

## Razones para una traducción invisible. La *Angelica* de C. Rivas Cherif

M. BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ  
Universidad de Murcia  
mbhg@um.es

### Résumé

Le drame satirique de Leo Ferrero intitulé *Angelica* (écrit originellement en français) a eu un rôle très remarquable dans l'opposition aux politiques émergentes voisines du fascisme avant 1939. Plus précisément la pièce a été représentée en 1936 à Paris et plus tard dans d'autres pays comme la Suisse et les États-Unis, où les intellectuels italiens ont eu quelque influence. En Espagne le texte a été proposé par le dramaturge Cipriano Rivas Cherif en 1937. Cependant, les circonstances politiques et culturelles spéciales du moment ont rendu invisible cette traduction, comme nous l'expliquons dans notre article. La récupération récente de la version d'*Angélica* de Rivas Cherif a dévoilé quelques secrets qui concernent la portée des traductions dans le système littéraire étranger.

### Mots-clés

Cipriano Rivas Cherif, Leo Ferrero, théâtre français, fascisme, José Bianco, Revue *Sur*, Margarita Xirgu.

### Abstract

The satirical drama of Leo Ferrero entitled *Angelica* (originally written in French) played a leading role in the opposition to the emerging political fascism before 1939. Specifically, the play was performed in Paris in 1936 and later on in other countries, such as Switzerland and the U.S., where exiled Italian intellectuals had some influence. In Spain this text was proposed by the famous playwright Cipriano Rivas Cherif in 1937. Nevertheless, the special political and cultural circumstances of that moment made his translation invisible, as explained in this article. Now a version of the *Angelica* by Rivas Cherif has been discovered and it has revealed some secrets about the scope of translations into foreign literary system.

### Key-words

Cipriano Rivas Cherif, Leo Ferrero, French theatre, fascism, José Bianco, *Sur* review, Margarita Xirgu.

*Angelica c'est la liberté [...]*  
*Meux vaut un désordre qu'une injustice.*  
Leo Ferrero<sup>1</sup>

En un artículo precedente aparecido en esta misma sede (Hernández González, 2013: 105-123) ya puse de manifiesto la importancia, para la literatura de resistencia al fascismo, de una obra teatral del escritor italiano Leo Ferrero, compuesta originariamente en francés y titulada *Angelica*. Remito a dicho trabajo para revisar las estrategias de escritura de Ferrero, su breve trayectoria intelectual y las circunstancias que determinaron el exilio posterior en Francia.

En las siguientes páginas daré cuenta de la continuación de mis investigaciones sobre la recepción de *Angelica*, y en especial de los avatares de su traducción al español; la cual milagrosamente ha salido a la luz tras casi ochenta años de olvido, gracias al feliz hallazgo de algunas cartas y documentos pertenecientes a los archivos familiares del traductor. Como es sabido, el significado de una obra literaria es un concepto tan amplio y variable que difícilmente podría ser definitivo; por el contrario, a lo largo del tiempo exige un constante esfuerzo de interpretación. Además, analizar la poética del traductor, permite al lector entrar en el excepcional juego interpretativo de ambos creadores, ampliando el horizonte de intencionalidades. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, emerge un interrogante añadido, pues no solamente habría que indagar sobre las poéticas del autor y el traductor, también sobre la invisibilidad de la propia traducción, como ahora se verá.

*Angelica* fue concebida como una pieza moderna de la *Commedia dell'arte* italiana, pero destinada al público extranjero. Este hecho ha marcado el curioso destino literario de la obra: la intención de Leo Ferrero era mostrar a los franceses y al mundo los peligros del totalitarismo, sufrido en carne propia en Italia entre 1926 y 1929. El joven escritor describe, para un espectador no informado, la opresión, tanto física como moral, que estaba viviendo la sociedad italiana en vísperas de la Guerra –comparable a la de cualquier época y nación–, frente a la inerme actitud de la comunidad internacional. El drama fue por ello escrito en francés, encarnado por personajes simbólico-farsescos, cuya profundidad psicológica había sido simplificada en pos de la traducción de los hechos locales, es decir: apostando por la universalización del mensaje. Sin embargo, el autor finalmente no pudo llevar la obra a escena, debido a su fallecimiento por accidente de tráfico en 1933, cuando apenas contaba con treinta años. Sus padres, Gina Lombroso y Guglielmo Ferrero, se constituyeron en editores y promotores de la obra de Leo en el exilio, cuya repercusión tuvo gran eco debido al contenido moral, premonitorio de los sucesivos acontecimientos bélicos.

---

<sup>1</sup> Conclusión del acto I. Cfr. Ferrero, Leo. 1937. *Angelica*. Lugano-Ginebra, Edizioni di Capolago.

Cipriano Rivas Cherif fue el único traductor hispánico de *Angélica*; no obstante, por razones sociopolíticas la obra jamás fue publicada y aún continúa inédita en nuestra lengua, si bien se llevó a escena en Hispanoamérica. Los motivos de la fallida edición del drama constituyen un paradigma de la invisibilidad histórica de buena parte de la literatura extranjera, en dependencia de la suerte de las traducciones y de la elección o descarte de los textos por parte de los traductores (Hernández González, 2007: 1-17). A mi juicio, esta cuestión es esencial para la crítica de la traducción, ya que aporta una documentación precisa sobre los factores que han influido directa o indirectamente en la recepción de obras foráneas y, por tanto, en la construcción de la memoria cultural de las literaturas importadas; en cuyo tronco algunas amputaciones pueden llegar a ser tan significativas como los mejores injertos.

En el presente estudio, debo ante todo agradecer a Enrique de Rivas el vivo interés que ha mostrado ante mis requerimientos, y su generosidad al proporcionarme la única copia del texto que ha quedado hasta hoy, datada en 1937. El famoso dramaturgo la guardó consigo durante el exilio mexicano, sin que nunca más se supiese de su existencia.

## 1. Contextos de traducción y teorías teatrales confluyentes

Los padres de Leo Ferrero, el catedrático de historia Guglielmo Ferrero y la psicoantropóloga Gina Lombroso, a partir de 1933 dedicaron todo su empeño en editar y dar a conocer en los más prestigiosos círculos culturales del exilio la obra de su malogrado hijo. Leo Ferrero (1903) pertenecía a un círculo de intelectuales liberales europeístas piemonteses, defensores de las ideas político-sociales de Giuseppe Mazzini. Cuando contaba con doce años, en 1916, se trasladó con su familia a Florencia, con motivo del nombramiento de su padre como catedrático, y desde corta edad participó activamente en tertulias y revistas de la capital toscana, publicando ensayos y dramas. Leo se interesó particularmente por la cultura teatral, y al iniciar la carrera de historia del arte, entró a formar parte del denominado *Teatro dei dieci*, un selecto grupo de jóvenes dramaturgos que pretendían renovar el teatro italiano de su época, ya vinculados con grandes nombres de la escena del momento, como: Luigi Pirandello, su hijo Stefano Pirandello, Bontempelli o Silvio D'Amico.

