



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *El teatral regreso de Celestina a Italia y las políticas culturales fascistas durante la Segunda Guerra Mundial (Celestina's theatrical return to Italy and fascist cultural policies during the Second World War)*.

White Rose Research Online URL for this paper:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/182870/>

Version: Accepted Version

---

**Article:**

Bastianes, M (2021) *El teatral regreso de Celestina a Italia y las políticas culturales fascistas durante la Segunda Guerra Mundial (Celestina's theatrical return to Italy and fascist cultural policies during the Second World War)*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 98 (4). pp. 357-374. ISSN 1367-9376

<https://doi.org/10.3828/bhs.2021.21>

---

This item is protected by copyright. This is an author produced version of an article, published in *Bulletin of Hispanic Studies*. Uploaded in accordance with the publisher's self-archiving policy.

**Reuse**

Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

**Takedown**

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing [eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk) including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



[eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk)  
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

# El teatral regreso de *Celestina* a Italia y las políticas culturales fascistas durante la Segunda Guerra Mundial\*

MARÍA BASTIANES

*University of Leeds*

A inicios del siglo XVI *Celestina* gozó de gran popularidad en Italia, con numerosas ediciones en italiano y español, un éxito ‘casi similar’ al que tuvo en la propia España, según Canet (2017: 35)<sup>1</sup>. Sin embargo, luego de este *boom* editorial de inicios del siglo XVI—y con la única excepción de la traducción parcial de los autos III y IV que La Cecilia incluye en su *Teatro scelto spagunolo antico e moderno* (1857: 115-145) — *Celestina* desaparecerá de las imprentas italianas y solo volverá a aparecer en un contexto muy particular: a inicios de los años cuarenta del pasado siglo, en pleno período fascista. En efecto, será entonces cuando la editorial Bompiani publique dos traducciones del escritor Corrado Alvaro (Rojas 1941 y 1943); publicaciones que en los últimos años han recibido la atención de algunos estudiosos<sup>2</sup>. Estos trabajos, sin embargo, lejos están de explicar de manera satisfactoria cómo y por qué, luego de casi cinco siglos de ausencia, un clásico

---

\* El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a los proyecto CARTEMAD-CM. 'Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo' (proyecto del Instituto del Teatro de Madrid, otorgado por la Comunidad Autónoma de Madrid [código: H2019/HUM-5722]) y 'EStages.UK. Teatro español en Reino Unido (1982-2019)', financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Marie Skłodowska Curie grant agreement number 797942). Esta investigación debe mucho, asimismo, a la estancia de investigación realizada en el año 2017 la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, gracias a una de las becas Andreazza y bajo la guía de la profesora María Ida Biggi del Istituto per il Teatro e il Melodramma.

<sup>1</sup> Sobre el ascenso y desaparición de la traducción italiana de *Celestina* en el mercado editorial italiano se puede consultar el trabajo de Amaranta Saguar (2016).

<sup>2</sup> Véanse González y Matas Gil (2004), Tobar (2005) y Tuscano (2014). Sobre la edición de 1943 también tiene un artículo Mendeloff (1968).

extranjero como *Celestina* no solo reaparece en las imprentas italianas durante la Segunda Guerra Mundial, sino que también llega a convertirse desde entonces, y como afirma Crivellari, en uno de los clásicos españoles ‘más conocidos —y representados— en Italia’ (2008: 240). Para llevar a cabo esta tarea se necesita en realidad comprender cómo ciertas lecturas del clásico, más allá del ámbito meramente académico, se articulan con un cierto contexto político, cultural y teatral. Así, la exploración sobre el caso de *Celestina*, gran relegada hasta ahora en los cada vez más populares estudios sobre la representación del teatro clásico áureo en España y el extranjero (hasta el punto que parece no pertenecer a ese Siglo de Oro que inaugura), no solo nos habla de las relaciones culturales entre España e Italia en tiempos de fascismo (y sus diferencias y similitudes al acercarse a un patrimonio teatral desafiante en términos morales), sino que también constituye una pieza importante para comprender el papel y significado de los clásicos (y el lugar que se brinda a las naciones que los producen) en la conformación de una identidad europea a lo largo del siglo XX. Para empezar, no obstante, conviene ofrecer un breve recorrido por la historia de la aparición editorial de las mencionadas dos traducciones de *Celestina* y por las hipótesis que se han barajado hasta la fecha.

### **La reaparición editorial de *Celestina* en Italia**

Por una serie de cartas que Alvaro intercambia con Valentino Bompiani en septiembre de 1940, sabemos que fue el primero quien propone al segundo la publicación de una versión teatral reducida de la obra de Rojas y que ambos acuerdan en un inicio incluirla en la serie *Grandi Ritorni*, destinada a la publicación de clásicos poco conocidos (Giuliani 2013: 275-83)<sup>3</sup>. Tres meses después, sin embargo, Elio Vittorini pedirá a Alvaro el texto para la antología *Teatro spagnolo* que preparaba para la colección *Pantheon* (dedicada a los

---

<sup>3</sup> El vínculo entre el escritor y su editor se había iniciado en mayo de 1938 con la publicación *L'uomo è forte*. Para la relación entre Alvaro y Bompiani se puede consultar Zaccaria (2003).

*capolavori* de la literatura universal), donde, en efecto, acabará publicándose (Giuliani 2013: 303; Rojas 1941). Una carta del 16 de enero de 1941 nos revela, además, que en algún momento se fragua la idea de incluir en la antología no la versión teatral reducida, sino una traducción completa, idea que Alvaro acabará descartando por falta de tiempo (D’Ina e Zaccaria 1988: 152; carta 153). El proyecto, no obstante, se reflotará unos años después: en 1943, y luego de varios retrasos en la fecha de entrega por parte del traductor (160 y 165-5), la traducción completa finalmente aparecerá en *Corona* (Rojas 1943), nueva colección de la Bompiani dirigida por Vittorini y destinada a ofrecer, a precios económicos, obras de autores considerados relevantes para la formación de un público contemporáneo no especialista.

Tanto González y Matas Gil (2004: 188) como Tuscano (2014: 37) relacionan esta idea de realizar una traducción de *Celestina* con el interés que desde el año 1924 Corrado Alvaro muestra por la literatura española<sup>4</sup>. Tuscano, además, va un paso más allá y lee la iniciativa como una auténtica toma de posición en contra de las políticas culturales del fascismo (‘Alvaro si rendeva ben conto che *La Celestina* [...] si offriva come insuperabile tramite, come testo eccellente per sfuggire alla stupidità e all’ignoranza di chi era stato posto a guardia dei “valori supremi” della “cultura” del regime’ [(2014: 38)]; un juicio en cierta manera contaminado por una imagen quizás demasiado idealizada de la resistencia italiana y de figuras a ella asociadas como las de Alvaro y Vittorini<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> En efecto, antes de volver los ojos a la obra de Rojas, el autor había publicado artículos sobre Unamuno (1924) y sobre algunos clásicos, como Lazarillo de Tormes (1939).

<sup>5</sup> En realidad, como sugiere Bonsaver (2007:129-131) en la Italia fascista las complejas relaciones entre los artistas y editores, y el régimen se caracterizaron por una constante negociación donde se entremezclaron intereses políticos, artísticos y comerciales. Las deliciosas páginas que el estudioso (Bonsaver 2000 y 2007) dedica a los casos de Alvaro, Vittorini y Bompiani son lectura obligatoria para todo aquel interesado en la materia.

