

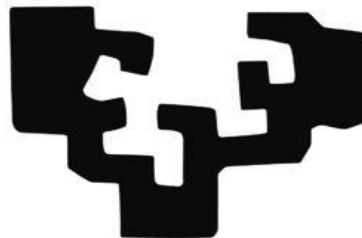
Maialen Mugica Izaguirre
Grado en Filología hispánica
Curso 2014/2015

***Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura: una comedia incómoda**

Juan José Lanz Rivera

Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura
Área de Literatura Española

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Resumen

Tres sombreros de copa es la primera comedia de Miguel Mihura, escrita en 1932, con la que el madrileño se estrena como autor teatral tras haber crecido en un ambiente rodeado por el teatro y haber realizado diversas colaboraciones gráficas en revistas humorísticas. Las sucesivas negativas que recibe por parte de amigos y empresarios teatrales para estrenar la obra, quienes la consideran irrepresentable para el público de los años 30, hacen que Mihura entierre este título en el olvido y se distancie temporalmente del teatro. Sin embargo, el 24 de noviembre de 1952 la comedia se estrena en el Teatro Español de Madrid por manos de un grupo de estudiantes de teatro experimental dirigido por Gustavo Pérez Puig, joven que había conseguido convencer al escéptico Mihura para poder representarla. Para sorpresa del autor, el estreno constituye un gran éxito, aunque los posteriores intentos de difundir su representación a los teatros comerciales no son tan exitosos, ya que en los círculos comerciales la obra es apreciada solo por los críticos y el público más joven.

En este trabajo se analizarán las posibles causas del desfase que se produjo entre las fechas de producción y estreno de la obra, que inevitablemente condicionarían toda la posterior producción y trayectoria teatral de Mihura.

Para ello, en un primer lugar se realizará un breve resumen de los contextos teatrales de las fechas de producción y de estreno de *Tres sombreros de copa*, para observar en qué puede transgredir esta comedia los patrones y los gustos generales de los escenarios de los años 30 y de los años 50. Se atenderá asimismo al distanciamiento entre los contextos de recepción y de interpretación de la obra que provoca este desfase temporal entre su escritura y representación.

A continuación, se estudiará el humorismo de la comedia como posible factor para que su estreno fuera imposible en los 30 y constituyera un fracaso en los 50; enmarcándolo, por un lado, en la concepción del humorismo de Miguel Mihura, y, por otro, en el contexto de la renovación del humor llevada a cabo por «la otra Generación del 27».

A continuación, se barajeará como otro posible factor de la mala recepción de *Tres sombreros de copa* la carga crítica de la comedia, comparándola con la evolución de

la misma en su posterior trayectoria dramática, en la que el inconformismo, aunque permanece patente, se plasma de manera mucho más diluida y supeditada al gusto del público.

Asimismo, se dará paso al análisis del factor que en este trabajo se considerará determinante para entender por qué la comedia no cuajó en su momento a pesar de que la crítica la haya considerado a posteriori una pieza maestra del teatro español del siglo pasado. Se estudiará *Tres sombreros de copa* como una comedia incómoda por presentar un conflicto irresoluble protagonizado por unos personajes inadaptados de sus clase social correspondiente, que, regidos por una serie de reglas y convenciones sociales dictaminados por la sociedad burguesa, son condenados a la infelicidad puesto que se les anula toda posibilidad de libertad individual. Y es que esta serie de valores y convenciones que rigen el mundo burgués, que se evidencian vacíos de significado y son cuestionados en escena, son los mismos en los que el gran público teatral de la época se ve inevitablemente identificado.

ÍNDICE

0. De la composición al estreno de <i>Tres sombreros de copa</i> : veinte años en reserva.....	p.4
1. Contextualización teatral de la producción y del estreno de <i>Tres sombreros de copa</i>	p.8
1.1. Contexto teatral de 1932.....	p.8
1.2. Contexto teatral de 1952.....	p.9
1.3. Desfase entre ambos contextos de interpretación.....	p.10
2. El humorismo de <i>Tres sombreros de copa</i> en el contexto de «La otra Generación del 27».....	p.11
2.1. El humorismo de Miguel Mihura.....	p.11
2.2. La renovación del humor de «la otra Generación del 27».....	p.13
3. <i>Tres sombreros de copa</i> en contraste con la dramaturgia mihuriana.....	p.19
4. <i>Tres sombreros de copa</i> : una comedia incómoda.....	p.21
4.1. Una comedia irresoluble.....	p.21
4.2. La felicidad frustrada y su imagen degradada.....	p.23
4.3. Un final circense: «¡Hoop!» y vuelta a empezar.....	p.25
5. ¿Y si Mihura hubiera tenido su <i>Théâtre des Noctambules</i> ?.....	p.26
6. Conclusiones.....	p.29
7. Bibliografía.....	p.31

0. De la composición al estreno de *Tres sombreros de copa*: veinte años en reserva

Tres sombreros de copa fue escrita por Miguel Mihura en 1932 y hoy la monta por primera vez el TEU de Madrid.

Esta comedia nació antes de tiempo. Era una pirueta cómica que nadie podía admitir. Era abrir la brecha del humor que más tarde siguió *La Codorniz* y que saltó por fin al escenario cuando los tiempos y el público ya habían madurado.

Últimamente su autor ha rechazado todas las peticiones que le hicieron las compañías profesionales y ha preferido que sea estrenada por una agrupación como la nuestra de Teatro Experimental. Nosotros agradecemos esta atención a Miguel Mihura.

Pero esta comedia no es tan solo una “función de risa”. La pareja protagonista se enfrenta con una situación que no tiene nada de cómico, ni de grotesco, ni siquiera de absurdo. Es un problema sencillo pero profundamente humano. El humor lo envuelve todo en un clima de alegre intrascendencia, que no resta, sin embargo, vigencia inmediata al hondo problema sentimental de los personajes.

La acción transcurre en un tiempo imaginario, que puede oscilar entre las dos últimas guerras europeas.

La música del año 20 anima el fondo sobre el que se mueven los muñecos de la farsa.¹

Con este programa se estrenaba *Tres sombreros de copa* el 24 de noviembre de 1952 en el Teatro Español, el más prestigioso del Madrid de la época. La representación del estreno la llevó a cabo el Teatro Español Universitario, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, un impulsivo joven estudiante de derecho, que tras un exitoso montaje de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* de Enrique Jardiel Poncela se había hecho cargo del TEU. Se trataba de una iniciativa del departamento de actividades culturales del falangista Sindicato Español Universitario con secciones en diversas facultades como la de Madrid, que permitió el estreno de obras minoritarias, clásicas y contemporáneas, que no tenían cabida en las salas de teatro comerciales (MOREIRO, 2004: 151).

Ya Pérez Puig vio conveniente señalar en el programa del estreno que *Tres sombreros de copa* había nacido «antes de tiempo», que era una comedia «que nadie podía admitir». Y es que, compuesta veinte años atrás, en 1932, se trata de la primera comedia de un Miguel Mihura que había crecido entre bambalinas y ensayos de las funciones de su padre² y que había iniciado muy pronto su carrera en el mundo literario con numerosas colaboraciones en revistas de humor.

¹El programa del estreno de *Tres sombreros de copa* en el Teatro Español de Madrid el 24 de noviembre de 1952, recogido por Mihura en el prólogo de 1977, 1ª edición de MIHURA, Miguel, *Tres sombreros de copa y Maribel y la extraña familia*, actualización de Juan A. Ríos Carratalá, Clásicos Castalia, Madrid, 2014. p.39.

² Miguel Mihura Álvarez (1877-1925), actor, autor y empresario teatral. Escribió numerosos textos teatrales, la mayoría comedias breves y musicales y muchas de ellas en colaboración con dramaturgos como Enrique García Álvarez o Ricardo González, entre otros. Son conocidas sus piezas cómico-paródicas *Cásate...y verás*, o *El niño de los tangos* (MOREIRO, 2004: 30).

Después de realizar una gira como guionista con la compañía de variedades o *ballet* de Alady³, Mihura escribió esta comedia en pleno periodo de convalecencia, mientras se recuperaba en cama de una operación de la rodilla que le acarrearía problemas durante el resto de su vida, y tras una ruptura amorosa; experiencias que se funden en la escritura de *Tres sombreros de copa* «intentando ocultar el pesimismo y la melancolía, el sentimentalismo, bajo un disfraz burlesco que distancie e ironice la anécdota, sin ocultar su transcendencia poética» (LANZ, 2003: 17).

Al haberla terminado, Mihura leyó la comedia a sus amigos de la llamada «la otra Generación del 27», la mayoría colaboradores de la revista *Gutiérrez* (1927-1935), quienes opinaron que aunque digna de su ingenio, *Tres sombreros de copa* era irrepresentable. También se la leyó a Ricardo González del Toro, antiguo colaborador de su padre, al que le pareció «la obra de un demente». Según José Juan Cadenas, empresario del famoso teatro Alcázar de Madrid donde actuaba la compañía del actor Valeriano León, la obra era «tan extraordinariamente nueva en su forma y en su procedimiento que si la estrenase podían ocurrir dos cosas: o que tuviese un gran éxito, o que el público quemase las butacas». Se mostraron afines a esta opinión el dramaturgo Eduardo Marquina, y la compañía de Pepita Díaz y Manolo Collado: «Lo primero que hay que hacer es saber colocarla. Es una comedia de un humor tan fino y tan nuevo que hay que preparar al público para que sepa lo que va a ver». De ahí se entiende que Pérez Puig se refiera en el del estreno de la obra a la idoneidad del momento, para representar la obra era necesario que los tiempos maduraran y el público se preparara (MOREIRO, 2004: 144-146).