La pasión por el teatro de vanguardia llevó a Leo a dedicarse también a la crítica de las novedades teatrales extranjeras; publicó algunos ensayos sobre los espectáculos de Georges Pitoëff, exhibidos durante su *tournee* de 1926 por Italia<sup>2</sup>. Conviene tener presente que esta compañía viajó también por España al año siguiente, y que fue Cipriano Rivas Cherif

---

2 En la prensa y las revistas teatrales italianas del momento desde el *Teatro dei dieci* es realizada la figura de Pitoëff, como principal exponente del teatro moderno. Así aparecen los artículos: D'Amico, Silvio. 1925. "Pitoëff, la messinscena e l'estetica moderna" in *L'Idea Nazionale*, 28 agosto; Ferrero, Leo. 1926. "Perché non osiamo piangere a teatro" in *Il Mondo*, 20 octubre; Ferrero, Leo. 1926. "Note sui due Pitoëff" in *Comœdia*, VIII, n.º 12, diciembre, 17.

quién se ocupó de las principales críticas en la prensa, elogiando la estética moderna del artista franco-ruso:

Pitoëff cree que un “metteur en scène” no debe tener de su teoría dramática un concepto inmutable y estereotipado. Las fórmulas de este género son para Pitoëff el mayor peligro que amenaza al teatro. [...] No cabe duda alguna, dice Pitoëff, de que cada obra exige su forma de expresión propia, y es el “metteur” quien debe encontrarla cada vez nueva y adaptada a ella. Por esto es necesario que se sature de la obra que ha de hacer representar, puesto que de lo contrario su trabajo sería completamente improductivo (Rivas Cherif, 1927: 5)<sup>3</sup>.

En las páginas de la revista *Solaria*, de la que era cofundador, Ferrero publicó numerosos ensayos dedicados a la escena, cuyos títulos apuntaban hacia la propuesta de un teatro basado en la tradición de la *Commedia dell'Arte*, pero adaptada al nuevo teatro de vanguardia, ideas que luego tomarán forma en *Angelica*. Entre ellos destaca el titulado: “Come un attore può arrivare allo stile” (Ferrero, 1927).

Por su parte, Rivas Cherif absorbió tempranamente las teorías más modernas del teatro europeo gracias a su estancia de cuatro años en la ciudad de Bolonia, después de su licenciatura en derecho. Gozaba ya de la amistad con don Ramón del Valle Inclán (era precoz defensor de su teatro), cuando en 1911 obtuvo una beca en el Colegio de San Clemente de Bolonia para realizar una tesis doctoral titulada “Don Quijote y el derecho”, cuyo tema dejaba patente la elección literaria de su vida. Durante este periodo, hasta 1914, Rivas tuvo oportunidad de asistir a importantes espectáculos líricos, como los de Adolfo Appia<sup>4</sup>; y asimiló las ideas de Gordon Craig<sup>5</sup>, cuyo ensayo *El arte del teatro* (1908) apostaba por revalorizar la palabra del texto y disminuir la importancia de los personajes hasta reducirlos a esquemas, incluso a muñecos, como en el teatro tradicional italiano de marionetas.

3 En 1931 el autor obtuvo el Premio Nacional de Literatura con el ensayo titulado: *El teatro del siglo*, sobre el teatro de vanguardia europea, aunque el manuscrito ha desaparecido. Posteriores recopilaciones sobre el teatro de Rivas se han editado recientemente en los libros: Rivas Cherif, Cipriano. 2013. *Artículos de teoría y crítica*. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler (eds.). Madrid, Centro Dramático Nacional; Rivas Cherif, Cipriano. 2013. *Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español. El Dueso, 1945*. Valencia, Pre-Textos. Los textos de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, incluidos en nuestra bibliografía, son esenciales para el estudio de la trayectoria de Rivas como director de escena.

4 El escenógrafo suizo Adolphe Appia (1862-1928), fue uno de los más destacados directores de escena del momento, proponiendo desde concepción dramática wagneriana, el teatro total. En su obra *La música y la puesta en escena* (1899) expuso las teorías que contribuyeron a profesionalizar el trabajo escenográfico en la lírica (Appia, 2000: 77-321).

5 El inglés Gordon Craig era director del Arena Goldoni en Florencia y gozaba de gran fama en Italia. En España el teatro de marionetas difundido por Craig, tuvo repercusión (además de en Rivas Cherif, como se verá en *Angélica*) en una obra de Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión* (1920), donde los actores por primera vez salían a escena mezclados con muñecos. Pero la idea no gustó en Barcelona y tuvo que ser estrenada en París por la compañía de Charles Dullin en 1923, con la colaboración de Salvatore Bartolozzi, ayudante también de Rivas. No obstante, el magnífico montaje, donde la protagonista luce un traje de arlequín, tuvo repercusión en la escena europea. La obra llegó a formar parte del repertorio del “Teatro de Arte” de Pirandello. En la prensa española y se creó cierta polémica en torno a la figura de Jacinto Grau, acreditado como dramaturgo europeo pero descartado de los escenarios españoles (Vela Cervera, 1996).

En esos años, la ciudad de Florencia se había convertido el escenario predilecto de los directores de escena más importantes de la época, como Craig, Max Reinhardt y Jacques Copeau, los cuales se opusieron al realismo y sacaron el teatro a las plazas y jardines. Tanto Leo Ferrero como Rivas Cherif acogieron la renovación de la escena de su tiempo a través de los mismos artistas; ambos se insertaron en la corriente europea de malestar por la retórica del teatro realista existente, e intentaron renovar las tablas con el estudio profesionalizado de las artes escénicas y la puesta en valor del texto puro.

En el caso de Rivas Cherif, la relación con el mundo teatral italiano se mantuvo durante toda su trayectoria. Éste se inició profesionalmente en el mundo teatral como director de propaganda, al introducir en la península el *Teatro dei Piccoli* de Vittorio Podrecca y la compañía de Mimí Aguglia, célebre actriz italiana que prefiguraba a mediados de los años veinte el prototipo de profesionalidad al que aspiraba nuestro teatro (Gentili, 1993: 135). La continuada colaboración con Salvatore Bartolozzi<sup>6</sup> hizo posible el desarrollo, por primera vez en España, del oficio de dirección escénica desde un concepto que integraba además de la recitación natural, el empleo de las artes plásticas, la música y la danza. Ello se tradujo en la fundación de las primeras escuelas de teatro, como enseguida veremos.

En 1914 de vuelta en Madrid, nuestro autor conoce a Manuel Azaña, la personalidad más influyente en su vida, quien entonces estaba al frente del Ateneo. A partir de 1919, completando su privilegiada comprensión de las teorías dramáticas extranjeras, Rivas Cherif colaboró en un a serie de periódicos y revistas, donde su tema preferido era el teatro, con el objetivo de incorporar las nuevas técnicas escénicas al obsoleto panorama nacional. Ese mismo año vivió en París junto Azaña<sup>7</sup>, y trabajó intensamente como corresponsal de los principales acontecimientos culturales de la capital francesa, especialmente de los musicales y teatrales, incluyendo el grandioso estreno de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. Intervino en publicaciones diversas, primero en *La Libertad* y en el semanario *La Internacional*; luego, junto a Azaña, fue co-director de *La Pluma* (durante sus seis números de existencia desde junio 1920 a junio 1923) y secretario de redacción de *España* (de enero 1923 a marzo 1924), a cuyo proyecto se trasladó todo el personal de *La pluma*. A partir de ese año pasó al *Heraldo de Madrid* (1924-1927); sucesivamente colaboró en *ABC* (1928-1930), y finalmente se trasladó a *El Sol* (1931-1933).

