

***La vida es sueño* en manos de Orazio Costa (Teatro Stabile de Palermo, 1988)**

Salomé Vuelta García

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract In 1988 Orazio Costa staged Calderon's *La vida es sueño* translated by Enrica Cancelliere at the Teatro Stabile in Palermo. The script for this show is preserved in the Orazio Costa collection of the Teatro della Pergola in Florence and it has not been studied so far. This essay analyzes the most relevant aspects of this staging and the great importance of the text in the educational project of this famous director.

Keywords La vida es sueño. The translation of Enrica Cancelliere. Orazio Costa's theatrical production. The mimic method. Sigismund's lament.

Índice 1 Introducción. – 2 La traducción de *La vida es sueño* de Enrica Cancelliere. – 3 El concepto de dirección teatral de Orazio Costa. – 4 El montaje de Orazio Costa para *La vida es sueño*.

1 Introducción

En la primavera de 1988 la compañía del Teatro Stabile de Palermo, precedentemente conocido como Teatro Biondo, llevó a escena *La vida es sueño* de Calderón bajo la dirección de Orazio Costa (Roma, 1911-Florence 1999), uno de los directores italianos más relevantes

Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 – Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, financiado por el MUR italiano y la Unión Europea, y dirigido por Fausta Antonucci.

de la segunda mitad del siglo XX, fundador y promotor de una nueva pedagogía teatral basada en un peculiar método mímico considerado hoy en día como el principal método de formación del actor que se ha elaborado en Italia (Piazza 2018, 7). El estreno de la obra tuvo lugar en Brescia, el 23 de marzo y tras varias etapas intermedias en Pescara, Florencia y en el Teatro Valle de Roma, a principios de mayo la pieza llegó a Palermo y estuvo en cartelera durante algunas semanas.

Dos temporadas antes, Pietro Carriglio –escenógrafo y director artístico, desde 1978, del Teatro Biondo, que gracias a su gestión, de allí a pocos años (1986) se transformó en Teatro Stabile de Palermo– ya había puesto en escena *La vida es sueño*. Para la ocasión, Carriglio creó una novedosa escenografía consistente en una gran plataforma o rueda central de madera dispuesta oblicuamente y adornada en la parte frontal con escalones descendentes y a los lados y en la parte trasera con una pasarela ascendente, metáfora, según la crítica,

di una condizione moderna dell'uomo, smarrito in una circolarità che rovesciava la prospettiva calderoniana, prigioniero sia del *buco nero* delle illusioni, sia della logica irreversibile del potere; e metafora, anche, di un teatro dove l'illusione svela la vita. (Valdini 1988)

Para esta nueva representación de *La vida es sueño*, Carriglio donó (¿impuso, quizás?) a Costa su aparato escenográfico, que algunos críticos tacharon de incómodo y fuertemente vinculante, incluso opresivo,¹ amén de proporcionarle la traducción italiana del drama realizada por la hispanista Enrica Cancelliere (1985) y algunos de los actores con los que trabajó en 1985, como la actriz Manuela Kustermann, que actuó en el papel de Rosaura. Según algunos comentaristas que asistieron al espectáculo de Costa, el decorado se renovó con una trampilla o agujero circular, colocado en el centro de la rueda de madera, donde vive preso Segismundo, que, al cerrarse, cuando se finge que la acción se desarrolla en la corte, se convierte en el trono real, «simbolico luogo di precipizio delle ambizioni e delle glorie umane» (Savioli 1988), en una puesta en escena que la

1 Giovanna Zucconi (1988) consideraba que la inclinación de la plataforma de madera construida por Carriglio dificultaba el equilibrio de los actores; además, el complejo laberinto de escaleras y pasarelas colocadas a los lados y en la parte trasera de la misma parecían sugerir una interpretación de corte fantástico. La misma preocupación por la incolumidad de los actores a causa de la extrema pendencia de esta rueda circular la expresaba Aggeo Savioli (1988) desde las páginas de *L'Unità*. Maricla Boggio (1988), en cambio, subrayaba el valor simbólico de la escenografía de Pietro Carriglio al denominarla un «gironcino infernale». Aljamo (1988) y Valdini (1988), a su vez, la consideraron eficaz.

crítica tildó de «operazione filologica» (Prosperi 1988) –en algunos casos, incluso, de «noiosa operazione filologica» (Zucconi 1988)– por su cercanía al texto calderoniano.

La noticia del espectáculo palermitano en los periódicos locales contenía las siguientes informaciones (los añadidos entre paréntesis cuadros son míos): «*La vita è sogno* di Pedro Calderón de la Barca. Traduzione di Enrica Cancelliere. Teatro Stabile di Palermo. Con: Tino Carraro [Basilio], Roberto Herlitzka [Sigismondo], Manuela Kustermann [Rosaura], Ivo Garrani [Clotaldo], Carlo Cartier [Astolfo], Loredana Gregolo [Stella], Enrico Di Marco [Clarino], Bruno Boschi, Maurizio Todaro, Maurizio La Piana. Scene di Pietro Carriglio. Costumi di Sergio D’Osimo. Musiche di Mario Modestini. Regia di Orazio Costa Giovangigli. Al Teatro Biondo fino al 18 maggio» (Valdini 1988). Conviene mencionar también a los dos ayudantes de dirección de Costa: Giangiacomo Colli, que un año más tarde daría a la luz un ensayo sobre la pedagogía teatral del maestro, y el poeta y dramaturgo Sauro Albisani.²

