

CAMBIO Y FUNDAMENTOS LITERARIOS EN EL ARTE RUSO *FIN-DE-SIÈCLE*

JUAN-ALBERTO KURZ MUÑOZ¹

Academia de Ciencias y Artes Pedro I de San Petersburgo

Abstract: The origins of the new art can be related to the aspirations of the Peredvizhnikis during the decade of the 1870s, which namely led to the creation of a truly national art. For that reason, they rejected any close associations with any of the most relevant artistic movements of other countries. However, their work had closer analogies to the techniques of those groups they despised and to the topics of contemporary European genre and historical painting than to any specifically Russian artistic tradition. Yet, while the Peredvizhnikis tried to find the soul of Russia in contemporary life conditions – as Tolstoy and Dostoevsky did – a simultaneous tendency appeared, aiming to exploit “Old Russian” sources. Eventually, this fact even affected the historical paintings by the Peredvizhnikis as well as architecture, sculpture, interior design, book illustration and scenography. In the 1890s a group of university students, who were interested in discussing art and music, gradually formulated a program and created the appropriate circumstances for a new direction in Russian art. In this way, they gave rise to a movement later known as *Mir Iskusstva* (“The World of Art”, from the title of their main publication). The educational and cultural advantages enjoyed by its members, several of whom soon achieved an international reputation, were in contrast to the ones enjoyed by the Moscow artists or by their predecessors among the Peredvizhnikis. Some of them were only partially of Russian blood or direct descendants of foreigners. Many others even belonged to the wealthy upper class, were university-educated and had travelled abroad. Even if their preferences were for French art and their greatest success took place in Paris, the leaders of the group were not Francophiles.

Key words: Russian art / literature / Peredvizhnikis / *Mir Iskusstva* / fin de siècle.

Resumen: Los orígenes del arte nuevo pueden estar relacionados con las aspiraciones de los Peredvizhnikis durante la década de 1870, que había sido la creación de un arte verdaderamente nacional; por esa razón habían despreciado demasiado el tener estrechas asociaciones con los movimientos artísticos de más auge en el extranjero; sin embargo su trabajo se acercaba más a las técnicas de esos mismos grupos y a los temas de género y de pintura histórica europeos contemporáneos que a cualquier tradición artística específicamente rusa. Pero mientras que los Peredvizhnikis intentaban, al igual que Tolstói y Dostoiévski, encontrar el alma de Rusia en las condiciones de la vida contemporánea, se alzó simultáneamente una tendencia para explotar las fuentes de lo “ruso antiguo”, fuentes que eventualmente afectaron incluso los cuadros históricos de los Peredvizhnikis y las artes de la arquitectura, la escultura, la decoración de interiores, la ilustración de libros, e incluso la escenografía. En la década de 1890 un grupo de estudiantes universitarios interesados en discutir sobre el arte y la música poco a poco formularon un programa y crearon las circunstancias adecuadas para marcar una nueva dirección en el arte ruso, con un movimiento que con el tiempo se conoció como *Mir Iskusstva* (“El Mundo del Arte”, del título de su publicación principal). Las ventajas educativas y culturales que gozaron los miembros de este grupo, varios de los cuales pronto lograron fama internacional, contrastaban con las de los artistas de Moscú o de sus predecesores entre los Peredvizhnikis. Algunos de ellos eran sólo parcialmente de sangre rusa o descendientes directos de extranjeros, muchos pertenecían a la clase superior más adinerada, habían sido educados en la Universidad, y habían viajado al extranjero. A pesar de que sus preferencias eran para el arte francés y sus grandes triunfos se produjeran en París, es bueno recordar que los líderes del movimiento no eran francófilos.

Palabras clave: arte ruso / literatura / Peredvizhnikis / *Mir Iskusstva* / fin de siglo.

¹ Fecha de recepción: 30-5-2011 / Fecha de aceptación: 30-7-2011.

La Sociedad de Exposiciones Artísticas Ambulantes fue el grupo más importante de pintores realistas rusos de la segunda mitad del siglo XIX, que reunió en su seno grandes talentos del arte ruso. Los miembros de la Sociedad se esforzaron en dar a conocer a todo el mundo, fuera de la clase social que fuera, sus obras siempre dedicadas a la realidad de la Rusia del pueblo llano, de los más humildes. Con este fin organizaron en San Petersburgo y Moscú exposiciones que luego viajaron por las más importantes ciudades del país. De este carácter itinerante de sus exposiciones les viene el nombre ruso de *peredvizhniki*, ambulantes o itinerantes. Su obra constituye una de las páginas más importantes de la cultura rusa.

En la época de las reformas de Alejandro II, algunos filósofos como Bielinski y Chernichevski atribuyen al arte un papel importante en el desarrollo de la sociedad. En su tesis universitaria *Relaciones estéticas entre el arte y la realidad*,² Chernichevski otorgaba al arte la tarea de representar la vida con fidelidad y realismo, explicar sus fenómenos, hacer un juicio de la realidad.

En esta época, la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo controlaba toda la vida artística y velaba celosamente para que se aplicaran los principios de la estética clásica. La Academia sólo aprobaba géneros y temas muy concretos: escenas bíblicas, personajes y hechos de la Antigüedad o de la mitología, historia occidental, retratos de empaque colectivos –institucionales o familiares– e individuales. Incluso los acontecimientos de la historia nacional y sus protagonistas se trataban según el ideal clásico de la Academia. Pero hay que reconocer que a finales del siglo XVIII y principios del XIX la Academia de Bellas Artes jugó un papel muy positivo: contribuyó notablemente a la formación de una escuela nacional de pintura que elevó el arte ruso a niveles europeos occidentales. Pese a sus ideas convencionales y a su clasicismo, los trabajos académicos de esta época reflejan también con una grandeza épica acontecimientos contemporáneos, como los relativos a la guerra patria contra la Francia napoleónica de 1812.

Los artistas en general comprendían el valor de la Academia en tanto que depositaria de los fundamentos y enseñanzas de las técnicas artísticas y donde se podía aprender la cultura artística. Pero, de todas formas, el sistema académico revelaba cierto descontento en el seno mismo de la institución: ya en los años 1830-1850 varios estudiantes

como los luego famosos Briulov, Kiprenski, Topinin o Ivanov se saltaron las normas impuestas y se interesaron por el realismo. Como oposición al arte académico de los años 60 figuran las obras de Perov, por no hablar de los que definitivamente abandonaron la Academia antes de finalizar sus estudios como Verechaguin y Vasnetsov. Pero estos fueron ejemplos aislados del descontento general.

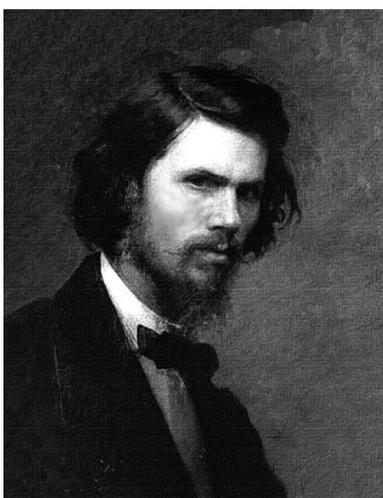
Hacia 1840 la Academia abolió el antiguo sistema de internado, que mantenía a los alumnos dentro de una férrea disciplina; las pensiones becas por el estado fueron suprimidas y a partir de entonces se instauró un horario de clases enteramente externo. El resultado, como era de esperar, fue en primer lugar un retraimiento de la aristocracia y de la alta burguesía a mandar a sus hijos a una institución donde podían mezclarse con una clase media partidaria, como hemos visto, de reformas sociales; en segundo lugar, el sistema de enseñanza abierto permitía aprender no sólo del inmóvil clasicismo académico sino de la *realidad* de todos los días, bien distinta.

