



**LA PRIMERA PRESENCIA ESCÉNICA DE CHÉJOV EN MADRID  
(1920-1936)**

ARMIN MOBARAK

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Antón Chéjov (29 de enero 1860 - 15 de julio de 1904), el gran escritor y dramaturgo ruso, tuvo una presencia bastante tardía en las tablas españolas, al igual que la mayor parte de los autores extranjeros. Según Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria, el repertorio de Chéjov no llegaría a aparecer en España con “asiduidad” hasta 1960, cuando se conmemoraría en toda Europa el centenario de su nacimiento (Pérez-Rasilla/Soria, 2005: 91-105). Debemos añadir a esta observación que también carecemos de un estudio exhaustivo sobre su recepción en España y, concretamente, en Madrid durante el primer tercio del siglo pasado, que fue una de las épocas de mayor actividad dramática y escénica para el teatro español. Teniendo en cuenta este panorama, destacamos el papel emblemático que desempeñaron los autores extranjeros, como Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Pirandello o Chéjov en el proceso de la renovación teatral española. Aquí pretendemos arrojar cierta luz sobre la presencia de este último, centrándonos en las primeras apariciones del autor de *Un duelo* en las salas madrileñas, realizaremos un recorrido por sus representaciones entre 1920 y 1936. Evidentemente, en este periodo de la historia no nos toparemos con grandes y cuantitativas funciones del teatro chejoviano, sin embargo, podemos documentar y analizar las primeras impresiones y reacciones que provocaron sus funciones madrileñas.

En la Europa de las últimas décadas del siglo XIX abundan nuevas formas de expresión y pensamiento en los ámbitos socio-culturales, que influyeron, a su vez, en el arte escénico. Entre los años 1850 y 1900 nacieron múltiples ideologías y movimientos artísticos: el prerrafaelismo, el parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo son las muestras más representativas de la diversidad intelectual decimonónica (Rubio Jiménez, 1998). Llegarán entonces las oleadas de cambios a la España de la época, que siente la necesidad de una regeneración artística y teatral, para poder deshacerse de las normas y límites convencionales y burgueses que dominaban la escena madrileña y española (Litvak, 1990). Siguiendo el camino de la renovación, los grandes intelectuales y personalidades como José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Adrià Gual o Josep Yxart buscarán nuevas técnicas y formas, cada cual a su manera. Unamuno reclama la reteatralización y renovación del arte en “La regeneración del teatro español”, en 1896; y Gual responde a este llamamiento fundando su famoso Teatre Íntim en 1898, donde el arte, en general, y el teatro, en concreto, abren sus puertas a nuevas propuestas e ideas (Litvak, 2001). Gracias a semejantes iniciativas, Ibsen, Maeterlinck, D’Annunzio, Strindberg, Chiarelli, entre otros, suben al escenario español, confirmando ese cambio de actitud y prometiendo un nuevo horizonte para el enfermizo arte escénico finisecular. El repertorio de estas grandes figuras fue bastante explotado durante los siguientes años y decenios, llegando prácticamente a agotarse. De este modo, el interés empezó a desviarse hacia otros autores aún más exóticos y desconocidos, como literatos y dramaturgos rusos, checoslovacos, japoneses, a los que en los años anteriores no se les prestaba su merecida atención (Almazán Tomás, 1998: 331-346). Acerca del caso de la literatura rusa, debemos destacar que, además de su novedad y originalidad, la Revolución de 1917 desempeñó un papel significativo en el proceso de su divulgación mundial. A partir de esa fecha, mientras Inglaterra, Francia, Alemania e Italia daban la bienvenida a los autores rusos, España los rechazaba debido a las políticas de Primo de Rivera, quien no simpatizaba con las ideas que agitaban la sociedad. Durante su mandato, el ambiente socio-político español no admite comentarios sobre los temas polémicos y revolucionarios de forma abierta y libre. Pese a esta censura explícita, tenemos que poner de relieve el importante papel de las nuevas publicaciones y editoriales con orientaciones e ideologías progresistas y liberales (Oriente, Zeus, Hoy, Cenit...), que hicieron posible la llegada de la ola soviética a la sociedad

española. La difusión de la cultura bolchevique corre a cargo de estas organizaciones además de algunas revistas, como la *Revista de Occidente*, que ya había mostrado su interés particular por el tema durante la Dictadura: “[*Revista de Occidente*] se preocupa con una intensidad notable de la nueva sociedad rusa: veinticinco notas y artículos de 1925 a 1933, sin contar un cierto número de reseñas de obras de escritores rusos contemporáneos...” (López Campillo, 1972: 121).