Entre los actores, muy conocidos, se hallaban algunos que ya habían participado precedentemente en otras piezas dirigidas por Orazio Costa; entre estos destaca Roberto Herlitzka, que encarnó a Segismundo, por lo que buena parte de la responsabilidad escénica de la pieza –y del éxito de la representación– recayó sobre sus hombros.³

Como ha afirmado recientemente Maricla Boggio,

delle regie realizzate da Costa [170] si sa [...] molto poco. Finite le rappresentazioni, soltanto poche fotografie e qualche recensione pur ampia come si scriveva allora, ma affidata alla descrizione del critico, a far intuire al lettore l’universo creativo espresso sulla scena. (Boggio 2021, 241)⁴

Los guiones teatrales del célebre director, en efecto, permanecen todavía inéditos. Se conservan, junto con los cuadernos de anotaciones y otros documentos suyos, en un apartamento de propiedad del Teatro de la Pergola de Florencia en el que Costa vivió (por concesión del Ente Teatrale Italiano [ETI]) desde 1993 hasta su muerte, en

2 Agradezco a Sauro Albisani que me haya facilitado esta información y me haya hablado de este espectáculo.

3 Herlitzka, famoso actor recientemente fallecido, admiraba profundamente a Costa y lo consideraba su maestro (Boggio 2019, 152-5). Colaboró con él a partir de los años sesenta del siglo XX, recitando tanto en obras clásicas como contemporáneas (Dante, Shakespeare, Molière, D’Annunzio, Ibsen, Cechov).

4 Maricla Boggio, alumna y colaboradora de Orazio Costa, ha promovido y difundido el método mímico de Costa tanto en la práctica como a través de ensayos y monografías (Boggio 2001; 2004; 2007; 2008; 2019; 2021). Hoy en día las enseñanzas de Costa siguen vivas en la labor de los numerosos alumnos del director romano (Piazza 2024).

1999, pues tres años antes de morir, el director donó al ETI todo su patrimonio. En el legajo 161 de este archivo, bajo el título *Vita è sogno*, se halla el guion teatral para la puesta en escena de *La vida es sueño*; un texto con correcciones, añadiduras y anotaciones al margen que revelan la intensa labor escénica efectuada por Costa. La carpeta contiene también un ejemplar completo de la versión italiana de *La vida es sueño* de Enrica Cancelliere con ligeras diferencias respecto a la edición que se publicó en la colección *Idola* dirigida por Pietro Carriglio en el marco de las actividades del Teatro Stabile de Palermo (Cancelliere 2000a) y varias copias de la escena décima del tercer acto en que Rosaura relata a Segismundo la historia de su deshonor y el hecho de que la precedente experiencia del joven en el palacio ha sido real, no un sueño, que Costa modificó. Además, se halla una carta que Roberto Herlitzka envió desde Roma al maestro con una copia de las reseñas romanas y palermitanas del espectáculo. Este material no ha sido objeto de estudio hasta el momento.⁵

En este ensayo nos detendremos en los aspectos más relevantes de este montaje de *La vida es sueño*. Para ello, proporcionaremos primero algunos datos sobre la traducción italiana de Enrica Cancelliere y sobre el concepto de dirección teatral que tenía Orazio Costa.

2 La traducción de *La vida es sueño* de Enrica Cancelliere

En Italia, como es sabido, *La vida es sueño* no solo forma parte del canon calderoniano desde el período barroco (Marchante 2002; Antonucci 2020a), sino que es una de las piezas más traducidas desde el siglo XIX, con dieciséis versiones hasta el año 2020 (Antonucci 2020b, 32); un número que ha ido creciendo en los últimos años, como demuestra la reciente traducción del director siciliano Giuseppe Dipasquale, quien en 2022 inauguró el XXXIII Festival delle Ville Vesuviane (Progetto '700'), en Ercolano, con un exitoso montaje de *La vida es sueño*.⁶ El drama, además, ha suscitado un gran interés escénico, especialmente a partir de los años sesenta-setenta del siglo pasado. De los numerosos montajes italianos, cabe subrayar el que Luca Ronconi llevó a cabo, a principios del 2000, en el Piccolo Teatro

⁵ Doy las gracias a Adela Gjata, del Centro Studi Teatro della Toscana (sede Teatro della Pergola, via della Pergola 12/32, Florencia; <https://www.teatrodellapergola.com/>), por haberme permitido consultar el archivo de Orazio Costa y haberme facilitado generosamente los documentos relativos al espectáculo de *La vida es sueño*, cuya reproducción se debe a Andrea Scappa.

⁶ *La vita è un sogno* de Giuseppe Dipasquale se representó en este festival los días 2 y 3 de septiembre de 2022 (<https://www.villevesuviane.net/rassegna-stampa/festival-delle-ville-vesuviane-progetto-700-grande-napoli>). Un año más tarde, se puso en escena en el Teatro Brancati de Catania (Giacobbe 2023).

de Milán, culminando con ello una intensa labor sobre *La vida es sueño* iniciada varias décadas antes (Cattaneo 2000; 2004; Crivellari 2008).⁷ El recorrido escénico de la pieza prosigue en la actualidad pues, hace dos años, el director inglés Declan Donnellan la llevó en tournée por Italia con la Compañía Nacional de Teatro Clásico de Madrid en coproducción con el Teatro Nazionale de Génova (Nebbia 2023).