Por si fuera poco, se creó en Moscú una Escuela de Pintura y Escultura. La Academia de San Petersburgo intentó ejercer un protectorado sobre esta institución rival, pero su control fue meramente nominal. Hubo de facto dos academias independientes y al perder su monopolio oficial la de San Petersburgo perdió buena parte de su autoridad.

El nacionalismo derivado de la guerra de 1812 contra Napoleón, más tarde reforzado por el eslavismo y el paneslavismo, había llevado a la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo a una situación crítica. Para comprender los motivos mediatos de esta toma de postura hay que echar una ojeada, siquiera rápida, a las nuevas tendencias de la sociedad y la literatura rusas hacia 1860.

Bajo el reinado de Nicolás I una ola de nacionalismo había sacudido toda Rusia: tanto los eslavófilos como los paneslavistas habían excitado –cada cual más– el sentimiento nacional producido por la guerra patria de 1812. La guerra de Crimea de 1855 mostró que en lo material las naciones occidentales eran muy superiores al imperio ruso. A comienzos del reinado de Alejandro II las reivindicaciones nacionales ceden paso a las reivindicaciones sociales y la intelectualidad se pregunta claramente si la inferioridad militar rusa no es sino consecuencia de un estado social anacrónico y aun retrógrado.

² CHERNICHEVSKI, N.G., 1855.



1. Ivan Kramskoi, pintor y jefe del grupo *Peredvizhniki* (Ambulantes).



2. Pavel Tretiakov, industrial y mecenas de las artes rusas.

Sin atacar, todavía, el principio monárquico –la monarquía autocrática– se cuestionó abiertamente la institución de la servidumbre, creada a principios del siglo XVII por el zar Boris I Godunov para asegurar el servicio militar de los campesinos. Un pueblo la mayor parte de cuya población era virtualmente esclava no podía competir –se decía con harta razón– con las naciones del occidente europeo. Había que sacudir semejante yugo. Movidado por la campaña de opinión que se desató, el zar Alejandro II se decidió a promulgar sus dos grandes reformas, que le dieron el sobrenombre de *zar emancipador*: Por un *ukase* de 19 de febrero de 1861 abolió la servidumbre y en 1864 instituyó los *zemsteva* o asambleas provinciales que dieron a la mayor parte de las provincias de la Rusia europea un autogobierno local. Tales reformas sociales fueron debidas, en buena parte, a una literatura militante:

Los poetas de la generación precedente, la del romanticismo, no soñaban más que con *un arte puro*, no se veían hechos para combatir ni con la pluma, sino para gozar y dar a gozar a los demás de la dulzura de las armonías líricas; para ellos, las cuestiones eternas y los intereses del universo debían prevalecer sobre intereses pasajeros, y los intereses nacionales y sociales son, qué duda cabe, pasajeros. Pero la opinión pública cambiará bajo la influencia de dos grandes publicistas: Aleksandr Herzen e Ivan Aksakov.³ La crítica literaria va a comenzar a vituperar al *arte puro* y a exigir que el

literato, el poeta o el novelista tome conciencia de sus deberes y participe en la batalla dialéctica. Solamente a título de ejemplo citaremos los *Recuerdos de un cazador*⁴ de Turgueniev por la influencia decisiva, y sobradamente conocida, que esta obra tuvo en la abolición de la servidumbre.

La pintura, que cada vez iba más a remolque de la literatura, inexorablemente se dejó arrastrar por este movimiento. Al repudiar la doctrina del arte por el arte, se vuelve beligerante. La condición social de la mayoría de los artistas explica su simpatía por las nuevas ideas: muchos de ellos eran siervos. Las tendencias militantes, nacionales y sociales que se abren camino en el mundo de la pintura, la decisiva colaboración de los escritores, no podían casar con las inamovibles tradiciones académicas.

La crisis se desató con la elección por el Consejo de la Academia del tema para dilucidar la Medalla de Oro del curso que finalizaba en junio de 1863, *Odín en el Walhalla*, sacado de la mitología escandinavo-germánica. La imposición de este tema puede darnos idea de hasta qué punto el mundo oficial, ligado no solo a la tradición clásica sino a lo germánico, ya desde los tiempos de Pedro I, al ser la mayor parte de los miembros de la familia imperial de origen alemán, hasta qué punto el mundo oficial, repito, estaba desligado de la vida real. Trece alumnos finalistas pidieron al Consejo de la Academia que sustituyera este tema –mito-

³ Véase bibliografía.

⁴ TURGUENIEV, I., 2011.



3. Dominio de Abramtsevo.



4. Iglesia neorrusa de Abramtsevo.



5. Iglesia de madera de Abramtsevo.

logía extranjera y ni siquiera del clasicismo greco-romano— por un tema ruso, lo que no consiguieron. Estos trece ante el fracaso de su gestión y de intentar cambiar el anacrónico espíritu de la Academia, acaudillados por el pintor Ivan Kramskoi—que seguiría siendo el líder del grupo por mucho tiempo— optaron por abandonar la Institución, aunque se vieran privados de diplomas, estudios y encargos. Pero esta pequeña “*revolución*” tuvo su importancia; incluso la censura prohibió a la prensa hacerse eco de lo sucedido, al contar con que, al fin y al cabo, los jóvenes disidentes volverían al redil. Pero no fue así y sucedió que lo que se llamó *el rechazo de los trece* fue el punto de partida de una verdadera secesión en el arte ruso.

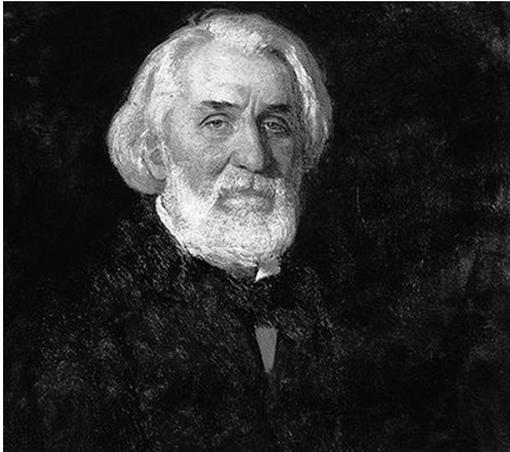
Hasta entonces, toda la vida artística se había concentrado en San Petersburgo. Se trataba no sólo de hacer participar en la actividad artística a Mos-

cú, la segunda capital del Imperio—que protestaba cada vez más contra su injusto desplazamiento por la ciudad del Neva— sino a todo el pueblo ruso, para quien el arte no era sino un vago nombre. El medio más práctico de llevar a cabo todo este programa de democratización artística era llevar de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, las exposiciones reservadas hasta entonces solo a los petersburgueses: de ahí el nombre de ambulantes que adoptaron los artistas pertenecientes a este grupo.