---

6 El figurinista y escenógrafo Salvatore Bartolozzi, difusor en España del teatro de marionetas y de la decoración esencial, formó parte del TEA y de la mayor parte de montajes de Rivas Cherif en la década de los veinte y los treinta; incluso en el exilio en México continuaron trabajando juntos hasta sus últimos años de vida. Bartolozzi compuso junto a Rivas Cherif la famosa obra de guiñol *Pippo y Pippa. Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa* (1931). Para estudiar la figura de Bartolozzi, cfr. Vela Cervera, David. 1996. *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. narrativa y teatro para niños*. Tesis doctoral.

7 Enrique de Rivas relaciona la estancia en París de ambos autores con un proyecto traductológico que no se llegó a editar: “En 1919, les deux amis passent un peu moins d’un an à Paris, envoyés comme correspondants de presse et pour mener à bien un programme de traductions. Ensemble, ils y firent des traductions de *Les Transatlantiques* d’Abel Hermant et des *Lettres de Mademoiselle de Lespinasse*, qui restèrent inédites» (Rivas, 2014 : s. p.).

Los artículos de Rivas cubren temas de distintos géneros, destacándose entre ellos: los Ballets Rusos, el *Vieux Colombier* de Jacques Copeau, Adrià Gual, Valle-Inclán, las relaciones entre teatro y cine, la crisis de la escena y la necesaria renovación del teatro español mediante la profesionalización de los actores y la selección de programas variados, compuestos por interpretaciones modernas de los clásicos junto a piezas extranjeras de calidad. En julio de 1920 afirmaba en la revista *La Pluma*: “Hay que crear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del negocio teatral, reeducar al cómico y al espectador libertándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal” (citado en Phocas Sabbah, 1995: 311)<sup>8</sup>. A ello dedicará sus primeros experimentos teatrales independientes hasta la fundación del famoso Teatro Escuela de Arte (TEA), en paralelo a la traducción de textos literarios del italiano, francés y e inglés y a la puesta en escena de obras propias, entre las que destaca *El sueño de la razón*<sup>9</sup>.

En la faceta de traductor Rivas Cherif era también famoso y prolífico; desde las *Florencillas del glorioso Señor San Francisco y de sus hermanos*, traducido en 1913 (posteriormente presentado con música), tradujo más de cuarenta títulos de los cuales, por mencionar sólo algunos italianos destacamos: *Memorias* de Casanova (1916); *La vida nueva* (1921) y el *Banquete* (1919) de Dante; *La Posadera* de Goldoni (1920), *Las cartas de Jacobo Ortiz* de Ugo Foscolo (1920), *Los Malasangre* de Verga (1920)<sup>10</sup>, de Giovanni Papini: *Bufonadas* (1924), *Un hombre acabado* (1921), *Historia de Cristo* (1924).

Volviendo a Leo Ferrero, a principios de 1929 éste trabajaba ya en el manuscrito de *Angelica*. En el *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, escrito entre el 7 de octubre de 1926 y el 20 de diciembre de 1927 (mientras su familia se encontraba bajo arresto domiciliario en su casa en el campo de Ulivello), se apuntan ya las principales líneas temáticas del drama<sup>11</sup>. En concreto en unas notas para la denominada *Commedia Italiana (drama)* –aún sin título– el autor describe la trama general de la obra y su división argumental: en el pri-

8 Véanse también: Aguilera Sastre, Juan. 1984. “La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto (1926-1927)” in *Segismundo*, n.º 39-40, 233-246; Rubio Jiménez, Jesús. 1990. “Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo” in *Letras Deusto*, V. 20, n.º 48, Set-Dic, 59-71.

9 Gran parte de su creación teatral se encuentra editada en: Rivas Cherif, Cipriano. 2013. *Teatro (1926-1946)*. Begoña Riesgo (ed.). Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música. Para estudiar la trayectoria del TEA véase Aguilera Sastre & Aznar,

10 En la revista *La pluma*, el encargado de la cultura italiana era el escritor y crítico Mario Puccini, quien propuso a Giovanni Verga, todavía inédito en España, entre los principales escritores del realismo italiano. En consecuencia, Rivas Cherif lo tradujo para la colección de clásicos de la editorial Calpe. La editorial Calpe inició una colección de ediciones pionera en su época, hasta que en 1925 se fusionó con Espasa, se habían publicado en esta colección 287 títulos que continuaron tras la fusión de 1925 a 1935. Entre los traductores figuraban además de especialistas de distintas materias, destacados intelectuales, como Ortega, Alfonso Reyes, Díez Canedo, Ricardo Baeza, Azaña y Rivas Cherif. Todos figuras con garantía y prestigio. Las traducciones se pagaban muy bien para la época: 4 pesetas por mil palabras del francés, italiano y portugués; 6 pesetas del inglés y 8 del alemán. Dicha colección de literatura universal dejaba libertad al traductor y no mutilaba los textos por exigencias comerciales, esto motivó una esmerada labor traductológica. Cfr. Zaro, Juan Jesús (ed.). 2007. *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*. Granada, Comares, p. 368.

11 El plan de la obra se anticipa en las notas publicadas como conclusión de los diarios, en Ferrero (1993: 165-167).

mer acto se escenifica un pueblo en revuelo, porque el tirano desea llevarse la doncella más hermosa del lugar. Nadie defiende a la chica, hasta que llega el “hombre que resiste y al que nadie conoce”, que consigue organizar a los vecinos para evitar el derecho de pernada. El tirano aparece en el segundo acto y da comienzo la lucha; ambos bandos son igualmente cobardes, pero finalmente el tirano es vencido porque escapa primero. En el acto final la doncella, sin embargo, se muestra desilusionada por haber sido salvada, ella hubiera deseado irse con el tirano. De improviso, disparan contra el héroe, y el pueblo se conmueve y hacen un monumento al caído. El asesino resulta ser el mismo artista, por una razón banal, aunque desea esculpir un monumento, si no al tirano, al héroe.

En 1929, desde su exilio en París, las citadas notas del Diario conforman una farsa protagonizada por los arquetipos aristescos (Orlando y Angélica) junto a las máscaras de la *Commedia dell'arte*, representantes de los distintos estamentos sociales. El texto definitivo de *Angelica* sufre pocas variaciones argumentales, la más importante es el desenlace: en la redacción final es la propia Angélica quien dispara contra Orlando, despechada porque éste no la requiere como esposa o quizá desilusionada por no pertenecer a ningún patrón. La bella simboliza la libertad, a quien Orlando respeta proclamando la democracia y evitando imponerse como dueño. El gesto de Angélica subraya de forma trágica la ineptitud del pueblo para vivir en una sociedad libre. Aunque Angélica es también símbolo de Francia, el modelo del país civilizado<sup>12</sup>, que por entonces empezaba ya a jugar peligrosamente con las potencias totalitarias.

