



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Lingue e Letterature  
Europee, Americane e  
Postcoloniali

Tesi di Laurea

## ***La sonrisa amarga de Miguel Mihura***

**Relatore**

Ch. Prof. Patrizio Rigobon

**Correlatore**

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

**Laureanda**

Silvia Favaro

Matricola 834359

**Anno Accademico**

2016 / 2017

# Índice

## Introducción

### Capítulo 1

1. El teatro español p. 10
  - 1.1. *La prolongación del drama burgués*
  - 1.2. *Los autores de este tipo de teatro*
  - 1.3. *El gusto del público*
  - 1.4. *Los intentos para la renovación teatral*
  
2. Madrid del siglo XX: un clima cultural “alegre y brillante” p. 14
  - 2.1. *La ciudad como nuevo escenario: el testimonio desde fuera*
  - 2.2. *El clima “bohemio” de Madrid*
  - 2.3. *El Madrid de Mihura*
  - 2.4. *Los lugares de la vida cultural*
  - 2.5. *Mihura, Madrid y la II República*
  
3. La “otra” generación del ’27 p. 20
  - 3.1. *El año de las revistas*
  - 3.2. *Los padres de los humoristas*
  - 3.3. *Los miembros de esta generación de humoristas*
  - 3.4. *El objetivo*
  
4. El camino de Miguel Mihura hacia el humor p. 25
  - 4.1. *Las revistas de la prensa frívola*
  - 4.2. *Las revistas de humor*
  - 4.3. *La experiencia de Mihura en Gutiérrez*
  - 4.4. *1927: no sólo año de revistas*
  
5. El humor p. 30
  - 5.1. *Ironía*
  - 5.2. *La ironía en la comunicación mihuriana*
  - 5.3. *¿Que camino sigue Mihura?*

## Capítulo 2

1. La producción mihuriana p. 34
  - 1.1. *Periodismo*
  - 1.2. *El teatro*
  - 1.3. *Las técnicas mihurianas*
  - 1.4. *El cine*

## Capítulo 3

1. Contexto cultural de la guerra p. 57
2. Mihura y la Guerra Civil: “Escogí mi libertad” p. 58
  - 2.1. *La llegada a San Sebastián y el carné*
  - 2.2. *Las revistas en San Sebastián*
  - 2.3. *La Ametralladora*
  - 2.4. *La visión de Mihura sobre la Guerra Civil*
  - 2.5. *La ley de prensa*
  - 2.6. *Mihura y Bertoldo*
3. Mihura después de la Guerra Civil p. 67
  - 3.1. *Teatro en colaboración*
4. Contexto cultural del Franquismo p. 69
  - 4.1. *El teatro de los años 40*
  - 4.2. *La censura franquista*
5. La vuelta a Madrid p. 71
  - 5.1. *La Codorniz*
6. Hacia el teatro comercial p. 75
  - 6.1. *La consagración tardía*
  - 6.2. *Cronología de la producción teatral*
  - 6.3. *Las temáticas del teatro de Mihura*
7. La libertad de Miguel Mihura p. 79
8. La actividad de Mihura en el cine después de la guerra p. 82
  - 8.1. *Cronología*

9. **La sonrisa amarga** p. 83

## Capítulo 4

### *La Bella Dorotea*

1. **Análisis de la obra** p. 87
- 1.1. *Estructura*
  - 1.2. *Espacio y tiempo*
  - 1.3. *Escena*
  - 1.4. *Trama*
  - 1.5. *El estreno*
2. **La materia mihuriana** p. 94
- 2.1. *Una producción “autobiográfica”*
  - 2.2. *“El aire familiar” de los personajes mihurianos*
  - 2.3. *Los personajes mihurianos*
  - 2.4. *Las mujeres*
  - 2.5. *La clasificación de los personajes mihurianos*
  - 2.6. *Los tipos y las caricaturas de los personajes mihurianos*
  - 2.7. *Los personajes de “La Bella Dorotea”*
  - 2.8. *La relación Dorotea-personajes secundarios*
3. **Dorotea** p. 106
- 3.1. *Dos Doroteas*
4. **Temáticas y recursos utilizados en “La Bella Dorotea”** p. 110
- 4.1. *Las rupturas*
  - 4.2. *El lenguaje*
5. **Una rebeldía “a medias”** p. 125

**Conclusiones**

**Bibliografía**

**Agradecimientos**

# Introducción

En este trabajo se trata de la figura singular de Miguel Mihura Santos y de su producción como autor teatral. Antes de detenerse en la actividad de este dramaturgo, se hará una introducción a lo que era el teatro español del siglo XX señalando sus características principales.

Ese fue un período que tuvo un gran número de autores y creadores teatrales: cabe destacar por un lado Álvarez Miguel Mihura<sup>1</sup>, figura conocida en el teatro comercial y padre de Miguel Mihura Santos; por otro, Ramón Gómez de la Serna<sup>2</sup> que intentó romper los mecanismos tradicionales teatrales de ese momento. Además, cabe señalar Enrique Jardiel Poncela que fue parte del grupo de la “otra” generación del 27: un autor pionero de la renovación en el teatro español de los años 20 y 30.

La característica principal del teatro de ese período fue la coexistencia de estilos, tendencias, ideologías y corrientes diferentes.

En el primer capítulo se analiza más de cerca lo que fue el teatro español del siglo XX y sobre todo el período desde los años 20 en adelante, que coincide con el período en que Miguel Mihura se acercó a la vida cultural y empezó a trabajar en las revistas humorísticas de Madrid.

A partir de los años 20 del siglo XX hubo en Madrid un momento de gran efervescencia cultural y artística, por lo tanto Mihura tuvo la oportunidad de moverse en un contexto privilegiado donde fluían muchas ideas procedentes de las corrientes europeas.

De hecho, hubo una gran revolución con la aparición de nuevas corrientes vanguardistas que cambiaron las reglas tradicionales y rompieron con los cánones previos porque se entendió que había muchas maneras de ver, de representar y de recrear la realidad.

Esto se vio también en el teatro donde se intentó romper con la tradición para hacer algo nuevo y renovador.

De hecho, en este período se encontraron tendencias teatrales renovadoras entre las que destacaron el teatro simbolista, el teatro expresionista, el teatro épico de Brecht o el teatro de la crueldad.

También en la España de la II República, fue experimentado un tipo de teatro que reflejaba estas nuevas tendencias e incluso Mihura aceptó el desafío de aportar algo nuevo al escenario español. Sin embargo, con la instauración de la dictadura franquista, todo esto acabó y fue reemplazado por un tipo de teatro más convencional.

La cultura de España entre 1900-1930 se definía por un lado como una cultura popular y “castiza” aunque se podían ver huellas madrileñas, andaluzas y en general, costumbrismo local por otro lado. Sin embargo, la cultura española estaba cambiando y reflejaba la sociedad que estaba transformándose: en este contexto se

---

<sup>1</sup> Él fue un importante actor, autor y empresario teatral durante el primer tercio del siglo XX (Moreiro, 2004, p. 22).

<sup>2</sup> Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) fue un escritor muy importante para los jóvenes dramaturgos de la generación posterior a él porque rompió los mecanismos literarios tradicionales. Su producción teatral pertenece al período juvenil y se caracterizó por ser un teatro que rompía con el teatro convencional de ese momento (Ruiz Ramón, 1989, p.157).

movían algunos intelectuales como Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja, Azorín o Ramón Valle-Inclán (Fusi y Serraller, 2009, p. 414).

A pesar de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), los intelectuales pudieron actuar con libertad ya que el régimen vivió de espaldas a la cultura porque privilegió las nuevas formas de entretenimiento popular y especialmente el cine y los deportes (ante todo el fútbol). Por lo tanto, la cultura del régimen fue más que nada una subcultura deportiva de masas<sup>3</sup> (*idem*).

Fue el contexto en que vivió su juventud Miguel Mihura Santos. Hemos analizado parte de la producción teatral de este autor que se formó en unos años muy brillantes desde el punto de vista cultural aunque bajo una dictadura. Nació en Madrid que en aquel entonces estaba convirtiéndose en una ciudad culturalmente importante, considerada una parada obligada para muchos intelectuales extranjeros con los cuales este autor tuvo contactos e influencias artísticas. Compartió mucho con algunos escritores humoristas italianos durante y después del Fascismo, como por ejemplo Pitigrilli, Achille Campanile, Sergio Tofano, o Giovannino Guareschi que le inspiraron durante la dirección de la revista de combate *La Ametralladora* y sobre todo más tarde en la dirección de su revista *La Codorniz* (Moreiro, 2004, p.193).

Además, otro enlace con Italia lo tuvo cuando, al terminar de la Guerra Civil, fue a Roma para trabajar como adaptador al español de un guión italiano y aceptó el encargo aunque “no sabía ni una palabra de italiano”<sup>4</sup>. Sin embargo, en Italia se habló poco de él si bien que algunas de sus obras no fueron desconocidas totalmente porque fueron representadas e incluso “Maribel y la extraña familia” fue traducida al italiano por Elena Croce<sup>5</sup>.

En general, estos fueron años importantes desde el punto de vista cultural porque fue un período que en España (como también en Italia), proliferaron una narrativa y un periodismo que rebuscaban un poco de ligereza y frivolidad después de la Guerra Civil española a la que se añadió el durísimo régimen del generalísimo Francisco Franco (el Franquismo) que duró hasta su muerte en 1975.

En este contexto, Miguel Mihura concentró la mayor parte de su actividad entre periodismo, teatro y cine. Sin embargo, lo que es importante destacar de este autor es sobre todo el hecho de que aportó muchas novedades al teatro español: fue también gracias a él que en las representaciones teatrales se encontraron nuevas formas estilísticas. Reformuló y renovó el concepto de “humor” en el teatro subvirtiendo lo que eran los valores tradicionales y esto lo empezó a hacerlo en sus dibujos y sus escritos juveniles en las revistas en las que colaboró: las más importantes en su trayectoria fueron *Buen Humor* y *Gutiérrez* (Sánchez Castro, 2007, p. 217).

Fue uno de los miembros de la “otra generación del 27”: el adjetivo “otra” explicaba la presencia de una generación diferente, es decir, la llamada “generación del 27” que fue un grupo tan polifacético y que

---

<sup>3</sup> Entre los hechos importantes, el boxeador Uzcudun fue campeón de Europa en 1926; el campeonato de fútbol comenzó en 1928; la tenista Lili Álvarez logró por entonces numerosos títulos

<sup>4</sup> Esto lo afirmó él mismo en la entrevista contenida en el programa *El arte de vivir*, “*Ternura y fuerza de Miguel Mihura*”, Luis Calvo Teixeira, 1983, Youtube (00.34.24), <https://www.youtube.com/watch?v=WkLBtFMuywU>

<sup>5</sup> Publicada en la revista *Terzo Programma*. Quaderni trimestrali (Roma-Torino), 1965, 2, ERI Edizioni Rai, p. 261-319.

resultara restrictivo definirlo solamente como “generación” que comprendía poetas, dramaturgos, narradores, periodistas, guionistas, etc. y estos intelectuales solían encontrarse en los cafés más populares y frecuentados de la ciudad para hablar de las tendencias europeas y de las novedades.

Este “otro” grupo había surgido paralelamente y al mismo tiempo se diferenció de “la generación del 27” por el ámbito artístico (Moreiro, 2004, p. 70). Mihura colaboró y trabó amistad (que con algunos de ellos duró muchos años) con figuras como Antonio de Lara apodado “Tono”, Edgar Neville, José López Rubio, o Enrique Jardiel Poncela, sus amigos y tertulios de los cafés más en boga, ellos también componentes de este grupo.

También a Miguel Mihura le gustaba esa vida “bohemia” y pasar las horas con sus amigos en los cafés<sup>6</sup> que no eran solamente lugares públicos, sino también una manera de vivir y donde coincidió con las tendencias y a las novedades de la época.

Además, especialmente el cine fue para Mihura y para sus amigos una experiencia vital muy significativa que influyó muchísimo en su actividad teatral y sobre todo en la manera de construir los diálogos entre sus personajes y la puesta en escena. En un primer momento, desengañado por no poder estrenar su primera obra intitulada *Tres sombreros de copa*, dejó de lado la escritura teatral por dedicarse, junto con su hermano Jerónimo, a la adaptación de los diálogos, a raíz de la llegada del cine sonoro, de las películas norteamericana importadas a España en los años 20-30. En una segunda fase Miguel Mihura volvió al teatro y su producción teatral fue más intensa, retomando de tal modo la pasión y la profesión que tuvo su padre que en su época tenía una gran fama como actor, autor y empresario teatral.

Pues, estuvo en contacto con otros autores y creadores importantes, como por ejemplo Pedro Muñoz Seca, García Álvarez o Carlos Arniches, cabezas visibles de la intelectualidad y de la farándula madrileña.

Creó un tipo de teatro y de periodismo que representó la huida, que era lo que necesitaba España, de aquella realidad tan terrible como fue la Guerra Civil e inmediatamente después la instauración del Franquismo. Como hicieron otros, también se comprometió en este sentido para que la gente, en su el caso el espectador y el lector, disfrutara y gastara su tiempo despreocupada, dejando afuera por un rato los problemas que se encontraban cada día.

La singularidad de este autor teatral se percibe por diferentes motivos: para empezar, por su carácter especial, por su talento polifacético; luego, por haber creado un teatro de evasión en aquella España marcada por la inestabilidad política, por la Guerra Civil y sobre todo por el régimen de Franco. Por último, por su aporte al cine como adaptador de diálogos.

A pesar de que se le tildaba de perezoso, efectivamente no lo era. Su manera de actuar la resumió muy bien su hermano Jerónimo:

“vivía una vida bohemia y nunca se planteaba el trabajo[...] .Solo cuando tenía una idea planteada se aplicaba un poco más y empezaba a trabajar.[...] Cuando tenía un compromiso con un empresario para

---

<sup>6</sup> Como por ejemplo “La Granja del Henar” y luego “El Chicote” en Madrid que fueron los cafés predilectos por este grupo.

estrenar en una fecha fija pues resultaba que no llegaba nunca y los últimos días eran para él tremendos y [...] todo el tiempo trabajaba”<sup>7</sup>.

A Miguel tampoco no le gustaba para nada que le encargase escribir comedias en poco tiempo y de prisa y por esto, muchas veces se ponía nervioso y gruñía aunque su hermano en una entrevista dijo que “era un hombre normal, que tenía simpatía con todo el mundo porque tenía mucha bondad y además era cordial con la gente”<sup>8</sup>. A lo largo de su vida, demostró en cambio gran capacidad de trabajar para mejorar cada vez más sus obras y para difundir un estilo nuevo y renovador: en este sentido, es importante destacar que contribuyó a la renovación del concepto de “humor” en el teatro .

### *El humor para Miguel Mihura*

En el discurso para su ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, elegido para ocupar el Sillón K<sup>9</sup>, pero que nunca llegó a leer por su fallecimiento, Mihura había insertado su definición del *humor*, afirmando que:

“ 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 a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante 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 esto es pecado y pedertería. 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.” (De Miguel Martínez, 1997, p. 199-200).

Mihura rechazó casi siempre hacer sátira porque consideraba que el humor huye del mal gusto porque , como él decía

“es una sonrisa bien educada, una risa que ha ido a colegio de pago. El humor es una postura comprensiva hacia la humanidad, Es estar de vuelta de todo y perdonarlo todo. Un resentido no puede ser humorista. No es reírse de nadie, ni reñir a nadie, sino tener para todo una sonrisa cariñosa de indulgencia, de comprensión y de piedad”

(Moreiro, 2004, p. 219)

---

<sup>7</sup> Esto lo afirmó él mismo en la entrevista contenida en el programa *El arte de vivir*, “*Ternura y fuerza de Miguel Mihura*”, Luis Calvo Teixeira, 1983 , Youtube (00.32.43) , <https://www.youtube.com/watch?v=WkLBtFMuywU>

<sup>8</sup> *El arte de vivir*, “*Ternura y fuerza de Miguel Mihura*”, Luis Calvo Teixeira, 1983 , Youtube (00.31.48), <https://www.youtube.com/watch?v=WkLBtFMuywU>

<sup>9</sup> Hoy en día ocupado por Federico Corriente Córdoba, un arabista, lexicógrafo y académico español.

### *“Mi teatro soy yo y una mujer enfrente”*

Otro elemento impactante de su teatro es su visión de la mujer: las mujeres de su época vivían sometidas al hombre, marido o padre que fueran, entonces la sociedad española se caracterizaba por ser una sociedad notablemente machista.

¿Qué hizo él en su obra? Dio la vuelta a todo esto subvirtiendo la consideración de la mujer en vigor en aquel entonces y creando personajes femeninos fuera de lo normal. Si pensamos en el contexto cultural en el que empezó su carrera, él dibujaba y escribía para un público de lectores masculinos jóvenes entonces, para buscar la complicidad con estos, retomaba los tópicos de la visión machista de la vida en que la mujer era un mero objeto de placer para el hombre. A pesar de esto, en sus obras teatrales, pero también en algunas entrevistas, esta visión llena de tópicos sobre la mujer cambió totalmente y esto se puede ver en la pieza teatral elegida y analizada en este trabajo intitulada “La Bella Dorotea”, pero también en otras, en las que Mihura asigna a sus personajes un papel especial.

En este trabajo por lo tanto se analizarán las temáticas y las técnicas teatrales de esta obra teatral de la segunda etapa del autor (la etapa más comercial), para recoger lo que fue el trabajo de Mihura durante toda su vida, sobre todo lo que más le interesó subrayar para que la gente que se interesaba de teatro, cambiase y reflejase un poco sobre lo que la rodeaba.

Esta segunda etapa marca de manera evidente un cambio en el dramaturgo y se puede vislumbrar que al final el autor se afirmó como autor teatral comprometido sin quererlo y trata temas morales que poco habían sido tratado hasta entonces, subvirtiendo la ética moral burguesa y algunos tópicos que caracterizaban la sociedad en la que vivía: es decir el matrimonio y la condición de la mujer. Estos son los temas que más le afectan y que siguen siendo constantes durante toda su vida que él reproduce casi en cada su obra teatral y que seguramente se caracterizan por ser temáticas muy actuales también hoy en día.

Así que, presentado el contexto histórico en el que se insertó su actividad teatral, se puede decir que a pesar de que él no se consideraba un autor comprometido desde el punto de vista político aunque se alineó de la parte franquista, sin embargo él no compartió completamente estas ideas afirmando que no le gustaba estar ni en el lado de la izquierda, ni de la derecha. Él no quería criticar o imitar la realidad, pero sus comedias registran los cambios de la historia de España y reflejan los argumentos que tocan muchos aspectos del período franquista. Además, resultó ser un autor querido y apoyado tanto por las personas de su mismo partido político, como gustaba a otros por la carga transgresiva y moderna (Moreiro, 2004).



Mihura caricaturizado por  
Mihura.

# Capítulo 1

## 1.El teatro español

### 1.1. La prolongación del drama burgués

Como hemos visto, el teatro europeo de este período había cambiado mucho y se había renovado pero ¿cuál era el tipo de teatro para el consumo interior en España? ¿Qué tipo de público teatral había?

En los años del siglo que nos interesa, el teatro exitoso y que agradaba era aquel tipo de teatro cuyo autor podía contar con frecuentes estrenos y con la permanencia en cartel de su obra. Lo importante era escribir una pieza que gustara al público que podía irse al teatro para pasar bien algunas horas, y este público estaba formado por la clase burguesa y los bohemios (también a la clase popular le gustaba este tipo de diversión). Fueron escritas muchísimas piezas que remiten a un tipo de teatro que desde el punto de vista temático y formal fue monótono: solo se cambiaban los nombres de los personajes o los episodios de la intriga.

### 1.2. Los autores de este tipo de teatro

José María Péman, Calvo Sotelo, Claudio de la Torre, Giménez-Arnau y Ruiz de la Fuente fueron autores de un tipo de teatro muy parecido al estilo de Jacinto Benavente que fue el autor que más se destacó en la producción de un tipo de teatro “burgués”. Ellos se preocuparon por escribir “un teatro de gabinete, en recuerdo de la alta comedia benaventina, un teatro que promovía un cierto comportamiento ‘distinguido’” (Ruiz Ramón, 1989, p.300).

Entre los autores que se han citado cabe destacar otra figura representativa que se dedicó al teatro como actor, autor y empresario: Miguel Mihura Álvarez, el padre de Miguel, quien se había entregado al teatro, escribiendo obras cómicas desde pequeño y soñaba con entregarse al mundo del espectáculo. Fue a Madrid en 1902 con su esposa y su primer hijo, Jerónimo (Miguel nació en 1905), y allí obtuvo la atención de los empresarios del Teatro Apolo<sup>10</sup>, la “catedral” o “templo” del género chico<sup>11</sup> (Moreiro, 2004, p. 23).

Una vez encontrado el éxito como actor teatral, empezó su carrera como autor logrando escribir y publicar un buen número de zarzuelas cortas y sainetes en colaboración con otras figuras importantes de los teatros madrileños. También él, como los autores citados antes, había comprendido el mecanismo teatral, conformándose al mercado del teatro: de hecho, en sus piezas teatrales abundaban en situaciones, chistes y efectos ya conocidos y previsibles, todo esto para tener el apoyo del público. Él conocía ‘los secretos del teatro y era hábil como nadie para colocar sus obras’ como dijo Miguel Mihura hablando de su padre. (Moreiro, 2004, p. 28).

---

<sup>10</sup>Federico Romero, autor de zarzuelas en ese período, había descrito en “Por la calle de Alcalá” la estructura del teatro Apolo cuando se inauguró en 1873.

<sup>11</sup> Clase de obras teatrales musicales de corta duración y de ambiente por lo general costumbrista o popular.

### ***1.3. El gusto del público***

El tipo de teatro favorecido por este público era un teatro que daba especial importancia a las piezas ‘bien construidas’ que, como afirma Francisco Ruiz Ramón (1989, p. 298), tenían estas características:

- diálogo sólidamente construido, impecable utilización de fórmulas y recetas artesanales en la construcción de la acción, sorpresas calculadas para hacer reír, sonreír o estremecer al espectador-lector, palabra dramática atenta a los valores literarios, hábil gradación del interés, enredando y desenredando sabiamente la trama;
- dosificación de la intención crítica, centrada en las costumbres de una clase social casi única (la burguesía) utilizando un tono elegante y nunca agresivo para no molestarle al público que quiere siempre un final feliz y ejemplar;
- tendencia al teatro cómico que pero no se compromete, es decir es un teatro superficial, divertido para pasar algunas horas, con diálogos bien escritos, con un enredo bien estructurado, nuevos en ocasiones o sacados del repertorio tradicional de la farsa castiza española.
- los personajes viven bien sin problemas económicos: de hecho, el ambiente es aristocrático o internacional;
- se utilizaban mucho las técnicas cinematográficas para construir una acción rápida, con cambios de lugares y de tiempo y del cine proceden también argumentos, situaciones y técnicas del diálogo.
- Los valores ideales: primacía de los valores espirituales sobre los materiales, elogio de la moralidad demostrado por su contrario, defensa de la honradez, de la fidelidad, del amor ordenado.

En resumen, un teatro verosímil que reflejaba la real vida de la burguesía con su costumbres y valores.

Sin embargo, esta tipología de dramaturgia aunque se había actualizado desde el punto de vista estético, no había renovado sus temáticas. Entonces resultaba un tipo de teatro que estaba desfasado con respecto al nuevo teatro contemporáneo europeo porque el teatro de la felicidad y del conformismo (de la burguesía) llevaba las riendas del escenario: finales felices y todo se arregla. (Ruiz Ramón, 1989, p.298-299)

### ***1.4. Los intentos para la renovación teatral***

Autores teatrales como Ramón Gómez de la Serna o Azorín habían intentado aportar en el teatro español novedades procedentes de las nuevas tendencias teatrales europeas en sus producciones y crear otro tipo de teatro que necesitaba una renovación y ser diferente de lo usual. En cambio, este teatro nuevo y distinto fracasó aunque estos autores fueran importantes y conocidos en el contexto cultural. Ellos no llamaron la atención del público y este teatro no funcionó en estos años porque el teatro español no estaba aún preparado para este tipo de teatro. Lo intentaron Ramón Gómez de la Serna y Azorín pero también Unamuno, Valle-Inclán, Grau como respuesta al único teatro español que en las primeras décadas de siglo dominaba los escenarios y que gustaba al público y a la crítica.

Por eso, se puede decir que fueron autores teatrales “confinados”, porque no tuvieron la ocasión para reformar el teatro español y situarlo en las tendencias más contemporáneas.

Los autores del floreciente teatro para la burguesía que se han citado antes, fueron los más representativos por la abundancia de obras, por la presencia constante en los escenarios, por el favor del público y la dignidad literaria de su producción (Ruiz Ramón,1989).

#### ***1.4.1. Autores teatrales “confinados”***

Visto lo anterior, el tipo de teatro que al público le gustaba cuando Mihura empezó a desarrollar sus ideas y asomarse al escenario teatral, era un teatro de tipo costumbrista y convencional, la astracanada, etc. Los autores que tuvieron éxito sabían qué escribir y qué estrenar para que sus obras permanecieran en cartel.

#### ***Ramón Gómez de la Serna***

Ramón Gómez de la Serna que no fue solamente un importante escritor que rompió con los géneros literarios tradicionales inventando el “ramonismo” y las “greguerías” y considerado el padre de los humoristas de la “otra” generación del 27; sino también fue autor de piezas teatrales sobre todo en época juvenil. Él mismo había definido esta etapa de su vida como ‘teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría’ (Ruiz Ramón,1989, p.156) donde había expresado sus obsesiones personales, combinando elementos formales decadentistas, modernistas, pre-expresionistas y pre-surrealistas que reflejaban su gana de romper con los criterios literarios tradicionales introduciendo temas en su teatro que no compartían para nada con los gustos del público burgués en aquel entonces: es decir, el tema de lo erótico y de crítica de ciertas convenciones sociales que en época de dictadura donde había la censura previa, se entiende porque no tuvo gran éxito ese tipo de teatro , aunque se registró en estos años un crecimiento de revistas y novelas eróticas ,pertenecientes al llamado género sicalíptico. Este fue el contexto en el que se inicio la carrera profesional de Miguel Mihura : un contexto caracterizado por publicaciones galantes , que aludían a la subliteratura y el periodismo de tono erótico (Moreiro, 2004, p.58).

Sin embargo, fue uno entre los autores que echaron los cimientos para que el teatro español se conformase al teatro contemporáneo europeo con las tendencias que habían aparecido en ese período.

#### ***Enrique Jardiel Poncela***

Con Jardiel Poncela, que comenzó su carrera teatral en el año 1927, hay un intento más fuerte de llevar la renovación ala escena teatral española y un viraje hacia lo inverosímil. Un hombre considerado el más vanguardista, inquieto y al que le gustaba experimentar. Sin embargo, la novedad del teatro de Jardiel Poncela fue atacada por los críticos teatrales que no supieron ver la originalidad y lo nuevo que él había aportado: había roto los mecanismos tradicionales de lo cómico, que aún estaban atadas al verosímil y a la realidad posible y esta novedad no le gustaba al público. Para él era un “asco oír la palabra ‘verosímil’ aplicada al arte del teatro” (cit. Ruiz Ramón, 1989, p. 271) y era importante “renovar la risa”.

Así Jardiel expuso su concepción del teatro como el lugar privilegiado de lo inverosímil, absurdo, disparatado, extravagante, opuesto a lo real de lo cotidiano; en general, él quería no sólo renovar el teatro y la risa total, sino la sensibilidad del público (Ruiz Ramón, 1989).

Según Adolfo Prego, Jardiel no había solamente “puesto en solfa todo aquello no le gusta, ya sean modas, tradiciones, ideas políticas y sociales, etc. Jardiel siguió otro camino: se enfrentó con la sociedad a través del teatro mismo como fenómeno colectivo que podía ser ennoblecido. Lanzó un desafío a los espectadores.[...] fue un inventor de mecanismos ” (Ruiz Ramón, 1989, p.273).

¿Por qué es importante mencionar a Jardiel Poncela en este trabajo? Porque aportó lo nuevo al teatro cómico anterior (sainete, juguete cómico, astracán) y guió a Miguel Mihura en el desarrollo de su teatro. Las novedades de su trabajo, que retomó y adaptó Mihura, fueron:

- quitar la temporalidad del conflicto de los personajes y tipos, del ‘escenario’ (así se superó todo casticismo y regionalismo),
- quitar el rasgo típico comunicativo de un personaje procedente de una clase social ,
- producir situaciones inverosímiles a partir de una situación igualmente inverosímil pero respetando una lógica rigurosa
- medir la comicidad del lenguaje (chiste fonético, juego de palabras, equívoco)
- variar la comicidad de situación

El humor en Jardiel Poncela es de tipo intelectual y mucho más abstracto que en el teatro cómico anterior. Es Jardiel Poncela dentro del teatro español humorístico, un inventor, un innovador que rompe con la tradición del teatro figurativo y que abrió nuevos caminos a un teatro de lo irreal puro, del absurdo lógico cuyo mejor y más original representante es Miguel Mihura<sup>12</sup>. Como afirmó García Pavón “la gran vértebra del nuevo teatro de humor será el absurdo lógico. El crear a fuerza de ingenio, de imaginación, de esfuerzo intelectual, una nueva visión de la vida; mejor dicho, una vida nueva, partiendo de una base irreal. [...] Jardiel enseñó a disintegrar el átomo. Los demás pudieron hacer la bomba atómica” (citado en Ruiz Ramón,1989, p.274).

#### *1.4.2. Opiniones*

El dramaturgo y crítico teatral Alfredo Marqueríe que vivió en ese período, desde el principio había defendido a Jardiel Poncela y lo había elogiado por su novedad y originalidad, pero también por los defectos y los excesos – “reiteraciones abusivas, virajes demasiados violentos, desconcertantes cambios de género, explicaciones, precisiones, justificaciones demasiado minuciosas, barroquismo artificiosos”- en sus obras en las que “ la confusión y desconcierto que no eran sino reflejo de la dolencia, de la enfermedad física y psíquica que se llevó a Jardiel del teatro y de la vida” (Ruiz Ramón, 1989, p. 275). Pero se encuentran en sus piezas un diálogo vivo, irónico, rico de ingenio, de frases felices, de sorpresas, de equívocos que provocan la

---

<sup>12</sup> Un hecho curioso de este personaje que se pone en relación con Miguel Mihura: parece que Jardiel Poncela no soportara a Mihura por haberle robado argumentos y asuntos. Y hay cartas de Jardiel Poncela donde acusaba de plagio a Mihura. Sin embargo, en aquel período compartían unas mismas ideas y efectivamente escribieron cosas bastante parecidas.

hilaridad al espectador. Jardiel Poncela supo, según Marqueríe, manejar con soltura y desembarazo el miedo, la impasibilidad, las situaciones equívocas, lo desmesurado y lo ridículo, los bruscos contrastes, el exceso de horror, lo inesperado y lo desconcertante, lo ideal junto a lo vulgar, lo chabacano y lo sublime (Ruiz Ramón, 1989, p.276).

Opinión compartida por otro escritor y crítico, Gonzalo Torrente Ballestrer, que tenía las mismas ideas sobre la “construcción rigurosa, aunque laberíntica”(Ruiz Ramón, 1989, p. 275) de la obra de Jardiel. Además, todo en la pieza tiene sentido y esto remite un poco a la técnica de novela policíaca que Jardiel utilizó mucho: todos los hechos misteriosos o inexplicables –como se ve en las novelas policíacas donde el investigador al final lo arregla todo (Sherlock Holmes)-, se aclaran al final a través un proceso intelectual, cerebral siempre al nivel de la trama y casi nunca a nivel de los personajes (Ruiz Ramón, 1989). Este mecanismo, sin el elemento “intelectual” para llegar al final, lo utilizará también Mihura en algunas de sus piezas teatrales.

Por lo tanto, gracias a su precoz carrera, él se había distinguido por sus trabajos y por sus intentos para la renovación del humor español. Fue como “un hermano mayor” para los jóvenes de la “otra”generación del '27 que ayudó a sus amigos en ponerlos al día y a señalarles el camino. ¿Qué representó él para los jóvenes dramaturgos? Fue, como dijo José Monleón, un autor que “eligió la libertad en el teatro, negando las convenciones del naturalismo ordinado en el que se basaba el teatro español, utilizando lo que estaba desacostumbrado e inusual. [...] Una huída de lo verosímil,del mundo en crisis, de la infelicidad del hombre moderno refugiándose en un teatro cuyas situaciones eran inverosímiles”( Ruiz Ramón,1989,p. 277). En esto, según Monleón, está la admiración que tuvieron estos jóvenes para Jardiel Poncela (Ruiz Ramón,1989).

¿Qué representó para Mihura? En el Mihura joven se encuentran textos similares a los cuentos de Jardiel como si Mihura necesitara de un modelo para buscar su estilo de escritura que poco después encontró: mientras que Mihura adoptó un punto de vista más pueril para hablar de la realidad, en cambio, Jardiel buscaba en lo inverosímil la manera para enfrentar la realidad. Otro elemento: Jardiel fue importante para el teatro mihuriano, pero las piezas de los dos autores se ponen en partes opuestas sobre todo por la construcción, el desarrollo, las temáticas que estos autores manejaban. Mihura siempre persiguió la sencillez y la tranquilidad; al contrario Jardiel, como se ha dicho antes. Por lo tanto, como el “Yin-Yang” estos dos autores que pertenecían al mismo contexto cultural, al mismo grupo de amigos, pero que desarrollaron estilos distintos, partiendo de ideas parecidas (Moreiro, 2004).

## **2.Madrid del siglo XX : un clima cultural “alegre y brillante”**

En la introducción, hemos presentado brevemente cómo era la situación cultural en la España de los 20 en que a pesar de la dictadura primoverrista, se registró un clima de libertad y de cosmopolitismo, sobre todo en

las ciudades. De hecho, la sociedad ciudadana no conoció la falta de libertad y pudo moverse como quería. Hay un texto escrito por Rafael Cansinos-Asséns<sup>13</sup> en que describió la moda y las costumbres de la época

“esta dictadura de Primo de Rivera,[...] muestra una superficie brillante y alegre. Nunca ha sido mayor la libertad de costumbres. Las mujeres se han cortado sus largas cabelleras de diosas tan cantados por los poetas y acortado sus faldas hasta por encima de las rodillas, recordándonos por primera vez que tienen piernas y no alas. Los hombres han adoptado la moda norteamericana del rasurado íntegro y se han desprendido de esos bigotes y barbas formidables con que trataban de imponer respeto y confirmar su virilidad. Hombres y mujeres se hacen el amor a lo largo de las calles. En teatro se representa *La Garçonne*<sup>14</sup>, en Price *La orgía dorada*, una revista ligera de ropa que va a ver el propio dictador” (Moreiro, 2004, p.57).

Por lo tanto, han cambiado las costumbres y el clima que se respiraba en la ciudad había acogido la modernidad y la libertad que había interesado las ciudades de Europa.

Fue este el contexto en que los jóvenes de la llamada “generación del 27”<sup>15</sup> y también de la “otra” hicieron sus primeros pasos.

### ***2.1. La ciudad como nuevo escenario: el testimonio desde fuera***

Entonces, las ciudades se estaban constituyendo como nuevo escenario en las que proliferaba una terminología internacional (music-hall, american bar, cock-tail, jazz-band, raid, clipper, wagon-lits) que expresaba las nuevas diversiones y la nueva locura de la velocidad<sup>16</sup>. Entre 1925 y 1931 se produjo la invasión de otras formas de vida. Personajes, como la danzarina Joséphine Baker, o Paul Morand conocieron España y sobre todo dos ciudades estaban favorecidas, Madrid y Barcelona, que se convirtieron en paradas obligadas.

Se escribía sobre las ciudades españolas como hizo Karel Čapek<sup>17</sup> que viajó a España en 1930 y describió su visita en Madrid:

“[...] Sean lo que sean son gente estupenda: los campesinos de la sierra, secos y moreno, que transportan en burros verdura y melones; y esos uniformes rojos, azules, verdes que podrían servir de vestuario para un montón de teatros. Oiga, camarero, una copita de Fundador. Oigan, caballeros, estoy a gusto aquí, tanta gente,

<sup>13</sup>(1882-1964) fue escritor, poeta, novelista, ensayista, crítico literario, traductor español perteneció a la generación de 1914

<sup>14</sup>1922 Victor Margueritte publicó el relato “La Garçonne”, historia de una mujer que se pierde en las drogas buscando la igualdad de géneros. Este término se utilizaba para referirse a un nuevo tipo de mujeres que reivindicando los derechos de la mujer y la igualdad de género adoptaron una figura andrógina, rebelándose contra los conceptos tradicionales y estrictos de la feminidad que había hasta entonces.

<sup>15</sup> Más que ser una “generación”, fue más bien un amplio grupo literario, donde se encontraron poetas, novelistas, dramaturgos, pintores, periodistas, arquitectos etc. Entonces se trató de un conjunto de personas que no tenía la misma tendencia artística y que sin embargo compartían mucho y algunos de ellos ya se habían conocido o eran amigos porque habían residido en la Residencia de Estudiantes de Madrid y todos participaban activamente en la vida cultural del momento por ejemplo en actividades culturales, o en reuniones, colaboraciones en revistas, etc. En el grupo no habían sólo estudiantes madrileños o españoles, sino también intelectuales extranjeros que pasaban por allí y que tuvieron contactos con ese ambiente cultural muy libre y desatado.

<sup>16</sup> Estas nuevas costumbres que trataban de imitar el estilo de vida americano que Miguel Mihura conocía bien pero no compartía para nada esta “invasión” de lo estadounidense en su país.

<sup>17</sup> Escritor, periodista y dramaturgo checo.

tanto barullo que no molesta,tanta alegre cortesía y tanto donaire. Aquí todos somos caballeros, el mendigo y el guardia, el barrendero y yo,todos somos nobles y por ello ¡viva la igualdad del sur!”

(Mainer, 2006, p.52)

Poco tiempo después, también Ernest Hemingway<sup>18</sup> dibujó con las palabras el Madrid de esos años y precisamente como escenario fue el bar del hotel Florida, en Callao, y luego, los tendidos de la Monumental que fueron lugares que marcaron algunos momentos decisivos de su vida. Él afirmaba que Madrid

“es más moderna que pintoresca: no hay sombreros cordobeses, excepto sobre la cabeza de falsos españoles, no hay castañuelas, ni el charlatanismo repugnante de las cuevas de gitanos de Granada, por ejemplo. No hay en la ciudad un solo lugar de color local para turistas. Sin embargo, cuando se conoce, resulta la más española de todas las ciudades (...). Las otras son muy típicas de su región; resultan andaluzas, catalanas, vascas,aragonesas, o de tal otra provincia. Pero es en Madrid donde se halla lo esencial. La esencia, cuando lo es verdaderamente, puede estar contenida en una botella de vidrio común, y no tiene ninguna necesidad de etiquetas fantásticas”

(Mainer, 2006, p.53).

Otro escritor procedente de la parte opuesta del mundo,Ilya Ehrenberg<sup>19</sup> vino por la ciudad en 1931 y describió una Gran Vía que se aprestaba a culminar su último tramo,la calle republicana entre Callao y plaza de España. Lo construido ofrecía ya dos rascacielos, la Telefónica y el Palacio de la Prensa; el chaflán que daba a la plaza del Callao tuvo una construcción singular, la más atrevida y hermosa del Madrid republicano: el edificio Carrión, acabado en 1935.

La imagen de la ciudad había cambiado mucho, tras la jocosa figuración del escritor checo:

“Gran Vía. Rascacielos. Nueva York. Edificios comerciales de unos quince pisos cada uno. En los tejados, estatuas dora[da]s, atletas desnudos, caballos encabritados. Letras eléctricas relampaguean en las fachadas. Uno tableros intensamente iluminados rezan: Río de la Plata, 96. Altos Hornos, 87. Debajo de los tableros pulula la fauna de madrid. Todos los cojos, ciegos, mancos, esperpentos de España. Los que no tienen más que una mano se pasan horas muertas con la palma abierta. Los mancos tienden la pierna, los colegios gimotean, los mudos se contorsionan (...). centenares de vendedores de periódicos vocean los títulos, altamente poéticos, de su mercancía : La Libertad, El Sol. Las plumas avanzadas escriben en la prensa sobre la filosofía de Keyserling y la poesía de Valéry, sobre la crisis americanas, sobre las películas soviéticas. ¿ Quién sabe cuántos analfabetos hay entre estos vendedores?”