Ciertamente es posible entender esta reaparición de *Celestina* en el mundo editorial italiano como parte de un cierto intento de renovación a través de la apertura hacia el extranjero, de la cual ofrece buena muestra la creación de las diferentes colecciones de la Bompiani. Esta apertura al mundo literario internacional, que había sido tolerada (e incluso estimulada) por el fascismo hasta mediados de los años treinta, pasaría desde entonces —en una Italia con ambiciones imperiales y preocupada por fomentar y promover la producción cultural nacional— a ser combatida (Martin, 2016: 257); una postura que se endurecería durante la guerra, en particular con respecto al control de la difusión de autores considerados del ‘bando enemigo’. Testimonio de esta intolerancia fueron las dificultades con las que se topó Bompiani al intentar publicar en 1942 en la *Corona*, y de manera independiente, *Bodas de sangre* de García Lorca, un autor de dudosas simpatías políticas, o el tan mentado caso de la antología *Americana*, coordinada también por Vittorini (Dunnett 2002: 115-19; Rundle 2010: 198-204)<sup>6</sup>.

Ahora bien, si el régimen clamaba con ‘viril’ orgullo por una reciprocidad en los tratos culturales (las producciones culturales extranjeras debían ingresar en el país al menos en la misma medida en que las italianas ‘penetraban’ en suelo foráneo), considerablemente satisfactorias serían, en este sentido, las relaciones con España, especialmente desde la decisiva intervención militar de Italia en la Guerra Civil Española.

Como creador del modelo, Mussolini creía ocupar un lugar de privilegio en el adoctrinamiento e instrucción de las nuevas naciones que se incorporaban, ya sea como aliados, ya como subordinados a lo que, él creía, sería una futura Europa fascista; pero

---

<sup>6</sup> Prueba de las muchas veces inconsistentes decisiones del régimen en materia de censura es el hecho de que la editorial ya había publicado *Bodas de sangre* un año antes en la antología *Teatro spagnolo* (1941), junto con la versión teatral de *Celestina* de Alvaro. Sobre el teatro de García Lorca en la Italia fascista se puede consultar el artículo de Lozano Miralles (2005).

incluso en los casos de anexión de territorios, esta exportación del fascismo debía realizarse de manera flexible, adaptándose a las realidades y costumbres ajenas y fomentando el acercamiento entre culturas: como en la Roma antigua, Italia quería ser *prima inter pares*<sup>7</sup>. Quizás por ello los intentos de infiltración de Mussolini en la política española, frecuentes en este período, se acompañaron de algunos eventos de intercambio, especialmente en el ámbito de la cultura y la educación; sobre todo con aquellos círculos más ligados en España a la Falange<sup>8</sup>. Es decir, más allá de las motivaciones y lecturas personales de los involucrados en la publicación de una nueva traducción moderna de *Celestina*, y a diferencia de *Americana*, la publicación de literatura española no resultaba desafiante o contraria a los intereses del régimen en el poder *per se*, como parece sugerir Tuscano (2014), y menos aún si se trataba de un clásico como lo era la obra de Rojas. Otra cuestión serían las orígenes raciales o inclinaciones políticas (como en el caso de García Lorca) de los autores, o la supuesta inmoralidad de la obra (sobre este último punto volveremos más adelante).

Es más, al indagar más profundamente en la historia de la elaboración de esta primera traducción de *Celestina* de Alvaro, se cae pronto en la cuenta de que el retorno del clásico a Italia no responde a un mero interés editorial, como hasta ahora se venía creyendo, sino que está ligado al mundo de las tablas italianas y a iniciativas que contaban con el apoyo del régimen. En efecto, contra lo que indica Tobar (2005: 25), la pieza se había estrenado casi cinco meses antes de su publicación: la versión de Alvaro, en efecto, no solo marca el retorno de *Celestina* al mercado editorial italiano, sino que, y quizás más importante,

---

<sup>7</sup> Véase a propósito el artículo que *Primato*, revista quincenal fascista de Giuseppe Bottai, publica en 1941 sobre la expansión de Italia en los Balcanes (Primato 1941: 1).

<sup>8</sup> Para más información sobre el tema el lector puede consultar los artículos de Heiberg (2001), Rodrigo (2017) y, especialmente para el campo del teatro, Trecca (2018). Se trató de un intercambio, no obstante, no siempre simétrico y sin duda de mucha menor magnitud que el sostenido con Alemania.

es la primera adaptación escénica de la trama completa de *Celestina* en haber sido representada nunca en Italia.

### **La primera traducción de Corrado Alvaro: una versión para la escena**

Si volvemos a las cartas fechadas en septiembre de 1940 que hemos mencionado más arriba, descubrimos que, antes de proponer el proyecto de la publicación a Bompiani, Alvaro ya había ofrecido el texto a Anton Giulio Bragaglia, director del Teatro delle Arti (Giuliani 2013: 275-9). De hecho, desde inicios de septiembre el montaje se había empezado a anunciar en prensa como parte de la temporada 1940-1941 de la sala (*Il Dramma* 1940a: 47).

El Teatro delle Arti, que había comenzado su trayectoria en 1937, era un teatro experimental que contaba con el apoyo del régimen fascista y que, a la manera de los teatros de cámara españoles, solo ofrecía unas pocas funciones por espectáculo para un público minoritario. Como Alvaro, Bragaglia también estaba interesado en el drama español. En su Teatro degli Indipendenti, activo de 1922 hasta 1931, se habían representado la *Fedra* de Unamuno (1923) y una versión teatral propia del *Quijote* (1927). Además, en octubre de 1934 Bragaglia estrenaría en el Teatro Valle de Roma *Le corna di Don Friolera* del por entonces director de la Real Academia de España, Valle-Inclán (Alberti 1974: 81)<sup>9</sup>. Durante la primera temporada del Teatro delle Arti, en 1937, se habían visto también otros dos clásicos españoles: *La niña boba* de Lope de Vega, en español y con la actriz Pilarín Muñoz, e *Il vecchio geloso* de Cervantes, esta última dirigida por Ferdinando De Crucciati. Dos temporadas antes del estreno de *Celestina*, Bragaglia también estuvo a punto de conseguir estrenar en Italia *Bodas de sangre* de

---

<sup>9</sup> En enero 1930 Bragaglia había visitado, asimismo, la Residencia de estudiantes de Madrid, donde realizó una conferencia sobre 'Nuevo teatro técnico' (Gago Rodó 1999-2000).

García Lorca, pero la censura fascista, confundida en un principio por las contradictoria información que recibía desde España (la administración franquista tan pronto contaba al poeta entre los falangistas como lo acusaba de comunista) finalmente optó por detener la iniciativa (Zurlo 1952: 135-136)<sup>10</sup>.