El entusiasmo por conocer más detalles sobre “El país más libre del mundo” crece cada vez más en España gracias a la llegada de la República, con sus nuevas revistas liberales y progresistas: *Bolívar* (1930), *Nueva España* (1930-1931) y *Octubre* (1933-1934). En estas publicaciones abundan artículos y estudios sobre la Revolución, que elogian el socialismo y el sistema político del país marxista. Ciertamente es que la mayor parte de los textos publicados tratan de política, no obstante, aparecen reseñas y comentarios sobre el arte y su florecimiento bajo el nuevo ambiente socio-liberal de la Rusia de entonces.

Ante tanto entusiasmo y curiosidad de los intelectuales, empieza a circular la literatura rusa por la península, siendo la novela el primer género que llega con pasos fuertes. Creo que la razón de este hecho se encuentra en la calidad absoluta de los novelistas rusos, cuya fama estaba difundida en casi todos los rincones del mundo: Tolstói, Turgunénev, Dostoyevski, Gógol, Gorki entre otros tantos. Sin embargo, su dramaturgia no tiene la misma repercusión mundial y no va a aparecer de la misma manera. Andréyev es de los pocos dramaturgos rusos que subió al escenario español antes de la tercera década del siglo pasado. En abril de 1924 se realiza la primera representación de una obra suya: *La vida del hombre*, en el Teatro Apolo de Valencia, a cargo de la compañía de Lola Membrives; en 1927 llegará a Madrid *El que recibe las bofetadas*, dirigida por la compañía de Pitoef.<sup>1</sup> Sin embargo, el gran escaparate del arte teatral ruso tuvo lugar a principios del año 1932, cuando la compañía de Paulov se hizo cargo de la representación de un amplio repertorio en Madrid. Este conjunto derivaba del Teatro Artístico de Moscú y estaba establecido en Praga. Las funciones se celebran entre el 28 de febrero y el 14 de marzo de 1932. Se representan varias piezas teatrales: *La pobreza no es pecado*, de Ostrovski; *Asilo*

---

<sup>1</sup> Véase *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1927, p. 5.

*de noche*, de Gorki; *El casamiento y El inspector*, de Gógol; *La guardia blanca*, de Bulgakov; *La cuadratura del círculo*, de Kataiev; una adaptación de *Crimen y castigo*, de Dostoyevski; y *El jardín de los cerezos*, de Chéjov. Las piezas se ofrecieron en ruso, lo que provocó algunas dificultades a los críticos y espectadores durante las funciones, pero no pudo impedirles que disfrutasen del exotismo y de las delicias literarias del repertorio ruso:

Una cosa es indudable: que el ruso no es una lengua difundida en España, ni poco ni mucho. Pero también es indudable esta otra: la fascinación, el atractivo de Rusia en nuestros distintos medios, así en aquellos que miran a sus avanzadas tendencias sociales como en los más cultos y refinados que fueron sensibles, sobre todo a los bailables de Diaghilev (Díez-Canedo: 1932a: 4).

A partir de esta fecha y hasta la Guerra Civil, solamente hay datos sobre dos representaciones de piezas rusas en Madrid: una adaptación de *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, realizada por Ignacio Alberti y J. Chacón Enríquez en el Teatro Cervantes, el 18 de diciembre de 1932; y *La Chinche*, de Maiakovski, en el Teatro Rosales, el 14 de marzo de 1936.

