

Unidad 10.

TRES SOMBREROS DE COPA, MIGUEL MIHURA

EL TEATRO ESPAÑOL Y MIGUEL MIHURA

Esquema de contenidos

1 El teatro español en la primera mitad del siglo XX

- ◆ 1.1 La obra dramática de Ramón María del Valle-Inclán
 - ◆ 1.2 El teatro del 27 y la obra dramática de Federico García Lorca
 - ◆ 1.3 El teatro humorístico durante la República y tras la guerra
Enrique Jardiel Poncela
 - ◆ 1.4 Rasgos y tendencias del teatro de posguerra
-

2 Trayectoria biográfica y literaria de Miguel Mihura

- ◆ El humor según Mihura
 - ◆ Obras destacadas de Mihura
-

3 *Tres sombreros de copa*

- ◆ 3.1 Argumento y breve estudio de los personajes
 - ◆ 3.2 Estructura externa de la obra
Espacio escenográfico y tiempo
 - ◆ 3.3 Utilería
Importancia y simbolismo de los objetos y la música
 - ◆ 3.4 Análisis temático de la obra e historia de su estreno
-

4 Mihura y el teatro del absurdo

5 Preparación para la PAU

1. EL TEATRO ESPAÑOL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

A comienzos del siglo XX triunfaban en la escena española el teatro neorromántico en prosa del veterano José Echegaray (1832-1916) y el teatro modernista en verso de los jóvenes Eduardo Marquina (1879-1946) y Francisco Villaespesa (1877-1936). Tanto el uno como los otros escribían dramas trasnochados y tragedias históricas que exaltaban valores tradicionalistas y burgueses como la redención de la culpa, el heroísmo patriótico, la justificación de la venganza y la defensa del honor mancillado.

A este tipo de teatro se opusieron autores partidarios del naturalismo y del simbolismo como Jacinto Benavente (1866-1954), cuyo teatro suele ensalzar la nobleza de la gente de campo y criticar suavemente la hipocresía burguesa. Con fina ironía y excelentes diálogos, Benavente ridiculizaba en sus obras los vicios y comportamientos propios del mismo público burgués que lo aplaudía. *Los intereses creados* (1907), sin duda su obra más célebre, es una farsa en la que defiende que para triunfar en la vida «mejor que crear afectos es crear intereses».

Junto a la alta comedia benaventina y los dramas históricos de corte modernista, todos ellos dirigidos al público burgués, tenía también mucho éxito el teatro costumbrista de tono humorístico, abierto a un público mucho más amplio. En él sobresalen los sevillanos Serafin y Joaquín Álvarez Quintero, autores de numerosas comedias como *El genio alegre* (1906) o *Puebla de las mujeres* (1912).

Otra vertiente del teatro cómico la encabezaba el también sainetista Pedro Muñoz Seca (1879-1936) con parodias que él denominaba **astracanadas**, y que sacrificaban la verosimilitud y la coherencia al efecto cómico inmediato. Su obra maestra, estrenada en 1918, es *La venganza de don Mendo*, hilarante comedia en verso que satiriza los dramas históricos del modernismo. A partir de 1925, y más intensamente desde 1931, su teatro evolucionó hacia la sátira política de orientación antirrepublicana, monárquica, católica y conservadora. Fue fusilado en 1936 por tropas republicanas.

Junto a ellos, Carlos Arniches (1866-1943) es autor también de populares sainetes y zarzuelas de ambiente castizo madrileño. Pero lo más interesante de su obra son las llamadas «tragedias grotescas», en las que utiliza el humor para denunciar situaciones trágicas o mostrar realidades nada cómicas. En *La señorita de Trevélez* (1916), su obra cumbre, unos señoritos ociosos y juerguistas se burlan cruelmente de una ingenua solterona y de su hermano con consecuencias nada divertidas. Aquí tienes la escena quinta del acto segundo. En ella, el recién llegado Numeriano intenta zafarse de la pobre Florita, una dama que cree a Numeriano enamorado de ella por unas cartas que los bromistas del casino le han hecho llegar a su nombre. Numeriano siente lástima por ella, pero también miedo por la reacción del hermano de Florita, que la protege y mimas de un modo exagerado.

La zarzuela es un género nacido en el siglo XVII que tuvo su mayor auge en los años finales del XIX y los iniciales del XX. Es una forma de teatro musical que alterna números orquestales, piezas cantadas y diálogos sin música, y combina habitualmente los ambientes populares y costumbristas con conflictos amorosos vinculados a los valores tradicionales. Muchos dramaturgos de la época, entre los que destacó Carlos Arniches, escribieron libretos para zarzuelas de éxito. Entre los compositores más famosos del género se cuentan autores como Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Federico Chueca (1846-1908), Tomás Bretón (1850-1926), Ruperto Chapí (1851-1909), Amadeo Vives (1871-1932), José Serrano (1873-1941), Jesús Guridi (1886-1961), Jacinto Guerrero (1895-1951) y Pablo Sorozábal (1897-1988).

Portada de la partitura de la zarzuela *El puño de rosas*. Libreto de Carlos Arniches y Ramón Asensio; música de Ruperto Chapí.



Otra gran dramaturga de la época fue María Lejárraga, que firmó todas sus obras con el seudónimo de Gregorio Martínez Sierra, un director de escena, promotor cultural y empresario teatral que había sido su marido. Lejárraga escribió dramas líricos de gran intensidad emocional y excelente factura centrados en ámbitos familiares e íntimos y protagonizados frecuentemente por mujeres (fue una de las más activas feministas de su generación). Su mayor éxito fue *Canción de cuna* (1911), llevada al cine en 1994 por José Luis Garci.

Pero junto a todo este teatro comercial, que gozaba del favor de un público mayoritariamente urbano (el cine, mucho más barato que el teatro, iba llegando ya a todas partes; mientras que el teatro seguía siendo principalmente un arte de grandes poblaciones), algunos autores intentaron renovar la anquilosada escena española incorporando elementos vanguardistas. En esta labor destaca Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), el genial creador del esperpento y uno de los grandes renovadores del teatro europeo.

1.1 La obra dramática de Ramón María del Valle-Inclán

La aportación de Valle a la renovación del teatro de su tiempo es fundamental, y pese a que no puede separarse de su labor como novelista, ensayista y poeta, ni de su excéntrica personalidad, ha quedado como una de las dos cimas más altas de la literatura dramática del siglo XX en nuestra lengua (la otra será, solo unos pocos años después, el teatro de Federico García Lorca).



Retrato de Valle-Inclán en pie,
por Juan de Echevarría (1922).

Valle, siempre antiburgués, rebelde y visionario, escribió un teatro de encaje imposible en el circuito escénico de su época, por lo que la inmensa mayoría de sus obras no llegó a estrenarse en vida de su autor. No obstante, la publicación de sus farsas, comedias bárbaras y esperpentos en libros y revistas le granjeó la admiración y amistad de grandes figuras de la escena.

Sus esperpentos son la muestra más lograda de su arte dramático y una de las cimas del teatro universal. En ellos, Valle trata a los personajes como marionetas, animales y hasta objetos, negándoles toda dignidad y apeándolos de su condición de héroes y heroínas. Además, deforma la realidad para crear una estética de raíz esperpéntica y una extraordinaria comicidad, no humorística; alejando así al espectador de la peripecia que sucede en escena. Para ello, en sus diálogos y acotaciones emplea una lengua de enorme riqueza y complejidad que combina y deforma desde el habla popular y las diversas jergas hasta los estratos más cultos del idioma.

Neologismos, vulgarismos, frases hechas, todo cabe en boca de sus personajes. El conjunto lo redondea Valle con hallazgos sorprendentes que recoge de aquí y de allá: del recién creado cine toma la multiplicidad de espacios escénicos, la idea de planos superpuestos, el encuadre de la escena y algunas sugerencias que se acercan a la idea de montaje cinematográfico; del folletín y la novela por entregas, el gusto por la truculencia y el escándalo... Todas las formas que adopta el arte popular de su época, el que se crea para entretener a las masas y carece por completo de prestigios académicos, parecen estar convocadas para aportar al teatro de Valle sus hallazgos más característicos.

Luces de bohemia (1920) es su esperpento más célebre. En él usa la presentación deformada y grotesca de la realidad para denunciar de un modo más eficaz los vicios y defectos de la sociedad española. Dividida en quince escenas, nos presenta el dramático recorrido nocturno por un Madrid “esperpéntico” de Max Estrella, poeta ciego, fracasado e incomprometido, acompañado por su guía, el mezquino don Latino. La obra es un descenso (descenso a los infiernos) que acaba con la muerte del protagonista. En una famosa escena, frente a unos espejos cóncavos, Max afirma:

MAX. — Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO. — ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX. — España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO. — ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX. — Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO. — Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX. — Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

La degradación de los personajes, presentados como fantoches, y el sarcasmo de los diálogos son rasgos que los esperpentos comparten con otras obras como *Divinas palabras* o *Farsa y licencia de la reina castiza* (ambas, de 1920), escrita en verso. Pero la otra cumbre del teatro valleinclanesco es la trilogía de esperpentos titulada *Martes de carnaval* (1930), compuesta por *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*. En estas tres obras breves, que fueron muy polémicas en su tiempo, Valle emplea rasgos dialectales sacados del sainete junto con otros elementos del lenguaje político, el jurídico y el soldadesco para arremeter contra el estamento militar, anclado en un ilusorio, ridículo y estúpido pasado de gloria, y diagnosticando mediante los vicios y corruptelas de esos militares caricaturescos a los que llama «martes» (plural de Marte, el dios romano de la guerra) la terrible postración de España bajo la dictadura militar de Primo de Rivera.

