

KAROLINA KUMOR

ORCID: 0000-0003-0249-7201

Uniwersytet Warszawski

Correo: k.kumor@uw.edu.pl

El auto sacramental en busca de un nuevo espacio teatral. Apuntes sobre la presencia del género barroco en el teatro polaco

Palabras clave: auto sacramental — puesta en escena — teatro polaco.

Resumen

El presente artículo se centra en el tema de la recuperación, para otros contextos socioculturales y lingüísticos, de un género dramático tan complicado como es el auto sacramental. El propósito del trabajo es repasar la historia de la acogida teatral de piezas eucarísticas barrocas en la Polonia de los siglos XX y XXI, abordando asimismo la cuestión de la traducción de los textos calderonianos como requisito indispensable para el diálogo intercultural. Se indaga el lugar que ocupan las representaciones de los autos en el panorama teatral polaco, su calidad artística y las soluciones estéticas propuestas.

Partiendo de la premisa de que el teatro es un medio singular capaz de traspasar tanto fronteras espaciotemporales como brechas culturales y lingüísticas, nos proponemos aquí indagar el tema de la presencia del auto sacramental en la escena polaca. Nuestro artículo se inserta, de este modo, en una serie de estudios sobre cómo la sociedad polaca ha recibido y recibe el teatro español, siguiendo la tendencia que numerosos hispanistas polacos han tomado desde hace tiempo. Entre ellos destaca la labor de Urszula Aszyk (2017: 7), quien en una de sus publicaciones más recientes, bajo el sugerente título de *Fuera de contexto*, nos lanza una pregunta que no ha perdido un ápice de actualidad: “¿en qué medida es posible transferir una obra de teatro de una cultura a otra?”. Se refiere, en esta ocasión, a otro volumen de estudios, *La obra de teatro fuera de contexto*, en el que leemos: “El problema de trasladar las obras de teatro de una cultura a otra se concibe no solamente como una cuestión de traducir el texto, sino de trans-

mitir su significado y adaptarlo a su nuevo ambiente cultural, de modo que cree nuevos significados” (Scolnicov, 1991: 11).

Estas cuestiones (que atañen al proceso de traslación de cualquier obra teatral procedente de una cultura determinada a otra) adquieren, si cabe, más relevancia cuando tratamos de recuperar, para otros contextos, un género dramático tan complicado como es el auto sacramental. Sin entrar en detalles, recordemos que se trata de un género orientado a la difusión de la doctrina católica, que surge y se desarrolla en un contexto histórico-cultural concreto: el de la España del Siglo de Oro, con la ideología propia de su tiempo, ligada a un ferviente catolicismo y a la lucha contrarreformista. Teniendo todo ello en cuenta, las preguntas que nos planteamos son las siguientes: ¿hasta qué punto es posible la comprensión del auto sacramental fuera de su marco histórico original? ¿Sigue siendo la fórmula calderoniana un teatro vivo, capaz de inspirar a directores de escena contemporáneos y —lo que resulta aún más importante— de impresionar a espectadores actuales? ¿O es que tal vez se ha convertido en una mera reliquia del pasado, reservada a las recuperaciones escénicas de carácter arqueológico? En nuestra búsqueda de respuestas a esas y otras preguntas que podrían surgir, nos proponemos hacer un repaso a la historia de la acogida teatral del auto calderoniano en Polonia, abordando asimismo la cuestión de la traducción de los textos de este autor como requisito indispensable para el diálogo intercultural.

Las primeras traducciones de autos sacramentales al polaco tuvieron lugar, como cabría esperar, en el ámbito eclesiástico de principios del siglo XX. En 1915, Witold Nowakowski dio a conocer su adaptación de *Los misterios de la Misa* y, posteriormente, en 1928, vio la luz la traducción libre de *La cena de Baltasar* de Józef Bujar. Sendos casos representan versiones de escasa calidad artística que fracasaron a la hora de transferir el vigor y la profundidad propios de la poesía calderoniana. Esto no solo se debió a la falta de competencia poético-lingüística de los autores (que, al no dominar la lengua española, tuvieron que partir de traducciones alemanas), sino también a su escasa familiaridad con las pautas genéricas del auto sacramental y a su incapacidad para valorar debidamente la expresión poética de Calderón. Prueba de ello son las palabras del propio Nowakowski (1936: 3), quien definió la obra como “un cuadro religioso muy bello” de “estilo y rimas fáciles”, cuya escenificación carecería de cualquier complejidad técnica¹. Bujar, en comparación, parece haber sido más consciente de la maestría del original calderoniano y de los problemas que su traducción acarrea, tanto a nivel lingüístico como escénico. No obstante, movido por intenciones puramente didácticas, apostó por una serie de reducciones y simplificaciones para facilitar la difusión y representación del texto en el ámbito de las asociaciones católicas (Bujar, 1928: 5–6). Es por ello que las tempranas traducciones de los autos sacramentales terminaron convirtiéndose en simples rarezas bibliográficas que no cobrarían vida en los escenarios polacos, con la salvedad de aquellas representaciones eclesiásticas de público bien reducido, tal