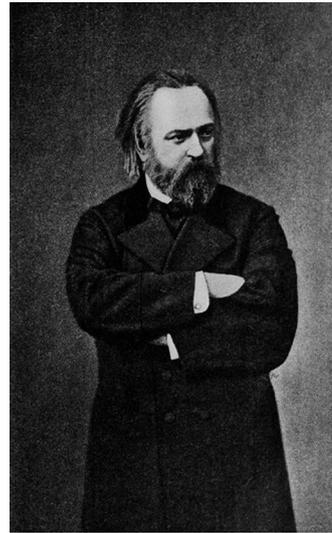
En 1871 se inauguró en San Petersburgo la primera exposición de los Ambulantes que tuvo un gran éxito. Al año siguiente se presentó en Moscú y desde entonces todos los años, además de exponer en las dos capitales, se exponía en otras ciudades importantes de Rusia: Kiev, Járkov, Kursk, Kichiniev, Odesa, Saratov, Astraján, etc. Los Ambulantes se dirigían al pueblo en un lenguaje simple, accesible para todos e irreprochable desde el punto de vista artístico. Las telas de los Ambulantes tenían una gran fuerza evocadora; los personajes que hacían vivir en sus cuadros eran verdaderamente representativos de la gente de la Rusia coetánea. La riqueza de contenido, la agudeza social y el humanismo que caracteriza al arte ruso en su conjunto, encontraron en las pinturas de los Ambulantes una brillante manifestación. Las novedades que introdujeron dieron un nuevo desarrollo y enriquecieron todos los géneros pictóricos en sus distintos aspectos.

Las tendencias generales de esta nueva escuela, pues se trató de una verdadera escuela, coherente y homogénea, ya estaban definidas en el célebre ensayo de Chernichevski aparecido en 1855, *Relaciones entre el arte y la realidad*.⁵ Para este teórico del arte, la mayor belleza es la que se encuentra en

⁵ CHERNICHEVSKI, N.G., 1855.



6. Ivan Turgueniev, escritor ruso.



7. Aleksandr Herzen, escritor y filósofo ruso.



8. Nikolai Chernichevski, escritor y filósofo ruso.

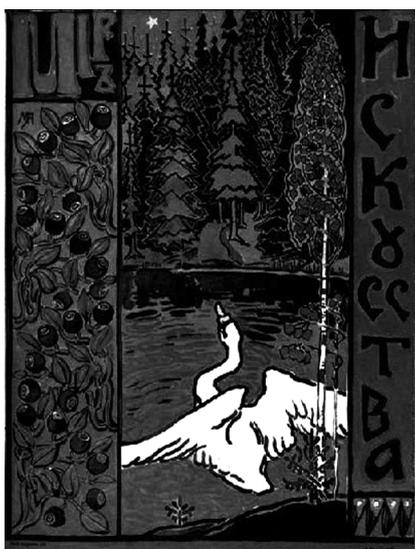


9. Aleksandr Benois, esteta y creador del movimiento Mir Iskusstva.

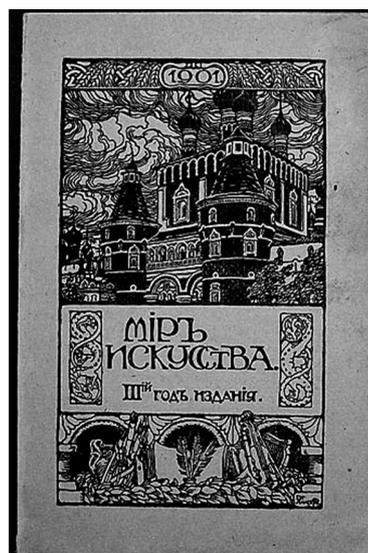
la vida misma y no la creada por el arte. Ante la realidad, todos los sueños de la imaginación empalidecen e incluso fatigan. La función del arte es copiar lo más fielmente la realidad sin intentar interpretarla. Pero este realismo no debe excluir las tendencias sociales. La realidad, en su desnudez a menudo repugnante, no debe ser expuesta al pueblo sino para educarle. El pintor debe renunciar a la estéril fórmula del arte por el arte; debe, como el escritor, esforzarse en influir sobre el pueblo y ponerse al servicio del progreso social. El arte no es un fin en sí mismo: es un instrumento de educación popular. Su valor se medirá por la ayuda que pueda aportar a la educación material y espiritual del pueblo. El gran artista, a los ojos de los ambulantes, no es quien sabe pintar mejor, sino el que mejor expresa las dolencias de la nación oprimida, denuncia con más elocuencia los abusos del gobierno, la corrupción de la aristocracia, la ignorancia del clero y de los campesinos.

Consecuencia fatal de esta concepción utilitaria de la pintura es la decadencia de la técnica, sacrificada al motivo: Importa más el sujeto de la obra artística que la forma de tratarlo. Para que estas prédicas sociales lleguen al público, es preciso abominar de las modas extranjerizantes que dominan a los académicos. Contra estas modas, francesas sobre todo, contra la influencia del arte francés, surge la xenofobia de los Ambulantes. Para desgracia del arte ruso de la primera mitad del siglo XIX, los nombres de los grandes románticos franceses y de los paisajistas de la escuela de Barbizon eran desconocidos en Rusia: tal sucedía con Delacroix, Corot, Millet, Daumier. La pintura de Courbet, las audacias de los impresionistas, encontraron entre los Ambulantes no ya la indiferencia, sino una fuerte hostilidad.

A finales del s. XIX una nueva estética hace su aparición en Rusia. El materialismo, con su expli-



10. Portada de un ejemplar de *Mir Iskusstva* de 1899.



11. Portada de un ejemplar de *Mir Iskusstva* de 1901.

cación simplista de los problemas filosóficos, ya no satisface a nadie. Fracasa el sueño de una existencia terrestre organizada a partir de las leyes de la razón todopoderosa, por encima de lo sobrenatural y de todo lo trascendente

*Rusia es un país joven y su cultura es una síntesis. El artista ruso ni tiene necesidad ni debe ser un especialista. El escritor no debe olvidar al pintor, al arquitecto ni al músico, ni aún menos al poeta, y viceversa... En Rusia, pintura, música, prosa y poesía son inseparables unas de otras, y cohabitan armoniosamente con la filosofía, la religión, el interés público y aun político. Unidos, estos diferentes dominios constituyen una corriente poderosa y única en la que se encarna el tesoro de nuestra cultura nacional. La necesidad de una belleza pura, la necesidad de la contemplación de las verdades eternas y universales penetra de nuevo en el mundo y lo espiritualiza*⁶

La nueva generación de la élite intelectual busca su ideal en el individualismo, en la total libertad de inspiración y de espíritu. En los salones, en los círculos culturales, en las reuniones públicas, se busca a los pensadores, a los filósofos, a los *maestros espirituales*. Siguiendo una progresión lógica y necesaria, el arte evoluciona en Rusia tras la aparición del realismo de los *Ambulantes*: una nueva fase comienza en los seis últimos años del s. XIX con las manifestaciones artísticas que se agrupan bajo la denominación de *Mir Iskusstva*.

Diaghilev en *Cuestiones complejas*,⁷ publicado en

los dos primeros números de *Mir Iskusstva*, defendía el individualismo del artista, la primacía de lo subjetivo, de la belleza como única base posible del arte.

Para comprender la obra de los artistas de este periodo, artistas cuyo ideario es diametralmente opuesto al de los *Ambulantes*, ya que buscan el arte por el arte, resumiendo mucho, es necesario conocer el movimiento (aclaro que no es un grupo como el de los *Ambulantes*, sino un amplio movimiento artístico) que les aglutinó espiritualmente, movimiento que giró en torno a una publicación que se hizo famosísima: el *Mir Iskusstva*. Antes de proseguir hay que aclarar el significado de este título. La traducción literal al español es Mundo del Arte, como al francés *Monde d'Art*. Pero el ruso es un idioma muy rico en matices. *Mir* significa mundo, pero también paz, tierra en el sentido amplio de lugar donde se habita, donde se tiene, sobre todo, el hogar y el corazón. *Iskusstva* no es arte en el sentido habitual cuando estamos refiriéndonos sólo a las artes plásticas. *Iskusstva* es el *alma artística*, son las artes plásticas, la literatura lírica, la poesía, la filosofía, la música, el ballet... sencillamente, todo lo que proporciona un *placer estético* al individuo, fuera de toda otra consideración sea social, política, religiosa, etc. Así podemos comprender el significado, espiritual y estético, del movimiento y de la revista homónima que lo sostuvo.