A este respecto, en el prólogo de la primera publicación de *Tres sombreros de copa* de la Editora Nacional en 1947 junto con *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*, Mihura confesaba su total falta de intención de componer una comedia novedosa o rompedora, un teatro que se consideró de vanguardia (MIHURA, 1977: 13):

Yo, con estas cosas, estaba despistadísimo. Me habían educado en un ambiente de teatro perfectamente normal [...] Y de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no solo desconcertaba a la gente sino que

³ Nombre artístico de Carles Saldanya Beut (1902-1968), también llamado «El ganso del hongo», actor cómico valenciano que surge de los círculos del famoso Paralelo de Barcelona (Avenida del Paralelo de Barcelona) y cuya compañía aúna todas las facetas actorales como el teatro, el cine, el circo etc. (MOREIRO, 2004: 120).

sembraba el terror en los que la leían. Yo era, por tanto, como ese huevo de pato que incubaba la gallina y que, después, junto a los pollitos, se encuentra extraño y forastero y con una manera de hablar distinta. A mí no me entendía nadie y, sin embargo, yo entendía a todos. Y mi manera de hablar me parecía perfectamente comprensible (MIHURA en MOREIRO, 2004: 141).

Como la incompreensión de sus contactos imposibilitaba su estreno, el comediógrafo, frustrado, se cansa de la obra, de los empresarios y de su mala suerte; e incluso piensa en alejarse del teatro. Es comprensible, pues, que *Tres sombreros de copa* se le plantease a Mihura como un título maldito y, por tanto, que a partir de la publicación en la Editora Nacional en 1947 quisiera olvidarla y rechazara cualquier propuesta de estreno de la vieja comedia. Y es que, por un lado, no quería que a *Tres sombreros de copa* se le atribuyera la etiqueta de «humor codornicesco» ahora que ese humor fulminante ya presente en esta primera comedia se había puesto de moda con la revista *La codorniz*⁴ (1941-1978); y por otro, la obra se le antoja ya «a esas alturas, [...] pasada de moda y hasta un punto bobalicona. De una novedad pasada de moda. Porque los que inventan estas cosas nuevas son los primeros en cansarse de ellas y en encontrarlas abominables» (MIHURA, 1977: 17).

Es por esto que el estreno de 1952 de aquella comedia que había escrito veinte años atrás, antes de la guerra, resulta un acontecimiento tan inesperado como extraordinario para el madrileño. Por un lado, resulta paradójico que hallándose Mihura en un estado de ánimo confuso y fatigado de autor teatral, decidido a olvidar el título de su primera comedia, le empezaran a llegar propuestas de estreno; y resulta aún más extraño que éste cediera, no sin sucesivas negativas, a la propuesta de estreno del joven y tenaz Pérez Puig, quien consideraba que una comedia tan genial no podía quedar sin representarse por la incompreensión de los empresarios, ya que se trataría de un «crimen para el Teatro Español Contemporáneo» (MIHURA, 1977: 34-35).

Así, motivado por la firmeza del joven, y como se trataba de un grupo de teatro universitario experimental que realizaría una única función, Mihura accedió finalmente a estrenar la comedia, pensando que su fracaso o éxito pasaría desapercibido en el mundo teatral. Sin embargo, la maestría con la que la obra es montada supera el escepticismo

⁴ Revista de humor gráfico y literario publicada entre 1948-1971, se autoproclamaba «la revista más audaz para el lector inteligente». Miguel Mihura figuró como propietario y director en sus comienzos (1941-1944), continuando en sus páginas con el humor vanguardista ya trabajado años antes en *La Ametralladora* (1937-39) con sus principales colaboradores (Tono, Neville, Herreros). En 1944 es sucedido en la dirección por el también colaborador Álvaro de la Iglesia (1944-1978); quien le da un giro más crítico y ácido a su humor (MOREIRO, 2004: 193-196).

inicial del comediógrafo, que será muy exigente con el montaje y la dramatización de sus obras durante toda su carrera, e incluso se emociona en los ensayos en la parte más lírica y sentimental de la obra (MIHURA, 1977: 39).

Por otro, resulta igualmente sorprendente que un grupo de teatro universitario consiguiera completar el Teatro Español de Madrid en su función del 24 de noviembre de 1952, al que acudieron críticos y periodistas como Eduardo Haro Tecglen o Joaquín Calvo Sotelo, amigo de Mihura. El estreno fue un éxito total: el teatro se llenó completamente, el público aplaudió unánime, la juventud se mostró entusiasmada con la obra y los críticos no le dedicaron más que halagos; el dramaturgo incluso tuvo que salir al escenario a saludar y pronunciar algunas palabras al final de la función (MIHURA, 1977: 40-41).

Aunque el poder representar, al fin y tras tantos obstáculos, su primera obra en un escenario tuvo que alegrar indudablemente a Mihura, que con este éxito se consagraba como autor teatral, la larga espera de veinte años le pesaba:

Como no esperaba nada de esto me quedé abrumado y derrumbado. Y con una alegría interior que me era imposible exteriorizar. Pero lo más extraño de todo, lo más dramático es que me encontré viejo. Enormemente viejo. Y cansado. Sin ganas ya de nada. Sin importarme, en el fondo de mi conciencia, este éxito que me consagraba como autor, pero que había llegado demasiado tarde. Cuando yo tenía cien años (MIHURA, 1977: 41).

En vista del éxito obtenido en su estreno y de los elogios recibidos por la crítica, seis días más tarde se repitió la función en el mismo teatro con «idéntico resultado triunfal» (MIHURA, 1977: 44). De manera que Pérez Puig y la empresa de compañía del Teatro Beatriz de Barcelona acordaron la comercialización de *Tres sombreros de copa*, aunque según Mihura su representación fuera de los círculos del teatro de cámara podía ser una experiencia un tanto peligrosa. Efectivamente, en el estreno comercial del 19 de diciembre del 1952, el público no entendió la comedia y, la recaudación fue bajando durante las siguientes semanas. A pesar de un intento de levantar la obra con una función extraordinaria de homenaje que contó con colaboraciones de numerosos artistas conocidos, ésta no caló en el público del teatro convencional que «no sabía cuándo debía emocionarse y cuándo debía reírse, que es el defecto máximo que ha tenido siempre esta comedia»; de manera que, el 12 de enero del 1953, a las cuarenta y ocho representaciones, *Tres sombreros de copa* fue retirada del cartel al mismo tiempo en que, paradójicamente, se le otorgaba el Premio Nacional de Teatro (MIHURA, 1977: 48).

La paradoja y la contradicción acompañarán a Mihura en toda su carrera dramática, pero sobre todo perseguirán al título de *Tres sombreros de copa*. Y es que Mihura la había escrito sin pretender «renovar el teatro ni el humor, ni renovar nada... Sino para estrenarla pronto y que al público le gustase. Pero no a una minoría. A todos. A los de arriba y a los de abajo» (MIHURA, 1977: 37). No obstante, el reconocimiento que le otorgó -aunque tardíamente- la crítica, que no duda en afirmar que la obra constituye «una pieza maestra de la literatura dramática española del siglo XX», no fue nunca correspondido por el público teatral que se sentía incómodo frente a la comedia (MOREIRO, 2004: 118).

Procedamos, pues, al análisis de las posibles causas y factores que puedan haber afectado a la mala recepción de esta comedia en el público teatral del siglo XX.

1. Contextualización teatral de la producción y del estreno de *Tres sombreros de copa*

Para poder entender los factores que influyeron en la mala recepción de la obra por parte del gran público teatral de la época y la naturaleza de la incomodidad que le suscita esta comedia, realizaremos, en primer lugar, un breve análisis del contexto teatral de recepción de sus fechas de composición y de estreno. Así, se intentara entender qué transgrede *Tres sombreros de copa* del gusto generalizado del público y de lo esperable en los escenarios de los grandes teatros.

1.1. Contexto teatral de 1932

Según señala Lanz (2003: 23-25) la tradición que define el contexto de escritura de *Tres sombreros de copa*, y a la que se vincula Mihura en esta primera obra, es la de un teatro en crisis, caracterizado por la mediocridad que predomina en los escenarios y por su rigidez, que impide incorporar obras renovadoras.

Así, en el teatro que se representa en los escenarios de la época predominan una serie de autores que habían consolidado el cambio de siglo y cuya obra estaba asentada entre el público burgués; grandes nombres como Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca o Enrique García Álvarez (LANZ, 2003:

24). A su vez, los hermanos Machado o Eduardo Marquina componen un teatro poético de calidad; mientras que otros autores coetáneos intentan imprimir una cierta renovación teatral que consideran necesaria al margen del teatro comercial, aunque obtienen escaso éxito: Valle-Inclán, Unamuno o Gómez de la Serna entre ellos; siendo este último la influencia común fundamental para la llamada «la otra Generación del 27» (LANZ, 2003: 25).