¹ Todas las traducciones del polaco son nuestras.

y como ocurrió con *Los misterios de la Misa*, escenificado durante el Congreso Eucarístico de Radom en 1932 (*Katolik Polski*, 1932: 1).

La situación de la recepción del auto sacramental en Polonia no cambiaría hasta bien entrados los años ochenta del siglo pasado, cuando por fin aparecieron traducciones fehacientes de tres muestras emblemáticas del género: *El gran teatro del mundo*, *Los encantos del pecado* y *La vida es sueño*, elaboradas por el hispanista e historiador del arte Leszek Biały. Si bien el traductor procuró guardar una fidelidad máxima al original, terminó abandonando su compleja estructura métrica para sustituirla por el sistema de versificación polaco (que usa el endecasílabo)² con la clara intención de acrecentar la probabilidad de su puesta en escena en Polonia. Las traducciones de Biały, realizadas entre 1982 y 1984, comenzaron a circular también por las mismas fechas en los ámbitos escénicos, llamando la atención de algunos directores de teatro polacos. En palabras del mismo traductor, este interés se debió, en parte, al peculiar ambiente en el que se movía la sociedad polaca después del movimiento de *Solidaridad* y la imposición de la ley marcial, es decir, “un ambiente agobiante de represión cotidiana y mentira oficial” en el que, sin embargo, flotaba “una enorme necesidad social de olvidarse de esta realidad nefasta y una gran demanda del diálogo sobre los valores elementales de la existencia” (Biały, 2001: s.p.). El contexto sociopolítico y cultural de la Polonia de los ochenta favoreció, sin duda, la entrada del auto calderoniano a los escenarios polacos y su divulgación entre un público más amplio, sirviendo de plataforma para un diálogo “centrado en una reflexión ética y filosófica”, con puntos “de referencia universales, bien arraigados por otra parte en la tradición y civilizaciones polacas” (Biały, 2000: 236).

El primer montaje que se sitúa en esta línea es el de *El gran teatro del mundo*, que en 1986 realizó la compañía Teatro de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Teatro de Witkacy) en Zakopane, una de las escenas más interesantes en la Polonia de los ochenta³. Su director, Andrzej Dziuk, animaba a una lectura metafísica y existencial del texto calderoniano, procurando demostrar la existencia de unos valores bien distintos a los de la gris y deprimente realidad polaca de la época, privada de perspectiva y esperanza. La escenografía y el vestuario de Tadeusz Brzozowski, célebre pintor polaco contemporáneo, dotaron al montaje de valores visuales excepcionales, y la peculiar disposición del espacio, que se basaba en el esquema del círculo, no solo acentuó el sentido del texto calderoniano, sino que también le confirmó otros nuevos. Desde el principio de la representación, el público ya era invitado a participar en una especie de juego teatral que preten-

² Inicialmente en forma de ediciones sueltas, los autos se reúnen y publican en 1997 en la prestigiosa serie de la Biblioteca Nacional, con un amplio estudio de las obras incluidas en el volumen a cargo del mismo traductor.

³ La compañía del Teatro de Witkacy fue fundada dos años antes del estreno de *El gran teatro del mundo* por un grupo de recién graduados de la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia, que se reunieron en torno al director de escena y escenógrafo Andrzej Dziuk, desde entonces jefe general y artístico del teatro. La herencia de la obra de su patrono (Witkacy), unida a la personalidad artística de Andrzej Dziuk y su peculiar fórmula del teatro entendido como confesión, hicieron que la escena de Zakopane se convirtiera en un punto de referencia en el panorama teatral polaco.