⁶ BENOIS, A., 1902, p. 226.

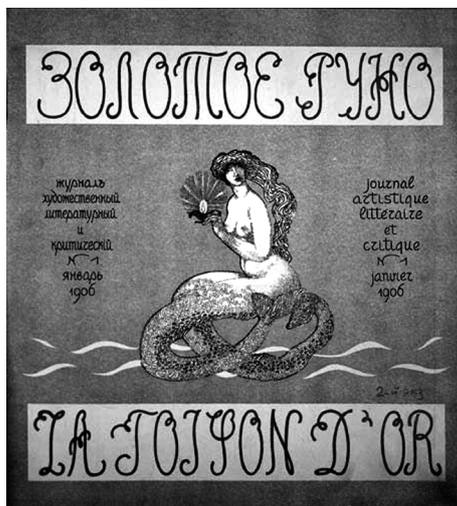
⁷ DIAGHILEV, Sergei, 1898.



12. I.A. Morosov, mecenas de las artes rusas.



14. Interior del número triple –junio, julio, agosto– de 1906 de *Solotoie Runo*.



13. Portada del ejemplar de enero de 1906 de *Solotoie Runo*.

La revista *Mir Iskusstva* fue fundada en 1898 y se publicó durante seis años. Pero el movimiento se mantuvo, con altibajos, hasta 1924, aunque su gran época estuvo entre 1900 y 1910. Durante estos años se organizaron grandes exposiciones.

Sus miembros profesaban un pronunciado gusto por el pasado y por los ensueños románticos. Preferían con mucho la belleza y el espíritu de los estilos del pasado, las anécdotas ligeras y divertidas. Admiraban e idealizaban un mundo que hacía tiempo que había cambiado, al mismo tiempo que ironizaban sobre él y sobre ellos mismos, espectadores *démodés*. Su filosofía irónica se inspi-

⁸ Véase bibliografía.

⁹ Véase bibliografía.

raba en el escritor romántico alemán Hoffmann.⁸ Sin recurrir a la tradición romántica rusa, muy simple para ellos y que de todas formas había dejado de existir en 1850, se volvieron hacia otros períodos: Benois tenía predilección por el Versalles de Luis XIV y la Rusia del siglo XVIII; Lancerai se inclinaba hacia la era de Pedro el Grande; Somov por el siglo XVIII y los inicios del XIX; Bakst sentía fascinación por la Antigüedad y por la Rusia de Gogol;⁹ Bilibin por la vieja Rusia, y además fue influido por las estampas japonesas de los siglos XVIII y XIX. Se reaviva el interés por el arte extranjero tanto pasado como presente, se alaba el arte clásico y el romanticismo de principios del XIX y a los pintores y dibujantes ingleses y alemanes coetáneos; demostró su preferencia por el arte gráfico contemporáneo, *art nouveau*.

Todos tuvieron intereses y ambiciones de muy variada índole: siendo la pintura su principal quehacer, se ocuparon de literatura –especialmente de la ilustración gráfica, música y teatro, tanto de decoración como de escenografía. Gentes de vasta cultura histórica, artística y literaria, escaparon al control de la Academia precisamente por su diletantismo. En su mayoría eran jóvenes hijos de artistas y eruditos de renombre: el padre de A. Benois fue un arquitecto famoso, el de Somov historiador del Arte y conservador del Ermitage, el padre de Lancerai y de Serebriakova un escultor de renombre.

Pero ninguna cronología puede ser absoluta. Repin se adentra en el siglo XX mientras que Vrúbel y Serov inician sus experimentos en 1880. En 1895 se comienza a ver claramente el predominio del arte nuevo sobre el antiguo.



15. María Tienicheva, princesa, mecenas del arte ruso.

Su inspirador, Aleksandr Benois, define el movimiento del *Mir Iskusstva* como:

*Una especie de colectividad que vivía a su aire, según sus intereses y sus afanes propios, que se esforzaba por diferentes medios en influir sobre la sociedad, en despertar en ella un comportamiento condicionado por el arte, entendiéndolo éste en su sentido más amplio, es decir, incluyendo la literatura y la música.*¹⁰

Si en noviembre de 1898 pudo aparecer el primer número de la revista *Mir Iskusstva*, fue la culminación de varios años de dudas, de meditaciones, de vacilaciones y preparativos por parte de todo un grupo de jóvenes, en su mayor parte estudiantes. Habían formado en San Petersburgo un círculo cultural en torno a su mentor Benois. A todos les devoraba un afán intenso de búsqueda, obsesionados por los problemas de la creación y de la definición de lo Bello. Tenían conciencia de haber formado un cenáculo de seres excepcionales, llamados a transformar el gusto estético de la sociedad rusa. Esta convicción descansaba en hechos concretos. Desde 1890 Aleksandr Benois, salido de una familia de arquitectos y pintores, rodeado desde su infancia de arte (cuadros, grabados, estampas, estatuas, libros) había organizado en su residencia una sociedad que podríamos llamar autodidacta (en ruso *obchtchestvo samoobrazovaniá*) para ensanchar los conocimientos artísticos de sus miembros. Benois presidía esta sociedad cuyas reuniones semanales se desarrollaban en un clima muy libre y distendido. Pero el buen humor y las ocurrencias no disminuían en nada la serie-

dad de estas reuniones, si las juzgamos por los temas tocados por los habituales del círculo.

El mismo Benois pronunció dos conferencias sobre *El análisis de la obra de los grandes maestros de la pintura, Durer, Holbein, Cranach y sobre la pintura francesa del siglo XIX (Girodet, Gérard)*. León Bakst escogió el tema de la pintura rusa (Semiradski, Makovski, Klever) y otros paisajistas; ¡Por cierto que la elección que hizo de pintores rusos fue ampliamente criticada por todo el auditorio! El músico del grupo, V. Nuvel, acompañó su estudio sobre la historia de la ópera con ilustraciones sonoras. Los comienzos del reinado de Alejandro I fueron comentados por Dimitri Filosofov. Muchos otros oradores tomaron la palabra, si bien en el porvenir no jugaron papel alguno en el movimiento. El pintor Somov, uno de los futuros pilares del *Mir Iskusstva* iba muy irregularmente a estas reuniones, ya que estaba muy absorto en sus estudios de pintura. En cuanto a Sergei Diaghilev, primo e íntimo amigo de D. Filosofov, estaba muy atado por causa de sus composiciones musicales y las lecciones de canto y solo intermitentemente se dejaba ver por la residencia de Benois.

A partir del otoño de 1891, esta asociación dejó de existir bajo su primitiva forma. Perdió varios de sus adheridos, pero ganó en calidad, ya que en 1892-93 sus nuevos adeptos fueron: el joven pintor, sobrino de Benois, Eugenio Lancerai (1875-1946) y el futuro cónsul de Francia en Moscú Charles Birlé, que insufló al grupo el gusto por el arte contemporáneo. Por su mediación Alfred Nurok se unió también al grupo y fue precisamente éste quien primero lanzó la idea de crear una revista; *pensaba en una gran aportación de la prensa, en la acción sobre las masas por medio de sofismas que destruyeran la rutina o, simplemente, que la volviesen perpleja, épatant le bourgeois.*¹¹ Este proyecto pareció muy seductor y desde entonces todos soñaron con esta revista. Pronto se dio cuenta el grupo de la insuficiencia de sus conocimientos, de falta de experiencia y de práctica para un trabajo tan pesado. Todos querían volar con alas propias, pero les fallaron las fuerzas, aunque doquiera que fueran, cualquier tarea que emprendieran, siempre pensaban en ello.