En 1934, con ocasión del primer aniversario de la muerte de Leo, su familia ya exiliada en Ginebra, organiza un acto conmemorativo y promueve en Francia el estreno de *Angelica*, según el manuscrito casi completo que se encontró entre los papeles del escritor traídos de México. Para dicha ocasión, se publica por primera vez el texto, en la casa Rieder, propiedad de la familia Ferrero-Lombroso, junto a otras obras póstumas del autor, iniciando así una rigurosa tarea de revalorización de la obra de Leo, que solo sería interrumpida con la muerte de Gina Lombroso en 1946.

*Angelica* tuvo, no obstante, que esperar otros dos años antes de ser llevada a escena por la compañía de George Pitoëff el 20 de julio de 1936 en el Théâtre des Mathurins de París, protagonizada por el matrimonio Pitoëff en los papeles de Angelica y Orlando. Su puesta en escena sobria y esencial, de corte cubista; subrayaba el carácter simbólico de los personajes, y el contraste entre farsa y drama, según los principios del teatro de vanguardia en boga por aquellos años. Las reacciones internacionales a la obra de Leo Ferrero fueron tantas y de tal calidad que su padre se vio obligado a publicar un volumen en 1937 recogiendo las más destacadas, titulado *Angelica á travers le monde. Jugements sur la pièce avant sa représentation*<sup>13</sup>.

---

12 Leo Ferrero escribió en relación a los peligros de Francia frente al fascismo emergente, el ensayo: *Paris, dernier modèle de l'Occident*. París, Dieder, 1932.

13 Para una reseña de las principales reacciones internacionales al estreno de *Angelica*, y en especial a las reseñas

Ese año Cipriano Rivas Cherif se encontraba también en Ginebra, como cónsul de la República Española en guerra. Según testimonios de Enrique de Rivas, sus padres conocieron en esas circunstancias a la familia Ferrero-Lombroso, y mantuvieron relaciones con otros refugiados italianos que como ellos organizaban campañas de oposición al fascismo<sup>14</sup>. La fundación de la editorial de Capolago en Lugano por parte de Gina Lombroso, junto a Ignazio Silone y Egidio Reale<sup>15</sup>, formaba parte de una estrategia para difundir ensayos y novelas representativas del pensamiento liberal, con el objetivo de mostrar al lector extranjero la urgencia de hacer frente al avance fascista tanto en Italia como en el resto de Europa; entre ellas ocupó un lugar destacado la obra de Leo Ferrero. En España en 1934 Aurelio Natoli, colaborador de distintos periódicos republicanos, realizó una breve crítica del estreno parisino de *Angélica en el Heraldo de Madrid* (Ferrero, 1937a: 66). El periodista, afincado aquí desde 1933, afirma que esta obra representa el esfuerzo de un poeta puro que utiliza máscaras para hablar de los vicios modernos. Como Rivas Cherif, Natoli conocía a la familia Ferrero-Lombroso y por aquellos años hacía propaganda contra el gobierno italiano.

No hay constancia de que Rivas Cherif conociera personalmente a Leo, pero es segura la amistad y admiración por sus padres; desde el cargo en el consulado en Ginebra, asistió a las actividades de la Sociedad de amigos de Leo Ferrero e incluso se conserva una pequeña correspondencia, fechada en julio de 1938, con Gina y Guglielmo Ferrero a propósito de la traducción de *Angélica* a la que seguidamente aludiremos.

## 2. La *Angélica* que no pudo ser

El texto de la traducción ha llegado a nuestros días a máquina, bajo el título *Angélica* de Leo Ferrero, seguido del subtítulo: *Drama satírico en tres actos, puesto del francés en castellano por C. Rivas Cherif*. Se trata de una versión muy fiel al original francés, con algunas interesantes observaciones para la caracterización de los personajes y una gran calidad poética, propia de un traductor literario profesional, con gran dominio del francés y del estilo

---

españolas, véase Hernández González (2013: 114-116).

- 14 Los contactos del gobierno republicano en el exilio (en la persona del cónsul Rivas Cherif) con la resistencia italiana están aún estudiando, aunque en ocasiones el propio autor ha aludido a ellos brevemente. En el archivo de Carlo Prato (Trento, 1895 – Ginebra, 1968), periodista ligado al mundo de la diplomacia, enviado a París para organizar el Congreso de la paz y exiliado en Ginebra desde 1925, se conservan cartas de Rivas Cherif sobre actividades de militancia antifascista. Hoy estos documentos se conservan en el Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia (Insml).
- 15 Apenas instalada en Ginebra, a partir de 1930, recomienza la actividad de Gina Ferrero como editora de autores italianos en el exilio, inicialmente a través de la Tipografía Luganese, transformada en 1936 junto a Ignazio Silone y Egidio Reale en Nuove Edizioni di Capolago. Los tres fundadores de la nueva editora, simpatizantes del Movimento Federalista Europeo, pretendían publicar, con independencia de los partidos políticos, a los autores italianos dispersos y hasta entonces obligados a escribir en lengua extranjera, cuyas obras habían sido prohibidas por la censura fascista.

de Ferrero, de formación italiana. No obstante, la personalidad de Rivas Cherif y su situación social dejaron huella en contraste con la supuesta invisibilidad del traductor<sup>16</sup>.

En 1937, el año de la traducción de *Angélica*, Rivas Cherif se encontraba en una situación paradójica por lo que respecta a la posible influencia en España de su quehacer como traductor y dramaturgo. Como es sabido, había sido nombrado asesor literario de la compañía de Margarita Xirgu, que mantuvo la concesión del Teatro Español entre 1930 y 1935, alcanzando la máxima visibilidad como escenógrafo con obras clásicas y modernas de gran éxito, entre las primeras *El alcalde de Zalamea* o *Medea* (adaptada por Unamuno para la inauguración del Festival del Teatro Clásico de Mérida); entre las modernas, con los montajes de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera* sobre textos inéditos de Federico García Lorca.

Sin embargo, la delicada situación política empieza ya a deteriorar el prestigio de Rivas Cherif en esos años. En 1934 el empresario del Teatro Principal de Valencia borra de la cartelera el nombre del director de la compañía, por ser cuñado de Azaña. Cipriano inmediatamente pidió a Margarita que le rescindiera el contrato, pero la actriz rechazó la dimisión, amenazando con su retirada de la escena, si insistía en privarla de su colaboración. Según fuentes de la familia (Rius Xirgu 2014), Margarita Xirgu ofrece entonces a los hermanos Rivas Cherif, Cipriano y Lola –casada con Azaña desde 1929– su casa de Badalona, para poder estar cerca de éste, prisionero en un barco de guerra en el puerto de Barcelona.