Esta joven promoción constituida por nuevos dramaturgos como Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio, Antonio de Lara (Tono) etc., colaboradores de revistas humorísticas como *Buen humor* (1921-1931) o *Gutiérrez* (1927-1935) antes de la guerra y en *La Codorniz* (1941-1978) de la posguerra; entra en escena en la década de los 30 «con un aire completamente renovador» (LANZ, 2003: 24). Será en este contexto en el que la renovación teatral apenas haya comenzado y en el que las obras innovadoras difícilmente son representadas, donde *Tres sombreros de copa* se instaura en España, según Ruiz Ramón, como «un comienzo absoluto, no una continuidad de algo precedente» y supone «una ruptura con el teatro cómico anterior, ruptura iniciada por Jardiel pero de ningún modo cumplida como Mihura lo hacía en su obra [...] una sistemática ruptura que atañe por igual al fondo y a la forma» (1977: 322). Así lo confirmaba Guerrero Zamora, quien señalaba que «la verdadera ruptura [en la línea del teatro de humor] se abre con el autor de *Tres sombreros de copa* y es aquí donde se inauguran los elementos característicos del nuevo estilo de humor» (2007: 171-172).

1.2. Contexto teatral de 1952

Por otro lado, los veinte años transcurridos desde la composición de *Tres sombreros de copa* hasta su estreno habían modificado el contexto de recepción de la obra. Así, la comedia se convierte en el género más representado en los escenarios españoles de entre 1949 y 1973, y tras el vacío que la reciente muerte de Jardiel Poncela deja en el teatro de humor, triunfan las obras de Calvo Sotelo, López Rubio, Neville etc. (LANZ, 2003: 25).

Alrededor de los años 50, junto a los estrenos habituales de Benavente y Pemán, destacan obras de carácter absolutamente renovador, que establecen los parámetros de un nuevo teatro y de una nueva comprensión de éste (LANZ, 2003: 26). Cabe señalar, entre

otros, los estrenos de *Historia de una escalera* (1949) y *En la ardiente oscuridad* (1950) de Buero Vallejo, *Celos del aire* (1950) o *El remedio de la memoria* (1951) de José López Rubio, *Más acá del más allá* de Carlos Llopis (1952) o *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre, estrenada en 1953.

No obstante, el éxito incuestionable de 1952, año en que se estrena *Tres sombreros de copa*, es *El baile* de Edgar Neville. Esta comedia se estrenó en el Teatro de la Comedia el 26 de septiembre, aunque en un inicio no merecía mucha confianza a los empresarios del teatro por «su poesía, su encanto, su fragancia, su delicadeza y sus valores teatrales puros» (MIHURA, 1977:33). El mismo Mihura confesará no recordar haber asistido a «ningún estreno tan clamoroso y merecido, pues *El baile* es una de esas pocas obras perfectas que se escriben cada diez o doce años» (1977: 33).

Así, Ruiz Ramón (1997: 324) subraya que, a pesar de que cuando la obra se estrena en 1952, el público ya se ha acostumbrado al estilo humorístico de *La codorniz*, ha presenciado el estreno de las obras de Mihura en colaboración, *Ni pobre ni rico* en 1943 y *El caso de la mujer asesinadita* en 1946, e incluso ha presenciado los grandes cambios que el teatro occidental había experimentado en su estructura, en su temática y en su lenguaje, la «originalidad y el poder de impacto» de la comedia permanecen. Y también lo hace ese elemento que hace que la obra resulte excitante e imprescindible para la crítica y para el público joven y selecto, pero incómoda e incomprensible para el gran público teatral.

1.3.Desfase entre ambos contextos de interpretación

Y es así como el desfase temporal entre la escritura y la representación de *Tres sombreros de copa* provoca un distanciamiento entre los contextos de recepción y de interpretación de la obra y los «ejes referenciales» que codifican su comprensión. A este respecto considero muy acertada la siguiente cita de Lanz (2003: 22):

Una obra escrita a la luz de Arniches, Muñoz Seca, García Álvarez, de los hermanos Álvarez Quintero, de Juan Pérez Zúñiga, se interpretaba desde los parámetros establecidos por corrientes como el teatro del absurdo, con el éxito de Ionesco que había estrenado *La cantante calva* en 1950, (Samuel Beckett estrenaría *Esperando a Godot* en 1953) o desde el realismo

más o menos comprometido y el teatro de ideas que comenzaba a instalarse a comienzos de los años 50.

Y es que, aunque retomaremos la cuestión del desfase entre composición y escritura de esta comedia y las consecuencias que ello acarrió a la carrera dramática de Mihura, es inevitable intuir que, según afirma Moreiro (2004: 141) «como la obra no se conoció a su debido tiempo, casi resultó anacrónica pudiendo haber sido precursora».

2. El humorismo de *Tres sombreros de copa* en el contexto de «La otra Generación del 27»

«¿No es el humorista un hombre triste pintado de color alegre?» Ramón Gómez de la Serna

«Fue nuestra generación una verdadera generación precursora, pues todavía se están riendo de nosotros»
(Antonio de Lara, «Tono»⁵).

Una vez que se ha comentado brevemente el contexto teatral de las fechas de composición y representación de *Tres sombreros de copa* y su polémica trayectoria hasta ser, finalmente, representada, procedamos a analizar las posibles causas de que empresarios y directores se negaran a estrenarla en la década de los 30; y de que, una vez estrenada, la comedia no funcionara para el gran público teatral al mismo tiempo que generaba un gran entusiasmo en la crítica y el público más joven.

En un primer momento, puede pensarse que uno de los factores determinantes para su mala recepción por parte del gran público teatral de la época se trate del «nuevo humor» que envuelve la obra, ya que supone una innovación respecto al humor de las comedias de la época a la que el público estaba acostumbrado. Veamos, pues, las claves de este humorismo.

2.1. El humorismo de Miguel Mihura

No cabe duda alguna de que el elemento fundamental del teatro de Mihura es el concepto de humor que el autor maneja. Su obra está inevitablemente asociada a su humor personal, que se distingue, según afirma Ríos Carratalá en el prólogo de su edición

⁵ DE LARA, Antonio, en Raquel PELTA, «El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero», *Los humoristas del 27*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

de *Tres sombreros de copa*, «por su imaginativo rechazo del lugar común y de lo convencional que se extiende a cualquier situación anquilosada» (2012: 8); lo que precisamente constituye una aportación renovadora que, lejos de ceñirse a su primera comedia, se extiende a toda su dramaturgia posterior.

Ríos Carratalá define el humor mihuriano como «un humor inteligente impregnado de melancolía, ternura, y sentimientos» (2012: 8). Pero quizás la definición más interesante sea la del propio Mihura sobre su poética del humor:

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión. Lo único que pretende el humor, es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta al rededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos. El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal y como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado (MIHURA, 1948: 324).

De este concepto de humor mihuriano se derivan distintos rasgos que se plasman en su obra. En primer lugar, su humor carece de toda intencionalidad crítica, transcendencia ética o sociopolítica, puesto que se trata de mostrar que «las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal y como son». Y es que, si bien esta concepción del humor y de su relación con la realidad se traduce en su dramaturgia en una constante ruptura de los valores morales, ironizando sobre los comportamientos éticos y los valores mayoritariamente aceptados y dictados como norma en la sociedad y que coartan la libertad individual, se trata, a su vez, de un humor inocuo que se caracteriza por su afinidad; de modo que siempre subyace un ternurismo sentimental que quita agror a la ironía y al humor (LANZ, 2003: 11).

Esto se confirma en la siguiente cita de la entrevista que Fernando Lara y Diego Catalán realizaron a Mihura en la revista *Triunfo* el 20 de abril de 1972, titulada «Miguel Mihura. Burgués con espíritu de *clochard*»:

No creo que mi teatro haya tenido ningún matiz político, en absoluto. Porque yo soy indiferente a la política [...] Ahora se están politizando las cosas, pero en nuestra generación, los artistas y los escritores raramente se metían en la política [...] lo que sí tiene mi teatro es una defensa de la libertad individual, de que cada uno haga lo que le dé la gana [...] que es para mí lo fundamental, lo que siempre he defendido (MIHURA, 1972:42).

Además, esta particular concepción del humor supone, según afirma Moreiro (2004: 101), una «invitación a salirse de uno mismo para contemplarse sobre el escenario de la vida», pues se trata de un humor que en primer lugar se pregunta sobre el propio yo (LANZ, 2003:10). Y es que, al leer estas palabras es inevitable que los «espejos de sastrería» en los que descubrir «nuevos ángulos» de nosotros mismos nos evoquen al protagonista de *Tres sombreros de copa*, Dionisio, probándose sombreros ante el espejo y descubriéndose nuevas personalidades como el malabarista de espíritu bohemio *Tonini*.

Así, según señala Ríos Carratalá, con esta idea del humor Mihura demuestra tanto en su faceta teatral como en la cinematográfica «la maestría de quien con sus diálogos y personajes creó un oasis en tiempos de sequía. Un lugar compartido con los humoristas de “La otra Generación del 27”» (2012: 9). Y es que esta particular concepción del humor que resulta tan renovadora en la época no es en verdad tan particular si se tiene en cuenta que es compartida por este grupo de artistas y humoristas de «la otra Generación del 27», que López Rubio, evocando a Pedro Laín Entralgo, definió con las siguientes palabras en su discurso de ingreso a la Real Academia en 1983: «Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra Generación del 27 la de los “renovadores”-creadores más bien- del humor contemporáneo» (LÓPEZ RUBIO, 1983: 8).