Si, como afirma Crivellari, en los siglos XX y XXI «Calderón es [...] el protagonista de las propuestas teatrales italianas por lo que al teatro clásico [español] se refiere» (2008, 237), no cabe duda de que *La vida es sueño* sobresale entre todas ellas. Por su capacidad de sintetizar poéticamente un complejo tejido filosófico-religioso y político, repleto de símbolos, y el modo ejemplar en que refleja el gusto estético barroco, *La vida es sueño* se configura como emblema privilegiado de la visión de Calderón como «un dramaturgo grave y contrarreformista, en cuyos dramas combaten violencia, religión, honor y ansia de poder» (Antonucci 2020b, 30), vigente en Italia desde el siglo XIX; símbolo, por tanto, «de una España retrógrada y oscurantista» (Crivellari 2008, 197) que tan bien evidencian las reseñas del espectáculo dirigido por Costa. Un ejemplo significativo, en claroscuro, es el que propuso entonces Giorgio Prosperi, amigo personal de Costa, desde las páginas de *Il Tempo*:

Per la nostra cultura, parlo della generalità e della tradizione, non dei singoli, Calderón è duro da digerire: ne fanno fede le stroncature di Carducci, di Martini, di Papini, mentre Graf e soprattutto Farinelli sono estremamente favorevoli all'opera. Ciò che spiace alla nostra fondazione storicista è il forte tasso di controriforma che si sprigiona dall'opera, la sua schematicità dialettica, la sua passione oratoria. Ma non si può fare a meno di ammirare certi picchi e vertici lirici, che hanno il loro contrappeso in una continua frenesia di personaggi mascolini e femminili, nell'estremismo della contrapposizione buoni e cattivi, nelle leggi dell'onore, per cui un matrimonio s'aggiusta solo perché si svela che la fanciulla abbandonata dall'*hidalgo* è figlia nientemeno del factotum di corte. L'onore del promesso sposo è salvo, può andare a nozze. (Prosperi 1988)

7 A caballo entre la década de los años setenta y ochenta del siglo XX, Luca Ronconi, que fue alumno de Costa, estuvo a punto de llevar a escena *La vida es sueño* en dos ocasiones. La fascinación que le producía esta pieza lo llevó a dirigir textos de otros dramaturgos que se habían inspirado en ella, como *La Torre* de Hugo von Hofmannsthal, en 1978, y *Calderón* de Pier Paolo Pasolini, en el mismo año, hasta que a principios del nuevo milenio pudo coronar su sueño. Noticias sobre su interpretación del drama calderoniano se hallan en la entrevista que le hicieron para el estreno milanés de su montaje (<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/la-vita-e-sogno>).

Respecto a la precedente traducción de Luisa Orioli (1967),⁸ que pretendía reproducir los versos, la medida métrica y la rima del original, aspirando a configurarse como una «versione metrica mimetica» (Antonucci 2007, 167-8; Antonucci 2008b), la nueva versión de Enrica Cancelliere fue realizada en verso libre. Ciriaco Morón Arroyo la considera excelente, porque al mantenerse fiel al texto original sin renunciar al empleo de un italiano elegante y de agradable lectura, se manifiestan las connotaciones específicas de cada una de las dos lenguas, así como «il mistero stesso dell'espressione», y cree que, dada la imposibilidad de reproducir en italiano la sonoridad del octosílabo,⁹ predominante en *La vida es sueño* por el uso extenso del romance, el verso libre empleado por la hispanista siciliana es el más cercano al ideal al que se puede aspirar a la hora de acercarse a un texto tan difícil (Morón Arroyo 2000, 11). En general, en las reseñas del espectáculo se elogió esta traducción, definiéndola eficaz (Savioli 1988) y subrayando el hecho de que otorgara «all'impetuosa fluidità spagnola risonanti analogie ritmiche e l'intrinseca trasposizione drammaturgica» (Boggio 1988); una versión que tuvo en cuenta, por tanto, las tres consideraciones subrayadas por Antonucci a la hora de traducir hoy en día *La vida es sueño*: que es un texto compuesto en función de la representación teatral (de ahí que Cancelliere opte por estructurarlo en escenas, según el uso italiano: ocho en el primer acto, diecinueve en el segundo y catorce en el tercero); que está escrito en verso (polimétrico, en el teatro clásico español) y, además, en una lengua alejada del español actual y caracterizada por una peculiar densidad estilística y retórica, muy evidente en determinadas secuencias (Antonucci 2007, 165).¹⁰ En un ensayo en el que reflexionaba sobre su labor de traducción con miras a la puesta en escena, Cancelliere resaltó, en efecto, la importancia crucial del aspecto poético de *La vida es sueño*, de ahí que optara por traducir en verso y atenerse a la fidelidad al texto original desde el punto de vista semántico y estilístico:

8 Ronconi empleó la versión italiana de *La vida es sueño* de Luisa Orioli para su puesta en escena, aunque tenía también la traducción de Enrica Cancelliere (Santolamazza 2017, 50).