La sintonía y mutua admiración entre la actriz y su director escénico se mantuvo siempre. En el ensayo *El teatro de mi tiempo* (Rivas Cherif 2013b, citado en Rius Xirgu 2014: 1) el dramaturgo resume algunas de las novedades que él aportó a la compañía:

Yo no le podía dar a la Xirgu lo que ya tenía al llamarme a su lado. Pero sin quitarle lo que, no haciéndole falta, le estorbaba para el éxito de su contemporaneidad con los grandes poetas dramáticos españoles de nuestro siglo. Empecé por las cejas (que no se estilaban, como han vuelto a estilarse a la manera de Rosario Fernández, la girana, retratada por Goya). Seguí por el pelo, negro endrino, empedernido del tinte para encubrir prematuras canas y que, por mi consejo, trocó en un rojo veneciano que templaba armónicamente la dureza del rostro, en que aún ahora siempre brillan hermosos los ojos. Y acabé con el repertorio. Le suprimí a rajatabla el de los Quintero, que siempre hizo mal, contrariamente a todas las demás actrices españolas, incluidas naturalmente las señoritas de Utrera. Y le puse el teatro clásico, al que no se decidía.

Estos recuerdos muestran cuáles eran los rasgos de su labor como director de escena: Rivas revisaba personalmente del vestuario y maquillaje a la música, además de escoger el repertorio, asesorando a la actriz en todas las elecciones del montaje y dando opiniones sobre el efecto de las obras en el público, como un imprescindible mediador entre la butaca y el es-

---

16 Venuti se refiere a la invisibilidad como un concepto entendido desde dos perspectivas: por un lado, como un efecto del discurso que depende de la manipulación del traductor; y, por otro, como la lectura y valoración de las traducciones por parte del público (Venuti, 1995: 1),

cenario. Durante los años intensos de colaboración entre ambos, entre 1933 y 1937, llegaron a proponer casi tres decenas de títulos de los cuales alrededor un tercio fueron obras extranjeras traducidas por el propio Rivas, entre las que destaca *Come tu mi vuoi* de Luigi Pirandello en 1936. Un cuadro completo de todas las obras representadas en esos años, puede verse en el completo estudio de M. Carmen Gil Fombellida (2003: 99), aunque no se menciona la de Leo Ferrero por invisible.

Rivas Cherif acompañaba a Margarita Xirgu en una gira por América en julio de 1936, cuando encontrándose en México recibe la noticia del alzamiento militar, entonces abandona la compañía de teatro y vuelve a España para ponerse a las órdenes del gobierno de la República, presidido por Manuel Azaña. Margarita ya nunca volvería a España; Rivas Cherif, como ya se ha mencionado, irá durante los tres años siguientes al consulado de Ginebra, aunque continuará recibiendo noticias de la compañía a través de cartas, y precisamente para Xirgu traduce la obra de Ferrero por esas fechas, cuando la suerte de la República se encuentra ya comprometida. Además del texto, Rivas envió a Margarita indicaciones sobre la puesta en escena y sobre cómo debía interpretar el personaje de Angélica; al tiempo que la puso al corriente de lo acontecido a García Lorca.

La *tournee* de Margarita Xirgu continua según lo previsto, y de México viaja al Cono Sur con una programación que contiene *Vidas cruzadas* de Jacinto Benavente, las tres obras citadas de García Lorca y *Angelica* de Leo Ferrero. El músico catalán Jaume Pahissa, en declaraciones a la prensa (*El Diario*, 11-VII-1937) dice tener compromisos adquiridos en la capital argentina, antes de volver a Cataluña para hacerse cargo de la Escuela de Música Municipal. Se trata de la dirección de *Angelica* de Leo Ferrero, un concierto con la Orquesta Sinfónica del Sodre y los arreglos musicales para *Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca. Aunque de los tres compromisos, solamente llegará a realizar el primero.

En efecto, el 18 de agosto de 1937 Margarita Xirgu estrena, en el Teatro 18 de Julio de Montevideo, *Angélica* en versión de Rivas Cherif, con tres números musicales de Pahissa (Aviñoa, 1996:187). En el Archivo Contemporáneo Bonsanti de Fiesole se conservan dos telegramas enviados por Xirgu a los padres de Leo, dando noticias del éxito de las representaciones, uno enviado desde Montevideo y otro desde Buenos Aires. Los comunicados están fechados los días 19 agosto y 3 de septiembre de 1938 respectivamente, mediante los cuales queda patente que las fechas exactas de ambos estrenos fueron el 18 de agosto, en el citado teatro de Montevideo, y el 2 de septiembre en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Después de la función de *Angélica*, se estrenó *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, poema de Alfonso Reyes orquestado también por Jaume Pahissa, que incluía un himno revolucionario con letra del poeta Pablo Neruda.

Se ha conservado por la familia Xirgu y la familia Ferrero (en el fondo Bonsanti) una misma y única foto del estreno argentino de *Angélica*, donde se aprecia una puesta en escena sobria, con fondo negro, cuyo único decorado consiste en el contraste de colores y la combi-

nación de formas geométricas cúbicas; así mismo, la caracterización de los personajes, cercana al títere, parece heredera de las marionetas de Gordon Craig, y subraya el mensaje trágico y grotesco de Ferrero, todavía más doloroso para el público hispánico tras el retroceso de la democracia durante la guerra. Orlando aparece vestido con el traje del ejército republicano, siguiendo las acotaciones de Rivas, mientras Angélica subida a su pedestal como una princesa caprichosa, desdeña la ayuda del héroe.



Figura 1. Margarita Xirgu representando *Angélica* en Buenos Aires, 1938

Durante ese mes, en España la obra de Ferrero encuentra eco solamente en *La Vanguardia* de Barcelona y en la revista *Catalans* como parte del reportaje sobre la gira de Xirgu y su defensa de la República en el extranjero, donde se denuncia por el contrario la campaña a favor de Franco de la compañía de Lola Membrives, también en Argentina en esas fechas. Con respecto a *Angélica*, se dice escuetamente: “Margarita ha dado a conocer la excelente traducción que ha hecho Rivas Cherif de la obra de Leo Ferrero *Angélica*, que ha obtenido excelente interpretación”<sup>17</sup>. Era evidente que no había trascendido el contenido de la obra, ni la relación de ésta con la cantata por la muerte del poeta granadino, que entonces no tuvo

---

<sup>17</sup> El comentario procede de una reseña de *La Vanguardia*, aparecida sin firma, fechada el 24 de septiembre 1938, p.5.

repercusión en España, aunque impresionó grandemente a las más destacadas personalidades de la cultura en Hispanoamérica.



Figura 2. Xirgu entre Jaume Pahissa y Alfonso Reyes, junto a los actores de su compañía después de la representación de *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*. Buenos Aires, 1938

Después del éxito de Xirgu con ambas obras, en un ambiente de sensibilización por la causa republicana española y en contra del régimen italiano, desde Argentina llegan algunas ofertas para editar el texto de *Angélica*. En la *Revista Sur*, dirigida por Victoria Ocampo y José Bianco, incluso se anuncia a preparación del libro. José Bianco, el cual ya en 1934, con motivo del estreno parisino, había publicado en *La Nación* de Buenos Aires un artículo sobre *Angélica*, se interesa públicamente por traducir la obra. Sin embargo, la traducción de Rivas Cherif ya estaba hecha en 1937 y la familia Ferrero-Lombroso le había concedido el permiso para llevarla a escena.