(Mainer,2006, p.54)

---

<sup>18</sup>(1899-1961) escritor y periodista estadounidense.

<sup>19</sup> (1891-1967) escritor y periodista soviético de familia judía. Publicó poemas, cuentos, libros de viaje, ensayos y varias novelas.

## ***2.2. El clima “bohemio” de Madrid***

La ciudad de Madrid (en general las grandes ciudades durante la primera Guerra Mundial) se caracterizó por ser lugar donde el estilo y la calidad de la vida fueron muy diferentes con respecto al resto de España que, en cambio, sufría las consecuencias de la carestías y el hambre: de hecho, los que nacían en la ciudad contaban con una condición más privilegiada. Madrid tenía un aire más mundano y no conocía las penurias del resto de los españoles, viviendo entonces despreocupada: por esto se puede hablar de Madrid como una ciudad “bohemia”. Edgar Neville<sup>20</sup>, uno de los miembros de la “otra” generación del 27 y amigo del dramaturgo señaló la evolución de Madrid durante este período subrayando la la velocidad con que la ciudad se evolucionó, convirtiendola en una ciudad moderna europea. Y esto siguió también en la década de los años 20 y la ciudad continuó su desarrollo urbanístico. (Moreiro, 2004, p. 53).

Por lo tanto, el clima cosmopolita que se encontró en el Madrid de estos años favoreció el acercamiento no sólo entre los intelectuales, sino también entre artistas, actores, escritores españoles y europeos que pasaron por aquí y poblaron las mesas de los cafés más en boga. Entre ellos se había difundido una cierta idea de aspirar a encarnar la imagen del “bohemio”: un estilo de vida basado en el ocio hasta altas horas de la madrugada no teniendo objetivos y que el mismo Primo di Rivera en una nota oficial trató de regularizar y ordenar esta vida desordenada de estos jóvenes españoles (Moreiro, 2004, p. 54).

## ***2.3. El Madrid de Mihura***

Cuando empezó la década de los treinta, Madrid tenía vida propia y se caracterizaba por ser una ciudad muy vital y en pleno crecimiento y transformación. En ese momento se registraron: un incremento de la población, unas transformaciones económicas y urbanísticas, y una mayor intensidad de la vida política e intelectual.

Por lo tanto, estas características la convirtieron en la capital elegida por el nuevo Estado.

Además, se convirtió en una moderna metrópoli que tuvo un proceso de urbanización al principio lento y que a lo largo de los años aceleró si bien que en 1930 el último tramo aún no había sido concluido, pero se perfilaba como la zona de negocios de la ciudad, su núcleo financiero y comercial fundamental (Montero-Cervera Gil, 2009, p. 14). Ya en aquel entonces se podían percibir las grandes divisorias sociales perceptibles en el escenario urbano.

Miguel Mihura nació en la zona ‘teatral’ de la ciudad.

¿Por qué ‘teatral’? Porque en el barrio en que él creció, tenía en sus alrededores el Teatro Apolo, el teatro Infanta Isabel, el teatro de la Alhambra, luego Moderno; más allá el teatro de la Princesa, más tarde de María Guerrero. En fin, en la vecina Plaza del Rey se ubicaba el Circo Price que funcionaba como teatro en la temporada de invierno y a partir del Sábado de Gloria se convertía en verdadero circo. Miguel Mihura nació

---

<sup>20</sup>diplomático, escritor, autor de teatro, director de cine y pintor español.

el 21 de julio de 1905 en la calle de la Libertad<sup>21</sup> número 5<sup>22</sup>, una calle corta y estrecha, cercana a la del Barquillo y hoy a la Gran Vía, porque hasta que Mihura no fue un joven veinteañero la que iba a ser una gran avenida, aún no había tomado forma. Además, el barrio donde se desarrolló la infancia de Miguel Mihura estaba cercano con la calle de Alcalá y la Puerta del Sol que fue el foco de la vida ciudadana donde había fermento y movimiento de gente que iba y venía. El público que iba por aquí para disfrutar la noche y pasar las horas en los cafés, que estaban abiertos hasta muy tarde (Moreiro, 2004, p.37-38)

#### ***2.4. Los lugares de la vida cultural***

Madrid iba ser una ciudad en crecimiento no sólo desde el punto de vista urbanístico, sino y sobre todo por el aspecto cultural. La ciudad ofrecía estímulos culturales que reflejaban los cambios que estaban produciendo tanto en el paisaje urbano como en la gente que vivía aquí. Las modas y las costumbres españolas se mezclaron a las norteamericanas que llegaron gracias al cine. Y todo esto, incluso Miguel Mihura y sus amigos, lo hacía los que podían permitírselo. Esta ciudad resultó muy cautivante no sólo para quien vivía dentro, sino también para quien iba y venía.

Además, los años treinta registraron una caída del analfabetismo y un crecimiento de números de diarios: tanto en la ciudad como en las provincias se leían muchos periódicos. La prensa de este período estaba fuertemente politizada y eran muchos los debates sobre cuestiones públicas entre los intelectuales. Los diarios eran lugares de encuentro privilegiado para las generaciones que conformó la llamada “Edad de Plata” de la cultura española que supuso un cierto compromiso político y esto cambiaba según el intento: hubo quien militó en partidos y quien prefirió la actividad intelectual para influir la opinión pública.

De hecho, la prensa y también las revistas de cultura fueron muy importantes ya que todos los intelectuales disfrutaron para difundir sus ideas. Con la República, las publicaciones de izquierda conocieron sus mejor momento convirtiendo los quioscos no sólo de Madrid, sino de las ciudades españolas, en un catálogo<sup>23</sup> de la cultura actualizada al servicio de los lectores de todos tipos, fueran estudiantes, dependientes, sindicalistas o burgueses. En el panorama que se encontraba convivían utopías de diferentes tipos porque en el espacio europeo se presentaron acontecimientos como la revolución bolchevique en Rusia y el fascismo en Italia, en que todo parecía posible.(Montero-Cervera Gil, 2009, p. 21).

Sin embargo, la prensa no fue la sólo herramienta de los intelectuales: los nuevos medios como el cine y la radiodifusión fueron también importantes en que se experimentaron las nuevas técnicas de propaganda para la naciente sociedad de masa. En los años repúblicanos la radio tuvo un enorme desarrollo: se creó el

---

<sup>21</sup>La calle empieza en la de las Infantas y acaba en la de Augusto Figueroa, el mismo ámbito urbano en el que también se movió parte de su vida su amigo Enrique Jardiel Poncela.

<sup>22</sup> En la fachada de la casa, a la altura del portal, hay una placa que incluye un texto del propio Miguel Mihura: “Cuando yo estaba a punto de nacer, Madrid no se había inventado todavía, y hubo que inventarlo para que naciese yo.”

<sup>23</sup> Entre las publicaciones durante la República se encontraron revistas anticlericales, publicaciones de humor (como el ya citado *Gutiérrez*), revistas pornográficas y colecciones de sexología.

Ministerio de Comunicaciones que se hizo cargo del nuevo medio. Se empezó a emitir de todo: canciones, noticias, partidos de fútbol, las sesiones de las Cortes Constituyentes, la Lotería Nacional y los grandes momentos históricos fueron escuchado por este nuevo medio (Mainer, 2006, p. 75-76).

### 2.5. Mihura, Madrid y la II República

Como se ha dicho, Madrid fue una ciudad privilegiada donde los intercambios culturales y la política tuvieron una vida brillante. Madrid fue una ciudad donde la izquierda política y cultural consiguió bastantes apoyos.

Miguel Mihura había nacido en esta ciudad a principios del siglo XX y se formó durante los años de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Sin bien creciera bajo la dictadura, su juventud y su educación fue libre y sin preocupaciones. El Madrid en que nació intentaba dejar de ser una ciudad provinciana atrasada. De hecho, se registró en pocos años un proceso de modernización que fue tan rápido que a los madrileños no les pareció posible por la rapidez con que se realizaban los edificios e incluso no tenían palabras en el momento en que se inauguraba una nueva construcción.

Hablando de su ciudad, Mihura había dicho de manera apócrifa: “Cuando yo estaba a punto de nacer, Madrid no se había inventado todavía, y hubo que inventarlo para que naciese yo”(Moreiro, 2004, p. 34).

Cuando fue proclamada la II República en 1931, él estaba enfermo y retirado en el chalé familiar de Chamartín de la Rosa y se ponía al día de lo que ocurría en la España de su tiempo a través de los periódicos, de la radio y de las conversaciones con sus amigos de tertulia que acudían a visitarlo. Este período corresponde a las últimas colaboraciones en la revista humorística *Gutiérrez* y a la escritura de su primera obra teatral *Tres sombreros de copa*. La revista, a lo largo de los años, se reveló en sus artículos más cercana a la política y Mihura, si bien no le gustaba para nada escribir de política de su época porque esto nunca le interesó, presentó sin embargo en sus escritos la alusión a una realidad precisa y polémica que remitía a las novedades aportadas por la política republicana.

Bajo la epígrafe “Las más bellas estampas de la revolución” (“Marineros”, “la huelga”, y “Aristócratas”) escribió sobre lo que ocurría en su tiempo tratando los temas de la revuelta de los marineros rusos, de la huelga, de la suerte de los aristócratas, de la incertidumbre de la soberanía del rey, de la nueva cultura, de las obras de caridad, el amor libre y el ambiente carcelario. Comentó también los logros del bienio reformador de la II República. Otro trabajo “comprometido” es el relato *La cultura*<sup>24</sup> en el que se habla de las campañas alfabetizadoras impulsadas por el gobierno republicano. Su opinión parece no estar a favor de la política educativa republicana (Moreiro, 2004, p. 109).

---

<sup>24</sup>*Gutiérrez*, de 28 enero de 1933.

Según Elvira Díaz<sup>25</sup>, en estos escritos de Mihura hay una intención política definida. Sin embargo, si pensamos en la “alergia” (casi rechazo) que Mihura tenía para la política, es más conveniente pensar que estos textos son textos que él concibió de manera irónica, cuyo objetivo era ir contra de los clichés políticos que se crearon con los reformadores. Luego, Mihura metió los republicanos de izquierda todos en el mismo saco sin distinción ni crítica, dado que él casi siempre se alejó del compromiso político porque decía que no le interesaba nada. De hecho, en sus trabajos nunca faltó la ironía y la tomadura de pelo y en este caso se podría decir que el intento era lo mismo.

Además, si se piensa que se describía asimismo como un hombre moderado, discreto, temeroso, indolente, calculador y escéptico, no sorprende que los conceptos republicanos como el de ‘democracia’, ‘solidaridad’, ‘libertades públicas’, ‘progreso social’ nunca le interesaron y tampoco el compromiso o la lucha activa en la política. En efecto, él deseaba una vida tranquila y vivir como un “señorito” que como figura en la bando republicano no estaba bien vista (Ríos-Carratalá, 2006, n.d.).

### 3. La “otra” generación del ’27

En este contexto se formaron grupos que pasaban las horas en los cafés, que eran más que unos lugares públicos: eran una manera de vivir, de encontrar a otras personas, de socializar y de compartir ideas y argumentos que fue lo que hicieron las llamadas “generaciones” que se constituyeron en España no solo en los años veinte, sino antes. Durante esos años, se creó un grupo que fue llamado “la generación del 27” y que fue muy grande e importante, constituido por poetas, novelistas, periodistas, artistas, pintores, etc. que se reunía para compartir ideas y opiniones. Por lo tanto, esta generación fue un grupo formado por diferentes figuras que se dedicaban a distintas formas artísticas.

Hablando de la “otra” generación del 27, se puede decir que fue una generación dentro de la generación del 27, la que fue llamada por uno de sus miembros, José López Rubio, “otra” generación del 27 compuesta por otros personajes que se especializaron sobre todo en periodismo y teatro. Una generación que se dedicó a renovar el humor contemporáneo que surge paralelamente a la ya citada “generación del 27” (Sánchez Castro, 2007, p.17).

Ellos no eran tradicionales hombres de biblioteca, tampoco se consideraban “hombres de letras” como en cambio lo eran los miembros de la “generación del 27”; ni eran intelectuales académicos pero leían mucho, entre libros, periódicos, revistas, y frecuentaban lugares donde se encontraban también autores y personajes del extranjero. Éste era el bagaje cultural de estos individuos. Todos ellos procedían de la clase burguesa aunque López Rubio y Neville fueran de una clase social más elevada (Neville fue conde de Berlanga). Jardiel Poncela y Miguel Mihura compartían el hecho de que los padres fueron hombres del mundo artístico; en cambio, sobre la biografía de Antonio de Lara “Tono” (que Gómez de la Serna consideraba el alma del

---

<sup>25</sup>Una escritora que se ha dedicado a comentar estos escritos de Mihura en los artículos “Histoire et parodie: l’humoriste Miguel Mihura (1905-1977) et la politique éducative républicaine espagnole”, y “Humor et politique: Gutiérrez (1927-1934) et l’actualité des années trente”.

grupo por “su actitud frente a la vida, un dejarse caer en chistes que no parecían chistes, [...]” nadie sabía mucho , tampoco sus amigos de la época (Moreiro, 2004, p.70).

Sin embargo, cuando entendieron que compartían ideas y tenían afinidades más estéticas que éticas y políticas, se formó un núcleo de amigos que hablaba de todo y comentaba los chistes, artículos, ensayos, dibujos reuniéndose en los cafés<sup>26</sup> que eran los lugares privilegiados de la vida cultural de la ciudad y donde pasaban por allí escritores, periodistas, políticos, artistas, profesores, etc para ponerse al día sobre las tendencias .

De hecho, se hablaba de las tendencias europeas, de arte, y también de autores extranjeros: fue en estas ocasiones en que el humorismo italiano tuvo contacto con el humorismo español. El escritor italiano Pitigrilli (seudonimo de Dino Segre), o también el francés Pierre Cami fueron escritores significativos de la época y ‘los más plagiados’ por los humoristas. Mihura hablando del escritor italiano, dijo que ese autor había influido y revolucionado a todos los humoristas no solo españoles, sino del mundo, con su humor ‘desvergonzado, cínico, pesimista’. Pitigrilli se había ocupado en el dar una línea teórica al humor y había dicho que ‘la risa es la aritmética elemental; el humorismo es el álgebra; la ironía es el cálculo infinitesimal; el humorista: un niño que silba al atravesar las habitaciones oscuras para esconderse a sí mismo su propio miedo’. Miguel Mihura conoció a Pitigrilli en ocasión de un viaje a Buenos Aires donde el escritor italiano estaba exiliado. (Moreiro, 2004, p. 80).

### ***3.1. El año de las revistas***

El año 1927 se caracterizó por ser un año de la redacción de muchas revistas desparramadas por el territorio y esto puso en evidencia un hecho, es decir que también la vida cultural en las provincias se había actualizado bajo la dictadura: encontramos revistas como *La Gaceta Literaria*, *Verso y Prosa*, *Carmen y Lola*, *Papel de Aleluyas*, *La Rosa de los Vientos*, (Mainer,2000, p.337). De hecho, se puede decir que el origen de muchas revistas por intervención de esta generación que vivía en Madrid en ese año, no fue solamente un fenómeno madrileño, sino también una manifestación de otros núcleos creativos procedentes de otras ciudades como por ejemplo Sevilla, Málaga, las Islas Canarias, o Cataluña. En efecto, en estas zonas habían importantes revistas y esto demostró que había una conexión estrecha entre los jóvenes madrileños y los de las otras ciudades y cómo la cultura no tenía un carácter local. Algunos ejemplos:

- *Mediodía* (Sevilla),
- *Gaceta de Arte* (Islas Canarias);
- *Litoral* fundada en 1926 en Málaga;
- *Gallo* fundada en Granada en 1928 por García Lorca;

---

<sup>26</sup> El café elegido por este grupo fue el café La Granja el Henar. Allí se reunían allí también otros personajes visibles de la intelectualidad y de la farándula madrileñas. Para ellos, el café era un espacio muy importante, que Edgar Neville había definido como un “fenómeno social”. También Ramón Gómez de la Serna se reunía en el café “Pombo” donde tenía su tertulías.

- *Versos y prosa* fundada en 1927 en Murcia;
- *Revista de occidente, Carmen y Lola* revistas poéticas fundadas en 1927;
- *Índice*;
- *Buen Humor, Cosquillas, Varieté, Gutiérrez* revistas humorísticas.

### 3.2. *Los padres de los humoristas*

El grupo de la “otra” generación del 27 estuvieron fascinados sobre todo por la figura de Ramón Gómez de la Serna, cuyo ‘papel de precursor, jefe y pontífice del vanguardismo español de principios del siglo es de una importancia indudable’ (Sanchez Castro, 2006, p.18). De hecho, él fue quien les había abierto el mundo del verdadero humor a los jóvenes humoristas respirando así ‘un aire nuevo’ (Moreiro, 2004, p. 76). Gómez de la Serna así hablaba del humor en su manifiesto fundacional de humorismo en la *Revista de Occidente* en 1928:

“La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. [...] El humor ha acabado con el miedo, debe acabar aún más con él. Cosa importantísima, porque sabido es que el miedo es el peor consejero de la vida, el mayor creador de obsesiones y prejuicios. 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. El humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismo y de trucos. Lo que parece en él truco es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que antes se quedaban escondidas y sin delación y que por eso eran más responsables y graves. [...] El humorismo se falta a esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas. [...] el humor entra en las cosas. [...] Frente al humorismo, que debe ser una maravilla de dosificación- y en eso entra el estro poético del humorista y su verdadera vocación- está el amarguismo. En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos.” (Moreiro, 2004, p.77).

Los humoristas de la “otra” generación del 27 heredaron de él una nueva manera de percibir la realidad y un uso del lenguaje muy diferente.

Otra figura importante para este grupo fue el periodista gallego Julio Camba (1882-1962). De él se apreció la imparcialidad, la renovación del artículo de costumbre, el recurso de un tono amable y ligero y la capacidad de saber verle la trampa a todo. Cuando murió se le dedicó un artículo donde se elogiaban sus cualidades de humorista que no tomaba partido, que se limitaba a descubrir las tonterías y a señalarlas (Moreiro, 2004, p. 75).

Otra figura fue Wenceslao Fernández Flórez que interesó al grupo con sus artículos, novelas y con la definición muy escéptica del humor como ‘la sonrisa de una desilusión’. Él fue importante sobre todo para Miguel Mihura quien afirmó que este escritor fue el personaje que le enseñó a reírse de manera humilde y dulce de uno mismo (Moreiro, 2004, p.76).

Desde el punto de vista gráfico muy importante fue Manuel Tovar : un caricaturista muy conocido en aquel entonces, uno de los más celebrados humorista y el verdadero precursor del humorismo gráfico de los

primeros años del siglo XX. Había trabajado como dibujante en revistas y periódicos madrileños y sobre todo en el diario *La Voz*. Se relaciona sobre todo con Miguel Mihura porque fue Tovar el responsable que facilitó la primera colaboración mihuriana en la prensa (Moreiro,2004, p. 51).

### **3.3. Los miembros de esta generación de humoristas**

Los que componían la “otra” generación fueron: José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura y Antonio de Lara, apodado “Tono”, que empezaron su carrera como escritores humoristas en unas revistas como por ejemplo *Buen Humor*, fundada ya en 1921 y que luego heredó el semanario *Gutiérrez*. Durante la Guerra Civil éstos colaboraron en la redacción de la revista de combate *La Ametralladora*. Acabada la guerra, se dedicaron a la redacción de artículos en la revista fundada por Miguel Mihura *La Codorniz*.

¿Qué hicieron estos hombres? Como había dicho López Rubio en su discurso de ingreso en la Real Academia en 1983:

“retorcieron y descoyuntaron el humor que andaba demasiado coyuntado [...].Con el aire de sus primeros cuentos, de sus primeros chistes y sus recientes guiones cinematográficos, dieron un poco la vuelta al teatro de su tiempo...Manejaban, personificados,la muerte, la conciencia, el diablo, los aparecidos, los que dan marcha atrás a sus vidas, los que duermen cien años..Y todo ello sin nada de política, nada de paisaje. Ningún chiste fácil ni zafio, la actualidad indispensable..”

(Sánchez Castro, 2007, p.19)

### **3.4. El objetivo**

Todos ellos se guiaron por el deber del humorista en la búsqueda de la risa intelectual, conseguida a través de la sorpresa que produce la originalidad de una frase, de una observación; lejos de incluir en sus obras sentimentalismo o ternurismo -porque el humorismo, como afirma Evaristo Acevedo<sup>27</sup>-, se manifiesta en contra de éstos (Sánchez Castro, 2007, p.19)- y desde una “postura suprasocial porque el humor se constituye más allá de los intereses sociales”. Entonces se puede ver porque “otra” generación : no hay una voluntad de comprometerse desde el punto de vista político y social. Este humor, como había dicho el profesor Fernando Lázaro Carreter:

“es nuevo y pulcro, puramente espiritual, exento de rudeza, irónico sin agresión, basado en la inteligencia, enemigo del tópico, lírico y tierno, amable siempre con los hombres que merecen ser amados, y adusto sólo ante lo tosco, rudo, amenazante y dogmático”

---

<sup>27</sup>Humorista y escritor; colaborador en *La Codorniz* en los años 50.

(Sánchez Castro,2006,p.19)

Miguel Mihura había descrito así a los humoristas en “Cuentos para perros”:

“Antes que nada, lo primero que hacemos los humoristas es nacer. [...].Nuestro nacimiento es muy gracioso.[...]. Cuando está toda la familia esperando que nazcamos, con esa cara de sueño que tienen los que esperan la llegada de un niño y los que esperan la llegada del mixto del Toledo, nosotros nos hacemos los tontos y no nacemos, para hacerles rabiar. [...] y nosotros, para ganar dinero, como somos humoristas, escribimos unos artículos diciendo que la atmósfera del café es sana como la brisa del mar, y que la brisa del mar es insana como la atmósfera del café. Y luego otro diciendo que los ferrocarriles andan despacio como las vacas, y que las vacas corren como los ferrocarriles. Y así, muchos. [...]

Hasta que un día nos morimos. Pero como somos humoristas, resucitamos solamente para dar un susto a la criada. Y luego volvemos a morir. Pero volvemos a resucitar. Hasta que, al fin, nos morimos definitivamente. Nuestra vida es muy graciosa. Vengan ustedes a vernos al café. Se reirán mucho. Nos dan de comer a las ocho y cuarto. Los niños pagan la mitad de precio.”

(Sánchez Castro, 2007, p.17)

Palabras que hacen sonreír por la sencillez y por la ironía que Mihura utilizó siempre como herramienta de escritura hablando de la sociedad y de las costumbres de su época. No hay agresividad ni polémica, pero en el mismo tiempo se percibe su visión ante la vida. Otro elemento que caracterizó tanto él como sus amigos, fue el hecho de no considerarse intelectuales ni hombres de letras que no quieren ser filósofos o transmitir mensajes moralizadores. A propósito decía que “el escritor no tiene misión alguna dentro de la sociedad.[...]” (De Miguel Martínez, 1997, p.282).

Este fue el tipo de orientación que se planteó en él y en esta “otra” generación que se diferenció de la generación de los poetas por la postura ante la cultura y por el tipo de campo artístico en que ellos trabajaban. Fue la generación del humor nuevo que rompió y se separó totalmente respecto al humor de los precedentes y de los coetáneos manifestándose, como ya se puede intuir en este discurso de Mihura, a partir del lenguaje. Así, se trató de una verdadera generación precursora de humoristas nuevos que se empeñaron en la renovación del humor español tradicional, tanto en la literatura en general como en el teatro español a través de sus comedias y colaboraciones en las revistas y en los periódicos.

López Rubio, Jardiel Poncela, Neville, Mihura y “Tono” se propusieron como herederos españoles de un aspecto de las vanguardias que habían en Europa: es decir, el descubrimiento de lo “absurdo” como elemento que podía renovar el humorismo tradicional. (Calvi, 2014, p. 181)

#### 4. El camino de Miguel Mihura hacia el humor

Como se ha dicho, el 27 fue un año en el que proliferaron muchas revistas de diferentes tipos<sup>28</sup> y dado que en este trabajo se habla de un autor que manejaba con cierta confianza el “humor”, aquí se verá en que tipo de contexto cultural se movía él y también sus compañeros . Ya de joven Miguel Mihura se había introducido en el mundo de las revistas empezando a colaborar como dibujante y autor de artículos.

Los contactos y las relaciones profesionales que el padre de Miguel Mihura tuvo con el mundo de la farándula, ayudaron al joven Mihura en conocer a dramaturgos, publicistas y dibujantes en el ambiente periodístico. Entre ellos, el que fue importante y que lo influyó mucho fue Manuel Tovar precursor del humorismo gráfico de los primeros años del siglo XX que conoció al joven Mihura y captó su talento ayudándolo a publicar su primer relato intitulado “Tragedia breve de señorita”. Por lo tanto, ya en 1922 Mihura tuvo su primera colaboración con la prensa (Moreiro, 2004, p.51).

##### 4.1. Las revistas de la prensa frívola

El camino de Mihura hacia el humor tuvo una parada de pocos años que a pesar de todo, le sirvió como experiencia para aprender y buscar su identidad. Su carrera profesional empezó como escritor del género galante, cuya producción durante los años de la dictadura primoverrista tuvo un éxito extraordinario.

En 1924 comenzó a publicar regularmente dibujos y escritos en una revista de la prensa frívola, llamada *Muchas Gracias*, cuyo editor fue Artemio Precioso, conocido por las tertulias de café por sus “revistas galantes” y esto le causó muchos problemas con la censura. En *Muchas Gracias*, dio cabida a los humoristas consagrados como Julio Camba, o Gómez de la Serna, y a los jóvenes que empezaban su carrera, como Miguel Mihura que fue llevado ante Precioso para que trabajara como dibujante en las páginas de su revista cómico-satírica nacida bajo la dictadura y que tuvo que moverse según los límites. Como afirmó López Ruiz, al principio “comenzó a publicarse a título de humor puro y sin mancha” (cit. por Moreiro, 2004, p.61), luego cambió su rumbo retomando los tópicos que Precioso ya había explotado unos años antes, juntando artículos de teatro, de literatura, crónicas y actualidad con dibujos de señoritas sugestivas -presentando así la figura de la mujer moderna en los años 20<sup>29</sup> -, chistes explícitos, fotografías de cupletistas y modelos ligeras de ropas, relatos eróticos y anuncios. Por lo que se puede entender de esas colaboraciones y de los productos de esta revista, la mujer se la consideraba un simple objeto de placer en esos años. Incluso el joven Mihura, aún en búsqueda de su identidad, representaba en esta manera tan peyorativa en sus escritos y en sus dibujos

---

<sup>28</sup>Mientras que por un lado se constituyeron estos tipos de revistas, por otro, aunque la dictadura imponía la censura previa o castigaba las publicaciones con multas o cierres, ya antes se registró un desarrollo extraordinario de otro tipo de revistas y de novelas de género sicalíptico. El editor Artemio Precioso en los años 20 había lanzado la colección semanal “La novela de hoy” y luego “La novela de noche” que eran colecciones dedicadas a la edición de relatos eróticos para hombres que tuvieron mucho éxito aunque el editor fuera muchas veces sancionado por la censura. ¿Por qué se menciona esto? Porque Miguel Mihura empezó a trabajar en estas ediciones como dibujante de las cubiertas.

<sup>29</sup>Esto remite a aquel tipo de mujer ya mencionado en este capítulo cuando se habla de “La Garçonne”.

el sexo femenino con el objetivo de encontrar la complicidad de los lectores masculinos jóvenes como él. En ese período, decía cosas así: ‘la mujer es una cosa con bragas que sirve para ocupar el cuarto de baño todos los días de once a dos menos veinticinco’; ‘las señoritas españolas son unas cosas bajas, que tienen padres, y que sirven para ocupar el cuarto de baño siete horas diarias’. En general, los relatos escritos por Mihura en esta revista presentaban características parecidas con tonos de misoginia y de sátira, incluso de pornografía sobre todo en las últimas colaboraciones. Ya a partir de estas colaboraciones, el joven Mihura anunciaba su lucha contra los tópicos (Moreiro, 2004, p. 64).

Acabada esta experiencia, el camino de Mihura hacia el humor pasó por otra revista, *Cosquillas*, editada en 1926, en la que colaboró como dibujante. De esta colaboración salieron el humor gráfico en sus ilustraciones y el estilo propio de sus monos. Desde el punto de vista literario Mihura intentó explicar su visión de la mujer y de las relaciones entre hombres y mujeres, desde el mismo punto de vista que presentó en *Muchas Gracias*. Por lo tanto, poco a poco su estilo empezó a depurarse.

Con *Varieté*, una revista cómica y de espectáculos más refinada y editada en 1927, el mismo año de fundación de muchas otras revistas literarias y artísticas de la generación del 27, Mihura seguía publicando con regularidad sus relatos y sus dibujos en los que sus personajes característicos ya tenían un perfil fijo como por ejemplo el caballero de aire despistado o la señorita ingenua. Con respecto a los relatos sobre múltiples tipos de mujeres tuvieron un tono menos agresivo y más irónicos que los anteriores (Moreiro, 2004, p. 66)

#### ***4.2. Las revistas de humor***

Acabado con el mundo de las revistas frívolas, empezó a trabajar por una revista con un estilo diferente que propusiera el alejamiento de la comicidad frívola y del chiste tradicional e intentase la transformación y la renovación del humor español. Esta revista se llamaba *Buen Humor* en que colaboraron los nombres más conocidos entre los humoristas mayores (Gómez de la Serna, Camba, Tovar) y los jóvenes Jardiel Poncela, Neville, Tono (Moreiro, 2004, p. 68).

Desde el año 1926 se añadió también Mihura que así definió: “la primera revista de sonrisa que apareció en España. [...]lo absurdo, lo grotesco y lo paradójico [...]” se convirtió “en sonrisa inteligente, civilizada y de buen gusto” que todo el mundo podía leer y que “acostumbró y aficionó a la gente a leer humor” (Moreiro, 2004, p.69). Sin embargo, Mihura no pudo aportar mucho en esta revista pero ser amigos de los jóvenes humoristas con los cuales compartía afinidades estéticas.

La revista de humor más importante para la carrera como dibujante y escritor de Mihura y que le instruyó fue *Gutiérrez*. La revista fue editada por el humorista gráfico K-Hito (alias Ricardo García López) y de hecho marcó esa época por lo que proponía en sus artículos: la huida de la rutina y la renovación continua. “Gutiérrez: probo funcionario, celoso oficinista, será el representante en la prensa de la mesocracia de la sufrida clase media” (Moreiro, 2004, p.91) cuya caricatura fue dibujada en una servilleta en el café La

Granja del Henar por K-Hito y a su alrededor sus contertulios, cada uno escribiendo una frase para definir el perfil de este nuevo personaje, encarnación del funcionario.

De esta experiencia Mihura aprendió a trabajar “como capitán de un equipo; a reunir los colaboradores, casi diariamente, y a darles instrucciones y consignas que se ponían en práctica sobre la marcha” que luego puso en práctica en *La Ametralladora* y en *La Codorniz* y a orientar y a dirigir sus colaboradores.

En la revista se relataban asuntos distintos: eran frecuentes los relatos satíricos de la vida cotidiana o las ironías en torno al contexto cultural de otros intelectuales que habían acogido algunas novedades de las vanguardias. Su papel fue muy importante en el panorama cultural porque gracias a su intención y su publicación sistemática y coherente con su estética, se convirtió en la revista que renovó el panorama del humor español. La revista se basaba en la parodia de los asuntos más serios y tomaba el pelo las revistas de prensa seria y los tópicos de la sociedad con ironía y ligereza.

La dirección firme, coherente y la imaginación de K-Hito fueron el punto fuerte que garantizó el éxito de esta nueva revista muy innovadora. Todo esto duró hasta la marcha de varios colaboradores a Hollywood y la revista tuvo que cerrar sus puertas con la proclamación de la República. Quizás fuera por su lado político que luego se fue más evidente (aunque no tomó parte en ningún partido) que tenía el objetivo de buscar el ridículo en todas las partes. O quizás por el cansancio del lector (Moreiro, 2004, p. 93)

#### ***4.3. La experiencia de Mihura en Gutiérrez***

El trabajo en *Gutiérrez* sirvió a Mihura para perfeccionarse como dibujante y para llegar a trazar los rasgos típicos de sus *monos*. Por lo tanto, se especializó en el dibujar siempre a un mismo personaje: un hombrecito distraído, perplejo, que no habla pero que hace hablar a través de la expresividad de la cara. Los personajes femeninos que dibuja con menor frecuencia son mujercitas de aspecto inocente, que se diferenciaron de la imagen moderna de otros dibujantes.

Otro personaje fue el “bajito cabezón, barbudo o bigotudo” que representaba el trato grotesco del mundo de la burguesía que Mihura utilizó también en *La Ametralladora* y en *La Codorniz*. Estos personajes mihurianos se habían convertido en tipos que todo el mundo reconocía por sus tratos. A confirmar esto fue Josefina Carabias<sup>30</sup> que escribió sobre Mihura cuando murió, afirmando que su estilo estaba muy conocido entre los jóvenes (se hablaba de los “señores de Mihura” por el trato inequívoco que desde *Gutiérrez* en adelante caracterizó sus dibujos).

Y esto fue lo que ocurría con sus dibujos. ¿Cómo escritor? ¿Qué hizo? Mihura empezó su trabajo deshaciendo la realidad para buscar el lado engañoso a través de un lenguaje alógico, confuso, infantil dudoso de la lengua misma como sistema de comunicación. La ironía y la parodia fueron para él poderosos

---

<sup>30</sup>Abogada, escritora, locutora, corresponsal y periodista española que ejerció el periodismo durante la II República, la época franquista y la Transición.

instrumentos que servían para demostrar el vacío del lenguaje y de los sistemas comunicativos que se habían empobrecido por un uso repetitivo y automático<sup>31</sup>.

Con respecto a los temas tratados por Mihura, hay que decir que siempre utilizó la ironía y una crítica muy tenue: el niño abandonado, la vida hogareña, el matrimonio, los animales<sup>32</sup> que constituyen sus blancos preferidos. A él le gustaba romper los tópicos y parodiarlos, casi llegando al absurdo en sus escritos. El catálogo de los personajes estuvo más amplio confirmando siempre el tono irónico: niños infelices y sin conciencia, mendigos felices, mujeres virtuosas pero también de vida alegre, etc. Son personajes esquemáticos ya que no tienen relación con la realidad.

El objetivo de su trabajo se basó en el pensamiento de Gómez de la Serna quien había comprendido la necesidad de buscar otras vías para explicar la realidad que hasta cierto momento había sido por medio de la razón. Cambiar de perspectiva encontrando en el humor el “puente ideal” para “mirar el mundo con otros ojos” (Moreiro, 2004, p. 100).

#### ***4.4. 1927: no sólo año de revistas***

La década entre los años 20 y 30 fue para España una década muy brillante y proliferante de ideas y novedades desde el punto de vista cultural que acogió no solo las tendencias de Europa, sino también de América. Es importante citar lo que ocurrió en esos años porque la “otra” generación del 27 fue incluida y participó en este nuevo panorama: es decir la llegada del cine sonoro. De hecho, entre los contertulios del café La Granja El Henar habían escritores y dibujantes humoristas que se dedicaban al cine o la crítica cinematográfica y con la llegada del cine sonoro los miembros del grupo tuvieron la posibilidad de convertirlo de un tema mero de conversación a un interés y un empleo propiamente dicho.

El siglo XX ha sido el siglo del cinematógrafo y según Ramón Buckley y John Crispin<sup>33</sup>:

“el cine fue algo más que una nueva forma de arte que se popularizó en lo años 20. Fue, antes que nada, el nuevo par de ojos que la humanidad necesitaba para poder ver la nueva realidad urbana. El cine no se limitaba a captar un objeto, sino a transformarlo e incluso interpretarlo para el espectador.”

(Romera Castillo, 1995, p.8)

Este año fue un año clave porque además de ser el momento en que en España nacieron muchas revistas relevantes para el contexto cultural, al otro lado del océano en este mismo año se estrenó la primera película sonora titulada “The jazz singer”<sup>34</sup> de Alan Crosland que puso en marcha la época del cine hablado y de la industria cinematográfica mientras que en Europa se veía “Berlín, sinfonía de una ciudad” de Walter

---

<sup>31</sup>Esto remite al teatro del absurdo y a los personajes que hablan sin decir nada.

<sup>32</sup>Los vanguardistas tendían a declararse enamorados de la ciudad y a no considerar el campo. Mihura siguió este rumbo burlándose de la vida del campo en contacto con la naturaleza y con la fauna que él gustaba poco y que parodió en sus relatos.

<sup>33</sup> Buckley, R. y Crispin, J., *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza, Madrid, 1973, p.205.

<sup>34</sup>Primer largometraje parcialmente con sonido sincronizado.

Ruttman, película aún muda. Esta novedad americana conllevó que se rodearon varias versiones de la misma película en distintos idiomas porque el sistema de doblaje no estaba todavía puesto en marcha. ¿Cómo se incluyeron los humoristas españoles en este mecanismo? Entre ellos había el madrileño Edgar Neville que fue nombrado primer secretario de Embajada en Washington y había conocido a Charlie Chaplin durante sus vacaciones en Hollywood y eran amigos.<sup>35</sup> Por lo tanto, fue Neville el promotor de la aventura americana y gracias a esta importante amistad, fue más fácil para estos personajes, como López Rubio, Antonio de Lara “Tono”, o Jardiel Poncela, entrar y acercarse al mundo cinematográfico en los años 30.

Ellos lograron dar vuelta al concepto y a la práctica del humor en España gracias a esta experiencia en Estados Unidos que era un país asociado a la idea de “lo nuevo” donde convivían razas, lenguas y religiones distintas y todo esto era cosa insólita para un español. Los Estados Unidos eran el país donde la riqueza estaba al alcance de la mano hasta que cayó en la Depresión del 29. Estos humoristas frecuentaron este ambiente rico donde habían productores implacables, actrices guapas, costumbres más libres y deportivas y dinero demasiado abundante para unos jóvenes que procedían de un país bajo una dictadura militar y aunque vinieran de unas familias españolas burguesas, se enfrentaron a los códigos de conducta de Hollywood muy distintos de los que estaban acostumbrados. De hecho, Estados Unidos les supuso el descubrimiento de otra sensibilidad y otra forma de vivir (García Ruiz, 2007, p. 82).

Hay mucha bibliografía sobre esta aventura que tuvieron los dramaturgos españoles que colaboraron en las versiones españolas de las primeras películas sonoras (escribiendo y adaptando los diálogos) y que se relacionaron con el cine de Hollywood (cartas, relatos, artículos, etc)<sup>36</sup> pero este trabajo no tratará de esto.

Sin embargo, se tiene como enfoque el único entre estos hombres, es decir Miguel Mihura que no pudo irse a Hollywood porque en aquellos años estaba enfermo. No obstante, mediante las experiencias que sus amigos tuvieron en el cine americano, también él pudo colaborar en este ámbito y sobre todo tuvo influencia en la composición de sus piezas teatrales desarrollando sus dotes como adaptador de diálogos. Junto con su hermano que tenía un gran interés por el cine y se había incorporado en el mundo cinematográfico, pudo trabajar por los estudios norteamericanos que contrataban a escritores españoles para producir versiones españolas de las películas originales. Para Mihura como para sus colegas, el cine constituyó una parte de su actividad y al mismo tiempo cultivó la narrativa y el teatro dedicándose a la publicación de textos, dibujos y artículos en las revistas españolas.

