

DEL TEATRO COMERCIAL A UNA ESCUELA INTEGRAL DEL ARTE ESCÉNICO (1929-1936)

JUAN AGUILERA SASTRE

La efímera vida de los teatros experimentales de los años anteriores y el cúmulo de dificultades que a cada paso iban surgiendo, sin posible solución, llevaron a Rivas Cherif a un replanteamiento de sus actividades, en busca de una mayor efectividad.

La oferta de Irene López Heredia (separada ya de Ernesto Vilches) para que fuera asesor literario de su compañía durante la temporada que en 1929 pensaba hacer por Argentina le brindó la oportunidad de cambiar la perspectiva. Creyó que podría ser viable la idea de aunar los intereses de una compañía comercial con sus pretensiones de mejorar la calidad del producto que se ofrecía al público, con la ventaja adicional de poder alcanzar una resonancia muy superior a la obtenida con los grupos anteriores. El resultado, sin embargo fue decepcionante. Y algo similar ocurrió en 1930 con Isabel Barrón, quien tras abandonar la compañía de López Heredia fundó con Rivas Cherif la Compañía Clásica de Arte Moderno. Esta compañía le permitió acceder, por primera vez, a dirigir una breve temporada en el teatro Español (del 9 de mayo al 19 de junio de 1930), temporada que habían iniciado en provincias y terminarían en Barcelona. Al final, las dos actrices, traicionando sus iniciales propósitos, no dudaron en preferir asegurarse el éxito económico de sus empresas aun a cos-

ta de la calidad artística, lo que obligó a Rivas Cherif a abandonar.

El fracaso de estas dos primeras tentativas le llevó, paradójicamente, hacia el camino del éxito. En efecto, en 1930 rompió su compromiso con Isabel Barrón y ofreció su colaboración a Margarita Xirgu, tal vez la mejor actriz del momento y la más comprometida con la calidad artística del teatro. Además, Margarita había logrado la concesión del Español para la temporada 1930-31, en virtud de la nueva normativa de arrendamiento del coliseo municipal de Madrid. La temporada 1931-32 Margarita logró mantenerse en el Español y, posteriormente, obtendría la concesión por tres temporadas más, uniendo su compañía a la de Enrique Borrás, hasta 1935. Estas cinco temporadas ininterrumpidas al frente del principal teatro de Madrid dieron a la labor de Rivas Cherif junto a Margarita Xirgu una continuidad propicia para sus intereses artísticos y renovadores.

La rígida estructura de las compañías del momento obligaba a una composición que seguía siempre el mismo patrón: primer actor y director, actor de carácter, actor cómico, primer galán, galán joven, galán cómico, característico o genérico, primera actriz, segunda actriz, dama de carácter, actriz cómica, característica o genérica, etcétera. La compañía de Margarita Xirgu no difería de este esquema y era ella la primera actriz, directora y empresaria. Rivas Cherif, oficialmente, desempeñaba el papel de "director o asesor literario y artístico" o de "primer apunte", según la terminología

entonces al uso. El término "director de escena" apenas estaba acuñado en la práctica teatral española, dado que su misión era desempeñada por el primer actor, salvo en casos excepcionales como los de Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra o el propio Rivas Cherif en los años veinte. Sin embargo, no cabe duda de que, paulatinamente, ésta fue la labor real y eficiente que Rivas Cherif desempeñó con Margarita Xirgu. El hecho era ciertamente excepcional y Rivas Cherif se convirtió en uno de los primeros directores escénicos de una compañía comercial en España, en el sentido más moderno del término:

"Muchos se preguntaron, si Margarita Xirgu tenía tantas aptitudes como directora de escena, por qué contrató como director a Rivas Cherif. Sobre este tema ella decía:

—Para mí era un auxiliar de mucho mérito, cuando se acordaba un proyecto trabajaba infatigablemente para realizarlo. Tenía el acierto de descubrir siempre los elementos necesarios (...) Todo lo resolvía. Su propia falta de especialidad contribuía a su agilidad mental. Tenía un gusto infalible.

Mientras ensayábamos le pedía que mirase lo que hacíamos desde la platea y él obedecía y anotaba los aciertos y después nos decía qué era lo que no le parecía bueno. Lo repetíamos y fijábamos las actitudes que sin su consejo hubiesen pasado inadvertidas. A mí, su opinión me daba una confianza absoluta" (1).