1.2 El teatro del 27 y la obra dramática de Federico García Lorca

A partir de 1931, la Segunda República puso en marcha una ambiciosa reforma educativa que incluía un amplio programa de escuelas, otro de alfabetización y varios más de índole cultural como las Misiones Pedagógicas, creadas con el fin de llevar la cultura al mundo rural. Varias exposiciones itinerantes de copias de obras maestras del museo del Prado, ciclos de conferencias y compañías ambulantes de teatro fueron algunas de sus realizaciones señeras.

Entre estas compañías, dos tuvieron una enorme importancia por la calidad de sus propuestas: por un lado, el *Teatro del Pueblo*, dirigido por Alejandro Casona (1903-1965); por otra, la compañía de teatro universitario *La Barraca*, dirigida por Federico García Lorca.

Casona (1903-1965), maestro de profesión, se dio a conocer en 1934 con *La sirena varada*, drama de gran intensidad lírica. Pero fue el estreno en 1936 de *Nuestra Natacha* el que lo convirtió en un dramaturgo célebre. La obra lleva a la escena una encendida defensa de las reformas educativas llevadas a cabo por la república, basadas en el laicismo, la tolerancia y la educación. Tras la guerra, Casona continuó con éxito su labor teatral en América con obras como *La dama del alba* (1944), *La barca sin pescador* (1945), *Los árboles mueren de pie* (1949), que conjugan con gran eficacia dramática la realidad y la fantasía. La última obra de Casona, *El caballero de las espuelas de oro* (1964) escrita en España tras su regreso del exilio, recrea sintéticamente la torturada e insatisfecha personalidad de Quevedo.

La obra teatral de Federico García Lorca, inseparable de su vocación lírica, ha tenido con los años una repercusión tan importante como la de su poesía. Lorca se sintió atraído desde niño por el teatro de títeres y por la farsa, géneros que cultivó más tarde en obras como *La zapatera prodigiosa* (1930) o *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931).

Dirigiendo *La Barraca* llevó a muchos pueblos el teatro clásico español de Lope de Vega, Calderón

o Cervantes. Y, en paralelo, continuó la creación de obras vanguardistas como *Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1933), que en su tiempo apenas se representaron por su carácter innovador y provocador. Pero en estos últimos años de su vida escribió también tres tragedias rurales protagonizadas por mujeres y de hondo calado poético que han quedado como una cumbre del teatro universal.

El estreno en 1933 de *Bodas de sangre* supuso su consagración teatral. Se trata de una tragedia de gran aliento mítico en la que el amor pasional y la muerte dominan fatalmente a los protagonistas. La esterilidad y la frustración arrastran también a la protagonista de *Yerma* (1934), la otra tragedia. Por último, escrita en 1936 y terminada muy poco antes de su brutal asesinato en Granada por los franquistas, *La casa de Bernarda Alba* es la gran tragedia rural que condensa su universo dramático: el amor como impulso ciego, la denuncia de la represión sexual y los prejuicios clasistas, y la muerte como destino fatal.

De su teatro de farsa traemos aquí el monólogo inicial de *La zapatera prodigiosa*:

ZAPATERA. — Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho... si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto... Si no te metes dentro de tu casa te hubiera arrastrado, viborilla empolvada; y esto lo digo para que me oigan todas las que están detrás de las ventanas. Que más vale estar casada con un viejo, que con un tuerto, como tú estás. Y no quiero más conversación, ni contigo ni con nadie, ni con nadie. (Entra dando un fuerte portazo.) Ya sabía yo que con esta clase de gente no se podía hablar ni un segundo... pero la culpa la tengo yo, yo y yo... que debía estar en mi casa con... casi no quiero creerlo, con mi marido. ¿Quién me hubiera dicho a mí, rubia con los ojos negros, que hay que ver el mérito que esto tiene, con este talle y estos colores tan hermosísimos, que me iba a ver casada con... me tiraría del pelo.

1.3 El teatro humorístico durante la república y tras la guerra. La otra generación del 27.

El teatro cómico de éxito comercial al estilo del de los hermanos Álvarez Quintero y Arniches, ya mencionados, comenzó una renovación estilística, cercana a menudo a los presupuestos de las vanguardias, gracias a una nueva generación de poetas de la Generación del 27, que intentó renovar el teatro en los años treinta mediante un uso inteligente y moderno de la comicidad. Sus principales autores fueron Antonio de Lara Tono (1896-1978), autor de comedias de enredo como *Guillermo Hotel* (1945), que guarda curiosas semejanzas con *Tres sombreros de copa*, la obra en la que nos centraremos en esta unidad; parodias llenas de retruécanos y juegos de palabras, como *Crimen pluscuamperfecto* (1956); y también diplomático, narrador y estimable cineasta (actor, director y guionista) Edgar Neville (1899-1967), cuya excelente comedia *El baile* (estrenada en 1952 y llevada al cine por él mismo en 1959), de la que luego hablaremos, conjuga la crítica amable de la burguesía con las altas dosis de libertad personal de sus tres protagonistas, y sobre todo, Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) y Miguel Mihura. Todos ellos, junto a José López Rubio (1903-1996) y algunos otros autores de menor alcance, constituyen una generación que logró renovar el humorismo hasta reinventarlo por completo. Se les suele dar el nombre de «la otra Generación del 27». Sus características generales serían estas:

CARACTERÍSTICAS DE LA OTRA GENERACIÓN DEL 27

- Son cultos, liberales y cosmopolitas. Su humor es más urbano que rural, y en vez de centrar su atención en lo tradicional y lo costumbrista, están muy atentos a la actualidad, a la modernidad.
- Pese a que se integraron en el mundo franquista de posguerra, nunca acabaron de

identificarse plenamente con él, con su tradicionalismo y su pacatería.

- Han tenido contacto con las vanguardias artísticas (con el dadaísmo, el surrealismo, el ultraísmo...) y se interesan por lo irracional y lo iconoclasta. Para ellos, más que de arte literario se trata de un juego cómplice con el espectador o el lector, una broma deseosa de compartir la risa propia.
- Reconocen como antecedente esencial del humor chispeante y disparatado de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, las novelas de Wenceslao Fernández Flórez, las crónicas de Julio Camba y los chistes e historietas de K-Hito (Ricardo García López).
- Tienen preferencia por el teatro y el cine, espectáculos de masas que alcanzan directamente al espectador, pero cultivan también el periodismo, la narrativa y el humor gráfico. Por pudor, respeto o desinterés, ninguno escribió poesía ni apenas ensayo.
- Su medio favorito de expresión no suele ser el libro, sino el escenario, la pantalla o la revista de quiosco. Quieren llegar a todo el mundo, y no únicamente a una élite cultural.
- En sus obras se deja entrever con frecuencia una suave crítica social y de costumbres que a menudo fue tolerada por la dictadura, pero que también les supuso conflictos con los censores.

Neville, Tono, Jardiel Poncela y López Rubio tuvieron antes de la guerra su aventura americana y probaron suerte en Hollywood como adaptadores, guionistas, actores, directores y traductores de diálogos para la versión en español de las primeras películas sonoras. Aquello no les gustó gran cosa, pues la industria del cine despreciaba su humor por intelectual y demasiado sofisticado. El único que no cruzó el charco fue Mihura, que tras la guerra tendría también su aventura cinematográfica, pero en Madrid.

Nos centraremos en el humor absurdo y gamberro de Jardiel Poncela antes de hablar de Mihura. Ya hemos anunciado que se trata de un humor más cercano al de Ramón Gómez de la Serna y otros vanguardistas que al humor tradicional de chascarrillos y personajes estereotipados. Jardiel se basa en lo inverosímil, el disparate, la creación de situaciones insólitas y sorprendentes, el juego verbal y la distorsión de lo cotidiano. Todos ellos son recursos que acercan sus comedias al ámbito de los sueños y de lo absurdo. Contradictorio e insatisfecho, Jardiel se declara siempre conservador,

aunque su teatro era muy crítico en sus temas y revolucionario en sus formas. Entre 1932 y 1935 trabajó en Hollywood como guionista, lo cual influyó profundamente en su técnica teatral. En esos años de la República estrenó *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), divertida parodia en verso de los dramas románticos; *Las cinco advertencias de Satanás* (1935), y, poco antes de estallar la guerra, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936): un hilarante acercamiento a la ficción científica y tal vez su obra más imaginativa de esta etapa. Finalizada la guerra, y sin variar su concepción del teatro y del humor, estrenó en la España franquista su obra más memorable y destacada: *Eloísa está*



Cartel publicitario de la película *Eloísa está debajo de un almendro* dirigida por Rafael Gil en 1943 según la comedia de Enrique Jardiel Poncela.

debajo de un almendro (1940), en la que combina con desparpajo admirable la comedia detectivesca con la de amor en un ambiente de divertidísima locura. *Los ladrones somos gente honrada* (1941), o *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942) son otras obras de un autor que, por la vía del humor y de lo inverosímil, intentó renovar el teatro y llevarlo más allá del sainete costumbrista y la comedia burguesa, sin que la crítica y gran parte del público acabasen de entender lo novedoso y original de su propuesta.