Motor de este grupo fue Sergei Pavlovich Diaghilev, que organizó diversas exposiciones desde 1897, consagradas a acuarelistas ingleses y alemanes, a pintores escandinavos, y, finalmente, en 1898, a pintores fineses y rusos. Diaghilev reservó en esta exposición un lugar de honor al panel de-

¹⁰ BENOIS, A., 1928, p. 6.

¹¹ BENOIS, A., 1928, p. 96.

corativo *La Mañana* de Mijaíl Vrubel, cuyo mundo irreal y extraño, poblado de seres legendarios y místicos, se bañaba en un torbellino de colores delirantes y de formas volubles. La fauna y la flora, fantásticas y entremezcladas, abrazan un universo panteísta, por encima del cual planea el espíritu maldito de un demonio caído, abandonado a la soledad eterna, sin poder fundirse con la divina Creación ni vivir sin ella.

Si le faltaba a Vrubel el equilibrio y el rigor mental de un Gustave Moreau, la sensualidad espiritualizada de Gustav Klimt, la gracia sostenida de un Aubrey Beardsley, la tumultuosa profundidad de un Odilon Redon, no es menos un pintor auténtico, de visiones geniales e inspiradas. Falto de conocimientos técnicos, la obra de este artista autodidacta se ensombreció tan pronto que apenas vemos el estallido maravilloso que había fijado en sus telas su creador, uno de los mejores representantes del Art Nouveau en Rusia, que esclata en sus acuarelas.

Si Diaghilev pensaba convertir a los críticos y connoisseurs de su tiempo a su culto a la belleza, estaba muy equivocado. El célebre crítico Stassov arremetió contra la exposición en un artículo furibundo

¡Horror! ¡He ahí lo que el organizador de la exposición ama tan tiernamente, encandilado en su entusiasmo artístico y que se nos presenta como modelo del auténtico arte nuevo que quiere relevar al antiguo! Para procurarse tales insensateces el organizador ha viajado a lo largo y a lo ancho, ha solicitado, persuadido, escogido y ha hecho tantas gestiones para, al final, obtener tal basura y molestar a los demás con ella. ¡No y no! Y más concretamente contra La mañana de Vrubel: No hay la menor señal de ninguna mañana, ni siquiera como decorado. Del principio al fin no hay nada sino una total demencia y locura, unas características antiartísticas y repelentes. La acción sucede en un bosque, pero en un bosque en el que es imposible descifrar que lo es, vacuo de verdor, diríase que lanzado con un cubo a la tela y pintarrajeado a brochazos. Ni árboles, ni ramas, ni hojarasca, ni ramajes, ni planos diversos, ni perspectiva, ni proximidad, ni lejanía, nada de todo esto se encuentra aquí, sino unas toscas siluetas de mujeres, de pie y acostadas, fundiéndose con el fondo verde y que apenas se pueden distinguir... Por todas partes sino estupidez tras estupidez – horror, horror, horror.¹²

Diaghilev estaba obligado a responder a todos los que pensaban como Stassov –que no eran pocos– y propagar sus ideas sobre el arte. Más que nunca

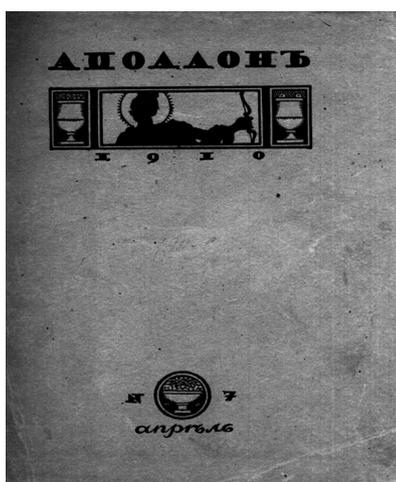


16. Sava Mamontov, comerciante y mecenas del arte ruso.

le parecía necesaria una revista independiente, sobre todo teniendo ante sí el ejemplo de otros países de Europa en los que se habían creado asociaciones y revistas. En Munich, la *Sociedad de Exposiciones de la Sezession*; en Cracovia un grupo, *El Arte*, luchando por la libertad artística y la plena independencia creativa; en Praga, la sociedad *Manes*, etc.

Por otro lado, en el mundo germánico habían nacido, a finales del s. XIX un cierto número de revistas propagando el nuevo arte, el *Jugendstil*: en Munich, la revista bimensual *Pan* (1894), el semanario popular medio artístico, medio satírico, *Jugend* (1896), la revista exclusivamente satírica *Simplicissimus* (1896), todas ellas a caballo entre la revista literaria y la de divulgación artística. En Viena apareció en 1898 la revista *Ver sacrum*, reflejando las tendencias del nuevo arte. Benois propuso tomar como modelo a *Simplicissimus* y llamar a la revista rusa *El renacimiento* para destacar la oposición del movimiento al arte decadente. Entre los numerosos títulos (*Adelante*, *Arte nuevo*, *Arte puro*, *La Belleza*) se escogió el nombre de *Mir Iskusstva* que tenía una resonancia más rusa, ya que evocaba el antagonismo que había sacudido a las artes de Rusia a lo largo del siglo XIX, la vieja oposición entre los partidarios de un arte comprometido y los del arte por el arte, entre los militantes del realismo y los estetas del *Mir Iskusstva*. Esta denominación de *Mir Iskusstva* englobaba a la vez a la revista y a las exposiciones.

¹² STASSOV, V.V., 1951, t. I, p. 336.



17. Portada del número 7 de 1910 de *Apolon*.

*La tarea del Mir Iskusstva era abrir camino a los artistas jóvenes, capaces, talentosos, hablar de ellos en la revista y llamar sobre ellos la atención por medio de una exposición que mostrara de forma fehaciente al público que en Rusia había fuerzas frescas y jóvenes, más allá, más allá de los Ambulantes. En esta exposición debían figurar los nuevos y los antiguos artistas –todo lo que era importante, de talento y notable.*¹³

La revista *Mir Iskusstva* vio la luz en octubre de 1898. Su emblema era un águila del norte dibujada por Bakst. El mismo explica su significado en carta a Benois:

*El Mir Iskusstva está más arriba de todo lo que hay sobre la tierra, está cerca de las estrellas; allá, reina altiva, misteriosa y solitariamente, como un águila en las nevadas cimas, y, en este caso, es el águila de los países de la medianoche, es decir, del norte de Rusia.*¹⁴

Desde el primer número, los animadores del *Mir Iskusstva* –Diaghilev, Filosofov, Bakst, Nuvel, Nuruk...– emprendieron una cruzada contra todo lo viejo en el arte realista, buscando tanto en el pasado como en el presente lo que había de mejor y más válido. La actividad de la revista se desarrolló en dos frentes diferentes: la revista en sí misma y las exposiciones de pintura. Sus fundadores tuvieron una gran visión de futuro: la revista fue fiel reflejo de la vida artística de la época y, durante

los seis años de su existencia, su horizonte no se restringió. Diaghilev tenía sus ojos puestos en el futuro. Temía el aislacionismo provinciano, capaz de amenazar la eclosión de un arte ruso original. Muy a menudo Benois insiste en sus escritos en la importancia de la libertad creadora.