9 Maria Grazia Profeti subraya que, a la hora de traducir en italiano una comedia del Siglo de Oro, «la conservación del verso y de la rima [...] funciona muy bien con el endecasílabo y los versos de la tradición noble italiana (soneto, octava, silva), pero el sononete del octosílabo, en el romance o la redondilla, resulta cansado y suena a retahíla de juego de niños a un oído italiano» (Profeti 2002, 26; citado en Antonucci 2007, 167). Cabe decir, además, que en la poesía italiana el verso octosílabo no tiene una tradición semejante a la española, enraizada en la época medieval, y ha sido utilizado de manera esporádica e intermitente (Antonucci 2007, 167).

10 Afirma Antonucci: «Tutte queste caratteristiche, considerate congiuntamente, dovrebbero portare il traduttore a scegliere senza esitazioni la traduzione in versi» (2007, 165-6).

existe la necesidad, sea para el traductor como para el actor, de exaltar el aspecto lírico, es decir, de hacer hablar directamente al autor bajo el papel del personaje, como por ejemplo en los célebres monólogos de *La vida es sueño*, donde la concentración de las funciones metafóricas es muy elevada.

Traducir es siempre traicionar pero se trata de una traición aceptable si se parte del análisis de las distintas funciones poéticas. La traición de la traducción es bienvenida si se trata de un trabajo hermenéutico, es decir, de un trabajo de explicación del texto en otro idioma y, por lo tanto, en la estructura y también en la lógica de otro idioma. (Cancelliere 2000b, 256)

También Orazio Costa prestó mucha atención a la densidad poética y retórica de *La vida es sueño*, ya que otorgaba gran importancia a la exégesis textual para la adecuada puesta en escena de las obras teatrales y consideraba que la recitación implicaba un proceso creativo equiparable al de la creación poética.

3 El concepto de dirección teatral de Orazio Costa

En un ensayo de 1937, Orazio Costa afirmó que el director era quien donaba a la representación de un determinado texto «una coscienza spirituale, che ne fa una cosa viva ed attuale» (Colli 1989, 66). Para ello, era fundamental que basara su interpretación en un conocimiento profundo del mismo, pues

questo testo ha uno stile; non tanto *a priori*, in quanto il suo autore appartiene ad una determinata epoca letteraria, ma in quanto, se d'opera d'arte si tratta, da tutte le sue parti, da tutti gli elementi che la compongono si svilupperà una forza unitaria, un tono, una forma, che sono carattere, stile. Ognuno di questi elementi deve trovare nella rappresentazione la corrispondente traduzione scenica. (Colli 1989, 72)

El estudio meticuloso del texto literario permite desvelar el estilo que lo define y lo caracteriza frente a los demás, un tono que es expresión de una determinada visión del mundo. La puesta en escena, por tanto, está supeditada a las exigencias del texto, a cuyo estilo la representación debe uniformarse, pero sin olvidar que esta última es lo que caracteriza al teatro frente a otras artes; es más, aprovechando lo que el teatro (junto con la danza) ofrece:

il senso della spontanea nascita, il senso della creazione istantanea, il senso di vera proiezione del pubblico sulla creazione artistica. E

non solo, ma un senso di vita attiva, attuale, aderente all'atmosfera esterna rappresentata dal pubblico». (Colli 1989, 70)

Para conseguir esto, Costa individúa tres elementos fundamentales, que derivan de un minucioso análisis textual pero recaen también en los actores, a quienes instruye mediante una revolucionaria pedagogía, el mencionado método mímico. Los denomina nudos dramáticos, golpes de escena y ritmos.

En el enredo de la pieza que se lleva a escena es necesario individuar los nudos dramáticos, columnas sobre las que se sostiene la entera construcción dramática. Estos nudos derivan de la interacción entre los personajes y de la intervención de fuerzas superiores que actúan contra ellos (Colli 1989, 74) y constituyen cumbres hacia las que tienden las situaciones que los preceden y de las que dependen las que las siguen. Pero las situaciones no son estáticas sino que varían continuamente, cambiando de tono y dirección a causa de la presencia de 'golpes de escena', los cuales no son actos vistosos que modifican violentamente el curso de una acción escénica, como generalmente se entiende, sino más bien elementos (a veces incluso imperceptibles) que con su inesperada presencia suscitan una renovación del interés dramático, conduciéndolo hacia nuevos horizontes y nuevas soluciones. La combinación de nudos dramáticos y golpes de escena da vida al enredo, que no es otra cosa que la representación de determinados hechos humanos en un tiempo concreto, el tiempo del drama; un tiempo que Tiziana Bonsignore define como «umanissimo, 'antropomorfizzato' allo stesso modo in cui si personifica un fenomeno quando lo si mima nei suoi ritmi espressivi e formali» (2023, 153), de ahí la importancia capital del actor y la necesidad de una formación adecuada que le consienta encarnar la obra que lleva a escena.¹¹