Por lo tanto, el cine tuvo un papel importante en su producción y fue significativo sobre todo durante los años 40 pero con el aproximarse de los años 50, Mihura eligió pasar al teatro (como también hicieron sus amigos López Rubio y Neville) porque se sentía “ya cansado del cine” y decepcionado porque el cine español de los años 40 estaba muy limitado desde el punto de vista económico e ideológico (García Ruiz, 2007, p. 89). De todas maneras, la relación entre cine y literatura en la práctica creativa de estos autores fue

---

<sup>35</sup>En la dedicatoria que Neville dejó al inicio de su obra *Don Clorato de Potasa*: “A mis tres grandes amigos Charles Chaplin, Ramón [Gómez de la Serna] y Juan Belmonte”

<sup>36</sup>Cf. Álvaro Armero, *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*. Madrid: Compañía Literaria, 1995 donde hay un testimonio de la presencia del grupo español de autores teatrales y guionistas en los estudios californianos.

algo común y al mismo tiempo no pretendían ser considerados literatos o cineastas, sino autores en el sentido más genérico porque para ellos era natural pasar de un campo a otro y en esto constituía su trabajo. (Ríos Carratalá, 2012, p. 2)

## 5. El humor

Se concluye este capítulo con una reflexión sobre el humor. La palabra “humor” viene del latín y no significaba lo mismo que hoy. De hecho, tiene origen médico: con el término “humor,-oris” los latinos indicaban “líquido/agua”, “humedad”, “(de planta) linfa” “disposiciones de animo” del hombre. También Gómez de la Serna recordó en su artículo titulado “Gravedad e importancia del humorismo” en *Revista de Occidente*, “el valor que se dio a la vida humoral para comprender el significado del humorismo y que se sostenía que el equilibrio de la vida se debía a la perturbación de algún humor” (Sánchez Castro, 2007, p.32). Además, Gómez de la Serna en su artículo había dicho que definir *el humorismo* es algo complejo porque

“no es cosa concreta, sino expansiva y diversificada, que ha de merecer concesiones en toda obra que se quiera sostener en pie sobre el terreno movedizo del terráqueo actual.[...]. Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todod los géneros a su razón de vivir, es de lo más difícil del mundo” (Sánchez Castro, 2007, p.23)

¿Qué pensaban los miembros de la “otra” generación del '27?

Se puede relacionar la definición que Miguel Mihura dio al humor<sup>37</sup> con la declaración de Jardiel Poncela, el “hermano mayor” para esta generación que hizo una distinción entre el “humor paralizado” y el humor que tiene que ser renovado.

La misma posición que compartían con Ramón Gómez de la Serna y Wenceslao Fernández- Floréz, los “padres” del humorismo, y que luego Jardiel Poncela volvió a proponer en esa dirección:

“el humorismo no es una escuela; es una inclinación analítica del alma, la cual resuelve en risa su análisis. [...] Para mí el humorismo, que no me parece una escuela ni siquiera una modalidad literaria, sino una postura del espíritu”  
(Sánchez Castro, 2007, p. 37).

A esa “postura” se asoció también Edgar Neville que afirmó que

---

<sup>37</sup>“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 a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante 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 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” (Mis Memorias,1948).

“el sentido del humor es una actitud ante la vida en la que el sujeto tiene los ojos muy claros y la mente muy serena, en la que el individuo no está dispuesto a creer ni a admitir los tópicos y lo establecido así como así. Es un espectador de todo lo que ocurre alrededor suyo, pero más dispuesto a encontrarle a las cosas y a las actividades el lado irónico que el dramático”

(*idem*)

Mihura consideraba el humor como “un capricho, un lujo,[...];un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión.[...] El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas [...]”. Para él, la síntesis del “nuevo humor” se situaba entre “la carcajada y la sonrisa, la sátira y la fantasía, la zafiedad y la elegancia inteligente” que además no tenía rasgo político ni tampoco intereses sociales (Moreiro, 2004, p. 68). Por tanto, el humorista no tiene el papel de provocar ni la risa fácil, tampoco la carcajada, sino “la simple sonrisa”, sin exageración<sup>38</sup>.

A este respecto, cabe señalar la reflexión hecha por Pastor Petit en la sección titulada “Qué es el humorismo y sus fronteras con la comicidad” de su libro *3000 años de humor* (1969) en que define las diferencias entre el humorismo y la comicidad. El humorismo es “burla fina que no hiere porque nace de un corazón sin odio y de una mente en la que cabe poesía; el humorismo es una actitud benévola, refinada, espiritual. El humorista es un sujeto sabio que si de algo peca es de excesivamente humano” y sigue planteando el objetivo que tiene el humorismo es decir “provocar una sonrisa interior [...]”. Al contrario, “la comicidad es mera bufonería y peca de indiscreta; la comicidad se basa en el sarcasmo y persigue el ridículo para provocar una risa tan desenfadada como inconsiderada” (Sánchez Castro, 2007, p.43-44). Por lo tanto, el humorismo tiene sentimiento, emoción, reflexión, amabilidad que se manifiesta con la sonrisa mientras que la comicidad no tiene todo esto y se manifiesta con la risa exagerada.

### 5.1. Ironía

Como se ha podido comprobar antes, el trabajo llevado a cabo por estos jóvenes en las revistas en las que colaboraron, el grupo formado por Mihura y sus amigos, iba buscando una nueva dimensión y dirección del chiste y de la caricatura y muy a menudo recurrieron en sus trabajos a las pistas irónicas, es decir utilizaron un código y un lenguaje en los que hay un doble sentido : lo que “se quiere decir” y lo que “se dice”. Fingir lo contrario de lo que se dice . En el Diccionario de la Lengua de la Real Academia se define así la ironía: la burla fina y disimulada, el tono burlón con que se dice algo; expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada. Es también la figura retórica (que también Sócrates ejercitaba como ofensiva dialéctica contra los sofistas) que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Además, la ironía puede exagerar o relativizar una descripción. Según Santiago Vilas, la ironía “está más cerca del ingenio que del humorismo, aunque es elemento componente de éste en cuanto

---

<sup>38</sup> A este respecto, Mihura había dicho que “cuando el público se ríe a carcajadas, yo me pongo triste.” (Moreiro, 2004, p. 298).

juego del intelecto. [...] se manifiesta exteriormente en una sonrisa. Usa de la paradoja [...]” (Sánchez Castro, 2007, p.47)

En los trabajos en las revistas de los humoristas se había producido a lo largo del tiempo una relación entre humoristas y lectores que aceptaron aquel estilo divertito pero no frívolo y que todo el mundo podía leer. Los tonos utilizados en las revistas no criticaban abiertamente algo en específico, sino cosas o situaciones que los lectores conocían por el hecho de compartir un conjunto de principios y costumbres, pero que se llevaban al extremo. Los humoristas se movían bien en este sentido y la ironía se demostró un instrumento útil, una contradicción admitida para expresar algo que no se decía abiertamente: el juego que invierte y valoriza lo que quiere desvalorizar (Mizzau,1989). El lector, una vez entendido este mecanismo, comparte y se hace cómplice del juego irónico hecho por el emisor. De hecho, la ironía permite este juego que los humoristas aprendieron y que aplicaron en sus textos o dibujos.

### *5.2. La ironía en la comunicación mihuriana*

Por lo tanto Mihura, como sus compañeros, había entendido bien el mecanismo de la ironía que utilizó siempre en escritos, dibujos, diálogos teatrales, que empleó también más allá de su producción: fue una actitud vital rastreable también en sus entrevistas o sus cartas personales. A veces, lo que decía parecía lo contrario de lo que quería decir. O si pensamos en la diatriba que tuvo con Jardiel Poncela que en cambio fue muy directo, en vez de atacarlo abiertamente, él se sirvió de la ironía para amortigar los tonos polémicos surgidos en esta situación (De Miguel Martínez, 1997, p. 280).

La ironía se puede definir como su regla vital y como algo que regula los excesos, las desproporciones de la vida, los extremos. Mihura se encontraba bien en esta posición y esto se lo ve también en sus piezas teatrales donde no se encuentran situaciones extremas explícitamente relatadas, sino todo tiene su tamaño.

Esta fue realmente su actitud hacia la vida y hacia sí mismo. Quizás por enfrentarse con su tímidez, la ironía puede haberlo ayudado en la construcción de su postura personal y profesional. Se convirtió en humorista que subvirtió totalmente la comunicación utilizando la ironía como recurso narrativo en sus escritos y en sus obras teatrales demostrando que el lenguaje no es sólo un medio de comunicación, sino ante todo invención, construcción o fuerza de desmantelamiento simbólico. Y además que las convenciones, los papeles fijos, el mundo así como está tienen un carácter arbitrario que pueden transformarse y ser diferente con respecto a cómo están. Esto se ve en sus escritos donde se ve la lucha contra los tópicos sociales, las costumbres y los extremos que nunca le habían gustado (Sánchez Castro, 2007, p. 85).

### 5.3. *¿Que camino sigue Mihura?*

En la producción de Mihura se produce un humor inocuo que convive con la constante gana de destruir los tópicos y los convencionalismos de la sociedad que no permiten la posibilidad de renovarse. Sin embargo, los personajes mihurianos no se enfrentan nunca con la sociedad y con las normas y prejuicios, no cambian su posición, sino que buscan otro proceso individual alternativo y al margen de la sociedad (como hizo el mismo Mihura durante y sobre todo al final de su vida).

Su humor no tiene aquel esfuerzo moralizador sino el eje de “comprender que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tan como son, porque esto es pecado y pedantería” (Sánchez Castro, 2007, p. 86).

# Capítulo 2

## 1. La producción mihuriana

Mucho tiempo antes de que empezara la Guerra Civil, el joven Miguel Mihura estaba buscando su camino individual y profesional. Y esto lo intentaban hacer también sus amigos de tertulia.

A finales de los años 20 Neville, Jardiel Poncela, Mihura, Tono y López Rubio trabajaban juntos en revistas humorísticas, publicaban cuentos, escritos, artículos e incluso estrenaron en teatro. Sus primeros encuentros se produjeron en estas revistas; luego pasaron al cine dentro y fuera de España, lo que les dejó una huella imborrable, y luego llegaron al teatro, en el que manifestaron “la madurez de su labor más lograda” (De Miguel Martínez, 2005, p. 88). Por el hecho de que se encontraban en el café para compartir sus ideas, es normal que ellos poseyeran notables elementos comunes en cuanto a la renovación del teatro de humor. El teatro fue el lugar donde acabaron por encontrarse de nuevo, como en las revistas de humor a los comienzos. Esto explica también las colaboraciones siguientes que tuvieron entre ellos.

Además, según Gómez de la Serna que consideraba el humor como el “ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo, aunque no lo crea”<sup>39</sup>, esto se reflejó en estos autores que utilizaron los dibujos, los escritos y el teatro para transmitir esta nueva manera de ver la realidad (*idem*).

Sin embargo, los miembros del grupo tuvieron posturas diferentes: Jardiel Poncela tenía una idea precisa de lo que quería hacer que explicitó años antes en un plan “inspirado en un deseo de mejora del teatro”. Su intento era transformar la *comicidad* en *humorismo* y reaccionó con fuerza a un teatro “asqueroso” que se dedicaba a satisfacer el gusto del público.

Por otra parte, Miguel Mihura que tuvo una postura diferente: era más tímido, reservado e introvertido que “no pretendía renovar el teatro, ni renovar el humor, ni renovar nada”, un hombre perezoso y atrasado por lo que concernía la puntualidad de la consigna de los trabajos que le pedían. A pesar de esto, él registró en estos años una gran producción, entre artículos, escritos, obras en colaboración, dibujos, en los que plasmaba con claridad sus ideas que mantuvo así y que pasaron luego en su primera obra teatral. Se registra entonces una coherencia a pesar de sus declaraciones que en cierto modo despistaban (De Miguel Martínez, 2005, p. 89).

### 1.1. Periodismo

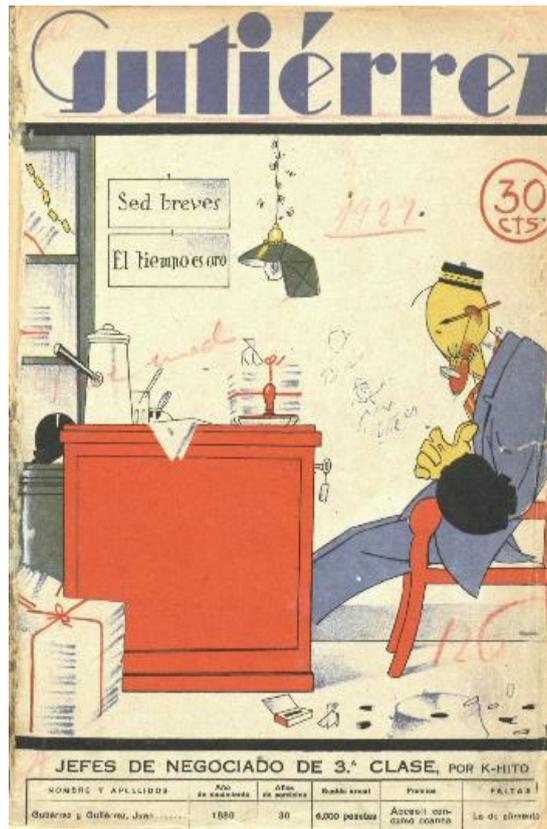
Mihura ya de joven había colaborado como dibujante y articulista en unas revistas humorísticas como *Buen Humor*<sup>40</sup>, *Muchas Gracias*<sup>41</sup>, *Gutiérrez* y otras revistas análogas que se publicaron antes de la guerra civil. Fue sobre todo la revista *Gutiérrez* la que marcó a Mihura como escritor humorista.

---

<sup>39</sup> El artículo se publicó en *Revista de Occidente* en febrero 1928, pp. 348-360.

<sup>40</sup> Dirigido por “Sileno”, comenzó su publicación en Madrid en 1927

<sup>41</sup> Dirigido por Artemio Precioso. Primer número publicado en 1924.



*Gutiérrez, número 1*

El modo en que la revista fue intitulada tomaba el pelo al trabajo de este personaje, un burócrata, llamado justamente “Gutiérrez”<sup>42</sup>. El objetivo era quitar la coincidencia entre el individuo y el trabajo que uno hace porque el tema del empleo fijo no gustaba para nada a los humoristas.

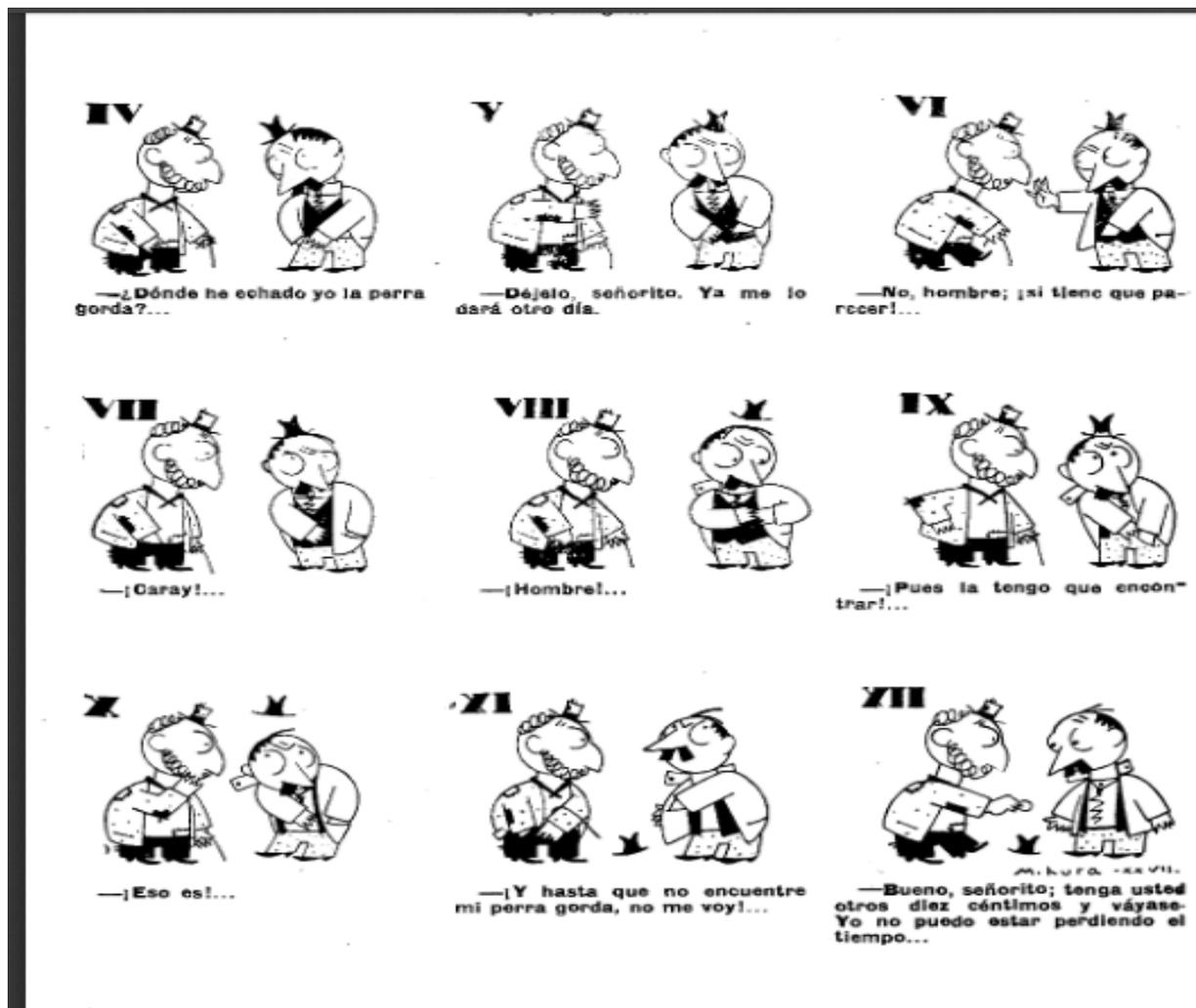
Las colaboraciones en las revistas fueron muy importantes para todos ellos. En *Gutiérrez* que tuvo vida desde 1927 hasta 1934, se delinearon las temáticas, las palabras y las nuevas modalidades del humor inteligente que se diferenciaba por la lucha contra los tópicos, por la visión de la realidad desde nuevos y extraños puntos de vista y por el gusto más evidente para lo inverosímil. *Gutiérrez* fue la revista que marcó el pasaje de la sátira de 800 al humorismo inverosímil en el que se desarrollaron tanto el texto como la ilustración o la viñeta. Dirigida por K-Hito, que era un caricaturista, fue bien acogida por el público hasta 1934 (Chierichetti, 1999, p.180).

### **1.1.1. Mihura en “Gutiérrez”**

Las temáticas frecuentes en los dibujos de Mihura y de su amigo “Tono” que como se puede ver en *Consejos a las madres* (Tono), *La difícil profesión* y *Los humoristas* (Mihura), tienen trazas de humor negro y la víctima designada era casi siempre el niño considerado un ser irritante. Cabe decir que, en el caso de Mihura,

<sup>42</sup> K-Hito cuando expuso su proyecto dijo así: “Gutiérrez,probo funcionario, celoso oficinista, será el representante en la prensa de la mesocracia de la sufrida clase media”.

el niño no era siempre su blanco fijo para denigrarlo<sup>43</sup>, sino que lo consideraba en muchos casos como el alter ego suyo. De hecho, él describía la realidad a su alrededor a través de reflexiones infantiles que eran insólitas para el lector y esto servía para crear una situación alternativa a lo que era habitual. Desde el punto de vista gráfico, el imprevisto se creaba en el tomar al pie de la letra los lugares comunes y los modismos hasta crear incluso una realidad inverosímil.



### 1.1.2. El efecto inesperado: la ruptura de la lógica

Cabe señalar que la experiencia en esta revista fue fundamental para Mihura ya que lo hizo como escritor y como dibujante. De hecho, a través de la revista pudo conectar con el “humor nuevo” que luego marcó toda su producción posterior. Este humor que no pretendía ser moralizador, sino mostrar una realidad diferente, alternativa que chocaba por las combinaciones inesperadas con respecto a lo que habitualmente se veía. Ya desde sus primeros escritos como por ejemplo *La vida de los animales contada por ellos mismos: el león*<sup>44</sup>, Mihura exploró esta estructura del humor que como dijo Koestler en “El acto de creación”, “lo cómico es

<sup>43</sup> Mihura publicó historietas también en *Macaco* un periódico de los niños, dirigida por K-Hito. Estos relatos no fueron diferentes de los publicados en la revista y participaron del estilo ingenuo elegido por el escritor.

<sup>44</sup> *Gutiérrez*, 15 de diciembre de 1928.

una actividad combinatoria que contacta zonas de conocimientos y experiencias previamente separadas, juega a ensayar híbridos, a explorar fronteras [...]”<sup>45</sup> (Alonso Feito, 2013, p. 182).

En *La guerra*<sup>46</sup> (cit. por Alonso Feito, 2013, p. 184) Mihura presentaba este acontecimiento como si fuera un hecho cotidiano y habitual. Lo que choca al lector era la presentación de la guerra como algo absurdo y grotesco, un juego de niños por parte del narrador y de los protagonistas (Alonso Feito, 2013, p. 184).

LILIÁN.-(*sentada en una silla y poniéndole redonda la cabeza a un niño que acaba de nacer y que es un rollo de manteca amasado con leche y rosas*) ¡Qué feliz que soy! Esta mañana me he casado con René y ya Dios [...] nos ha concedido un hijo para cuando mi marido se vaya a la guerra poderme despedir de él teniendo en mis brazos un rollo de manteca amasado con leche y rosas [...]

RENÉ.- (*entrando tristemente*) Amada mía, hoy no puedo venir a comer porque, como somos tan felices, me tengo que ir a la guerra con unos amigos [...]

LILIÁN.- ¿Iréis en tranvía?

RENÉ.- No. No hay combinación. Tomaremos un coche. ¿Has logrado reunir algunos rollos de manteca amasados con leche y rosas para despedirme?

LILIÁN.- Sí, aquí tengo 45. ¿Te gustan?

Por lo tanto, el humor le permitió de adentrarse en nuevos caminos estéticos, para romper los clichés y desmontar los lugares comunes y los tópicos. En el cuento *El mar*<sup>47</sup> (cit. por Alonso Feito, 2013, p. 188), se burlaba de los tópicos, de la cursilería del lenguaje y de los comportamientos típicos del romanticismo.

No faltaron tampoco los ataques a los tópicos regionales más exagerados: en *Las más bellas historia de amor y de dolor. Paco y Natí*<sup>48</sup> (cit. por Alonso Feito, p. 188) Mihura mostró cómo la literatura castiza y popular había plasmado a las personas, convirtiéndolas en imitadores de situaciones estereotipadas y falsas.

El cuento *Las profesiones y sus dramas. Tarde de sangre*<sup>49</sup> (cit. por Alonso Feito, 2013, p. 190) es otro ejemplo de la ruptura de la lógica que presenta un incipit que no tiene nada que ver con el resto del cuento y este efecto inesperado provoca la sorpresa al lector:

“Como su padre tenía una barbería en Sevilla, Currito no tuvo más remedio que dedicarse a torero. Si se hubiera dedicado a vendedor de alfombras turcas, todo el barrio lo hubiese despreciado cruelmente. La vida es así triste y emocionante.” (cit. por Alonso Feito, 2013, p. 190)

Hay otros cuentos en que en un primer momento se plantea una situación que el lector puede imaginar que sea lógica por el código lingüístico que el autor utiliza y luego es el efecto inesperado del humor que altera la lógica establecida y también el lenguaje que no cumple su deber.

---

<sup>45</sup> Koestler, *El acto de creación*, 2002.

<sup>46</sup> Gutiérrez, 27 de abril de 1929

<sup>47</sup> Gutiérrez, 17 de septiembre de 1927

<sup>48</sup> Gutiérrez, 24 de noviembre de 1928

<sup>49</sup> Gutiérrez, 17 de marzo de 1928

Por lo tanto, Mihura propone en sus relatos la ruptura con lo que el sentido común y la experiencia impone al lector presentando una nueva perspectiva que trasgrede el orden lógico de las cosas. Por ejemplo en el cuento *Un amor imposible* (cit. por Alonso Feito, 2013, p. 190) se presenta una situación absurda que al final tendrá consecuencias lógicas dentro de la ilógica situación del relato.

“Cuando los infelices enamorados quemaron las cartas, los pañuelos, los guantes, el perchero, el termosifón y la alfombra, es decir, todos sus recuerdos, ella sacó un revólver y dijo que había llegado la hora de morir.

-¿De qué forma nos matamos?- preguntó él.

-Primero me mataré yo, y luego yo te mato a ti.

-No tendrías valor, Eulalia. Es preferible que yo te mate a ti y luego tú me matas a mí.

Y así lo hicieron. Él le pegó un tiro que la deshizo. Cuando la hubo despenado le dijo:

-Ahora mátame tú a mí.

Pero como ella estaba muerta, no respondió [...] Entonces él se fue al Casino y se tomó un vermouth con anchoas.”<sup>50</sup>

De hecho, en esta primera fase de aprendizaje, él pudo probar nuevos caminos en el lenguaje del humor: invirtió papeles, mezcló códigos y contextos que podrían ser excluyentes entre sí y que causaban un choche entre situaciones tan diferentes. Esto le sirvió para mostrar los defectos de la burguesía que se reconocía en las convenciones, en la cursilería y en los tópicos (Alonso Feito, 2013, pp. 182-183).

¿En qué modo hizo todo esto? Lo hizo a través de los diálogos absurdos, de los tonos casi infantiles, de los relatos deliberadamente incoherentes y de las situaciones y frases sin sentido. Él presentó la realidad desde una perspectiva insólita y sus cuentos, artículos o comedias breves son burlas o parodias basadas en la trasgresión ante los tópicos o ante algunos comportamientos de la clase burguesa de su época que él consideraba poco edificantes. El objetivo del humorismo para Mihura no era juzgar ni tener moralismo ante la realidad, sino simplemente presentar desde un punto de vista más estético que ético y político, un nuevo modo de mirar al mundo diferente de lo habitual (Alonso Feito, 2013, p. 187).

El humor, para este autor, implica también el distanciamiento emotivo de la situación o del objeto que describe, casi mostrándose insensible porque, según él, hay que mirar a las cosas desde la distancia:

“lo único que pretende el humor es que, por instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos alejemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor [...] y descubramos en nosotros nuevos ángulos y perfiles que no nos conocíamos”

(Moreiro, 2004, p.101)

---

<sup>50</sup> *Un amor imposible*, Gutiérrez, 21 de abril de 1928

Alejarse de lo que se está contando, quitándose el lado humano que tampoco lo tienen sus personajes, los “monos” de sus relatos tanto en el aspecto físico como en el perfil psicológico. De hecho, los trabajos como *Elsa López. La rubia fatal alambriista*<sup>51</sup> o *Estampas amargas. El poeta*<sup>52</sup> (cit. por Alonso Feito, 2013, p. 195) presentan el tema de la muerte con indiferencia y total distancia emotiva.

Todo esto fue útil para él para delinear no sólo su estilo personal, sino su posición ante la vida. Por lo tanto, esta manera de escribir y de dibujar, provocaba primero la sorpresa y después la sonrisa a los lectores que iban acostumbrándose a este nuevo humor (Alonso Feito, 2013, p. 195).

## 1.2. El teatro

Hoy en día, si se teclea el nombre de Miguel Mihura Santos, se encuentra como descripción general de su perfil que fue un “dramaturgo” hijo de un dramaturgo, Miguel Mihura Álvarez<sup>53</sup>, celebre y aplaudidísimo en el Teatro Apolo de Madrid en las primeras décadas del siglo XX. Por lo tanto, en su casa en serio se vivía de teatro:

“Yo sólo oía hablar de teatro, de aplausos, de cantables, de mutis, de situaciones cómicas, de éxito y de fracasos, y uno de mis mayores placeres era esconderme detrás de una butaca del despacho [...] y oír discutir a mi padre con su [colaborador] González del Toro y escuchar, asustado, los gritos que daban mientras planeaban una escena, un chiste, un título de efecto o un final de acto [...]”

(Mihura et al., 1965, p.10)

Por lo tanto, ya de pequeño él conoció “los terribles nervios del teatro” de un estreno.

Él había aprendido también “la importancia que tiene la tos de un espectador en un momento determinado”, “la risa inoportuna”, “la equivocación de un actor en un parlamento”, “el telón que no baja a punto”, o “la bambalina que se engancha”, o “el gato del portero que de pronto cruza la escena” (Mihura et al., 1965, p. 11).

Sin embargo, vemos que su producción teatral no empezó de inmediato en los años de su juventud, sino más tarde y su nombre apareció en obras escritas y estrenadas en colaboración con otros autores.<sup>54</sup>

Por lo tanto, su carrera en el espacio cultural en ese entonces no inició como autor teatral, sino como dibujante y escritor de artículos en las revistas humorísticas de su tiempo. Esta experiencia fue importante porque pudo experimentar y reforzar su estilo que aparecerá más tarde en su teatro. De hecho, muchos de los

---

<sup>51</sup> *Gutiérrez*, 3 de marzo de 1928

<sup>52</sup> *Gutiérrez*, 4 de mayo de 1929

<sup>53</sup> Cuando su secundogénito nació, Miguel Mihura Álvarez tenía 28 años y después de haberse dedicado de lleno al teatro, tenía fama como actor que el público madrileño quería.

<sup>54</sup> Antes de su enfermedad había empezado a hacer algo para el teatro: dos comedias, una en colaboración con Muñoz Román y otra con Jardiel, que no llegaron a terminarse.

argumentos que él propuso en sus obras teatrales, procedían de los artículos y escritos aparecidos en las revistas humorísticas.

Entonces, el periodismo fue el lugar en que debutó si bien que de pequeño (tenía apenas 5 años) su padre lo llevaba consigo entre los camerinos y los bastidores de los espectáculos que estrenaba en el teatro Apolo de Madrid.

Así recordaba esa experiencia cuando el padre lo llevaba consigo a su camerino del teatro:

“el olor a cosméticos, a polvos y pinturas, y el espejo rodeado de lámparas potentísimas, y las pelucas colgadas en la pared, y los trajes de grandes cuadros, y las sortijas enormes de latón, eran para mí algo asombrosos, que me fascinaba y hacía feliz”

(Mihura et al., 1965,p.10-11)

Los escenarios, las tramoyas y los teatros le parecieron fabulosos en ese momento: le gustaba mucho jugar en disfrazarse en casa con las pelucas y las ropas viejas de su padre en lugar de jugar con soldados de plomo. Se ponía ante un espejo y se disfrazaba cuidadosamente: “unas veces, de viejo; otras de paleta; otras, de chulo, y otras, ni yo mismo sabía de qué” y pronto se enteró de que le gustaba mucho el mundo de los actores que cobraban por dejarse ver. Admiraba a todos los actores, no sólo por lo que hacían en escena, sino simplemente por serlo: admiraba a los que habían triunfado, a los que esperaban triunfar y a aquellos que no triunfarían nunca, pero que vivían con la ilusión. El actor que él admiraba más era Ernesto Vilches por su ser un elegante bohemio, por su inquietudes artísticas y por el hecho de que representaba comedias nuevas, limpias, diferentes y extraordinarias (Mihura et al., 1965, p. 10).

Su primer trabajo fue en la contaduría del Teatro Rey Alfonso del que su padre era gerente; allí empezó a tratar personalmente a los autores que tenían colocada una obra y a los que la querían colocar . En esa ocasión él entendió que los cómicos eran más interesantes de los autores<sup>55</sup>. Conoció a los actores, entre ellos cómicos gloriosos y a cómicos fracasados y viejos, de ese momento y gracias a los contactos de su padre, pudo relacionarse con las figuras más relevantes del teatro de aquel entonces.

Además, junto siempre a su padre, actor y autor de teatro, fue enseguida empresario de compañías<sup>56</sup>. Esto le dio la posibilidad de conocer el teatro itinerante por las provincias donde aprendió todos los tejemanejes que están detrás de un espectáculo. Así que conoció los viajes con los cómicos, las largas horas en las estaciones para empalmar y no perder fecha, los equipajes que hay que hacer de prisa acabada la función.

“Las fondas, las pensiones, el sueldo que no llega, los anticipos, las disputas por los camerinos. La satisfacción del actor en la terraza de un café cuando se siente reconocido y admirado por la gente que pasa. Las obras de éxito en Madrid que fallan en provincias sin saber por qué. Las entradas flojas. El miedo constante a que aquello tenga que terminar. Los nervios, siempre en tensión, y el mirar al cielo para ver si un domingo irá a llover o no irá a llover” (Mihura et al.,1965,p.15)

---

<sup>55</sup> Para él los autores eran hombres pesados, tristes, angustiosos; insistentes y sin amor propio

<sup>56</sup> La compañía de Pedro Zorrilla, uno de los actores cómicos más originales del teatro español

Por consiguiente, aprendió a arreglarse según los tiempos de los actores y de los estrenos, viviendo una vida sin horarios fijos; además, sabía calcular lo que se iba a ganar de un espectáculo solamente viendo al patio de butacas. Aprendió la importancia de un éxito o de un fracaso en esta profesión y que el fracaso es un estímulo para un artista para conseguir después un gran triunfo; y que el triunfo no coincide con la felicidad de un verdadero artista porque siempre será inquieto (Mihura et al., 1965, p. 16).

Entonces, Mihura ya de pequeño había conocido el mundo teatral desde una perspectiva más práctica que teórica y todo esto lo había muy fascinado: el teatro lo había seducido por las espectacularidad de los decorados, de los escenarios, de los actores y de las actrices, de los trucos, de los disfraces. Todo esto tenía un encanto especial para él.

Su padre tenía importancia en el mundo teatral que desgraciadamente acabó cuando murió de repente en San Sebastián, en la habitación de un hotel cuando era empresario de otra compañía<sup>57</sup>. Sin embargo, ni su hermano Jerónimo ni Miguel pudieron continuar la actividad del padre y a él le tocó dejar aquel mundo. Él siguió trabajando en todas las revistas y en periódicos que podía para ayudar su familia y ganar dinero, disfrutando a sus competencias como dibujante. Empezó a hacerse un nombre como humorista y con gran sorpresa de sí mismo tuvo éxito. ¿Por qué le sorprendió este éxito? Porque afirmó muchas veces que a él no le gustaba escribir, que el teatro era para él un simple modo de vida o que su profesión lo aburría. Su llegada al teatro no fue con vocación sino “con amor y melancolía” que halló en él un estilo propio; esto no le había ocurrido en el dibujo y en la literatura de humor que “escribía lo que sentía” y las palabras fluían sin esfuerzo (Mihura, 2014, p. 19)

### *1.2.1. Mihura y los otros autores teatrales*

Mihura nació en un sistema teatral antiguo que guardaba mucho al pasado y conoció muy de cerca el auge de la comedia española y estuvo en contacto con los autores de éxito como Enrique García Álvarez, Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca.

Había aprendido de Muñoz Seca, Arniches, Gracia Álvarez, los Quintero y más tarde de Jardiel Poncela, cómo se mueven unos personajes en escena, cómo se dirigían, cómo debían estar colocados para que las frases tuvieran más efecto y valor y de qué modo se impedía que un actor distrajera al público con algún gesto o movimiento cuando estaba hablando otra figura:

“Sentado en el patio de butacas de los teatros, aprendí a montar una obra, a mover unos personajes, a saber cómo hay que tratar al actor [...] para sacar de él lo que se quiere sin que sufra orgullo demasiado. Aprendí a saber, en un estreno, lo que es un éxito y lo que- aunque lo parezca- no lo es. [...] Aprendí apasionadamente, por verdadera vocación, todo lo que se puede aprender en el teatro. Lo único que no aprendí, porque no me interesaba aprenderlo, fue a escribir comedias.” (Mihura et al., 1965, p. 16)

---

<sup>57</sup> La compañía de Aurora Redondo y Valeriano León.

Le llamó la atención García Álvarez por sus obritas cómicas que fue el autor que más admiró en su juventud. Por esta razón, lo consideraba “el más desorbitado, el menos burgués, quizá el maestro de los que después empezamos a cultivar lo disparatado” y sigue diciendo que cuando escuchaba en el escenario la lectura y asistía a los estrenos de nuevas obras, este autor era llamativo porque

“al mismo tiempo que leía la comedia la representaba, y hacía gestos tremendos, y tosía, y lloraba, y se tiraba por el suelo si era preciso, y se movía de un lado a otro, y reía de sus cosas, sin importarle nada que los actores viejos y clásicos se riesen o no.”

(Mihura et al., 1965, p.14).

Le interesó Carlos Arniches por su teatro tragicómico del costumbrismo sainetesco y porque era el autor más conocido y aplaudido del que Mihura recordaba su rareza cuando durante los estrenos, bajaba a la contaduría donde él trabajaba de joven, y allí se quedaba a su lado, pálido, silencioso, esperando la sentencia del público. Además, lo consideraba un “hombre gracioso, ingenioso en su teatro y que, a la vez, hacía una cosa un poco con sentimiento humano” (Mihura et al., 1965, p.14-15) que lo influyó por la visión sentimental de una realidad desagradable cuyo “patetismo se ahoga bajo una caricatura cómica que convierte el melodramático en imprevisto y agrídulce humor” y “la creencia en la bondad del ser humano” (De Miguel Martínez, 1997, p. 255).

Fue amigo de Muñoz Seca, un hombre “tan cordial, tan simpático, tan señor, tan optimista” que lo pasmaba por su talento y sus invenciones con el cual firmó muchos de sus “disparates” cómicos (Mihura et al., 1965, p.15). Estos autores citados, que eran los más conocidos y celebres del teatro cómico y de humor de la época, fueron muy importantes para el aprendizaje de Mihura y que dejaron sus huellas en el conocimiento de la parte técnica del teatro.

Por lo tanto, mientras que trabajaba en el teatro Rey Alfonso, pudo conocer no sólo los autores y actores españoles celebres en aquel entonces, sino también descubrió obras extranjeras del teatro francés contemporáneo que se estrenaban para alternarlas con las de autores españoles. En esta ocasión, sin quererlo, actuó como miembro de un jurado en un concurso de noveles donde aprendió lo que se puede esperar de una comedia sólo con la lectura de las dos primeras escenas. Además, aprendió que un escritor principiante que escribe una obra buena sin extravagancias, apta para una compañía, tiene la oportunidad para que represente sin problemas<sup>58</sup>. Por lo tanto, lo que importaba no era solamente construir una obra bien hecha, sino lo que interesa es tener una buena idea para formar una pieza teatral (Mihura et al., 1965, p. 15)

---

<sup>58</sup>Se refiere al calvario que un joven escritor puede tener para llevar su obra al estreno. Esto era lo que se pensaba en los cafés.

### 1.2.2. *Alady, el teatro de gira, el éxito y el abandono*

Con la muerte de su padre se hizo más responsable y trabajó mucho en las revistas para ganarse la vida. Sin embargo, aunque tuvo que dejar el negocio teatral empezado por su padre, un día el amigo “Alady”<sup>59</sup> (llamado así entre la peña de humoristas de la Granja El Henar y colaborador ocasional en Gutiérrez), le pidió que le acompañase de gira por provincias en calidad de representante y autor para presentar un nuevo espectáculo intitulado “Alady-ballet” y Mihura aceptó. En esta ocasión conoció a la compañía compuesta por seis chicas vienesas, dos negros y una domadora de serpientes.

¿Por qué es importante citar a esta compañía? Porque el recuerdo de esta gira nunca abandonó el autor y completó su educación sentimental<sup>60</sup> y fue tan importante que poco después de esta experiencia, sintió la necesidad de convertir en teatro lo que había vivido de joven durante esta tournée. Sobre la base de esta circunstancia vivida en primera persona, se inspiró en la escritura de su primera obra teatral: de hecho, se puede ver que los protagonistas de la pieza comparten muchas peculiaridades con los actores de la compañía de Alady.

Sin embargo, a pesar del éxito que tuvo el espectáculo de Alady, Mihura preferió volverse a Madrid<sup>61</sup> en donde aún tenía su trabajo en las revistas: publicó en *Ya*<sup>62</sup> una serie de historietas titulada “El señor Cara de Pato”. Además de esto, se acercó al mundo del cine que en aquel entonces producía muchas ganancias. Él se incorporó a la industria del cine escribiendo los diálogos de las películas *Una de fieras*, *Una de miedo* y *La Hija del penal*; luego fue llamado a doblar las películas extranjeras en los estudios C.E.A.<sup>63</sup>. A pesar de sus credenciales, se olvidó del teatro.