Como podemos observar, no se representó apenas a Chéjov en el periodo del que nos ocupamos, porque el autor de *La gaviota* era más conocido como novelista que dramaturgo en la España de entonces. De hecho, apenas hay traducciones al español de su repertorio escénico: *El Jardín de los cerezos*, vertida al español por Saturnino Ximénez y publicada por Calpe en 1920; *Tío Vania* y *Las tres hermanas*, publicadas por Mundo Latino en 1929; son las únicas versiones españolas de su repertorio dramático hasta estas fechas (Rey Faraldos, 1986: 265-288). Según la prensa de la época, solamente se llevó a escena una obra suya en Madrid con anterioridad a la representación de marzo de 1932. Será el día 24 de noviembre de 1928, en que el grupo teatral El Caracol<sup>2</sup>, dirigido por Cipriano de Rivas Cherif, hizo su presentación oficial en el teatro Rex de Madrid. En este acontecimiento se estrenaron dos piezas de la trilogía azoriana *Lo invisible* y *Un duelo*, de Chéjov (escrita en 1888). La función se convierte en el primer estreno del autor ruso en Madrid constituyendo un homenaje al trigésimo aniversario del Teatro de Arte de Moscú:

---

<sup>2</sup> Compañía Anónima Ronovadora (del) Arte Cómico Organizada Librementemente.

Azorín ha tenido a su cargo el prólogo hablado de las tareas emprendidas el sábado 24 de noviembre de 1928 por la nueva agrupación titulada, humorísticamente, el Caracol, palabra compuesta con las iniciales de una porción de vocales que, juntos, expresan los propósitos, medios y fines del grupo, nada menos. Convendrá retener la fecha por si es necesario conmemorarla dentro de unos años, de tantos como los que ahora ha cumplido el Teatro Artístico de Moscú, al que nuestro incipiente grupo envió ayer, como a hermano mayor, su felicitación expresiva, recalada con la representación de una comedia breve de Chéjov (Díez-Canedo, 1928: 4).

El montaje de *Un duelo*, con la escenografía del famoso Salvador Bartolozzi, triunfó más que las funciones principales del conjunto teatral, que fueron *La arañita en el espejo* y *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín: “Si bien la obra de Chéjov mereció elogios unánimes y fue lo más celebrado y saliente de la tarde” (Aguilera Sastre/Aznar Soler, 1999: 125). Creo que el tono humorístico de la producción chejoviana le favoreció de forma notable frente a las obritas azorianas, cuyo ambiente sombrío no agradó al público: “El entremés de Chéjov, *Un duelo* es gracioso en extremo” (“Información teatral”, *El Sol*, 1928: 5). Además de la buena dirección y la magnífica escenografía de la compañía, debemos poner de relieve el acierto de la actriz madrileña Magda Donato (Carmen Eva Nelken) en el montaje. Ella interpretó a la protagonista chejoviana, Elena Ivanovna Popova. La comedia gira en torno a la vida de esta mujer, que ha quedado viuda recientemente. La mayor parte de la pieza transcurre en el salón de una casa mientras hablan Elena y Grigory Stepanovitch Smirnov, el coprotagonista del drama. Por tanto, la función contaba fundamentalmente con sus actores, puesto que el escenario fue ocupado solamente por Magda Donato y Eusebio de Gorbea interpretando a Grigory. Según la crítica, el conjunto de intérpretes acertó: “Finalmente se representó *Un duelo*, una breve comedia de Chéjov, no muy característica de la gracia grotesca del gran comediógrafo ruso, pero amena y divertida. En su interpretación destacaron Magda Donato y Eusebio de Gorbea” (Calvo, 1928: 45).

[...] con ella [*Un duelo*] nueva ocasión de admirar el arte interpretativo de Magda Donato, Ernesto Burgos y, sobre todo, de Eusebio de Gorbea. Este último se nos reveló en el rudo protagonista como todo un señor actor, dueño de los más complicados secretos de su arte. Justamente fue ovacionado (Olmedilla, 1928: 5).