El método mímico de Costa se funda en la idea de que la interpretación de un texto, esto es, la transposición en gestos, acciones y voces de una obra dramática, es una auténtica necesidad a la que el actor sucumbe por instinto natural, no una esclavitud que la literatura impone al cuerpo del actor, considerándolo una simple caja de resonancia de pensamientos ajenos, a merced del poeta. El instinto mímico sería, así pues, la urgencia física que hace que nos adaptemos a la realidad adoptando una forma que constituye su transposición antropomórfica (Bonsignore 2023, 143-4), una capacidad presente en

11 Afirma Costa: «L'attore è tutto. Dire che vien prima il testo poi l'attore è inesatto: l'attore e l'autore vanno insieme, l'attore rappresenta l'autore in quanto è l'incarnazione del testo» (Colli 1989, 76).

el niño, pero anulada más tarde por la cultura y la vida civil.¹² Para mimar un objeto (el árbol), un fenómeno natural (el agua, el fuego, el humo, la nube, el aire) o una idea (la fragilidad, la dulzura) es necesario individuar los 'ritmos' que los caracterizan, es decir, sus rasgos y cualidades particulares, que se convierten en el contenido objetivo del acto de mimar. No se trata, sin embargo, de reproducir un aspecto exterior, sino de adentrarse en el núcleo físico y afectivo del objeto, fenómeno o idea y reproducirlo a través del «rispecchiamento mimico», o «mimazione», caracterizada por una invención de analogías, para la cual el actor hace uso de una u otra parte del cuerpo (una o las dos manos, la cara, las piernas...) o del cuerpo entero junto a la voz, la palabra (Colli 1989, 109-10).¹³ Este proceso tiene lugar en dos momentos: uno interpretativo (la individuación de los ritmos) y otro creativo (la elección de soluciones escénicas mediante las cuales poder representar el modelo individuado a través del cuerpo y la voz).

Para Costa toda expresión mímica es el fruto de un proceso metafórico. La fisicidad del sujeto que mima, siguiendo los ritmos del fenómeno interpretado, no se limita a convertirse en algo semejante al fenómeno, como si se tratara de una similitud, imitándolo, sino que pasa a ser dicho fenómeno, se transforma en metáfora viviente. Esta incesante labor de metaforización, que afina la capacidad de adecuación a la realidad al mismo tiempo que la reinventa, permite que los actores de teatro comprendan y repitan el proceso de creación poética, que, sustancialmente, es el resultado de la transcripción de imágenes mímicas. Como aclara Giangiacomo Colli,

individuate le forme di un agire espressivo originario, è possibile ricondurre il poeta e il suo interprete, l'autore e l'attore nel caso del teatro, su di un terreno comune. Accettando le immagini della poesia negli stessi termini in cui, nella pratica mimica, vengono accettate le più diverse immagini della realtà, l'interprete può ripercorrere un itinerario identico o parallelo a quello della creazione poetica. (Colli 1989, 111)

12 Se vea, al respecto, *L'uomo e l'attore*, documental de Maricla Boggio sobre el método mímico de Orazio Costa (http://www.mariclaboggio.it/pagine/video/corpocreativofirenze_video.html).

13 Según Tiziana Bonsignore, «Costa sosteneva che la parola è subentrata al gesto mimico per rappresentare il fenomeno in modalità più precise e adeguate. Tuttavia per il regista il linguaggio non è mero superamento del moto fisico: esso non nasce a partire dal gesto mimico, ma *nel* gesto e anzi ne è parte; non vi si contrappone, ma ne è specializzazione sonora» (Bonsignore 2023, 150).

4 El montaje de Orazio Costa para *La vida es sueño*

Orazio Costa puso en escena *La vida es sueño* en el último período de su vida, caracterizado por un nuevo fervor de su labor como director (Piazza 2018, 146). Comenzó su tarea con una lectura atenta del drama, indicando los que consideraba nudos dramáticos y golpes de escena. Individuó, por ejemplo, como golpes de escena el momento en que Rosaura da a Clotaldo la espada (I 4, 14r)¹⁴ y cuando le revela su condición femenina (II 8, 34r), porque abrían nuevos caminos en la acción dramática, con una relación padre-hija especular a la de Basilio y Segismundo. Prestó gran atención, también, al tejido poético y simbólico de la pieza, evidenciando los pasajes líricos y subrayando elementos (el caballo) y cadenas de conceptos (vida/sueño, nacer/pena) de fuerte carga simbólica. El guion contiene, en efecto, varios estratos de notas que muestran la intensa labor de exégesis textual que llevó a cabo. Costa efectuó, además, ligeros cambios lingüísticos en la versión de Cancelliere (tomando en consideración, a veces, el texto en español), para hacerla más comprensible y natural a nivel escénico; por ejemplo, los versos «voglio lasciarti con questa spada un pegno | il cui valore attesta chi un giorno la cinse al fianco», que Rosaura dice a Clotaldo en su primer encuentro en la torre, los cambió de este modo: «Ti lascio in pegno questa spada | che attesta il valore di chi la cinse» (I 4, 14r); del mismo modo, en el monólogo en que Basilio anuncia la existencia de Segismundo, a un cierto punto escribe: «far valere termini più tipici» (I 6, 23r).