Victoria Ocampo había conocido a Leo Ferrero en París en 1930 y lo había incluido en el consejo de redacción extranjero de la *Revista Sur*, desde su fundación en 1931. Victoria conocía a la familia Ferrero-Lombroso desde los años de su gira de conferencias en América. Entre 1931 y 1933, el joven escritor italiano publicó en esta sede algunos de sus ensayos más importantes, aunque su mortal accidente truncó pronto la presencia de las letras italianas en la revista. Ocampo y Bianco, unidos por la admiración a Leo, editaron en el número ocho de *Sur* un homenaje al autor desaparecido, y continuaron traduciendo sus obras hasta bien entrada la década de los cuarenta<sup>18</sup>. Ese número de *Sur* es el que anuncia la próxima traducción de *Angélica*. Pero finalmente dicha edición no se llevó a cabo.

18 En 1935, Bianco dedicó un largo artículo a la novela inacabada de Leo: *Espoirs* (póstuma), que se tradujo al español en la editorial Sur. En 1938, *Sur* dedica un artículo a la obra teatral de Ferrero, firmado por Carlos Mastronardi, titulado: "Angélica" (*Sur*, n.º 48: 67-68) y Victoria publica la última carta recibida de Leo. Véase

En una extensa carta de Rivas Cherif desde Ginebra a los padres de Leo, fechada el 27 de julio de 1938 con papel timbrado del gabinete de gobierno de la República, se descubren algunas claves que explican las razones de la marginalidad de su propia traducción<sup>19</sup>.

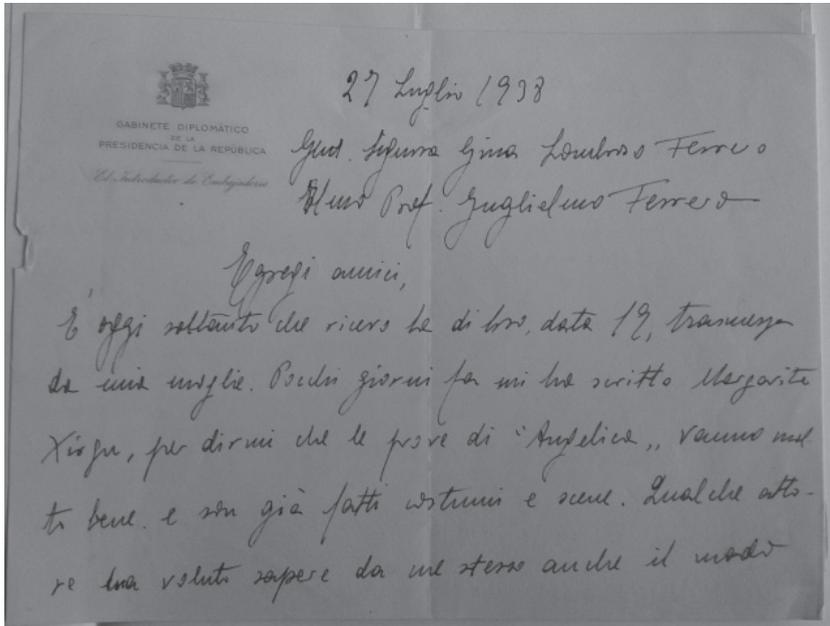


Figura 3. Fragmento de la carta de Rivas Cherif a Gina y Guglielmo Ferrero con membrete de la República. Ginebra 1938

En esta carta Rivas Cherif cuenta algunos detalles del trabajo preparatorio del texto de Leo por parte de Margarita Xirgu, que necesitó casi un año para poner *Angélica* en escena. Es fácil imaginar sus dificultades para establecerse en Montevideo, en un exilio que se hizo definitivo, los trámites para conseguir teatro y la zozobra por la guerra de España. Mientras tanto, el curso del conflicto había despertado acusaciones contra el gobierno republicano, y concretamente contra Manuel Azaña y su estrecho colaborador, Rivas Cherif.

El traductor, en respuesta a la presumible petición de los padres de Leo para que José Bianco realizara otra versión de *Angélica*, en la misma carta argumenta que una vez representado con éxito el libreto, no sería apropiado publicar un texto distinto, y propone una insólita solución: la de renunciar a la autoría de la traducción, que incluso podría ser firmada por José Bianco, para no dañar los intereses de la obra en la edición argentina. En la

---

mi trabajo "Ensayos y epílogos de Leo Ferrero en Sur" in Cervera Salinas, Vicente. 2014. *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*. Murcia, Editum.

19 La correspondencia entre Rivas Cherif y la familia Ferrero-Lombroso se encuentra en el Archivo Contemporáneo Bonsanti de Fiesole. Agradezco al personal del archivo su gentileza al permitirme fotografiar esta carta.

respuesta de Gina Lombroso se advierte cierto titubeo para defender al traductor argentino en representación del grupo de Sur, que siempre demostró solicitud y atención por la obra de Leo. En mi opinión el matrimonio italiano no estaba al corriente del desgaste político de los republicanos en 1938, a cuyo gobierno todavía alienta hermanándolo a su propia causa. No obstante, en otra carta pocos días más tarde, Gina rechaza la generosa oferta de Rivas Cherif, poniendo fuera de discusión la bondad de su traducción y la necesidad de aclarar los detalles de publicación con *Sur*.

El hecho es que el texto traducido por Rivas fue rechazado por la editorial Sur, vinculada en aquel momento a la fundación de la editorial Sudamericana. Según otra carta fechada en Buenos Aires el 20 de octubre de 1938, Henríquez Ureña escribe a Alfonso Reyes en relación a esta negativa (Henríquez Ureña, 1979: 307-308), culpando a Vehils<sup>20</sup> de vetar la edición de *Angélica*, no porque fuese de Leo Ferrero, sino por haber sido traducida por Rivas Cherif.

Por otra parte, Argentina a partir de 1938 empezaba a mostrarse reacia a acoger exiliados republicanos, y en 1939 incluso promulgó leyes severas para evitar la llegada masiva de los denominados entonces *refugiados* a causa de su filiación *roja* o marxista. Ya desde 1936, el gobierno de Burgos contaba con un representante oficial en Buenos Aires (Juan Pablo Lojendio), cuya misión era apoyar la causa franquista en el exterior<sup>21</sup>. Los exiliados republicanos que consiguieron afincarse en Argentina, lo hicieron sin apoyo oficial, de forma individual y gracias a contactos personales. El caso de Rivas Cherif fue vistoso, aunque era de sobra conocido en los ambientes intelectuales de la capital porteña, había sido adalid de las embajadas entre el gobierno republicano y el comunismo ruso; estaba pues comprometido con una ideología peligrosa cuya influencia era tan negativa para las élites conservadoras argentinas, como el antagónico avance nazista. Por tanto, en Buenos Aires continuaron publicando en esos años destacados escritores de su entorno, como Pío Baroja, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Francisco Ayala, Gómez de la Serna, Melchor Almagro e incluso Rafael Alberti; mientras, Rivas Cherif y su familia encontraron asilo en México, país que acogió a la mayor cantidad de republicanos españoles, gracias a la política del presidente Lázaro Cárdenas, que les consintió el desarrollo de todo tipo de actividades con libertad en todos los ámbitos.