día recrear, en un plano metafórico-simbólico, una cosmogonía bíblica. Al entrar en una sala vacía y cubierta de telones negros, el espectador experimentaba una sensación de desorientación e inseguridad debido a la imposibilidad de acogerse al pacto convencional del teatro que reside, entre otros, en una clara división entre el espacio de la escena y el del público. Si bien inicialmente reinaba el caos, el espacio pronto empezaba a concretarse: mientras que el Mundo, vestido de juglar, escuchaba las órdenes del Autor, en la sala se iban colocando bancos de madera e ingresaban carros que se disponían en forma de círculo. El espectador, de este modo, funcionaba como asistente en el proceso de creación del espacio teatral y de la génesis del mundo en el plano metafórico-simbólico. Como advierte al respecto la estudiosa de teatro Violetta Sajkiewicz (2002: 207), el espacio de actuación “estaba rodeado por un círculo de espectadores y, más allá de las puertas del nacimiento y de la muerte, se escondían fuerzas misteriosas y desconocidas. En las ruedas cósmicas, otros círculos alejados del centro simbolizan el incremento de una distancia mística entre Dios y el hombre”.

Una vez que se conseguía establecer una línea divisoria entre la escena y el público, se pasaba a la actuación de los personajes-actores, que ocupaban cinco carros-mansiones, con la única excepción del Pobre, que merodeaba por los confines del escenario. Si bien el uso de carros como elementos funcionales del decorado apuntaba claramente a la tradición española de representación los autos en el siglo XVII, en el contexto teatral polaco de los años ochenta constituyó una relativa novedad, cuyo potencial dramático no pasó desapercibido y una parte de la crítica no escatimó elogios a este recurso escenográfico. Al igual que en la España barroca, los carros funcionaban como microescenas con su propio telón y decorado, y que no solo brindaban una ocasión para el despliegue de acciones dramáticas simultáneas, sino que también contribuían de modo extraordinario a la parte visual del espectáculo. La elección de la gama cromática para cada carro (que iba desde el púrpura y el rosa hasta el gris, el verde y el dorado) entonaba con la condición de los personajes dentro de ellos, prestándose fácilmente a las interpretaciones en clave simbólica. Asimismo, la distribución espacial del montaje de Zakopane potenciaba la lectura existencial y metafísica del texto original: los personajes, a pesar de mantener un aparente diálogo, en ningún momento compartían un espacio común; existían y actuaban dentro del ámbito de sus pequeñas y claustrofóbicas cajas, claros referentes de la soledad y la alienación del ser humano (Łubieniewska, 2013: 169). Esos recursos escenográficos, junto con otras transformaciones en la distribución espacial (como intercambios varios entre el espacio del público y el escenario), intentaban involucrar aún más al espectador, a quien hacían siempre partícipe de la ceremonia teatral. Se creaba, pues, un ambiente próximo a los misterios, que imponía sobre los espectadores la necesidad de concelebrar el acontecimiento teatral y la dimensión metafísica de la vida. De este modo, tal y como sostiene Kazimierz Sabik (2000: 217), se “supo refrescar las convenciones del antiguo teatro religioso, las de los misterios y moralidades, insuflándoles una nueva vida y contenidos capaces de atraer al público moderno y de hacerle reflexionar sobre temas existenciales y metafísicos de permanente actualidad”.

El gran teatro del mundo volvería a ser representado tres años después, en 1989. Al igual que en el caso del montaje de Zakopane, el interés por el auto sacramental surgió al margen de los grandes centros culturales de Polonia, en el Białostocki Teatr Lalek (Teatro de Títeres de Białystok)⁴. El montaje de Tadeusz Słobodzianek se fundamentaba en la estética de la compañía teatral y en el uso de máscaras. La puesta en escena recurría principalmente a dos tipos de máscaras: aquellas que se colocaban en la cabeza y los antifaces que cubrían tan solo la mitad de la cara. Mientras que las primeras representaban cabezas de animales y las llevaban puestas el Mundo y su cortejo de cinco ayudantes salvajes (figuras añadidas a la representación que actúan solo con gestos y movimientos), las semimáscaras se las colocaban los personajes-actores con el objetivo de representar sus respectivos papeles. La asunción de roles en el gran teatro del mundo venía acompañada, asimismo, del acto de investidura que se producía delante del público: los personajes, inicialmente en camisas y pantalones blancos, vestían atributos y trajes nuevos, de entre los cuales es de destacar el vestido rojo y dorado de la Hermosura, que por su corte bien podría recordar los trajes de las meninas de Velázquez⁵. Según podemos observar en las fotos del espectáculo, la escenografía —sencilla en su forma, pero eficaz desde el punto de vista dramático— se limitaba a una estructura de madera que en el fondo formaba una especie de balcón, desde donde el Autor observaba la acción. Por debajo estaban situadas dos puertas, también de madera, por las que los personajes entraban y salían para interpretar sus papeles al son de la música de órgano.