2.2 La renovación del humor de «la otra Generación del 27»

Si bien es cierto que dentro de este círculo creador cada uno desarrollará una voz propia, que en el caso de Mihura se distinguirá por «la adopción de un punto de vista tendente a puerilizar la realidad» (MOREIRO, 2003: 87) y «por tener una concepción del humor más disparatada con una menor preparación intelectual y un peso mayor de la intuición en su trabajo» (MOREIRO 2003: 69), existe una unidad ya que todos comparten unas mismas bases humorísticas adoptadas por unas influencias y vivencias comunes.

En su discurso de ingreso a la Real Academia antes mencionado, José López Rubio (1903-1996) nombra a cuatro autores que compusieron, junto con él, la denominada «otra Generación del 27»: Edgar Neville (1899-1967), Antonio de Lara «Tono» (1900-1977), Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), Miguel Mihura (1903-1977) (LÓPEZ RUBIO, 1983: 8). Desde ese mismo instante la existencia de este grupo de creadores como un grupo paralelo ha sido puesta en evidencia por críticos y especialistas,

de modo que incluso Lázaro Carreter muestra recelos hacia esta denominación, puesto que cree necesario diferenciarla de la auténtica Generación del 27, y, en definitiva, de la alta cultura que esta representa respecto al humorismo, considerado baja cultura. Pelta, por lo contrario, opina que es incuestionable reconocer a este grupo de autores como un colectivo que, optando por acercarse al público, constituye una vertiente diferente de «una vanguardia que vio en lo popular una fuente de recursos suficientes para erosionar los cimientos de la sociedad burguesa» (2002: 34). Para ello, estos literatos y humoristas mostraron una clara preferencia por los medios de mayor difusión del momento, como el cine, los periódicos y las revistas donde colaboraron la mayoría; medios que, según Guillermo de Torre, constituyen «lo que merece ser tomado en cuenta porque es ahí donde se anticipa, presagia, descubre y polemiza» (DE TORRE en PELTA, 2002: 34).

Y es que al margen de lo apropiado o no del nombre, nos encontramos ante un grupo que desde su encuentro en la revista *Buen humor*⁶ y en el café «La Granja el Henar»⁷, trabaron amistad y descubrieron evidentes afinidades estéticas, sensibilidades afines e inquietudes parecidas, en definitiva, una similar idea del humor y de la vida (MOREIRO, 2003: 70-71).

Frecuentando los mismos ambientes y vinculados a proyectos comunes como colaboraciones en diversas revistas humorísticas, este grupo de creadores comparte un mismo marco de influencias comunes en cuanto a su concepción humorística, entre los que Moreiro destaca los siguientes nombres: por un lado, todos ellos habían lanzado las primeras carcajadas con Juan Pérez Zuñiga, Enrique García Álvarez o el «astracán» de Pedro Muñoz Seca, quienes dejando atrás a «albañiles, andaluces, chulos y aragoneses, empezaron a inventar mundos nuevos y disparatados» (MIHURA en MOREIRO, 2004: 75). Estos habían abierto camino a los considerados «padres» del nuevo humor, que tuvieron una gran influencia en esta generación: el periodista gallego Julio Camba, con su humor filosófico, les enseñó a ver la trampa a todo y ofrecer una visión profunda y

⁶ Revista de humor fundada en diciembre de 1921, dirigida por Pedro Antonio Villahermosa. Con una larga trayectoria para ese tipo de publicaciones periódicas (1921-1931), en sus páginas coexistieron algunos de los grandes humoristas de fin de siglo como Pérez Zuñiga o Luis de Tapia, con los «padres» del nuevo humor (Julio Camba, o Ramón Gómez de la Serna) y los jóvenes artistas que constituirían la llamada «otra Generación del 27»; convirtiéndose así en un puente entre dos concepciones diferentes de humor (MOREIRO, 2003:68).

⁷ El café «La granja del Henar», situado en la Calle Alcalá de Madrid, donde hoy se alza el Ministerio de Educación, fue el lugar de encuentro clave donde los miembros de la Generación del 27 participaron en tertulias artísticas y literarias que se celebraban en el establecimiento donde también se ubicó esta peña de humoristas. En palabras de Neville: «el café constituye todo un ensayo abreviado de sociología aplicable a muchas generaciones de españoles» (MOREIRO, 2003: 55-56).

universal de las cosas, todo ello con una elegante imparcialidad que se conserva muy patente en este grupo de humoristas, para quienes es una característica imprescindible del humorista realizar su trabajo «sin contaminarse con los avatares de la realidad». Por su parte, el también gallego Wenceslao Fernández Flórez, de quien destaca su escepticismo –definirá el humor como «la sonrisa de una desilusión»-, les enseña a cuestionarse y reírse de uno mismo en un primer lugar (MOREIRO, 2004: 75).

Pero, al hablar de las influencias de esta generación de humoristas, es asimismo necesario señalar a Ramón Gómez de la Serna, precursor e impulsor de las vanguardias españolas e inventor de las greguerías. Consciente del trasfondo estético e ideológico de la nueva literatura, Ramón publicó en febrero de 1928 en la *Revista de Occidente* el manifiesto fundacional del humorismo, que tres años después, consideraría un *ismo* más, ya que el humor, al igual que otros movimientos innovadores del momento, «contribuye a poner el mundo frente a sus contradicciones y eso le confiere carta de naturaleza literaria que lo rescata del terreno limitado y repetitivo de la comicidad ramplona» (MOREIRO, 2004: 76). Ramón plasma en ese artículo titulado «Gravedad e importancia del humorismo» algunas de las claves al respecto de su concepción del humor que tanta huella deja en la nueva generación de humoristas:

La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud [...] No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil [...] Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida.⁸

Así, considerado un genio por todos, respetaron su magisterio del que descubrieron una nueva manera de ver la realidad, y a partir de su enseñanza «escribieron y dibujaron guiados por la intuición y por la necesidad de expresarse con una voz nueva hasta conseguir ofrecer bien masticado lo que el público no había sabido digerir de Gómez de la Serna» (MOREIRO, 2004:77). Mihura describe de la siguiente manera la enseñanza principal de Ramón a su generación:

Nos había abierto el mundo, hasta él inédito, del verdadero humor, o sea, aquel en que a la sátira y a la pirueta imaginativa se une una fuerte dosis de poesía. Luego nos hemos afirmado cada vez más en ese principio de que no hay humor que perdure si no lleva su bagaje poético correspondiente, si no tiene un fondo entrañable de humanidad (MIHURA en MOREIRO, 2004: 76).

⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, N° 84, 1930. pp.348-391; citado en MOREIRO 2004: 77.

Pero en las ideas comentadas en los cafés, de las que se empapaban estos jóvenes humoristas, también produjeron una gran conmoción algunos autores extranjeros innovadores que iban descubriendo; como por ejemplo el francés Pierre Cami, un escritor que deslumbró por su originalidad y audacia y que fue de los más plagiados de la época por las juventudes humorísticas (MOREIRO, 2004: 79). Otro de los autores extranjeros más influyentes fue el italiano Pitigrilli, pseudónimo del turinés Dino Segre, un hombre de gran ingenio que se ocupó de teorizar a cerca del humor, y que sobre todo revolucionó la concepción del humor de esta joven generación por su lucha contra el tópico y los convencionalismos, mediante un humor «desvergonzado, cínico, pesimista, que no cree en nada» (MOREIRO, 2004: 80). Se puede decir que Pitigrilli marcará especialmente a Mihura, quien tendrá la ocasión de conocerle en 1949 en un viaje Buenos Aires, donde el italiano estaba exiliado. Así, resulta inevitable ver el paralelismo entre los espejos que reflejan al individuo en la definición del humor de Mihura arriba citado y la definición que daba Pitigrilli en 1920: «Cuando uno vive, vive y no se ve a sí mismo [...] haced que se vea en el acto de vivir [...] poniéndolo frente a un espejo: o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto o desvía los ojos para no verse [...] o, airado, alza el puño en ademán de destruirla» (PITIGRILLI en GÓNZALEZ-GRANO DE ORO, 2005: 8).

A todas estas influencias cabe añadir que los años veinte y treinta fueron una época dorada para el humor, hacia el que se mostraron interesados prestigiosos críticos de arte como José Francés, quien instaurara los Salones de Humoristas en 1917, o filósofos como José Ortega y Gasset, que en *La deshumanización del arte* de 1925 considera el humor como un elemento central en el nuevo arte deshumanizado, y describe la comicidad como «una cualidad inherente a la inspiración joven y como un rasgo propio de las nuevas estéticas» (ORTEGA Y GASSET, 1983: 48). En esta línea es asimismo importante el ensayo *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* de Henri Bergson, que ya había sido publicado en 1900. En él se analiza la perspectiva social del humor, considerado parte natural de la vida del ser humano que se dirige a la inteligencia dejando momentáneamente de lado las emociones (PELTA, 2002: 35-37).