El otro gran autor de esta generación que podría haber contribuido a la renovación del teatro de humor en los años treinta fue **Miguel Mihura (1905-1977)**, pero la negativa de varios empresarios teatrales a estrenar su original y novedosa obra *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932, hizo que, desanimado, abandonase la escritura teatral hasta retomarla dos décadas más tarde. Su fama como humorista gráfico y como fundador del semanario satírico *La codorniz* (1941-1978), del que fue el primer director, y la familiaridad del público con el humor absurdo que aparecía en la revista le permitieron por fin estrenar en 1952, con un inesperado éxito de público y crítica, la obra que había escrito veinte años antes.

El hecho de que Jardiel muriese ese mismo 1952, año del estreno de *Tres sombreros de copa* (escrita el año en que Jardiel marchó a Hollywood), hizo que los dos dramaturgos apenas fuesen rivales sobre los escenarios, sino que sus estrenos en vida se alternasen de un modo casi matemático.

Tras el éxito de crítica de *Tres sombreros de copa*, obra que analizaremos en profundidad en esta unidad, el humor escénico de Mihura quiso adaptarse al gusto imperante, y fue perdiendo algo de su mordiente y su comicidad cáustica hasta refugiarse en un teatro cómico de impecable factura, pero más acorde con el gusto burgués imperante durante el franquismo. No obstante, sus comedias siguieron siendo capaces de denunciar muchas hipocresías y reclamar nuevas libertades civiles, sobre todo para las mujeres. Comedias como *¡Sublime decisión!* (1955), *Maribel y la extraña familia* (1959) o *Ninette y un señor de Murcia* (1964) se siguen leyendo, interpretando y adaptando con frecuencia en la actualidad.

1.4 Rasgos y tendencias del teatro de posguerra



Los tres años de la Guerra Civil (1936-1939), con cientos de miles de muertos y la consecuente destrucción material, supusieron un antes y un después en la sociedad española. La guerra fue una tragedia colectiva que marcó a varias generaciones y cuyas heridas todavía no han cicatrizado del todo más de ochenta y cinco años después. El enfrentamiento violento entre dos formas antagónicas de entender la política, la sociedad y la cultura que trascendían el ámbito español (por un lado, la ideología nacional-católica y totalitaria, en sintonía con el fascismo italiano y el nazismo alemán; por el otro, la popular y revolucionaria, con el comunismo ruso y libertario como modelo social) acabó con la experiencia democrático-burguesa y

reformista de la II República, que para el régimen dictatorial instaurado por Francisco Franco al final de la guerra (1939-1975) había sido la culpable de todos los males acaecidos, y cuyos defensores se vieron condenados al exilio, el silencio, la cárcel o la muerte.

El mundo de la cultura, que en su mayoría había adoptado una actitud progresista o directamente revolucionaria en los años previos a la guerra y durante la misma, pagó cara su apuesta por una España más liberal, equitativa y justa. El panorama cultural de los años de posguerra, en contraste con las décadas precedentes, es desolador: y el del teatro tal vez más que el de la poesía o la novela. A los factores extraliterarios que ya lo condicionaban —empresarios de salas teatrales que negaban a arriesgar con obras innovadoras, compañías que necesitaban el éxito para seguir existiendo, un público con gustos vulgares, escenarios precarios e inadecuados, etc.— se añadió tras la guerra una férrea censura que impedía la más mínima crítica tanto al poder establecido como a la moral católica. Incluso falangistas como Mihura, que había demostrado durante la guerra un apoyo activo a favor del bando vencedor, tuvieron problemas con ella: *A media luz los tres* (1954) «por imposición de la censura que no veía con buenos ojos que un soltero viviese en un piso, en lugar de

vivir en una Residencia de los Escolapios». A todo ello se sumó la abierta competencia del cine, más barato y capaz de llegar más fácilmente adonde el teatro no alcanzaba. Se comprende que en los escenarios de posguerra predominaran la alta comedia intrascendente (destinada a la burguesía triunfante, ajena a la miseria y al dolor que se vivían en la calle), el drama histórico y religioso (entendido como propaganda de la ideología nacional-católica y anticomunista) o la comedia más fácil, tradicional y conservadora.

Tanto los grandes logros anteriores a la guerra, que habían culminado en la creación de un auténtico teatro nacional popular durante los años de la República, como las corrientes europeas más vanguardistas y transgresoras fueron ignorados o prohibidos. Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca, los dos grandes genios renovadores de las primeras décadas del siglo, habían desaparecido en 1936. Su teatro no sería recuperado y representado en grandes escenarios hasta los años sesenta, década en la que José María Rodero encarnó el papel de Max Estrella en *Luces de bohemia* (1970), o Nuria Espert el de Yerma (1971). Sin embargo, en el exilio continuaron esa labor renovadora autores como Rafael Alberti (*El adefesio*, 1944), Max Aub (*San Juan*, 1942; *Morir por cerrar los ojos*, 1944) o Alejandro Casona, después de haber dirigido el Teatro del Pueblo en las Misiones Pedagógicas y haber estrenado con gran éxito *La sirena varada* (1934) y *Nuestra Natacha* (1935), una encendida defensa de la reforma educativa de la República que le había granjeado el odio de las derechas) prosiguió en América su labor dramática con títulos tan significativos como *La dama del alba* (1944), *La barca sin pescador* (1945) o *Los árboles mueren de pie* (1949), obras que no se representaron en España hasta su vuelta del exilio en 1962.

Del teatro anterior a la guerra sobrevivió sobre las tablas la comedia burguesa de Jacinto Benavente (1866-1954), el gran renovador del lenguaje teatral, imitado por muchos y premio Nobel en 1922, quien pese a aceptar el nuevo régimen se vio obligado a estrenar durante años sin que su nombre apareciera en los carteles por haber apoyado durante la guerra al bando de la República. También sobrevivió el teatro cómico de corte popular, a menudo puesto en escena por compañías de aficionados y repetido hasta la saciedad: los sainetes madrileños de Arniches, las comedias y sainetes andaluces de los Álvarez Quintero y las comedias y astracanadas de Muñoz Seca, que había sido fusilado por tropas republicanas al comienzo de la guerra. En resumen, un teatro de humor fácil, a menudo ingenuo, de raíz costumbrista y personajes reconocibles que, al haber sido escrito tiempo atrás, pretendía fingir que la guerra no había sucedido. Un teatro, en fin, que apenas guardaba contacto con la realidad social y política de su tiempo, que se había refugiado en la crítica de costumbres, el respeto absoluto a la moral reinante y las soluciones de compromiso.

CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DEL TEATRO DE POSGUERRA

- Es un teatro comercial, entendido como espectáculo de entretenimiento y ocio para la burguesía.
- Guarda fidelidad a las técnicas tradicionales del teatro de Benavente, tanto en los diálogos como en la escenografía y el vestuario.
- Es conservador y clasista: pone en escena los dilemas morales de la vida cotidiana burguesa.
- Se convierte en transmisor de los ideales que sustentan el régimen franquista: respeto a las tradiciones, ensalzamiento de la familia y la religión, unidad de la patria, trabajo...
- Conserva el gusto por los diálogos ingeniosos, cuidadosamente elaborados, de empaque literario y sin sobresaltos ni silencios.
- Dosifica el conflicto y la intriga hasta desembocar en el adecuado final de compromiso, a gusto de todos.
- Presenta una escasa penetración psicológica de los personajes.

Los autores ya consagrados que siguen escribiendo en España tras la guerra (Jardiel, Benavente, Arniches...) no vivieron muchos años más o no aportaron gran cosa a sus pasados éxitos; y el teatro de los vencedores, desconcertado y dividido entre su tradicionalismo ideológico y la necesidad de captar nuevos espectadores, tardó más de una década en comenzar a encontrar caminos nuevos.

Autores de mentalidad conservadora y afines al nuevo régimen como Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena o José María Pemán ocuparon casi en exclusiva los escenarios de Madrid y de las principales capitales de provincias en los primeros años de posguerra. En sus obras planteaban, con cierta propensión a la estilización, conflictos familiares de moderada envergadura moral centrados en vivencias cotidianas que, en definitiva, reafirmaban los códigos de conducta de un público burgués profundamente conservador y conformista.

- **Joaquín Calvo Sotelo** (1905-1993), autor prolífico y desigual, estrenó más de una obra al año durante las dos primeras décadas de la dictadura. Hizo algunas incursiones en la comedia disparatada, pero cultivó con preferencia la moderada sátira de costumbres (*Milagro en la plaza del Progreso*, 1953), la alta comedia de tono intrascendente (*Una muchachita de Valladolid*, 1957) y el drama moral, género en el que alcanzó sus mayores éxitos. Entre estos últimos destaca, por su inusual valentía al llevar a la escena un drama con implicaciones políticas, *La muralla* (1954), obra que pone en escena el caso de conciencia de un terrateniente que, tras haberse adueñado durante la guerra de una extensa finca amparándose en su rango de capitán franquista, siente cercana su muerte y quiere restituir las tierras usurpadas a su legítimo dueño pese a la muralla de quienes se oponen: su familia, sus amigos, su mujer... El conflicto, que queda sin resolver a la muerte del protagonista, pone en evidencia las contradicciones de la moral nacional-católica imperante.
- **Juan Ignacio Luca de Tena** (1897-1975), director del diario monárquico ABC desde 1929 hasta 1936 y autor teatral ya antes de la guerra, alcanzó también un gran éxito con sus dramas nostálgicos (*¿Dónde vas, Alfonso XII?*, 1957; *¿Dónde vas, triste de ti?*, 1959).
- **José María Pemán** (1897-1981), autor monárquico y defensor exaltado de la España más tradicional y católica, había estrenado antes de la guerra dramas histórico-religiosos como *El divino impaciente* (1933) o *Cisneros* (1935); y se convirtió tras el triunfo de los golpistas en un escritor mimado por el franquismo que estrenó numerosas comedias costumbristas de consumo rápido y fácil olvido, entre las que destaca la farsa culta *Los tres etcéteras de don Simón* (1958), y varias adaptaciones de clásicos del Siglo de Oro debidamente adecentadas.