Hoy nadie duda de que estas cinco temporadas del Español dirigidas por Margarita Xirgu y Rivas Cherif marcaron una época en la historia de nuestro teatro. Y no sólo por la seria y profunda renovación del repertorio que se ofreció al público, sino también por el decoro y la dignidad de las puestas en escena.

Rivas Cherif tuvo, al fin, la oportunidad de dirigir a una gran compañía y, con la colaboración de grandes escenógrafos y figurinistas como Fontanals, Bürmann, Bartolozzi, etcétera, montó una serie de espectáculos de gran nivel artístico. Se alternaron obras clásicas y modernas, españolas y extranjeras. Por el Español (y por otros muchos escenarios españoles, en incansables giras) desfilaron Séneca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, el Duque de Rivas, Valle-Inclán, García Lorca, Unamuno, Alberti, Benavente, Casona, Lénormand, Elmer L. Rice, Georg Kaiser, Goethe, Hofmannsthal, etcétera. Hubo estrenos inolvidables, como *Divinas Palabras*, *Fermin Galán*, *Yerma*, *La sirena varada*, *El otro*, *Medea*, *Electra*, *El gran teatro del mundo*, *El alcalde de Zalamea*, *La dama boba*, *Fuenteovejuna*, etcétera. Todo ello sazonado con espectáculos adicionales como los ofrecidos por el Teatro de Arte de Moscú (Sección Praga), traído expresamente por ellos (1932), conferencias, conciertos, recitales de música y danza y, lo que es más importante, espectáculos al aire libre de gran calidad, en la línea de los que en aquellos momentos hacía Max Reinhardt en Alemania, con quien contactó Rivas Cherif para traerlo a España en 1933. Hicieron época los montajes de *Medea* de Séneca, traducida expresamente por Unamuno, en el Teatro Romano de Mérida, en el de Montjuich, en el Palacio Anaya de Salamanca y en la Plaza de la Armería de Madrid (1933), el de la *Elektra*, de Hofmannsthal, en el mismo escenario de Mérida (1934); el de *El alcalde de Zalamea* en la plaza de toros de Madrid (1934) y el de *Fuenteovejuna* en el pueblo que le da título y en la Chopera del Retiro de Madrid, con motivo del tricentenario de la muerte de Lope de Vega (1935).

HACIA UNA ESCUELA DE TEATRO

Los logros de Rivas Cherif al frente de la compañía de Margarita Xirgu no fueron los únicos en esta fecunda etapa que va de 1930 a 1936, con ser suficientemente reveladores de su importancia en la historia de nuestro teatro. Su espíritu inquieto seguía empeñado en la búsqueda

de una solución definitiva y duradera que permitiera renovar a fondo la escena española.