Margarita Xirgu, al frente de la escuela del Teatro Nacional de Montevideo, propuso otras representaciones de *Angélica*; concretamente en diciembre de 1942, por iniciativa del Centro de Estudiantes de Derecho, se formó el Teatro Universitario que debutó el 8 de

20 El promotor catalán Rafael Vehils había sido director de la Casa de América en Barcelona en 1914, y se había trasladado a la Argentina en los años veinte dirigiendo importantes empresas españolas de tranvías y electricidad. Su función de catalizar fondos para la fundación de la nueva editorial Sudamericana, ello le permitió llevar la voz cantante en esta casa entre 1937 y 1938, aunque tuvo como consecuencia la temprana salida del grupo de Victoria Ocampo.

21 Lojendio escribió: “Los españoles que ahora se hallan fuera de la patria, por tener culpas graves, por sus antecedentes, pueden constituir una grave amenaza para la sociedad argentina” (citado por Martínez, 2007: s. p.).

setiembre de 1943, con *Angélica* de Leo Ferrero, en el Teatro Artigas, en versión de Rivas Cherif. Para una parte de los intelectuales republicanos exiliados en América, así como para los modernos escritores latinoamericanos que los acogieron, la obra de Leo Ferrero, especialmente *Angelica*, simbolizó la lucha por los ideales de la libertad, que estuvieron todavía en pugna hasta la conclusión de la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto al periplo de Rivas Cherif una vez concluida la Guerra Civil, en noviembre de 1939, junto a Manuel Azaña y familia, se instaló en la pequeña localidad francesa de Pylas-sur-Mer, cerca de Burdeos, donde el 10 de julio de 1940 cuando los alemanes tomaron la costa atlántica francesa, fue sacado de casa por agentes franquistas y conducido a la Dirección General de Seguridad de Madrid. Allí estuvo tres meses incomunicado esperando juicio y fue condenado a muerte el 21 de octubre de 1940. Tras muchas vicisitudes le fue conmutada la pena a treinta años de prisión, gracias –según declara su familia– a la muerte contemporánea de Manuel Azaña. Rivas permaneció un año en el penal del Puerto de Santa María, luego pasó al Fuerte de San Cristóbal en Navarra, acabando en el penal del Dueso en Santoña.

A finales de 1943 en dicho penal, logrará desarrollar un insólito proyecto: la formación de un Teatro Escuela en la cárcel, trabajo que le permitió descontar días de prisión al tiempo que canalizar su tenaz devoción por la didáctica teatral. En un artículo publicado años más tarde –mayo de 1946– en *El Español*, afirmará: “Una de las formas características de la evasión espiritual es el arte en sus diversas manifestaciones. De todas las formas artísticas, el teatro viene a ser la evasión por excelencia”. El reportaje aparecía ilustrado con trece fotografías de las diversas puestas en escena durante su encierro, como *La vida es sueño* o *Los baños de Argel*, interpretados por republicanos *represaliados* (Aguilera & Aznar, 1999).

Cuando en 1945 Rivas Cherif consiguió la libertad, tras una experiencia de seis años de cárcel, intentó integrarse una vez más en la escena teatral española; con el proyecto de una programación para la temporada de verano de 1946 en el Teatro Lara de Madrid, y en teatro El Cómico, en colaboración con el gerente Fernando Collado. En el Teatro Lara, Rivas forma compañía y estrena su comedia *La costumbre*, con María Cañete como actriz principal, Alfonso Muñoz, Josefina Santaolara, Julia Caba Alba, José Franco, Antonio Ayora, Miguel Maciá y Ramón Caballero, muchos antiguos compañeros del TEA, junto con excarcelados actores del Dueso. Sin embargo, fue cosa distinta lo sucedido en El Cómico. En una nota de prensa emitida por dicho teatro y citada por Aguilera (2013: 14-15), se pudo leer un elenco de obras introducido con estas palabras: “Estrenos del Comico (Rivas Cherif, con el concurso inicial de María Cañete [siguen los nombres de todos los actores ...] tiene el gusto de dar a conocer al público de Madrid los siguientes estrenos”. En la lista de quince obras, encabezada por *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, se incluyen cinco obras extranjeras traducidas por él, eran: *Lysistrata*, de Edgar Neville; *Como tú me quieres*, de Luigi Pirandello; *El negro emperador*, de O’Neil; *Angélica*, de Leo Ferrero; y *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh.

La presencia de *Angélica* en un programa de 1946 tuvo seguramente relación con un homenaje póstumo a Gina Lombroso, que falleció ese verano, mientras su marido Guglielmo Ferrero había muerto dos años antes como consecuencia de las heridas de un intento de suicidio en 1943, tras la ocupación alemana de Francia. No obstante, me parece admirable que también en esta postrera ocasión, cuando la guerra estaba perdida y Rivas había pagado tan alto precio, él mantuviese el empeño de reponer la obra inédita en España de García Lorca y vincularla una vez más a la versión de *Angélica*. Por desgracia, la familia del granadino no dio el permiso para representar *La casa de Bernarda Alba* mientras Franco estuviese en el poder; ello frustró el proyecto en conjunto y provocó polémicas, al desatarse acusaciones contra el dramaturgo. Para muchos republicanos en el exterior, era sospechoso el hecho de que Rivas hubiera sobrevivido, de haber sido indultado por Franco (según un decreto del 9 de octubre de 1945 para las condenas referidas a delitos de rebelión cometidos desde el 18 de julio de 1936 hasta el 1 de abril de 1939). Pero particularmente, que alguien como Rivas Cherif hubiese obtenido el permiso de la censura franquista para volver a dirigir teatro en Madrid podía ser una prueba de su colaboración con el régimen. Como explica Aguilera (2013: 8-9), probablemente el gobierno de la posguerra trató con cierta condescendencia al cuñado de Azaña para lavar su imagen en el extranjero, cosa que intentó también con otras raras figuras de prestigio, como Ortega y Gasset.

Nuestro autor llegó a México el 3 de octubre de 1949, donde pudo al fin reunirse con su familia. Recién llegado reanudó su trabajo como director teatral, con *La guarda cuidadosa* de Cervantes y *La vida es sueño* de Calderón. Un año después, fundaba el Teatro Español de América, en septiembre de 1949, e iniciaba el proyecto Teatro Rodante Universitario en Puerto Rico, inspirado en los modelos de teatros estudiantiles ambulantes que había vivido en Italia y con la compañía de *La Barraca*. En abril de 1957 cuando Margarita Xirgu llegó al aeropuerto de México, la esperaba su ex-director artístico Cipriano Rivas Cherif (Rius Xirgu, 2014: 1). La Xirgu estaba invitada por la Unidad Artística del Bosque y del Instituto de Bellas Artes, para actuar en el Teatro Bosque de Chapultepec durante tres meses, representando las obras de García Lorca *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. Finalmente los tres meses se alargaron a cinco, pasando del Teatro Bosque al Teatro Fábregas y representando *El zoo de cristal* de Tennessee Williams.