### 1.2.3. *Entre emoción, desengaño y estimación “póstuma”*

#### *Tres combreros de copa*

La clave del humor de Mihura residía en la libertad de elección, de no aceptar como normales una serie de ideas establecidas y de pautas de conducta a las que se resistió de forma decidida. La destrucción del tópico lingüístico y la ruptura con los estereotipos de comportamiento se perciben ya en sus trabajos y dibujos periodísticos y luego todo esto él lo trasladó en su primera obra teatral intitulado *Tres sombreros de copa*. Ésta reflejaba al autor y a su percepción de la sociedad en que vivía en la que ocurría que el individuo que quiere rebelarse, logra su libertad pero al final renuncia y vuelve al engranaje del que se había escapado.

---

<sup>59</sup>Su nombre era Carles Saldanya Beut, artista valenciano, formado en Cataluña a quien Santiago Rusiñol bautizó como Alady en recuerdo del genio de la lámpara.

<sup>60</sup>Tuvo los primeros amores que no fueron correspondidos. Recordaba así esos momentos: “Me enamoré en silencio — porque yo todavía era muy joven— de las primeras actrices, de las damitas jóvenes y de las partiquinas que pasaban por la compañía. Y dejé de amarlas en silencio cuando vi que para ellas, más importante que el amor, era un mutis de efecto o una fotografía suya en un periódico de la noche”

<sup>61</sup>Hay una carta en que Mihura explica los motivos de su salida tan de repente. Parecía que le dolía mucho la pierna y no podía aguantarlo.

<sup>62</sup>Un diario nacido en 1935 dirigido por Vicente Gállego.

<sup>63</sup>Cinematografía Española Americana.

Además, esta postura estética coincidía con su visión personal ante la vida. El intento era dar muestras de una evolución y de una renovación que se debía introducir también en el teatro de aquel entonces (De Miguel Martínez, 2005, p. 91). Aunque él dijo que no le interesaba el teatro, resultó que durante el período de convalecencia después de la operación a la pierna<sup>64</sup> (que desde pequeño le había producido una dolencia crónica), redactó casi por casualidad *Tres sombreros de copa*, su primera pieza teatral escrita a solas.

Esto está confirmado por el número de colaboraciones en la revista que iban disminuyendo entre 1930 y 1932. Por lo tanto, se puede situar la escritura de esta obra en ese contexto que, como se ha visto en las revistas, proponía el alejamiento de la tradición cómica española del chiste fácil y de los juegos de palabras por algo nuevo. No hay dudas sobre la fecha de escritura de la pieza porque también el mismo Mihura había hablado de ese momento en que necesitando de distraerse, se dedicó a la escritura y decidió de transcribir la experiencia del viaje que había hecho con la compañía de Alady. Esto es lo que afirmó al respecto:

“Terminé la comedia el 10 noviembre de 1932 (o sea, diez años antes , exactamente, de que saliera a la calle La Codorniz [...] y, una vez terminada, se la leí al grupo de humoristas de *Gutiérrez*, a los cuales les pareció una función bastante mona y bastante extraña, pero, a juicio de ellos, irrepresentable”

(Llera, 2002, p. 98).

La obra fue un homenaje al mundo de los actores teatrales. Esta no fue la única ocasión en que su biografía apareció en sus piezas, más bien fue una práctica que hizo también en los trabajos posteriores.

Esta fue una obra nacida casi al azar, marcada por la paradoja y escrita casi sin quererlo:

“cuando yo escribí *Tres sombreros de copa*, estaba en la cama, rígido, escayolado desde el pecho hasta la punta del pie. Y entonces, claro, aunque leía muchísimo, me aburría y me dije: ‘Voy a escribir una comedia’. No se me había ocurrido antes porque lo consideraba difícilísimo; a los autores los consideraban unos genios [...] Entonces empecé a escribir aquello y no notaba yo gran diferencia entre lo que había visto y aquella obra mía...Me costó alguna vez trabajo, pero, en concreto, toda la parte poética me salió con una fluidez tremenda...[...] y no sabía que fuese una cosa tan peligrosa, tan de vanguardia y todo eso.”

(De Miguel Martínez, 1997, p.274)

---

<sup>64</sup>Desde cuando, de pequeño cayó de bicicleta y esto favoreció el desarrollo de una artritis tuberculosa en la rodilla derecha, el llamado “tumor blanco”. De hecho, sus colaboraciones en Gutiérrez se redujeron hasta a la interrupción hasta el abril 1932. Durante este período tuvo que guardar reposo, encerrándose en el chalé familiar de Chamartín de la Rosa, situado una de la colonias creada durante la dictadura. Fue una difícil operación quirúrgica llevada a cabo por el cirujano doctor Fernández Iruegas. La operación trató de poner remedio a la destrucción del cartílago de la rodilla producido por la infección tuberculosa

El resultado pareció tan extraño y extraordinario para sus amigos que cuando leyeron la obra, pensaron que un tipo de obra así habría fracasado por su aspecto así vanguardista y lejano del tipo de espectáculos más convencionales que se estrenaban en el Madrid de aquel entonces.

Se puede imaginar que los rechazos por los empresarios teatrales que sufrió el autor, un poco lo humillaron aunque él dijo que no le importaba nada. Para un joven que busca su camino y que daba los primeros pasos en el mundo teatral, sería una humillación aunque su revancha llegará más tarde y con beneficios inesperados. Fue una mortificación sobre todo porque había escrito esta obra con facilidad, con alegría, con sentimiento, y sobre todo con “amor y melancolía”<sup>65</sup> y con su propio estilo que faltaba de las influencias tenidas en cambio cuando dibujaba o escribía en las revistas. Por sorpresa, salió una obra rara que desconcertaba a la gente y que sembraba el terror en los que la leían (Mihura, 2014, p. 19)

Su deseo era desmarcarse de la comicidad basada en el chiste que había caracterizado la tradición española del astracán<sup>66</sup>, de modo que cambió su uso y no se apoyó siempre en los juegos de palabras porque no quería que su estilo fuese demasiado pesado y pedante. Un intento de renovación que en su primera obra nadie reconocía y no entendía lo que había pasado y al mismo tiempo se sentía así:

“como ese huevo de pato que incuba 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 et al., 1965, p.20)

Fue una obra “tan extraordinariamente nueva” que sorprendió primero a su autor por esa novedad. Sin embargo, el público no estaba aún acostumbrado a ese tipo de espectáculos. Y así escribía Alejandro Casona<sup>67</sup> con respecto al teatro de ese período:

“el público no admitía ya sino las frase agudas y la intención moralizante de Benavente; los cuadritos de costumbres – muy suavemente , muy sensiblemente coloreados – de los Quinteros; los resabios burgueses o chulones de Arniches; los problemas políticos- sociales planteados por Linares Rivas; las reminiscencias históricas, en durísimos versos de Marquina;[...] Tan conformado y conforme estaba el público español teatral en los modos y maneras al uso y al abuso, que daba la sensación de anquilosado”

(De Miguel Martínez, 1997, p.253)

---

<sup>65</sup>Dijo que escribió esta pieza “con amor y melancolía” porque además de su larga enfermedad que lo tuvo tres años en la cama, esta fue escrita a raíz de un forzado rompimiento amoroso con la novia de La Toja.

<sup>66</sup>Género teatral muy popular en los escenarios españoles durante primer tercio del siglo XX que pretendía provocar la risa utilizando el disparate para provocar la carcajada. Fue un género cultivado por Muñoz Seca.

<sup>67</sup>Autor teatral que tuvo mucho éxito en el período republicano y cuando fue creado el Patronato de Misiones Pedagógicas fue encargado director del “Teatro del Pueblo” que junto al grupo teatral La Barraca creado por García Lorca, llevaron la cultura a través muchos servicios – entre ellos el teatro - a los pueblos donde el nivel de analfabetización era elevado.

A pesar de los muchos intentos para poderla estrenar<sup>68</sup>, la publicó sin estrenarla<sup>69</sup>. Sin embargo, acabó con dejarla a un lado y decidió alejarse del teatro. El resultado fue algo inesperado: él había escrito una obra de vanguardia sin saberlo y sin quererlo porque a él no le importaba para nada ser como algunos jóvenes intelectuales que llegaban al teatro queriendo acabar con todo lo viejo y habalando mal de lo autores consagrados.<sup>70</sup> (Mihura et al., 1965, p. 20)

#### 1.2.4. La primera etapa

En la época el teatro convencional era el más elegido por el público madrileño, mientras que los intentos para llevar otro tipo de teatro que fuera diferente, no se los consideraron siquiera durante esos años<sup>71</sup>.

Más tarde, en los años próximos a la Guerra Civil, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa se atrevieron en llevar al escenario español *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1943) y *El caso de la mujer asesinadita* (1946) que fueron piezas teatrales que Mihura escribió en colaboración con Tono y Álvaro de Laiglesia. En estas obras se mostró otro tipo de teatro, un teatro nuevo que años después se llamó “teatro del absurdo”. Sin embargo, estas obras sí tuvieron éxito y fue reconocida su originalidad pero fue solamente una minoría de espectadores que reconoció el prestigio de los autores. En cambio, la mayoría del público no había entendido el sentido de esas piezas. Por lo tanto, a Mihura, que no le interesaba escribir por unas minorías, sino para todos, no le pareció oportuno seguir por este camino dado que su intento era llegar a un público cada vez más amplio (Mihura, 2014, p. 14)

Volviendo a las peripecias que sufrió su primera obra durante los años, Mihura se dio cuenta de que esa pieza escrita durante el período republicano, no habría podido estrenarla ni siquiera después porque a él le pareció vieja y fuera de su tiempo. Cuando Marco Davó<sup>72</sup> y José Guerrero Zamorra<sup>73</sup> le pidieron de

---

<sup>68</sup> Pidió a González del Toro, colaborador de su padre, que conocía la obra y que lo animó a terminarla, llevándola a Valeriano León para que la leyese. A León no sólo no le gustó, sino le pareció la obra de un ‘demente’. José Juan Cadenas, que era un empresario entonces del Alcázar, donde actuaba Valeriano, dijo al conocerla que la obra le gustaba pero que era tan nueva en su forma y en su procedimiento que habrían podido ocurrir o el gran éxito o que ‘el público quemase las butacas’. Este último le aconsejó de publicar la obra antes en un libro.

<sup>69</sup> Más tarde conoció a Eduardo Marquina y dio a leer su obra que le gustó y la envió a Pepita Díaz y Manolo Collado para que la leyesen. Collado contestó diciendo que le gustaba la obra pero que era una ‘comedia de humor tan fino y tan nuevo’ que el público no estaba preparado para ver algo así. No era el momento adecuado para estrenarla y que Mihura no debía tener prisa.

<sup>70</sup> Es posible que se refería a los autores y poetas de la generación del 27 y a las posturas del teatro nuevo durante la II República.

<sup>71</sup> Hay intentos durante el gobierno republicano de llevar el teatro y otras formas de cultura a los pueblitos de provincia. Se ve en esos años, intentos para renovar el teatro, hay alternativas. Se representaban piezas clásicas y también piezas nuevas cuyo protagonista era el pueblo español y sus tradiciones. Lorca y Casona dejaron por un lado las tradicionales temáticas teatrales de la comedia benaventina, para sustituirlas con proyectos nuevos. Sin embargo, todo esto acabará con la Guerra Civil y después con el Franquismo, la dramaturgia impulsada por los republicanos será más productiva en el extranjero. Se habló de un “teatro en exilio”.

<sup>72</sup> José Marco Davó. Actor con compañía propia especializado en el teatro cómico y costumbrista.

<sup>73</sup> Juan Guerrero Zamora. Poeta, novelista, dramaturgo y ensayista, cuya obra más conocida es *Historia del teatro Contemporáneo*, que obtuvo el Premio nacional de teatro en 1962. Fundó en 1949 los primeros teatros de cámara privados de Madrid. Dirigió varias compañías teatrales y en 1957 inició como realizador las emisiones dramáticas de TVE.

estrenarla ,él se lo negó. Mihura había empezado a darse cuenta de que las piezas teatrales como *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita* era un tipo de teatro tan difícil de estrenar, como era difícil que el teatro nuevo o de vanguardia pudiera tener éxito porque al público podía gustarle o no. Tan prudente y temeroso como fuera, eligió un camino más convencional para poder vivir de teatro y ganar<sup>74</sup> y se dedicó a hacer un teatro de consumo y más comercial, al alcance de la mentalidad de los empresarios, de los actores y del público burgués (Mihura, 2014, p. 19).

Por lo tanto, hay que tener en cuenta que las obras *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, *El caso de la mujer asesinadita* y *Tres sombreros de copa* , a pesar que no fueran estrenadas en un orden de escritura cronológico y que se representaron antes las obras en colaboración y mucho más tarde la primera obra teatral, representan la primera etapa del teatro mihuriano. En éstas se encuentran una crítica contra el matrimonio como aquella institución que quita la libertad individual que se lo ve ya en la primera obra mihuriana. Todos los personajes de sus obras son víctimas del tópico, de los convencionalismos , de la norma consagrada por la costumbre de los que el autor se aleja de manera crítica.

Y esto también se lo encuentra pero más suavizado en las obras de la etapa sucesiva. Más tarde, cómo el mismo había dicho, su manera de escribir textos teatrales se configuró según los gustos del público madrileño (Llera, 2002, p.100).

### ***1.2.5. El estreno de “Tres sombreros de copa”***

Solamente en los años 50 un joven director del Teatro Español Universitario llamado Gustavo Pérez Puig<sup>75</sup>, gracias a su insistencia y su entusiasmo, logró en convencer al autor. Durante estos años, había surgido un nuevo público compuesto por los jóvenes universitarios y estudiantes. Pérez Puig insistió mucho para que se estrenase esta pieza que había captado el interés de este público nuevo. La obra, contra todo pronóstico, incluso del propio Mihura, fue un éxito clamoroso. Pérez Puig recordaba así ese período:

“Con Mihura tuve muchos encuentros, lo que nos proporcionó una amistad mantenida durante muchos años , y un solo desencuentro. Después de más de 40 días de ensayo de “Tres sombreros de copa” consideré un detalle de buena educación invitarlo al ensayo general. Pues bien, llegó don Miguel al Teatro Español y nada más comenzar el ensayo hizo una observación a un actor y después otra y otra..[...], ya había conseguido desconcertar a todos los intérpretes que horas antes del estreno veían que había que cambiar la forma de hacer; armándome de valor le dije: ‘Don Miguel, todo lo que usted corrige está muy bien, pero ya es tarde. [...] le ruego que se vaya y nos deje seguir trabajando’. Con cara de pocos amigos, [...], cogió su sombrero y se fue. El estreno se hizo como yo quería, no se corrigió ni cortó nada y el resultado fue clamoroso. Al terminar la función, me dijo: ‘Tenía usted razón, la interpretación de todos, [...], es estupenda’.”(Pérez Puig, 2005).

---

<sup>74</sup> Cómo él mismo dijo decidió “prostituirse”.

<sup>75</sup>Mihura lo conoció en el bar Chicote en Madrid.

De hecho tuvo un éxito extraordinario más de lo previsto de lo que pensaba el autor. Esto confirmó su talento tenido ya de joven y sobre todo fue la obra que lo consagró como autor teatral a pesar de que tuviera ya cierta edad.

Una consagración “póstuma” en el sentido de que la pieza había nacido muchos años antes de la Guerra Civil y que se estrenó 20 años después en pleno Franquismo. De hecho, la celebración de Mihura como autor teatral había llegado con 20 años de retraso y en un momento en que él pensaba (quizás por hacer conjuros) que su carrera como autor teatral a esta altura había acabado. En realidad esto fue el principio de su carrera.

### ***1.2.6. Un lenguaje para la diversión del espectador***

En las obras citadas antes, se presentaba unas novedades y esto Mihura lo hace a partir del lenguaje. De hecho, el uso “absurdo” que Mihura hace del lenguaje se basaba en la subversión del uso común de las palabras. Hay ejemplos de paronomasia<sup>76</sup> entre el término correcto y el equívoco, y esto contribuye a crear el efecto cómico (Llera, 2002, p. 101).

Además, Mihura jugaba con la capacidad pragmática de la lengua y utilizaba las anomalías semánticas y el empleo agramatical de algunas palabras para crear este efecto jocoso: si se piensa en el título de la obra *El caso de la mujer asesinadita* se ve que en la palabra “asesinadita” que remite al asesinato de una mujer, el autor juega a través del participio pasado que acabando en “ita” provoca sorpresa y luego la risa. Al mismo tiempo, suaviza un hecho cruel como puede ser un homicidio minimizándolo. Resulta que el sentido de este título sería que una mujer fue matada pero no completamente. Esta manera de emplear matices de grado agramatical y que parecen sin sentido lógico, Mihura las utilizan también en los diálogos en *Tres sombreros de copa* cuando el protagonista habla del padre que fue un militar “pero poco” o cuando dice que se casará “pero poco”. Por lo tanto, Mihura utiliza esta anomalía semántica en conceptos y declaraciones, que el sentido común no incluye posibilidades de grado intermedio, para crear el efecto cómico (*idem*).

Entre otros fenómenos lingüísticos que Mihura utiliza demasiado es el tomar al pie de la letra una expresión o un término que en cambio tiene un sentido más figurado en un contexto normal. Otro fenómeno es la antanacsis<sup>77</sup> que subraya la manera en que el autor jugaba con el lenguaje<sup>78</sup> para divertir a los espectadores. Sin embargo, a pesar de que a Mihura le gustaba “jugar” con el lenguaje, él nunca fue escritor de neologismos y no se han encontrado casos así en sus composiciones: dicho mejor, se hallan en sus textos unos recursos que juegan con la implantación agramatical del morfema de género y hay ejemplos de palabras formadas por la mezcla de registro coloquial con el latín que él parodia para crear un efecto cómico de sorpresa.

El propósito de Mihura es lúdico-cómico que quiere corregir la monotonía y la pereza mental causados por los seriales y el fútbol emitidos por la radio<sup>79</sup> (Llera, 2002, p.100).

---

<sup>76</sup>Semejanza entre dos o más vocablos que no se diferencian sino por la vocal acentuada en cada uno de ellos o por algún otro rasgo fonético;

<sup>77</sup>Figura retórica antigua que se constituye en la repetición de una palabra, pero con un sentido diferente entre los dos.

<sup>78</sup>hay en algunos de sus escritos, casos en que la lengua llegó a desintegrarse.

### 1.2.7. Las opiniones y la crítica: Mihura e Ionesco en comparación

La Historia de la Literatura ha dudado en colocar Mihura entre los autores del teatro del absurdo por diversas razones: primero, la fecha de *Tres sombreros de copa* es el 1932 por lo tanto es mucho antes de que el movimiento tomara forma y se consolidase. Luego, las obras de Eugéne Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett o Jean Genet se caracterizaron por estar llenas de hechos insólitos y elementos absurdos mientras que las piezas mihurianas no los tenían, o bien, el absurdo era más moderado. Se puede decir que Mihura fue un precursor sin saberlo de esta tipología diferente y nueva de hacer teatro; sin embargo, él se había dado cuenta de que este teatro no podría tener éxito en la España en que vivía (Morales Benito, 2013, p. 173).

Al contrario, los colegas citados antes y entre ellos sobre todo el rumano Ionesco, tuvo más suerte que Mihura porque encontró un clima más propicio y más acogedor en los años 40 en París. Esto fue posible gracias al espíritu de la vanguardia de los años 20 que se creó por intervención de los intelectuales. El clima de París había favorecido a Ionesco que pudo consagrarse como autor experimentando mucho sin abandonar la desmesura burlesca y la carga poético-simbólica de su arte. En cambio, Mihura no pudo hacer todo esto porque como se ha visto, se vio obligado a rendirse a los gustos del público español (Llera, 2002, p. 98).

Mihura comparte con Ionesco la lucha contra el cliché lingüístico y el tópico que reducen la plenitud de la vida. Sin embargo, si por un lado se encuentra desorden en las obras de Ionesco en la relación entre la estructura interna de la obra y el lugar común, es decir, que todo aparece sin contexto y los diálogos entre los personajes no cuajan y parecen sin mensaje; por otro, en las obras de Mihura se ve que el lugar común guarda la relación con el desarrollo interno y construye sus chistes mediante la deslexicalización de una frase hecha o de un fraseologismo. Por ejemplo Mihura toma el sentido literal de una frase o expresión figurada y esto propicia la comicidad (Llera, 2002, p. 107).

Otro elemento que los dos autores comparten es el ejercicio paródico de un mecanismo teatral clásico como es la anagnórisis que designa el reconocimiento de un personaje por otro que en en los casos de Mihura e Ionesco, adopta un aspecto cómico en cuanto se suspenden las suposiciones previas: en *Ni pobre, ni rico, sino todo lo contrario* Mihura aplica este mecanismo a los personajes (la Baronesa y Don Cristino) que están casados y que por lo tanto han de haberse conocido antes. En el diálogo entre los dos, parecen dos personas que no se conocen ni siquiera de vista y esto produce sorpresa y luego la risa. Algo similar se halla en *La cantratrice chauve* de Ionesco (Llera, 2002, p. 109).

Además, en las obras mihurianas se llevan al extremo unos formulismos sociales -que son muy comunes entre la burguesía- que a través de la repetición de estos, se reproduce la robotización de los personajes que hablan así. Esto sirve para presentar y satirizar suavemente las costumbres de la sociedad pequeñoburgués que prefiere más bien una vida acomodada y sometida al estereotipo y a la incomunicación, sin alicientes y sin pajaros en la cabeza, que una conducta diferente para ser más libre como individuo (Llera, 2002, p. 110).

---

<sup>79</sup>Esto se lo nota sobre todo durante la posguerra.

Otro elemento es el desplazamiento de categorías , es decir que se hace ver una persona , un objeto o un suceso a la luz de una categoría distinta a la que pertenecen. Por ejemplo cuando se atribuyen a ciertos objetos o acciones una valoración que en realidad no poseen, provocando una ruptura de expectativas y la consiguiente comicidad (Llera, 2002, p. 111). Por ejemplo en *La Bella Dorotea*, la protagonista se la asocia a una regadera. Entonces, la cosificación para desplazar a la persona a la categoría de objeto, o la personificación cómica de un objeto o animal provoca la risa.

Además el humor negro. Por “humor negro” se entiende el ridiculizar o el tratamiento desenfadado de sentimientos dolorosos como la enfermedad, la desgracia o la muerte<sup>80</sup>. El humor negro adopta también una intención crítica a través de la ironía (Llera, 2002, p. 114). En *Tres sombreros de copa*, Don Rosario habla de la muerte de su hijo que cayó en un pozo y de esta tragedia, lo que relata es que hizo “¡pin!” y acaba así.

*Tres sombreros de copa* fue llevada al extranjero y estrenada en París en 1958 y la crítica oficial francesa que había atacado también el teatro de Ionesco, no acogió ni siquiera la pieza mihuriana. En cambio, a Ionesco le gustó mucho *Tres sombreros de copa*: de hecho, él asistió a la representación y luego escribió un artículo “La desmixtificación por el humor negro” que fue traducido poco después en la revista *Primer Acto* e incidió en el humor negro de la obra “que mezcla lo trágico a lo cómico, el dolor a la bufonería , lo leve a lo grave.” (Mihura et al., 1965, p. 95).

Además, Ionesco también dijo de esta obra:

“tiene la ventaja de asociar el humor trágico, la verdad profunda, al ridículo, que, sublima y realza, ampliándola, la verdad de las cosas. El estilo ‘irracional’ puede desvelar, [...], las contradicciones del espíritu humano, la estupidez, el absurdo. [...] el humor es la única posibilidad que se nos ofrece de liberarnos [...] de nuestra condición humana tragicómica, [...]. Tomar conciencia de lo horrible y reír, es tomarse señor de lo horrible. [...]La obra de Mihura exige un pequeño esfuerzo, una cierta agilidad de espíritu por parte del lector o espectador: aprehender lo racional a través de lo irracional; pasar de un concepto de la realidad a otro; de la vida al sueño, del sueño a la vida [...]”

(Mihura et al., 1965, p.94-95)

El inicio de este artículo tiene como enfoque la literatura y el teatro de su tiempo (años 50). La segunda Guerra mundial y sus desastres, los horrores de la guerra, los campos de concentración, los horrores de Hiroshima, chocaron tanto en Europa que incluso la literatura y la cultura de los años siguientes fueron afectadas. La visión desesperada del mundo fue presentada por muchos escritores europeos que encarnaron la crisis existencial del hombre moderno, presentado como ser inmóvil, incapaz de solucionar los problemas humanos y de modificar su situación vital. Esto justificó los trabajos de Ionesco que tienen como fondo la tragedia de la guerra y en el mismo tiempo el intento de renovar el contexto cultural a través de “lo nuevo”<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Para Freud el humor supone el triunfo del yo y del principio del placer, constituye una especie de mecanismo de defensa que pone en marcha el individuo frente a las adversidades.

<sup>81</sup>Se pone en discusión las formas tradicionales del teatro, consideradas gastadas e inadecuadas al mundo moderno. Utilizando la parodia y el exceso, los nuevos dramaturgos deniegan lo que ha sido por siglos la función del teatro.

Por lo tanto, hay una toma de conciencia, un intento voluntario por parte de Ionesco que quiso aportar unas transformaciones en el teatro. Digamos, la suya fue una decisión más conciente y que reflejaba la inquietud intelectual y del ser humano después de la Segunda Guerra mundial.

Sin embargo, volviendo a *Tres sombreros de copa* de Mihura, vemos que el autor madrileño no escribió la obra viviendo el contexto y los horrores de la Segunda Guerra; en cambio, le salió con soltura durante un período que no puede considerarse tan alegre como podría ser la convalecencia después una intervención quirúrgica, pero no tan difícil como podría ser sobrevivir al rastro de la Segunda Guerra. Por lo tanto, si tenemos en cuenta los contextos históricos y culturales, los motivos personales, la edad de los autores en el momento en que escribieron sus obras, resulta que hay muchas diferencias. Eso no significa que un autor es mejor que el otro y por lo tanto no hay dudas de que ambos son escritores extraordinarios.

Es posible que en Mihura haya algo más porque escribió su primera pieza en 1932 con 27 años. Su talento estaría en el concebir una obra que expresa la inquietud del individuo que vive en un contexto cultural aún sereno durante la II República y por lo tanto, mucho tiempo antes de los horrores de la Guerra Civil. Además, refleja la voluntad de renovar el teatro de aquel entonces que era muy convencional y quería introducir aquel humor “nuevo” no solamente en el periodismo que tan gustaba a los lectores de las revistas en que él trabajaba, sino también en el escenario teatral .

Otro elemento que subraya su talento es que, a pesar de que la obra no logró ser estrenada en el mismo momento en que fue escrita, *Tres sombreros de copa* pudo ganarse un hueco, si bien con retraso, entre aquellas obras teatrales del “teatro del absurdo”<sup>82</sup>, aunque hayan diferencias, demostrando que es una obra atemporal y que no era tan extraña como se la había definido 20 años antes.

### ***1.2.8. Teatro del absurdo ¿O no?***

Antes de la edición del ensayo de Martin Esslin (1961) sobre el teatro vanguardista de los años 50, se decía que “el teatro del absurdo quiere ser único, romper con lo anterior y partir de sí mismo, de una concepción distinta de la imperante, un arte desatado del pasado, jefe de sí mismo, libre de las prescripciones coletivas”<sup>83</sup>( Morales Benito, 2013, p. 180).

Este tipo teatro surge justo después de la Segunda Guerra mundial. Su principal génesis proviene del absurdo y sinsentido de un mundo desilusionado, desesperanzado y destruido. Los dramaturgos del teatro del absurdo

---

Rechazando el realismo en la pintura de los caracteres o en la descripción de los comportamientos sociales, ellos se niegan de considerar el teatro como reflejo de la realidad cotidiana. Ellos no creen que el teatro pueda transmitir un mensaje social o político.

<sup>82</sup>También Mihura dijo que este marbete en el que fueron incluidas las obras de la primera etapa, apareció algunos años más tarde.

que empezaron por criticar el cliché y la frase trillada, terminaron por dudar en el lenguaje mismo como medio de comunicación<sup>84</sup> (Morales Benito, 2013, p. 176).

Lo que caracteriza a este teatro es todo aquello que no tiene ningún tipo de lógica, lo absurdo, aquello que no tiene ningún parecido o relación con un contexto escénico o texto dramático convencional. La existencia misma de los personajes carece de sentido alguno, por lo que no hay caracteres ni acción consecuente.

Estudiando las obras mihurianas sobre todo las de la primera etapa, se había usado el marbete de *absurdo* para calificar también el humor del autor por la deliberada subversión de las leyes de la lógica y de la experiencia. En líneas generales, la transgresión de Mihura se hace patente a través del desafío de fórmulas socioculturales, de la excentricidad en el comportamiento de los personajes y de las estrategias utilizadas. Por lo tanto, esta transgresión tiene que ver más bien con principios semánticos y pragmáticos, es decir, los principios de coherencia, identidad o cooperación comunicativa donde se encuentran la contradicción, la dislocación de las palabras -también de los nombres de los personajes- y el significado arbitrario de las palabras (Llera, 2002, p. 115).

En resumidas cuentas, ¿Mihura e Ionesco tienen alguna relación? A propósito de esto, ellos fundaron su comicidad en recursos similares. Primero, ambos autores satirizaron la mentalidad burguesa que tenía como bandera el tópico y el estereotipo; segundo, rechazaron la visión realista tradicional del mundo; luego, transgredieron la lógica de la escena parodiando los códigos comunes; además, simplificaron la intriga; redujeron los personajes y trascendieron la realidad para crear un mundo extraño y paralelo. Además, destruyeron las formas, renovaron sus temáticas, crearon personajes grotescos para romper con los tópicos. Sin embargo, el trastorno de la lógica que conllevó el absurdo remitía al vacío existencial del hombre moderno que Ionesco representó en sus obras, mientras que en Mihura, el absurdo fue algo más contenido (Llera, 2002, p. 119).

Según Lázaro Carreter, quien afirmó que constituía “una alteración situar a Miguel Mihura en la órbita del teatro del absurdo, es decir, en la vecindad de Ionesco”, porque es más apropiado definir el primer teatro de Mihura como “un teatro de vanguardia” más que “teatro del absurdo”, porque había una gran diferencia entre los dos ya que él no se apartó nunca completamente del lenguaje. En su teatro empleó fórmulas en las que el lenguaje era el blanco de las burlas. El autor se burlaba del lenguaje de la burguesía, en oposición al “lenguaje auténtico” y demostró las insólitas posibilidades cómicas del lenguaje. El lenguaje que Mihura criticaba especialmente era el lenguaje estilista de ciertos esnobs que él conocía. Mihura envuelve su crítica con el humor y da la caricatura de un lenguaje artificial (Cabello, 1974, p. 119).

Sin embargo, el marbete “absurdo” se ha utilizado y se sigue utilizando para designar al teatro de los humoristas del círculo de Mihura y esto constituye una equivocación porque los planteamientos ideológicos

---

<sup>84</sup>Por ejemplo, las últimas expresiones del protagonista en *The chairs* de Eugene Ionesco se caracterizan por ser un silencio completo. Esto equivale a la destrucción del lenguaje

del teatro del absurdo se encontraban muy alejados de los del grupo de los comediógrafos amigos de Mihura (Arroyo Martínez, 2014, p. 101).

Y Lázaro Carreter lo explicó así:

“[L]as palabras son culpables de muchas equivocadas relaciones entre las cosas. Por ejemplo el vocablo *absurdo*, que se asoció con un tipo de teatro de gran acogida intelectual hace unos cuarenta años, del que Beckett (inquietante), Ionesco (ingenioso) y Admamov (pelma) fueron exponentes máximos. Apenas ese teatro asomó por Madrid, surgieron gestos de decepción por su carencia de novedad, pues aquello, se decía, ya lo había hecho Mihura en algunas de sus comedias más tempranas, en especial *Tres sombreros de copa*.[...] este adjetivo creó la confusión: puesto que, en gran medida, son absurdos en el sentido ordinario del término, situaciones y diálogos de la comedia,[...] bastó eso para poner la nuestra delante de todas en el mismo pelotón con el banderín de precursora. Se confundieron, y se siguen confundiendo [...] algo contribuyó a la confusión el propio Ionesco, que, opinando sobre la comedia, señalaba cómo el ridículo a que apela Mihura realza la verdad de las cosas, y descubre [...] ‘las contradicciones del espíritu humano, la estupidez, el absurdo’. No hay duda; pero eso no autoriza a colocar *Tres sombreros de copa* ni en la historia ni en la estela del ‘teatro del absurdo’.” (p.101)

Una valoración positiva que consideraba las innovaciones humorísticas que se filtran en la producción de Mihura y que fueron novedosas y adelantadas para el momento en que se escribieron; sin embargo, como se ha visto, estas novedades en el primer teatro de Mihura han necesitados años para que se entendieran y aceptaran por un público mayoritario.

De hecho, se ha visto que al principio el teatro de vanguardia mihuriano no tuvo éxito. Su primera obra fue descubierta y elogiada 20 años después de haber sido escrita. El público español en 1932 no estaba preparado para este tipo de obras. Aceptaban el análisis de pasiones, la presentación de personajes dislocados o los temas más estrambóticos, siempre que se usara un lenguaje común para la expresión. El diálogo del teatro de vanguardia era entonces, para muchos, una lengua extranjera.

Frente a este fracaso de público y crítica Mihura cambió de dirección, buscando un término medio de expresión.

Las ocurrencias, las frases felices, los contrastes divertidos, las réplicas ingeniosas, la crítica acerada y burlona, todo esto continuó, aunque a un nivel más bajo, más al alcance de su público teatral (Cabello, 1974, pp. 120-121).

### ***1.2.9. La segunda etapa***

Cuando la Guerra Civil acabó, fue más evidente que para que los empresarios, los actores y el público aceptasen el trabajo de un autor teatral, éste tenía que encontrar los gustos del público. De hecho, insertar en el mercado teatral algo nuevo y extraño como lo eran las piezas de su primera etapa teatral, podría haber sido arriesgado para un autor que como Mihura tenía como objetivo el de escribir para todos y no sólo para una minoría, y poder vivir de teatro.

Por lo tanto, Mihura no pudo dar rienda suelta a sus ideas aunque su teatro siempre mantuvo un tono burlesco y disparatado<sup>85</sup>, porque este tipo de teatro “irreal”no le gustaba al público que se encontraba en España, porque estaba acostumbrado a un teatro clásico y tradicional. De hecho, se vio obligado a reducir la dosis de elementos absurdos en sus obras para que sus obras tuvieran éxito pero al mismo tiempo no se adaptó totalmente al teatro convencional.

La segunda fase fue la etapa caracterizada por ser más comercial<sup>86</sup>, más de consumo en la que él dejó a un lado su libertad como escritor y se condicionó al teatro que el público madrileño quería. Fue un momento difícil para él que solamente pretendía vivir de teatro y escribir a su gusto, en libertad.

### *1.3 Las técnicas mihurianas*<sup>87</sup>

A pesar de que tuvo que suavizar y reducir los elementos absurdos, el lenguaje mihuriano, la estructura verbal y la variedad de los diálogos de los personajes captaron al público. De hecho, mantuvo la lucidez de expresión usando un lenguaje que no era un reflejo de la clase social, sino que dependía de la personalidad misma del personaje. Además, utilizó el lenguaje no solamente como una técnica para la risa, sino también para la creación de sus personajes, por medio de la dicción y el ritmo del lenguaje mismo. Por lo tanto, los personajes principales se distinguen claramente, unos de otros, por su forma de hablar. Él asigna ciertas peculiaridades lingüísticas a cada personajes independientemente de su condición social. Esto indica el cuidado del autor por cada su obra porque su objetivo era expresar ciertos sentimientos e ideas propias (Cabello, 1974, p. 182).

La estupidez humana está reflejada en el hablar cotidiano por medio de la repetición, la pregunta y respuesta inesperada, la anti-conclusión, la esticomitía y el cliché. Todos estos elementos aparecieron frecuentemente en las obras de Mihura que quería introducir un aspecto cómico en la escena y criticar el lenguaje convencional de las frases hechas de aquel entonces. Para criticar el cliché, lo hizo a partir del cliché mismo. Usaba con eficacia el doble sentido, el símil y la ironía. Daba tono a sus obras y ayudaba a dar una dimensión más a sus personajes. Se ven muchos juegos verbales en los diálogos, pero eso no significaba que el teatro fuera para él sólo un diálogo gracioso, sino que él decía que “la comedia perfecta no debe ser una función para pasar el rato, porque el rato se pasa mucho mejor en la terraza de un café. Una comedia tiene que dejarnos alguna huella en el espíritu después de caer el telón”. Para él, una comedia tiene que emocionar al público (Cabello,1974, p. 183).

---

<sup>85</sup>Él mismo dijo: “Todas mis obras, con mayor o menor fortuna, siguen, más o menos veladamente, la misma línea de mi primera comedia, mi misma manera de pensar, mi misma manera de ser. La de ocultar mi pesimismo, mi melancolía, mi gran desencanto por todo, bajo su disfraz burlesco”.

<sup>86</sup>El cine estaba en crisis en los años 50; él decidió entonces dejarlo para dedicarse a hacer teatro comercial. Como él mismo dijo, se había decidido “prostituirse”.

<sup>87</sup> En el capítulo 4, se presentan a través del análisis de la obra *La Bella Dorotea* estos procedimientos narrativos.

En resumidas cuentas, como también afirmó Edgar Neville, el teatro de Mihura representó un nuevo tipo de humor, donde el autor miraba las cosas con nuevos ojos y no se dejaba llevar por lugares comunes o convencionales.

A propósito de esto, Luis Calvo dijo que “Mihura creó un estilo, un nuevo modo de ver las cosas y de traducirlas literalmente” ,“un género alegre y desenfadado de satirizar sin acritud las costumbres, los dichos y los hechos” (Cabello, 1974, p. 182)<sup>88</sup>.

#### ***1.4. El cine***

El estilo que refleja la rebeldía y su deseo de libertad lo llevan a un tratamiento de los temas a la manera como lo están haciendo los autores de la vanguardia y con los que tiene un trato directo en las tertulias porque la vida española de aquel tiempo pasaba inevitablemente por el café. Estos autores como el mismo Mihura no se limitaron, como se ha visto, en la sola experiencia en las revistas y en el teatro, sino también incrementaron sus vidas artísticas en otros ámbitos como el cine. También Mihura, a pesar de que no pudo irse a Hollywood, tuvo su experiencia en el cine que remonta ya a los años 30. Abandonó las colaboraciones periodísticas y se entregó de lleno al nuevo trabajo que le reportaba más dinero. De hecho, se acercó a este mundo en el que hizo diálogos de las películas extranjeras para Columbia Pictures, guiones y doblajes en los Estudios CEA (Moreiro, 2004, p. 162).

Sin embargo, los estudios de la CEA se dedicaban también al rodaje de producciones españolas. En 1934, Eduardo García Maroto decidió hacer una cosa de humor , preparó el guion de carácter paródico de los cortometrajes *Una de miedo*, *Una de ladrones*, *Una de fieras* y pidió a Mihura que escribiese los diálogos (Moreiro, 2004, p. 167).

La colaboración entre ellos siguió en el año siguiente. De hecho, Mihura escribió el guión de *La hija del penal*, que era un medimetraje. En ese mismo año colaboró con su hermano Jerónimo escribiendo el guión y los diálogos de la película *Don viudo Rodríguez*, que era cortometraje cómico .

En 1936 se encargó del doblaje de la película de los hermanos Marx *Una noche en la ópera*, filmada un año antes.

Por lo tanto, ese fue el período de la gran industria cinematográfica que tuvo mucha importancia en la vida de los amigos de la “otra” generación del 27, que tuvieron la posibilidad de irse a Hollywood, menos Miguel Mihura quien fue el único entre ellos que no fue.

Gracias a la industria del cine norteamericano, este grupo pudo incorporarse en el mundo del cine que necesitaba figuras de adaptadores de los diálogos en español para que las películas americanas pudieran ser importadas a España (Romera Castillo, 2003).

---

<sup>88</sup>Luis Calvo, “Críticas”, en *Teatro español 1952-53*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid,1954

Por lo tanto, un grupo de humoristas que se dedicaron para ampliar a sus competencias. Periodismo, cine, teatro eran los lugares donde expresaban su talento. La II República había permitido un gran crecimiento cultural y la difusión de ideas.