En la década de los cincuenta triunfaron también algunos dramaturgos más jóvenes con obras convencionales, de diálogos cuidados e ingeniosos, que ponían a la crítica amable de las tendencias felices, en la línea de la «alta comedia benaventina». Entre ellos sobresalen **José López Rubio** (1903-1986), autor de indudable oficio que destacaba en la comedia de conflicto amoroso, magníficamente dialogada y de impecable factura, como *Celos del aire* (1950), sobre la fidelidad en la pareja, o *La venda en los ojos* (1954), su mayor logro; **Víctor Ruiz Iriarte** (1919-1982), con su invitación amable a evadirse de la realidad (*El puente de los suicidas*, 1944; *El landó de seis caballos*, 1950); y, sobre todo, **Edgar Neville** (1899-1967), cineasta, humorista y dramaturgo de larga y fecunda trayectoria. Sus obras teatrales, centradas casi siempre en argumentos de cariz sentimental, mantuvieron siempre un tono de comedia amable edificada con diálogos vivaces, llenos de ingenio, y una estructura dramática cuidadosamente planificada. Tuvo un enorme éxito en 1952 con *El baile*, historia de la longeva amistad de dos hombres enamorados de la misma mujer, que él mismo llevó al cine en 1959. Otros títulos, como *Adelita* (1955), continuación de *El baile*, o *La vida en un hilo* (1959), insisten en una visión amable de la vida burguesa centrada en sus aspectos sentimentales.

2. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y LITERARIA DE MIGUEL MIHURA

Miguel Mihura Santos (1905-1977) era hijo de Miguel Mihura Álvarez, actor teatral, autor de sainetes, letrista de cuplés y representante y empresario teatral que falleció cuando su hijo tenía diecinueve años. Se educó entre bambalinas: según su propio testimonio, que de vez en cuando citaremos, sus juguetes infantiles fueron los disfraces, pelucas y utilería de las compañías regentadas por su padre. El padre de nuestro autor y de su hermano Jerónimo los orientó hacia la medicina, estudio que ambos abandonaron a la muerte del progenitor. Miguel colaboró desde muy joven como dibujante, redactor y humorista en revistas de la época. Fue, a lo largo de su vida, periodista, actor, cineasta, historietista, guionista, dramaturgo y director teatral. Fundó y dirigió varias revistas de humor. Nunca se casó, y siempre se mantuvo más cerca de la farándula que de la academia y la universidad; más próximo a la vida bohemia que al mundo intelectual y literario.



Hipersensible, indisciplinado, caprichoso e inconstante, Mihura cultivó siempre una cuidada imagen personal de vividor algo dandi, hedonista y profundamente escéptico. Siempre dejó claro que no le importaban ni la gloria literaria ni los reconocimientos y honores de la élite intelectual, y que escribía y se movía para tener éxito público y ganar dinero. Pese a su fama de perezoso escribió **23 comedias**, varios guiones cinematográficos e infinidad de diálogos para películas dobladas y obras teatrales ajenas.

Antes de la guerra fue periodista y humorista en publicaciones semanales como **Muchas gracias**, **Gutiérrez** o **Buen humor**. Llegada la República, se enroló como representante y traductor de teatro francés en varias compañías, una de las cuales le sirvió de inspiración para escribir, durante la larga convalecencia de una dolorosa coxalgia, **Tres sombreros de copa**, que intentó estrenar en vano antes de la guerra. En 1936 huyó de Madrid republicana hacia Francia y desde allí se incorporó al bando franquista. En San Sebastián fundó y dirigió la revista de humor para los soldados **La ametralladora**, y acabada la guerra fundó en 1941 y dirigió hasta 1944 **La codorniz**, sin duda la revista de humor más importante del siglo en España.

Dejó la dirección de *La codorniz*, según su propio testimonio, por «serios motivos de vagancia». Dice en sus memorias que su mayor deseo habría sido presentarse a la primera exposición de pereza internacionales que haya y ganar la medalla de honor. Pero los hechos lo desmienten: entre 1939 y 1946 escribió tres comedias en colaboración, que fueron estrenadas con mediano éxito; y en 1944, nada más dejar la dirección de *La codorniz* (con la que siguió colaborando aún tres años más), comenzó a trabajar con su hermano Jerónimo, que era director de cine, en el doblaje de películas americanas, y escribió varios guiones cinematográficos antes de abandonar, harto de cine, y decidir que volvería a intentar la vida del teatro. De 1950 es este autorretrato que escribió en una carta:

Yo sigo aquí haciendo cosas para el cine y ganando bastante dinero, que me gasto en butacas, en alfombras y en tonterías, pues he puesto un piso nuevo, muy mono, en donde vivo solo. Pero estoy harto de escribir un poco al dictado de los burros de los productores y me parece que pronto los voy a mandar a paseo y voy a volver a mis artículos y a mis funciones de teatro, que es lo decente.

Además yo no sirvo para tener dinero y vivir bien, y estoy ya hasta la coronilla de las lámparas, de las alfombras, del frigorífico y de un criado que tengo con aspecto de japonés, y que a cada momento me dice el señor está servido, y esas cosas raras de las obras de Benavente.

En 1947, desengañado y convencido de que nunca se estrenaría, publicó en libro **Tres sombreros de copa**. Un año después sacó **Mis memorias**, libro de ficción absurdo y disparatado que en nada se parece a unas memorias al uso.

EL HUMOR, SEGÚN MIHURA

La ironía es de mala educación, es obra del mal genio, del rencor, de los celos, del resentimiento. Lo satírico es agrio, antipático, es un aguijón que llega a una casa convidado y dice cosas desagradables a la gente, sin necesidad. Pretende asignarse una misión moralizadora y por eso es impertinente, con impertinencia de viejo gruñón o de convaleciente de la gripe. Crea odios y rencores, fomenta lo quisquilloso, lo turbio...

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero en modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esa 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 a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como 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 como son, porque eso 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.



Cartel publicitario de la película Bienvenido mister Marshall (1953), con guion de Bardem, Mihura y Berlanga y dirigida por este último.

A partir de 1952, fecha en que se estrenó con casi veinte años de retraso **Tres sombreros de copa**, y hasta 1968, escribió y estrenó veinte comedias de gran éxito popular tanto en España como en varios países americanos. Además escribió junto a **Juan Antonio Bardem** y **Luis García Berlanga** el guion de la película **Bienvenido Mister Marshall (1953)**, premiada en Cannes y considerada una de las cumbres del cine español.

De su producción teatral, y antes de centrarnos en el análisis de la comedia estudiada, destacamos los siguientes títulos:

- **Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario** (1943), escrita a medias con Antonio de Lara, Tono, pone en escena el humor absurdo que ambos habían comenzado a desarrollar en *Gutiérrez* y otras revistas de humor anteriores a la guerra. Su trama es sencilla: un millonario se arruina a petición de la mujer que ama, y, convertido en mendigo, vuelve a ser rechazado por demasiado pobre. Así que organiza a los mendigos, vuelve a enriquecerse y renuncia por fin tanto al amor como al dinero. Mihura y Tono oponen los disparates, la

incongruencia y la torpeza de unos personajes deliberadamente infantilizados al orden, la seriedad y la sensatez socialmente admitidos.

- **Una mujer cualquiera** (1953) fue su primer gran éxito teatral. Escrita primero como guion y llevada al cine en 1949, su adaptación al teatro le supuso a Mihura su mayor conflicto con la censura de costumbres: «Era la época en que la palabra “pierna” no se podía decir en el escenario, si esa pierna, naturalmente, era de mujer». Mezcla de comedia amorosa y policiaca, la obra presenta por primera vez a una prostituta como protagonista.

- **¡Sublime decisión!** (1955), ya comentada al inicio de esta unidad, defiende por primera vez en el teatro de Mihura los derechos de las mujeres. Su protagonista, ama de casa al inicio de la obra, decide ingresar en el mundo laboral contra toda la presión social y pese al no apoyo de su marido. Mihura la ambientó a finales del siglo XIX para evitar la posible censura.

- **Mi adorado Juan** (1956) es tal vez la más autobiográfica de sus comedias. En ella, Juan defiende con uñas y dientes su soltería frente a los imaginativos intentos de hacerle pasar por el altar de su encantadora novia. De nuevo, Mihura escribió primero el guion para una película de su hermano,

estrenada en 1950, y después lo adaptó para el teatro.

- **Melocotón en almíbar** (1958) cuenta la historia de una banda de atracadores de joyerías tan torpes y atolondrados como entrañables. La cosa se complica cuando uno de ellos enferma de pulmonía y contrata a una monja para cuidarlo. Fue su obra más representada en el mundo, con traducciones a más de quince idiomas.