La adaptación de *Corrado* se representaría en el Teatro delle Arti en una única función, el día 7 de enero de 1941, bajo las órdenes de un joven director, Enrico Fulchignoni. Ligado al ámbito de los Gruppi Universitari Fascisti (había fundado en 1937 el de Messina), Fulchignoni, como bien observa Trecca (2018), constituye uno de los ejemplos de intercambio entre los TEU españoles y los GUF italianos: su obra *Il digiuntore (El ayunador)*, adaptación teatral del cuento de Kafka *Un artista del hambre*, fue llevada a la escena por el TEU de Madrid en 1942 y una vez más por el de Murcia en 1957 (Martínez Salazar 2019: 670). Su montaje de *Celestina* se estrena, además, en un período especial de las relaciones culturales italo-españolas. Cabe recordar que, entre finales de 1940 e inicios de 1941, y luego de los reveses sufridos por Italia durante la guerra greco-italiana, se acrecientan los intentos de las potencias del Eje por convencer a España para que abandone su posición neutral, intentos que culminaron con la reunión de Mussolini y Franco en Bordighera el 12 de febrero de 1941 (Preston 1993: 403-25). Sin embargo, y aunque posiblemente este ambiente de intercambio (sobre todo entre las juventudes universitarias de los dos regímenes) haya favorecido la puesta en escena de un clásico español (el Teatro delle Arti, además, había alojado recientemente eventos similares relacionados con otra potencias ‘amigas’, como Japón<sup>11</sup>), sería un error atribuir el

---

<sup>10</sup> La presencia del teatro español en la Italia fascista y cuánto debía a los contactos entre intelectuales de ambos países requeriría de un estudio detallado aún por hacer.

<sup>11</sup> Véase Vigna (2008: 176-7). La sala también hospedaría en junio de 1940, a las puertas del Pacto Tripartito y, en ocasión de una exposición de máscaras y vestidos del teatro japonés antiguo, una conferencia del exembajador en Japón, Giacinto Auriti (Alvaro 1976: 416).

proyecto de representar *Celestina* exclusivamente a este factor, tal y como parece insinuar Trecca (2018: 196-7).

Una vez hecho este recorrido por las distintas hipótesis que hasta la fecha se han barajado sobre el retorno de *Celestina* a Italia, necesario es puntualizar que, en realidad, quien por primera vez concibió la idea de llevar a escena la obra de Rojas no fue Bompiani, ni Vittorini, ni Alvaro, ni Bragaglia, ni Fulchignoni; sino otra figura capital del teatro italiano de los años treinta e inicios de los cuarenta: el crítico y estudioso Silvio D'Amico. Ligado a los sectores católicos, aunque tan independiente como acomodaticio en sus relaciones tanto con estos últimos como con el régimen en el poder<sup>12</sup>, D'Amico era por entonces el director de la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, otra de las iniciativas de época fascista que, junto con el Teatro delle Arti, muchos estudiosos señalan como la base de la renovación teatral que tendría lugar en la Italia de la posguerra, signada por la aparición de la primera generación de directores de escena y del *teatro di regia*<sup>13</sup>.

Entre los documentos del fondo D'Amico que posee el Civico Museo Biblioteca dell'Attore de Genova, es posible encontrar una serie de cartas que indican que en 1939 el crítico romano había decidido incluir dentro del repertorio de la recién creada Compagnia dell'Accademia, la cual dirigirá durante la temporada 1939-1940, una versión en italiano de *Celestina* que encargaría a Corrado Alvaro. El 9 de junio D'Amico solicita al escritor un esquema de la versión para trabajar a cuatro manos, pero al parecer Alvaro, como sucederá más tarde con Bompiani y la publicación del texto, se retrasa en el pedido.

---

<sup>12</sup> Como Bragaglia, con quien mantendrá una primero amistosa y luego tensa relación que terminó en juicio (Vigna 2008: 60-82), no pocas veces ocupará cargos de relieve a la hora de asesorar al gobierno en materia teatral.

<sup>13</sup> En ella, en efecto, se formarán algunas figuras claves de la corriente, como Luigi Squarzina. Para comprender todo este proceso de renovación y los inicios del teatro de dirección en Italia, remito al ya tradicional estudio de Meldolesi (2008).

Como sabemos, la idea no cayó en saco roto: en abril de 1940 la revista *Il Dramma* ya daba noticias de la existencia de una versión de *Celestina* (*Il Dramma* 1940b: 29), posiblemente la misma que poco después Alvaro ofrecería a Bragaglia.

¿Pero qué hay realmente detrás de esta iniciativa de D'Amico?, en otras palabras, ¿qué exactamente arrastró la obra de Rojas primero a las tablas y, subsecuentemente, a las editoriales italianas en los años cuarenta del pasado siglo? Creo que más allá del mero interés de un puñado de intelectuales y artistas por los clásicos españoles, fomentado por las políticas culturales de intercambio con naciones 'amigas' del régimen en tiempos de guerra, resulta interesante observar la reaparición de *Celestina* en el más amplio contexto de las transformaciones que por ese entonces se estaban produciendo en Italia no solo en el ámbito del hispanismo sino también de las tablas; en particular, en relación con un fenómeno decisivo para la historia del teatro italiano del siglo XX: la recuperación escénica del teatro renacentista italiano.

### ***Celestina* y el primer hispanismo italiano**

Empecemos, pues, por lo que estaba sucediendo con *Celestina* en aquellos años en el ámbito académico. A finales del siglo XIX, con los primeros trabajos extensos sobre la obra de Marcelino Menéndez Pelayo y con la edición de Krapf, se inicia una nueva etapa de la historia de la recepción de *Celestina* en España (Snow 2001a: 124-5), caracterizada por una expansión de los estudios y por el surgimiento de diversas lecturas de la obra en ámbitos artísticos, entre ellos el del teatro. En Italia, serán estudiosos como Farinelli o Croce, padres del hispanismo italiano, los primeros en volver los ojos a *Celestina*<sup>14</sup>. Empezará entonces un progresivo cambio en la manera de apreciar la literatura española.

---

<sup>14</sup> Para comprender el significado de estas figuras en los inicios del hispanismo recomiendo la lectura y sugerencias bibliográficas de la pequeña antología que ofrece Bognolo (2016).

Y en este sentido, cabe recordar que los estudios decimonónicos sobre el Renacimiento, que habían colocado a Italia en la cuna de una cultura moderna europea, habían producido en paralelo un debate sobre la existencia o no de un verdadero Renacimiento español; debate que alcanzaría uno de sus momentos más agrios en los años veinte del siglo XX<sup>15</sup>.

No es aquí lugar de repasar las causas y consecuencias de la compleja evolución que experimenta el hispanismo de Croce, evolución estudiada ya por Cherchi (1966), pero sí vale la pena comparar el descuido con el que todavía en 1917 el intelectual napolitano conjetura que obras como *Lazarillo de Tormes o Celestina*, ‘vivaci di osservazione realistica’, no podían, no obstante, ‘dare alcunché di molto nuovo al paese della novella e della commedia’ (Croce 1917: 156) y las once entusiastas páginas que en enero de 1939 dedica a ambas obras en el número 37 de su revista *La Critica* (Croce 1939).

Más interesante resulta destacar que este último trabajo de Croce, el primer estudio extenso de *Celestina* en Italia, se distancia considerablemente en algunas cuestiones relevantes de la interpretación de Marcelino Menéndez Pelayo; cuya influencia fue, no obstante, notable en los primeros pasos del hispanismo italiano<sup>16</sup>. Así, por ejemplo, Croce (1939) se alejaría de dos tópicos de origen romántico que Menéndez Pelayo (1943: 354 y 357) contribuiría a difundir en España: la lectura del personaje de *Celestina* como ‘genio del mal’ y la idealización de los amores de Calisto y Melibea, observados a través del posterior modelo shakesperiano de Romeo y Julieta. En este sentido, sorprende

---

<sup>15</sup> A propósito véase Gilman (2002). Como bien conjetura Simini en su trabajo sobre Lope y el hispanismo italiano, ‘per molti decenni, gli argomenti preferiti degli ispanisti italiani, in genere, erano l’influenza italiana sugli scrittori spagnoli, la fortuna di certi autori italiani nella letteratura spagnola o comunque temi che tendono a dimostrare più o meno direttamente, più o meno consapevolmente, la superiorità della letteratura italiana’ (2000: 280).