*En vez de una tendencia, entre nosotros reinaba el gusto, un gusto ciertamente unificado por un nivel de cultura común a todo el grupo, pero con todo libre, a veces caprichoso y, siempre, enemigo de toda servidumbre doctrinaria, de toda forma preconcebida.*¹⁵

Los promotores del *Mir Iskusstva* velaron atentamente para que su obra no cayera en el inmovilismo. La redacción adoptó una estructura muy flexible. El número de colaboradores aumentaba constantemente. Fue así como Benois, regresado de Francia en 1899 llegó a ser uno de los principales personajes de la revista. El mismo año, Ostrumova-Lebedeva y Lanceray completaron la serie de pintores e ilustradores como Bakst, Somov y Bilibin. En 1902 Grabar entró a su vez en la revista e hizo entrar a M. Dobujinski. La lista de nuevas adhesiones se alarga todavía más con la colaboración de los poetas simbolistas V. Briussov y A. Bieli. Por fin, hay que señalar la llegada en 1903 del pintor Borisov-Musatov y del arquitecto Fomin...

Si *Mir Iskusstva* fue un hito en la penetración del *art nouveau* en Rusia, fue en sí misma una obra del arte decorativo (el papel verjurado era importado, los tipos de imprenta fueron reproducciones de los de la época de Isabel Petrovna a partir de matrices halladas en la Academia de Ciencias, etc.): *todo fue sometido al principio de la ornamentación y de la pureza de estilo.*¹⁶ La parte literaria, confiada a Filosofov, fue la más discutible y discutida de la revista; la preponderancia de la literatura, de la crítica y de la filosofía sobre el arte propiamente dicho no complacía a todos los colaboradores. La carencia de intuición poética de Filosofov explica, en parte, el número limitado de obras simbolistas publicadas en las columnas de la revista por escritores de gran envergadura, como es el caso de Merejkovski, Hippus, Balmont, Minski, Briusov, Bieli, y los filósofos V. Soloviov, V. Rozanov y L. Chestov.

El error de Filosofov fue omitir enteramente la literatura dramática del *siglo de plata* ruso que de-

¹³ TIENICHEVA, M. K., 1933.

¹⁴ BENOIS, A., 1928, p. 96.

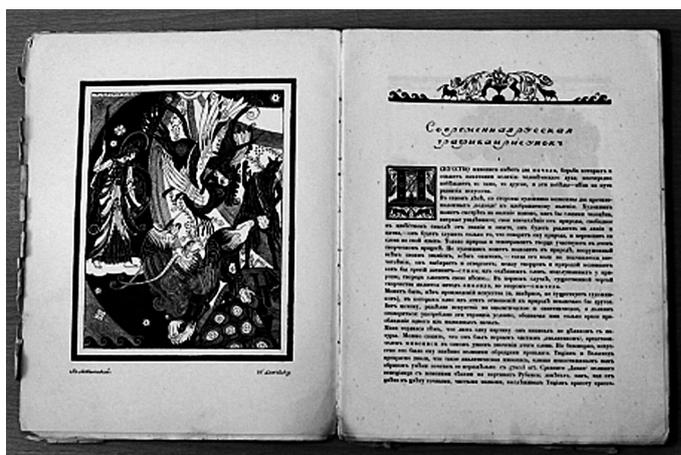
¹⁵ BENOIS, A., 1928, p. 50.

¹⁶ POBIEDOVA, 1931, p. 31.

terminó esta época tanto como las teorías sobre el arte y la metafísica. Nos referimos a las obras de Andreiev, Chejov, Gorki, Minski, Ivanov, Annenski...¹⁷ Con todo, el *Mir Iskusstva* hizo todo lo posible por informar a sus lectores de la vida artística y literaria tanto en Rusia como en el extranjero. La publicación de artículos de Maeterlinck, Grieg, Nietzsche, Ruskin, Lenbach, Lieberman y otros hizo honor a la redacción de la revista. Sus crónicas se hicieron eco de acontecimientos literarios y artísticos de toda Europa y de Rusia. Benois, desde París, publicó las primicias de su descubrimiento de los impresionistas, desconocidos en Rusia. En 1904 Igor Grabar envía desde París fotografías de cuadros de Matisse y de Picasso, para ser publicadas en *Mir Iskusstva*, cuando estos artistas eran el uno conocido sólo en un círculo muy reducido y el otro totalmente desconocido. En la misma Rusia la revista se hizo eco de la presentación de obras de Chejov en el *Teatro de Arte de Moscú* en 1900, de la traducción de Merejkovski de la *Antígona* de Sófocles en 1899, de los estrenos de *Julio César* de Shakespeare en 1903 y de las obras de Maeterlinck en 1904 en el citado teatro moscovita o del estreno de *Hipólito* de Eurípides en el *Teatro Alejandro* de San Petersburgo en 1902...

Mir Iskusstva fue una revista de edición lujosa, cuyos gastos no podían ser cubiertos por su venta (diez rublos al año por veinticuatro números); falta del apoyo financiero inicial del mecenas Sava Mamontov, del de la princesa María Tienicheva por sus discrepancias con Benois –occidentalista convencido al que quiso que Diaghilev sustituyera por Rörich–; falta de subvenciones estatales por causa de la guerra ruso-japonesa de 1904 –gracias a Serov, retratista de la familia imperial, había obtenido treinta mil rublos de subvención–, su desaparición física se hacía inminente; pero la verdadera causa de su declive fue que su tiempo había pasado, que se repetía a sí misma. En un último intento desesperado, Diaghilev dirigió una larga carta a Chejov ofreciéndole la dirección de la revista, juzgándole la única persona capaz de insuflarle nueva vida, de renovarla completamente y de captar de nuevo a los lectores. Pese a su insistencia, Chejov se negó una y otra vez; adujo motivos de salud –en efecto, su tuberculosis hacía impensable que dejara su residencia en Yalta para ir a vivir en San Petersburgo– pero lo cierto es que ni quería codirigirla con Diaghilev ni compartía en absoluto las ideas del crítico literario de *Mir Iskusstva*, Merejkovski.

¹⁷ Cfr. VASSUTINSKI-MARCADÉ, 1971, t. I, p. 743-768.



18. Interior del número 7 de 1910 de *Apollon*.

Mir Iskusstva dejó de aparecer a finales de 1904, pero un gran número de sus colaboradores estaban sólidamente formados y fueron capaces de continuar con una calidad independiente. Los escritores simbolistas Merejkovski, Balmont, Hippius, Briusov, Bieli, F. Sologub y Blok participaron en un periódico, *Viessi (La balanza)*, fundado en el mismo año y que perduró hasta 1909, que publicaba regularmente artículos críticos sobre los acontecimientos artísticos del país. La importancia de esta revista fue capital desde el punto de vista literario; en sus páginas aparecieron por primera vez muchas de las más importantes obras del simbolismo.

En este mismo periodo aparecieron dos grandes revistas mensuales, *Solotoie Runo (El Vellocino de Oro)* de 1906 a 1909, y *Apollon* que la sucedió de 1909 a 1917 y fue el último bastión del simbolismo ruso, al hacerse eco de todas las ramas de la creación artística. Hay que destacar que el movimiento de los simbolistas, aparte de sus investigaciones estéticas, se distinguió por un nivel cultural de gran envergadura. El clima espiritual de aquellos años anteriores a la revolución favorecía, como en el Renacimiento italiano, la amplitud de los escritores de la pléyade centelleante de simbolistas iniciados en diversas disciplinas: bellas artes, humanidades y matemáticas. No es de extrañar que, precisamente en aquella época, fueran traducidas las grandes obras de la literatura mundial. No hay sino que repasar alguna de aquellas notables traducciones para darnos cuenta de hasta qué punto la literatura rusa se había enriquecido. El poeta Annenski tradujo las tragedias de Eurípides, V.V. Rosanov, admirable estilista, la *Metafísica*



19. Sergei Diaghilev, Director de los *Ballets Russes*.

de Aristóteles. Debemos a D. Merejkovski las traducciones de *Edipo encadenado* de Esquilo, *Edipo Rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona* de Sófocles, y *Medea* e *Hipólito* de Eurípides. Las obras de Hugo von Hofmannsthal se conocieron en Rusia por la versión de Kuzmin y la poesía de Mallarmé por las versiones de M. Volochin. Las mejores traducciones de Valeri Briusov fueron las que hizo de *Dante*, *Goethe*, *Baudelaire*, *Verlaine*, *Maeterlinck*, *Verhaeren* y de los antiguos *poetas armenios*.