- **Maribel y la extraña familia** (1959) es la que Mihura considera su obra más conseguida. Fue también su mayor éxito (más de mil representaciones en su estreno madrileño) y la única de sus obras que dirigió en el extranjero, concretamente en París, donde la obra aguantó un año en cartel.

- **Ninette y un señor de Murcia** (1962) cuenta la vieja turística a París de un librero murciano especializado en objetos religiosos. Alojado en el piso de unos exiliados españoles, se enamora locamente de su hija y se pasa todo el resto del viaje a París encerrado en la casa.

3. TRES SOMBREROS DE COPA

Miguel Mihura escribió **Tres sombreros de copa** durante una larga convalecencia provocada por una dolorosa coxalgia. Terminó la obra en **noviembre de 1932**, con veintisiete años.

La obra rompe con la **alta comedia burguesa** tradicional que dominaba el teatro español.

Mihura se inspiró en su experiencia como director artístico de la compañía de variedades del actor cómico **Alady**, con quien realizó una gira por Cataluña. La compañía incluía:

- un domador de serpientes
- un músico negro
- seis bailarinas rubias
- el propio Alady como estrella

Todas estas experiencias personales aparecen reflejadas en la obra.

3.1 Argumento y breve estudio de los personajes

El argumento de la comedia es muy sencillo. Su protagonista es Dionisio, joven ingenuo, convencional, formal, cobardica, algo bobo y un poco cursi, que va a pasar la noche antes de su boda en un pequeño hotel de provincias. Dionisio, un «muchacho sin voluntad» va a casarse con Margarita tras un noviazgo de siete años porque eso es lo que se espera de alguien como él: «porque todos se casan siempre a los veintisiete años» y «porque ir a fútbol siempre, también aburre». Don Rosario, el dueño del hotel, le ha preparado la habitación con un esmero patológico, descuidado, porque Dionisio le recuerda al hijito que perdió: «Su niño se asomó al pozo para coger una rana... Y el niño se cayó. Hizo “¡pin!”; y acabó todo».

Pero los planes de una noche tranquila, amenazada por las llamadas de teléfono entre ambos novios, van al traste cuando irrumpe en la habitación una de las bailarinas del ballet de Buby Barton, un negro (en realidad un actor blanco caracterizado como negro, algo muy corriente en el music hall y el cine de la época) que toca el ukelele y dirige una compañía compuesta por una oronda mujer barbuda llamada Doña Olga y un cuerpo de baile. La bailarina se llama Paula, es muy joven, muy guapa y muy rubia, y le dice a Dionisio que debe protegerla porque se ha peleado con su novio Buby, que es muy fuerte y muy violento. En realidad, Buby y Paula están conchabados para camelar a los ingenuos y sacarles el dinero con mentiras, chantajes y falsas promesas. Pero esta vez el plan falla porque Paula se enamora de Dionisio, lo que frustra el ardid y desata la ira de Buby. Y mientras surge el flechazo entre los dos protagonistas, las chicas del ballet de Buby (con nombres como Fanny, Sagra, Carmela o Trudy) intentan desvalijar a todos los clientes del hotel,

representantes de las fuerzas vivas de la ciudad que han acudido como moscas a conocer a las grandes del cuerpo de baile con evidentes intenciones. Así se desencadena en la habitación de inicio una caótica fiesta que dura toda la noche.

amanecer se presenta en la habitación Don Sacramento, el futuro suegro de Dionisio, cuyo nombre remite de inmediato al sacramento matrimonial a punto de celebrarse. Don Sacramento es un rico burgués provinciano, estirado y ceremonioso (y más tonto aún que Dionisio), que exige a Dionisio que cumpla con su deber de casarse con Margarita, personaje paródico sacado directamente de poemas rubenianos como la Sonatina. «¡Caballero! ¡Mi niña está triste! Mi niña a veces llamó por teléfono, sin que usted contestase a sus llamadas... [...] La niña pensó que usted se había muerto. La niña está pálida... ¿Por qué martiriza usted a mi pobre niña?» Dionisio vuelve a la realidad y acude que ha de ir a la iglesia para casarse. Tras varios débiles intentos por escapar de su destino junto a Paula, ella, desilusionada y resignada, le convence de que se prepare para la ceremonia. Por fin, cuando Don Rosario acude para acompañar al novio, Paula lo despidió con una mirada tras un biombo.

s el aparente esquematismo de los personajes (lleno de tópicos de época como el negro malo, la ca joven, buena y tierna, el joven ingenuo y sin arrestos, el burgués desconcertado, la novia cursi ada de un poema cursi de un poeta aún más cursi...), esquematismo reforzado además por el mbre con epíteto de algunos asistentes a la fiesta como «el odioso señor», «el anciano militar», cazador astuto» o «el alegre explorador», se esconde apenas el dibujo cuidadoso y delicadísimo unos seres humanos desprotegidos, zarandeados por fuerzas que no son capaces de controlar y gados a aparentar algo que no son o no quisieran ser, y de lo que se avergüenzan a escondidas. nismo finge ser malabarista para gustar a Paula porque adivina con razón que su mediocridad no ada atractiva; y Paula finge que Buby es su novio maltratador cuando en el fondo la avergüenza onocer que no es su novio, pero sí su maltratador. Todo el trasfondo amargo de la comedia se va velando con maestría paso a paso, hasta acabar en un final que tiene mucho más de desolación del consabido happy end. Como si el tópico final de boda de las películas románticas (al estilo «...y fueron felices y comieron perdices») se hubiese dado la vuelta igual que un calcetín y que mostrase la visión que Mihura tuvo siempre del matrimonio: algo así como una condena en a.

debilidad de carácter de Dionisio se hace patente en cada diálogo cuando comprobamos que siempre adapta y dice lo que sea con tal de contentar a sus sucesivos interlocutores o de ponerse al nivel de su discurso. Incapaz de plantarse y de decir un no rotundo, intenta seguir la corriente de los demás y unos y otros con el desastroso resultado final.



Esbozo de Víctor María «Vitin» Cortezo para el escenario del estreno de *Tres sombreros de copa*. El autor dibuja arriba la visión desde la boca del escenario y debajo un esquema con vista cenital.

3.2 Estructura externa de la obra: el espacio escenográfico y el tiempo

La comedia está dividida en **tres actos** que suceden en un mismo escenario, descrito cuidadosamente al comienzo del primer acto:

Habitación de un hotel de segundo orden en una capital de provincia. En la lateral izquierda, primer término, puerta cerrada de una sola hoja, que comunica con otra habitación. Otra puerta al fondo que da al pasillo. La cama. El armario de luna. El biombo. Un sofá. Sobre la mesilla de noche, en la pared, un teléfono. Junto al armario, una mesita. Un lavabo. A los pies de la cama, en el suelo, dos maletas

y dos sombrereras altas de sombreros de copa. Un balcón, con cortinas, que da a la calle. Pendiente del techo, una lámpara. Sobre la mesita de noche, otra lámpara pequeña.

Es un escenario que evoca con sorna deliberada los interiores burgueses de las comedias benaventinas, ubicados con frecuencia en un saloncito para recibir visitas o interiores con el esteticismo hoy en esta descripción elementos que contrastan con lo consabido. En primer lugar, la presencia de la cama, que sí es imprescindible en una habitación de hotel, resulta anómala porque un escenario de la época solía representar salones burgueses.

El teléfono es otro elemento que, por su novedad técnica, aun resulta en 1932 más propio del cine que del teatro. Y junto a este detalle decididamente moderno, la presencia de las maletas y sombrereras sugiere la idea de que se trata de un lugar de paso: un espacio de tránsito que se hará efectivo en el transcurso de la obra frente al inmovilismo acomodado de las salitas burguesas.

A lo largo de la obra comprobaremos que la puerta de la izquierda comunica con la habitación de Paula y Buby, mientras que la del fondo da al pasillo del hotel. La primera será la puerta por donde entren en la vida de Dionisio la farándula, la fiesta, el desorden y la aventura con Paula. Por la del fondo entrarán los elementos del orden como Don Rosario y Don Sacramento.

La acotación inicial del segundo acto también merece un breve análisis:

La misma decoración. Han transcurrido dos horas y hay un raro ambiente de juerga. La puerta de la izquierda está abierta y dentro suena la música de un gramófono que nos hace oír una jura francesa con acordeón marinero. Los personajes entran y salen familiarmente por esta puerta, pues se supone que la chusma se desenvuelve, generosamente, entre los dos cuartos. La escena está desordenada. Quizá haya papeles por el suelo. Quizá haya botellas de licor. Quizá haya, también, latas de conserva vacías. Hay muchos personajes en escena. Cuantos más seamos, más divertidas estaremos. La mayoría son viejos extraños que no hablan. Bailan solamente, unos con otros, o quizá, con alegres muchachas que no sabemos de dónde han salido, ni nos debe importar demasiado. Entre ellos hay un viejo lobo de mar vestido de marinero... Hay un indio con turbante, o hay un árabe. Es, en fin, un coro absurdo y extraordinario que ambientará unos minutos la escena, ya que, a los pocos momentos de levantarse el telón, irán desapareciendo, poco a poco, por la puerta de la izquierda. También, entre estos señores, están en escena los personajes principales. BUBY, echado en la cama, templá monótonamente su ukelele. EL ODIOSO SEÑOR, apoyado en el quicio de la puerta izquierda, mira a PAULA con voluptuosidad. PAULA baila con DIONISIO. FANNY, con EL ANCIANO MILITAR, completamente calvo y con la pechera de su uniforme llena de condecoraciones y cruces. SACRO baila con EL CAZADOR ASTUTO que, pensativo da cinto, trae cuatro conejos, cada cual con una pequeña etiqueta, en la que es posible que vaya marcado el precio. MADAMA OLGA, en bata y zapatillas, hace labor sentada en el diván. A su lado, en pie, EL GUAPO MUCHACHO, con una botella de coñac en la mano, la invita de cuando en cuando a alguna copa, mirándola constantemente con admiración a sus proporciones...