Sin embargo, todo este clima de libertad cultural acabó cuando la Guerra Civil estalló.

## Capítulo 3

### 1. Contexto cultural de la guerra

El clima tan tenso de la guerra se reflejó en la cultura del tiempo en los periódicos y en las revistas los debates políticos y culturales. Cuando inició la Guerra Civil, se comenzaron a editar revistas y folletos destinados al consumo de los soldados para exaltarlos y denigrar al enemigo. En este contexto, las revistas de combates que representaron el talante de lucha y de vejamen del enemigo fueron por el lado republicano *El Mono Azul*<sup>89</sup>, *Octubre* y *Nueva Cultura*; por el lado de la propaganda franquista<sup>90</sup> *La Ametralladora*, *Flechas* y *Pelayos*, *Fotos* y *Vértice*<sup>91</sup>. Los nuevos medios de comunicación como la radio y el cine tuvieron un papel importante y fueron la novedad de ese período elegidos también por la propaganda (Moreiro, 2004, p. 180).

Cuando Madrid cayó en poder de las tropas franquistas en 1939 y el 1 de abril fue proclamada la victoria de Franco, Mihura estaba en Berlín porque fue llamado a escribir los diálogos de la película de Benito Perojo *Los hijos del penal*<sup>92</sup>. El autor recordaba con alegría el acontecimiento de la caída de su ciudad natal porque, después que se escapó para refugiarse en San Sebastián, vio en esto la esperanza de regresar:

“En Berlín estaba yo cuando la toma de Madrid. Siempre recordaré la alegría , la emoción de todos los españoles que en aquellos momentos estábamos allí, [...] . Y cómo celebramos , cantando por las calles en compañía de los alemanes, que fraternizaban con nosotros”

(Moreiro,2004,p.198)

---

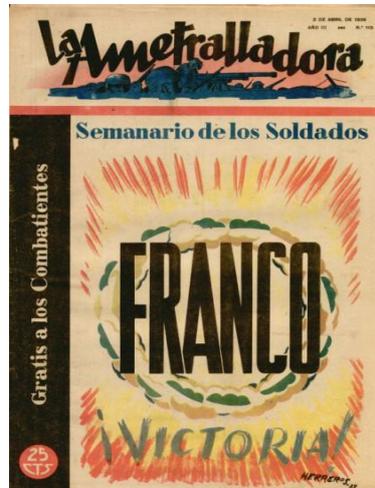
<sup>89</sup>El nombre de esta revista era la alusión al atuendo tradicional obrero, convertido en uniforme de combate. Revista que alcanzó 47 entregas durante los años del conflicto.

<sup>90</sup>Entre ellas hubo también *La Karaba* y *La Gaceta Regional*.

<sup>91</sup>Esta era una lujosa revista de gran formato, de excelente papel destinada a los afiliados de la Falange pero no los combatientes, sino la retaguardia de clases medias altas. Celebraba lo trivial lujoso, exaltaba la estética fascista, las masas organizadas, las arquitecturas efímeras conmemorativas, los desfiles. Publicó cuentos , novelas cortas, relatos de guerra. Se editó de 1936 hasta 1946. En esta revista colaboró también Mihura

<sup>92</sup>La película se rodó en los estudios de Cinecittá de Roma.

Para celebrar la victoria de Franco, *La Ametralladora*, el semanario de los soldados del Falangismo, se presentaba así:



*La Ametralladora*, 2 abril 1939

## 2. Mihura y la Guerra Civil: “Escogí mi libertad”

En este contexto no era fácil quedarse neutral y tomar una decisión política era algo inevitable cuando la guerra amenazaba la estabilidad personal y profesional que era algo que costaba mucho trabajo. El levantamiento militar del general Franco marcó las vidas de todos los españoles. Mihura, que empezaba a tener un nombre en los círculos cinematográficos y a recibir peticiones de colaboraciones de diversos directores, antes estos acontecimientos, tuvo que replantear su vida (Moreiro, 2004, p. 175).

Como se ha visto, Mihura no compartía las ideas republicanas y tampoco compartía las ideas extremas del Falangismo (aunque se hiciera falangista). Por lo tanto él se sentía a gusto en el medio<sup>93</sup>. De hecho, él había dicho más de una vez que no le gustaba la política. Sin embargo, en ese contexto muy peligroso, tuvo que elegir qué hacer. De hecho, la adhesión al Falangismo fue una elección causada más por el egoísmo, puesto que era la opción que más garantizaba su libertad personal. En resumidas cuentas, se dejó guiar por su individualismo.

Por lo tanto, fue una decisión tomada, ni más ni menos, por unas razones de conveniencia personal, más que una elección animada por un sentimiento político.

Cuando estalló la Guerra Civil, Mihura que por su enfermedad era poco útil para el ejército, abandonó Madrid para trasladarse en San Sebastián, que estaba en manos de las fuerzas de Franco. Se afilió a Falange Española y empezó a escribir en *La Ametralladora*, la revista de humor dirigida a los soldados combatientes.

---

<sup>93</sup> Él y los intelectuales de entonces eran liberales y “un poco de izquierdas”. Sin embargo, cuando mataron a José Calvo Sotelo, hermano de su amigo Joaquín, él y su grupo de amigos se dieron cuenta de que la situación era muy grave y peligrosa. Afirmó por tanto que los intelectuales de izquierdas eran “lo más peligroso y lo más tonto del mundo”.

## 2.1. La llegada a San Sebastián y el carné

Mihura estaba en Madrid el 18 de julio 1936 y se sintió incómodo en aquella ciudad de comienzos de la guerra y decidió abandonar la ciudad del Frente Popular. Antes de su salida, se recluyó en casa con su madre para encontrar una estrategia para huirse. De hecho, la huída no fue algo fácil, porque tenía que justificar la necesidad de la salida. Por medio de las muchas amistades que tenía, al final consiguió llegar a Valencia, y, a través de Francia, pasó a San Sebastián<sup>94</sup>, en la zona nacional.

Explicando el porqué de su elección:

“Comprendí que la zona roja no iba ni a España ni a nosotros, los españoles. Y entonces, yo me dije: ‘estos señores que se vayan a hacer puñetas. No me interesan y me voy con lo otros’<sup>95</sup>.”

(Ríos-Carratalá, 2006, n.d.)

Allí se encontró con sus amigos y vivió “como un duque”: estas palabras confirman que a él le interesaba principalmente asegurarse su tranquilidad y un bienestar que no quería sacrificar para nada (Ríos-Carratalá, 2006, n.d.). Por lo tanto, la política le sirvió para asegurarse su libertad como individuo, más que para expresar su idea política, eligiendo el lado que menos hacía daño a su persona.

La salida de la España republicana fue bastante complicada y fue llevada a cabo gracias a las amistades que tuvo. La elección de afiliarse a Falange se debe al hecho de que intuyó que con el bando nacionalista habría podido encontrar más privilegios. Gracias al carné de afiliación falangista que databa del 16 marzo 1937<sup>96</sup> (menos de un mes después de su llegada a San Sebastián<sup>97</sup> por la frontera de Irún) se disipó cualquier duda y estableció su disponibilidad ante la autoridad (Moreiro, 2004, p. 177).

## 2.2. Las revistas en San Sebastián

Gracias a su situación estratégica y a sus modernos talleres de impresión, San Sebastián se había convertido en el sitio ideal para los que se habían refugiados todos los que huían de la zona controlada por la República. Entre ellos, hubo burgueses que disponían de dinero suficiente para vivir allí. A este propósito, Mihura afirmó de haber vivido “como un duque en San Sebastián” y se encontró con artistas, escritores y periodistas que convirtieron la ciudad en una verdadera capital cultural en la que se daban cita los artistas e intelectuales que no comulgaban con el ideario de la República. Volvió a reunirse en un café con sus amigos, el café Raga, donde ellos siguieron con la costumbre de ponerse al día como hacían en Madrid antes del estallido de la

---

<sup>94</sup> Hoy en día la ciudad se llama oficialmente Donostia/San Sebastián que es la denominación oficial bilingüe: *Donostia* ,el nombre oficial en euskera y *San Sebastián* ,el nombre oficial en español. La ciudad es la capital de la provincia de Guipúzcoa, en la comunidad autónoma del País Vasco. Celebre por eventos internacionales como el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, el Festival de Jazz de San Sebastián, la Quincena Musical o el Festival de Cine de Terror, fue Capital Europea de la Cultura en 2016.

<sup>95</sup> También en otras declaraciones él utilizaba este tono muy divertido

<sup>96</sup> Con el número 2.650

<sup>97</sup> Donde ya el 1 de marzo figuró domiciliado en Coronel Beorlegui, número 4; luego vivió en la calle Duque de Mandas

Guerra Civil. El periodismo fue muy activo y salían a la calle casi todos los días unos periódicos como el *Diario Vasco*, *El Pueblo Vasco*, *La Voz de España*, el falangista *Unidad*. Además, el Falangismo tenía su Servicio de Prensa y Propaganda precisamente en San Sebastián y empezó a editar una serie de revistas (Moreiro,2004, p. 180).

### 2.3. *La Ametralladora*

Cuando Mihura llegó a San Sebastián no tenía más dinero y empezó a colaborar en *Vértice*<sup>98</sup> una de las revistas falangistas donde firmaba con el seudónimo de “Lilo”. Aunque en el contexto no se permitiera la plena libertad, él nunca renunció a la coherencia con su sentido de humor. En poco tiempo, su estilo fue reconocido por la Delegación de Prensa y Propaganda, que estaba dependiente de la Secretaría General del estado. Esta delegación fue encargada de crear el 18 de enero de 1937 *La Trinchera*<sup>99</sup>, un semanario destinado a los combatientes del bando nacional, bajo la dirección de Rogelio Pérez Olivares. A partir del tercer número la revista cambió el nombre de su cabecera y pasó a llamarse *La Ametralladora* por no coincidir con el título de otra publicación editada por los republicanos: en la Hemeroteca Municipal de Madrid figura, en efecto, con el título de *La Trinchera*, un Boletín del Frente Moncloa impreso entre 1936-1938 en la Gráfica Socialista.



*La Ametralladora, Año I, número 5.*

<sup>98</sup> Según Mainer esta era “una revista total, en la que ilustración, fotografía y texto están integrados en una unidad expresiva”. Trató de “despertar una nueva sensibilidad histórico-política entre sus lectores” (Mainer, “Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura” en *Vértice*

<sup>99</sup> Era una revista de pobre impresión en blanco y negro, confeccionada a base de textos doctrinarios y de humor grueso, que incluía las crónicas de guerra.. El cambio del nombre aludía al pasaje de un elemento de defensa a convertirse en instrumento de exterminio y ofensivo. Se trataba de unas hojas toscamente impresas, con escaso material gráfico y que se amoldan claramente a los requerimientos de la propaganda de guerra: repetición de consignas, discursos, conmemoraciones, desfiguración de los hechos, maniqueísmo y ridiculización del enemigo a través de la invectiva. Todo se subsume en un pathos agresivo utilizando la retórica de la injuria. Los elementos dialéctico se reducen al mínimo, puesto que el receptor comparte la tesis. El enemigo es atacado a todos los niveles: aspecto físico, actos e ideas.

En ese momento, se pensó que Mihura por su experiencia sería el director idóneo para la revista de combate *La Ametralladora*, que en aquel entonces se estaba enflaqueciendo y necesitaba de vigorizarse. Así que lo citaron en Salamanca en mayo 1937<sup>100</sup>. En ese momento, el semanario se estaba editando en Valladolid.

La necesidad de dinero y el gusto por la buena vida que nunca le abandonó, lo indujeron a aceptar este cargo, ya que eran tiempos de supervivencia en los que encontrar y tener un trabajo era algo extraordinario; por tanto, difícilmente podía negarse.

En aquel entonces, la dirección de la revista era compartida: por un lado, Mihura se ocupaba de la dirección artística, mientras que Tomás Borrás llevaba la parte propagandística (Llera, 2007, p. 121).

A pesar de los acontecimientos históricos, Mihura siempre mantuvo una postura estilística coherente, aunque supiera de lo que ocurría a su alrededor.

Por lo tanto ¿cómo hacer humor en medio de la masacre? ¿qué medios se podían utilizar? ¿cómo se podía edulcorar esta situación tan cruel? Para Mihura el humor en tiempo de guerra tenía que distraer por un rato a la gente, y sobre todo a los combatientes.

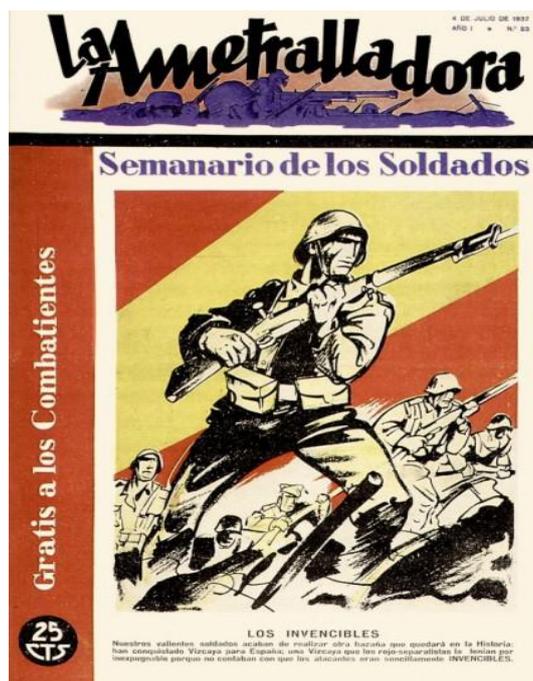
Sin embargo, *La Ametralladora* seguía dando cabida a versos heroicos, parodiaba la prensa roja, introducía reportajes sobre la barbarie comunista y daba cabida a la voz del soldado en una sección llamada “Fuego graneado”(Llera, 2007, p. 120).

Las primeras colaboraciones de Mihura están datadas en 16 de mayo de 1937. Así Mihura introdujo el humor y el juego en el territorio de la tragedia. Además, acudió al refrito de textos propios editados anteriormente en *Gutiérrez* y al mismo tiempo, sin aceptar las duras consignas doctrinal, aceptó en cambio los códigos de la propaganda para rebajar la agresividad y liberar las tensiones. Un ejemplo de esta actitud está contenida en una de las secciones llamada “El carnaval de los animales” donde se ridiculizaba a los políticos y a los mandos militares republicanos.

Sin embargo, Mihura no tenía manos libres y muy pronto la Delegación envió a San Sebastián un redactor-jefe para que la revista tuviese una más pertinente vertiente ideológica que relatasen los hechos de la guerra, cómo vivían los soldados a través de reportajes y fotografías del frente. De hecho, Mihura comprendió que su intento de hacer una revista de humor no era posible, aunque mantuvo los contenidos humorísticos y satisfizo sólo a medias las demandas de la Delegación. De hecho, con su equipo, Mihura siguió con la idea de un humorismo que rebajase las tensiones y la carga crítica (Llera,2007, p. 123).

---

<sup>100</sup> Hay una carta fechada en Salamanca el 4 de julio de 1937 que le dirige Joaquín Borrás en nombre del Delegado Nacional de Prensa y Propaganda, Manuel Arias-Paz, en la que se demostraba la confianza total que tenían en Mihura, ya que accedieron a todas sus peticiones: es decir un jugoso sueldo, un salvoconducto, el traslado de su hermano a la ciudad donostiarra, material fotográfico a voluntad y prensa humorística extranjera que confirmaba su relación con los humoristas italianos. Estos colaboraron después en la revista *La Codorniz*.



El número 23 fue el primero en el que Mihura asumió la dirección de *La Ametralladora*, que se imprimió en color y *en offset* en los talleres Necerán de San Sebastián. La nota editorial decía esto:

“Hemos cambiado el trípode, hemos renovado algunas piezas y sustituido el peine por la cinta. En total, más alcance y más eficacia, entendiéndolo por tal la mejor distracción del combatiente, para quien es, en primer lugar, nuestro periódico”

(Llera, 2007, p.121)

En ese número, la prosa de combate empezó a limitarse a la sección “Parapeto” donde aparecían entre noticias sobre la guerra, comentarios despectivos o insultantes acerca la zona republicana. A partir de ese momento, se encontraron cada vez menos los artículos de propaganda y las caricaturas insultantes y por otro lado, los dibujos de portada y contraportada tuvieron un tono agresivo o patriótico.

La sutil revolución de Mihura consistió en insertar dentro de la crónica bélica y de la intención referencial una dosis de ficción y moderación, un discurso no lineal dentro del código cerrado de la ideología que irá creciendo poco a poco a medida que los nacionales vayan ganando la guerra y se encuentre más liberado de la urgencia doctrinal. Entre sus colaboradores no podían faltar sus amigos y sobre todo Tono<sup>101</sup> que además de escribir relatos paródicos en tono distanciado entre broma y expresiones gruesas sobre los tópicos de la España republicana, inventó los “Diálogos estúpidos” (febrero 1938) que dieron lugar a la convocatoria de concursos entre los lectores para premiar las fotos más originales a las que él ponía luego sus diálogos disparatados (Moreiro, 2004, p. 192).

<sup>101</sup> El reencuentro con Tono en San Sebastián dio lugar al comienzo de un período de estrecha colaboración entre ambos. Tono por medio de su experiencia y su aprendizaje sobre la ilustración gráfica durante sus años en Estados Unidos y Francia, le valió ser nombrado director artístico de *Vértice*.

Sin embargo, a pesar de que el director intentó la coherencia de la revista, él tuvo que aceptar algunas colaboraciones, aunque no le gustaran por el tono agresivo de dibujos o de los escritos.

Por lo tanto, el mundo que presentó en la revista fue un mundo deformado lúdicamente, un refugio inocuo frente a la realidad externa de la violencia y de la sangre. El absurdo ganó cada vez mayor espacio en *La Ametralladora* y esto representó un delirio ficticio en medio del delirio real representado por la guerra (Llera, 2007).

#### **2.4. La visión de Mihura sobre la Guerra Civil**

Ya en la revista *Gutiérrez*, Mihura había publicado en 1927 el relato *La guerra* donde había presentado este acontecimiento como un juego entre niños en un mundo deformado y paradójico como si fuera un hecho de la vida cotidiana. De hecho, en el diálogo entre René y Óscar, Mihura comunica a los lectores su visión la guerra: por un lado, presenta a la guerra desde el punto de vista particular de René y Óscar que viven el combate como soldados con todos sus hechos trágicos como puede ser vista y cómo se percibe la pérdida de unos compañeros, el entierro de ellos y la comunicación a las familias. Por otro, presenta la guerra como hecho real en que la gente muere realmente y los que sobreviven tienen que enfrentarse con lo que ha ocurrido: esta es guerra tan “cruel y sanguinaria! ...hasta que todos fueron cayendo muertos, y solamente quedamos cuatro al lado de esta rayita y cuatro al otro lado...”.

Además, en uno de sus chistes gráficos, Mihura vuelve a proponer su visión de la guerra y la situación que dibuja es entre una esposa que le regaña al marido que es un combatiente al que le dice:

-Ya te he dicho cincuenta veces que no quiero que vayas a la guerra.

Luego vuelves con el traje lleno de manchas- (cit. por Alonso Feito, 2013, p.185)

Entonces, el autor sigue introduciendo el humor y el juego en el territorio de la tragedia que en este caso es la guerra real. Aunque Mihura pase de un plano lógico a uno ilógico de forma natural, lo que queda es el ámbito puramente absurdo y grotesco de la guerra que tiene coordenadas de espacio y tiempo propias. Parece que Mihura sepa lo que ocurre, pero al mismo tiempo se aleja del contexto histórico dado que su intento era bajar los tonos para distraer un poco a los lectores de la revista. Una postura coherente que pone la sonrisa, aunque amarga, antes de un momento tan cruel como fue la Guerra Civil (Alonso Feito, 2013).

#### **2.5. La ley de prensa**

En 1938 se creó la Ley de Prensa con el objetivo de suprimir la prensa republicana, convirtiendo entonces la prensa en una institución al servicio del Estado. De hecho, ésta tenía que transmitir los valores oficiales de la nación y el periodista tenía que respetar este papel. A los censores que revisaban *La Ametralladora* pareció

insólito que la revista, que tenía un eje específico, no relatase la realidad de los hechos históricos. De hecho, la revista no había comenzado como una publicación para alegrar al ánimo de los soldados, sino estaba compuesta por consignas y peticiones de guerra, con aire patriótico y ligado a los hechos de la guerra. Cuando Mihura fue nombrado director, todo esto fue sustituido por un aire más ligero caracterizado por la sustitución de chascarillos, chistes de directísima intención política, gritos y versos patrióticos por algo más ligero como los dibujos, los escritos y artículos plenos de incoherencia deliberada, descabelladas reacciones, situaciones y frases absurdas. De hecho, Mihura y su equipo parodiaban el comportamiento convencional y cursis ligado a los sectores conservadores de la sociedad.

Si bien Mihura tuviese el carné de afiliación a la Falange, se parodiaban ambos los lados políticos, pero cuando se tomaba el pelo la izquierda, esto resultaba menos difícil captarlo porque habían referentes de actualidad; en cambio, cuando la parodia se dirigía al lado contrario, todo resultaba más general. Además, cabe señalar que en las obras o declaraciones de Mihura no se encontrabala alabanza por el bando de los nacionales (Ríos-Carratalá, 2006, n.d.).

Acabada la guerra, ganada por el bando nacional, se editó el último número de la revista en mayo de 1939 con esta premisa al lector:

“Quizás vuelva. Pero a lo mejor me presento ante ti cambiada. Iré vestida de otra maner. Te contaré otras cosas distintas. Tendré otra sonrisa aún más joven. ¡Quién sabe también si me llamaré igual o me llamaré de un modo diferente!”

(Moreiro, 2004, p. 193)

Por lo tanto, el sentido nuevo del humor no murió con la Guerra Civil y Mihura siguió con esta postura también en la poguerra en el camino paralelo al teatro, al periodismo y al cine. De hecho, Mihura consiguió que la revista se situara en una línea coherente con los antecedentes como los de la revista *Gutiérrez* y preparó el camino de *La Codorniz*. Impuso un criterio de actuación donde el humor conservaba una cierta independencia. Sin embargo, *La Ametralladora* nunca dejó de ser una revista para los combatientes que combinaba la propaganda con la burla del enemigo, pero conservó una sonrisa ingeniosa gracias a su director y gracias al hecho de que se editó a San Sebastián que en aquel entonces se había convertido en una capital cultural. Los redactores nunca olvidaron que estaban en guerra, aunque estos humoristas parecían alejados por el estilo que utilizaban en sus escritos. (Ríos Carratala, 2006).

La experiencia de guerra, que aunque no combatió directamente, también le sirvió para consolidar su estilo y presentar su proyecto nuevo que ya había dado señales de vida muchos años antes de la guerra cuando

colaboraba en las revistas humorísticas. Este proyecto se concretó en la posguerra con la creación en 1941 de la revista *La Codorniz*<sup>102</sup>.

## 2.6. Mihura y “Bertoldo”

Para entender la evolución del humor precodornicesco, cabe señalar la influencia que ejerció sobre los redactores de la revistas *La Ametralladora* la revista italiana *Bertoldo*<sup>103</sup>. Esta fue una publicación milanesa a cargo de la editorial Rizzoli que salió a la calle todos los miércoles y los viernes entre el 14 de julio de 1936 y el 10 de septiembre de 1943. Sus directores eran Giovanni Mosca<sup>104</sup> y Vittorio Metz<sup>105</sup>, su redactor jefe Giovanni Guareschi<sup>106</sup> y entre sus colaboradores principales destacó Carlo Manzoni<sup>107</sup>. ¿Qué tipo de revista era? En ella lucía un humor refinado, de estirpe surrealista, alejado tanto del costumbrismo casticista como de lo cotidiano dado que se encontraban en los años dominados por el fascismo. El asunto recurrente era la sátira de los tópicos y sobre todo los que estaban ligados al lenguaje; el objetivo era ironizar sobre la retórica fascista. Ellos idearon una serie de tipos que encarnaban la insensatez comunicativa entre los que destacó el personaje creado por Carlo Manzoni “il signor Veneranda” que hablaba por medio de frases sin sentido y juegos de palabras protagonizando diálogos que producían perplejidad y sorpresa a los lectores (Moreiro, 2004, p. 194).

---

<sup>102</sup>El número 48 de *La Codorniz* aludía a *La Ametralladora* como “primera parte” y Mihura calificó la revista donostiarra como un “ensayo general” de la revista de posguerra.

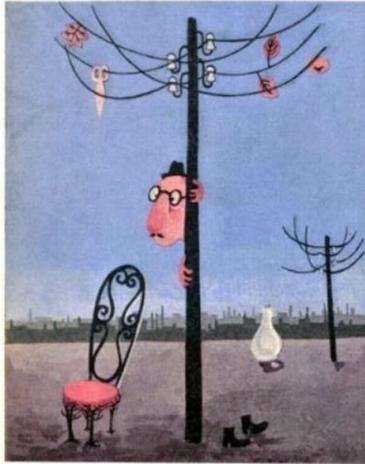
<sup>103</sup>De esta revista se había dicho que no fue un periódico fascista ni antifascista. Fue un periódico italiano para jóvenes y menos jóvenes en una época en que los italianos lloraron, por lo tanto necesitaban de reír, de gustarse la ligereza en vivir (Del Buono, 1993)

<sup>104</sup>(Roma 1908- Milán 1983). Empezó como historietista con 16 años en 1924. El 16 de agosto de ese mismo año, fue descubierto el cadáver de Giacomo Matteotti, secuestrado el 10 junio y fue profunda la turbación en Italia. Siendo muy comprometido, Mosca dibujó un gran perro policía que arrastró un guardia civil en el lugar dónde fue enterrado el cuerpo y añadió la inscripción "*Mussolini, cave canem!*"; decía de poseer un cierto sentido del humorismo que le permitió de coger el aspecto ridículo de las cosas y cuanto más los le daban por serias, tan le resultaba enseñar el ridículo.

<sup>105</sup>(Roma 1908-1984) Guionista y autor televisivo. Se formó en redacciones de famosas revistas humorísticas, afirmándose en los años 50 y 60 como autor de obras caracterizadas por un humorismo brillante y abstracto, interpretadas por los principales actores cómicos italianos, como por ejemplo Totò.

<sup>106</sup>(Parma 1908- Cervia 1968). periodista y escritor humorístico. Su creación más famosa es *Don Camillo* y *Peppone*. También en sus escritos sobre las costumbres salía a la luz el aspecto absurdo y de crítica suave de la realidad

<sup>107</sup>(Milán 1909- 1975) escritor, periodista y humorista, creador del celebre personaje “Il signor Veneranda”.



“Il signor Veneranda” por Carlo Manzoni

¿Por qué se habla de esta revista italiana? Porque *Bertoldo* llegaba a la España nacional a través de la Oficina Italiana de Prensa y a Mihura le gustaba mucho leer estas páginas porque este humor se acercaba mucho a lo que deseaba hacer: de hecho, hubo una sección titulada “Caricaturas requisadas” en la que se insertaban muchas viñetas de *Bertoldo*. Luego, apareció en *La Codorniz* la versión española del personaje de Manzoni, es decir, “Don Venerando”<sup>108</sup> que el periodista Rafael de Vega, traducía adaptaba al español del original italiano. Pareció que las aventuras de “il signor Veneranda” gustaron también a Mihura durante la dirección de *La Ametralladora*, tanto es así que decidió publicar de inmediato esos artículos que tuvieron muchísimo éxito entre los lectores. De hecho, en la revista donostiarra aparecieron muchas veces los cuentos y los textos de este personaje en la sección “Cuentos de tiro rápido”<sup>109</sup>.



“Don Venerando” en *La Ametralladora*, número 100

<sup>108</sup> Este personaje tuvo otras versiones

<sup>109</sup> Se acusó a los redactores de plagio porque este personaje aparecía muchas veces. En la mayoría de los cuentos protagonizados por éste, no presentaban la firma de su autor o llevaron al pie una letra inicial que no identificaba entonces el autor. Sin embargo, era normal la abundancia de textos anónimos y la alternancia de escritura en la redacción de las secciones populares de la revista.

De hecho, Mihura viajaría a Milán para entrevistarse con los humoristas italianos solamente a principios de 1943.

Por lo tanto, el producto italiano creado por Carlo Manzoni “il signor Veneranda”, luego traducido en la versión española “Don Venerando”<sup>110</sup> que alcanzó un éxito importante sobre todo en la España de la posguerra<sup>111</sup>, tuvo un importante papel entre este grupo de humoristas españoles. De hecho, gracias al encuentro con este personaje tonto, insensato y necio, Mihura orientó su estilo y su postura hacia la escritura que denunciase el lenguaje y desvelase el lado absurdo de la comunicación, que fue el eje de *La Codorniz* (Moreiro,2004, p. 195).

### 3. Mihura después de la Guerra Civil

Es cierto que, al contrario de otros intelectuales que tuvieron que exiliarse durante o después del combate, Mihura tuvo más suerte durante los años de la Guerra Civil. Sin embargo, ¿Cómo se podía relatar lo que había ocurrido? ¿Qué había detrás de la sonrisa y del humor a pesar de los acontecimientos crueles de la guerra? La guerra no fue un “juego de niños” como fue presentada en *Gutiérrez*. Por un lado, Mihura disfrutó todo el bienestar en la posguerra por haber sido de la parte de los vencedores, que lo ayudó a pasar cómodamente este periodo. Además, la dirección de *La Ametralladora* contribuyó a mantener su prestigio y a tomar contacto con algunos personajes. Por otro lado, se refugió en un olvido que no fue total porque era imposible anular lo que había ocurrido. En general, los intelectuales que se quedaron y que habían sufrido aquella guerra prefirieron elegir esta postura.

La figura del humorista no es aquella persona que “hace reír” sin sentido. El humorista busca un camino alternativo que haga sonreír a pesar de lo hay alderedor: de hecho, el humorista tiene que esforzarse más para transmitir a sus lectores (o espectadores) un mensaje positivo y de esperanza a través de la sonrisa. Por lo tanto, lo que escribía en la revista *La Codorniz* tenía este eje, es decir, ser un medio que se riera de todo, que pusiera cara alegre a las desgracias y olvidara tiempos peores. Aunque no se podía olvidar completamente de lo que ocurría alderedor, por un momento el lector salía de su contexto y sonreía gracias a las situaciones irracionales, a los diálogos y al humor absurdo contenidos en la revista.

Mihura siguió por el camino de la sonrisa que, aunque se había convertido en una sonrisa amarga, representó su bandera durante toda la vida. Eligió el humor como “defensa necesaria frente a la condición efímera del mundo” para conocer los lados insólitos de la realidad (De Miguel Martínez, 2005).

Además, el autor mismo aplicó esta defensa frente al mundo también contra la política que nunca le había interesado: de hecho, se tenía por apolítico y se definió como un hombre ajeno a cualquier convicción considerando “tan pesado ser de derechas todos los días como ser de izquierdas diariamente”. Entonces, no

---

<sup>110</sup> Este personaje acabó por titular a una revista dirigida en 1952 por Ángeles Villarta

<sup>111</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial, Mihura pasó algunos días en Roma y Milán porque fue invitado por el Ministerio de Propaganda para que estableciese contacto con los humoristas italianos que debían mandarle colaboraciones a *La Codorniz*.

le importaba el compromiso político de una parte o de otra dado que en unas obras parecía “conservador y en otras no solo liberal sino tirando al anarquismo” (De Miguel Martínez,2005, p. 28).

### 3.1. Teatro en colaboración

En 1939, Mihura ya tenía planeado el primer acto de “otra comedia más humana, más burguesa y diferente” que *Tres sombreros de copa*: se trataba de *¡Viva lo imposible! O el contable de estrellas*, obra escrita junto con Joaquín Calvo Sotelo y que se estrenó en noviembre de 1939 en el Teatro Cómico de Madrid. Comedia que tuvo un gran éxito de público ya en la noche de su estreno y también la crítica la acogió bien. Fue su primer estreno teatral<sup>112</sup> y a pesar de los elogios de la crítica y los abrazos de los amigos, a él no le hizo la menor ilusión y decía que no le importaba nada, o mejor dicho, parecía que no quisiera ilusionarse visto lo que había ocurrido con su primera obra.

Además, cuando en la Sociedad de Autores cobró 1.500 pesetas por las 30 representaciones<sup>113</sup>, aunque la obra dio el doble, no se enfadó, sino le causó alegría cínica y decidió no escribir más para el teatro. Se dedicó entonces a los cuentos, a los dibujos, a los doblajes de películas y diálogos originales para las películas de Benito Perojo que desde el punto de vista económico, le daban mucho más dinero (Mihura et al.,1965, p. 22).

En 1937 escribió con su amigo Tono la comedia titulada *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*<sup>114</sup> que al final se estrenó 4 años más tarde durante la dirección de *La Codorniz*. Esta comedia causó un contraste de ideas entre Tono y Mihura<sup>115</sup> porque por un lado, Tono quería estrenar la obra de inmediato juzgando oportuno el momento en que la escribieron; por el otro, Mihura creía que la obra fuera poco teatral y que el fracaso en el teatro podría perjudicar sus nombres en el periodismo. Al final, decidieron estrenarla. Sin embargo, fue comprada por Benito Perojo para hacer con ella una película pero pasaban los años y Perojo no había sacado ninguna película. Por lo tanto, los autores se la leyeron a unos empresarios y a Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa les gustó mucho. Se estrenó en diciembre 1943 en el Teatro María Guerrero en Madrid con un éxito y una expectación inesperadas (Mihura et al., 1965,p. 22).

---

<sup>112</sup> Él antes había estrenado películas, sketches y canciones.

<sup>113</sup> Él dijo que la obra dio 3.000 pesetas

<sup>114</sup> Ya desde el título definía un cansancio y una concepción ideológica. División de la sociedad en ricos y pobres. La sinrazón del título de la comedia es un modo contundente de ponerse al margen de las dos derivaciones: económico-política y la pasional. Un grito que los escritores han repetido que quisieran ser honrados consigo mismos y al mismo tiempo escribir para un público y unas estructuras en los que no creen. El título remite al mundo polarizado pero muestra una vía alternativa para que el “yo” se reencontrase, un modo alternativo de ver las cosas de un modo distinto a como se presentaban

<sup>115</sup> Mihura y Tono que eran muy amigos desde jóvenes y había compuesto una pareja inseparable, en esta ocasión tuvieron un roce entre ellos y durante un período no se hablaron más. La controversia aumentó la notoriedad de cada uno: le hicieron entrevistas, retratos, caricaturas que se publicaban en los periódicos. Además, los amigos y defensores de Tono habían creado una especie de negocio sobre la pareja ahora separada que afectó mucho a Mihura que sufría y estaba muy triste por no poder hablar con su amigo. Al final, hicieron las paces en secreto y todo se arregló

#### 4. Contexto cultural del Franquismo

La vida cultural muy activa durante los años de la República fue desmantelada completamente en la posguerra. El nuevo y represivo clima español instaurado por el Franquismo obligó, por supuesto, la mayoría de los escritores, artistas y profesionales al exilio.

Como para otros géneros, la Guerra Civil representó una herida profunda también para la trayectoria del teatro español. Al terminar del conflicto, unos dramaturgos habían muerto y otros acabaron en el exilio. En el interior de España se desarrolló un teatro conformista que atraía a un público deseoso de evasión y entretenimiento que le alejaría de la realidad en la que vivía. Por lo tanto, el tipo de teatro que triunfó entre la restricción económica –ya que los empresarios sólo producían espectáculos que contarían con el favor del público- y política –que se impuso en forma de censura-, fue la comedia burguesa de tono elegante y temas costumbristas, con problemas individuales o familiares alejados del triste entorno social en que se estrenaba. Los tipos de espectáculos que se estrenaron fueron: la comedia conservadora en la que se añadían elementos de fantasía e ingenio que estilizaban la realidad; el teatro cómico en que se planteaban situaciones absurdas pero que encontró el favor de una parte importante del público. A partir de los años 50 y 60, el teatro de testimonio social, que vio la aparición de un público nuevo formado por universitarios y jóvenes que pedían otro teatro. Este fue el contexto en que la primera obra escrita por Mihura 20 años antes, fue acogida con interés y admiración por este nuevo público que convirtió *Tres sombreros de copa* en un título clave que representaba la libertad y la rebeldía vital y donde acaba la represión (Ruiz Ramón, 1989, p. 324).

El teatro de la época franquista sufrió mucho y esta crisis se puede explicar por un lado por el exilio de grandes autores españoles que implicó el recurso por parte de los empresarios a traducciones de obras de autores extranjeros; y por el otro, el cine que se convirtió en el gran espectáculo de masas y que quitó muchos espectadores al teatro.

##### 4.1. El teatro de los años 40

El teatro de posguerra cumplió básicamente dos funciones: entretener y transmitir una ideología por medio de distintas vías a través en primer lugar de la negación del teatro más relevante de la preguerra; luego, del estreno de las obras que exaltaban a los vencedores y la programación de espectáculos de autores clásicos.

Por lo tanto, este era un teatro de mera militancia falangista, de propaganda de la ideología de los vencedores que promovía el drama de tema histórico, de exaltación patriótica y religiosa que fue un subgénero “impregnado de la retórica falangista y del triunfalismo de los vencedores de la Guerra Civil”. Sin embargo, el público requería obras ligeras y de entretenimiento y de hecho triunfó un teatro de evasión<sup>116</sup> como la comedia burguesa, que fue una evolución de la alta comedia que cumplía esa función de entretener al público

---

<sup>116</sup>Entre los autores más representativos de este teatro por la abundancia de su obra, por su presencia constante en los escenarios, por el favor del público y por la calidad teatral fueron: José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo. Víctor Ruiz de Iriarte, López Rubio y Edgar Neville por sus comedias de la felicidad y de la ilusión.

y educar de donde salía el tema del amor, del matrimonio y del hogar, con fines moralizadores y en cambio faltaban temas comprometidos.

Esta fue una tendencia que respondió a la situación política específica de la posguerra española que se determinó por “una rígida censura teatral y una ideología que fomenta la exaltación de temas patrióticos y religiosos” y por las necesidades del público teatral que deseaba olvidar la tragedia de la guerra y de lo que ocurría en el presente (Alás-Brun,1999, p. 286).

De hecho, esta tendencia fue la continuación de subgéneros tradicionales ya consagrados en las primeras décadas del siglo XX que entonces en la posguerra no aportó contribuciones de interés.

Frente a este teatro comercial al gusto de la burguesía española, surgió un teatro renovador alternativo que apuntaba algunos cambios en el teatro de humor de los primeros años de posguerra. Dentro de este teatro se encontraron dos manifestaciones: por un lado, un teatro cómico que buscaba la risa fácil con técnicas tradicionales y por otro, un teatro que buscaba la renovación de la risa, provocandola mediante lenguaje, personajes, situaciones inverosímiles. No hay duda en colocar a Mihura<sup>117</sup> dentro de esta categoría que ya en la preguerra había introducido este tipo de teatro.

Sin embargo, esta “tercera vía” no logró establecerse y esto lo confirmó el impacto que tuvieron las obras mihurianas de la primera etapa de su teatro vanguardista del que posteriormente se separó. Este cambio de rumbo se puede relacionar con los cambios ocurridos en los gustos del público teatral en los años 40 y con el objetivo que Mihura tenía en poder colocar sin problemas a sus obras en el mercado teatral. De hecho, los humoristas formados en las revistas, no encontraron en la sociedad española de posguerra la recepción y la acogida de un público educado e “inteligente” de la burguesía. En ese momento, estos autores buscaban un público que participase a sus obras en vez que irse simplemente al teatro para pasar unas horas (Alás-Brun,1999, p. 287).

#### ***4.2. La censura franquista***

Otro factor importante que afectó mucho la producción teatral de este período fue la censura gubernamental que fue muy represiva: de hecho, se había creado un aparato burocrático tan amplio y con una vasta red en el territorio que podía perseguir cualquier expresión contraria al nacional-catolicismo. Por lo tanto, esa controlaba todo lo que se publicaba y estrenaba.