<sup>16</sup> Tanto Farinelli como Croce mantendrían un fluido intercambio epistolar con Menéndez Pelayo, que en el caso del segundo se interrumpe en 1903.

especialmente el análisis minucioso que Croce dedica al comportamiento de Melibea: sin duda el conocimiento cercano de la comedia renacentista italiana, con su abanico de personajes femeninos activos y dispuestos a satisfacer sus deseos sexuales (desde la Lucrezia de *La mandragola* de Machiavelli, a la Valeria y Ángela de *La venexiana*, obras que aparecen mencionadas en este estudio de 1939 [Croce 1939: 83]), ofreció al estudioso napolitano desde muy temprano una clave de lectura especialmente idónea para el personaje rojano y que tardará aún varios años en llegar a España. Es importante destacar, asimismo, que para Croce el tema central de la pieza es la irrupción de la fuerza irrefrenable del amor sensual, sin caer por ello en una interpretación moral: ninguna ‘catarsi morale’ tiene lugar en *Celestina* y las muertes finales ‘non prendono significato di umano o divino castigo’ (88).

Casi al mismo tiempo que el artículo de Croce aparecerá también un trabajo de Francesco Maria Delogu, en el que, aunque se da importancia a la magia, también se destierra la imagen idealizada de los amantes (1939: 261). Se podría decir, entonces, que en aquel inicio de 1939 *Celestina* comenzaba a interesar de nuevo en Italia y su lectura seguiría un rumbo muy diverso al que hasta entonces había predominado en España y al que acabaría imponiéndose con la censura franquista (véase Bastianes [2018]).

Durante la segunda mitad de los años treinta, y de manera paralela al surgimiento de iniciativas teatrales como el Teatro delle Arti y la Accademia de D’Amico, se publicarán, además, una serie de historias del teatro nacionales —por ejemplo, la *Storia del teatro italiano* (1938) de Mario Apollonio o la homónima de Silvio D’Amico (1936)— y universales —como la *Storia del teatro drammatico* de D’Amico<sup>17</sup>. Elaborada a partir de

---

<sup>17</sup> Sobre la aparición de historias de teatro en este período véase Taviani (2009: 43-48).

materiales de sus cursos en la Accademia, el primer tomo de esta última saldrá de imprenta solo un día antes de la publicación del artículo de Croce e incluirá un pasaje breve dedicado a *Celestina*, acompañado de la transcripción de un fragmento de la decimonónica traducción del auto IV de La Cecilia (D'Amico 1939: 387-397). Es probable que, durante la elaboración de este trabajo, D'Amico cayese en la cuenta no solo de la secular ausencia de una traducción de la obra, sino también de la inexistencia de un montaje italiano y, por ello, impulsase por aquellos mismos años la idea de su representación.

En esta primera edición de la *Storia del teatro drammatico* de 1939 D'Amico define *Celestina* como novela dialogada, pero 'di natura intimamente drammatica'; un 'mirabile lavoro' al que 'le altre letterature drammatiche d'Europa non hanno nulla di simile da contrapporgli' (1939: 387), antecedente por eso no solo del teatro español de los siglos XV y XVI, sino también del teatro isabelino y de Shakespeare. Sin embargo, poco después su percepción (y valoración) del clásico español cambiará notablemente. En efecto, en su reseña de la representación de la versión de Alvaro de 1941 el crítico italiano introducirá nuevas consideraciones que acabarán por trasladarse a las siguientes reediciones de su *Storia del Teatro Drammatico*. En primer lugar, D'Amico elogiará de manera más decidida el potencial escénico de *Celestina*, no representada hasta entonces por su extensión, pero con un diálogo 'strapieno di teatro autentico, facondo, colorito, sanguigno' (1941: 3). En segundo lugar, incluirá entre sus herederos, no solo al teatro isabelino y al teatro español posterior, sino también a la comedia renacentista italiana (el nombre que se incluye como ejemplo es el de Aretino [3]), una influencia a la que también

se había referido Alvaro (1939: 3) y un paralelismo que aparecía ya en Croce (1939: 83), como hemos apuntado<sup>18</sup>.

Este último detalle es especialmente significativo si tenemos en cuenta que esta introducción de la obra de Rojas en las tablas italianas de los años cuarenta corre paralela o, mejor aún, va de la mano de otro importante fenómeno, identificado hace unos años brevemente por Baratto (1977: 9-34): la recuperación escénica de la *commedia del Cinquecento* italiana. A pesar de que esta recuperación adquirirá fuerza (e incluso un valor contestatario con respecto al pasado inmediato) con la posguerra, no es casual que sus orígenes se encuentren en período fascista. Sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que el Duce otorgaba el teatro como instrumento artístico privilegiado de educación popular<sup>19</sup>.

### **La recuperación escénica de la *commedia del Cinquecento* en Italia**

La campaña por promover un repertorio italiano fue una auténtica obsesión durante todo el fascismo y las dificultades que encontraban las compañías para cumplir con los cupos exigidos pronto se convirtió en materia de encendido debates y lamentos en prensa (Scarpellini 1989: 67-31). Estas discusiones sobre el repertorio se recrudecerán cuando el estallido de la guerra sume a la ausencia de nuevas voces nacionales las mayores restricciones impuestas a la representación de autores pertenecientes a países enemigos. Consecuencia directa de este fenómeno, como explica Scarpellini (1989: 296), será un

---

<sup>18</sup> La 'italianidad' de la *Celestina* es un tema que aún tiene mucha presencia entre algunos estudiosos italianos (véanse, por ejemplo, los recientes trabajos de Di Camillo [2010] y Ferrara [2017]), aunque, en ocasiones, el debate acerca las respectivas influencias pareciera traspasar el ámbito meramente académico para internarse en el resbaladizo territorio de la preminencia cultural (véase nota 15).

<sup>19</sup> Remito a los datos que aporta Gaborik (2012).

repliegue hacia los clásicos, entre ellos, hacia la comedia renacentista, un repertorio cuya recuperación en aquellos años estaba especialmente cargada de implicaciones políticas.

En efecto, desde mediados de los años treinta, con el progresivo acercamiento entre Alemania e Italia, ambos países empezaron a buscar formas de crear un nuevo orden cultural que acompañara la expansión militar y política del fascismo en Europa. Italia reclamaría entonces su lugar como primera nación cultural en Europa invocando dos ejemplos de su pasado histórico: la Roma antigua y el humanismo renacentista (Martin 2016: 249-51). Para disgusto de la Alemania nazi, esta idea de una Europa de base romana, latina y católica tenía buena aceptación en el sur y oeste del continente; y cabe recordar que, como recoge Preston (1993 423), Franco sentía verdadera admiración por la figura del Duce, verdadero ‘genio latino’ en comparación con un Hitler tildado de ‘místico’ de ‘mentalidad eslava’. Hacia finales de los años treinta, cuando la crisis empezó a demostrar que en materia económica y militar Alemania era considerablemente más fuerte que Italia, el fascismo destinó recursos y energía a invocar, aun con más ahínco, su primacía cultural. La recuperación escénica de la comedia renacentista italiana, que comienza su andadura precisamente en estos años, sin duda puede entenderse como parte de estos esfuerzos; en especial porque, como recuerda Taviani (2009: 49), desde el siglo XVIII existía en Italia una verdadera obsesión por defender el patrimonio dramático propio, cuyo lugar, y a diferencia de otros territorios de la producción literaria nacional, se percibía relegado dentro de la evolución de un canon europeo.