A pesar de los incuestionables valores pictóricos y musicales del montaje, el resultado artístico, al parecer, no fue satisfactorio. Las escasas reseñas publicadas después del estreno de *El gran teatro del mundo* en Białystok critican la pésima interpretación de los actores y la falta de ritmo de la obra. Según Olga Pacewicz (1989), la tensión dramática disminuía justo en aquellos momentos en los que el director procuraba unir lo sublime con lo vulgar, al tiempo que se burlaba de lo sagrado. La obra no se mantuvo mucho tiempo en la cartelera del Teatro de Títeres en Białystok y la documentación conservada en el archivo teatral es escasa. Si bien entre las razones para ello hallamos las arriba mencionadas deficiencias del montaje, tampoco podemos descartar algunos factores ajenos a lo puramente artístico que pudieron influir igualmente en la fugaz presencia del espectáculo en cartelera. Cabe señalar, pues, que en aquel momento todos los teatros polacos se encontraban en una situación de incertidumbre de cara al futuro de la transformación sociopolítica que se estaba avecinando. Aun cuando 1989 fuera para Polonia, ante todo, un año lleno de esperanza, lo cierto es que la vida teatral del país se caracterizaba por una inestabilidad nunca antes vista, hecho que inevita-

⁴ El grupo, fundado en 1953, saca partido en su labor artística a las más variadas técnicas de títeres, pero también a las distintas formas del teatro visual, teatro de objetos, de máscara y de actor.

⁵ El vestido puede contemplarse en un almacén del teatro que preserva una impresionante colección de marionetas y disfraces, llamado *El Sótano de las Marionetas*. En el mismo lugar se encuentra también la máscara de pájaro de color violeta que llevaba la Ley de Gracia, y el tapiz con una calavera que colgaba encima de la puerta-ataúd.

blemente desembocó en cambios continuos e imprevistos, tanto en el repertorio como en la composición de las compañías⁶.

También en 1989, el montaje de *Los encantos de la culpa*, otro auto calderoniano, tuvo una efímera vida escénica. Este fue representado en otra zona de Polonia, por el teatro Drugie Studio Wrocławskie (Segundo Estudio de Wrocław) que ocupó el lugar del Teatr Laboratorium (Teatro Laboratorio) de Grotowski después de su disolución oficial en 1984. Allí, en el mismo espacio en el que años atrás había tenido lugar la mítica puesta en escena de *El príncipe constante*, Mirosław Kocur estrenó su propia versión del auto calderoniano. La idea del director consistía en ubicar las alegorías calderonianas en el contexto histórico-cultural de la España del Siglo de Oro, incluyendo una serie de citas y referencias al ideario cultural, artístico y religioso del barroco español. En esta línea se sitúa, por ejemplo, el uso, como parte del atuendo, de los capirotos, que remiten a los tribunales de la Santa Inquisición o a las procesiones de penitentes. Aunque en principio el espectáculo no pretendía imitar las convenciones barrocas del teatro español, sí que podían percibirse ciertas alusiones al modo de representar el auto en los tiempos de Calderón; entre ellas, la utilización del carro como la nave de Ulises transitando por un suelo oscuro (el mar). Otro elemento escenográfico que, por un lado, ofrecía grandes posibilidades para la multiplicación de significados y que, por el otro, enriquecería el movimiento escénico, lo constituyó una alta estructura de escaleras que simbolizaba la Torre de Babel. Los actores, que subían y bajaban por ella, demostraban su destreza física con sus acrobacias y se disponían para formar con sus variopintos trajes mosaicos cada vez más nuevos. No obstante, como observa Niziołek (1989: s.p.) en su crítica al espectáculo, “el director se deja llevar por su erudición, multiplica alusiones y citas culturales, sin llegar a crear sentidos suficientemente comprensibles para todo el espectáculo. [...] Los signos que se construyen en la escena no logran dialogar entre sí. Una vez descodificados, se convierten en signos vacíos”. Efectivamente, la gran mayoría de los observadores valoró lo interesante del montaje desde el punto de vista formal y visual, pero lo juzgaron carente de contenido, demasiado erudito y, por ello, incapaz de emocionar al público; en suma, un conjunto de cuadros móviles bonitos que no llegaban a convertirse en un verdadero drama.