Sin embargo, no se ha encontrado documentación sobre otras reposiciones de *Angélica* de Leo Ferrero; probablemente Rivas perdió el contacto con los herederos. Quizá la forzada ruptura con el teatro lorquiano determinó que la obra italiana escrita para un público francés, quedara para él privada de su propio mensaje como traductor hacia un público hispánico, en gran parte herido o desaparecido.

En definitiva, la guerra continuó mucho más tiempo fuera de las trincheras y Rivas Cherif sufrió a partir del final del conflicto el acoso de ambos bandos. Si por una parte había sido condenado por la política franquista por su vinculación a Azaña; por el lado contrario

fue acusado de traidor por una parte de los intelectuales republicanos en el exilio. La versión de *Angélica* pagó doblemente las consecuencias, pues fue clasificada por unos como teatro de propaganda (el denominado *teatro de guerrillas*), mientras para otros pasó inadvertida, pues había perdido significado en un contexto histórico cambiante e ideológicamente saturado.

Concluimos con la triste reflexión de Ricardo Baeza (un autor contemporáneo aunque alejado de Rivas Cherif), a propósito de los intelectuales republicanos y la pervivencia de los bandos políticos en el ejercicio literario:

Es lástima concluir reflexionando que la República española, de haber ganado la guerra, no habría devuelto la libertad a España, porque a partir del 18 de julio de 1936 ya no hubo República española. Franquistas y milicianos estaban tan exasperados que la única libertad que entendían era la de acabar con el enemigo. Hondas y complejas son las causas de esta radicalización, pero una cosa me parece cierta: quienquiera que hubiese ganado la guerra civil española, fuese de derechas o de izquierdas, habría sido un dictador (Baeza, 1996: 1).

### Referencias bibliográficas

- AGUILERA SASTRE, Juan; Manuel AZNAR SOLER & Enrique de RIVAS. 1985. *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*. Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- AGUILERA SASTRE, Juan. 1997. *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*. Barcelona, Cop d'Idees-T.I.V.
- AGUILERA SASTRE, Juan & Manuel AZNAR SOLER. 1999. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- AGUILERA SASTRE, Juan. 2013. "Entre dos exilios: Rivas Cherif y García Lorca" in *Achivium*, nº 63, 7-58.
- APPIA, Adolphe. 2000. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- AVIÑO, Xosé. 1996. *Jaume Pahissa un estudi biogràfic i crític*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- BAEZA, Ricardo. 1996. "Aquel 1 de abril desbandada cultural" in *Revista el Mundo*, abril [consultado el 02/04/2014] <[www.elmundo.es/larevista/num180/textos/desban.html](http://www.elmundo.es/larevista/num180/textos/desban.html)>.
- BIANCO, José. 1934. "La libertad en la formación de las minorías: Leo Ferrero" in *La Nación*, 9 de diciembre, Suplemento literario, 2-3. Recogido parcialmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 565-566, 33-40.
- FERRERO, Leo. 1927. "Come un attore può arrivare allo stile" in *Solaria*, nº II, 4.
- FERRERO, Leo. 1934. *Angelica*. París, Rieder.
- FERRERO, Leo. 1993. *Diario di un privilegiato sotto il fascismo* (Prefazione di Sergio Romano), Alberto Macchi (ed.). Florencia, Passigli.
- FERRERO, Guglielmo. 1937a. *Angelica à travers le monde. Jugements sur la pièce avant sa représentation*. París, Rieder.
- FERRERO, Guglielmo. 1937b. «*Angelica a Parigi. Giudizi della stampa dopo la sua rappresentazione, ottobre 1936-gennaio 1937*» in FERRERO, Leo. *Angelica: dramma satirico*. Lugano, Nuove Edizioni di Capolago.
- GENTILI, Luciana. 1993. *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento: Cipriano Rivas Cherif*. Roma, Bulzoni.
- GIL FOMBELLIDA, M. Carmen. 2003. *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Madrid, Resad.

- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. Belén. 2007. “Qué traducir y el por qué de lo no traducido. El caso Pirandello” in *Tonos Digital*, n.º 14, 1-17.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén. 2013. “*Angelica*, el teatro en libertad de Leo Ferrero” in *Anales de Filología Francesa*, n.º 21, 105-123.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1979. *Obras completas*, Juan Jacobo de Lara (ed.). Santo Domingo, Universidad Nacional P. Henríquez Ureña, vol. VIII (1938-1940).
- MARTÍNEZ, Victoria. 2007. “Los intelectuales españoles en el exilio en la Argentina y las condiciones de inserción en su nueva realidad. Los colaboradores españoles de ‘La Nación’ de Buenos Aires en la década 1939-1949” in *Borradores*, v. 7 [consultado el 02/04/2014] <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/Vol7-2007.htm>>.
- MASTRONARDI, Carlos. 1938. “Angélica” in *Sur*, n.º 48, 67-68.
- PHOCAS SABBAH, Jacqueline. 1995. *Le théâtre sous la seconde République espagnole: le travail de Cipriano Rivas Cherif à Madrid (1930-1936)*. Tesis doctoral en microfichas, Universidad de París III.
- POGGIOLI, Renato. 1946. “*Saggio su Angelica*” in FERRERO, Leo. *Angelica: dramma satirico*. Florencia, Parenti, 1-16.
- RANZINI, Paola. 1999. “*Un dramma satirico contro il Fascismo? Angelica di Leo Ferrero*” in *Revue des Études Italiennes*, vol. 45, n.º 1-2, 35-84 (apéndice con epistolario Ferrero- Pitoëff).
- RANZINI, Paola. 2004. “*Angelica in scena. Nota sulla fortuna*” in FERRERO, Leo. *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*. Pesaro, Metauro, 167-185.
- RIVAS CHERIF, Cipriano. 1927. “*El curioso impertinente*. La mise en scène de Pitoëff “ in *Heraldo de Madrid*, enero, n.º 30, 5.
- RIVAS CHERIF, Cipriano. 2013a. *Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español. El Dueso, 1945*. Valencia, Pre-Textos.
- RIVAS CHERIF, Cipriano. 2013b. *Artículos de teoría y crítica*. Juan Aguilera Sastre & Manuel Aznar Soler (eds.). Madrid, Centro Dramático Nacional.
- RIVAS CHERIF, Cipriano. 2013c. *Teatro (1926-1946)*. Begoña Riesgo (ed.). Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.
- RIVAS, Enrique de. 2014. “Manuel Azaña et Cipriano Rivas Cherif” in *Arkheia* [consultado el 02/04/2014] <<http://www.arkheia-revue.org/Manuel-Azana-et-Cipriano-de-Rivas.html>>.
- RIUS XIRGU, Xavier. Archivo *on line* Margarita Xirgu [consultado el 03/04/2014] <<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/43rivasc/43rivasc.htm>>.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A history of translation*. Londres-Nueva York, Routledge.