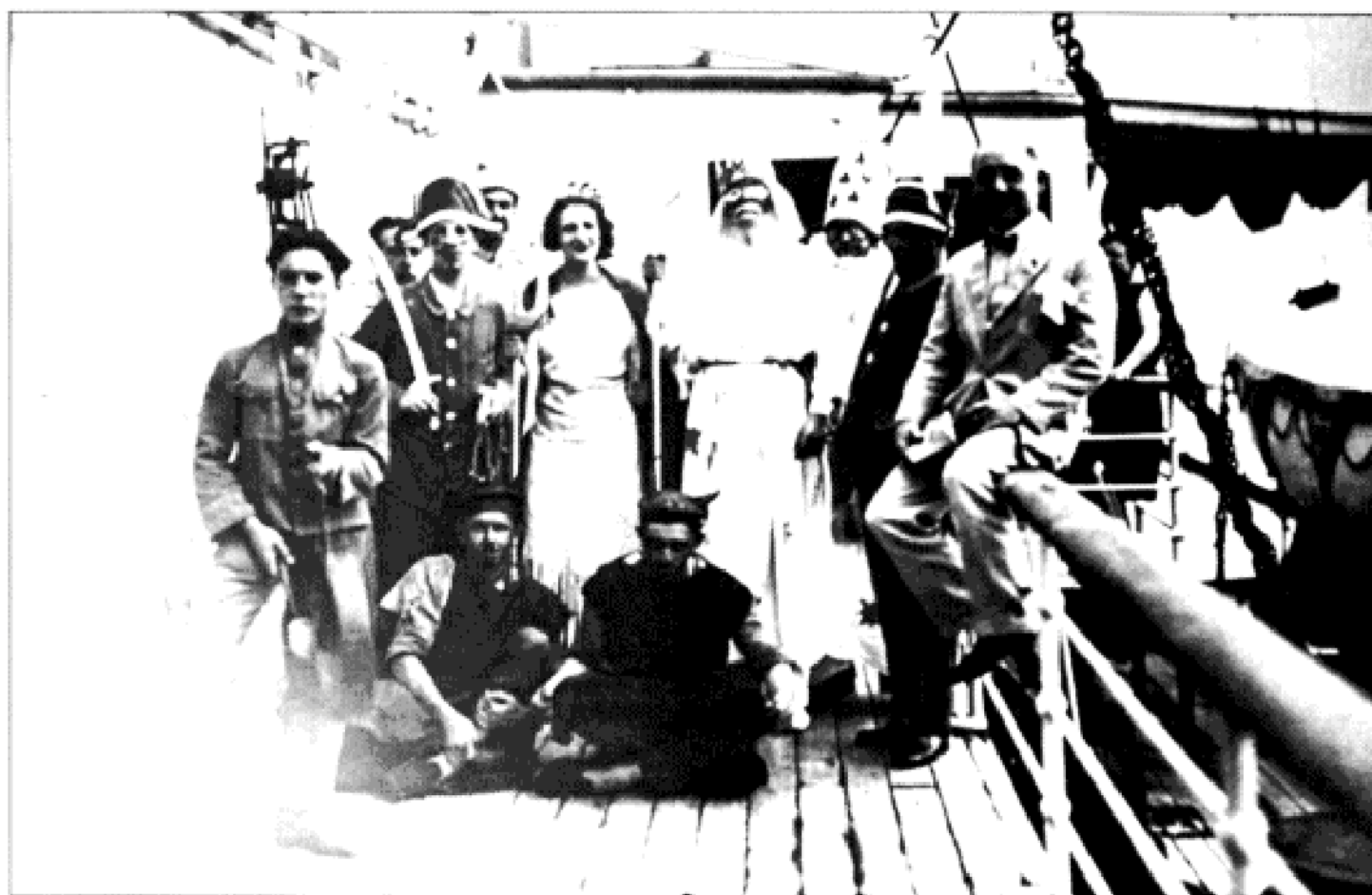
En una larga serie de artículos aparecidos en "El sol" entre 1931 y 1932 (con títulos tan reveladores como "Un teatro-escuela", "La crisis del teatro", "Hacia un teatro español", "Teatro Nacional", "Por el teatro Dramático Nacional", "Primeras letras", "Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela", "Por el Teatro Dramático Nacional. Público y obras", etcétera) Rivas Cherif va desgranando sus ideas teóricas para el logro de esa renovación efectiva.

Toda su teoría gira en torno a una necesidad elemental y primaria: la convic-

¿Un teatro-escuela? Ni menos, ni más. ¿Es poco? ¿Es mucho? Lo es todo" (2).

Para Rivas Cherif, "el teatro nacional supone una conciencia colectiva" y debe renovar repertorios, modos de actuación, montajes y escenarios, llegar al pueblo, convertirse en un teatro auténticamente popular, para lo que es imprescindible la creación de una "Escuela Integral de Artes y Oficios del Teatro, especie de Universidad dramática cuyas indispensables enseñanzas teóricas tuvieran la eficacia práctica ineludible de un escenario experimental" (3).