Seis años más tarde, en 1995, de nuevo, Słobodzianek ofreció una lectura de *Los encantos de la culpa* diferente a la propuesta por Kocur. No obstante, esta vez lo hizo en el Teatr Dramatyczny (Teatro Dramático) de Varsovia y en un momento en el que la joven democracia polaca parecía haberse consolidado. A diferencia del montaje de Wrocław, que era ajeno a todo tipo de intentos de actualizar la materia dramática, la puesta en escena de Varsovia quiso ubicar el auto calderoniano en el contexto de la cultura contemporánea, con el fin de mostrar al *everyman* de los noventa, tan expuesto a las tentaciones que derivan de la

⁶ Aunque el espectáculo no obtuvo el reconocimiento de la crítica, al parecer, sí que gustó al público, según hemos podido comprobar en una conversación privada mantenida con uno de los actores del reparto, Krzysztof Pilat, en octubre de 2016 en Białystok.

vida posmoderna. Para ello, el director sustituyó la iconografía barroca tradicional por la representación pictórica propia de finales del siglo XX. El Hombre-Ulises, en traje negro al estilo contemporáneo, deambulaba por una luminosa casa de citas o teatro de varietés con una entrada de color púrpura y una mesa-altar que presentaba un enorme crucifijo de madera. Si el primer espacio lo gobernaban la seductora y lujuriosa Circe-Pecado junto con Vicios y Sentidos, el otro era el dominio indiscutible del Entendimiento y la Penitencia, que personificaban un severo cura en sotana negra y una niña vestida de primera comunión. Como advierte Sabik (2000: 218), en la configuración del personaje del cura hay “una clara y, dicho sea de paso, irónica y burlona alusión al papel de la Iglesia Católica en la lucha contra la relajación de costumbres en la Polonia de los años noventa”. Pero, quizá, donde mejor se pudo percibir el proceso de traslado del auto al terreno de la cultura contemporánea fue en los personajes de Vicios. Dichos personajes los representaban mujeres jóvenes de ligera vestimenta, haciendo despliegue de toda una gama de colores; ellas, según la crítica, bien podrían haber sido sacadas de las famosas calles de París (Gruszczyński, 1995) o de cualquier revista erótica moderna (Pawłowski, 1995).

Las transformaciones del plano visual del espectáculo, todas ellas orientadas a la actualización de la materia dramática, afectaron también a su sentido más profundo. Así pues, la adaptación de Słobodzianek de *Los encantos de la culpa* se convirtió en una obra que trataba, más que del pecado o de la salvación, del amor y de las dudas del hombre contemporáneo, siempre oscilando entre la naturaleza y la metafísica, entre el placer y el deber. Asimismo, se trataba el tema de la Iglesia católica que, con su ortodoxa actitud hacia el sexo, impide que el hombre encuentre su propio camino. Uno de los críticos señala que en el espectáculo varsoviano “no es la Iglesia la que triunfa, sino el amor”, para añadir más tarde que “no está nada seguro quién ha triunfado en esta moralidad”, puesto que en la última imagen que se descubre ante los ojos del espectador puede atisbarse la nave de la Iglesia transformada en la balsa de Medusa, en la que se balancean unos cuerpos sin vida (Pawłowski, 1995). Según admitiría el propio director de la puesta en escena, él nunca quiso provocar sino “mostrar las contradicciones que hay entre los valores cristianos y la vida. A mí me interesa —constata— la pregunta por los orígenes de esta tensión, de estas contrariedades” (Słobodzianek, 1995). Ahora bien, si este intento suyo de relectura y actualización del auto calderoniano fue relativamente bien acogido por la crítica, esta coincidió en acusar al director de malgastar la oportunidad para crear un gran montaje que pudiera haberse convertido en un hito, un punto de referencia dentro del panorama teatral del momento. Al igual que ocurrió con la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* de Białystok, los críticos le reprocharon no haber sabido crear una tensión lo suficientemente dramática como para conmover al público, así como sus fallos dirigiendo la interpretación de los actores y actrices.