Para la puesta en escena, Costa decidió introducir un prólogo del que no tenemos más datos y dividió el drama en tres bloques escénicos que no se corresponden con las tres jornadas del drama: el primero llegaba hasta el final del primer acto (1r-35v); el segundo se concluía después de la escena décima del segundo acto, tras el enfrentamiento que tiene Segismundo con Astolfo y la decisión de Basilio de devolverlo a la torre (36r-62v), y el tercero iba desde el regreso de Segismundo a la prisión hasta el final de la pieza (63r-115v). En realidad, se trató, quizás, más bien de una división bipartita, pues tenía la intención de neutralizar el intervalo entre el primer bloque y el segundo con la inclusión de un fragmento («un'azione») del homónimo auto sacramental calderoniano, un texto que manejó por la interpretación en clave cristiana que dio al montaje del drama.¹⁵

¹⁴ Todas las citas derivan del guion *La vita è sogno* di Costa (1988). Se indica el acto, la escena y la página.

¹⁵ Costa 1988, 35v: «Per intervallo ci può essere un'azione dell'auto sacramental». En el archivo de Luca Ronconi (Santolamazza 2017, 217) se conserva el auto de *La vida es sueño* editado por Valbuena Prat (Calderón 1972). Pudo ser esta edición la que utilizara Costa en su montaje.

Además, tuvo en cuenta los diferentes cuadros en que se segmenta la obra, de los que indicó con precisión el tiempo de ejecución.

Costa concedió gran atención a la luz. Mantuvo la escena en penumbra para recrear un clima onírico,¹⁶ aunque iluminándola, a veces, tenuemente con algunos flashes de auto sacramental, e introdujo cambios de luces que ayudaban a la comprensión del sentido profundo del texto, tal y como señaló en la secuencia del segundo acto en que Astolfo encuentra a Rosaura y esta finge que no es ella: «la luce dovrebbe anch'essa fare il doppio gioco, con un doppio impianto che desse due illuminazioni diversissime e alternanti» (II 14, 68v). Cuidó mucho también el aspecto musical: algunas melodías eran necesarias pues así lo requería el texto, como la música militar que acompaña al rey Basilio cuando aparece en escena o la de la sublevación militar; otras, en cambio, fueron dedicadas a momentos especialmente poéticos o incluso asociadas a personajes concretos, como Segismundo. Además, grabó las voces de algunos pasajes que proyectó después amplificadas en el escenario, como, por ejemplo, el momento en el que los soldados insurrectos entran en la torre, al inicio del tercer acto; cuando los súbditos aclaman a Segismundo y también en el caso de los dieciséis primeros versos del célebre parlamento de Rosaura con que se abre *La vida es sueño* dirigidos al caballo recién precipitado.¹⁷

Un aspecto relevante del montaje es que Costa optó por no hacer morir a Clarín cuando este queda herido mortalmente mientras intenta escapar del peligro de la revuelta, en función de un final feliz en el que incluso la muerte puede ser un sueño (Boggio 1988), que rompe, sin embargo, con la configuración de Clarín como «doble degradado de Segismundo» (Antonucci 2008a, 47). Esta modificación del final en clave positiva (de la que el guion no deja constancia) se observa en otros montajes suyos, donde se encuentran, asimismo, gran parte de los aspectos escénicos que estamos señalando (Megale 2020, 89).

Como de consuelo, Orazio Costa abrevió los largos soliloquios de los personajes, según una costumbre italiana vigente ya en el siglo XVII. El caso más llamativo atañe al monólogo de Rosaura en la tercera jornada, cuando relata a un atento Segismundo la historia de su deshonor (III 10, 96-106), del que en el cartapacio se conservan varios ejemplares. La larga relación de la joven queda fragmentada por una serie de intervenciones de Segismundo. Costa no añadió nada, sino que seccionó los discursos (más bien, los

16 Costa 1988, 70v: «Qualche scena o tutte dovrebbe avere un clima più o meno convenzionalmente onirico».

17 Entre el material de Costa para el montaje de este drama se halla un folio suelto con la indicación de las grabaciones.

monólogos) de ambos personajes mezclándolos entre sí. Esto otorgó mayor dinamicidad a esta escena crucial en la que Segismundo descubre que la experiencia de palacio no ha sido un sueño y, al mismo tiempo, «se confirma en el parecido entre verdad y sueño, no ya de la vida, sino, específicamente, de ‘las glorias’» (Antonucci 2008a, 45). Además, preocupado por restituir mayor veracidad a un alto número de secuencias, Costa trabajó escrupulosamente en la caracterización de los personajes y en descifrar sus estados de ánimo no solo según avanza la acción sino también en el curso de una sola escena, dentro de un mismo parlamento, señalando el tono y el porte que se desprende de los versos que profieren e incitando a los actores a que prestaran atención a uno y otro.

