил, *Испания*, изд. Советский писатель, Москва, 1958. Trad: КОЛТЦОВ, Mijaíl, «Diario de la guerra de España», Escritor soviético, Moscú, 1958.
- ЛУЦКАЯ, Елена, «Романтика борьбы», *Советская музыка*, III (1964), ст. 157. Trad: ЛУТЦКАУА, Elena, «El romántico de la lucha», revista *La música soviética*, III (1964), p. 157.
- МИХЕЕВА, Людмила. *Крейн А. Балет Лауренсия*. Смотреть <http://www.belcanto.ru/ballet-laurencia.html>. Trad.: МИХЕЕВА, Ludmila, *Krein. Ballet Laurencia*. <<http://www.belcanto.ru/ballet-laurencia.html>>. Consulta del 10 de mayo de 2015.
- ПЛАВСКИН, Захарий, «Лопе де Вега в России», в *Лопе де Вега: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1735-1961*, Изд-во Всесоюзной Книжной палаты, Москва, 1962, стр. 5-35. Trad.: ПЛАВСКИН, Zacarias, «Lope de Vega en Rusia», en *Lope de Vega: bibliografía de las traducciones rusas y de la literatura crítica en ruso. 1735-1961*, Cámara del

3. Las referencias aparecen en original, seguidas por una traducción realizada por la autora del artículo (excepto Zozulina 1990, cuya versión al español existe materialmente) con el fin de facilitar la consulta del presente trabajo.

Libro de toda la URSS, Moscú, 1962, pp. 5-35.

САВЕНКО, Ольга, «Ларунесия по мотивам *Лауренсия*», журнал *Балет. Ad libitum*, XIX 1 (2010/2011), ст. 20-23. Trad.: SAVENKO, Olga, «*Laurencia* basada en *Laurencia*», revista *El Ballet. Ad libitum*, XIX 1 (2010/2011), pp. 20-23.

ШУМОВСКИЙ, Теодор, *Свет с Востока*, изд. СПбГУ, Санкт-Петербург, 2006. Trad.: SHUMOVSKY, Teodor, *Luz del Este*, Edición de la Universidad Estatal de San Petersburgo, San Petersburgo, 2006.