Además de la buena interpretación del conjunto de la compañía, la selección de la pieza fue elogiada por la prensa, puesto que abarcaba un aire “nórdico” y “grotesco”. Estos dos términos nos recuerdan inmediatamente a dos célebres figuras del teatro de la época: Henrik Ibsen y Luigi Chiarelli. Asiduamente se reiteraban en la prensa española los

adjetivos “nórdico” o “norteño” a la hora de hablar del autor noruego y su estilo; del mismo modo, y debido a *La maschera e il volto*, se conocía a Chiarelli como el padre del teatro grotesco. El hecho de atribuir al drama estos calificativos nos permite concluir que la estimación de la crítica fue positiva, puesto que, a la altura del año 1928, tanto el primero como el segundo gozan de bastante popularidad y prestigio en el país meridional y se les conoce por su calidad estética y literaria:

He aquí de nuevo a Cipriano Rivas Cherif, animoso, diligente, alegre, entusiasta, acometiendo por enésima vez la tarea de dar a Madrid un escenario que sirva de laboratorio a curiosas experiencias teatrales. ¿Teatro nuevo?... Tal vez sea pedir demasiado o esperar lo improbable. Dios dirá... con que sea teatro distinto podríamos contentarnos de momento. [...]Una breve comedia de Antón Chéjov cerró el programa, *Un duelo* es un divertido entremés, vetado por sarcasmos de inequívoco timbre ruso, o, si se quiere, nórdico. Su representación era un modo de rendir homenaje al teatro de Arte de Moscú, el trigésimo aniversario de cuya fundación se celebra ahora (Fernández Almagro, 1928: 2).

*Un duelo* de Antón Chéjov, comedieta cómica, al estilo de los *grottescos* italianos, de los que Bomtempeli y Luigi Chiarelli son sus autores más representativos, y que fue, con el breve discurso de Rivas Cherif, lo más celebrado y saliente de la tarde (Estévez Ortega, 1928: 3-4).

La segunda aparición de Chéjov tuvo lugar gracias a la iniciativa de Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif, que invitaron a la compañía del Teatro Artístico de Moscú (sección de Praga) en la temporada teatral 1932. El grupo ruso estaba en este momento de gira en Europa y, por tanto, aceptó la invitación con mucho entusiasmo. Llegaron a Madrid con un repertorio lleno de grandes autores rusos, como Gógol, Ostrovsky, Tolstoi, Gorki, Dostoyewsky y Chéjov:

Alternando con los espectáculos de su compañía dramática, Margarita Xirgu ha encargado a Rivas Cherif la organización de un ciclo cultural de varia extensión. [...] A partir del 4 de marzo, y cumpliendo una de las ofertas hechas en el concurso de adjudicación del Teatro Español para la presente temporada, Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif presentarán al público de Madrid uno de los espectáculos más famosos en la historia contemporánea de la escena europea: la compañía del Teatro Artístico de Moscú (Sección de Praga), que actualmente realiza una tournée por Europa con éxito entusiasta en las obras más características de Gogol, Ostrovsky, Tolstoi, Gorki y Dostoyewsky (“Información teatral”, *La Voz*, 1932: 6).

Paulov, director de la compañía, pudo realizar doce representaciones durante su estancia en Madrid, desde el 28 de febrero al 14 de marzo de 1932. El 9 de marzo de 1932 se estrenó *El jardín de los cerezos*, escrita en 1903 y representada en 1904 por el gran maestro Stanislawski en Moscú. *El jardín de los cerezos* es una comedia trágica con un fuerte matiz social, donde se aprecian el poder emergente del proletariado y la decadencia

de los feudales y los aristócratas en la Rusia de principios del siglo pasado. Una familia de ilustre prosapia se ve obligada a vender su casa solariega y a expatriarse. La ruina impele a la señora Ranevsky y a los suyos a dejar el lugar donde transcurrieron horas de grandeza y de felicidad, entregándose a un recién adinerado que hará del romántico jardín de los cerezos, después de talado, unos talleres. La obra contiene un claro mensaje social y muestra la decadencia de la clase burguesa de entonces, además de ser el drama “más famoso y popular” de su autor, como bien observó Antonio Espina en su día:

La personalidad de Antón Chéjov tiene su mayor relieve como cuentista y novelista. Su labor de dramaturgo se inicia después de haber logrado un merecido prestigio dentro y fuera de Rusia con novelas y narraciones cortas, de intensa fuerza emotiva.

Esta cualidad la conserva Chéjov en el teatro. Pero no más que en ninguna otra obra en *El jardín de los cerezos*, como afirman muchos panegiristas. Incluso han dicho que este drama es el más famoso y popular de todo el teatro ruso contemporáneo (Espina, 1932: 6).