Paradójicamente, no obstante, y a pesar del fervor nacionalista que alimentó este retorno escénico de la comedia renacentista en Italia, el fenómeno se había iniciado en el extranjero. En los estudios sobre la reinención moderna de la *commedia dell'arte* suele

explicarse cómo a inicios del siglo XX, y con el progresivo asentamiento de la figura del director, algunas de las iniciativas teatrales más vanguardistas vieron en el rescate de esta tradición un instrumento ideal de lucha contra una concepción del teatro basada en el texto. Lo que por el contrario se suele dejar de lado es que esta recuperación de una práctica teatral gestual atrajo también la atención sobre la tradición textual de la cual derivaba, es decir, la comedia renacentista (véase Baratto [1977]). Cabe, por ejemplo, destacar que Jacques Copeau, uno de los primeros artistas franceses en concebir la *commedia dell'arte* no como una tradición muerta, sino como auténtico instrumento de creación, fue también uno de los primeros en interesarse por el potencial escénico de las piezas de Ruzante... o de *Celestina*: los Copiaus estrenarían en 1927 *Anconitana*, probablemente el primer montaje moderno de la obra del autor patavino, solo un año después de poner en escena la pieza *L'Illusion*, construida a partir del texto de Rojas y de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille (Rudlin 1986: 29)<sup>20</sup>. Esta última propuesta se vería en el Teatro de Torino en 1929, donde, por cierto, la reseñaría Silvio D'Amico (1964: 30-2), en lo que constituye la primera mención a *Celestina* que he podido encontrar entre los escritos del crítico y estudioso romano.

Uno de los primeros intelectuales y artistas italianos en investigar e interesarse de manera teórica por el teatro del XVI y la *commedia dell'arte* en Italia fue Anton Giulio Bragaglia, quien intentó establecer un paralelo entre esta última forma teatral y el trabajo de los futuristas (Filacanapa 2019: 43). Y será precisamente en aquel Teatro delle Arti que alojó la primera representación italiana de *Celestina*, donde la recuperación escénica de la comedia renacentista, con la representación de muchas obras que no se habían vuelto a ver desde el siglo XVI, eche sus raíces en Italia. En efecto, a la hora de vender su proyecto

---

<sup>20</sup> Para la reinención de la *commedia dell'arte* a inicios del siglo XX y el lugar que le cupo en este fenómeno a Copeau remito al artículo de Consolini (2018) y al volumen colectivo que lo contiene.

de creación del Teatro delle Arti al Duce uno de los argumentos empleados por Bragaglia era poder contar con una sala alternativa que permitiera no solo incentivar la producción dramática contemporánea nacional, sino también recuperar a los clásicos (Vigna 2008: 83-86 y 103)<sup>21</sup>. Destinado a un público minoritario y selecto, como dijimos, este teatro laboratorio ofrecía un espacio seguro para experimentar con un repertorio más difícil en cuanto a contenido o forma; una ventaja no menor a la hora de enfrentarse a la comedia renacentista italiana<sup>22</sup>. A pesar de constituir un instrumento cultural atractivo para la promoción de Italia en la construcción de una nueva Europa, este repertorio clásico con frecuencia desafiaba los límites impuestos por el régimen en lo tocante a moral y religión; de manera que pocas veces pudo ser aprovechado en lo que constituyó la verdadera aspiración teatral del fascismo: los espectáculos de masa<sup>23</sup>.

Si la presión ejercida por los sectores católicos más conservadores retrasaría la representación de una obra como *La mandragola*, con su tan falto de escrúpulos Frate Timoteo, incluso más allá de la caída del fascismo (solo en 1953 la Compagnia degli Spettatori lograría ponerla en escena), el Teatro delle Arti lograría que otras espinosas piezas del *Cinquecento* pudiesen llegar por fin a los escenarios del siglo XX, empezando por *La cortigiana* de Aretino, auténtica obsesión de Bragaglia. En efecto, el director, que había presentado por primera vez una versión a la censura en 1934 (versión finalmente rechazada por orden directa de Mussolini), volvería a probar suerte, también

---

<sup>21</sup> Cabe advertir que un argumento similar, utilizado durante el debate acerca de la conveniencia de crear en Madrid un teatro libre a la manera del modelo parisino del de Antoine, acabaría por propulsar la creación de la primera versión representada de *Celestina* en España a finales del XIX (véase Bastianes [2020: 35]).

<sup>22</sup> Esta permiso restringido debería ser considerado como otra prueba de que, como advierte Bonsaver (2007: 193), había una división de clase a la hora de imponer la censura, que afectaba incluso a la evaluación de las versiones de clásicos (de la misma manera que ocurriría bajo el franquismo en España [Bastianes 2018: 127-8]).

<sup>23</sup> Como excepción, se pueden mencionar dos montajes de Giorgio Venturini: *La Strega* de *Il Lasca*, que estrenaría en 1939 en el marco del Maggio Fiorentino (Il Dramma 1939b: 24), y el montaje de *Clizia* de Machiavelli, que poco más tarde, por iniciativa del Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento (creado, por cierto, a finales de 1937), llevaría también a escena con el GUF de Firenze (Il Dramma 1939a: 30).

infructuosamente, con la apertura del Teatro delle Arti. Los honores en esta última ocasión terminaron recayendo sobre la dieciochesca *La finestrina* de Vittorio Alfieri, aunque la elección primera de *La cortigiana* y el hecho de que entre la lista de posibles títulos propuestos al Duce se encontrasen también una obra de *Il Lasca* y dos de Giovan Maria Cecchi (Vigna 2008: 106-7) nos hablan del interés del director por el repertorio renacentista. En 1938 la censura le aprobaría por fin (eso sí, acotando su representación exclusivamente al Teatro delle Arti) una nueva versión de la obra de Aretino más suavizada en cuanto a referencias anticlericales y expresiones obscenas (Alberti 1974: 290, documento 243). Si bien las furibundas quejas de la prensa católica ante el anuncio del montaje pusieron en peligro la continuidad de la empresa, *La cortigiana* lograría estrenarse el 4 de enero de 1939 (Ferrara 2004: 61 y 90). Al estreno de la pieza siguieron los de *La venexiana* (1940, dirigida por Giulio Pacuvio); *La Cintia* (1940) e *I due fratelli rivali* (1943) de Della Porta; *Il reduce* (1940), *Bilora* y *La fiorina* (1942) de Ruzante (Calendoli 1996: 93-100). Cabe recordar que este último programa doble de Ruzante dirigido por Lina Costa constituyó probablemente el primer intento moderno de escenificar los textos de Angelo Beolco en su padovano antiguo original (Calendoli 1996: 47).