En la década de los noventa el público polaco pudo deleitarse con una nueva versión de *Los encantos de la culpa*, realizada dos años antes de la puesta en escena varsovia (esto es, en 1993) por el mencionado Teatro de Witkacy en Zakopane

y bajo la misma dirección de Dziuk. El espectáculo, titulado *La tentación*, no se limitó a reproducir literal y exactamente el texto calderoniano. En esta ocasión quiso cobrar la forma de un varieté inspirado en el citado auto sacramental y la Biblia, que además incluiría fragmentos de textos de Shakespeare, Słowacki, Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire y Dostoievski, entre otros (Łubieniewska, 2013: 230–231). Gracias a estos retazos con múltiples personajes literarios se consiguió una imagen de la naturaleza humana en su totalidad, que abarcaba el mayor repertorio imaginable de los pecados cometidos a través de los tiempos. Desde el punto de vista del contenido, la perspectiva indiscutiblemente cristiana se yuxtapuso a una contemporánea, privada de fundamentos metafísicos. Desde el punto de vista formal, el espectáculo presentó un alto grado de complejidad: se desarrollaba en varios planos, multiplicando tramas, epatando con imágenes y operando con poéticas teatrales heterogéneas. Como elemento unificador sirvió la muy sugestiva y pictórica forma visual, que le debemos al conocido pintor y escenógrafo polaco Jerzy Duda-Gracz, así como la convención onírica en la que se insertaba el espectáculo.

Ahora bien, en este punto termina nuestro recorrido por las puestas en escena polacas del auto sacramental a lo largo del siglo XX. En los albores del nuevo milenio, Biały (2001: s.p.), traductor del teatro calderoniano, admitía muy convencido que “tarde o temprano, habr[ía] más puestas en escena de los autos calderonianos en Polonia”. Si bien los autos sacramentales ofrecen posibilidades escénicas casi ilimitadas, mirando retrospectivamente desde 2021, podría decirse que el hispanista polaco se mostró demasiado optimista respecto a la presencia del auto sacramental en los escenarios locales. En lo que llevamos de siglo no se ha producido ningún *boom* autosacramental en Polonia; al contrario, el interés por el género barroco y todo el ideario religioso, metafísico y existencial que representa se ha frenado radicalmente. Si omitimos la lectura dramatizada de *El gran teatro del mundo* en el Laboratorium Dramatu (Laboratorio del Drama) en 2018 —otra vez bajo la dirección de Słobodzianek—, el auto sacramental habría resurgido tan solo en una ocasión, que sepamos. Durante el verano de 2015, en Rzeszów, se estrenó un espectáculo basado en *El gran teatro del mundo* calderoniano, realizado por el Teatr Jaruga, bajo la dirección de Andrzej Piecuch⁷ y en colaboración con el Teatr Animagia. El auto se representó al aire libre, próximo a la fuente multimedia de Rzeszów, con la participación de más de veinte actores. Por su estética podría deducirse que la puesta en escena apuntaba claramente a la tradición del teatro popular y el teatro de feria, siendo prueba de ello el uso de máscaras y grandes marionetas, además de carros de feria como elementos esenciales de la escenografía. El espectáculo se fundamentaba principalmente en la pantomima (el único personaje que habla es el Autor), la exageración gestual de los actores y actrices, el recurso de la música y el uso de las primitivas tablas de

⁷ El Teatro Jaruga es una compañía privada fundada en 1991 que en su labor artística se inspira en la cultura popular. En su repertorio se hallan, en particular, espectáculos al aire libre de carácter ritual o lúdico.

madera con nombres que nos permiten descubrir la identidad de cada uno de los personajes: Discreción, Hermosura, el Rico, el Pobre, etc. Sin querer desmerecer la lectura de Piecuch de *El gran teatro del mundo*, cabe advertir que su adaptación está fuertemente contaminada por elementos medievales, y por las danzas de la muerte en particular. Donde mejor se puede percibir dicha influencia es en la última parte del espectáculo, en la que figuras de esqueletos de gran tamaño invaden la escena. Según la prensa, el público mostró un interés excepcional por el montaje; pero, por muy interesante y original que fuera la iniciativa del Teatro Jaruga para recuperar la fórmula del auto sacramental recurriendo a nuevos medios de expresión escénica, la representación no consiguió rebasar los límites de una representación local, presentando tan solo tres funciones: una en Rzeszów y otras dos en localidades pequeñas circundantes (Siedliska y Wielopole).