Solotoie Runo fue fundada por un rico comerciante moscovita, además de mecenas y pintor, N. Riabuchinski, que quiso emular a Diaghilev publicando una lujosa revista que fuera la heredera de *Mir Iskusstva*, aunque Riabuchinski estaba lejos de la erudición y la talla intelectual de Diaghilev. Sus anhelos y su razón de ser quedan reflejados en su primer número.

Nos ponemos en camino en una época tormentosa. A nuestro alrededor ruge el torbellino desencadenado de la vida que se renueva. En el fragor de la lucha, en medio de los problemas urgentes que surgen cada día, en presencia de las respuestas sangrantes dadas por la vida rusa, para muchas gentes el Inmutable palidece y se desvanece. Nuestras simpatías se dirigen a todos aquellos que trabajan para la renovación de la vida, no rechazamos ninguno de los problemas de la vida actual, pero creemos firmemente que es imposible vivir sin Belleza y que es preciso, junto con las instituciones libres, conquistar para nuestros descendientes una actividad creadora

*libre, resplandeciente y luminosa, siempre avivada por el deseo de la búsqueda incesante. Debemos conservar los eternos valores forjados por una larga saga de generaciones. En nombre de esta futura nueva vida, nosotros, buscadores del Vello de Oro, desplegamos nuestro estandarte*¹⁸

De esta forma, el antiguo mito de los Argonautas que partieron hacia Escitia reencarnaba en esta Rusia de principio de siglo que se veía a sí misma como el país de Medea. Un aire de alejandrismo, señal de toda una época, sopla en todas estas manifestaciones.

Las diferentes partes de *Solotoie Runo* estuvieron equilibradas desde sus comienzos. Lugar preponderante se reservó a las manifestaciones literarias, y se publicaron las obras de los más importantes simbolistas. Esto mismo distinguió a la revista de todas las demás empresas de este género y le confirió un alto valor. En sus columnas aparecieron textos de poetas, novelistas y críticos que formaron un grupo de notables colaboradores.

Además de las colaboraciones rusas, la redacción pidió la de personalidades francesas, y así a partir de 1908 aparecieron traducidos al ruso artículos de Charles Morice, Maurice Denis, Henri Merveille, y del mismo Matisse. De esta suerte el público ruso y sobre todo los jóvenes pintores estaban al día de los acontecimientos estéticos en Francia.

Durante los seis primeros meses de su existencia *Solotoie Runo* se publicó en dos idiomas, ruso y francés. Pero a partir de julio de 1906 solamente aparece en ruso, mientras que el índice, los títulos de las ilustraciones y el mismo nombre de la revista permanecen bilingües. En 1908 se redujo considerablemente el formato y la revista dejó de aparecer definitivamente a finales de 1909.

Los años que van de 1907 a 1914 fueron particularmente propicios a un crudo individualismo. Cada artista proclama su independencia, publica sus manifiestos, se entusiasma con las teorías más extravagantes, rehúsa la influencia de los grandes maestros del pasado, niega las doctrinas precedentes... Evidentemente, en tal atmósfera, la publicación de una nueva revista de arte ha de tener distinto aspecto que *Mir Iskusstva* o *Solotoie Runo*. A partir de octubre de este año, *Apollon* apareció en San Petersburgo bajo la dirección de Sergei Makovski, antiguo colaborador de *Solotoie Runo*, para durar hasta 1917.

Con *Apollon* San Petersburgo había tomado su re-

¹⁸ *Solotoie Runo*, enero de 1906, n° 1.

vancha sobre Moscú y había realizado sus secretos sueños. La revista reunió lo más selecto entre poetas, escritores, críticos y pintores: Balmont, Blok, Briusov, Sologub, Gumiliov, Kuzmin, Mandelstam, Volochin, Benois, Evreinov, Kandinsky, Lukomski, Meyerhold, Chulkov, Bakst, Dobujinski, Serov, Somov, Petrov-Vodkin, Rörich... En su primer número, el editorial de Makovski decía:

Además de los artículos de carácter general, exponiendo de forma exhaustiva los fines de la revista y de una crónica que abarque, bajo la redacción de un colaborador permanente, todos los acontecimientos artísticos y literarios del mes (poesía, prosa, artes plásticas, exposiciones, arquitectura, teatro y música en Rusia, las novedades y las exposiciones en Francia, Alemania, Polonia, Inglaterra; literatura escandinava, bibliografía literaria), figurarán en la revista bajo la forma de almanaques mensuales (con una paginación especial) versos, novelas y dramas de escritores rusos y extranjeros (en traducciones literarias) así como dibujos originales (arte gráfica) y reproducciones (autocopias, fotocopias, litografías, etc.) para ilustrar estos artículos. Para la realización del programa previsto, la revista comprende las siguientes rúbricas: Rúbrica artística; Problemas generales de literatura y crítica artística; Problemas de arte y crítica estética; Música; Teatro; Las abejas y las avispas de Apolo; Crónicas; Almanaque literario. En la redacción de la revista se organizarán exposiciones periódicas de cuadros y veladas literarias por invitación.¹⁹

Makovski mantuvo sus promesas y *Apollon* se convirtió en breve en un verdadero árbitro en todo lo relativo al arte y la literatura. Sus gustos, algo anticuados y un tanto retrógrados le impidieron aventurarse en el arte de vanguardia y juzgarlo positivamente. Pero la calidad de sus colaboraciones le aseguró un éxito cada vez mayor entre sus lectores.

Podemos, gracias a *Apollon*, reconstruir el verdadero rostro de una época en crisis. Nos ofrece por demás una abundante cosecha de ensayos críticos, de noticias de corresponsales, de reseñas de exposiciones de pintura, tanto de Rusia como del resto de Europa, de creaciones teatrales, de conferencias...

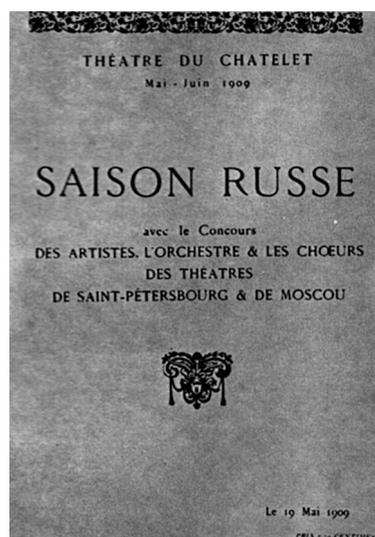
Apollon hizo suya la lucha contra la deshonestidad en todos los dominios de la creación, contra todos los atentados al buen gusto, contra todos los engaños, ya se trate de fingimientos, de artifi-

¹⁹ *Apollon*, oct. de 1909, n° 1.

²⁰ *Apollon*, oct. de 1909, n° 1.

²¹ *Apollon*, oct. de 1909, n° 1.

²² BUSTAMANTE GARCÍA, Jorge (trad.). *Cinco poetas rusos: Blok, Sologub, Gumiliov, Ajmátova, Mandelstam*. Bogotá: Norma, 1995.