### **Los primeros pasos de *Celestina* en las tablas italianas: el montaje del Teatro delle Arti y su impacto posterior**

En el programa de la temporada 1940-41 del Teatro delle Arti publicado en *Il Dramma* (1940a: 47) el montaje de *Celestina* se anunciaba dentro de las propuestas relacionadas con clásicos teatrales extranjeros. Sin embargo, la iniciativa acabaría asimilándose a la recuperación de teatro renacentista. Así, por ejemplo, en la clasificación que unos años más tarde Silvio D'Amico haría del repertorio del Teatro delle Arti —bajo la entrada de

‘Bragaglia’ de la *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1962: 978-9)— la versión de *Celestina* de Fulchignoni no figura dentro de la sección de teatro extranjero, sino junto a Aretino y Della Porta, en un único apartado dedicado a las ‘riesumazioni rinascimentali’. El material remanente de las puestas en escena nos permite constatar que esta asimilación tenía también un componente estético, fruto en parte del hecho de pertenecer al mismo período histórico. Así, y a pesar de que los decorados corrieron a cargo de diversos escenógrafos (entre los que se encontraban una serie de figuras más o menos ligadas al futurismo, desde Enrico Prampolini y Alfredo Furiga, encargados respectivamente de *La venexiana* y *La Cintia*, hasta Mario Pompei, que se ocupó de los decorados de *La cortigiana*), en las pocas fotos que se conservan de estos espectáculos la ambientación urbana y la mezcla de espacios interiores y exteriores (con balcones, patios, columnas) parecen seguir una misma línea estilística<sup>24</sup>. Otro tanto se puede decir de los vestidos, y en este sentido cabe destacar que para el traje de Melibea (de la escenografía y vestuario del montaje de *Celestina* se ocupó Emma Calderini, colaboradora frecuente de la sala) se utilizó la misma saya que casi un año antes se había usado para el personaje de Valeria en el montaje de *La venexiana*.

En cuanto a la censura, a pesar de presentar muchos de los problemas que también presentaban sus compañeras italianas (relaciones fuera del matrimonio, expresiones y situaciones subidas de tono, bromas anticlericales, tensiones entre personajes altos y bajos) y sumar otros de cosecha propia (como el suicidio de Melibea) *Celestina* no parece haber despertado tantos resquemores<sup>25</sup>. Lamentablemente en el Archivio Generale dello Stato no se conserva la copia del libreto enviada a la censura con fecha del 2 de octubre

---

<sup>24</sup> Se pueden encontrar imágenes de estos espectáculos en el Fondo Teatro del Archivio fotografico del Istituto Luce (<https://www.archivioluce.com/>).

<sup>25</sup> A propósito del suicidio y la censura véase Di Stefano (1964: 114).

de 1940<sup>26</sup>. Sabemos por una de las cartas enviadas a Bompiani, sin embargo, que Alvaro era consciente de que la no obstante ‘moralissima’ obra de Rojas, no era viable en el circuito comercial por su libertad de lenguaje y que, aún para un espacio de público reducido, como el Teatro delle Arti, necesitaba ser suavizada (D’Ina e Zaccaria 1988: 150, carta 150). En este sentido, la completa ausencia del ‘picante’ encuentro de Pármeno y Areúsa en el texto publicado (Rojas 1941), único testimonio de la adaptación con la que contamos hasta la fecha, bien podría leerse como un caso de autocensura; aunque en comparación con las adaptaciones españolas del primer franquismo (incluso con aquellas aprobadas exclusivamente para teatro de cámara), la labor de expurgación en la versión publicada de Alvaro parece en general menos agresiva (véase Bastianes [2020]). Ahora bien, tampoco cabe descartar que en el texto editado el adaptador tuviese más libertad para prescindir de los cortes y cambios impuestos durante la representación, como sucedería frecuentemente también en España (2020: 101-2). De hecho, en una de las cartas antes mencionadas Alvaro había propuesto a Bompiani editar el texto en una versión menos limada que la utilizada en el montaje, con un lenguaje ‘più caustico’ (D’Ina e Zaccaria 1988: 150).

Con todo, llama la atención no haber encontrado testimonios de protestas contra el montaje de *Celestina* como las que había suscitado la representación de otras piezas renacentistas italianas. Sobre todo porque, según se lee repetidas veces en las memorias de Leopoldo Zurlo (único encargado de la censura desde el año 1931) desde la entrada de Italia en la Segunda Guerra mundial el censor se había preocupado especialmente en no

---

<sup>26</sup> La documentación se encuentra en Archivio Centrale dello Stato, Ministero Cultura Popolare, Censura Teatrale, b.655/22 A. Una nota manuscrita nos proporciona algunas pistas sobre su desaparición: al parecer la copia habría sido solicitada posteriormente, en 1942, por el director del Ente Italiano per gli Scambi Teatrali (Adolfo Nicolai), organismo destinado a seguir y evaluar la representación de obras italianas en el extranjero y viceversa.

exasperar los ánimos de los sectores más conservadores y crear desavenencias entre los italianos ‘già tanto scontenti’ y divididos (1952: 330). La explicación sea probablemente sencilla: desconocida por entonces, es decir, sin llevar sobre sus hombros la larga y continuada tradición de antipatía católica que pesaba sobre obras como *La cortigiana* y, sobre todo, *La mandragola*, el anuncio de la representación de la obra de Rojas pasó desapercibido (razón que explicaría también el menor escándalo que generó la puesta en escena de *La venexiana*, obra descubierta solo poco tiempo antes, en 1928<sup>27</sup>). A ello quizás habría que sumar la posibilidad de realizar una lectura moral clara de la pieza, como ejemplo negativo en la línea del *incipit*, que el final trágico, entendido a la manera de castigo divino, venía a reforzar; una lectura que el propio Alvaro (Rojas 1943: 19) diría asumir.

Si en la España franquista la lectura moral de la pieza había sido utilizada como argumento por parte de adaptadores y censores para conseguir y justificar, respectivamente, el permiso de representación de la pieza (Bastianes 2018: 119-20), en Italia esta interpretación será observada en ocasiones desde una perspectiva negra de España, es decir, como reflejo de la histórica intolerancia moral del país. Nacida ‘in un ambiente virtualmente ossessionato da certe realtà dell’amore, che già in Italia sorridono luminosamente, mentre in Spagna sembrano viste soltanto attraverso un incubo morale degno dell’Inquisizione’ para el crítico del periódico *Il lavoro fascista*, por ejemplo, *Celestina* ‘sembra debba sbucar fuori ad ogni istante un isterico accusatore dei peccati della carne o un santo che insegni ad ogni uomo la rinuncia’ (Vice 1941: 5). En este sentido, cabe advertir cómo esta visión más negra, asociada a una cierta concepción de España como país atrasado culturalmente y conservador hasta la crueldad, compite en las

---

<sup>27</sup> Véase Vigna (2008: 203).

reseñas con la pátina de modernidad que le otorgaba su asociación con la comedia renacentista italiana.

Ahora bien, si esta primera versión escénica de *Celestina* italiana no parece haber generado grandes escándalos, tampoco suscitó excesivo entusiasmo, a juzgar por el tibio recibimiento por parte de la prensa. Al parecer, defraudó especialmente la labor de Fulchignoni (el director se había convertido poco tiempo antes con su montaje de *Piccola città* de Thornton Wilder en una de las jóvenes promesas de la escena italiana<sup>28</sup>). Y, sin embargo, dejó una importante huella, que sin duda cumplió un rol en la difusión y revalorización italiana del clásico español con la posguerra.

En 1945 la versión de Alvaro daría pie a un pequeño ensayo de una de las figuras más relevantes de la narrativa italiana del siglo XX, Emilio Carlo Gadda, sobre las características que debería adoptar una versión escénica de *Celestina*; este breve escrito se haría luego conocido por su inclusión en la antología *I viaggi la morte* (1958) y ejercería una influencia importante en la propuesta que muchos años más tarde, en 2014, Ronconi prepararía con Piccolo Teatro di Milano<sup>29</sup>. Casi un año después de la aparición del artículo de Gadda, una reseña del estreno absoluto en Europa de *La casa de Bernarda Alba* (en el parisino Studio des Champs Élysées de Maurice Jacquemont) emplearía la obra de Rojas para explicar la obra del poeta y dramaturgo granadino, que no tardaría en convertirse en el autor español más representado en Italia (Il Dramma 1946: 100-1).