Llegados a este punto, debemos señalar que, sin contar las primeras tentativas fracasadas de los años treinta, el interés por los autos sacramentales surge en Polonia solo en la década de los ochenta del siglo pasado a raíz de la aparición de las traducciones de Biały y, de alguna manera, también como resultado de la turbulenta situación sociopolítica del país. Durante los treinta y cinco años que han transcurrido desde el estreno nacional de *El gran teatro del mundo* en 1986 y hasta la fecha, el público polaco ha podido contemplar seis montajes diferentes de *El gran teatro del mundo* y de *Los encantos de la culpa*. Sorprende, en este contexto, el desinterés de los hombres de teatro por el tercer auto traducido, *La vida es sueño*, que hasta el momento no ha visto las luces de las candilejas. Pero, más allá del mero cómputo de los montajes, lo que resulta más interesante es el lugar que estos ocupan en el panorama teatral polaco, su calidad artística y las soluciones estéticas propuestas.

Si desde el punto de vista geográfico las representaciones del auto calderoniano se distribuyeron con cierta armonía haciendo acto de presencia en distintas regiones de Polonia, el género sacramental, en un orden diferente de las cosas, parece permanecer en el dominio de tan solo unos pocos directores de escena. Todos ellos se acercan al universo calderoniano (algunos, como Dziuk y Słobodzianek, en más de una ocasión) desde unas posiciones estéticas e ideológicas bien definidas. En su mayoría suelen ser autores más bien disidentes. Ellos mismos se sitúan en oposición a la vida teatral oficial de su tiempo, siendo autores que exploran siempre nuevas vías para construir su propio lenguaje escénico y que se muestran incumbidos en temas existenciales, metafísicos o trascendentales, al tiempo que se alejan del posicionamiento católico. Por lo general, todos ellos rechazan, desatienden o ponen en cuestión el carácter dogmático del género barroco pretendiendo, ante todo, subrayar sus valores universales. Descubren en él, además de sus incuestionables valores formales y enormes posibilidades escénicas, lo que Antonio Regalado (1995: 32) ha definido como “un paradigma artístico capaz de despertar motivos olvidados, entre los que se destaca nuestra necesidad de orientarnos por medio de un orden simbólico que nos haga presente una imagen dramática de la existencia”. Este es, sin duda, el caso de Dziuk, quien en la materia del auto percibe posibilidades para recuperar la fórmula

del teatro-misterio. Pero también es el caso de Kocur, quien pretende recrear el ambiente del auto sacramental en su estado originario y puro. Słobodzianek, en cambio, sitúa sus montajes de las piezas eucarísticas en la línea del teatro que él mismo escribe, abiertamente en contra de la religiosidad ortodoxa y que Ewa Dąbek-Derda (2003) ha denominado con acierto como “historias no-divinas”. Por último, está Piecuch, quien apuesta por explotar principalmente los aspectos lúdicos del género.

Tal diversidad de enfoques adoptados conlleva una riqueza formal que los directores polacos emplean para crear y codificar nuevos contenidos que atraigan al público moderno. Todos ellos, conscientes de las enormes posibilidades escénicas que encierra el género barroco, proponen soluciones escénicas y escenográficas poco convencionales e incluso vanguardistas. Es así como consiguen crear espectáculos extraordinarios desde el punto de vista estético y formal. Mientras que algunos incorporan al público en sus acciones dramáticas y extradramáticas (destacan en este sentido los montajes del Teatro de Witkacy en Zakopane, pero también el de *Los encantos de la culpa* en el Teatro Dramático de Varsovia, donde los espectadores estaban sentados en la escena), otros remiten a la tradición medieval de los misterios y las danzas de la muerte, o bien a la manera barroca de representar los autos sacramentales en las procesiones del Corpus Christi. Para ello, recurren al uso de carros y mascarones, explotan el potencial simbólico del espacio escénico en forma de círculo, montan sus espectáculos al aire libre, etc.

Concluyendo, podemos advertir que aun cuando existen deficiencias evidentes en estos montajes, que la crítica no ha reparado en señalar (entre ellas, una interpretación desacertada de actores, la falta de tensión dramática, el carácter excesivamente retórico de ciertos pasajes, etc.), las escenificaciones polacas de *El gran teatro del mundo* y *Los encantos de la culpa* parecen refutar, al menos parcialmente, la opinión de Ignacio Arellano, gran conocedor del teatro clásico español, quien pone en duda la vigencia escénica del auto sacramental, considerándolo “quizá irrecuperable en cuanto a género representable en un escenario moderno para un público masivo” (Arellano y Pinillos, 1998: 21).