En conclusión, su labor ha de incidir



Fiesta de disfraces a bordo del "Marsilia", rumbo a Buenos Aires con la compañía de Irene López Heredia (1929). Rivas aparece detrás del gendarme.

ción de que el único camino serio para llevar a cabo una labor fructífera que dignifique y modernice nuestra escena es la creación de una verdadera escuela de teatro. Se trata, en definitiva, de comenzar el edificio por los cimientos, de impartir una enseñanza integral que el Conservatorio, "cuerpo insepulto, pero muerto", no ha sabido encauzar en ningún momento:

"El problema del Teatro Nacional es un problema de escuela, de escuela elemental. Que puede y debe encomendarse a la improvisación y al ensayo de unas cuantas gentes de segura intención.

en todos los estamentos implicados en el hecho teatral, entre los que el director de escena, prácticamente ausente de los teatros españoles, adquiere un papel preponderante:

"Es menester, pues, la Escuela de teatro para educar poetas, actores, decoradores, tramoyistas y, sobre todo, directores capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de 'la letra'". (4)

Desde esta nueva óptica, sus teatros experimentales de los años veinte y otros que triunfan en esos momentos, como La



La plaza de toros de Las Ventas, durante la representación de "El alcalde de Zalamea".

1934-35, se presenta lleno de proyectos. No sólo pretendían dar nuevos espectáculos como los de la temporada anterior, sino que además prevén hacer doce representaciones extraordinarias, una por mes, en un ciclo dedicado a Lope de Vega, con motivo del tricentenario de su muerte. El retraso en el pago de las subvenciones del Estado para estas representaciones extraordinarias y, sobre todo, las obras iniciadas en el teatro María Guerrero en el mes de marzo, que obligan a la TEA a buscar una sede provisional en el teatro de la Zarzuela, restringieron en gran medida sus actuaciones públicas. Con todo, las clases teóricas y prácticas siguieron desarrollándose con normalidad.

Frutos de este segundo curso fueron *La fiera*, de Galdós (el 22 de enero); *El acero de Madrid*, de Lope (el 4 de febrero); *Gas*, de Georg Kaiser (el 2 de marzo); *La corona merecida*, de Lope (el 9 de marzo) y, tras el abandono del María Guerrero, las reposiciones de *La cacatúa verde*, *La decantada vida y muerte del*

General Mambrú, *El acero de Madrid y Gas*, en el teatro de la Zarzuela, los días 19 y 21 de junio de 1935.

Entre tanto, finalizado el contrato de la compañía Xirgu-Borrás en el Español, el Ayuntamiento de Madrid decide no prorrogárselo. Margarita Xirgu y Rivas Cherif se ven obligados a iniciar la temporada 1935-36 en Barcelona y a proseguirla en La Habana y México. Rivas Cherif, al alejarse momentáneamente de España, deja la TEA en manos de sus directos colaboradores: Felipe Lluch, José Franco, Victorina Durán, Enrique Casal, Amparo Reyes... Pero el estadillo de la guerra se encargó de desbaratar sus logros. Parte de la idea y de la estructura creada en el María Guerrero reaparecería más tarde con los Teatros Nacionales. Mientras, a Rivas Cherif le esperaban la cárcel y el exilio, hasta su muerte. Sucumbía así, en plena tragedia nacional, el intento más serio y operativo que tuvo lugar en España durante la primera mitad de este siglo para llevar a cabo una auténtica renovación de nuestro teatro.

(1) Domènec Guansé, *Margarida Xirgu*, Barcelona, Alcides, 1963. Citamos aquí la traducción aparecida bajo el título "Toda una vida" en *Cuadernos El Público*, número 63, Madrid, octubre de 1988, pág. 55.

(2) Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Veintisiete mil, una", Madrid, *El Sol*, 14 de julio de 1931.

(3) Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Un teatro-escuela", Madrid, *El Sol*, 8 de agosto de 1931.

(4) Cipriano de Rivas Cherif, "Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela", Madrid, *El Sol*, 29 de julio de 1932.

(5) Juan Chabás, "Hacia el buen camino. Escuela de teatro", Madrid, *Luz*, 7 de septiembre de 1933. Para referencias anteriores, ver Juan Chabás, "Estudio de Arte Dramático del Teatro Español", Madrid, *Luz*, 27 de junio de 1933 y Juan Chabás, "En el Español. 'Estudio de Arte Dramático'. Prueba Final de curso", Madrid, *Luz*, 30 de junio de 1933.

(6) Recogido en Juan Chabás, "Hacia un teatro nuevo. La primera representación del TEA", Madrid, *Luz*, 16 de enero de 1934.