---

<sup>28</sup> Este primer espectáculo de Fulchignoni en el Teatro delle Arti de 1939, en efecto, suele figurar en las historias del teatro italiano del siglo XX como auténtico hito (Puppa [1990: 27] se referirá a ella como ‘mito fondante’) de los inicios del *teatro di regia*.

<sup>29</sup> Véase a propósito la entrevista que se encuentra en el programa de mano del espectáculo, donde Ronconi declara, además, haber leído el texto ‘in verde età’ (Antonelli 2014: 7-8); no es difícil imaginar que este primer contacto tuviese lugar durante sus años de formación en la Accademia Nazionale d’Arte Drammatica de D’Amico.

La traducción de Alvaro sería empleada posteriormente en otros tres montajes, que la readaptarían para diversos circuitos teatrales: el del Centro Universitario Teatrale della Università di Roma (1948), el de Arnaldo Momo (estrenado en 1948 en Teatro da Camera Città di Venezia), y el de Gianino Galloni con el Teatro Stabile di Genova (1952). Para esta última fecha Italia contaba con el doble de propuestas escénicas de *Celestina* de las dos (eso sí, más importantes) que hasta entonces se habían visto en España: la de la compañía Oliver-Cobeña (1909) y la de Felipe Lluich (1940).

En un artículo de 1955 el filósofo Ernesto Grassi expresaba su disgusto porque, mientras autores de principios de siglo como D'Annunzio habían caído en el olvido, los jóvenes teatreros de la posguerra mostraban una extraña predilección por los clásicos más antiguo. El ejemplo que invoca este discípulo de Martin Heidegger, que durante la guerra había jugado un rol activo en la defensa de la hegemonía cultural italiana (véase Martin [2016: 249-51]), será precisamente la obra de Rojas (Grassi 1955: 33).

Pero quizás la mejor demostración de que este clásico extranjero ya no resultaba desconocido para el público italiano fueron las protestas que entre los sectores católicos esta vez sí suscitó el estreno en 1962, y solo un mes antes de la abolición de la censura teatral preventiva, de una nueva versión de la obra de Rojas de Carlo Terron por parte del Teatro Stabile di Torino (véase De Bosio [2016: 135])<sup>30</sup>. Paradójicamente, luego de la guerra (y de la mano de la primera generación de directores como Gianfranco De Bosio, encargado de la dirección teatral de esta nueva *Celestina* y conocido por su trabajo con

---

<sup>30</sup> Como se puede observar en la documentación alojada en el Archivio Centrale dello Stato (Ministero Turismo e Spettacolo, Revisione Teatrale, fasc. 3090) la versión tuvo que pasar por una serie de modificaciones y tardo tiempo en ser aprobada.

Ruzante) la recuperación escénica del espinoso teatro renacentista adquiriría un valor político muy distinto (Baratto 1977: 14-9 ), y acabaría por concederle a Italia, aunque sobre todo a través de la reinvención de la *commedia dell'arte*, aquella marca de identidad y reconocimiento en la escena internacional que tanto había anhelado el fascismo.

La versión escénica reducida y la posterior traducción completa de *Celestina* de Corrado Alvaro han recibido una atención que, hasta ahora, los estudiosos no le han otorgado a otras adaptaciones y traducciones modernas de la obra de Rojas al italiano. Este interés se debe en parte al renombre del escritor calabrés, perseguido por el régimen fascista, y en parte al mérito no menor de marcar el retorno de las traducciones de la pieza al mercado editorial italiano. Pero, como tantas veces ha demostrado la historia del teatro, quien la estudia puramente a través de sus textos corre el riesgo de tener una visión muy sesgada de los hechos. En este caso, la poca atención a las tablas llevó a pasar por alto quizás lo más importante de la traducción de Alvaro: la versión reducida había sido creada para formar parte del montaje que iniciaría, en plena Segunda Guerra Mundial, la historia escénica de *Celestina* en Italia. Desde esta perspectiva, la iniciativa no solo nos habla de las relaciones entre la España e Italia, sino, en un marco europeo, ofrece quizás un testimonio particular de un fenómeno más amplio y probablemente ligado a la lucha entre Alemania e Italia por la hegemonía cultural en una planificada futura Europa fascista: la recuperación de un patrimonio teatral renacentista. Volver los ojos a esta primera puesta en escena de *Celestina* en Italia es necesario para comprender todo lo que significó en aquel período en el que, paradójicamente, se sentaron los cimientos para la renovación teatral (y cultural) que vendría con la posguerra.

## OBRAS CITADAS

Alberti, Alberto Cesare, 1974. *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia* (Roma: Bulzoni).

Alvaro, Corrado, 1924. 'Don Miguel', *Il Mondo* (05/08).

\_\_\_\_\_, 1939. 'Lazarillo de Tormes', *La Stampa* (26/08): 3.

\_\_\_\_\_, 1976. *Cronache e scritti teatrali* (Roma: Abete).

Antonelli, Carlo, 2014. '500 anni e non sentirli: Ronconi e il travaso della Celestina', in *Programa de mano de 'Celestina laggiù vicino alle concerie in riva al fiume'*, dir. Luca Ronconi, Piccolo Teatro di Milano.

Apollonio, Mario, 1938-1950. *Storia del teatro italiano* (Firenze: Sansoni), 4 vols.

Baratto, Mario, 1977. *La commedia del Cinquecento* (Vicenza: Neri Pozza).

Bastianes, María, 2018. 'Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo', *Hispanic Research Journal*, 19: 117-134.

\_\_\_\_\_, 2020. *Vida escénica de 'La Celestina' en España (1909-2019)* (Oxford: Peter Lang).

Bognolo, Anna (2016). 'I romanzi cavallereschi spagnoli negli scritti di Croce e Farinelli: florilegio, commenti e bibliografia', *Historias Fingidas*, 4: 3-19.

Bonsaver, Guido, 2000. *Elio Vittorini. The Writer and the Written* (Leeds: Northern Universities Press).

\_\_\_\_\_, 2007. *Censorship and Literature in Fascist Italy* (Toronto: University of Toronto Press).

Calendoli, Giovanni, 1996. *Il Teatro delle Arti. Le attività teatrali dal 1937 al 1943* (Roma: Enap Psmsad).

Canet, José Luis, 2017. 'Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*', *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, III: 9-70.

- Cherchi, Paolo, 1966. 'Las tres fases del hispanismo de Croce', *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 42: 11-50.
- Consolini, Marco, 2018. 'Copeau and the Work of the Actor', in *Commedia dell'Arte in Context*, ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 243-53.
- Crivellari, Daniele, 2008. 'La recepción del teatro clásico español en Italia', *Cuadernos de Teatro Clásico. Clásicos sin fronteras*, 24: 190-249.
- Croce, Benedetto, 1917. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (Bari: Laterza).
- \_\_\_\_\_, 1939. 'Studi su poesie antiche e moderne. XVI. Antica poesia spagnuola. 1. *La Celestina*. 2. *Lazarillo de Tormes*', *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 37: 81-97.
- D'Amico, Silvio comp., 1936. *Storia del teatro italiano* (Milano: Bompiani).
- \_\_\_\_\_, 1939. *Storia del teatro drammatico* (Milano/Roma: Rizzoli & C. Editori), I.
- \_\_\_\_\_, 1941. 'La Celestina di Rojas ridotta da C Alvaro, al Teatro delle Arti', *La Tribuna* (09/01): 3.
- \_\_\_\_\_, 1964. *Cronache del Teatro* (Bari: Laterza), II.
- De Bosio, Gianfranco, 2016. *La più bella regia. La mia vita* (Vicenza: Neri Pozza).
- Delogu, Francesco Maria, 1939. 'La tragicomedia di Calisto e Melibea' in *Cervantes*, (Milano/Messina: Principato), pp. 225-288.
- Di Camillo, Ottavio, 2010. 'Where Was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration', in '*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*': *Estudios celestinesco y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, 1, ed. David Paolini (New York: Estudios Celestinescos), 91-157.