Toda esta descripción de acciones da por supuesto lo ya indicado en la acotación escénica del primer acto. Mihura presenta aquí, a modo de intermedio, la parodia de un número musical muy frecuente en algunas funciones teatrales de la época: un paréntesis que interrumpía la acción para invitar al público a bailar mientras sonaba la orquesta y los actores hacían lo propio en el escenario. Estos interludios, herencia de los ballets cortesanos presentes ya en las óperas del XVII, eran un momento esencial en muchos espectáculos de vodevil, variedades y *music hall*.

Resulta relevante el abigarramiento de la escena, llena de gente variopinta e inconexa haciendo cosas muy diversas. Beben, bailan, uno afina su ukelele, la otra hace punto... No hay orden ni concierto, la situación se ha desbordado completamente y, como veremos un poco más tarde, hace falta un Don Sacramento, un buen burgués de cabeza bien cuadrada que venga a poner orden en todo este desbarajuste. La escenografía escogida por Mihura forma parte de la dialéctica esencial que mueve los resortes de la comedia entre dos polos enfrentados: orden y desorden, burguesía y

farándula, sumisión y aventura, presión social y opción personal, fingimiento y verdad.

Mihura respeta escrupulosamente las tres unidades del teatro clásico: un argumento de una sola historia que sucede en un único espacio y en una única noche. Su innovación no consiste en dinamitar desde fuera los fundamentos del género dramático, sino en hacer que implosionen desde dentro llevadas a las convenciones, los lugares comunes y las convenciones burguesas al extremo del absurdo. Así, la idea aristotélica de que toda la acción debía llevarse a cabo en una sola jornada (las doce horas aproximadas que transcurren desde el amanecer hasta la puesta de sol) se respeta, pero se traslada a la noche. Una decisión que continúa enfrentando dos polos: en *Tres sombreros de copa* la noche es el espacio del caos, la anarquía, la fantasía, la libertad y el disparate. Mientras que la llegada del día, que coincide con la visita de Don Sacramento, se convierte de inmediato en el reino del orden burgués, lo razonable, la rutina, el deber y la sensatez. Del mismo modo, el lugar cambia de aspecto, sufre una metamorfosis que lo transforma desde la coqueta «habitación de un hotel de segundo orden en una capital de provincia» que era al comenzar el primer acto hasta este pandemonio de desorden y jarana con que comienza el segundo. Más tarde, con su fantasía, Paula lo convertirá también en el espacio ceremonial de una boda imaginaria con Dionisio:

PAULA.— ¿Cómo es una boda, oye? ¿Tú lo sabes? Yo no he ido nunca a una boda... Como me acuesto tan tarde, no tengo tiempo de ir... Pero será así... ¡Sal ya! (DIONISIO sale ya con la camisa en su sitio.) Yo ya la novia y muy vestida de blanco con un velo hasta los pies... Y cogida de tu brazo... (Lo hace. Y se pasean por el cuarto.) Y entremos en la iglesia... así..., muy serios los dos... Y al final de la iglesia habrá un cura muy simpático, con guantes blancos puestos...

DIONISIO.— Paula... Los curas no se ponen guantes blancos...

Por último, la unidad de acción nunca se ve comprometida, pero Mihura se las arregla muy bien para que su desarrollo, antes que en los diálogos y las acciones de los personajes, se vaya articulando mediante lo que los personajes callan o no son capaces de hacer. Dionisio calla ante Paula que se casa a la mañana siguiente. Paula oculta que se ve obligada por Buby a seducir y desvalijar al joven. Dionisio no es capaz de dar la campanada y no casarse igual que Paula, inesperadamente atraída por él, se ve incapaz de engañarlo. Casi todas las intervenciones de casi todos los diálogos tienen al menos dos niveles de lectura: por un lado está lo que dicen; por el otro, lo que ocultan o desean ocultar. Veamos un ejemplo:

PAULA.— ¡Oh! ¡Qué bien! ¿Lo estás viendo? ¿Lo estás viendo, Dionisio? ¡Ninguno de esos caballeros sabe hacer con arena ni volcanes, ni castillos, ni leones! ¡Ni Buby tampoco! ¡Ellos no saben jugar! Yo sabía que tú eras distinto... Me enseñarás a hacerlos, ¿verdad? Iremos mañana...

(Pausa. DIONISIO, al oír la palabra “mañana”, pierde de pronto su alegría y su entusiasmo por los juegos junto al mar.)

DIONISIO.— ¿Mañana...?

PAULA.— ¡Mañana!

DIONISIO.— No.

PAULA.— ¿Por qué?

DIONISIO.— Porque no puedo.

PAULA.— ¿Tienes que ensayar?

3.3 Utillería: la importancia y el simbolismo de los objetos y la música

El **sombrero de copa**, también llamado chistera, fue creado en Inglaterra a finales del siglo XVIII y se hizo extremadamente popular en todo Occidente durante las primeras décadas del siglo XIX. Símbolo de estatus y de elegancia masculina de la burguesía, solía servir como complemento del frac o el chaqué, a los que todavía sigue vinculado en ciertos ámbitos aristocráticos o de extrema

formalidad.

No obstante, con el paso del tiempo su uso se extendió y pasó a convertirse también en un elemento frecuente en espectáculos teatrales como el **music hall**, el **vodevil**, el **cabaret** y, en general, todo tipo de teatros de variedades. Se vio asociado muy pronto con la prestidigitación (el mago saca un conejo de su chistera) y con el cine musical (la película *Top hat*, de 1935, lleva el nombre de este sombrero con título); pero hacia el final de la Gran Guerra (1914-1918) su uso se había restringido a lo formal y elitista. Hoy es apenas una rareza vinculada a ceremonias diplomáticas, bodas de postín y banquetes reales.

En la obra destacan varios objetos con fuerte carga simbólica:

- **Los tres sombreros de copa**, que dan título a la comedia, son los que Dionisio debe elegir para su boda. Ninguno le sienta bien, lo que desliza un simbolismo hacia la propia boda, que tampoco le sentará bien. Como símbolos, con profundas ambivalencias, remiten al mundo formal, ceremonioso y elegante de la aristocracia y el dinero. Dionisio acabará casándose con el sombrero puesto, recordando siempre el origen del sombrero: Paula.
- **La bota encontrada bajo la cama** es un objeto absurdo que acentúa el carácter disparatado de la comedia.
- **El teléfono** funciona como un cordón umbilical que une a Dionisio con la inminente realidad de su boda. Al otro lado del hilo está Margarita, su novia, vigilante y atenta.
- **El corneta de Don Rosario** ridiculiza su cursilería y su concepción trasnochada del mundo.
- **Los conejos del Cazador astuto** simbolizan la fanfarronería y la impostura de las hazañas masculinas.
- **Los regalos del Odioso señor** (ligas, medias, flores de trapo, bombones...) representan el intento vulgar de seducción hacia Paula.
- **La carraca**, regalo del enamorado menos convencional del cortejo, es también una doble carga: con los años había pasado de ser un instrumento disonante con el que se sustituía el sonido de las campanas para simbolizar el dolor y el luto del viernes santo a convertirse en juguete infantil.



El príncipe Eduardo de Inglaterra con sombrero de copa en 1932, el mismo año de redacción de *Tres sombreros de copa*.



Cartel de la película musical *Sombrero de copa*, de 1935.



La actriz alemana Marlene Dietrich vestida con indumentaria masculina de gala en una fotografía promocional de la película *Marruecos* dirigida por Josef von Sternberg en 1930. El sombrero de copa se convierte aquí, como en *El ángel azul*, otra película del mismo año, la misma actriz y el mismo y director, en un elemento provocador de cargada ambigüedad erótica.

3.4 Análisis temático de la obra e historia de su estreno

Tres sombreros de copa es una comedia que emplea lo irracional de las situaciones para satirizar las costumbres absurdas de la burguesía. En ella, Mihura «fustigaba» a una sociedad que me irritaba a través de unos personajes que, pese a su aparente convencionalismo, en vez de mostrarse deshumanizados se muestran tan ridículos y tan tristes como para generar la carcajada y al mismo tiempo dejar de ser un espejo (deformante, pero de gran precisión en los detalles) de la sociedad

española de su tiempo. Mihura volcó en escena todo lo inverosímil, lo desorbitado, lo incongruente, lo absurdo, lo arbitrario, la guerra al lugar común y al tópico, el inconformismo que tenía que soportar dada su situación personal (recordemos: había renunciado a sus estudios de anatomía para malvivir del humor y el espectáculo, su historia de amor con la hija de un industrial gallego se había ido al traste y se encontraba postrado en cama, convaleciente de una dolorosa coxalgia, cuando la escribió).