Así pues, los jóvenes de «la otra Generación del 27», comparten unas mismas bases de la renovación del humor que cada uno traducirá con ciertos matices diferenciadores en sus obras, coherentemente con la defensa del individualismo a ultranza que reivindicaban, y partiendo siempre de la idea de que el humorista ha de estar obligado al

desinterés y a la independencia ideológica y artística. Resulta significativa esta defensa del apoliticismo en un contexto en el que se da una politización generalizada del arte y de la literatura como el de los años treinta, al mismo tiempo que el apoliticismo se convertirá en sí mismo en un signo político, ya que la defensa del individualismo será un elemento anarquista pero también burgués. Así lo confirma Moreiro (2004: 72):

Poco amigos de comprometerse, ni de aparecer secundando bandera alguna, ya fuera artística o ideológica, se refugiaron en un individualismo a ultranza, favorecido en la tarea de desenmascarar la mediocridad del entorno mediante el alma de la parodia. Apenas hablaban de política y no se significaron en el Madrid de preguerra, donde hasta última hora la convivencia entre artistas e intelectuales estuvo por encima de las ideologías.

Cultivando todos, pues, un humor sujeto a unos mismos códigos de renovación, un nuevo humor al que el público no estaba acostumbrado y que suponía una ruptura con lo habitualmente representado hasta la época en los grandes escenarios teatrales, ninguno de sus compañeros «la otra Generación del 27» encontró tantas dificultades para el estreno de su primera obra teatral como las tuvo Mihura para *Tres sombreros de copa*; sino que han gozado, exceptuando algunos fracasos y problemas puntuales como la censura, de un éxito y reconocimiento relativamente grande. Si bien nos es imposible comentar extensamente el recorrido teatral de cada uno de los autores del grupo, veamos algunas pinceladas sobre sus primeras obras y sus obras más significativas que nos puedan dar pistas de su relación con los empresarios y el gran público teatral.

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), el más vanguardista y experimentador del grupo, empezó muy pronto en la carrera literaria, por lo que es considerado precursor de los demás. Empezó a producir obras teatrales en colaboración con el periodista Serafín Adame a los 15 años, además de cuentos desorbitados y formalmente atrevidos, artículos periodísticos etc. Así, el 28 de mayo de 1927, Jardiel estrenaba con éxito su primera comedia, representativa de su forma de hacer teatro y humor, *Una noche de primavera sin sueño* en el Teatro Lara de Madrid (MOREIRO 2004: 81). Otros de los títulos de las obras teatrales más destacables de Jardiel Poncela son, en la preguerra, *Usted tiene ojos de mujer fatal* estrenada en 1932 en Valencia y en 1933 en Madrid; y en la posguerra *Eloísa está debajo de un almendro* estrenada en el Teatro Comedia de Madrid en 1940, considerada su obra maestra (MOLINS, 2002: 85-86).

Edgar Neville Romrée, IV Conde de Berlanga de Duero (1899-1967), hombre muy polifacético, se implicó en diversas áreas artísticas, puesto que además de autor de teatro fue colaborador habitual en revistas de humor y llegó incluso a pasar una temporada en

Hollywood. Sin embargo, no fueron fáciles sus inicios en el mundo teatral: tras la decepción del estreno de su primera obra teatral escrita a los 17 años *La vía Láctea*, y de la pequeña representación en familia del cuento dialogado *Eva y Adán* (1926) en el teatro de cámara de los Baroja «El mirlo blanco»; por fin logra ver representada *Margarita y los hombres* (1934), una obra juvenil escrita entre 1926 y 1931, «poco conseguida». Sin embargo, su mayor éxito teatral la constituye sin duda *El baile*, estrenado en 1952 y que, distinguiéndose por sus ágiles y brillantes diálogos donde alternan ternura y disparate, se mantuvo en cartel durante siete años (GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, 2005: 241-242).

Por su parte, José López Rubio (1930-1996) es fundamentalmente conocido por su obra teatral escrita en la posguerra, aunque su afición a la escena viene de su infancia. Esta afición le llevó a la crítica teatral y el teatro de aficionados en los años veinte, incluso llegó a participar como actor y decorador en la compañía teatral «El mirlo blanco», y a escribir en colaboración con Neville. Mientras colabora regularmente con artículos y narraciones en distintas publicaciones como en la revista *Buen humor*, en 1928 publica *Roque Six*, una interesante novela experimental de estética ramonista, y empieza a trabajar como dramaturgo profesional en colaboraciones con Eduardo Ugarte con quien estrenará *De la noche a la mañana* (1929) en el teatro Reina Victoria y, *La casa de naipes* (1930) en el Teatro Español de Madrid. En los años treinta trabajará en Hollywood en la adaptación de versiones al español; y seguirá trabajando en la industria cinematográfica cuando vuelva a España en 1940, antes de regresar definitivamente al teatro con el estreno de *Alberto* (1949), dejando una serie de títulos significativos como *Celos del aire* (1950) –por la que obtuvo el Premio Fastenrath de la Academia–, *Una madeja de lana azul celeste* (1951), *La otra orilla* (1954) o *Diana está comunicando* (1960) entre muchos otros (GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, 2005: 342-343).

En cuanto a Antonio de Lara Gavilán, más conocido como *Tono* (1896-1978), aunque su trabajo está estrechamente relacionado con el humor gráfico y la colaboración en diversas revistas humorísticas, debutó como autor teatral en 1919 en el Petit Casino de Madrid con *Sueño de opio*, obra escrita en colaboración con José Zamora y Tomás Pellicer y que disgustó a la crítica por su aire vanguardista. Durante muchos años se centró en su creación humorística, hasta que vuelve al teatro con una colaboración con Mihura, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1937) estrenada en 1943 en el María Guerrero de Madrid, comedia a partir de la cual se realizó la película *Un bigote para dos* (1940). A partir de entonces escribirá numerosas comedias que constituyen pastiches de

exitosas películas de la época, entre las que destacan *Rebeco* (1941) -a partir de la película *Rebeca* (1940) de Hitchcock-, *¡Qué bollo es vivir!* (1950) –irónica imitación de *¡Qué bello es vivir!* (1946) de Frank Capra- o *Crimen pluscuamperfecto* (1956) –a partir de *Crimen perfecto* (1954) también de Hitchcock-, en las que se aprecia la influencia de Ramón Gómez de la Serna, del ultraísmo y del surrealismo además de un cierto toque astracanesco, que se traduce en la tendencia a la subversión lingüística (MOLINS, 2002: 92).

Así pues, se puede observar que estos cuatro jóvenes humoristas que constituyen «la otra Generación del 27» junto con Miguel Mihura, en quien centramos nuestro foco de atención, no tuvieron grandes problemas para estrenar sus «operas primas» nada más escribirlas, y que, a pesar de haber compuesto obras con mayor o menos éxito, e incluso haber coleccionado algunos fracasos, se convirtieron en estrenistas habituales del panorama del teatro de humor de la época aun cultivando un humor «nuevo» que chocara con el que el público estaba familiarizado a ver en los escenarios.

Esto nos lleva a pensar que ese tipo de humor innovador presente en *Tres sombreros de copa* no es el principal motivo de que empresarios y autores teatrales no quisieran estrenarla en los treinta y de su mala recepción en el gran público teatral tras su estreno en los cincuenta. Esta idea se ve reforzada si además tenemos en cuenta que por un lado, el humor presente en esta primera comedia de Mihura difiere en ciertos aspectos del humor cultivado por los miembros de su generación; y, por otro, «lo inverosímil, lo desorbitado, lo incongruente, lo absurdo, lo arbitrario, la guerra al lugar común y al tópico, el inconformismo» plasmado en este nuevo humor que envolvía *Tres sombreros de copa* se había puesto muy de moda con la revista *La Codorniz* para cuando la obra se estrenó en 1952 (MIHURA, 1977: 32).

3. *Tres sombreros de copa* en contraste con la dramaturgia mihuriana

Por otro lado, la mala recepción y el escaso éxito de *Tres sombreros de copa* no solo contrastan con el de las obras teatrales de sus compañeros de «la otra Generación del 27», sino que también sorprenden en una primera mirada a la dramaturgia posterior de Mihura.

Y es que, si bien en una primera etapa, sus comedias escritas en colaboración -*Viva lo imposible o el contable de estrellas* (1939) con Joaquín Calvo Sotelo, *Ni pobre ni rico*,

sino todo lo contrario (1943) en colaboración con Tono y *El caso de la mujer asesinadita* (1946) con Álvaro de Laiglesia- tampoco gozan de un gran éxito, aunque son estrenadas en fechas próximas a su composición, a partir del estreno de *Tres sombreros de copa* en 1952, y después de que el autor tome la decisión de dedicarse profesionalmente al teatro pese a que eso le implique hacer ciertas concesiones al gusto del público comercial, Mihura se convierte en uno de los estrenistas habituales del país. Así, estrena 19 comedias entre el 1953 y 1968, desde *El caso de la señora estupenda* (1953) hasta *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968); no todas serán de la misma calidad ni obtendrán el mismo éxito, sin embargo, las obras de esta segunda etapa «combinan una serie de elementos cómicos con un sentimentalismo ternurista que descubre los últimos resortes humanos», creando una tensión entre elementos aparentemente dispares que «conquistaban al público por el juego constante» (LANZ, 2003: 8). Con algunas de sus mejores comedias ganará varios premios: recibe el Premio Nacional de Teatro además de por *Tres sombreros de copa* en 1952, en 1956 por *Mi adorado Juan* y en 1959 por *Maribel y la extraña familia*; asimismo, le otorgan el Premio Calderón por *Ninette y un señor de Murcia* en 1964 (GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, 2005: 183).