Referencias bibliográficas

- Arellano, Ignacio, y Carmen María Pinillos (1998): “La representación de los autos sacramentales calderonianos”, en Manfred Tietz (ed.), *Texto e imagen en Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 21–36.
- Aszyk, Urszula (2017): *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y mitos españoles en el teatro polaco*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Biały, Leszek (2000): “Los autos sacramentales en Polonia”, *Itinerarios*, 3, 1, pp. 232–237.
- Biały, Leszek (2001): “Presencia de Calderón en Polonia”, en Tomás Albaladejo (coord.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, pp. 55–62, <https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/bialy.htm>.

- Bujar, Józef (1928): “Uwaga wstępna”, en Pedro Calderón de la Barca, *Uczta Baltazara. Dramat religijny osnuty na Przenajświętszej Tajemnicy Sakramentu*, Lubliniec, Drukarnia oo. Oblatów, pp. 5–6.
- Calderón de la Barca, Pedro (1928): *Uczta Baltazara. Dramat religijny osnuty na Przenajświętszej Tajemnicy Sakramentu*, Józef Bujar (trad.), Lubliniec, Drukarnia oo. Oblatów.
- Calderón de la Barca, Pedro (1936): *Tajemnice mszy świętej: obrazek religijny według Calderóna*, Witold Nowakowski (trad.), Poznań, Księgarnia św. Wojciecha.
- Calderón de la Barca, Pedro (1997): *Autos sacramentales*, Leszek Biały (trad.), Wrocław, Ossolineum.
- Dąbek-Derda, Ewa (2003): *Tadeusz Słobodzianak nie-boskie historie*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gruszczyński, Piotr (1995): “Teatr pełen grzechu”, *Tygodnik Powszechny*, 21, 21/05/1995, <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/228225/teatr-pelen-grzechu>>.
- Katolik Polski* (1932): “Kongres Eucharystyczny w Radomiu”, *Katolik Polski*, 152: 1.
- Łubieniewska, Ewa (2013): *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*, Kraków, Universitas.
- Niziołek, Grzegorz (1989): “Szarada”, *Teatr*, 6, 01/06/1989, <<http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/228263/szarada>>.
- Nowakowski, Witold (1936): “Prolog”, en Pedro Calderón de la Barca, *Tajemnice mszy świętej: obrazek religijny według Calderóna*, Witold Nowakowski (trad.), Poznań, Księgarnia św. Wojciecha, pp. 3–4.
- Pacewicz, Olga (1989): “Łaskotanie pana Boga”, *Gazeta Współczesna* (Białystok), 105, 05/05/1989, <<https://e-teatr.pl/Laskotanie-pana-boga-a223715>>.
- Pawłowski, Roman (1995): “Magia seksu”, *Gazeta Wyborcza* (Warszawa), 102, 02/05/1995, <<https://e-teatr.pl/magia-seksu-a223665>>.
- Regalado, Antonio (1995): *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino.
- Sabik, Kazimierz (2000): “Las puestas en escena de la obra de Calderón en Polonia en el siglo XX”, en *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 214–215.
- Sajkiewicz, Violetta (2002): “Między nieskończonością a nicością. Przestrzeń inscenizacji calderonowskich w Teatrze im. S.J. Witkiewicza w Zakopanem”, en Urszula Aszyk (ed.) *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 203–212.
- Scolnicov, Hanna (1991): “Introducción”, en Hanna Scolnicov y Peter Holland (comps.), *La obra de teatro fuera de contexto*, Madrid, Siglo Veintiuno, pp. 11–16.
- Słobodzianek, Tadeusz (1995): “Dwuznaczny moralitet”, *Gazeta Stołeczna*, 58, 09/03/1995, <<https://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/228209/dwuznaczny-moralitet>>.

The Auto Sacramental in Search of a New Theatrical Space: Notes on the Presence of the Baroque Genre in Polish Theatre

Keywords: *auto sacramental* — staging — Polish theatre.

Abstract

The paper focuses on the question of the recovery—for different socio-cultural and linguistic contexts—of the dramatic genre *auto sacramental* in all its complexity. The article aims to review the history of the theatrical reception of this genre in Poland in the 20th and 21st centuries. It also addresses the question of the translation of Calderonian texts as an indispensable requirement for

intercultural dialogue. The paper investigates the place that the representations of the *auto sacramental* occupied in Polish theatre, their artistic quality and the aesthetic solutions that they propose.

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 26 de julio de 2021