Barraca de Lorca o el Teatro de las Misiones Pedagógicas, de Alejandro Casona y Rafael Marquina, se le antojan esfuerzos baldíos, por muy atractivos que en principio puedan parecer. Sin la base de una escuela sólida y duradera, los éxitos conseguidos no dejarán de ser hechos aislados, válidos en sí mismos, sí, pero de escasa incidencia en el teatro visto de una manera global. La renovación del teatro en España, en su opinión, no puede venir del espejismo de un grupo de aficionados bienintencionados, sino del rigor y de la disciplina de una escuela, cantera permanente de profesionales de todas las especialidades relacionadas con la escena.

NUEVAS EXPERIENCIAS RENOVADORAS

Siguiendo esta línea de pensamiento, Rivas Cherif se embarca en nuevas iniciativas, paralelas a su labor como director del Español. La primera es el Teatro Experimental del Español, en la temporada 1930-31, bajo los auspicios de Margarita Xirgu. Se trataba de organizar, al margen de la temporada oficial, una serie de representaciones especiales, de carácter experimental. Al ensayo se le rebautizó con el nombre del último experimento de Rivas Cherif en los años veinte, *El Caracol* y en él participó la plana mayor de la compañía de Margarita Xirgu. Rivas Cherif intentó conseguir para estas representaciones extraordinarias una obra que le encandilaba desde hacía tiempo y que, a falta de su puesta en escena, había leído en público en varias ocasiones: *la Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán. Pero el autor impedirá el proyecto por considerar que las circunstancias del momento no son las más propicias.

El nuevo Caracol ofreció dos espectáculos en su teatro de cámara. El primero, el 24 de diciembre de 1930, integrado por una fábula medieval china, traducida del inglés por Rivas Cherif, *El príncipe, la princesa y su destino* y por *La zapatera prodigiosa*, de Lorca. Tras el éxito de la obra lorquiana en este estreno, sería incorporada al repertorio de la compañía. El segundo y último estreno del Teatro Experimental El Caracol tuvo lugar el 5 de mayo de 1931, esta vez en el Teatro Muñoz Seca, sede momentánea de la Compañía Xirgu para el estreno de una obra de Benavente, enemistado con la dirección del Español. Allí ponen es escena *Un día de octubre*, de Georg Kaiser, con decorados de Bürmann.



Arriba, con Margarita Xirgu y Salvador Bartolozzi; abajo, con su mujer, en abril de 1936, a bordo del "Orinoco", de La Habana a México.

En la misma temporada, 1930-31, Rivas Cherif incorpora al Teatro Español el Teatro Pinocho, fundado por Salvador Bartolozzi y Magda Donato, antiguos colaboradores suyos. Este teatro de marionetas había debutado en La Comedia las navidades anteriores, dirigido a un público eminentemente infantil, con repertorio del propio Bartolozzi, creador e ilustrador del Pinocho español. Rivas Cherif colabora decididamente con el Teatro Pinocho e intenta incorporar a su repertorio obras de guiñol para "grandes", escritas por Valle-Inclán, García Lorca, Alberti, etcétera, que le prometen su colaboración. Ésta no llega a fraguar, por lo que el Teatro Pinocho reduce su repertorio en el Español a obras infantiles, como *Pipo, Pipa y el gato Trespelos*, estrenada el 25 de diciembre, y *Pipo Pipa. Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa*, el 11 de enero, en cuyo texto colaboraron Bartolozzi y Rivas Cherif.

Entre mayo y julio de 1932 Rivas Cherif, nombrado director artístico del Teatro Lírico Nacional, dirige una breve temporada en el Teatro Calderón, ya que el Teatro Real está en obras de reconstrucción. Pero pronto abandona la empresa para fundar, en diciembre de ese mismo año, la Compañía Dramática de Arte Moderno, con sede en el Teatro Cervantes. La nueva compañía tiene efímera vida y está alentada por los criterios renovadores tantas veces expuestos. Cuenta con la colaboración de Bartolozzi para las tareas decorativas y con un elenco reducido de incipientes actores: Arturo Armet, Francisco López Silva, Arturo de la Riva, Ramiro de la Mata, Juan Calvo, Mercedes Mariño, Carmen López Lagar, Carmen Posadas, Amparo Reyes, Micaela Castejón, etcétera.