Tras la representación, Maricla Boggio escribió que Orazio Costa había infundido una especie de espíritu cristiano en todo el espectáculo (1988), un hecho que corroboraron, con mayor o menor acritud otros críticos de la época, como Aggeo Savioli (1988) de *L'Unità*, para quien emprender el reto de la puesta en escena de esta pieza de Calderón suponía una cierta consonancia del director con los motivos morales, religiosos y filosóficos que permean la obra. Se habló, incluso, de un Calderón en clave franciscana (Alajmo 1988) y del hecho de que Costa viera en Segismundo al héroe solitario que cabalga «l'ippogrifo della utopia», una utopía que no pretende osarlo todo o alcanzar las estrellas sino cumplir el orden moral, dialogar con Dios (Valdini 1988).¹⁸ Este aspecto se observa ya en el primer cuadro del drama, en donde se halla el conocido monólogo de Segismundo encadenado, que él denominó «l'inno della libertà» (I 2, 4v). El lamento del joven príncipe por la falta de libertad que padece, de la que, en cambio, gozan seres inferiores a él como el pájaro, la fiera o el pez, e incluso elementos naturales como el río, y que lo hacen vivir en tensión, como un volcán a punto de explotar, tenía que ser interpretado como si el personaje estuviera fuera del tiempo, como un discurso primordial que afrontaba temas religiosos fundamentales como el libre albedrío, el delito de nacer, la pérdida de la gracia (6v), en una atmósfera cercana a la del homónimo auto sacramental calderoniano y que se prolongaba hasta que Clotaldo salía de la torre tras descubrir que Rosaura vestida de hombre era su hijo, envolviendo en ella el primer encuentro entre Rosaura y Segismundo. Costa examinó en detalle los cambios de ritmo de este pasaje y las imágenes poéticas que lo caracterizan, reflexionando sobre la conveniencia de separar los seres y elementos a los que

18 Para el crítico, esto conllevó la inclusión de determinados elementos escénicos, como la insistente voz fuera de campo que amonesta a Segismundo, los efectos de luces en el fondo del escenario que reflejaban una especie de altar-arcoiris y el final en el que Segismundo, ‘resucitado’, desaparece mientras se oye el eco del trote de un caballo (Valdini 1988).

estas aluden («l'uccello, la fiera, il pesce, il ruscello, il vulcano»; I 2, 4v) a la hora de reproducirlos mímicamente, algo que, por otro lado, consideraba imprescindible para interpretarlo adecuadamente, pues permitía acercarse al momento de la creación poética. No se trataba, en efecto, de hablar de la libertad del pájaro o del pez, sino de recrearlas sobre la escena, recorriendo, de este modo, el proceso artístico del poeta. Por ello, más allá de la exitosa interpretación que llevó a cabo Roberto Herlitzka (Boggio 1988; Prosperi 1988), el lamento de Segismundo constituyó parte esencial de su método de formación del actor. Costa lo empleó en 1991, cuando regresó como docente a la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (Boggio 2007, 121-32, 198-206) y también en otras ocasiones didácticas. Después de leer y analizar minuciosamente una por una las estrofas que lo componen, los alumnos debían mimar gradualmente las imágenes presentes, individuando los ritmos: el doloroso nacimiento del pájaro y su vuelo de libertad; la fiera que corre libre; el pez que se mueve en un espacio sin límites; el arroyo, cuya agua es emblema de libertad; y por último el volcán, que en Segismundo, para Costa, era «una montagna che si sbrana pezzi di terra, fuoco, lava», una «intensità esplosiva» que reflejaba la tensión a la que estaba sometido el personaje, su percepción de hallarse sin la gracia divina (Boggio 2007, 199). Para ello, tenían que recurrir a sus propias experiencias, aunque estas fueran todavía insuficientes para poder comprender lo que subyace en este pasaje de *La vida es sueño*, y estudiar el lamento de Segismundo como arquetipo de la libertad, un paradigma que, en virtud de la profusión y de la potencia de las imágenes que lo caracterizan, representaba, para Costa, uno de los textos más emblemáticos para el aprendizaje de su método mímico (Boggio 2007, 123-4). Tras imaginar el pájaro, la fiera, el pez o el río acudiendo a las vivencias personales, los alumnos pasaban a mimarlos con la mano y el cuerpo. A continuación se volvía al texto y se analizaban las imágenes creadas por el poeta. Se prestaba particular atención a qué palabras había que subrayar a la hora de incorporar la recitación de los versos a la interpretación mímica. En el arranque de la tercera estrofa, «nasce l'uccello, di gala | tutto uno splendore», por ejemplo, los términos sobre los que Costa se detiene son «nasce» y «gala» (Boggio 2007, 129-30). En particular, el verbo 'nacer', que aparece ocho veces en este monólogo, era fundamental para él. Las diferencias en el acto de nacer de los seres vivos y elementos naturales mencionados por Segismundo tenían que manifestarse a través de la «prova veramente fisica» de la creación mímica; por eso, los alumnos debían dar vida a estos distintos nacimientos en un *crescendo* emotivo que, conjugando la voz y el cuerpo, removiera sus entrañas (Boggio 2007, 131-2).