Al día siguiente del estreno, Luis Araujo Costa comentó en el diario de *La Época* que el drama fue “un verdadero poema sobre la ruina de una familia” y añadió: “Como no se entiende el idioma hablado en la escena, no es posible gustar las muchas bellezas que a buen seguro contiene la obra”. El crítico concluyó su artículo alabando el montaje de la compañía:

Vera Gretch dio al papel todo el señorío aristocrático que el autor puso en la dama protagonista de su obra. Paulov, en el mayordomo, se acreditó una vez más de comediante extraordinario, y el resto de los intérpretes siguió la disciplina acostumbrada en esta magnífica compañía del Teatro Artístico de Moscú (Araujo Costa, 1932: 1).

La actuación de los actores de la compañía rusa fue uno de los temas más comentados en la prensa al día siguiente del estreno. Según la crítica, los intérpretes habían mostrado mucha naturalidad y dinamismo en el escenario:

Los artistas acaudillados por Paulov —quien compuso con cuidado el tipo del viejo mayordomo— dieron una interpretación digna de ellos mismos a la obra de Chéjov. Excelente en los conjuntos, irreprochable de naturalidad en su animado dinamismo y muy afortunado en los personajes principales, a cargo de Vera Gretch, la señorita E Korsak, Nalietov, la Dubraina, Espe, Bogdanov, Pavlenco, la Tokarskaia, Alekine... (*J.G.O.*, 1932: 5).

La interpretación, excelente. Vera Gretch y Pauloff, en primer término, y las señoras Korsak, Tokarskaia, y los señores Espe, Alekin y Naletoff, realizaron uno de esos conjuntos impecables a que nos han habituado los artistas rusos, quienes lo mismo que en anteriores jornadas, obtuvieron unánime y concienzudo aplauso (Espina, 1932: 6).

La figura más destacada del montaje, sin duda alguna, fue el director del conjunto ruso que había dirigido la compañía con total acierto: “Nuevamente admiramos la flexibilidad de estos actos, y en particular de Paulov, en el papel del viejo mayordomo, cargado de años, papel accesorio, pero que da como la nota más grave en la melancólica armonía total” (Díez Canedo, 1932b: 8).

A raíz de la función de *El jardín de los cerezos*, Enrique Díez Canedo felicitó la solidaridad de los actores de la compañía y criticó duramente la actitud de sus homólogos españoles, quienes no gozaban de tal espíritu solidario que, en su opinión, era necesario para un grupo teatral:

Y en cuanto a los actores... Nuestra costumbre de individualistas, alimentada por las giras extranjeras, que traían a nuestros escenarios las figuras sobresalientes de Italia o de Francia, y más todavía la composición de nuestras Compañías, en que su primer actor, o una primera actriz, a veces geniales, concentran todo el interés, halla como una revelación en este admirable conjunto, en que cada cual se emplea con arreglo a sus condiciones, y en que la figura más importante no se empeña en hacer el primer papel en toda obra, ni las elige para su especial lucimiento, sino que se coloca donde conviene para el efecto de la totalidad, que principalmente importa (Díez-Canedo, 1932c: 4).

Finalmente, el cronista destaca la figura de Antón Chéjov junto a Stanislawsky como renovadores del teatro contemporáneo ruso. Concluye que el alma silenciosa de ese teatro no agrada al gusto convencional del público español. Es decir, en España era costumbre ver obras vivas y de fuerte expresión, mientras que el nuevo arte escénico ruso se basaba en transmitir los sentimientos y pasiones humanos con delicada suavidad y pudor, sin destacarlos expresivamente:

El Teatro Artístico de Moscú tuvo, efectivamente, en Chéjov, marido de la gran actriz Olga Knipper, su espíritu principal, como creador, al lado de Stanislawsky, por quien llegaron a punto de perfección los recursos escénicos y el juego de los comediantes. Las cinco grandes comedias de Chéjov son, por decirlo así, comedias de atmósfera. Un mundo en disolución se muestra en ellas, con sus pasiones y sus quebrantos, sus aspiraciones frágiles y sus largas melancolías. Los personajes hablan o callan como en la vida, sin acentuar expresivamente sus sensaciones. Mal repertorio para representado ante un público extranjero que requiere cabalmente lo contrario: fuerte expresión, situaciones vivas, episodios coloreados, pintorescos. Sin embargo, la comedia representada en Madrid ha alcanzado la misma comprensión que las primeramente puestas en escena (Díez-Canedo, 1932c: 4).