Tres únicos estrenos, con considerable éxito, son el bagaje de esta Compañía Dramática de Arte Moderno: *Crimen y castigo*, adaptada por Ignacio Alberti y J. Chacón Ramírez, que permaneció en escena del 17 al 29 de diciembre; *La frontera*, de Paulino Masip, estrenada el 30 de diciembre, cuyas representaciones acaban el 13 de enero; y *El estupendo cornudo (Le cocu magnifique)*, de Crommelynck, traducida por Augusto D'Halmar y Antonio Espina, entre el 14 de enero y el 3 de febrero de 1933.

FIN DE UNA ETAPA. EL TEATRO ESCUELA DE ARTE

Concluidas las representaciones de la Compañía Dramática de Arte Moderno,

Rivas Cherif se decide, por fin, a poner en marcha su escuela de teatro. Como prolongación de su labor en el Español, funda el Estudio de Arte Dramático del Teatro Español, una especie de "conservatorio libre", como lo definió Juan Chabás. En él los jóvenes aficionados podían iniciar su formación en los aspectos interpretativos, escenográficos y de dirección de escena. El Estudio se proponía, en principio, dotar de una formación integral al nuevo actor a la vez que servir como cantera de nuevos valores para la compañía "grande" de Margarita Xirgu.

El 15 de abril de 1933 los alumnos del Estudio se presentan por primera vez ante un público, coincidiendo en el inicio de la temporada de primavera. Representan *Don Gaiferos o las busconas de Madrid*, de Quiñones de Benavente, con decorados de Juan Oliva y vestuario diseñado por Victoria Durán, profesora de indumentaria del Conservatorio. El espectáculo se completó con *El retablo de las Maravillas*, de Cervantes, puesto en escena por La Barraca de García Lorca, y con *El gran teatro del mundo* y el primer acto de *El alcalde de Zalamea*, ambos interpretados por la compañía Xirgu-Borrás.

El Estudio de Arte Dramático del Español recibe un impulso decisivo a primeros de mayo de ese año, cuando Rivas Cherif es nombrado subdirector del Conservatorio de Música y Declamación. El director atendía sobre todo a la parte musical, mientras el subdirector era el encargado de los aspectos puramente teatrales. El nuevo cargo permite a Rivas Cherif adscribir el Estudio al Conservatorio como enseñanza práctica y engrosar sus filas con alumnos del mismo. El 29 de junio tiene lugar en el Español la prueba de fin de curso de la escuela de teatro, en la que Rivas Cherif trata de presentar textos representativos de varias épocas y estilos. El programa estaba configurado por *La carátula*, de Lope de Rueda (siglo XVI); *Don Gaiferos*, de Quiñones (siglo XVII); *Crisálida y mariposa*, de García Gutiérrez (Romanticismo) y, como muestra del teatro extranjero moderno, *Los siete ahorcados*, de Andreiev. La dirección escénica corrió a cargo de Felipe Lluch, antiguo colaborador de El Caracol; los figurines eran obra de Victorina Durán y los decorados fueron realizados por Juan Oliva, Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano. El resultado de la prueba fue notable y el crítico Juan Chabás se atrevió a comparar la labor de Rivas Cherif con la del Vieux-Colombier y los teatros más avanzados de Europa.

En otoño, la nueva escuela teatral pre-

vé incrementar sus actividades durante la temporada 1933-34, siguiendo la experiencia anterior de funcionar como "laboratorio de ensayos del Conservatorio", según anuncia Juan Chabás (5). Pero antes de comenzar la temporada se cumple otro de los sueños de Rivas Cherif: la concesión gratuita por parte del Gobierno del teatro María Guerrero (antes Princesa) como sede de su teatro escuela. Este hecho le lleva a dar un impulso definitivo a su proyecto: dimite como subdirector del Conservatorio y el Estudio de Arte Dramático del Español se desliga de su tutela y se constituye en entidad autónoma en régimen de cooperativa. Pasa a llamarse Teatro Escuela de Arte y, en adelante, será conocido por sus siglas, la TEA, siglas que interpretan tanto su sentido original como el significado de "llama" o "antorcha" iluminadora de un nuevo modo de hacer teatro. Incluso los carteles de la TEA incluirán una antorcha como símbolo gráfico de identidad.