Por consiguiente, este factor influía y condicionaba mucho la recepción de la crítica y del público. En el caso de la comedia de humor, Mihura y sobre todo Jardiel Poncela tuvieron muchos problemas y sufrieron la censura de diverso grado. Sin embargo, mientras que el primero logró publicar sus comedias aunque envuelto en polémicas y acusaciones de inmoralidad por los contenidos de sus obras, en cambio, el segundo

---

<sup>117</sup>Mihura pretendía presentar otro humor radicalmente diferente al que triunfaba en esos momentos. Según Lázaro Carreter “La audacia de Mihura consistía ,es claro, en pretender que su obra pudiera hacerse un hueco en la escena hilarante de aquel momento, dominada por el astracán. Han tenido que pasar muchas cosas – entre otra, La Codorniz- para que se refinara el sentido de humor [...]”

fue el autor más censurado<sup>118</sup> por la censura franquista entre los dramaturgos del grupo de *La Codorniz* (Muñoz-Cáliz, 2014, p. 1).

Por lo tanto, la falta de libertad creadora en este contexto, que para Mihura era algo vital, justifica el porqué de su cambio de trayectoria de su teatro que de hecho limitó su licencia como autor y que luego le permitió de crear su estilo propio donde faltaba el alcance político o social, porque no era su intento, dado que él se definía “indiferente en política” y que su actitud en la Guerra Civil fue la de “inhibirse”. Todas sus obras de la segunda etapa se caracterizaron por ser subordinadas a los gustos del público porque Mihura había entendido que en ese contexto y para vivir de teatro, era su deber seguir las reglas del juego, aunque no se sentía partícipe del franquismo intelectual. Sin embargo, no podía considerarse completamente ajeno a la cultura dominante (De Miguel Martínez, 2005, p. 33).

## 5. La vuelta a Madrid

Después de la guerra hubo actitudes diferentes entre los vencedores y Mihura y sus amigos optaron aprovechar el lado amable de la vida que tuvieron antes. De hecho, intentaron por recuperar el estilo de vida bohemia de las tertulias y dado que del café Granja El Henar no había quedado nada, buscaron otro lugar para reunirse y establecer de nuevo un clima tranquilo y relajado.

De hecho, Madrid había de pronto cambiado radicalmente por el nuevo régimen franquista. Todo lo anterior que habían vivido y creado los escritores no existía más. También la ciudad con sus calles, sus casas, empezaban a cambiar con rapidez. Ante la reconstrucción de edificios y demolición de otros, la gente tenía que reubicarse en la ciudad misma y luego encontrar una rutina en la que matar el tiempo. Casi todos los cafés tertulianos, puntos únicos de encuentro de intelectuales, habían cerrado o se habían transformado en lugares marcados por las consignas del cine norteamericano. En esos años, también en la Gran Vía tuvieron lugar más cines que teatros.

### 5.1. La Codorniz

La estancia de San Sebastián acabó con la guerra y Mihura se vino para Madrid. A pesar de que él tuviera su proyecto de fundar una revista que siguiera las huellas de *La Ametralladora*, él tuvo que esperar unos momentos más favorables. Siguió con su carrera en el periodismo y junto con su amigo Tono, empezaron a colaborar en el semanal *Tajo*<sup>119</sup> donde se publicó la reproducción de sus dibujos y artículos<sup>120</sup> en las páginas de humor con el marbette “La Ametralladora”: los trabajos de los dos eran textos “dedicados a explicar bien”

---

<sup>118</sup>Jardiel Poncela había apoyado el alzamiento de 1936 y se afiliado al régimen después de la Guerra Civil.

<sup>119</sup>Este fue el primer intento del franquismo de publicar una revista cultural por un público más amplio. En ésta colaboraron importantes intelectuales del falangismo.

<sup>120</sup>Entre los trabajos, ellos volvieron a proponer los “Diálogos estúpidos” y la “Sección dedicada a explicar bien cómo es..”

cómo eran algunos animales, personas u objetos. Entonces, volvieron a proponer, a “refriar”<sup>121</sup> sus trabajos que ya habían presentado en el semanario donostiarra. Sin embargo, esta revista no tuvo una gran difusión.

Después de esta colaboración, colaboraron durante un tiempo en la revista de Alfredo Marquerié, titulada *Informaciones*. Sin embargo, Mihura que esperaba por la oportunidad perfecta<sup>122</sup> para dar lugar a la segunda etapa de *La Ametralladora*, por fin la encontró en abril de 1941. Después de las vicisitudes para que saliese a la calle, en el Paseo de Onésimo Redondo número 26<sup>123</sup> tuvo sede y por fin se fundó *La Codorniz*.

La nueva publicación necesitaba de un nombre que llamase a la atención y al mismo tiempo que no remitiese y que fuese algo opuesto al título de la revista de los soldados. Para bautizar la novedad, se optó por el nombre del pájaro “más inofensivo”, la codorniz, aunque “ese título, al principio, no le gustó a nadie [...]” (Moreiro, 2004, p.213).

El fundador, propietario<sup>124</sup> y director desde 1941 a 1944<sup>125</sup> tenía las ideas muy claras de lo que iba a hacer y de hecho, por coherencia a sus principios estéticos, conservó por encima de todo el criterio de no mezclar “lo cómico con lo humorístico”, a pesar de que pudiera crearse enemistades incluso con algunos compañeros y amigos:

“Yo fui inflexible y duro y no admití otros trabajos [...] que no respondieran al tipo de humor que yo decidí mantener en mi revista, y este tipo de humor lo buscaba con la misma meticulosidad científica con que se busca un tipo determinado de sangre para una transfusión a vida o muerte”

(Moreiro, 2004, p.214)

Esta coherencia casi exagerada en la revista que el núcleo de los colaboradores formado por Tono, Neville, Herreros y Picó<sup>126</sup> compartía con el director, hizo que Mihura decidió por dar un concepto colectivo al humor, quitando el lado individual y las diferencias entre autores de los trabajos en la revista para dar una idea de conjunto y de etiqueta, bajo los que los lectores incorporaban todos los creadores e imitadores aunque el estilo fuera diferente. De hecho, con el pasar del tiempo, el humor de la revista se puso de moda y tuvo un público cada vez más grande.

---

<sup>121</sup> por “refrito” ellos se referían al hecho de que durante su actividad utilizaban algunos argumentos corrigiendo, transformando, alargando, adaptando los que ya habían empleado

<sup>122</sup> El Consejo de Ministros en febrero 1941 nombró nuevo director general de Prensa a Jesús Ercilla Ortega, quien fue redactor jefe de *La Ametralladora*. Mihura le explicó que la nueva publicación, es decir *La Codorniz*, tenía el patriótico objeto de “continuar la labor de *La Ametralladora*”. Por consiguiente, la Subsecretaría de Prensa y Propaganda dio vía libre en abril a la publicación.

<sup>123</sup> Hoy se llama Cuesta de San Vicente

<sup>124</sup> En una carta dirigida a Álvaro De Laigleisa después de haber sido nombrado director de la revista por Mihura, él se había declarado como “el padre de *La Codorniz*” en un sentido casi biológico: la importancia de esta “criatura” suya se confirma en el pasaje que hubo de su dirección a la de Álvaro que se lo comparó al momento en que un novio pide la mano de la prometida al futuro suegro y éste último se la concede.

<sup>125</sup> Él explicó que las razones de su alejamiento y luego la venta de la revista que fundó y dirigió durante tre años fueron por el cansancio “de estar todo el día en la Redacción” y que necesitaría por lo tanto de unas “vacaciones”

<sup>126</sup> Pronto se incorporaron Jardiel Poncela, Jacinto Miquelarena, Fernando Perdiguero, Fernández-Flórez, Manuel Halcón, Joaquín Calvo Sotelo, José López Rubio, Ramón Gómez de la Serna y otros. Aparecieron también firmas extranjeras: la de Cami y de los principales humoristas de la revista italiana *Bertoldo* que llenaron muchas páginas de la revista española.

Por lo tanto, la obsesión de Mihura por dotar de coherencia a la publicación terminó por volverse en su contra que generó un nuevo tópico. De hecho, cuando constató que “hablar en codorniz” y la etiqueta “de codornicesco” se habían puesto al alcance de cualquiera, abandonó la dirección porque bajo la bandera de *La Codorniz* se habían deslazado imitadores que se confundían con los creadores. En resumidas cuentas, el humor en *La Codorniz* se había convertido en un marbete: una pesadilla para Mihura.

### 5.1.1.El significado de “La Codorniz”

“La Codorniz nació para tener una actitud sonriente ante la vida; para quitarle importancia a las cosas; para tomarle el pelo a la gente que veía demasiado en serio, para acabar con los cascarrabias; para reírse del tópico y del lugar común; para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía. Para decir a nuestros lectores: ‘No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. [...]Y aquí, reunidos, mientras la gente discute y se mata, nosotros, en un mundo aparte, vamos a hablar de las mariposas, de las ranas, de los gitanos, de la luna y de las hormigas. Y nos vamos a reír de los señores serios y barbudos que siempre están dando la lata y buscándole los pies al gato’. Y por eso los señores barbudos los dibujaba Herreros dentro de los bolsillos de sus protagonistas, allí arrinconados, a punto de morir de asfixia”.

(Moreiro, 2004, p.235)

Por lo tanto, Mihura y sus colaboradores conocían bien la situación y decidieron separarse totalmente para crear en la más dura posguerra una revista para la “evasión” de los lectores “más inteligentes”. Por lo tanto, fue signo de un tiempo y que partió del espíritu de una generación que vivió los horrores de la guerra y el embargo cultural de posguerra.

La actitud general no fue sólo la revisión y la destrucción de las formas pasadas del viejo humor y la lucha contra los lugares comunes de la lengua cotidiana, sino “como un relojero que desmonta pieza a pieza los mecanismos de la sociedad”, se quiere destruir los tics, los gestos, las posturas y las deformaciones de los sectores petrificados de la sociedad que los anima, a través de un humor que aquí fue más amanerado con respecto a los trabajos precedentes (González G. De Oro, 1980, p. 343).

Los títulos como “Contestando a una carta polemica”<sup>127</sup> escrito por el mismo Mihura, o “Aprenda usted a dialogar”<sup>128</sup> por Tono y “Demasiado serio”<sup>129</sup> por Wenceslao Fernández Flórez pueden aumentar la expectativa del lector que pensaría que el argumento de los relatos sea serio: de hecho, las primeras líneas están bien escritas y luego, una palabra o una frase cambia totalmente todo el tono del texto.

Sin embargo, con el pasar del tiempo, se empezó a mezclar las comedias estrenadas con la revista y Mihura se quejó amargamente cuando se decía que él había aprovechado de su éxito periodístico para publicar sus

---

<sup>127</sup> *La Codorniz*, 28 de febrero de 1943. En este realto se habla de la manera de expresarse “en Codorniz” de la juventud de aquel entonces : de hecho, algo nuevo que permitía ver unas diferencias en ese contexto cultural así rígido.

<sup>128</sup> *La Codorniz*, 26 de julio de 1942.

<sup>129</sup> *Idem* .

comedias. Además, cuando se tildó de ser “codornicesco” la comedia en colaboración con Tono *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* que en realidad había sido escrita muchos años antes, a Mihura molestó mucho porque de hecho, la comedia que estrenó con Tono, se escribió en 1939, es decir, algunos años antes de haberse puesto a la venta el primer número de *La Codorniz* (Mihura et al., 1965, p. 25)

Este confusionismo lo había puesto nervioso tanto que quería acabar con el teatro o esperar a que pasasen la popularidad y la moda del humor de sus escritos; además quería que pasase la controversia de la comedia estrenada con Tono y volver más tarde con otro tipo de comedia que fuera diferente para que la gente se olvidara que existía *La Codorniz* y que entendiera que lo que había hecho antes, había acabado (*idem*).



*La Codorniz, número 1, junio 1941*

### 5.1.2. El cambio entre Mihura y de Laiglesia

El último número de la etapa de la dirección mihuriana<sup>130</sup> fue el 147: de hecho, a partir de 1944, Álvaro de Laiglesia sustituyó en la dirección de *La Codorniz* a Mihura que siguió colaborando hasta 1947, momento en que tomó la decisión de abandonar la revista por discrepancias con el director que tuvo una manera diferente de la suya de concebir el humor. La revista sufrió repetidas embates de la censura, según el testimonio de Laiglesia, su director durante más de 30 años que dio un giro radical en la orientación ideológica y en el estilo de *La Codorniz* que no pasó desapercibido ni a la censura tampoco al mismo Mihura. Los problemas

<sup>130</sup>Antonio Mingote que colaboró en la revista dijo “La primera Codorniz era distinta en cada número y siempre un prodigio de confección, de originalidad, de renovación constante”.

con la censura franquista continuaron durante la dilatada historia de la revista, que sufrió secuestros de ediciones, suspensiones administrativas , fuertes multas y otras represalias(Alás-Brun,1999, p. 289).

### **5.1.3.El éxito de la revista**

El objetivo más visible de la revista fue la lucha contra el tópico que no se redujo al cuestionamiento del lenguaje, sino que se extendió a la situación cultural que estaba anquilosante y privada de jugo vital que se expresó a través de una postura más alegre y lúdica que se acercaba a la actitud típica de los niños. Esta revista “ventiló” el clima sociocultural timorato y solemne donde el nacional-catolicismo era imperante. Los lectores podían alejarse por un momento del mundo en que vivían y fantasear sobre un mundo imaginario y fantástico.

El éxito de la revista permitió que se creasen los calificativos “codornicesco” y “de La Codorniz” que usaban para definir o referirse a soluciones y situaciones cuyos modelos pueden identificarse en el estilo de la revista. Entre los sinónimos se puede elegir “disparatado” y “absurdo”. Sin embargo hay resonancias peyorativas que define algo o alguien que carece de pies y cabeza, para otros “lo codornicesco” es la pirueta inteligente de una gracia nueva. El español medio acabó por definir y catalogar después como “de La Codorniz” también a escritos, artículos, etc. que en realidad se habían sido escrito mucho tiempo antes (González- G. De Oro, 1980, p. 340).

## **6.Hacia el teatro comercial**

A pesar de que él había declarado su intención de retirarse del teatro porque de este no podía vivir con comodidad por el insuficiente dinero que ganaba y por culpa del confusionismo que se había creado después del estreno de la obra con Tono, se le ocurrió, sin embargo, un nuevo argumento teatral que lo divertía y que poco a poco tomaba forma. Como “su orgullo le decía de no escribir nada”, él mantuvo esta postura durante un tiempo. No obstante, en 1945 se quedó sin dinero y necesitaba hacer algo urgentemente para ganar unas pesetas. Así le salió una obra comercial, “sencilla en su forma,emocionante en su fondo, divertida” y que para él no tuviera nada que ver con *La Codorniz*.

Después de muchas adaptaciones, salió *El caso de la mujer asesinadita* escrita en colaboración con Álvaro de Laiglesia<sup>131</sup> y fue estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid en febrero 1946. Esta tuvo gran éxito, fue apreciada por la crítica aunque hubo opiniones opuestas. Cuando la obra fue citada, se habló otra vez de *La Codorniz*, y esto provocó el enfado de Mihura que pensó en dejar definitivamente el ámbito teatral. Sin embargo, cada vez que lo pensaba, le ocurrían argumentos nuevos para una obra teatral.

---

<sup>131</sup> Álvaro de Laiglesia (1922-1981). Periodista, novelista y autor teatral conocido por su larga permanencia al frente de *La Codorniz* , revista que dirigió tras las marcha de Miguel Mihura en 1944, con quien tuvo un enfrentamiento que no impidió posteriores colaboraciones. Había trabajado con Mihura desde niño y lo conocía muy bien.

Las colaboraciones en las tres comedias<sup>132</sup> fueron de diferente naturaleza. Luego, Mihura las sintetizó así: el asunto de *¡Viva lo imposible! o el contable de las estrellas* era suyo y Joaquín fue “quien escribió prácticamente todo”. *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* perteneció casi todo a Mihura, puesto que Tono se limitó a “añadir ocurrencias y cosas graciosas”. Mientras que *El caso de la mujer asesinadita* fue la única obra que tuvo pensada de principio a fin y en que Álvaro de Laiglesia apenas metió “alguna cosita” (Mihura et al., 1965, p. 22). Se cierra con esta obra la etapa del teatro más vanguardista de Miguel Mihura.

Esto ocurrió también con otras formas del teatro de vanguardia, que el público no las comprendió y los empresarios no vieron posible el estreno de estas comedias. Por lo tanto, “el humor de 1927 no podía pasar todavía por la aduana de los escenarios, considerado como materia explosiva”<sup>133</sup>. Esta lo sabían los autores teatrales quienes como Mihura que quería vivir de teatro y ganarse la vida, comprendió que no podía sino escribir según los gustos del público (De Paco, 2005, p. 93).

### **6.1. La consagración tardía**

A pesar de que Mihura nació en un mundo teatral ya que su padre fue actor, autor y empresario en este ámbito, por lo tanto, su familia vivía del teatro, él será conocido como dramaturgo después de la Guerra Civil. De hecho, él empezó a estrenar con regularidad solamente a partir de los años 50, cuando decidió de dejar la industria del cine que, a partir de los años 50, iba perdiendo su prestigio y se incorporó al mercado teatral eligiendo el compromiso en el hacer un teatro comercial que se entendiese<sup>134</sup>. De hecho, “las cosas empezaron a ir mal para el cine” y decidió volver al teatro “ya de un modo definitivo, para vivir de él en serio”, sin ocuparse de otras cosas. “Y para vivir, además, bien, del mismo modo que había vivido bien” con sus anteriores ocupaciones que siempre le “habían permitido una holgura económica sin problemas. Y para conseguirlo”, se dedicó 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” (Mihura, 2014, pp. 18-19).

De hecho, propuso en su teatro de posguerra unas situaciones que se alejaban de la realidad creando un “teatro de evasión” en el que el humor funcionaba en este contexto como escape de la realidad. Los dramaturgos como Mihura, manejaron conceptos como lo “inverosímil”, o “imposible” porque lo irreal, lo mágico, las apariciones, las muertes que se pueden aplicar a lo policíaco, eran cosas bien aceptadas en ese tiempo. El teatro, para Mihura, no tiene la función de criticar, sino de parodiar la realidad y los defectos de la sociedad. Ya que no aceptaba la realidad que lo circundaba, Mihura se encerró en este teatro de “evasión”, que se caracterizó por ser una falsa realidad en la que nadie pudiera percatarse de nada (Oliva, 2005).

---

<sup>132</sup> la tercera colaboración con Álvaro de Laiglesia ocurrió muchos años después.

<sup>133</sup> Es una metafórica expresión de López Rubio

<sup>134</sup> Hablando de esta etapa de su vida, él afirmó que “había decidido prostituirme y hacer un teatro que llegase a la gente, al público” con obras costumbristas, policíacas y de enredo

## 6.2. Cronología de la producción teatral

**Primer período (1932-1946):** *Tres sombreros de copa* (1932, estrenada en 1952), *¡Viva lo imposible!, o el contable de las estrellas* (1939 con Joaquín Calvo Sotelo), *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939 con Tono, estrenada en 1943), *El caso de la mujer asesinadita* (1946, con Álvaro de Laiglesia)

**Segundo período (1953-1968):** *El caso de la señora estupenda*, *Una mujer cualquiera*, *A media luz los tres* (1953), *El caso del señor vestido de violeta*<sup>135</sup> (1954), *¡Sublime decisión!*<sup>136</sup>, *La canasta* (1955), *Mi adorado Juan* (1956), *Carlota* (1957), *Melocotón en almíbar* (1958), *Maribel y la extraña familia* (1959), *El chalet de Madame Renard* (1961), *Las entretenidas* (1962), *La bella Dorotea* (1963), *Ninette y un señor de Murcia*, *Milagro en la casa de los López* (1964), *La tetera* (1965), *Ninette. “Modas de París”* (1966), *La decente* (1967), *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968)

Mihura continuó escribiendo teatro por este camino y estrenando con éxito y premios, hasta que el “aburrimiento” puso fin a su producción en 1968<sup>137</sup>. La carrera del autor en esta década fue intensa pero breve porque la comenzó más tarde, ya que se había afirmado como comediógrafo apreciado y querido por muchas compañías y empresarios. Sin embargo, el público español estaba cambiando y la comedia burguesa tenía que cambiar para adaptarse a los tiempos que estaban viendo grandes transformaciones que aportaron muchas novedades en aquella sociedad española que había sufrido el período tan difícil bajo el franquismo. Esto fue impactante incluso para Mihura que se sintió casi un extraño en este contexto tan nuevo. En las entrevistas que siguieron hasta su muerte, más numerosas con motivo de su elección para ocupar un sillón académico en 1976, se acentuaron su individualismo, su visión escéptica del mundo y su buscada soledad. (De Paco, 2005, p. 108).

Esta etapa de su carrera teatral reflejó también el estado de ánimo del autor mismo que comprendió lo que estaba ocurriendo y que con sencillez y eligió alejarse cada vez más de este mundo. Por lo tanto, empieza su declive personal y profesional que empezó ya con la escritura de la obra *Milagro en casa de los López*, cuyo estreno dirigido por él mismo no logró transmitir su intención.

Este fue el último trabajo antes del abandono del teatro y de cualquier actividad para dedicarse a “cultivar” la pereza que decía de tener desde siempre, aunque su producción y su actividad confirman lo contrario.

---

<sup>135</sup> El asunto se basaba en un boceto titulado “Una corrida intrascendente” publicado en *La Codorniz* unos años antes

<sup>136</sup> Junto con las obras *Mi adorado Juan* y *La bella Dorotea*, se presentan como una defensa de la libertad y un ataque contra la sociedad engridecida por su propio sistema de valores y normas, un sistema normativo convertido en discriminador social

<sup>137</sup> Un año clave para el mundo: los movimientos sociales de 1968 que se localizaron en Estados Unidos (protestas contra la Guerra de Vietnam, Movimiento por los derechos civiles, Festival de Woodstock-1969-) , Checoslovaquia (Primavera de Praga), México (matanza de la plaza de Tlatelolco, coincidente con la celebración de los Juegos Olímpicos de México 1968), en Italia (otoño caliente -1969-), Gran Bretaña. En España tuvieron lugar algunos movimientos universitarios de oposición al franquismo.

### 6.3. Las temáticas del teatro de Mihura

El tema principal en el teatro de Mihura ha sido el conflicto entre los convencionalismos sociales y la vida libre. Pero las últimas obras presentan un cierto compromiso a la comicidad fácil al público.

Según el estudio hecho por Emilio de Miguel Martínez (1997) el teatro de Mihura presenta una clasificación temática que se puede dividir en dos épocas distintas:

En la primera época encontramos :

1. la dramatización del enfrentamiento individuo-sociedad sobre la base del conflicto hombre-mujer y las obras que manifiestan esta postura son:
  - *Tres sombreros de copa* (1932),
  - *¡Vivalo imposible!..* (1939),
  - *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939)
2. La transición temática en que se aprovecha del conflicto hombre-mujer en sus posibilidades anecdóticas que se manifiesta en:
  - *El caso de la mujer asesinadita* (1946)

En la segunda época encontramos:

1. La persistencia del conflicto individuo-sociedad
  - *El caso del señor vestido de violeta* (1954)
  - *Sublime decisión* (1955)
  - *Mi adorado Juan* (1956)
  - *Maribel y la extraña familia* (1959)
  - *La Bella Dorotea* (1963)
2. El conflicto hombre-mujer en su alcance puramente anecdótico que se manifiesta en comedias de distintos tipos:
  - Comedias cómico-costumbristas
    - *A media luz los tres* (1953)
    - *Las entretenidas* (1962)
    - *Ninette y un señor de Murcia* (1964)
    - *Ninette. "Modas de París"* (1966)
  - Comedias policíacas
    - *Una mujer cualquiera* (1953)
    - *Carlota* (1957)
    - *Melocotón en almíbar* (1958)
    - *La decente* (1968)
  - Comedias de enredo y "altas comedias"
    - *El caso de la señora estupenda* (1953)
    - *El chalet de madame Renard* (1961)
    - *Milagro en casa de los López* (1964)
    - *La tetera* (1965)
    - *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968)

En resumidas cuentas, los problemas que presenta Mihura conciernen las personalidades de sus personajes que se encuentran en un medio opresivo en el que la única solución es manifestar una actitud que rechaza las normas. Por lo tanto, Mihura antepone la sinceridad de los personajes a la justicia y al costumbrismo. Por ejemplo, en *Mi adorado Juan* el autor describe el deseo de manifestar su libertad como individuo no sometido a la institución del matrimonio; o en *La Bella Dorotea*, la rebeldía de la protagonista se manifiesta en ponerse el traje de novia todos los días y pasear por la calle del pueblo sin dar importancia a lo que dice la gente que ve a Dorotea. Aunque estos personajes al final encuentran un “compromiso” con unas reglas, por lo general, los personajes mihurianos no obedecen a todas las normas impuestas por la sociedad.

### **7.La libertad de Mihura**

Sus primeras obras le dieron la fama de ser uno de los más importantes dramaturgos de su tiempo aunque no perteneció a ningún movimiento o grupo teatral. La primera etapa de su teatro se caracterizó por ser de vanguardia, pero diferente del teatro contemporáneo que se usaba por el mundo. Puesto que la sociedad no lo reconoció y no lo animó en el seguir haciendo este tipo de teatro que le salía con gran soltura y el público no lo iba aceptar del todo, Mihura sacrificó la actualidad a la originalidad y comenzó más tarde a renunciar al humor grave y profundo que se revelaba como un juicio negativo y pesimista concerniente a una degradación de valores. Por lo tanto, la risa ante una comedia de Mihura era la reacción del espectador ante una degradación de valores presentada de manera imprescindible. Cuando Mihura hacía reír a sus espectadores de algo que no era risible, lo que buscaba, y a veces conseguía, era corregir el juicio colectivo sobre ciertas cosas y ciertos costumbrismos (Mihura et al., 1965).

Así pues, Mihura renunció a su libertad como escritor para dar cabida al ingenio fácil y a la comicidad menos radical para que el público acogiera su teatro. Ahora bien, esta postura fue la espada de dos filos porque con el pasar del tiempo, le apartó el triunfo en los escenarios. La postura del éxito y del compromiso comercial, aunque fue con piedad y ternura sentimentales, triunfó sobre el objetivo inicial de su teatro, que desvelaba los defectos de la sociedad a beneficio del individuo, teniendo el valor de no limitar la libertad y la observación del espectador.

Sin hipocresía, al final terminó siendo un autor de teatro que se adaptó de y para la clase media, que constituía el público que llenaba el patio de los teatros, aunque nunca escribió un teatro en que la pequeña burguesía apareciese dignificada. Tampoco escribió un teatro político o social compartiendo por tanto la actitud general de todos los autores de la pequeña burguesía que constituía el público teatral, entre los que se había establecido una especie de acuerdo tácito en que se estuvo de acuerdo con el ridicularizar los individuos de aquel tipo de teatro en que se planteaban situaciones más revolucionarias.

Mihura tuvo el valor en esa sociedad tan propensa a la retórica, al cliché y al dogmatismo, de señalar la relatividad de ciertas aprehensiones y la necesidad de afrontar con libertad la interpretación de las situaciones.

De hecho, planteó un teatro de la libertad y , a su vez, la profunda limitación de ser una libertad “interior” que permanecía en función de su individualismo. Utilizó la imaginación y el humor para degradar la realidad en beneficio del sueño o de la capacidad individual para descubrir el lado ridículo de lo cotidiano. Resultó que la realización armónica dentro de la sociedad era imposible y no había más remedio que “defenderse” de ella: Mihura, por su deseo de libertad expresiva que iba más allá del campo de la política que, al contrario a él no le interesaba, lo llevó a imaginar un mundo y una vida sin trabas, sin tabús, como el niño lo imaginaba, presentando situaciones incoherentes y conclusiones caprichosas, con formas y palabras<sup>138</sup> inesperadas (González G. De Oro, 1980, p. 343). Aún así, Mihura no repensó el lugar común, puesto que esto supondría involucrarse en una realidad que él, en cambio, había decidido ignorar: de hecho, la realidad no aparece en sus obras y no existen personajes agobiados por necesidades materiales o por la pérdida de determinados derechos. Así que Mihura trasladó el problema a una cuestión de manera de pensar, de mentalidades pero no llevando en adelante la investigación ni cuestionando los supuestos que prefiguraban ese modo de ser.

Su teatro se quedó a desautorizar las palabras que se convirtieron en unos términos repetidos, vacíos y peligrosos de las que hay que librarse. De hecho, para Mihura la palabra es una expresión del automatismo, de la irracionalidad y de la esclavitud. El teatro de Mihura estaba lleno de estas “desautorizaciones de las palabras ” que a través de la repetición se producía una especie de “atomización del lenguaje” que fue lo que sostuvo *La Codorniz* (Mihura et al., 1965).

Por lo tanto, si él había empezado como autor que quería aportar algo nuevo en la escena del teatro español de aquel entonces – y realmente lo hizo - y siguió haciéndolo hasta cierto momento con máxima coherencia, al final Mihura tuvo que comprometerse a un mecanismo, que no permitía mucha libertad porque la elección estaría o dentro o afuera de esto, para afirmarse como autor teatral en aquel entonces, dejando a lado su libertad de escritor.

A pesar de su postura personal coherente hasta su muerte con respecto al no tomarse en serio a él mismo y tomar la vida a la ligera y con la sonrisa, esto le salió caro: a partir del contexto histórico y cultural, luego las reglas, las fechas de entrega, las consignas del mercado teatral que son los símbolos por excelencia contrarios de la libertad, iban a ser parte de su vida profesional. En ese contexto en que él se había afirmado como dramaturgo y muchos empresarios y compañías pedían su colaboración, no pudo hacer nada sino que adaptarse a aquel mundo teatral que él amaba y que lo había fascinado mucho desde cuando era un niño, cuando iba con su padre por los camerinos del teatro Apolo de Madrid. De hecho, este amor, esta pasión por hacer un teatro que entretieniese a la gente y que la hiciese reír, se había convertido ahora en algo diferente: el público siempre se divertía y sonreía al ver sus comedias. Por lo tanto, los espectadores asistían a las funciones y ya sabían que pasarían unas horas agradables. Sin embargo, teniendo en cuenta de su concepción del humor y de lo que luego ocurrió, quedaron la sonrisa y la tomadura de pelo en su postura personal y profesional, pero algo cambió en este hombre que había abrazado la causa franquista, no por condisión

---

<sup>138</sup>Para él, las palabras no significan nada concreto; las palabras no sirven. La palabra es un tópic; la reflexión, cuando se encauza racionalmente y quiere proyectarse sobre las estructuras, está radicalmente frenada por la acumulación de clichés.

política, sino porque la consideró más conveniente para proseguir con su vida de “bohémio” y para tener más libertad.

La respuesta de Mihura a la Guerra Civil y a la posguerra fue concebir un teatro evasivo e ingenioso en que la ambigüedad es un valor positivo porque dejaba al espectador la libertad de “elegir” la solución que más le gustara: de hecho, esta libertad de elección es muy importante en la poética de Mihura, dado que los hechos no son unívocamente explicables y, por lo tanto, habían más explicaciones. Esta ambigüedad del teatro de Mihura coincidía con una concepción sentimental del mundo que dudaba las clarificaciones racionales: de ahí su pesimismo, su insolidaridad, su desconfianza en el teatro comprometido y la elección por hacer un teatro en que ya de la palabra se reflejaba un discurso dudoso y pedante del que era necesario escapar, disociando al individuo de lo esencial de su medio de comunicación. La comunicación estaba presente, pero siempre como algo fatal e inamovible, ante lo que no cabía más actitud inteligente que la sonrisa, un tanto amargada, de quien no estaba dispuesto a ser solidario con la situación. De hecho, la risa provocada por Mihura se dirigía a la inteligencia, a aquellos lectores “más inteligentes”; la risa es un acto social que probablemente es una reacción defensiva, una respuesta a un atentado social. Según Emerson “debemos aprender por la risa tanto como por el llanto” (Mihura et al., 1965, p. 82).

Por lo tanto, su sonrisa ante la vida quedó pero se convirtió en una sonrisa diferente, no tan sencilla como antes, sino afligida y amargada por lo que había ocurrido durante la guerra y lo que la posguerra presentó, aunque él concibió la vida como una lucha en la que unos ganan y otros pierden, sin que la gran masa de los que apenas pueden luchar, le preocupaban o inquietaban. Además, esta sonrisa amarga puesta en evidencia incluso de su cara, por el hecho de que su libertad como escritor que desde siempre defendió cueste lo que cueste, no correspondía más a su libertad personal. Este compromiso político que le había garantizado unas libertades antes, luego le costó caro que conllevó un corte de su libertad profesional y que lo llevó al compromiso con el público teatral que al final lo llevó a su aislamiento, aunque declaró que fue él que lo buscó.

La relación entre sus obras y *La Codorniz* fue algo que le pesó al autor. *La Codorniz* fue importante dado el momento histórico en que nació, no fue sólo una forma de “esconder la cabeza debajo del ala” como dijo José Bergamín. Hubo en aquellas páginas muchos elementos positivos hasta revolucionarios porque esa especie de duda permanente que definió la revista fue revolucionaria: el escepticismo sistemático, la sospecha de que las palabras no eran más que reflejos condicionados por la costumbre; la propuesta de un ejercicio de la imaginación que oponer a las muchas explicaciones.

Según Torrente Ballester, hablando del teatro importante de Mihura, dijo que “la sociedad que domina al individuo existe y es fuerte y la verdadera vida sólo se vive en libertad”. Pero “cada uno tiene que defenderse del doble sistema de enemigos que amenaza la vida. Por una parte, las tendencias propias del individuo, por otra, la sociedad entera, con su conjunto de condiciones”. En este contexto, ¿qué puede hacer el hombre? Dado que son muy pocos los valerosos que afrontan con heroísmo la vida, resulta más cómodo, fácil y mejor

pagado “ser estúpido que inteligente, ser tortuga que flor”. Por lo tanto, el teatro de Mihura apuntaba en esa dirección: un teatro que funcionaba y tenía éxito a costa de su libertad como escritor.

## 8. La actividad de Mihura en el cine después de la guerra

A partir de los años 40, además de la producción teatral y periodística, Mihura tuvo una intensa actividad también en el cine, demostrado por el número de colaboraciones y de adaptaciones<sup>139</sup> de muchas de sus obras teatrales durante esos años. Había desarrollado la capacidad como adaptador de los diálogos al español de las películas extranjeras y en este sentido se creó una figura profesional nueva: es decir, el dialoguista. Desde 1947 inició a colaborar con su hermano Jerónimo con el que consiguieron un excelente grado de entendimiento profesional: el resultado fue que el cine de los Mihura se caracterizó por tener películas meticulosamente ambientadas, en las que se mostró contrario “a la constitución del amor”, a la formalización de las relaciones, aunque al final hubiera una boda porque la censura daba cierta importancia a la moralidad (Moreiro, 2004, p. 260).

### 8.1. Cronología

- 1940 *Marido provisional* (dirigida por Nunzio Malasomma), *Los hijos de la noche*<sup>140</sup> (dirigida por Benito Perojo), *La última falla* (dirigida por Benito Perojo), *Un bigote para dos*<sup>141</sup> (dirigida por Heinz Paul)
- 1942 *Aventura*<sup>142</sup> (dirigida por Jerónimo Mihura) *Boda en el infierno*<sup>143</sup>
- 1943 *Castillo de naipes*<sup>144</sup> (dirigida por Jerónimo Mihura), *Intriga*<sup>145</sup> (dirigida por Antonio Román)
- 1945 *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*<sup>146</sup> (dirigida por Ignacio F. Iquino)
- 1947 *Confidencia*<sup>147</sup> (dirigida por Jerónimo Mihura), *Vidas confusas*<sup>148</sup> (dirigida por Jerónimo Mihura), *Siempre vuelven de madrugada*<sup>149</sup> (dirigida por Jerónimo Mihura)
- 1948 *La calle sin sol* (dirigida por Rafael Gil)
- 1949 *Yo no soy la Mata Hari* (dirigida por Benito Perojo), *El extraño caso de la mujer asesinada* (dirigida por Boris H. Hardy), *Una mujer cualquiera* (dirigida por Rafael Gil)

---

<sup>139</sup> Algunas de estas adaptaciones se han llevado al cine también fuera de España: *El caso de la mujer asesinada* a México y Argentina, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y *A media luz los tres* a México, *Melocotón en almíbar* a Alemania.

<sup>140</sup> Película basada en la obra teatral de Leandro Navarro.

<sup>141</sup> Co-dirección y co-escritura con Tono. Encargo: escritura de diálogos inventados.

<sup>142</sup> Película que cuenta los avatares amorosos de un hombre casado con una actriz.

<sup>143</sup> Película basada en el triángulo amoroso presente en la novela “En puerto ruso” de Rosa María Aranda

<sup>144</sup> Jerónimo Mihura dirigió a esta comedia.

<sup>145</sup> Es la adaptación de *Un cadáver en el comedor* de Wenceslao Fernández Florez.

<sup>146</sup> Adaptación para el cine de la obra teatral escrita por Mihura y Tono *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*.

<sup>147</sup> En la película se presentan a dos amigos enfrentados por una mujer.

<sup>148</sup> Es la tercera colaboración de Miguel con su hermano Jerónimo, para quien escribió el guion de la película. Relata la historia de un dueño que se casa con una de sus clientas sin saber de que es la mujer del jefe de un grupo terrorista

<sup>149</sup> Historia de un hombre de vida disipada que busca la redención en sus orígenes

- 1950 *El señorito Octavio* (dirigida por Jerónimo Mihura), *El pasado amenaza* (dirigida por Antonio Román) *Mi adorado Juan*<sup>150</sup> (dirigida por Jerónimo Mihura)
- 1951 *La corona negra*<sup>151</sup> (dirigida por Luis Saslawski)
- 1952 *Me quiero casar contigo* (dirigida por Jerónimo Mihura)
- 1953 *Bienvenido Mr. Marshall*<sup>152</sup> (dirigida por Luis G. Berlanga)
- 1954 *Tres citas con el destino*<sup>153</sup> (dirigida por Florián Rey)
- 1955 *Pescadora*<sup>154</sup> (dirigida por Enrique Carreras)
- 1956 *Suspense en comunismo* (dirigida por Eduardo Manzanos Brochero)
- 1958 *¡Viva lo imposible!*<sup>155</sup> (dirigida por Rafael Gil), *A media luz los tres*<sup>156</sup>, *Carlota*<sup>157</sup> (dirigida por Enrique Cahen Salaberry), *El puente de la paz* (dirigida por Rafael J. Salvia)
- 1960 *Melocotón en almíbar*<sup>158</sup> (dirigida por Antonio del Amo), *Maribel y la extraña familia*<sup>159</sup> (dirigida por José María Forqué), *Sólo para hombres*<sup>160</sup> (dirigida por Fernando Fernán Gómez)
- 1965 *Ninette y un señor de Murcia*<sup>161</sup> (dirigida por Fernando Fernán Gómez)
- 1969 *Las panteras se comen a los ricos*<sup>162</sup> (dirigida por Ramón Fernández)
- 1971 *La decente*<sup>163</sup> (dirigida por José Luis Sáenz de Heredia)

En 1998, Ángel Blasco rodó una nueva película intitulada *Cásate conmigo, Maribel* como adaptación de *Maribel y la extraña familia* en la que se intentó de reconstruir el ambiente y las costumbres de los años 50 madrileños. Sin embargo, resultó poco creíble a ojos de un espectador de principios del siglo XXI

En 2005, *Ninette*, dirigida por José Luis Garcí que realizó la adaptación de dos obras de Mihura, *Ninette y un señor de Murcia* y *Ninette, modas de París*. Elsa Pataky en el papel de *Ninette*

## 9. La sonrisa amarga

La tranquilidad personal fue el bien que Miguel Mihura más defendió durante toda su vida. A pesar de su habitual malhumor y su tendencia a ser quejoso, él logró a esta felicidad individual que él concebía ajena a cualquier ambición que pudiera complicarle la vida y se basaba en el gusto por lo sencillo, lo próximo y lo cotidiano. Sin embargo, todo tiene un precio y el precio que Mihura tuvo que pagar porque entraba en

<sup>150</sup> Jerónimo adaptó la obra homónima de su hermano.