De este modo, los hermosos versos de Calderón entraron a formar parte de un proyecto educativo

che ha avuto come esito la formazione di alcuni dei principali interpreti dell'attuale scena teatrale e cinematografica italiana (sempre pronti a riconoscere al metodo mimico un ruolo centrale nella loro modalità interpretativa. (Piazza 2024, 119)

Bibliografía

- Alajmo, R. (1988). «Sigismondo il Cattolico. Un Calderon in versione francescana». *Giornale di Sicilia*, 9 maggio.
- Antonucci, F. (2007). «Tradurre *La vida es sueño* oggi: alcune riflessioni, alcune proposte». *Quaderni del Dipartimento di Letterature Comparete dell'Università degli Studi di Roma Tre*, 3, 165-80.
- Antonucci, F. (2008a). «*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo». Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*. Ed. por F. Antonucci. Barcelona: Crítica, 7-107.
- Antonucci, F. (2008b). «Problemi e soluzioni nella traduzione di testi teatrali aurei: il caso de *La vida es sueño*». Fiormonte, D.; Piras, P.R.; Alessandro, A. (a cura di), *Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia: la traduzione = Atti del convegno internazionale* (Roma, 30-31 ottobre 2017). Roma: Edizioni Q, 243-54.
- Antonucci, F. (2020a). «Calderón en Italia, en los siglos XVII-XIX: una consideración de conjunto». Ehrlicher, H.; Grünagel, C. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*. Kassel: Reichenberger, 1-27.
- Antonucci, F. (2020b). «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon». Demattè, C.; Maggi, E.; Presotto, M. (eds), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 17-45. Biblioteca di Rassegna iberística 20. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-490-5/003>.
- Boggio, M. (1988). «La vita è sogno o una morte a lieto fine». *L'Avanti*, 14 aprile.
- Boggio, M. (2001). *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2004). *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2007). *Orazio Costa maestro di teatro*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2008). *Orazio Costa prova Amleto*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2019). *La danza interiore. Orazio Costa, la mimica e l'interpretazione*. Roma: Bulzoni.
- Boggio, M. (2021). *Si fa che si era. Orazio Costa, dal gioco al teatro. Saggi di Francisco Mele e Pier Paolo Pacini*. Roma: Bulzoni.
- Bonsignore, T. (2023). «Come perenne metamorfosi. Orazio Costa e la mimesi». *Itineraria*, 26, 138-56.
- Calderón de la Barca, P. (1972). *Autos sacramentales 1: La cena del rey Baltasar, El gran teatro del mundo, La vida es sueño*. Ed. por A. Valbuena Prat. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cancelliere, E. (1985). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Palermo: Edizioni della Fondazione Andrea Biondo – Teatro Stabile di Palermo.
- Cancelliere, E. (2000a). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Palermo: Idola – Novecento.
- Cancelliere, E. (2000b). «Traducir a Calderón». García Lorenzo, L. (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel: Reichenberger, 239-78.
- Cattaneo, M.T. (2000). «Representaciones calderonianas en Italia en el siglo XX». Díez Borque, J.M.; Peláez Martín, J. (eds), *Calderón en escena, siglo XX*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 191-200.

- Cattaneo, M.T. (2004). «Teatro clásico español en la Italia de 2000». Díez Borque, J.M.; Alcalá-Zamora y Queipo de Llano (coords), *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 223-31.
- Colli, G. (1989). *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*. Roma: Bulzoni.
- Costa, O. (1988). *La vita è sogno*. Firenze: Centro Studi Teatro della Toscana, fondo Orazio Costa, legajo 161, 1r-115v (texto mecanografiado).
- Crivellari, D. (2008). «La recepción del teatro español en Italia». Huerta Calvo, J. (dir.), *Clásicos sin fronteras*. Vol. 1. *Cuadernos de teatro clásico*, 24, 191-241.
- Giacobbe, G. (2023). «Vita è un sogno (La) – regia Giuseppe Dipasquale». *Sipario*, 25 marzo.
- Marchante, C. (2002). «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*». Profeti, M.G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana, Firenze*. Florencia: Alinea, 43-93.
- Megale, T. (2020). «Il quinto evangelista di Mario Pomilio-Orazio Costa. Apocrifo del dissenso». *Drammaturgia*, 17, n.s. 7, 83-102.
- Morón Arroyo, C. (2000). «Premessa». Calderón de la Barca, P., *La vita è sogno*. Premessa di C. Morón Arroyo, traduzione e cura di E. Cancelliere. Palermo: Idola/ Novecento, 1-11.
- Nebbia, S. (2023). «*La vida es sueño* (regia di Declan Donnellan)». *Cordelia*, 4 novembre.
- Orioli, L. (1967). *Pedro Calderón de la Barca: La vita è sogno*. Milano: Adelphi.
- Piazza, L. (2018). *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*. Corazzano (Pisa): Teatrino dei Fondi / Titivillus Mostre Editoria.
- Piazza, L. (2024). «*Ars una*. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa». *Il castello di Elsinore*, 89, 113-27.
- Profeti, M.G. (2002). «La recepción del teatro áureo en Italia». Profeti, M.G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana, Firenze*. Florencia: Alinea, 11-42.
- Prosperi, G. (1988). «Sogno nel sogno. La verità? È il bene». *Il Tempo* («Le Prime di Teatro, Calderon de la Barca al Valle di Roma»), 14 aprile.
- Santolamazza, R. (2017). *Regia e vita. L'archivio di Luca Ronconi*. Perugia: Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche.
- Savioli, A. (1988). «La vita è un sogno per il feroce Sigismondo». *L'Unità* («Primeteatro. Calderón al Valle»), 14 aprile.
- Valdini, G. (1988). «E va bene, sogniamo». *L'ora di Palermo*, maggio.
- Zucconi, G. (1988). «Il selvaggio furioso di padre in figlio». *Paese sera* («Primeteatro. La vita è sogno di Orazio Costa»), 14 aprile.