Las actividades de la TEA comienzan de inmediato, con clases teóricas y prácticas que abarcan todas las facetas teatrales: lectura, declamación e interpretación, gimnasia y esgrima, canto y baile, teoría de la dirección escénica y de la puesta en escena, talleres de decoración y vestuario... En el programa de mano de su primer espectáculo, la TEA se presentaba así:

"El Teatro Escuela de Arte. Es decir, disciplina y método escolar y noble y alta aspiración de arte, al servicio del teatro, envilecido hoy día por anárquicas incompetencias y serviles miras industriales.

Nuestro propósito es devolver al teatro el decoro literario y la belleza espectacular de que hoy carece; resucitar el gusto en el público huido, desorientado; crear el actor nuevo, disciplinado y consciente, y abrir el escenario al autor desconocido. Porque de público, actor y autor está formado el teatro.

Pretendemos vivir con entera independencia de normas y rutinas; ser en todo una compañía excepcional. Repertorio, presentación, interpretación y público, todo ha de ser, en nuestro teatro, nuevo, depurado, extraordinario. Hasta nuestra fe y nuestro entusiasmo, que bien pueden parecer presunción y petulancia, y no son sino seguridad en nuestra disciplina y confianza en nuestro trabajo.

El Teatro Escuela de Arte quiere ser la vanguardia de la renovación teatral en España, tantas veces anunciada" (6).

Los principales colaboradores de Rivas Cherif en la TEA fueron: Felipe Lluch Garin como director de escena, Victorina Durán en la confección de los figurines, Salvador Bartolozzi, que proyectó y pintó gran parte de los decorados y Enrique Casal, que fue el director musical. Entre los alumnos de la TEA, principales protagonistas de las obras representadas, habría que destacar a José Franco Pumarega, Amparo Reyes, Gloria Álvarez Santullano, Paloma Pardo, José Jordá Alonso, Josefina de la Torre, Gustavo Bertot, Carmen Bonet, Emilia Millán, Jesús Moreno, Armando Llauro, Antonia Calderón, Manuela Martín, Antonio Moreno, José Álvarez, Antonio Ayora, Beatriz Casal, Manuel Iturralde y un largo etcétera.

A lo largo de dos cursos, entre 1934 y 1935, la TEA va dando muestras de sus posibilidades y de la seriedad de sus planteamientos, además de colaborar en algunos espectáculos de la compañía Xirgu-Borrás (como *El alcalde de Zalamea*, en la plaza de toros de Madrid, el 14 de abril) y de servirle de cantera. Al Español se fueron incorporando, paulatinamente, los alumnos más destacados, como José Jordá, Gustavo Bertot, Paloma Pardo, Antonia Calderón o Emilia Millán.

Durante el primer curso, en 1934, llegan a dar seis espectáculos diferentes, con varias representaciones de cada uno. Éste es el repertorio:

—15 de enero: *La leyenda de don Juan*, recopilación de textos clásicos sobre el mito de don Juan, elaborada por Felipe Lluch, que incluye el romance de la "Leyenda del mozo y la calavera" y los textos más representativos de Tirso de Molina, Zamora, Molière y Bernard Shaw.

—3 de febrero: *Electra*, de Galdós.

—15 de febrero: *Crisálida y mariposa*, de García Gutiérrez, *Los siete ahorcados*, de Andreiev y *Las nueve y media*, de Enrique Suárez de Deza.

—5 de marzo: *Antes del desayuno*, de O'Neill, *Don Gaiferos o las busconas de Madrid*, de Quiñones de Benavente, *El pasador de hueso*, de José Franco y *La decantada vida y muerte del General Mambrú*, de Jacinto Valledor, tonadilla escénica del siglo XVIII adaptada a versión de orquesta por Enrique Casal.

—26 de abril: *La cacatúa verde*, de Schnitzler y el *Entremés del mancebo que casó con la mujer brava*, de Alejandro Casona.

—7 de junio: *Sor Mariana*, de Julio Dantas y *Patrón de España (Le pendu dependu)*, de Henri Ghéon.

El segundo curso de la TEA, en