Que no era «tan sólo una función de risa» ya lo advirtió Gustavo Pérez Puig en el programa de mano del estreno absoluto: «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».

Ese humor, que Mihura consideraba ya caduco en 1952 y que le hacía renunciar a la posibilidad de estrenar su primera comedia, era el que había estado en el origen de las dos revistas que dirigió entre 1937 y 1944: *La ametralladora* y *La codorniz*. Un humor que, dado su enorme impacto, se llamaba ya «codornicesco», y que tenía sus antecedentes más próximos en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, las novelas de Wenceslao Fernández Flórez y los artículos y crónicas de Julio Camba. Pero en 1952 Mihura ya no dirigía *La codorniz* y se había distanciado mucho del rumbo más crítico, de denuncia social y humor político que había ido tomando la revista. Además, se negaba a que el público pensase que intentaba rentabilizar en el teatro el humor que había sido origen del éxito de sus dos revistas. Por eso cambió de estilo en las comedias escritas a partir de *Una mujer cualquiera*, cuyo guion cinematográfico es de 1948: «Lo que yo me negaba a seguir haciendo era un teatro “codornicesco”, puesto que lo “codornicesco” había terminado por significar algo así como una marca comercial o una razón social con diferentes accionistas. Yo tenía un buen paquete de acciones desde luego, pero no todas. Era una más. Y esto me deprimía y me desanimaba. Y no era la ambición lo que me causaba este malestar, sino que mi propio estilo de juventud hubiera pasado a ser de dominio público».

Así, la trama de la comedia se estructura en un doble plano: por un lado, el conflicto entre el orden burgués y la fantasía de los escenarios; por el otro, la delgada frontera que separa la verdad de la mentira. La entrada de Paula en la vida de Dionisio descubre al protagonista todo un mundo de libertad y placeres desconocido para él, y le fuerza a plantearse el dilema de rebelarse contra su destino o seguir definitivamente atado a los aburridos convencionalismos burgueses. Eso desencadena una sucesión de fingimientos en la que Dionisio no es quien dice ser y Paula no actúa por los motivos que expone. Ambos engañan y, de un modo u otro, ambos se engañan.

El irresistible atractivo de Paula, que no es únicamente físico, sino que va unido a su manera de comportarse, tan poco convencional y tan libre de prejuicios, obra en Dionisio el milagro de una aparente metamorfosis: de individuo gris, sin voluntad ni carácter, acomodaticio y manejable pasa a quererse libre, aventurero, arriesgado y vividor. Pero su naturaleza tímida y voluble, que no desaparece nunca, acabará por imponerle el regreso al camino trazado de antemano.

Pero es que la vida de farándula que Dionisio descubre en los ojos de Paula no es tampoco especialmente deseable. Recordemos que en la época en que se escribió la obra, como en la época en que se estrenó, abundaba en la sociedad bienpensante la opinión de que las actrices de todo tipo eran personas de escasa o nula moralidad sexual, y se las menospreciaba como a prostitutas. Paula es pobre, esto es lo que nos recuerda nuestro narrador cuando habla de sus escasos ingresos, pero también de que su vida nocturna es la de quien sobrevive en un ambiente hostil. Su mundo no es sólo diversión, sino también precariedad, incertidumbre y abuso.

El resultado es que todo el armazón de la comedia se sustenta sobre dos angustias que no acaban de aflorar, sino que se sugieren: la de Dionisio ante la inminente boda y la de Paula ante la falta de recursos. Se vuelve agrio el humor de Mihura, que es tan importante lo que dicen los personajes como lo que callan.

Por más que lo intentó, el autor no logró que ninguna de las compañías teatrales de la época de 1933 a 1936 se atreviese a llevar su comedia a las tablas: «de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había compuesto una obra rarísima, casi de vanguardia, que no sólo desconcertó por completo a quienes me escuchaban, sino que les daba terror en los que la leían». Luego, como ya hemos explicado, llegó la guerra y Mihura se dedicó a las revistas de humor y a trabajar en el cine durante más de una década. En 1947 publicó *Tres sombreros de copa* junto con otras dos comedias en un volumen de Editorial Nacional, y fue ahí donde la leyó Gustavo Pérez Puig, un joven director teatral que acababa de hacerse cargo del TEU de Madrid. Los TEU, siglas por las que se conocían los *Teatros Españoles Universitarios*, eran compañías de aficionados vinculadas a las diferentes universidades y promovidas y financiadas desde el SEU o Sindicato de Estudiantes Universitarios, controlado a su vez por el régimen franquista.

Por fin en 1952, veinte años, una guerra (o más) y una dictadura después de haber sido escrita, Pérez Puig logró que Mihura le permitiese estrenar la obra con la previsión de que se harían muy pocas funciones (en un principio estaba prevista solamente una) y no alcanzara el interés de ningún teatro comercial. Pero el entusiasmo y el buen hacer de la compañía, unidos al éxito de crítica que cosechó, hicieron que *Tres sombreros de copa* fuese estrenada en muy poco tiempo por varias compañías profesionales, tanto en España como en otros países. El público, en todo caso, no siempre entendió la función (o no siempre pudo asistir a una función bien interpretada según los criterios del comediógrafo, que luego veremos), y hubo ciudades en las que la obra fue pateada o duró muy poco en cartel.

Mihura veía demasiados defectos en su obra, por lo que con los años había llegado a desarrollar sentimientos encontrados de cariño y desprecio, amor y odio. A su humor codornicesco, que consideraba pasado de moda y seguramente agotado, se añadían lo excesivo de las críticas al estamento burgués, a fin de cuentas el ganador de la guerra, y el clima casi onírico de la comedia, demasiado próximo a otras obras adscritas a las vanguardias de comienzos de siglo. Pero añadía aún otra objeción: «El defecto máximo que ha tenido siempre esta comedia [es] el paso rápido y brusco de un sentimiento a otro, con lo que se despista y se marea al espectador». Por el contrario, estaba muy orgulloso, y con razón, de su honda ternura, del retrato de sus dos protagonistas y de la fluidez y elegancia de los diálogos, que, en ocasiones, como ya hemos visto, parecen escritos para ser cantados.

Mihura defendió siempre que la puesta en escena de la obra debía dejar que se viesen las costuras de sus personajes: ese trasfondo triste, ridículo, escéptico y guasón en el que es posible detectar una amplia panoplia de sentimientos: desconfianza y desencanto por el mundo, pero también ternura y compasión por el prójimo. Se enfadaba con quienes se empeñaban en dar a la obra un tono festivo y de jolgorio en detrimento de la ternura que había infundido a sus protagonistas: «Yo jamás hubiera hecho una caricatura de la obra. [La habría montado] en serio, sin exageraciones, suprimiendo el tono de farsa». Creemos que esta es una de las claves de su pervivencia.

4. MIHURA Y EL TEATRO DEL ABSURDO

Para vivir de los derechos de autor que le proporcionaban sus comedias, Mihura reconocía sin tapujos que no tuvo más remedio que abandonar el tono mordaz, delirante y disparatado de *Tres sombreros de copa* y endulzar sus comedias, amansándolas, para hacerlas aptas para el consumo del público teatral del franquismo. Él mismo lo cuenta así: «Ya estaba hasta la punta del pelo del cine y de las gentes que lo rodeaban», así que «pensé que lo mejor era volver de nuevo al teatro [...] para vivir de él en serio, sin ocuparme de otras cosas [...] Y para conseguirlo, decidí dedicarme a hacer ese teatro comercial o de consumo, al alcance de la mentalidad de los empresarios, de los actores y de las actrices y de ese público burgués que, con razón, no quiere quebrarse la cabeza después de echar el cierre de la puerta de su negocio. En resumen y para abreviar, había decidido prostituirme».

Esa decisión, fundamentada en su éxito escénico de los años cincuenta y sesenta, lo alejó

definitivamente de la vanguardia teatral de su tiempo, que estaba entonces ocupada en una incómoda tierra de nadie: no tenía apenas nada que ver con el teatro de la época en que fue escrita, ni con el de la época en que se estrenó, ni se le pueden adjudicar antecedentes teatrales claros, ni tampoco apenas seguidores de calidad.



Cuando se estrenó por fin nuestra comedia, en toda Europa estaba de moda el llamado **Teatro del absurdo**, corriente nacida en Francia a partir de las obras del argelino de origen francés **Albert Camus**, el irlandés de expresión francesa **Samuel Beckett** y el rumano, también escritor en francés, **Eugène Ionesco**. A estas tres figuras podrían añadirse otros nombres: el francés de origen armenio **Arthur Adamov** (1908-1970), el francés **Jean-Paul Sartre** (1905-1980), también filósofo y novelista, o el también francés **Jean Genet** (1910-1986), que fue ladrón y delincuente sexual además de escritor. Todos ellos comenzaron a escribir y estrenar sus obras teatrales más conocidas en los veinte años que transcurrieron desde la redacción de *Tres sombreros de copa* en 1932 y su estreno en 1952. De hecho, podría decirse que el desencadenante fundamental de esta corriente teatral fue el horror desencadenado por la Segunda Guerra Mundial, las atrocidades del nazismo, el estalinismo y el fascismo, la amenaza apocalíptica de la bomba atómica y el clima del terror de la Guerra fría.