De esta manera, podría pensarse que el mayor contraste entre la comedia objeto de nuestro análisis y las obras más exitosas de un Mihura más prestado a buscar un equilibrio entre un estilo propio y el gusto comercial podría tratarse de la carga ideológica o el componente más ácidamente inconformista que cuestiona la burguesía y sus convencionalismos sociales, presente de manera quizá más explícita en *Tres sombreros de copa*. No obstante, este aire inconformista, siempre dispuesto a señalar el vacío de las convenciones de la sociedad que coartan la libertad del ser humano mediante un humor nunca agrio, es junto con la lucha contra lo tópico y el lugar común una constante inherente a la obra mihuriana. Estos valores constantes siguen patentes, aunque quizá de manera más diluida y presente como un elemento más al servicio del gusto del público, en las comedias más exitosas de su segunda etapa literaria, como, por ejemplo, *Maribel y la extraña familia* (1959), obra en la que se puede apreciar un guiño hacia los principales conflictos mihurianos esbozados en las obras de su primera etapa: el conflicto del hombre y la mujer como cuestionamiento del matrimonio dictado como norma, y el conflicto individuo-sociedad como defensa de las libertades individuales (LANZ, 2003: 8).

4. *Tres sombreros de copa*: una comedia incómoda

Entonces, ¿en qué difiere esta comedia del resto de la dramaturgia mihuriana y de las comedias humorísticas de la época? Existe otro factor que considero definitivamente determinante para que *Tres sombreros de copa* resultara incómoda para el gran público teatral y por el que los empresarios y directores, sospechando la mala acogida que tendría, se negaran a su estreno en los años treinta.

4.1. Una comedia irresoluble

Y es que el conflicto que se plantea en *Tres sombreros de copa* se plantea como un conflicto irresoluble. Es decir, en la obra se enfrentan dos mundos: por un lado, el mundo burgués provinciano y acomodado, regido por los valores tradicionales que dictan un camino de «lo honorable» en el que no existe la libertad individual; y, por otro, el mundo de los bohemios y marginados del ballet de Buby, un mundo que aunque aparentemente más liberal, también se retrata corrompido, regido por una serie de restricciones, como la sumisión al materialismo y al dinero que se sobreponen a la libre decisión del individuo.

Cada uno de estos mundos aparece encarnado por personajes que representan a la perfección sus valores: así, don Rosario, el dueño del hostel donde se hospeda nuestro protagonista Dionisio, repite a todos sus huéspedes lo que su padre le dijo que se veía desde la ventana del cuarto, sin nunca habérselo cuestionado a pesar de que él nunca ha llegado a verlo:

DIONISIO: [...] ¡Ah! Ahora me parece que veo algo [...] ¿Son tres lucecitas blancas que hay allá a lo lejos?

DON ROSARIO: Sí. ¡Eso! ¡Eso!

DIONISIO: ¡Es precioso! Una es roja, ¿verdad?

DON ROSARIO: No. Las tres son blancas. No hay ninguna roja.

DIONISIO: Pues yo creo que una de ellas es roja. La de la izquierda.

DON ROSARIO: No. No puede ser roja. Llevo quince años enseñándoles a todos los huéspedes, desde este balcón, las lucecitas de las farolas del puerto, y nadie me ha dicho nunca que hubiese ninguna roja.

DIONISIO: Pero ¿usted no las ve?

DON ROSARIO: No. Yo no las veo. Yo, a causa de mi vista débil, no las he visto nunca. Esto me lo dejó dicho mi papá. Al morir mi papá me dijo: «Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán todos muy contentos...», Y yo siempre las enseño... (MIHURA, 2012: 84)

Por su parte, don Sacramento, futuro suegro del protagonista, como buen eco del orden social burgués en el que está inmerso, expresa sucesivamente los lugares comunes. También Buby, un falso negro director de la compañía de baile de las chicas, encarna estos valores, explotando a las chicas y cediéndolas a chantajes y engaños a cambio de intereses económicos personales (RODRÍGEZ PADRÓN, 1989: 52).

Así, los protagonistas de esta comedia son personajes inadaptados de su clase social correspondiente y difieren de lo que las reglas que las rigen dictaminan. Dionisio, un joven provinciano en la víspera de su boda, casi atarácico, y que nunca se ha planteado poder decidir su camino en la vida, descubre el bohemio que lleva en su ser y vive un despertar de su identidad y personalidad en una única noche compartida con la compañía de baile; llegando incluso a enamorarse de Paula y a no querer contraer matrimonio con su prometida. Por otro, Paula es una joven bailarina, idealista y soñadora, que aquella noche se desencanta del mundo bohemio al descubrir los mecanismos mercantiles que lo rigen y que ve en Dionisio, o mejor dicho en *Tonini* –malabarista bohemio en el que se convierte el protagonista por esa noche- una salvación entre tanta perversión.

PAULA: Es preciso que nosotros seamos buenos amigos...¡Si supiese usted lo contenta que estoy desde que le conozco...! Me encontraba tan sola...¡Usted no es como los demás! Yo, con los demás, a veces tengo miedo. Con usted, no. La gente es mala..., los compañeros del Music-Hall no son como debieran ser...Los caballeros de fuera del Music Hall tampoco son como debieran ser los caballeros [...] Es preciso que usted y yo seamos buenos amigos... (MIHURA, 2012: 130).

Los protagonistas, enamorados esa misma noche, ven el uno en el otro la pureza, la libertad y la espontaneidad necesarias para alejarse y vivir al margen de sus respectivos mundos. Soñarán con ir a jugar a la playa, o irse a vivir al desierto, a La Habana o a un pueblo de Londres donde no hablen inglés porque «al ser pobres, no tienen dinero para aprender esas tonterías [...] y hablan como tú y como yo... ¡Hablan como en todos los pueblos del mundo!... ¡Y son felices!» (MIHURA, 2012: 146).

Este planteamiento del conflicto de unos protagonistas que, inadaptados a su clase social correspondiente, encuentran refugio y esperanza en el otro es recurrente en las

comedias de Mihura. No obstante, el autor siempre suele proponer una solución al conflicto al margen de la sociedad, donde por fin los personajes puedan ser felices fuera de las rígidas normas que los limiten. Por ejemplo, en *Maribel y la extraña familia* (1959), exitosa comedia de su segunda etapa teatral más comercial, los protagonistas Marcelino y Maribel encuentran una solución en un pueblecito de Cuenca, lejos de la capital madrileña, donde nadie podrá saber ni juzgar la antigua profesión de la muchacha como prostituta, y donde por fin desaparecerán los fantasmas y preocupaciones del protagonista por su antiguo matrimonio que terminó con la muerte de su mujer.

No es este, sin embargo, el caso de *Tres sombreros de copa*, donde Mihura, tras mostrar un horizonte idealizado para los protagonistas, que tiene su clímax en el simulacro de boda de los protagonistas en el último acto, lo desintegra, y no propone solución alguna para su felicidad, siendo la única salida que plantea su reintegración definitiva en la sociedad.

4.2. La felicidad frustrada y su imagen degradada

Así, Dionisio se integra en el mundo burgués, pero con el conocimiento que ha adquirido esa noche tras descubrirse como un bohemio y que le ha abierto los ojos ante una nueva realidad y una nueva forma de enfrentarse a la vida. De este nuevo mundo que ha descubierto, y que podría permitirle ser feliz, solo conservará el único símbolo que constituye el sombrero de copa del *ballet* de Buby con el que sale en su camino hacia el altar (LANZ, 2003: 46). Así se pronuncia el protagonista respecto a su despertar:

DIONISIO: [...] ¡Yo soy un terrible bohemio! Y lo más gracioso es que yo no lo he sabido hasta esta noche que viniste tú... y que vino el negro... y que vino la mujer barbuda [...] Yo me marcharé contigo y aprenderé a hacer juegos malabares con tres sombreros de copa (MIHURA, 2012: 145).

Esta irrupción de un pequeño sueño sobre lo que podría haber sido una solución diferente para los protagonistas para al final reintegrarse en lo establecido de la sociedad, como una especie de fuerza ritual incambiable, es como una felicidad volátil que se ha rozado por un instante para perderla para siempre, lo que impregna la obra de una «melancolía absoluta de libertad y espontaneidad» ante la que el espectador no puede sino «apiadarse de otra vida echada a perder en la infelicidad» (LANZ, 2003: 46).

Y es que esta obra constituye, además del cuestionamiento de una institución tan consolidada como el matrimonio, o de los valores que rigen la sociedad burguesa, un cuestionamiento sobre la felicidad. No en vano el propia Mihura declaraba en la «Advertencia» a la obra de 1947 que «*Tres sombreros de copa* es la comedia en la que más tontamente se malogra, para toda la vida, una estupenda felicidad» (MIHURA, 1947: 16). Se presenta de esta manera, una imagen grotesca de la felicidad, una felicidad que se ve frustrada en la realidad, como en la comedia, por los mecanismos de conservación y reproducción del sistema social burguesa regida por una serie de reglas y convencionalismos.