Creo que el choque emocional entre la obra y la mentalidad del público madrileño de la época merece una reflexión. *El jardín de los cerezos* no fue el primer drama extranjero que no consiguió conectar con el público como estaba previsto. En las primeras



décadas del siglo XX, la mayor parte de la gente que acudía al teatro pertenecía a la clase burguesa, por consiguiente, buscaba el verismo en los escenarios y exigía ver representada su vida tal y como ellos la conocían. Desde esta postura convencional y realista, no era capaz de asimilar ni consentir las críticas sociales de Ibsen, ni las extravagancias y el simbolismo de Maeterlinck, ni el esteticismo erótico de D'Annunzio. La sociedad española de entonces estaba muy cerrada a las propuestas y novedades conceptuales y plásticas de los dramas extranjeros. En este sentido, considero que la dramaturgia de Chéjov, de base realista, no resultó extravagante o incomprensible, sino poco emocional. Evidentemente, las obras chejovianas, basadas en el ambiente ruso, incluían a personajes que no expresaban tan explícitamente como los latinos sus sentimientos. Esta falta de emoción exteriorizada fue la razón del escaso éxito comercial del autor ruso en su primer debut en Madrid. Cabe mencionar que el repertorio de Henrik Ibsen, que comparte algunas características con el chejoviano (me refiero a la ausencia de la acción activa, la presencia del ambiente frío y los personajes poco expresivos), tardó casi dos décadas en ser acogido por público madrileño y español, puesto que su lectura crítica y cruda de la vida no era comprensible para el público, acostumbrado a ver el neorromanticismo de Echegaray (Ozimek-Maier, 1980).

Como mencionamos al principio del trabajo, el repertorio chejoviano no llegaría a representarse seriamente hasta el centenario de su nacimiento, en 1960. Ya hemos apuntado que esta larga ausencia se debe al ambiente distinto y ajeno de sus piezas a la sensibilidad meridional, que busca emociones hondas y momentos divertidos durante la función teatral. Afortunadamente, los jóvenes autores e intelectuales madrileños y españoles no compartían esta mirada hacia las producciones chejovianas, puesto que buena parte de las reseñas que hemos analizado en este trabajo mostraban interés y curiosidad por el autor ruso porque, en mi opinión, era la suma de Ibsen y Maeterlinck: una mezcla extraordinaria entre lirismo, simbolismo y crítica social. Chéjov, en su texto, se centra en el hombre, sus problemas y la miseria de la vida humana, que le llevan a la frustración existencial. Por tanto, se aprecia cierto escepticismo en sus obras, muy propio de las últimas décadas del siglo XIX y los años finiseculares. El conjunto literario e ideológico de Chéjov aportó una nueva cosmovisión al panorama teatral, donde este tipo del realismo crudo y desgarrado no ocupaba su merecido puesto. Aunque la llegada de su teatro fue tardía y su repertorio es escasamente

representado en la capital, bastaron tan sólo dos obras para conmover e interesar a la crítica y la clase intelectual madrileña, que veía presente en ambas piezas la misma crisis socio-cultural que estaba viviendo todo el país mediterráneo. Desde mi punto de vista, aunque Chéjov no fuese representado con frecuencia en Madrid ni en España, pudo ser un modelo a seguir para muchos jóvenes autores españoles de la época, porque su repertorio finisecular ofrecía el *Zeitgeist* de la España revuelta de la segunda y tercera década del siglo pasado.

En el presente trabajo, nos hemos dedicado a indagar los primeros datos que salieron a la luz sobre la presencia literaria del autor de *La gaviota* en Madrid, lo que nos podría ayudar en los próximos estudios enfocados a la influencia chejoviana en la dramaturgia contemporánea española. Dicha influencia es quizá más profunda de lo que hasta ahora sospechamos. Sobre esta recepción, Francisco Lorca comenta: “...nos dejábamos llevar por escritores rusos: Chéjov y, por supuesto, Andreyev y Turguenev” (García Lorca, 1987: 123). Y así es que en *Doña Rosita* y *El jardín de los cerezos* se aproximan de forma clara las ideas lorquianas a la filosofía del poeta ruso (Velázquez Cueto, 1986: 13; y Moguilnyi/Tamarlí, 2004: 97-104). Pero esto sería objeto de otro estudio.