La característica esencial del **Teatro del absurdo** es la exposición de una angustia existencial extrema que genera la alienación de los personajes y su comportamiento ajeno a toda lógica. El mundo es entendido como un lugar hostil en el que las criaturas humanas, reducidas a una condición cercana a la animal, luchan torpemente por sobrevivir, ajenas a todo lo que puede ensalzar nuestra naturaleza. Son seres desvalidos, perdidos, sin verdadera identidad y sin futuro, que se desenvuelven en un mundo casi apocalíptico en el que a duras penas son capaces de sobrevivir, y en el que han de asumir su papel como explotadores o explotados, amos o siervos, verdugos o víctimas, ya que las relaciones de poder lo han infectado todo y no existen ni la solidaridad ni la cooperación. El humor que genera su terrible situación nace de una profunda angustia, y está ahí para mostrar mediante el absurdo de las acciones y los diálogos que no hay salida posible para la humanidad. Todo esto se traduce sobre los escenarios en diálogos y situaciones repetitivos, sin salida ni conclusión, y en personajes con movimientos corporales mecánicos, actitudes ausentes y una casi absoluta incapacidad para reflexionar acerca de su destino.

5. DESTINO PAU

Puede que en la PAU te propongan un fragmento de *Tres sombreros de copa*, acompañado de tres preguntas de las que deberás responder dos. Cada pregunta tendrá el valor máximo de 1,5 puntos. Las preguntas incluirán en su interior diversas cuestiones. Una de las preguntas tendrá siempre un carácter más general, y en ella deberás mostrar tu capacidad para poner en relación la obra de la que forma parte el texto con otras del mismo autor, o con escritores, movimientos literarios, artísticos, ideológicos, etc. con los que se pudiera asociar de alguna manera. Las demás tratarán aspectos directamente vinculados con la obra objeto de estudio. Probemos a resolverlas.

Fragmento

DIONISIO. — No sé. Tenía el presentimiento de que casarse es ridículo... Que no me debía casar... Ahora veo que no estaba equivocado... Pero yo me casaba, porque yo me he pasado la vida metido en un pueblo pequeñito y triste y pensaba que para estar alegre había que casarse con la primera muchacha que, al mirarnos, le palpitase el pecho de ternura... Yo adoraba a mi novia... Pero ahora veo que en mi novia no está la alegría que yo buscaba... A mi novia tampoco le gusta ir a comer cangrejos frente al mar, ni ella se divierte haciendo volcanes en la arena... Y ella no sabe nadar... Ella, en el agua, da gritos ridículos... Hace así: «¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!» Y ella sólo ama cantar junto al piano *El pescador de perlas*. Y *El pescador de perlas* es horroroso, Paula. Ella tiene voz de querubín, y hace así: (Canta.) Tralará..., piri, piri, piri... Y yo no había caído en que las voces de querubín están llenas de vanidad y que, en cambio, hay discos de gramófono que se titulan «Ámame en diciembre lo mismo que me amas en mayo», y que nos llenan el espíritu de sencillez y de ganas de dar saltos mortales... Yo no sabía tampoco que había mujeres como tú, que, al hablarnos, no les palpitan el corazón, pero les palpitan los labios en un constante sonreír... Yo sólo sabía pasar silbando junto al quiosco de la música... Me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años... Pero ya no me caso, Paula... Yo no puedo tomar huevos fritos a las seis y media de la mañana...

III.1

¿A qué movimiento literario de la primera mitad del siglo XX pertenece la obra de Miguel Mihura? Indique tres características que definan dicho movimiento y cite, al menos, a tres autores de esa misma corriente literaria y una de sus obras más representativas.

Según Mihura, *El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes*. ¿Está de acuerdo con esta afirmación? Razone su respuesta en un máximo de **12 líneas**. (1,5 puntos).

Ejemplo de respuesta (resumen):

La obra de Miguel Mihura se enmarca en el contexto de la **Generación del 27**, dentro de dramaturgos humoristas cercanos a las vanguardias. Autores como **Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara (Tono) o Guillermo Mihura** formaron parte de esta corriente. Estos autores se alejaron del humor costumbrista tradicional y emplearon **absurdo, surrealismo y situaciones ilógicas**. Mihura consideraba el humor como una herramienta para **denunciar la hipocresía social** y aliviar tensiones sociales.

III.2

Este fragmento pertenece a la comedia *Tres sombreros de copa*. Describa el personaje, sus circunstancias personales y el dilema al que se enfrenta. ¿En qué parte de la obra se ubica el fragmento y cuál es el desenlace? Razone su respuesta en un máximo de **12 líneas**. (1,5 puntos).

Ejemplo de respuesta (resumen):

En este monólogo del tercer acto, Dionisio se rebela contra su destino. Está a punto de casarse con Margarita, una burguesa convencional. Sin embargo, tras pasar una noche con Paula, bailarina de

music hall, descubre un mundo libre y divertido. Dionisio es ingenuo y cobarde: su dilema es elegir entre **la vida burguesa y la libertad**. Finalmente renuncia a Paula y acepta su matrimonio con Margarita, optando por la vida convencional.

5.2 Es tu turno

PAULA. — Es preciso que nosotros seamos buenos amigos... ¡Si supiese usted lo contenta que estoy desde que le conozco...! Me encantaba tan solo... ¡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... (DIONISIO, distraído, coge la carraca que se quedó por allí y empieza a tocarla, muy entretenido.) Y, sin embargo, hay que vivir con la gente, porque si no una no podría beber nunca champán, ni llevar lindas pulseras en los brazos... Y el champán es hermoso... y las pulseras llenan siempre los brazos de alegría... Además es necesario divertirse... Es muy triste estar sola... Las muchachas como yo se mueren de tristeza en las habitaciones de estos hoteles... Es preciso que usted y yo seamos buenos amigos... ¿Quieres que nos hablemos de tú...?

III.1

¿Contra qué tipo de humor reaccionaron Miguel Mihura y los otros escritores de su grupo? Cite al menos dos autores de este tipo de humor y una de sus obras más representativas.

Según Mihura, ¿qué maestros del humor le ayudaron a definir el humor para escribir *Tres sombreros de copa*?

Explique brevemente sus características. (Máximo 12 líneas)

III.2

Este fragmento pertenece a la comedia *Tres sombreros de copa*. Describa el personaje, sus circunstancias personales y los motivos que la llevan a comportarse como indica el fragmento.

¿En qué parte de la obra se ubica el fragmento y cuál es el desenlace de la obra? (Máximo 12 líneas)

Fragmento

DON SACRAMENTO (Dentro). — ¡Dionisio! ¡Dionisio! ¡Abra! ¡Soy yo! ¡Soy don Sacramento!

DIONISIO. — Sí... Ya voy... (Abre. Entra DON SACRAMENTO, con levita, sombrero de copa y paraguas.)

DON SACRAMENTO. — ¡Caballero! ¡Mi niña está triste! Mi niña, cien veces llamó por teléfono, sin que usted contestase a sus llamadas... La niña está triste y la niña llora... La niña pensó que usted se había muerto... La niña está pálida... ¿Por qué martiriza usted a mi pobre niña...?

DIONISIO. — Yo salí a la calle, don Sacramento... Me dolía la cabeza... No podía dormir... Salí a pasear bajo la lluvia... Y en la misma calle, di dos o tres vueltas... Por eso yo no oí que ella me llamaba... ¡Pobre Margarita!... ¿Cómo habrá sufrido!

DON SACRAMENTO. — La niña está triste... La niña está triste y la niña llora... La niña está pálida... ¿Por qué martiriza usted a mi pobre niña...?

DIONISIO. — Don Sacramento... Ya se lo he dicho... Yo salí a la calle... No podía dormir...

DON SACRAMENTO. — La niña se desmayó en el sofá malva de la sala rosa... ¡Ella creyó que usted se había muerto! ¿Por qué salió usted a la calle a pasear bajo la lluvia...?

DIONISIO. — Me dolía la cabeza, don Sacramento...
DON SACRAMENTO. — ¡Las personas decentes no salen por la noche a pasear bajo la lluvia!...
 ¡Usted es un bohemio, caballero!
DIONISIO. — No, señor...
DON SACRAMENTO. — ¡Sí! ¡Usted es un bohemio, caballero! ¡Sólo los bohemios salen a
 pasear de noche por las calles!
DIONISIO. — ¡Pero es que me dolía mucho la cabeza!
DON SACRAMENTO. — Usted debió ponerse dos ruedas de patata en las sienes...
DIONISIO. — Yo no tenía patatas...
DON SACRAMENTO. — Las personas decentes deben llevar siempre patatas en los bolsillos,
 caballero... Y también deben llevar tafetán para las heridas... Juraría que usted no lleva tafetán...
DIONISIO. — No, señor...
DON SACRAMENTO. — ¿Lo está usted viendo? ¡Usted es un bohemio, caballero!...

III.1

Según Mihura, ¿cuáles eran las características esenciales del humor en *Tres sombreros de copa*?

¿Qué elementos de su obra pueden considerarse antecedentes del **Teatro del absurdo**?

¿En qué consistieron los cambios de estilo de Mihura tras la Guerra Civil? (*Máximo 12 líneas*)

III.2

Caracterice a los personajes del diálogo y explique cómo Don Sacramento representa a la **burguesía de la época**.

Explique quién es Margarita, en qué parte de la obra aparece este diálogo y cuál es el desenlace final. (*Máximo 12 líneas*)