<sup>151</sup> Película basada en una historia de Jean Cocteau. La mujer padece de amnesia tras contemplar el asesinato de su marido. Entre los actores hubo Vittorio Gassman.

<sup>152</sup> Mihura escribió los diálogos de la comedia de Berlanga quien ideó la historia junto a Juan Antonio Bardem. La historia se centra en un pequeño pueblo que intenta acomodarse a los tópicos españoles para poder beneficiarse de la visita de los americanos.

<sup>153</sup> Película de episodios.

<sup>154</sup> Adaptación de la obra de Mihura *Una mujer cualquiera*

<sup>155</sup> Es la adaptación de la obra de Mihura y Calvo Sotelo *¡Viva lo imposible! O el contable de las estrellas*.

<sup>156</sup> Es la versión cinematográfica de la obra de Mihura *A media luz los tres*.

<sup>157</sup> Adaptación de la obra de Mihura *Carlota*.

<sup>158</sup> Adaptación de la obra *Melocotón en almíbar*.

<sup>159</sup> Adaptación de la obra teatral en la cual el timorato Marcelino intenta presentar a su madre a su prometida, una chica que trabaja en una barra americana. Hay algunos de los interpretes de la obra estrenada a teatro.

<sup>160</sup> Adaptación de *Sublime decisión*. En el siglo XIX una mujer causa sensación entre el personal masculino cuando acude a trabajar en un ministerio público.

<sup>161</sup> Es la adaptación de la obra *Ninette y un señor de Murcia*. Fernán Gómez encarna a su protagonista, Andrés, un hombre de Murcia que viaja a París para gozar en compañía de su amigo Armando de las noches y lugares parisinos.

<sup>162</sup> Adaptación de la obra teatral *Las entretenidas*.

<sup>163</sup> Adaptación de la obra teatral *La decente*.

contradicción con actitud y hasta con su concepto de humor, que para él era la fundamental seña de identidad y que fue más amargo que el temido matrimonio. Durante el período 1936-1939 él sintió esa amargura en varias ocasiones, a pesar de la buena suerte que tuvo con respecto a otros amigos.

Después de la Guerra Civil, él pudo encontrar otra vez un lugar en la sociedad. ¿Cómo enfrentó esta realidad tan diferente y represiva como fueron los años del franquismo? Eligió el olvido y borró lo que no le comodaba, creando una máscara; esto lo hicieron también sus amigos humoristas del grupo del 27.

Como la máscara cubre la cara para no ser reconocida, así las estrategias que los humoristas ya conocían desde tiempo y que manejaron con soltura también durante el franquismo, les evitaron problemas con el poder dictatorial (Ríos- Carratalá, 2006, n.d.).

Miguel Mihura fue un hombre educado, respetuoso que quería la libertad y que rechazó las fórmulas y las actitudes que suponen un obstáculo superfluo. Por un lado, se incomodó ante ciertas conductas, costumbres y ritos que considera “una verdadera lata”, por otro encontró algunas limitaciones en la expresión de su libertad como escritor teatral (Moreiro, 2004).

Su postura ante la vida marcada por la sonrisa y por tomar a la ligera lo que pasa, se convirtió en una sonrisa diferente, más conciente por el entorno que apareció después de la guerra del que decidió alejarse cada vez más y al mismo tiempo esto no le impidió de cambiar totalmente su actitud porque pudo gozar de cierta libertad que fue algo casi impensable por muchos intelectuales durante el Franquismo. Sin embargo, esa libertad tuvo un precio porque él para poder vivir de teatro, al final fue involucrado en un sistema en que se sentía cada vez más triste y amargado: de hecho, él se había convertido en un dramaturgo celebre y de éxito y a medida que la gente y el público que asistían a sus espectáculos se reían, avanzaban en paralelo la tristeza y la amargura que escondía detrás de su humorismo y salidas descabelladas. En la época en que vivió, tuvo que bajar un poquito los humos y adaptarse para tener unas libertades que se le concedió a través de las amistades importantes que tuvo y que fueron necesarias en ciertos momentos cruciales de su vida.

Como dijo en unas entrevistas, él puso en claro más veces que la política nunca le interesó: a este respecto, aclaró su compromiso a la causa franquista no como un interés hacia la ideología, sino porque por un lado, los acontecimientos históricos requerían una postura formal (por tanto, la afiliación a un partido habría sido una demostración); por otro, porque no compartiendo las ideas republicanas, pensaría que en la otra parte se inclinaría más a sus valores burgueses y se garantizaría más su libertad y le pareció más conveniente a su condición “para quitarse de aquel barullo”. Una elección que no fue al azar, sino dirigida hacia lo que más lo tranquilizaba entre las dos partes.

Aunque él no combatió al frente, vivió la guerra como un intelectual que vio a los horrores y pese a todo, intentó cargar a los soldados con la sonrisa a través de la revista de combate que dirigió. Por lo tanto, se lo puede considerar un sobrevivido de esa guerra que cuando acabó, le dio la posibilidad de gozar de los privilegios de haber sido de la parte de los vencedores. Sin embargo, todo tiene un precio.

Los humoristas como Mihura que empezaron sus carreras bajo la dictadura primovverrista que, si bien fuera una dictadura, fue más liberal desde diferentes puntos de vista, encontraron un contexto totalmente destacado del precedente régimen. De hecho, el establecimiento del régimen de Franco fue algo inesperado por la violencia y la represión que hicieron caer el país en un infierno geográfico, cultural y político. Los intelectuales indultados que pudieron quedarse, tuvieron que contenerse con una postura más mascarada que lo antes y comprometerse a la cultura franquista porque, en efecto, no hubo alternativa.

Por lo tanto, si bien tuvo unas libertades por un lado, por otro el mismo Mihura tuvo que arreglar su postura como escritor. Una vez, cuando era más joven, había dicho que “el humor nace de un desengaño, de un momento triste, de una pequeña tragedia íntima” y si se la vincula al contexto de la posguerra franquista, se puede entender el porqué de la elección de un humorismo del sueño y de la fantasía que surgió por decisión del autor de inhibirse y alejarse totalmente de la realidad. El objetivo fundamental fue transmitir momentos de alegría en una España tan herida y agotada por las cicatrices dejadas por la guerra y de la posguerra que fueron adulcoradas por una mirada que se alejaba cada vez más del entorno histórico. Fue importante y sorprendente hasta qué punto habría sido grande la máscara que muchos intelectuales, incluso Mihura, tuvieron que llevar para no involucrarse en aquel entorno tan cruel.

## Capítulo 4

### *La Bella Dorotea*

*La bella Dorotea* fue una de las últimas obras teatrales del autor. Fue estrenada en el teatro de la Comedia de Madrid el 25 octubre de 1963 dirigida por el mismo Miguel Mihura. El reparto estuvo formado por: Ana María Ventura en el papel de *Benita*, María Saavedra en el papel de *Inés*, Encarnita Paso en el papel de *Remedios*, Erasmo Pascual en el papel de *Don Manuel*, Isabel Pallarés en el papel de *Doña Rita*, Elena García Tejeiro en el papel de *Rosa*, Susana Canales en el papel de *Dorotea*, Emilio Laguna en el papel de *Juan Bermúdez* y Ángel Picazo en el papel de *José Rivadavia* (Mihura et al., 1965,p. 39).

#### *Resumen*

La obra *La Bella Dorotea* está ambientada a principios de 1900, en un pueblo del norte de España (el imaginado pueblo de “Zolitizola”) al que comenzaban a llegar los veraneantes. La gente del pueblito notó las novedades aportadas por estos forasteros y también intuyó que la sociedad estaba evolucionando.

Dorotea, la protagonista que es la hija del cacique local -Don Manuel-, es una mujer que ha viajado, que ha leído muchos libros y por lo tanto conoce otras formas de vida muy diferentes de lo que se encuentra en su pueblo. Dorotea se ha enamorado muchas veces pero todas sus relaciones han fracasado porque la gente del pueblo solía difundir el chisme malévolo que sostenía el hecho de que el novio en cuestión sólo quería a Dorotea por su dinero. Esto se repite a lo largo de los años y lo mismo ocurre también con el último novio de la protagonista, llamado Fermín que al final la deja plantada pocas horas antes de la boda. Después de esta enésima desilusión, Dorotea decide de salir a pasear todos los días por la calle Real llevando el traje de novia, así que esta nueva situación añade un motivo más para que la gente del pueblo la criticara y para que los vecinos, las amigas Benita, Inés y Remedios y el pueblo entero se rían de ella.

José Rivadavia, un barítono fracasado, llega a este pueblo con su amigo Juan Bermúdez para hacer negocios, y es el hombre que al final comprenderá a Dorotea, descubriendo que la quiere realmente. De hecho, descubren que a pesar del engaño intentado y no logrado por José, los dos se completan y poco después de haberse conocido, se casan. Dorotea es la mujer más rica del pueblo y tiene muchos negocios en el pueblo que no sabe manejar pero gracias a su recién marido, que la ayuda a arreglarlos, logra dirigir con éxito.

A pesar de los malentendidos, las paranoias, las preocupaciones de Dorotea que se crean a lo largo del asunto y sobre todo el miedo que ella tiene de ser abandonada otra vez después de haber sido disfrutada por su dinero, al final triunfa el amor entre la protagonista y José.

## 1. Análisis de la obra<sup>164</sup>

### 1.1. Estructura

La comedia está dividida en dos actos y cada acto dividido en dos cuadros. La estructura respeta las unidades dramáticas de espacio, acción y tiempo. Cuenta con un marco único para todos los actos; única es también la acción que se dramatiza en escena y no hay por lo tanto los asomos de intrigas secundarios. Se trata de una comedia “de personaje” es decir de aquel tipo de pieza en que es el individuo la pieza clave para el desarrollo de la acción: de hecho, es la protagonista, Dorotea, el motor de la trama (Sánchez Castro, 2007, p. 212). Según la clasificación de las fórmulas de creación de las obras teatrales de Mihura hecha por De Miguel Martínez, se puede incluir *La Bella Dorotea* entre las “comedias de invención” o “comedias de extraños personajes” basadas en la original concepción de los personajes (De Miguel Martínez, 1997, p. 233).

### 1.2. Espacio y tiempo

Mihura establece desde el principio las coordenadas espaciales y temporales

*la acción en un pequeño pueblo del Norte de España junto al mar y en el trascurso de cualquier año anterior a la primera guerra mundial.*

Por lo tanto, el espectador sabe desde ahora en qué contexto se situará este asunto.

### 1.3. Escena

En general, la escena del teatro de situación de Mihura es el cuarto de estar de una familia acomodada o de la clase media. En esta obra se da una clara idea del ambiente indudablemente burgués<sup>165</sup>:

*Pequeña salita, con aire acomodado, pero pueblerino, en casa de DOROTEA. En el lateral izquierdo, en primer término, una puerta que está cerrada. Junto a esta puerta, en segundo término y haciendo chaflán, un balcón con postigos y cortinas. En el paño del foro, una puerta que da a un pasillo. Otra puerta en el lateral derecha. Y en primer término de este lateral, una gran cómoda.*

*Junto a la cómoda, una mecedora. Y, a la izquierda, un gran velador rodeado de tres sillas. Algún mueble más repartido por la habitación. Cromos, litografías y algún retrato en las paredes. Es de noche, y los apliques de luz, y algún quinqué, están encendidos.*

Además cabe señalar que Mihura utilizaba ingeniosamente los elementos de su escena para provocar la risa: de hecho, a veces la escena misma es cómica, otras veces, la reacción de los personajes frente a un mueble o un objeto causan la hilaridad del público. En el primer acto de la obra, la cómoda que aparece en escena tiene un doble papel porque a través de ella, entran otros personajes en la escena así que se presentan

---

<sup>164</sup> Para el análisis de esta obra, se ha utilizado el texto teatral incluido en *Mihura et al.*, 1965, pp.209-263.

<sup>165</sup> La escena de Mihura presentaba un contraste con la simplicidad del teatro contemporáneo de Europa de aquel entonces que había quitado todos los decorados excesivos. Esta elección de Mihura se explica si se toma en consideración el hecho de que él escribía para la clase media burgués que constituía el público teatral de la posguerra.

indirectamente al público. Luego, estos mismos personajes usan este mueble: parece que están buscando algo importante pero no logran encontrarlo y con una mueca salen de la escena. La repetición de estos movimientos provocan la risa que se intensifica cuando también Dorotea hace lo mismo para encontrar “la polvera” que en realidad no le sirve.

Por lo tanto, en forma indirecta, la escena y los movimientos de los personajes también pueden servir como un incentivo para el humor.

A través de la escena el público consigue unas informaciones como por ejemplo dónde y cuándo se desarrolla la acción; luego, se da una idea de la condición social de los personajes e igualmente un vislumbre de su psicología. En el caso de la obra, no aparece la protagonista de inmediato aunque la escena empiece en su casa, sino aparecen sus amigas que le hacen una visita por la mañana temprano.

Además, en la escena se puede realzar, rebajar o mantener neutral el carácter de un personaje. Por ejemplo en el primer cuadro del primer acto se ven a *Benita, Inés y Remedios* que son tres señoritas del pueblo y amigas de Dorotea que visten de negro y llevan velitos como si debieran ir a un funeral más que a la boda de su amiga. Por lo tanto, al principio el espectador se desorienta al ver el vestuario de estas jóvenes porque se presenta una situación que no corresponde a la realidad y al mismo tiempo parece adelantar la “tragedia” que vendrá.

En el segundo cuadro se ve a Dorotea en otro lugar con vistas al mar, aún vestida de novia “ya un poco alajado por el tiempo”: la escena bucólica del mar contrasta con el traje de novia que está gastado por el paso del tiempo y esta situación sirve para rebajar la cumbre que se ha alcanzado en el primer cuadro en que la protagonista ha mostrado su rebeldía.

El primer cuadro del segundo acto parece reflejar el estado de ánimo de la protagonista: es decir, desolado, sombrío, sin vigor. De hecho es un lugar vacío y un poco decadente

*Cantina en la fonda de la estación. A la derecha, en primer término, una puerta sobre la cual hay un rótulo en el que se lee: " Paso a la fonda". En segundo término, un mostrador y, detrás de él, en la pared, unas repisas con botellas. En el paño del foro una gran puerta de dos hojas que da paso al andén, y a través de cuyos cristales, con visillos blancos, vemos, en un momento determinado, las luces de uno de los trenes que pasan. A la izquierda, en el centro, otra puerta más, también con visillos, por la que se sale al exterior, sin tener que pasar por el andén. Repartidas por la escena, tres o cuatro mesas con sus correspondientes sillas. Dos de estas mesas están colocadas en primer término; una a la izquierda y otra a la derecha. Maceteros con tiestos, perchas de metal y algunos carteles en las paredes anunciando aguas minerales y aperitivos. Y un gran reloj redondo, en cualquier lugar. Son las siete y cincuenta de la tarde - según marca el reloj- y empieza a anochecer.*

En el segundo cuadro aparece el mismo lugar pero al mismo tiempo es muy diferente: se entiende que ha pasado un poco de tiempo y que ahora Dorotea está de muy buen humor y está muy contenta.

*El mismo decorado, en el que se han introducido algunas pequeñas mejoras. Por ejemplo, todas las mesas están cubiertas con unos manteles alegres de colores, y en cada una de ellas hay un búcaro con flores. La anaquelera con botellas, que hay en la pared detrás del*

*mostrador, está adornada con banderines de diferentes nacionalidades. Los visillos de las puertas de cristales, también se han cambiado por otros más decorativos, y, aparte de otros detalles, al instalar algunos apliques de luz en las paredes, todo el conjunto resulta más acogedor y luminoso. Son las ocho de la noche. Las luces, encendidas.*

#### **1.4.Trama**

La trama cómica de esta obra y en general del teatro de situación de Mihura, sigue invariablemente tres etapas: orden, desorden, orden.

La primera etapa se caracteriza generalmente porque, dentro de cierto orden, existe algo fuera de lo común. En *La Bella Dorotea* se ve que a la protagonista principal, Dorotea, la ha dejado plantada su novio Fermín en el día de su boda. Este es el espacio en que se plantean los conflictos que aquí es la rebeldía contra la gente de este pueblo “donde nunca pasa nada y está a punto de ocurrir todo” (Mihura et al., 1965, p.137)

Dorotea, la hija del cacique del pueblo donde las habladorías de la gente tienen una fuerza, que es una mujer que ha entrado ya en la categoría de solterona, resulta plantada horas antes de su boda por el novio, un muchacho forastero que es el único pretendiente posible para ella en un pueblo donde el hecho de ser la hija del cacique limita aún más sus posibilidades de casarse. La protagonista decide entonces hacer frente a la burla del vecindario quedándose vestida de novia, como dijo ella misma para ser el “fantasma de su conciencia” es decir del pueblo y pasea por la calle Real en busca de un sustituto (Moreiro, 2004, p. 349).

De hecho, Dorotea intenta oponerse al miserable ambiente cultural que la rodea, donde la mujer no es más que un objeto útil a los hombres que “sólo quieren aprovecharse” y ser libre en una sociedad en desacuerdo total con ella y que se empeña en ponerle dificultades. Explica así a sus amigas:

“Todos aquí son enemigos. Porque vamos a ver [...] ¿por qué no me ha casado yo antes? ¿Y por qué no os habéis casado vosotras? Porque basta que tuviéramos un pretendiente para que todos le pusieran defectos. [...] Y no lo decían por defendernos sino por atacarnos. Por chincharnos.”

(I, 1º, p. 217)

Por eso, levanta una barrera entre sus sentimientos y la gente, porque “ hay que defenderse, [...] que si no, nos comen”; y por eso , cuando se ve abandonada, prefiere que se rían de ella por extravagante y no por su fracaso y por lo tanto decide vestir de novia que pueda casarse.

El desorden de la segunda etapa la causa la rebelión de la protagonista contra este orden que ella considera injusta: ha sido abandonada y promete de llevarse el traje de novia hasta que no encuentre otro novio con que casarse. Alfredo Marquerie definió esta primera parte de la obra como “un primer cuadro de intrigante y burlesca exposición, de ejemplar gracia costumbrista” (Mihura et al.,1965,p.138) y de hecho, a través de los diálogos entre Don Manuel y Doña Rita o aquellos entre las tres amigas y Dorotea, no solamente hay la presentación de una cierta mentalidad burguesa, sino también de una serie de frases hechas y de lugares comunes que Mihura proyecta en los parlamentos de los personajes para criticarlos y burlarse de ellos.

A partir de ahora los conflictos se estrechan aún más que se realizan entre Dorotea y la gente del pueblo, incluso sus amigas y su tía que se ríen de ella y de su postura rara<sup>166</sup>.

Mihura en esta etapa complica la trama para provocar la risa. La injusticia o lo absurdo de la situación impulsa a los personajes a la acción. Durante esta segunda etapa, el autor cambia de lugar a sus personajes. De hecho, en el segundo cuadro del primer acto, Dorotea no se encuentra más dentro de su casa, sino en un lugar al exterior, con vistas al mar (*Paseo en la Alameda*) casi queriendo escaparse de su realidad. Un cuadro definido por Marqueríe “de evasión lírica [donde se ven a]- los personajes contemplando los veleros y el mar [...]” (Mihura et al., 1965, p.138).

En efecto, los personajes al ser transplantados en otro lugar, demuestran más inseguridad porque se sienten inadecuados y con ello, se propaga la complicación y el desorden. De hecho, una persona al sentirse fuera de lugar puede actuar con cierta inseguridad, que puede reflejarse también en el lenguaje. El deseo del autor es de exagerar la situación o sus personajes. Todas estas condiciones son favorables para que exista un cambio en el carácter de los protagonistas: en el caso de Dorotea, se ve la toma de conciencia por parte de la protagonista que refleja sobre lo que ha hecho antes:

DOROTEA.- Pues, sí; lo soy. Y mucho. Pero lo malo es que a cuenta de esta rebeldía, no sólo estoy haciendo el ridículo, sino que lo estoy pasando fatal.

[...] La rebeldía no sirve para nada. Que los gestos heroicos no los comprende nadie. Y que la originalidad está llamada a desaparecer. Y que han ganado ellos. Los conservadores.

(I, 2º, p. 226)

El segundo acto empieza con otro cambio de lugar: ahora la escena está en *la Cantina en la fonda de la estación* que es un lugar emblemático porque aquí empieza la tercera etapa que constituye la vuelta al orden, pero no es aquel orden que existía en la primera etapa. Por lo tanto, las injusticias, los errores, se han corregido y los personajes que antes tenían un aspecto ridículo, ya no lo tienen. Dorotea sigue llevando su traje de novia pero ahora no es el símbolo de rebeldía, sino de su pena que afortunadamente acabará dentro de poco “con la sorpresa de la llegada del [...] “Caballero de los Espejos”<sup>167</sup> [...]”, es decir, el encuentro con José Rivadavia, su futuro esposo.

Después del estreno, Gonzalo Torrente Ballester había escrito en *Primer Acto* una crítica a *La Bella Dorotea* y definió la última parte de la obra como la parte entre la producción teatral del autor “[...] lo mejor que ha

---

<sup>166</sup> El padre de Dorotea que está entre los defensores de la postura de Dorotea no vuelve a aparecer ya que muere entre el primer cuadro y el segundo.

<sup>167</sup> Alfredo Marqueríe en su artículo en *Pueblo*, escribió sobre el estreno de esta obra y relacionó Dorotea con Don Quijote: Dorotea se podría llamar también *Doña Quijota*, “porque así como el Caballero de la Triste Figura salió por los campos de la Mancha para pasearse disfrazado de caballero andante [...], también la protagonista de esta deliciosa obra teatral se pasea por las calles de su ciudad natal vestida de un modo poco frecuente y hace promesas dolorosas y es tomada por loca y por rebelde [...]” (Mihura et al., 1965, p.137)

escrito Mihura en su vida de dramaturgo”, y que “[...] el diálogo [entre Dorotea y José] es gracioso y tierno, con delicados escapes líricos y momentos de afortunada comicidad” (Mihura et al., 1965, p.139)

De hecho, esta etapa termina felizmente pero este último cuadro tiene, como constató Marquerié, “una novedad, una invención teatral del autor”, o sea, que el desenlace depende de la llegada y la salida de un tren y la protagonista, su criada y (también el público) esperan con el aliento entrecortado “como [si fuera] otra pequeña comedia dentro de la comedia...” (Mihura et al., 1965, p.138) que algo ocurra. Todo se para por un momento y lo que ocurre es lo que Dorotea espera realmente, es decir, que José entre por la puerta y por lo tanto, al final el amor triunfará. En general, todo el teatro de situación de Mihura termina siempre felizmente, hacia el amor o el matrimonio (Cabello, 1974, p. 32).

Mihura empieza la obra (cómo hace también en otras) mostrando por un lado el grupo familiar compuesto por Dorotea, su padre Don Manuel, su tía Doña Rita y su criada Rosa y por otro las jóvenes del pueblo y amigas de Dorotea Inés, Benita y Remedios.

A medida que la acción se desarrolla, que nuevos personajes, es decir, Juan Bermúdez y José Rivadavia, empiezan a aparecer, la situación se complica.

Algunos personajes adquieren características ridículas o grotescas mientras que otros se evolucionan: de hecho, Dorotea se compromete en su matrimonio con José y este último, que al principio se conoce como un impostor, al final resulta ser un hombre de bien que quiere a su mujer y que al contrario está desinteresado al dinero que ella posee. Al fin todo se normaliza bajo un nuevo orden que resulta más justo y más humano en que triunfan el amor y la ternura.

Por lo tanto, Mihura toma la trama y le da una vuelta dejando el público sorprendido. Así Marquerié comentó la trama de esta obra:

“[...] cuando los espectadores creen que el asunto va a ir por un lado, la realidad es que toma un rumbo muy diferente. Cuando un personaje engañado o equivocado, resulta que no lo está, que acepta la ficción porque así lo cree conveniente, como un mal menor [...]. Cuando un billete de ferrocarril que se descubre en un bolsillo de un personaje da a entender su inminente huida y [...] éste [personaje] se encuentra con la inesperada sensación de que se trataba de una engañosa apariencia y de que las cosas no son como se imaginaban .”

(Mihura et al., 1965, p. 138)

Dorotea reconoce su culpa y su defecto de haber sido así rebelde y que su amor propio le provocaría la pérdida del hombre que ella quiere. El público se queda con una sonrisa porque el autor altera la trama casi al

extremo: de hecho, la rebeldía y la fuerza del carácter de la protagonista que al principio crea comicidad por la postura enérgica e inmóvil, a lo largo de la obra se suaviza convirtiéndola en una mujer muy tierna.

DOROTEA. José... Yo quiero que me perdones por haber pensado mal de ti... Por haber tenido metida dentro de la cabeza esa idea fija que me atormentaba noche y día... "Se va, se va, se va..." ¿Tú sabes lo que es eso? Y no es lo malo que te marcharas, sino que mi amor propio, mi soberbia, mi ambiente, mi educación y, en resumidas cuentas, mi enorme cobardía me impidiesen correr detrás de ti y seguirte a donde fuera y luchar y gritar para retenerte..."

(II, 2º, p. 263)

### 1.5.El estreno

Esta obra fue acogida bien por la crítica que definió como “una comedia muy de Miguel Mihura” que tenía “el sello inconfundible de su manera de hacer, de escribir, de comprender la vida y el teatro, entre el sarcasmo y la ternura, entre la sonrisa y la lágrima.[...]” (Mihura et al., 1965, p. 138).

Sin embargo, a pesar de que esta obra tuvo éxito y gustó al público aunque los espectadores no compartieron el mismo entusiasmo de la crítica, la comedia no sobrepasó las 150 representaciones si bien tuviera luego un largo recorrido por provincias (Moreiro, 2004, p. 350).

Cuando Mihura escribió *La Bella Dorotea* en el año 1963, ocurrió algo que le afectó mucho es decir la muerte de su madre, Dolores Santos Villa, que falleció el 28 de abril de ese mismo año. Esto produjo la natural costernación en él y su hermano, que habían estado tan próximos a ella durante toda la vida. A Miguel el fallecimiento de la madre lo dejó “moral y físicamente destrozado”. Pese a todo, encontró fuerzas para cumplir con algún retraso su compromiso con Tirso García-Escudero y el 25 de octubre de 1963 logró estrenar *La Bella Dorotea*, definida por su autor “la historia romántica de una mujer decente”. Mihura contó para la ocasión con dos actrices con las que no había trabajado hasta entonces, es decir, Susana Canales<sup>168</sup> y Elena María Tejeiro<sup>169</sup>, Ángel Picazo<sup>170</sup>, el primer actor del Teatro María Guerrero, secundados por nombres más habituales, como Ana María Ventura<sup>171</sup>, Isabel Pallarés<sup>172</sup> o Erasmo Pascual<sup>173</sup>.

---

<sup>168</sup> Susana Canales Niaucl (Madrid, 1933) es una actriz española, hija del actor vallisoletano Ricardo Canales. Al estallar la Guerra civil española huyó con su familia a América. En Buenos Aires inició su carrera cinematográfica. Regresó a España, donde contrayó matrimonio con el actor Julio Peña. Desde los años 50, se instaló en su país natal en el que el los siguientes años desarrolló su carrera artística, tanto en teatro como en cine. Alejada del cine desde principios de la década de 1960, centra desde entonces su carrera en teatro y televisión.

<sup>169</sup> María Elena Mellado del Hoyo, conocida artísticamente como Elena María Tejeiro (Murcia, 1939) es una actriz española. A lo largo de la década de los sesenta, concilia teatro, cine y televisión.

<sup>170</sup> (1917-1998) fue un actor español que se hizo famoso por sus papeles de galán. Se convirtió en el primer actor del Teatro María Guerrero. A lo largo de su carrera interpretó obras de Benito Pérez Galdós, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Enrique Jardiel Poncela, Joaquín Calvo Sotelo, etc.

<sup>171</sup> Ana María Ventura (Barcelona, 1923) es una actriz española. Había ya trabajado con Mihura en 1955 cuando en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, participó en el estreno de *Sublime decisión* y en la década de los 60 en el Teatro de la Comedia además de *La Bella Dorotea*, estrenó también *Las entretenidas*.

<sup>172</sup> María Isabel Pallarés Banqueis (Valencia, 1904 - Valencia, 1986) fue una actriz española. Desarrolló su carrera fundamentalmente sobre los escenarios. Debutó en los teatros de Madrid a finales de la década de 1920. Estrenó obras

Esta vez la crítica se mostró encantada, habló de la maestría del autor y disfrutó con el relajante humor poético que emanaba de la pieza. En el diario *Madrid*, Elías Gómez Picazo tuvo el blanco de ver en ella “la humana tragedia de lo cursi” (Moreiro, 2004, p. 348).

Otro crítico que vio a la obra el día del estreno, es decir, Torrente Ballester, se sorprendió porque esperaba que también en esa obra Mihura presentaría el “aburrimiento de una pareja” después de haberse casado que era la situación típica y característica del teatro de Mihura. Hubo en cambio “una salida nueva”:

“[...] la chica que se condena a llevar puesto el traje blanco de novia durante todo el tiempo que permanezca soltera, y así pasa unos años, hasta que aparece un hombre que se casa con ella. [...] A lo que asistimos es el esfuerzo de la chica por mantenerse viva y porque el hombre al que ama permanezca vivo también. [...] se sienten dispuestos a la creación de su propia vida, minuto a minuto, con desprecio de todo cuanto puede oponerse y estorbarlo [...]”

(Mihura et al., 1965, p.75)



---

de los más reconocidos dramaturgos españoles del siglo XX como por ejemplo Antonio Buero Vallejo, Edgar Neville, Juan José Alonso Millán o Alejandro Casona. También interpretó obras de Jacinto Benavente y de autores extranjeros.

<sup>173</sup> Erasmo Pascual Colmenero (Ribadavia, 1903 - Madrid, 1975) fue un actor teatral y cinematográfico español. Había ya trabajado con Mihura en 1955 cuando participó en el estreno de *Sublime decisión*.



*Fotos: Gyenes, (Archivo CDT)*

## **2. La materia mihuriana**

En su obra dramática hay dos asuntos recurrentes:

- la defensa del individualismo
- la indagación en el misterio de la mujer

“Cada uno haga lo que le dé la gana” es una frase que pronunció y que por supuesto indica su tendencia hacia la libertad individual y que manifiesta su instinto de ser espíritu independiente que no quiere someterse a cualquier norma o consigna y sobre todo a cualquier etiqueta. Su teatro se caracterizó por ser de tipo “autobiográfico” en que trasladó a sus personajes y sobre todo a los protagonistas masculinos sus ideales sobre la vida: de hecho, ellos, como él mismo, se oponen al matrimonio, defienden celosamente su independencia y se aferran a la soltería para poder mantener sus rasgos de identidad.

Aunque en su teatro que se destacó de su experiencia personal, los personajes terminan por adaptarse a la vida reglada de la pareja porque el final feliz sirvió como fachada ante la censura para justificar algunas pequeñas audacias a lo largo de la obra. Sin embargo, se puede comprobar que los argumentos de las últimas comedias escritas por Mihura coinciden en la edad ya madura de los protagonistas que están preocupados y ansiosos por emparejarse por el tan vivo temor a la soledad: se podría considerarlo como reflejo de un sentimiento que ha podido inquietar al soltero Mihura. Por tanto, se puede relacionar la figura de Dorotea con la del autor porque también la protagonista tenía miedo de quedarse sola; sin embargo, el autor y

Dorotea se diferencian por el hecho de que Mihura nunca renunció a su soltería, mientras que Dorotea renuncia a su rebeldía y al final logra encontrar un hombre que la quiere.

Por lo tanto, a través de su producción se puede descubrir la base ideológica y la actitud vital de Mihura: así pues, su modo de idear los personajes, su manera de presentar o eludir su medio social y la sustancia de los conflictos que ellos viven cuando se enfrentan entre sí o contra la sociedad que les permite o les condiciona el ejercicio espontáneo de su libertad. Entonces, estas son manifestaciones que ayudan a llegar al conocimiento de la ideología y del modo de pensar de este autor (De Miguel Martínez, 1997, p. 145).

### ***2.1. Una producción “autobiográfica”***

Como se ha visto, está claro que entre la vida, la psicología y la obra dramática de Mihura hay una relación y una conexión que traslade y mantiene a lo largo de toda su producción. El mundo que pone en escena es un mundo que conoce por su experiencia personal, describiendo lo que le ha ocurrido de verdad y por este motivo es importante vincular la biografía en su actividad como fuente de sus obras.

La materia que manejó continuamente fue las relaciones entre hombre- mujer y del conflicto entre ellos en que el hombre lleva de antemano todas las desventajas. Además, se puede considerar a sus personajes masculinos como su proyección personal: de hecho, a través de ellos, el autor proyectaba un rasgo característico de su persona, es decir, su timidez y su visión del matrimonio que nunca consiguió (De Miguel Martínez, 1997, p. 147).

En su producción teatral abundan situaciones de conflictos en que los solteros pretenden establecer relaciones a su modo, terminando sucumbiendo por la dominación de la mujer. Al mismo tiempo hay situaciones de relaciones en que se ha conseguido ya el matrimonio: el autor presenta a los personajes casados en una situación presidida por el aburrimiento entre ellos. Esta consideración del matrimonio refleja de hecho, lo que Mihura pensaba sobre la institución del matrimonio que está confirmada por la coherencia que tuvo ya que nunca se casó (aunque tuvo dos ocasiones matrimoniales).

### ***2.2. “El aire familiar” de los personajes mihurianos***

Casi toda la característica humana, si se exagera lo suficiente, puede llegar a formar parte de lo cómico. La literatura española posee una galería de tipos o personajes que son en general la representación de una característica o un vicio: el gracioso, el figurón, el pícaro, el viejo verde, el rufián cobarde, el bobo, el lacayo maldiciente, etc.

Sin embargo, Mihura recurrió muy poco a estos tipos. La mayoría de sus personajes tienen proporciones bastantes humanas. El autor tampoco divide su teatro entre *buenos* y *malos*.

La mayor parte de los personajes del teatro de situación de Mihura tienen un carácter burgués porque el ambiente burgués fue el único ambiente, como afirmó el mismo autor, que conocía. Por siglos la burguesía ha sido lo ridículo de la literatura. Se caracterizó al burgués como una persona sin humor y sin cultura, de ser poco ocurrente y poco aguda. Nada en su carácter es excesivo. Sus vicios son sólo desatinos, tonterías. Sus virtudes nunca llegan al heroísmo (Cabello,1974, p. 51).

Sin embargo, existen en el teatro de situación de Mihura personajes extraordinarios que van a tomar una actitud valiente y decidida frente a la vida, actitud que los aisla de la sociedad en que viven. Se notan entre ellos un cambio drástico de carácter, que será una fuente fecunda para la risa. En *La Bella Dorotea* la actitud es un acto de rebeldía situándose tan fuera del orden usual que llega a ser un personaje excéntrico.

Cuando Mihura estrenaba sus obras, prescindiendo de la mejor o peor suerte de la comedia, el mundo que el autor enseñaba desde la escena siempre le interesó al público por la cercanía de sus personajes al mundo real. Los personajes mihurianos son tipos o criaturas individualizadas, símbolos de una clase social o extracción singularizada de un grupo humano al que sin embargo no representan. Ellos poseen siempre verosimilitud, fruto de la originalidad con que son ideados y de la realidad de que proviene; según Llovet “uno a uno, fuera de la historia contada, los personajes mihurianos deben y pueden ser creídos. Es la señal del talento teatral” (De Miguel Martínez, 1997, p. 123)

Los hombres y las mujeres de Mihura aparecen dotados de rasgos “individualizadores”, o personalizados que al mismo tiempo los remiten a un mismo patrón conceptual, ya que como dijo el autor:

“Todos mis personajes tienen un aire de familia, ya que son del mismo padre, aunque la madre, que es la inspiración, siempre sea diferente”.

(Miguel Martínez, 1997, p.121)

### ***2.3. Los personajes mihurianos***

En general, los personajes mihurianos rechazan las convenciones sociales y la hipocresía de los formulismos: algunos pretenden reducir la convivencia con la pareja, otros huyen o se automarginan. Las aspiraciones de un individuo, es decir, por un lado “el querer ser”, por otro el papel de la sociedad que se declara árbitro e indica en qué forma debe actuar el individuo, es decir, “el deber ser”. Estas dos fuerzas moldean de una forma u otra al personaje que es “el ser”. En *La Bella Dorotea* “el querer ser” femenino encuentra “el deber ser” por en medio. Todo esto implica un conflicto de lo cual Mihura se aprovecha para sacarle comicidad a su obra. Este conflicto, este triángulo: “el ser”, “el querer ser” y “el deber ser” (Cabello, 1974, p. 67- 68).

Sin embargo, el autor no propone un estilo de vida alternativo, ni siquiera cuando su posibilidad es radical. De hecho, Mihura no plantea soluciones porque ni las tiene ni le interesan porque según él “las cosas son como son”. Sus personajes escapan de una realidad que no les gusta pero no se preocupan de sustituir sus valores por otros. El autor no pretendió convertirse en alguien que señalara caminos a través de sus obras

porque tampoco sintió la necesidad de comprometerse: en efecto, él se consideraba un escritor que simplemente transcribía sus pensamientos y no se definía como un “intelectual” con dote crítica. Además, la materia que él siempre eligió fue la realidad y sobre todo lo que le había ocurrido a lo largo de su vida; por consiguiente, también sus personajes tenían mucho en común con su identidad porque eran unas proyecciones de él mismo:

“a un dramaturgo no le sirve nada la cultura. No puede aprovechar las ideas, las experiencias que se pueden encontrar en los libros. Tiene que escribir de lo que ha vivido, de lo que ha digerido, de lo que ha sentido y ha quedado dentro de su alma. De lo que ya forma parte de uno mismo”.

(Moreiro, 2004, p. 301)

Por lo tanto, para Mihura, el único teatro concebible era el autobiográfico, que era un teatro que nacía de una anécdota vivida. Como dijo López Rubio, hablando de todos los miembros de su grupo generacional, “Mihura es el que más está presente en sus comedias como personaje. En uno solo, o repartido entre vario” (De Miguel Martínez, 2005, p. 86)<sup>174</sup>.

#### ***2.4.Las mujeres***

*“La mujer ha representado para mí un ser excepcional, que en vano he tratado de comprender. En esto ha consistido toda mi vida.”*

La reflexión sobre la esencia femenina es el otro asunto que se encuentra una y otra vez en las comedias mihurianas. De hecho, él lo expresó más de una vez a través de la frase “Mi teatro soy yo y una mujer enfrente”. Por lo tanto, las mujeres fueron el verdadero motor de su teatro y esto se puede deducirlo a partir de la cantidad de veces que aparecieron en los mismos títulos de sus obras y además por el papel importante y activo que Mihura les asignó en sus piezas. En efecto, al autor siempre le interesaron y le atrajeron más que los personajes masculinos porque presentaban mayor complejidad (Moreiro, 2004, p. 302).

Además, las criaturas femeninas mihurianas son activas y tienen a los hombres en sus manos, pues, como él mismo dijo “los hombres no saben nunca lo que quieren y las mujeres, en cambio, sí”. La mujer en el teatro de situación de Mihura no sólo demuestra ser fuerte, y esto se le ve muy bien en el personaje de Dorotea, sino también demuestra un estado emocional sin frenos que protesta en contra de las injusticias. Dorotea lucha contra la sociedad entera que la juzga por su postura (Cabello, 1974, p. 58).

Además, esta mujer tiene más experiencia de la vida que el hombre, es más inteligente y activa, y llega a dominarlo. Casi siempre la mujer es más joven (Dorotea) que su paralelo masculino (José). Sin embargo, la manera en que el autor dibuja el papel de la mujer en sus obras está todo bajo un tono irónico, porque el papel que verdaderamente tenía la mujer en la sociedad española de aquel entonces era secundario en contraposición al hombre (Moreiro, 2004).

---

<sup>174</sup> José López Rubio, *La otra generación del 27*, Madrid: Real Academia Española, 1983, p. 59.

A pesar de que Mihura comprendía la psicología femenina y que trató a la mujer con cariño y simpatía, el autor no se olvidó del propósito fundamental de su teatro, que era hacer reír al público. Por tal motivo eligió a veces elementos estereotipados, o elementos que él mismo inventó para presentar un aspecto cómico de la mujer: por ejemplo el nerviosismo en una situación difícil, la curiosidad exagerada, los gustos raros, el modo extraño de hablar, o la rebeldía eran elementos suficientes para que el público se entregara a la risa.