No se ha estudiado todavía la dimensión de la influencia chejoviana en la literatura dramática española; no hay ningún estudio sistemático ni sobre sus primeras representaciones en España ni sobre los autores que se dejaron influir por él. Y es que la recepción de Chéjov en el primer tercio del siglo XX sigue siendo un asunto que merece mayor estudio y atención.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA SASTRE, Juan y Manuel AZNAR SOLER (2000): *Cipriano De Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

*Literaturas transnacionales: ponerse en las escrituras de los otros*

ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David (1998): “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX”, *Artigrama*, 13, pp. 331-346.

ARAUJO COSTA, Luis (1932): “Veladas teatrales”, *La Época* (Madrid), 10 de abril de 1932, p. 1.

BARTLETT, Rosamund (2007): *Chéjov: Escenas de una vida*, E. Gómez ed., Madrid, Siglo XXI.

CALVO, Luis (1928): “Presentación del grupo teatral del Caracol”, *ABC* (Madrid), 25 de noviembre de 1928, pp. 45-46.

CHÉJOV, Antón (2010): *El jardín de los cerezos, El oso, La boda*, A. Ariel ed., Buenos Aires, Losada.

DÍEZ CANEDO, Enrique (1928): “Información Teatral”, *El Sol* (Madrid), 25 de noviembre de 1928, p. 4.

— (1932a): “Teatro ruso en España”, (*La Nación* Buenos Aires), 15 de mayo de 1932, p. 4.

— (1932b): “Teatros”, *El Sol* (Madrid), 10 de marzo de 1932b, p. 8.

— (1932c): “Las seis jornadas rusas”, *Crónica*, 123, p. 4.

ESPINA, Antonio (1932): “*El jardín de los cerezos* de Antón Chejof”, *Luz* (Madrid), 10 de marzo de 1932, p. 6.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique (1928): “Debut de *Azorín* como actor”, *Nuevo Mundo*, 1820, pp. 3-4.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1928): “Información teatral”, *La Voz* (Madrid), 26 de noviembre de 1928, p. 2.

— (1932): “Información teatral”, *La Voz* (Madrid), 10 de marzo de 1932, p. 3.

GARCÍA LORCA, Francisco (1987): *Federico y su mundo*, M. Hernández ed., Madrid, Alianza.

GUAL, Adrià (1960): *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.

“INFORMACIÓN TEATRAL” (1928): *El Sol* (Madrid), 28 de noviembre de 1928, p. 5.

“INFORMACIÓN TEATRAL” (1932): *La Voz* (Madrid), 18 de febrero de 1932, p. 6.

J.G.O. (1932): “Teatros y Cines”, *Heraldo de Madrid* (Madrid), 10 de marzo de 1932, p. 5.

LITVAK, Lily (1990): *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.

LITVAK, Lily (2001): *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne (1972): *La Revista de Occidente y la formación de minorías: 1923-1936*, Madrid, Taurus.

MOGUILNYI, Oleg y Galina TAMARLÍ (2004): “Antón Chéjov y Federico García Lorca. Puntos de enlace”, *Mundo eslavo*, 3, pp. 97-104.

OLMEDILLA, Juan (1928): “Las novedades teatrales del sábado”, *Heraldo de Madrid* (Madrid), 26 de noviembre de 1928, p.5.

OZIMEK-MAIER, Janis-Susan (1980): *Ibsen and Spain: a Re-examination*, Madison, The University of Wisconsin.

PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo y Guadalupe SORIA (2005): “El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio”, *ADE teatro*, 114, pp. 91-105.

REY FARALDOS, Gloria (1986): “Notas sobre el teatro ruso en España”, *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 43-44, pp.265-288.

*Literaturas transnacionales: ponerse en las escrituras de los otros*

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1998): *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

VELÁZQUEZ CUETO, Gerardo (1986): “Adiós al jardín: García Lorca y Chéjov”, *Ínsula*, 476-477, p. 13.