Estos convencionalismos se presentan evidenciados como vanos y vacíos de cualquier significación, destinados a repetirse cíclicamente y cuya misión es la de coartar la libertad del individuo condenándolo a la infelicidad.

El diálogo del tercer acto entre Dionisio y Don Sacramento sobre las reglas que el futuro yerno habrá de cumplir una vez contraído el matrimonio y completado el proceso de reinserción en la sociedad burguesa es el mejor ejemplo de cómo Mihura cuestiona una serie de convencionalismos y valores evidenciando su vacío y llevándolos al absurdo. Así, Don Sacramento se muestra muy claro al presentarle sus obligaciones como «persona decente» y «hombre honorable»: «Usted tendrá que ser ordenado... ¡Usted vivirá en mi casa, y mi casa es una casa honrada! ¡Usted no podrá salir por las noches a pasear bajo la lluvia!» aunque le duela la cabeza, en cuyo caso «las personas decentes deben llevar siempre patatas en los bolsillos» para ponerse dos ruedas en las sienes. «Usted, además tendrá que levantarse a las seis y cuarto para desayunar a las seis y media un huevo frito con pan», porque, y he aquí una de las citas más famosas de toda la comedia y la que supone la máxima restricción de libertad individual, la elección del desayuno: «¡A las personas honorables las tienen que gustar los huevos fritos señor mío! [...] Sólo los bohemios toman café con leche y pan con manteca.» (MIHURA, 2012: 139-140).

Otro de los cuestionamientos más importantes en *Tres sombreros de copa* es la de una institución tan consolidada como el matrimonio. Y es que en pocas horas el matrimonio que Dionisio ha de contraer por la mañana pasa de ser un motivo de felicidad para el protagonista, «pocas horas me quedan para ser feliz» (MIHURA, 2012: 87), a suponer para un «negocio» (MIHURA, 2012: 133). Aunque en un primer momento es Paula quien hace una crítica al matrimonio «Yo no quiero tener novio... porque yo no me

quiero casar. ¡Casarse es ridículo! ¡Tan tiesos! ¡Tan pálidos! ¡Tan bobos! [...] No te cases nunca...Estás mejor así...Si tú te casas, serás desgraciado...Y engordarás bajo la pantalla del comedor...Y, además, ya nosotros no podremos ser amigos más...» (MIHURA, 2012: 132), más tarde será Dionisio el que rechace el matrimonio de manera más tajante, desde la complementación cuantitativa del estado absoluto «me caso, pero poco» (MIHURA, 2012: 144), hasta el alegato final donde el matrimonio se presenta como la principal causa de infelicidad:

DIONISIO: ¡Paula! Yo no me quiero casar! ¡Es una tontería! ¡Ya nunca sería feliz! Unas solamente todo me lo han cambiado...Pensé salir de quí hacia el camino de la felicidad y voy a salir hacia el camino de la ñoñería y de la hiperclorhidria... (MIHURA, 2012: 149).

Al cuestionar el matrimonio como fuente de infelicidad también se cuestiona esta institución como una convención vacía de significado, cuando Paula pregunta a Dionisio de un modo totalmente ingenuo la razón por la que todos sus amigos se casan (2012: 142):

PAULA: ¿Por qué se casan todos los caballeros...?

DIONISIO: Porque ir al fútbol siempre, también aburre.

De ahí la causa de que *Tres sombreros de copa* resultara una comedia incómoda para el público teatral burgués de la época, que no podría evitar verse reflejado en esta red de convencionalismos burgueses ridiculizados, y de esta manera, gravemente cuestionados, que los condenará de manera irremediable a la infelicidad, al igual que a los personajes en escena.

4.3. Un final circense: «¡Hoop!» y vuelta a empezar

Esta puesta en duda de los valores banales que son dictados por la sociedad y en los que el público se ve identificado se refuerza con el final de la comedia, cuando el público observa el espejo que supone el escenario respecto a las normas que rigen su realidad y cómo estas reglas son inevitablemente las culpables de la infelicidad de los personajes. Aunque todos sabemos el final que supone el casamiento de Dionisio y con él, su inserción definitiva en la sociedad burguesa, Mihura opta por ocultarnos lo que ya imaginamos, y nos ofrece un falso cierre circense, con Paula, sola en escena, que tras una repentina despedida y «cuando parece que va a ponerse sentimental», coge los tres sombreros de copa y como lo hacía Dionisio al final del primer acto cuando finge ser

malabarista de circo, «tira los sombreros al aire y lanza el alegre grito de la pista: ¡Hoop! Sonríe, saluda y cae el telón» (MIHURA, 2012: 154).

Este falso final circense entronca con una tendencia reiterada en *Tres sombreros de copa*, la de evitar a toda costa cualquier escena melodramática que Mihura tanto detestaba, mediante un humor anticlimático o la ruptura sistemática de lo lógicamente esperado mediante las acciones o el lenguaje empleado. Así, el clima sentimental que debería generar la última conversación de los enamorados se desdramatiza con una sucesión de comentarios absurdos y disparatados de los personajes que irrumpen en escena; desdramatización que tiene su clímax en el saludo circense del personaje de Paula al final, donde según afirma Fernando Valls en el prólogo de su edición de la obra, Mihura «nos muestra al personaje queriendo poner fin a la comedia de siempre, pero cumpliendo con profesionalidad hasta el último instante» (VALLS, 2007: 77). Y es que esta es la manera de Mihura de presentarnos al personaje de Paula en actitud despreocupada, ofreciendo al espectador el saludo de rigor y el alegre grito de quien constata irónicamente su desengaño, al aceptar las cosas como son y que nunca van a cambiar, ya que «al cerrarse el telón se levantará otra vez y se iniciará de nuevo la misma triste farsa en la que acaba de participar: una función que obliga a las chicas alegres a doblegarse ante los deseos de quienes ostentan el poder económico, forzándolas a actuar conforme a los intereses económicos ajenos» (VALLS, 2007: 77-78).

Es precisamente por este pensamiento pesimista de inmovilismo respecto a las leyes que rigen la sociedad por lo que Fernando Valls considera *Tres sombreros de copa* «una de las obras más pesimistas, tristes y sutilmente críticas de la historia del teatro español» (2007: 78); y es que en ella se cuestionan temas de gran envergadura como la libertad individual, la felicidad, el amor y la autenticidad de los sentimientos, o una institución tan consolidada como el matrimonio que tradicionalmente se ha asimilado a la felicidad; y se señalan sus vacíos en tanto que convencionalismos vacíos de significado.

5. ¿Y si Mihura hubiera tenido su *Théâtre des Noctambules*?

Tras este análisis de los factores que pudieran haber causado el desfase entre la producción y el estreno de *Tres sombreros de copa* cabe preguntarse sobre las consecuencias que tuvo este desfase en la producción artística de Mihura. Y es que el

hecho de que la primera obra que compusiera Mihura resultara incómoda para el gran público teatral de la época, retrasando su estreno, condicionó inevitablemente la trayectoria teatral del madrileño, como no puede ser de otra manera para un joven dramaturgo que ha de esperar veinte años para ver su primera obra representada en un escenario.

Como el mismo Mihura confesará en el prólogo de *Tres sombreros de copa* de 1977, después de este fracaso y tras cierto tiempo alejado del teatro, decidió que si quería dedicarse al teatro profesionalmente, debía dejar el camino surcado en esta primera obra y escribir para el alcance de la mentalidad de los empresarios, actores y el público mayoritario burgués que «con razón no quiere quebrarse la cabeza después de echar el cierre de la puerta de su negocio» (1977: 19). Es decir, había decidido «prostituirse» pese a las concesiones que tuviera que hacer al gusto del público a cambio de ser comprendido, ya que Mihura, al fin y al cabo, siempre quiso escribir para un público mayoritario. Además, él siempre afirmó escribir para vivir, sin ninguna voluntad creadora, o al menos eso se empeñaba en subrayar en cuanto tuviera ocasión de hacer alguna declaración pública.

Es por todo esto que resulta natural e inevitable preguntarse cómo hubiera sido la carrera dramática de Mihura de no haber sido por los disgustos que le creó el título *Tres sombreros de copa*, título que hasta se le antojó maldito; o, mejor dicho, cómo hubiera sido la dramaturgia mihuriana si su primera comedia se hubiera representado en fechas próximas a su composición.

Son varios los críticos literarios y los amigos de Mihura que han opinado sobre esta conjetura. Joaquín Calvo Sotelo, amigo del madrileño, escribe lo siguiente en el artículo titulado «Luto por Miguel Mihura» publicado por motivo de la muerte del autor, el 11 de diciembre de 1977 en *Los domingos de ABC*:

Lo que es evidente es que ese largo silencio que arrojó entre naftalina los *Tres sombreros de copa*, durante veinte años, fueron perjudiciales para su carrera de autor dramático. *Tres sombreros de copa* pasó a ese rincón de los cajones de todo escritor en el que duermen las obras comenzadas pero no concluidas, o las concluidas que no hallaron editores o empresarios que las sacaran a la luz pública. En esos cajones donde pudo morir Kafka y donde, sin duda, han muerto muchos otros cuyos nombres ignorará la historia por siempre jamás, pudo haber aparecido *Tres sombreros de copa* con lo que es lícito entender que nace el teatro contemporáneo. Y fueron perjudiciales, digo, porque si hubiese obtenido la recepción triunfal que merecía se habría abreviado el tiempo que tardó en encontrarse a sí mismo, en definirse y optar por una senda determinada, despidiéndose de otras que, aun recorridas también con

singular fortuna, eran menos brillantes. Miguel se habría especializado en su condición de autor teatral y el número de sus obras dramáticas sería notoriamente superior al que nos ha llegado (1977: 125-126).