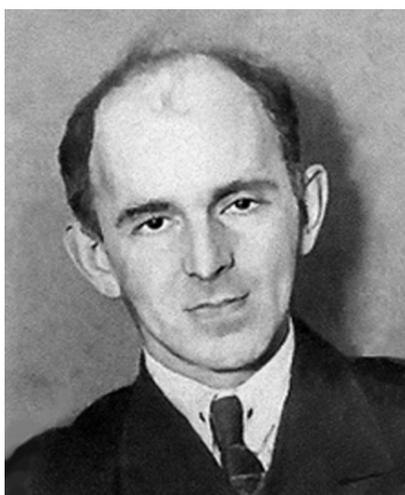


20. Cartel para la *Saison Russe* de los *Ballets Russes* en el Teatro de Chatelet de París en mayo y junio de 1909.

*cios, de pedanterías o de cualquier otro abuso de las apariencias en el arte.*²⁰ Igualmente, la revista determinó su posición fundada en la búsqueda constante de un arte libre, armónico, fuerte y vivo, más allá de la mórbida disgregación del espíritu y del pseudoespíritu innovador.²¹

Desde sus inicios, *Apollon* quiso ser una revista puramente estética. En el primer número Aleksandr Benois publicó su artículo *A la espera de un himno a Apolo* donde afirmaba claramente la necesidad de liberar al arte de la búsqueda de la utilidad degradante lo mismo que del arte por el arte, puesto que el arte no viene sino de Dios y no existe sino para Dios.

Aunque *Apollon* fue siempre el órgano principal del simbolismo ruso, en el primer número del año 1913 se publicó el manifiesto del *akmeísmo*, de la pluma del poeta Nikolai Gumiliov, *Los preceptos del simbolismo y del akmeísmo*, en el que éste proclama sin valor las últimas obras de los simbolistas, lo mismo que las de los ego-futuristas, los futuristas y otras hienas que siguen siempre al león. El *akmeísmo* prefería hacerse llamar *adamismo* por su atracción a todo lo que fuera fuerte, claro y viril. En este mismo número de la revista el poeta akmeísta Sergei Gorodetski²² ataca a los



21. Osip Mandelstam, poeta akmeísta ruso (asesinado por Stalin).

simbolistas y les reprocha envolverse en la *toga de la incomprendibilidad*, mientras que los akmeístas aspiran a *la unidad indivisible de la tierra y el hombre*. En el segundo número de *Apollon* de 1913 el gran poeta Osip Mandelstam²³ afirma a su vez que la poesía no puede prescindir del diálogo. Podemos ver como *Apollon*, aun rehusando las búsquedas de la vanguardia rusa, intentó renovarse admitiendo la poética del *akmeísmo* que, aunque se oponía a los sueños vagos e imprecisos del simbolismo sobre los otros mundos, no rechazaba, en su aprehensión carnal, directa y sensual de la realidad, los valores metafísicos, éticos y estéticos universales.

Bibliografía

- ABOLLADO, Luis. *Literatura rusa moderna*, Barcelona, 1971.
 Ac. de CC de la URSS. *Clásicos de la literatura rusa*, Moscú, 1973.
 Ac. de CC de la URSS. *Clásicos de la literatura rusa y de la literatura de la URSS*, Moscú, 1976.
 AKSAKOV, S. T. *Recuerdos de la vida de estudiante*, Madrid, 1930.
 AKSAKOV, S. T. *Crónica de familia*, Moscú, 1986.
 BENOIS, A. *Istoriia Russkogo Iskusstva*. San Petersburgo, 1902.
 BENOIS, A. *Vozniknovieni Mira Iskusstva*, Leningrado, 1928.
 BIELINSKI, V. G. *Obras completas*, Moscú, 1955.
 BOWLT, J. G. *Russian art 1875-1975: A collection of essays*, Nueva York, 1976.

- BUKCLE, R. *Diaghilev*, Madrid, 1991.
 BUSTAMANTE GARCÍA, Jorge (trad.). *Cinco poetas rusos: Blok, Sologub, Gumiliov, Ajmátova, Mandelstam*. Bogotá, 1995.
 CHEJOV, A.P. *Obras completas y correspondencia*, Moscú, 1949.
 CHERNICHEVSKI, N.G. *¿Qué hacer?*, Madrid, 1984.
 CHERNICHEVSKI, N.G. *Relaciones estéticas entre el arte y la realidad* (tesis doctoral). Moscú: Universidad de Moscú, 1855.
 DIAGHILEV, Sergei. *Cuestiones complejas (Mir Iskusstva, nº 1)*, S. Petersburgo, 1898.
 FERNÁNDEZ VENTURA, N. *Páginas de la historia del Ballet Ruso y Soviético*, Madrid, 1985.
 GARCÍA-MÁRQUEZ, V. *España y los Ballets Russes*, Granada, 1989.
 GOGOL, N. *Cuentos ucranianos*, Buenos Aires, 1947.
 GOGOL, N. *Cuentos y leyendas de la vieja Rusia*, Buenos Aires, 1939.
 GRAY, C. *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Londres, 1962.
 HERZEN, A. I. *Mi pasado y pensamientos*, Moscú, 1987.
 HERZEN, A. I. *Cartas sobre el estudio de la naturaleza*, Madrid, 1968.
 HERZEN, A. I. *Crónica de un drama familiar*, Barcelona, 1906.
 HERZEN, A. I. *Fisiología de la voluntad*, Madrid, 1980.
 HERZEN, A. I. *Sochineniya*, Moscú, 1958.
 HOFFMANN, E.T.A. *Los elixires del diablo*, Madrid, 1972.
 HOFFMANN, E.T.A. *Vampirismo, seguido del magnetizador*, Madrid, 2010.
 HOFFMANN, E.T.A. *Les Automates – Et autres nouvelles*, París, 1995.
 HOFFMANN, E.T.A. *Cuadros nocturnos*, Madrid, 2009.
 HOWARD, J. *Union of Youth, The*, Manchester, 1993.
 KIRICHENKO, E. *Russian design*, Nueva York, 1991.
 KUROCHKINA, T. *Kramskoy. Russian Painters of the XIX Cent.* Moscow, 1989.
 LEVEDEB, A. *Itinerants, The*, Leningrado, 1982.
 LO GATTO, Ettore. *La literatura rusa moderna*, Buenos Aires, 1972.
 MARCADÉ, V. *Le renouveau de l'art pictural russe*, Lausanne, 1971.
 NEKRASOV, N.A. *Obras completas y correspondencia*, Moscú, 1952.
 PISAREY, D.I. *Obras*, Moscú, 1955.
 POGGIOLI, R. *The poets of Russia (1890-1930)*, London, 1960.
 POBIEDOVA. *Lanceré*. Moscú, 1931.
 REEVE, F.D. *Aleksandr Blok, between image and idea*, Londres, 1981.
 RUDNITSKII, K. *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, Nueva York, 1988.
 STASSOV, V.V., *Izbranoie*, Moscú, 1951.
 TIENICHEVA, M. K., *Impresiones de mi vida*. París, 1933.
 TURGUENIEV, I. *Padres e hijos*, Madrid, 2007.
 TURGUENIEV, I. *Recuerdos de un cazador*, Madrid, 2011.
 TURGUENIEV, I.S. *Obras escogidas*, Moscú, 1930.
 VASSUTINSKI-MARCADÉ. *La littérature dramatique en Russie de 1900 à 1914 en L'anné 1913*. París, 1971.

²³ BUSTAMANTE GARCÍA, Jorge (trad.), 1995.