- D'Ina, Gabriella; y Zaccaria, Giuseppe ed., 1988. *Caro Bompiani: lettere con l'editore* (Milano: Bompiani).
- Di Stefano, Carlo, 1964. *La censura teatrale in Italia* (Bologna: Cappelli).
- Dunnett, Jane, 2002. 'Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship', *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 15/2: 97-123.
- Ferrara, Enrica Maria, 2017. 'The Reception of Fernando de Roja's *Celestina* in Italy: A Polyphonic Discourse', *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, 40/1: 91-119.
- Ferrara, Patrizia ed., 2004. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario* (Roma: Ministero per i beni e le attività culturali).
- Filacanapa, Giulia, 2019. *A la ricerca di un teatro perduto. Giovanni Poli e la Neo-commedia dell'Arte* (Pisa: Teatrino dei Fondi / Titivillus Mostre Editoria).
- Gaborik, Patricia, 2012. 'Lo spettacolo del fascismo', in *Atlante della letteratura italiana*, ed. S. Luzzatto y G. Pedullà, 3 (Turín: Einaudi), pp. 589-613.
- Gadda, Carlo Emilio, 1945. 'Rappresentare la *Celestina*?', *Il Mondo* (21/04), 12.
- Gago Rodó, Antonio, 1999-2000. 'Díez-Canedo y la condición del texto teatral: ante Bragaglia y Valle-Inclán', *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, 22-23:103-121.
- Gilman, Stephen, 2002. 'El problema del Renacimiento español', in *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas* (Salamanca: Universidad de Salamanca), pp. 247-60.
- Giuliani, Lorella Anna ed., 2013. *Azzerare le distanze. Carteggio 1934-1940 / Corrado Alvaro, Valentino Bompiani* (Soveria Mannelli: Rubbettino).
- González, Vicente; y Matas Gil, Paulino, 2004. 'La traduzione de La Celestina di Corrado Alvaro', in *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, ed. F. Tuscano (Asis: Cittadella Editrice), pp. 187-205.
- Grassi, Ernesto, 1955. 'Due generazioni', *Il Dramma*, 31.21, 32-3.

- Heiberg, Morten, 2001. 'Mussolini, Franco and the Spanish Civil War. An Afterthought', *Totalitarian Movements and Political Religions*, 2.3: 55-68.
- Il Dramma, 1939a. 'Avviene, si dice, si spera', *Il Dramma*, 15.305: 30.
- \_\_\_\_\_, 1939b. 'Spettacoli di eccezione', *Il Dramma*, 15. 308: 24.
- \_\_\_\_\_, 1940a. 'Compagnia del Teatro delle Arti di Roma diretta de A. G.Bragaglia', *Il Dramma*, 16.337: 46.
- \_\_\_\_\_, 1940b. 'Gara di buoni propositi', *Il Dramma*, 16.327: 29.
- \_\_\_\_\_, 1946. 'Ribalta Francese', *Il Dramma*, 22.6-7: 100-2.
- La Cecilia, Giovanni ed., 1857. *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno* (Torino: Società L'Unione Tipografico), I.
- Lozano Miralles, Rafael, 2005. 'Le prime rappresentazioni di Federico García Lorca in Italia', *Mediazione*, 1, <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no1-anno2005.html>>.
- Martin, Benjamin G., 2016. *The Nazi-Fascist New Order for European Culture* (Cambridge: Harvard University Press).
- Martínez Salazar, Elisa Pilar, 2019. *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)*, tesis publicada por la Universidad de Zaragoza, <<https://zaguan.unizar.es/record/79495?ln=es>>.
- Meldolesi, Claudio, 2008. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Bulzoni: Roma).
- Mendeloff, Henry, 1968. 'On Translating La Celestina into French and Italian', *Hispania*, 51: 111-5.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1943. *Orígenes de la novela III (Cuentos y novelas cortas. 'La Celestina')*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo (Madrid: CSIC) [primera edición:1910].

- Preston, Paul, 1993. *Franco: a biography* (London: HarperCollins).
- Primato, 1941. 'Cultura e spazio vitale', *Primato*, 2.10: 1.
- Puppa, Paolo, 1990. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* (Bari: Laterza).
- Rodrigo, Javier, 2017. 'On fascistization: Mussolini's political Project for Franco's Spain, 1937–1939', *Journal of Modern Italian Studies*, 22.4: 469-487.
- Rojas, Fernando de, 1941. La Celestina, ed. C. Alvaro, in *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, ed. Elio Vittorini (Milano: Bompiani), pp. 6-77.
- \_\_\_\_\_, 1943. *La Celestina*, ed. C. Alvaro (Milano: Bompiani).
- Rudlin, John, 1986. *Jacques Copeau* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Rundle, Christopher, 2010. *Publishing Translations in Fascist Italy* (Bern: Peter Lang).
- Saguar García, Amaranta, 2016. '¿Cuestión de moda? La desaparición de la traducción italiana de *Celestina* del mercado editorial en la segunda mitad del siglo XVI', in *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. E. Blasco (Salamanca: SEMYR), pp. 625-42.
- Scarpellini, Emanuela, 1989. *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista* (Firenze: La Nuova Italia).
- Simini, Diego, 2000. 'Lope e gli ispanisti italiani (1890-1940)', in '*Otro Lope no ha de haber*'. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, ed. M. G. Profeti, (Firenze: Alinea), III, pp. 275-80.
- Snow, Joseph, 2001. 'Los estudios celestinescos 1999-2099', in *La Celestina V Centenario (1499-1999)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio (Cuenca: UCLM), pp. 121-32.
- Taviani, Ferdinando, 2009. 'Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano', in *Teatro e Storia (Materiali)*, <<http://www.teatroestoria.it/materiali.php>>.

Tobar, María Luisa, 2005. 'Las traducciones italianas de *La Celestina*', in *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, ed. M. A. Vega Cernuda y J. P. Pérez Pardo (Madrid, UCM), pp. 247-264.

Trecca, Simone, 2018. 'Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los Teatri G.U.F.', *Anales de Literatura Española*, 29-30: 191-203.

Tuscano, Pasquale, 2014. 'Corrado Alvaro, editore e lettore de *La Celestina*', in *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, ed. Assumpta Camps (Barcelona: Universitat de Barcelona), pp. 37-54

Vice, 1941. '*La Celestina* di Fernando di Rojas al Teatro delle Arti', *Il lavoro fascista* (09-01): 5.

Zaccaria, Giuseppe, 2003. 'Bompiani e Alvaro: un "rapporto esemplare"', in *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore 'artigiano'*, ed. L. Braida (Milano: Sylvestre Bonnard), pp. 122-43.

Zurlo, Leopoldo, 1952. *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio* (Roma: Edizioni dell'Ateneo).