A este respecto, Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español contemporáneo. S.XX* (1997: 321-324) se muestra más duro al condenar el desfase y sus consecuencias en el desarrollo teatral de Mihura:

Tres sombreros de copa fue escrita en 1932, aunque no se estrenara hasta 1952 ¡veinte años después! En 1932 Jardiel Poncela apenas acababa de empezar su teatro y no había escrito todavía las piezas que romperían abiertamente con el teatro cómico coetáneo. En 1932 Casona no había comenzado su carrera de dramaturgo [...] Ignoramos si al escribir su «humor contra la mixtificación» sabía Ionesco que *Tres sombreros de copa* había sido escrita diecisiete años antes que *La cantatrice chauve*. Esta primera pieza de Ionesco se la estrenó Nicolás Bataille en 1950, un año después de haber sido escrita. Mihura no tuvo su Nicolás Bataille ni su Théâtre des Noctambules, y habiendo madrugado en la historia del teatro europeo, llegó con un retraso fatal. La oportunidad histórica, dentro del panorama del teatro europeo contemporáneo, de estrenar *Tres sombreros de copa* en 1932 le fue escamoteada a Mihura, y a la historia no se le puede dar marcha atrás para reparar una injusta fatalidad.

Por el contrario, el mismo Mihura se defendió con las siguientes palabras en el prólogo de la comedia de 1977 de quienes le acusaron de venderse al público burgués:

Existía, pues, un error de mi parte, al no conseguir lo que me había propuesto que era estrenar mi obra pronto y que al público le gustase. Como no fue así, creo honestamente [...] que no debo sentirme demasiado orgulloso por haber escrito esta obra tan bonita y tan nueva. Y que los que pretenden que mi obligación era seguir escribiendo obras como ésta es que indudablemente van con mala idea [...] Porque la pérdida irreparable para nuestro teatro en España hubiera producido al insistir yo en escribir obras como *Tres sombreros de copa*. Pérdidas irreparables para las empresas, para las compañías, y desde luego, para mí que únicamente vivo del teatro (1977:56).

Sin embargo, aunque no se mostrara muy preocupado, el propio Mihura era consciente de que su carrera podía haber sido muy distinta de no ser por el retraso fatal con el que se estrenó esta primera comedia. Así lo confiesa en la entrevista de Diego Galán y Fernando Lara en la revista *Triunfo*, «burgués con espíritu de “clochard”»:

Yo hubiera sido quizá diferente si hubiera estrenado mi primera comedia cuando se debió estrenar, cuando la escribí en mil novecientos treinta y dos. Entonces mi carrera de escritor había sido más larga, habría sido diferente. O sea que a un señor que escribe su primera comedia a los veintisiete años y no la estrena hasta que tiene cuarenta y siete (como me pasó a mí con *Tres sombreros de copa* se le estropean nada más y nada menos que sus principios, ¿comprenden? Si yo estreno la obra en su momento, mi carrera habría sido distinta totalmente, hubiera seguido por ese camino, igual que siguió Ionesco, por ejemplo, que sí tuvo la suerte de estrenar su primera obra cuando la escribió. O quizá todo habría sido igual, eso nunca se sabe (1972:42).

Sea como fuere, toda conjetura sobre cómo habría sido la trayectoria teatral de Mihura de haber estrenado su primera comedia en la época es inútil, aunque podría tratarse de un interesante objeto de estudio para futuros trabajos. Miguel Mihura seguiría plasmando en su obra teatral, cinematográfica o gráfica humorística su carácter de «burgués con espíritu de *clochard*».

6. Conclusiones

En busca de los factores que pudieron haber condicionado los veinte años de retraso que hubo que esperar para ver representada la primera comedia de Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa* (1952), y en su mala recepción por parte del público teatral burgués una vez estrenada, podemos concluir lo siguiente: por un lado, que esta mala recepción no se debe, al contrario de lo que en un principio pueda parecer, a su humor innovador que pretende romper con lo convencional y el lugar común, ya que el humor de esta comedia, aunque con algunas diferencias, se enmarca en un movimiento de renovación humorística llevada a cabo por todos los creadores de la «otra Generación del 27», cuyas obras fueron estrenadas sin problemas y bastante bien acogidas por el público. Además, aunque este humor pudiera resultar innovador para los escenarios de los años treinta, se había convertido en habitual para cuando la comedia se estrenara en 1952 gracias al éxito de diversas revistas humorísticas como *La codorniz*, que continuaban con esta misma lucha contra el tópico y el lugar común desde el humor.

Por otro, tampoco se puede achacar la mala recepción de la obra a su carácter inconformista, ya que este afán por cuestionar los valores dictados como norma por la sociedad burguesa, ridiculizándolos mediante la ironía, es una constante que se puede observar, aunque de manera mucho más diluida y supeditada al servicio del público burgués, en sus obras posteriores que, sin embargo, sí que gozaron de un gran éxito.

Y es que, si bien estas causas pudieron tener alguna influencia, el que parece el factor determinante para explicar el desfase entre composición y estreno de *Tres sombreros de copa*, es lo que seguramente los empresarios teatrales ya sospecharon en 1932 y lo que más tarde demostraría el fracaso comercial de la comedia en los cincuenta: que ésta no gustaría al público burgués que acudía a los teatros comerciales, ya que se sentiría muy incómodo al verse retratado en el conflicto representado en el escenario

donde las normas y las convenciones de la sociedad burguesa limitan la libertad individual del hombre condenándolo irremediabilmente a la infelicidad. Al público habitual de los teatros de la época le resultaría aún más incómoda la visión absolutamente pesimista que nos ofrece Mihura respecto cualquier posibilidad de solución a este conflicto; puesto que el sistema de valores convencionales y tópicos comunes se perpetúa imposibilitando la libertad del individuo, llevándolo a una felicidad frustrada.

En última instancia, cabe subrayar el interés de la lectura y del estudio de esta comedia, de una tremenda actualidad, analizando los entresijos de toda una serie de factores que lo convirtieron en un título casi maldito para su autor, quien se estrenaba con este título como autor teatral. Como ya se ha señalado, sería interesante profundizar más sobre las consecuencias que el fatal retraso con el que *Tres sombreros de copa* se estrenó en 1952 acarrió a la carrera teatral del madrileño, que aunque no se mostró nunca preocupado por el asunto ni por las críticas que le reprochaban haberse vendido al anteponer sus ventas a la calidad literaria, -puesto que su prioridad fue siempre escribir para que al público le gustara-, era consciente de que con el estreno y el reconocimiento inmediato de su opera prima hubiera indagado más el camino emprendido en *Tres sombreros de copa* y su trayectoria dramática hubiera sido diferente. «O quizás todo habría sido igual. Eso nunca se sabe».

7. Bibliografía

- CALVO SOTELO, Joaquín (11. 12. 1977). «Luto por Miguel Mihura», *Los domingos de ABC*. pp.124-128.
- DE TORRE, Guillermo (1969). *Del 98 al Barroco*, Madrid: Editorial Gredos.
- GÓNZALEZ-GRANO DE ORO, Emilio (2005). *Ocho humoristas en busca de un humor. La otra generación del 27*, Madrid: Ediciones Polifemo.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (2007). *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona: Universidad de California.
- LANZ, Juan José (ed.) (2003). Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*, Barcelona: Biblioteca Hermes.
- LARA, Fernando y Diego CATALÁN (29.04.1972), «Miguel Mihura: Burgués con espíritu de “clochard”», *Triunfo*, núm. 500, pp. 40-43.
- LÓPEZ RUBIO, José (1983). «*La otra generación del 27*», *discurso leído el día 5 de junio de 1983, en su recepción pública por el Excmo. don José López Rubio*, Madrid: Real Academia Española. Recuperado de: http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Jose_Lopez_Rubio.pdf. [Última consulta 15.07.15]
- MIHURA, Miguel (1998). *Mis memorias*, Madrid: Temas de Hoy.
- MIHURA, Miguel (1977). *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*, Madrid: Castalia.
- MOLINS, Patricia (2002). «Superhumorismo: Jardiel y Tono», *Exposición: Los humoristas del 27*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 83-93.
- MOREIRO, Julián (2004). *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid: Ediciones Algaba.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Alianza.

- PELTA, Raquel (2002). «El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero», en Patricia Molins (coord.), *Exposición: Los humoristas del 27*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 33-54.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (ed.) (2012). Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*, Barcelona: Ediciones Castalia.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (ed.) (1989). Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*, Madrid: Cátedra.
- RUIZ RAMÓN; Francisco (1997). «Capítulo VI: Mihura (1905) y el teatro humorístico de postguerra», *Historia del teatro español. S.XX*, Madrid: Editorial Cátedra. pp. 321-336.
- VALLS, Fernando (ed.) (2007). Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*, Editorial Crítica: clásicos y modernos.