En particular, el autor destaca en *La Bella Dorotea* la curiosidad exagerada de las mujeres que se nota en todos los niveles sociales, aunque se percibe que la criada es menos curiosa que la señorita o la dueña de casa. En efecto, las tres amigas vienen a ver a Dorotea, por curiosidad, el día en que ésta se casa, a las seis de la mañana:

BENITA.— Hemos venido para ver qué hacías. Para saber si estabas nerviosa, o no. Y para después irlo contando por el pueblo.

DOROTEA.- ¿Y por qué iba a estar nerviosa? ¡Mira que es manía!

REMEDIOS.- Porque por fin te casas, ¿te parece poco?

(I,1º, p. 215)

Si pensamos en el contexto histórico en que tuvo lugar la actividad del autor y la consideración de la mujer en aquel entonces, se puede decir que la sociedad que puso en escena Mihura era totalmente diferente de la real. Sin embargo, él eligió los personajes femeninos para manifestar su deseo por la justicia y la felicidad y por lo tanto tienen un papel activo en sus obras.

Además, los personajes femeninos de Mihura fueron delineados con gran habilidad y procedían de su pasado: es decir, las mujeres de sus obras, como él confirmó eran “todas recuerdos, recortes de mi vida, ‘puzzles’, entre las que siempre he encontrado algún tipo interesante. [...]” (De Miguel Martínez, 1997, p. 148). Por lo tanto, también las mujeres forman parte de aquel material autobiográfico que él reprodujo en sus obras.

### ***2.5. La clasificación de los personajes mihurianos***

En el teatro de Mihura no hay una división entre personajes “buenos” y “malos” como en cambio están divididos en el teatro clásico; más bien hay una división entre seres llamados *acomodados*, en que se designan a las personas que adecuan su comportamiento a los modos impuestos por la sociedad en que viven, con pérdida de sus íntimas peculiaridades, en oposición a los seres *marginados* quienes no renuncian a su libertad como individuos. Por lo tanto, es una clasificación que él hace entre “listos” y “tontos” cuya estupidez corresponde a la acomodación o pérdida de la individualidad en beneficio del sistema que la absorbe; en cambio la inteligencia equivale a la marginación o disfrute de una libertad personal afirmada frente al sistema que les igualan (De Miguel Martínez, 1997, p. 122)

## ***2.6. Los tipos y las caricaturas de los personajes mihurianos***

La característica peculiar de los personajes de Mihura es la singularidad que transmite a todos sus personajes, dotados siempre de una marca específica que los distancia de posibles modelos reales y al mismo tiempo utiliza un sistema mezclado que se beneficia de la realidad sin copiarla.

Además, los rasgos de los personajes mihurianos son proyecciones del propio autor y resultan seres humanos y posibles. Con respecto a los personajes-tipos que suelen ser protagonistas en las comedias, ellos pueden evolucionar en la comedia o al menos, el interés teatral se apoya sobre la posible evolución de estos. Al mismo tiempo, estos personajes muestran desde el principio su personalidad pero, a lo largo del asunto no siguen en adelante según la postura que han manifestado al principio: de hecho, avanzada la obra, el personaje mihuriano resulta ser lo contrario de cuanto había parecido y adopta una personalidad nueva. Esto es lo que ocurre a la protagonista Dorotea que al principio de la pieza, se muestra de una manera, es decir a través de su carácter fuerte y rebelde y a lo largo del asunto, convierte su inicial postura en otra más suavizada y tierna.

Además de los personajes-tipo, Mihura presenta en su obras también unos personajes-caricaturas como técnica motivada por finalidades satíricas o cómicas ya que ciertos rasgos exagerados del individuo provocan la risa. En general, las caricaturas son personajes secundarios que cumplen funciones para potenciar la comicidad y permanecen así hasta su última intervención tal como se muestran en el momento en que el público los conoce. (De Miguel Martínez,1997, p. 130).

## ***2.7. Los personajes de “La Bella Dorotea”***

Esta obra pertenece a a la producción más madura del autor y si bien se percibe su estilo típico, hay sin embargo algunas diferencias que sorprendieron a los críticos y que lo consagraron aún más como escritor teatral. Estas diferencias se refieren a la manera en que presenta los personajes de *La Bella Dorotea* : de hecho, con respeto a los personajes de obras precedentes, Mihura cambió el modo de crear sus personajes pintandolos con gran ternura y los acercó cada vez más a la realidad y resultó “que se acercan más bien a la personalidad concreta que al tipo”. Luego, insertó las personalidades de Dorotea y de José, “el cómico fracasado, barítono a quien el público ha vuelto la espalda”, en una realidad “aunque situada [...] en los tiempos de la polka, no por eso deja de ser actual ya activa” (Mihura et al.,1965, p. 139 ).

## ***2.8. La relación Dorotea-personajes secundarios***

Los personajes secundario tienen la función de apoyar y de contrastar los protagonistas: son personajes que rodean el personaje principal y que están ideados para que sirvan a un mejor conocimiento del protagonista y

pueden completarlo: por ejemplo, el padre de Dorotea, Don Manuel, es el “viejo”<sup>175</sup> de la comedia que a través de sus diálogos con Doña Rita añade informaciones sobre el carácter de la hija. Él se configura también como el personaje-risa porque el autor recurre a éste para provocar comicidad y para poner en escena una *gag* que se da en la escena de la cómoda al principio del primer acto: de hecho, es propio Don Manuel el primer personaje que entra y se dirige hacia la cómoda, abriendo paso a una serie de gestos que luego repiten otros personajes. Otro motivo que provoca la risa es el tipo de conversación que Don Manuel establece con las amigas de Dorotea: a primera vista, parece el clásico viejo gruñón por el modo en que se relaciona con las tres amigas de su hija; al mismo tiempo es algo cómico cuando lo saludan para despedirse:

BENITA.- Adiós, don Manuel.

DON MANUEL.- Vayan ustedes a la porra.

REMEDIOS.— Muchas gracias, hasta después.

(I,1º, p. 218)

El rencor contra las jóvenes que alberga en él está confirmado cuando Don Manuel, refiriéndose a ellas, las llama “pajarracas”. A pesar del uso directo y brusco, las afectadas no le dan la más mínima importancia. Del clima cómico que hay en este diálogo con las tres amigas, se pasa a un momento muy diferente en que se refleja toda aquella mentalidad machista típica de aquel entonces y también del régimen franquista: de hecho, Don Manuel se relaciona con su hermana de una manera totalmente diferente de la que muestra en vez con su hija. Por lo tanto, hay un cambio en que el clima es sin duda menos cómico:

DON MANUEL.- Ya sabes el carácter que tiene, que no hay quien la aguante.

DOÑA RITA.- De sobra lo sé. Menos mal que, por fin, se casa. Quizá con el matrimonio se le quiten todas esas rarezas.

DON MANUEL.- Desde luego, algo rara sí es.

DOÑA RITA.- ¡Como su madre, que en paz descanse! Una extravagante. ¡Con decir que era de Orihuela...!

DON MANUEL.- Como te metas con su madre, te doy con este bastón en la cabeza, Rita.

DOÑA RITA. - Tú mismo lo has dicho muchas veces.

DON MANUEL.- Yo puedo decir lo que me dé la gana, porque para eso soy el cacique del pueblo. Pero tú eres mi hermana nada más, y te tienes que callar la boca. Además, si es rara, tiene sus motivos.

(I,1º, p.220)

Esta última declaración recuerda al Odioso Señor en *Tres sombreros de copa* y presenta la división social y las reglas en que se plasma el conflicto: ese pueblo que vive atado a unas normas heredadas, contra las que se rebela Dorotea. También es la burla de lo nacional por parte del autor: de hecho, Mihura pudo aprovecharse del tema de la burla del casticismo (que más tarde vino a llamarse “la españolada” o la burla de lo nacional y

---

<sup>175</sup> Mihura al retratarlo, también nos hace reír, pero no tan a menudo. Por lo general, el hombre viejo tiene un aspecto más digno, más distinguido que es lo que ocurre con Don Manuel.

lo castizo) para provocar la risa. Por lo tanto, aquí se burla del caciquismo, un sistema social que se caracteriza por ser retrasado y antiguo que contrasta con la modernidad que empezaba dar el paso.

Además, la conciencia de Don Manuel de ser superior, le incapacita para una intercomunicación válida, exenta de intereses con los individuos situados debajo de su nivel social, que en este caso es la hermana.

Este personaje masculino es peculiar por tener tres posturas: es muy impaciente y brusco con las jóvenes del pueblo, con la hermana revela su lado machista y al contrario, con su hija -o hablando de ella- cambia actitud y resulta ser muy tierno y acogedor de su postura:

DON MANUEL.- Es inteligente. Y es natural que no se entienda bien con estos palurdos llenos de hipocresía, como tú y como yo. Sobre todo como tú.

DOÑA RITA.- Ella es tan palurda como nosotros, aunque crea lo contrario.

DON MANUEL.- Pero tiene sus ideas. Y lee en francés. Y ha viajado. Y tiene el sentido de la independencia. Y es rebelde.

DOÑA RITA.- En este pueblo no caben rebeldías. Tenemos que Ser como son todos.

DON MANUEL.- Ya este pueblo no es como era, Rita. Es diferente. Vienen veraneantes.

(*idem*)

Otro personaje importante que completa a la protagonista es la criada Rosa, que de criada tiene poco porque de hecho esta doncella tiene un papel especial para Dorotea<sup>176</sup>. Es espejo de la servidora fiel y comprensiva, que a veces no entiende muy bien a su ama, no obstante no la abandona y siente cariño por ella que es ridiculizada por todo el pueblo y no deja de quererle bien. Además, Rosa hace de puente de comunicación entre el mundo exterior y el interior y por tanto informa a su ama de lo que ocurre en la vecindad. Por lo tanto, se le atribuye un carácter inapropiado por la categoría que solitamente tienen los criados y esto provoca la hilaridad. Rosa es la tierna doncella que comparte la locura de Dorotea (Cabello,1974, p. 107). Rosa es una mujer muy tierna y humana con su ama:

ROSA.- [...] Lo único que sé es que es buena conmigo. Y que en el fondo sólo me tiene a mí, porque las amigas, poco a poco, han ido dejándola de saludar... Siempre la tuvieron rabia, pero ahora, después de esto, aún la tienen más... [...] No necesita cuides... No está enferma. Sólo necesita compañía y cariño y alguien que la comprenda. Y yo la comprendo y nos llevamos bien.

(I,2º,p. 229)

---

<sup>176</sup> Debido a su baja condición social y a sus maneras rústicas, los criados del teatro de Mihura se prestan para el humor, sobre todo si se contrasta su actuación con la manera más mundana y burguesa de sus amos. En algunos casos el criado es una figura cómica, en otros Mihura eleva el criado o criada a una posición casi de igualdad con la de su amo. En este caso, Mihura presenta el perfil psicológico de un personaje que tiene su nobleza de ánimo y bondad, invirtiendo por tanto el papel de estos personajes.

Rosa se comporta como sirvienta en público, mientras a solas establece un trato de igual a igual con su ama. Se puede definir como el contrapunto de Dorotea que a lo largo del asunto se convierten en verdaderas amigas que se completan. En efecto, hay igualdad entre ellas y Dorotea, a pesar de que pierda a su criada/amiga, le aconseja de irse para conseguir su felicidad lejano de ese pueblo que devora a las personas:

DOROTEA.- Pues dile que sí inmediatamente". Y que yo os ayudo en lo que haga falta.

ROSA.- Pero es que la otra chica que estuvo conmigo en la verbena me aconsejó que no le hiciera caso. Que no me convenía. Que a lo mejor era un golfo...

DOROTEA.- Tú no hagas caso de nada de lo que te digan tus amigas. De nada ni de nadie. Si te gusta, no lo pienses más. Sigue con él, hija. Y cástate. Pero marcharos de este pueblo... Y Cuanto antes, mejor.

(I, 2º,p.234)

No obstante, hay otros personajes que contrastan a la protagonista: la tía Doña Rita, que está siempre vestida de negro, es aquel personaje que contrasta, de principio a fin, la figura de Dorotea y no cambia su postura a lo largo de la obra. Sin ella, toda la acción no tendría continuación, por lo tanto su función es complicar la acción para estimular la intriga. Ella representa la maldad<sup>177</sup> y es del tipo de mujeres manipuladoras activas que desea quedarse con el patrimonio de su sobrina y lo hace, primero, evitando que ella se case y después, procurando que su actitud sea calificada de locura para poder incapacitarla. A pesar de la actitud malvada de esta mujer hacia Dorotea, el autor hace que al final ésta sabe perdonar a la tía.

Además de la tía, hay un grupo de tres mujeres amigas de Dorotea, Benita, Inés y Remedios que vestidas también ellas de negro, son también unos personajes que a pesar de declararse "amigas" de la protagonista, al principio contrastan con ella. Ellas obedecen sin oponerse al patrón de su ser señoritas pueblerinas y se pueden definir como portavoz del pueblito porque, de hecho, ellas informan y transmiten todo lo que se dice y reflejan también el espíritu de la gente que vive aquí. Contrastan con la protagonista de manera divertida: de hecho sus intervenciones son cómicas y producen alegres y divertidas evasiones de sonrisa.

Por lo tanto, estos personajes sirven a la comicidad, pero también el autor quiere ridiculizar las escenas de visitas que se ven como reuniones amorfas, repetidas, en las cuales se repiten frases hechas sin que en ningún momento llegue a establecerse una verdadera intercomunicación. De hecho, la base de su comunicación son las murmuraciones, las habladurías del pueblo, las frases hechas y los lugares comunes.

Pero este trío a lo largo de la obra se reduce porque dos chicas se enamoran y cambian postura y por lo tanto queda solamente una de estas jóvenes que sigue contrastando con la protagonista: al final se ve a Benita que está enamoradísima de su novio y todo le parece "monísimo". En cambio, Remedios sigue siendo una víbora y a ella "no se puede remediar".

---

<sup>177</sup> Es un personaje muy lejos de parecerse a las amables ancianas que dan acogida a Maribel en la obra *Maribel y la extraña familia*

Cada personaje tiene un papel específico en esta obra: por un lado, la tía y las amigas de Dorotea contrastan a la protagonista, por otro Rosa y Don Manuel que completan y apoyan al personaje principal. Sin embargo, hay otros personajes secundarios que tienen un papel importante como por ejemplo Juan Bermúdez que es el novio, y luego marido, de Rosa que es importante porque es aquel personaje que añade la sorpresa y la intriga a la trama: de hecho, es él quien sin remordimientos establece un contacto con la criada de la mujer más rica del pueblo para hacer negocios y para mejorar su vida y quien introduce a José en aquel contexto para que él conozca a Dorotea y aprovecharse de su dinero. Juan es, por un lado el motor de la complicación dramática y por otro, es el personaje que refleja el aspecto materialista del ser humano, al quien no le importa nada.

Está claro que el personaje que representa la solución para la felicidad de Dorotea y el personaje que acude a salvar de la crisis a Dorotea es José Rivadavia, un forastero que es un fracasado como Dorotea. Es un cantante que ha fracasado y a pesar de que había venido dispuesto a aprovecharse de la situación, aunque entre dudas e inquietud, porque él quiere mejorar su vida, pero sin recursos engañosos: por tanto, casarse con esta mujer para conseguir su negocio, no le parece algo digno y engañar al próximo es una “canallada”.

En el encuentro “causal” con la protagonista, José el cantante fracasado<sup>178</sup>, entra en la escena vestido “de chaqué y sombrero de copa” para simular una identidad que ya no tiene<sup>179</sup>, explicando que la novia lo abandonó momentos antes de la ceremonia. Dorotea se entusiasma porque parecen tener algo en común. Además, José utiliza el tema de la rebeldía para acercarse más a la sensibilidad de Dorotea:

DOROTEA.- ¿Y por qué sigue así vestido?

JOSÉ.- Por despecho. Por vengarme de quien me ultrajó... Por rebeldía... Y no he de negarle que me molesta que también vaya así vestida, ya que creí tener la exclusiva de este modo de protestar.

(II, 1º,p. 247)

Por lo tanto, en ese momento, José resulta ser un hombre distinto de los que ella conoció:

“ que no es un hombre como los demás. ¡Es como yo!” (II,1º,p.244)

Sin embargo, antes de este encuentro había ocurrido algo en él que cambió su postura y parece que no le importaría más del plan inicial porque descubre que esta mujer tiene unas características personales peculiares que lo atraen y que van más allá del interés por su dinero. De hecho, después de haberla escuchado en su parlamento con Juan, hay un cambio y de ahora en adelante no piensa en Dorotea como

---

<sup>178</sup> Es posible que, Mihura mismo había escuchado de niño historias así cuando con su padre iba al café y encontraba actores y artistas no solo de éxito, sino fracasados.

<sup>179</sup> Esta situación recuerda mucho lo que ha ocurrido en Tres sombreros de copa cuando Dionisio encuentra a Paula por primera vez y no le dice la verdad, o sea que este traje es el traje con el que irá casarse; en cambio, juega con la consideración hecha por Paula que lo confunde con un malabarista.

habían hecho los otros hombres pretendientes, sino hay algo más y comprende la mirada melancólica de la mujer que considera de manera diferente:

JOSÉ.- [...] Habla normalmente. Expone sus razones. Se ríe de ella misma. Con amargura, pero se ríe. Yo creo que de tonta no tiene ni un pelo...

[...]Por lo que he observado, se hace la tonta; pero no lo es. Ahora bien... ¿Por qué se hace la tonta? ¿Qué pretende con eso? ¿Qué oculta? No lo sé, Bermúdez. Aquí hay una incógnita.

[...] Pero ella no es tonta, Bermúdez. Una parte de lo que cuenta puede ser cierta. Pero hay algo que oculta a todos. Un misterio. Un pasado. Algo que no sé lo que es, pero que existe. (I,2º,p.231)

Sin embargo, descubiertas por Dorotea las intenciones de José, el hombre quiere irse por la vergüenza pero la mujer insiste que no se vaya: por lo tanto, se acaba la farsa y quedan los dos con su debilidad.

JOSÉ.- Bueno, soy barítono... Pero un mal barítono... Un actor fracasado... En algún momento tuve éxitos y me creí importante y fuerte. .. Pero un día dejaron de aplaudirme y mi vanidad y mi rebeldía me impidieron seguir luchando... Y preferí hundirme en un café y echarle la culpa a los demás de un fracaso del que yo solo era responsable... Hace poco me llamó aquí Juan — que no es un mal chico, ¿sabe?— y me habló de usted... En un baúl del teatro encontré este viejo chaqué y esta ridícula chistera, que no había empeñado todavía... Y entonces pensé... Pero debe usted perdonarme... Si quiere me marchó... Ahora mismo.. (II,1º,p.251)

Este es el momento más importante y solemne de toda la obra que coincide con el descubrimiento de las intenciones, la amargura que deriva de esto que acaba pronto porque después de esta admisión, aparece el amor verdadero. Es también un momento drámatico porque Dorotea se da cuenta de lo que ella ha padecido hasta ahora realizando lo que ha sufrido por culpa de los hombres y de la gente de su pueblo. Parece casi una súplica lo que pide a José:

DOROTEA.- [...] Que sea bueno conmigo... Y sobre todo, que sea alegre... ¡Tengo tantas ganas de reírme de nuevo y de pasarlo un poco bien! (II,1º,p.252)

Acabada esta situación, los dos salen de la escena y el pasaje al cuadro siguiente señala que José y Dorotea al final se han casado, pero el autor no lo pone en escena y lo da por hecho.

La relación que existe entre el marido y la mujer en el teatro de Mihura, siempre se presta para el humor. Sin embargo, el espectador espera que también esta pareja, como las otras parejas casadas mihurianas, navega en las aguas del aburrimiento. Al contrario, en las obras de la segunda etapa de Mihura, la mayoría de sus personajes son felices después de haberse casado y este es el caso de la pareja formada por José y Dorotea.

No obstante, Mihura para hacer reír el público, exagera a menudo los rasgos o características de los esposos. De hecho, por un lado José Rivadavia se muestra ambigüo hasta el final y este elemento remite al género

policíaco; por otro Dorotea, que ahora es una mujer excesivamente tierna, insegura y paranoica hasta el punto que es difícil creer que ella sea la misma persona del principio de la obra. En efecto, los diálogos entre ellos son tan dulces que causan humor. Dorotea ha pasado de un extremo a otro y se invierten los papeles de la pareja: antes Dorotea no tenía ninguna duda, ahora es ella la que esconde sus sentimientos “por mi amor propio, mi soberbia, mi ambiente, mi educación [...] y mi enorme cobardía” como ella misma dice y esto la paralizó y le impidió de luchar para defender su amor por él. Por lo tanto, en vez de demostrar su fuerza y rebeldía, prefiere mentir sobre su preocupación sobre el hecho de que José al final podría irse para siempre.

En el confuso diálogo final entre Dorotea y José, Mihura mezcla el tono cómico, trágico y también policíaco para equilibrar el patetismo de la situación que está al borde: por un lado José explica en largos y detallados parlamentos sus proyectos, por otro Dorotea contesta brevemente y a través de sus gestos se entiende que quiere disimular su nervosismo y su preocupación, como si estuviera esperando el golpe de gracia que podría confirmar su preocupación. Esta postura que va de lo trágico a lo cómico de Dorotea y las explicaciones de José que se aclaran y explican la actitud misteriosa del hombre, provocan la sonrisa del espectador que vislumbra la posibilidad que todo termine bien, o sea que el marido de Dorotea no se marche y que al contrario el hombre manifiesta su amor para la mujer a través del proyecto del merendero que él desea construir junto con ella y que quería llamar “La Bella Dorotea” en honor de su querida esposa (De Paco, n.d., p. 18).

JOSÉ.— Nunca pensé en irme, Dorotea...

[...]i “La Bella Dorotea”! ¿Te gusta?

(II,2º,p.263)

El final es feliz, Dorotea y José siguen siendo una pareja feliz: por lo tanto, el matrimonio es un elemento clave que determina la acción de la protagonista<sup>180</sup> pero al mismo tiempo es motivo de discusión cuando el punto de vista de sus amigas se enfrenta con el de Dorotea, que no acepta someterse a él como única salida y no acepta que haya una fecha límite para casarse. De hecho, hay la repetida alusión a la edad como causa de decisiones o actitudes. Dorotea afirma: “ Yo tenía ganas de casarme a los diecinueve años, como todo el mundo. Pero ya, a los veinticinco cumplidos, éste del casorio me parece una lata [...]”<sup>181</sup> (De Paco, n.d, p. 17).

---

<sup>180</sup> como también *Tres sombreros de copa*, *¡Sublime decisión!*, *Mi adorado Juan*, *Maribel y la extraña familia*, o *Ninette y un señor de Murcia*.

<sup>181</sup> En esta afirmación de Dorotea es evidente que el autor proyecta su idea del matrimonio que consideraba como algo “monótono, triste”. Sin embargo, es también una reflexión que pone en duda la práctica del matrimonio como único objetivo y única solución para la mujer

### ***3.Dorotea***

Se nota desde el principio que Dorotea es un ser inconformista, antisocial que trata de liberarse de un ambiente y sobre todo de una mentalidad mediocre y burgués.

Dorotea, la protagonista, tiene 25 años que en la sociedad en que vivía era la edad límite que separaba a la soltera de la solterona. El matrimonio será la clave argumental y el objetivo que la protagonista ha de conseguir con su tenacidad, con su fuerza interior y con su sentido de la libertad. Ella es una mujer de los primeros años del siglo XX que se caracteriza por ser una mujer resuelta pero decente porque a diferencia de las mujeres que Mihura solía poner en escena, Dorotea no es una prostituta sino una buena chica que vive en un caserón norteño de familia acomodada y que no frecuenta las barras de los bares americanos como por ejemplo hace Maribel.

Sus actitudes de mujer rebelde la llevan a oponerse a todo y todos, y a enarbolar la bandera de su soltería con el lema “busco un marido”, expresado en el traje de novia con el que decide vestir, como si fuera un uniforme, desde el momento mismo en que sabe que su novio Fermín la ha abandonado al pie del altar, porque no ha podido soportar las habladurías sobre la superioridad económica de la que iba a ser su mujer (De Miguel Martínez, 2005, pp.71-73).

DOROTEA. -Cuando me dejé mi novio plantada, por culpa de los chismes del pueblo, yo quise tener un gesto valiente y heroico. Y fui y me dije: “Conque mi novio me ha dejado y ahora todo el mundo se va a reír de mí, ¿verdad? Pues nada de eso. La que me voy a reír soy yo”. Y salí así vestida a la calle para buscar otro novio y casarme con él en la iglesia, en donde nos estaban todos esperando... Creo que la cosa no puede ser más normal...  
[...] Conque así vestida me voy a la calle Real, que aquí es una especie de mercado persa donde se negocian los amores, y como no había nadie porque era muy temprano y estaba lloviendo, se me ocurre entrar en la casa de Dionisio, que es un pretendiente que yo tuve que se quería casar conmigo para ampliar su tienda. Y voy y le explico lo que me ha pasado, y le propongo que se ponga un traje oscuro y que se venga conmigo a la iglesia para casarnos. Y él va, me mira así, un poco atónito, y dice: “Hombre, el caso es que así, tan de repente... Además, hoy por la mañana tengo citado en la tienda a un comisionista de Sabadell...”. Total, disculpas. “Bueno, pues no te preocupes le digo yo – ya encontraré otro.” Y hala, otra vez a la calle Real. Y así otro, y otro, y nada. Que todos se creían que me había vuelto loca y lo que querían era escurrir el bulto. Y mientras tanto, en mi casa, consejos familiares... Amigas que entraban y salían. Papá con una congestión. La tía dando vinagre a todo el mundo... El cura. El alcalde... Las fuerzas vivas. Y yo, erre que erre. Que no me quito el vestido. Que lo había jurado, y que no. Y llegué a casa muy tarde, sin haber encontrado ningún plan. Cansada, derrotada...Y con todo el pueblo frente a mí.

(I,2º,p. 226-227)

Mihura traza con precisión el perfil de Dorotea, desde su propio modo de ser y pensar, que la configura no como un personaje cómico pero por su presencia y por su posición extrema, inflexible, mecánica, resulta ser

cómica. Se provoca la risa sobre todo cuando, una vez salidas de su casa las amigas a las que había demostrado que tenía todo bajo control, inmediatamente después explota su nervosismo que por la inmediatez con que se produce, es algo cómico. En particular, la búsqueda de esta “polvera” en la cómoda aumenta la hilaridad porque en realidad no era este objeto lo que estaba buscando.

DOROTEA.- ¡Ay, qué nerviosa estoy! ¡Ay, que se me va a hacer tarde! ¡Ay, pero dónde habré yo metido la polvera!

[...]

DON MANUEL.- ¿Pero para qué quieres la polvera, demonio? *(Y vuelve a sentarse junto al velador)*

DOROTEA.- ¡ES verdad! Pero si yo no quiero la polvera para nada... Pero cuidado que estoy nerviosa... ¡Ay, Dios mío, que voy a llegar tarde a la ceremonia!

(I,1º, p.218)

Otro elemento cómico: por los nervios que tiene, se ha olvidado incluso dónde está su habitación:

ROSA.- Ande ya, señorita. ¡Ya tiene todo preparado! Ande. ¡Dése prisa!

DOROTEA.- ¡Si, hija, ya voy...! *(Y va a hacer mutis por la puerta de la izquierda.)*

ROSA.- ¡Pero si no es por ahí señorita! ¡Su habitación es por allí!

DOROTEA.- ¡Ah, es verdad! ¡Ya no me acordaba! ¿Por dónde es entonces?

ROSA.- Por aquí, por el pasillo... Yo iré delante... Y usted sígame para que no se pierda., *(Y hace mutis por la puerta del foro.)*

(I,1º,p. 219)

La contraposición entre ella que es muy seria pero determinada y tenaz, caminando por las calles de su pueblo vestida de novia sin tener miedo de parecer ridícula, presenta en realidad un espectáculo divertido para quien la ve (Cabello,1974, p. 69).

DOROTEA.- Conque fui, y ¡hale! A plantarme otra vez el vestido de novia y a la calle a pasear. Y de nuevo el escándalo, las risas, los llantos y el jaleito... Y al día siguiente, igual. *(Se levanta. Va a la balaustrada.)* Mi padre, al mes, murió. Y yo seguí. A la fuerza, pero seguí. Es como esas bromas que se gastan en Carnaval con una nariz postiza y un bigote que no sabe uno como terminarlas. Era una cuestión de amor propio, de cabezonería, de niña mal criada... Era el problema de quién se ríe de quién. Del más fuerte. De ver quién puede más. Pero no encontré a nadie que se quisiera casar conmigo en aquellos primeros días, y ellos ganaron y yo perdí... Porque ya no puedo volverme atrás, ¿comprende?

(I,2º,p. 227)

Francisco García Pavón<sup>182</sup> hablando de Dorotea dijo que “es un ejemplo de esas extraordinarias personalidades que a veces se dan en los pueblos” y sigue “que emplean su vida entera en desmentir la rutina, la monotonía, el conformismo. [...] [ellos son] tipos que irritan, pero que acaban por ser amados y añorados” (Cabello, 1974, p. 69).

Por lo tanto la actitud de Dorotea y sus consiguientes éxitos indican que, aunque ella vive en una sociedad estrecha, llena de intereses creados y egoísmos, existe cierta esperanza de un mundo mejor. Todo esto lo dice Mihura en forma tan sutil que en los primeros momentos sólo pensamos en la comicidad de los protagonistas. Por consiguiente, el mensaje de Mihura se da a través de la actitud de Dorotea que hace frente a lo “qué dirán” y el autor demuestra su optimismo frente a la vida (Cabello, 1974, p. 70).

### ***3.1.Dos Doroteas***

Dorotea, la rebelde que cambia a lo largo del drama, sufre por tanto una transformación. Esto contradice a la postura de los personajes de otras piezas, como por ejemplo Paula en *Tres sombreros de copa*, porque no cambian al final. Como los otros personajes mihurianos, ella también rompe los vínculos del engranaje social para lanzarse a la aventura de la existencia, llegando a fines liberatorios y anticonvencionales. Sin embargo, la libertad así anunciada no tiene ulterior formulación concreta: de hecho, las propuestas de Mihura tienen más un mensaje global que de soluciones prácticas o de caminos transitables que refleja su ser un “romántico anarquista” que conoce los objetivos en virtud de la libertad que lo atrae, pero despreocupado de los modos prácticos para conseguirla. Por lo tanto, manifiesta moderación y equilibrio para evitar posturas extremas aunque sea un lúcido observador del hombre y sus pequeñeces para el que demuestra ser comprensivo de sus azares (De Miguel Martínez, 1997).

#### ***Dorotea I***

La Dorotea del primer cuadro del primer acto hablando con sus amigas, declara firmemente su postura

“Porque soy rebelde. Porque tomo a broma lo que vosotras tomáis en serio. [...] y porque me importa un pito el pueblo entero”

(I,1º,p. 216)

Por lo tanto, se manifiesta a través de esta declaración la voluntad de la protagonista y su lucha contra el viciado entorno de la sociedad provinciana, de mente cerrada y maldiciente en la que vive. Allí las tradiciones son algo permanente e intocable que prevalecen como las nubes que cubren perpetuamente el cielo. Las gentes del pueblo “Zolitizola”, que es la imaginada y poco transitada aldea norteña donde transcurre la acción, los turistas y con ellos la entrada de nuevos modos de vida, son poquísimos y se cuentan aún con los dedos de la mano. Esta gente asocia el extravagante comportamiento de Dorotea con su breve y,

---

<sup>182</sup> (1919-1989) fue un escritor y crítico literario español.

al parecer, decisiva estancia en Bayona. De hecho, Dorotea pasó allí ocho o diez días, que en esto no se ponen de acuerdo la viajera y sus envidiosas amigas, y volvió impregnada de aquellos aires (De Miguel Martínez, 2005, p. 76). En el diálogo entre la protagonista y las amigas se ve el desacuerdo entre la mentalidad del pueblo y la de Dorotea con respecto al tema del extranjero:

REMEDIOS.- ¿qué tienen en Bayona que no tengamos nosotros?

DOROTEA.- Tienen libertad. No se preocupan los unos de los otros. Viven. Respiran. Se besan. Se aman. Hacen lo que quieren.

(I, 1º, p. 216)

No obstante esta apertura hacia las novedades, el matrimonio sigue siendo el único objetivo, la salida vital para las mujeres del tiempo de esta historia. Mihura, como hombre de la vanguardia, lo convierte en objeto constante de crítica literaria y dramática y lo rechaza como opción personal.

Este gesto, totalmente inútil pero lleno de significado personal, es ejemplificación perfecta de la voluntad de ser libres a su manera de determinados personajes del teatro de Mihura, en abierta correlación con los deseos de su creador. (De Paco, n.d, p. 17).

Además, la propia Dorotea en algún momento parece dar por cierta su insania. Cuando ve a José, tan extravagantemente vestido como ella, comentará con la criada:

DOROTEA.- [...]. ¡Es como yo! (y se lleva el índice a la sien, como dando a entender que está también chiflado).

(II, 1º, p.244)

A pesar de esto, su determinación no obedece a ninguna alteración mental. Es una rebelión contra la victoria que la mezquinidad de las gentes ha logrado a costa de su personal felicidad; una rebelión nacida de su herida y de su orgullo. Su figura de novia en uniforme aspira a ser, son sus palabras, “el fantasma de la conciencia de ese pueblo”. Su gesto, extraño, está más cerca del heroísmo que de la locura.

Este gesto excéntrico está lleno de significado en un personaje que no posee más fuerza que la que le da su voluntad de ejercer una libertad en clara relación con las ideas personales de su propio autor, aunque para él no fuese el casamiento la forma de conseguirlo (De Miguel Martínez, 2005, p. 73).

### ***Dorotea 2***

Ya en el segundo cuadro la “primera” Dorotea muestra señales de una ruptura :

“La rebeldía no sirve para nada. Que los gestos heroicos no los comprende nadie. Y que la originalidad está llamada a desaparecer. Y que han ganado ellos. Los conservadores” .

(I,2º,p.226)

Esta es la explicación que Dorotea ofrece a un desconocido, Juan Bermúdez que será el novio de su criada Rosa, y que señala el deterioro espiritual de un personaje que se da cuenta de su acción rebelde: no es más una situación burlesca, sino que la risa se hace más melancólica cuando la protagonista relata las consecuencias de su rebeldía:

DOROTEA.- Pues porque al día siguiente surgió el gran problema dentro de mi cabeza. Al despertarme, yo me dije: "Bueno, ¿me pongo el vestido otra vez, o no me lo pongo?" Porque claro, si al día siguiente yo me pongo una faldita y una blusa y me voy a la calle normalmente, o me quedo en casa llorando, ¿para qué me había servido mi gesto heroico del día anterior? Pues para nada. Para hacer más el ridículo todavía. Y entonces yo pensé que lo que hacía falta era seguir para que tuvieran presente la injusticia que habían cometido con sus comentarios y con sus críticas. Y para ser el fantasma de su conciencia. ¿Le gusta esta frase?

JUAN. Mucho.

DOROTEA [...] Era una cuestión de amor propio, de cabezonería, de niña mal criada... era el problema de quién se ríe de quién. Del más fuerte. De ver quién puede más. Pero no encontré a nadie que se quisiera casar conmigo en aquellos primeros días, y ellos ganaron y yo perdí...Porque ya no puedo volverme atrás, ¿comprende?"

(I,2º, p.227)

Al final Dorotea se encuentra sola frente al pueblo, luego duda y está cansada, llevando con fatiga las consecuencias de aquel gesto impetuoso que no es sólo rebeldía<sup>183</sup> porque ella se muestra compleja y en momentos también contradictoria demostrando de no ser una personalidad monolítica. Su maniático aferrarse al traje de novia puede parecer, y el pueblo así lo interpreta, síntoma claro de locura, de aquel juramento que hizo al padre de no deponer, hasta casarse, su vestido nupcial. He aquí cómo el acto inicialmente cómico de una mujer despreciada, se pasa a dramatizar de manera humorística, no más burlesca, de un heroísmo que se ha cansado, por parte de una persona obligada a permanecer fiel, indefinidamente, a una actitud extravagante, adoptada en momentos de excitación (De Miguel Martínez, 2005).

#### 4. Temáticas y recursos utilizados en “La Bella Dorotea”

Marqueríe en la crítica después del estreno de la obra afirmó que

“[...] Mihura va acumulando a lo largo de la acción recursos perfectamente justificados, efectos absolutamente lícitos que mantienen la intriga y el interés sin que decaigan en ningún instante. Su humor [...] es de calidad delicada y exquisita, sin nada grosero ni chabacano,[...]. Y hasta en sus hipérbolos y exageraciones, como en la de niño canijo que se llevaba el viento o en sus réplicas desgarradas e irónicas, hay un tremendo y veraz sentido de la burla [...] que añade mérito al estilo y a la obra”.

---

<sup>183</sup> como Juan en *Mi adorado Juan* non es sólo automarginación, ni Florita en *Sublime decisión*, exclusivamente tozudez

(Mihura et al., 1965, p.138)

¿Cuál es la significación profunda del teatro de Mihura, su mensaje? A decir verdad, no hay la voluntad de transmitir mensajes sociales o políticos, pero él logra mostrar su trasfondo ideológico que es el reflejo de su personal postura ante la existencia: su actitud fue el rechazo absoluto de las convenciones e hipocresías que hacen del hombre una víctima del medio en que se desenvuelve, perdiendo sus valores fundamentales y su personal capacidad de elegir caminos y modos de conducta. Además, lo que caracteriza Mihura es la ausencia en su obra de una parte en que se dan las opciones de reemplazo: de hecho, los modos de vivir en del distanciamiento del individuo no tienen continuación. De hecho, falta el desarrollo de las posibilidades internas de su teatro por una autocensura impuesta para tener al éxito ante el público. Miguel Mihura subordina las obras a su particular estado emocional y a su circunstancia biográfica hasta el punto de que en una entrevista de 1972 ponía término a su producción con estas palabras

“Yo no pienso trabajar, de momento, vamos. Mi idea es jubilarme. Estrené mi última obra en el 68 y comprendí que me aburría de una manera horrorosa. Me aburría escribirla, los ensayos, los actores, el público del estreno; que me aburrían las críticas [...]”

(De Paco, n.d., p.19)

Por lo tanto, la necesidad de escapar de la realidad que se mantiene hasta cierto punto en las obras, es una situación que al final no tiene continuación y en la que se mete otra vez en el engranaje social, consiguiendo entonces el apoyo del público que quería ver este tipo de teatro, necesitado de un final feliz. De hecho, la rebeldía de la protagonista de *La Bella Dorotea* se puede considerar vana porque al final, Dorotea consigue la boda que parece más una burla a sí misma que un triunfo sobre los hábitos del pueblo en que vive (el imaginado pueblo de “Zolitzola”) (De Miguel Martínez, 1997, p. 145).

El contraste que existe entre lo que es la sociedad española y lo que piensa Mihura sobre ella es un tema muy frecuente en sus obras: en particular, cómo se considera a la mujer en estos años y cómo Mihura la representa. Dorotea está representada de una manera exagerada y contracorriente con respecto a los ideales de la época. Esto se marca aún más desplazando el contexto histórico en que se sitúa la obra en cuestión.

Aquí, Mihura toma como punto de partida para su humor la lucha de la mujer por la igualdad y la justicia. El autor mira con gran simpatía las inquietudes de Dorotea. En su afán de crear la risa Mihura da proporciones excesivas a la situación y a sus personajes principales. A pesar que la situación trapasa, a menudo, los límites de lo razonable, el autor logra la verisimilitud por medio de ciertos artificios utilizando una mezcla entre lo serio y lo cómico. La protagonista es la persona más rica del pueblo, y por lo tanto, las excentricidades se ajustan más al personaje. La mujer que encuentra las trabas contra la sociedad. A pesar de la seriedad del tema, se nota que en la obra de Mihura siempre predomina un ambiente optimista y festivo (Cabello, 1974).

#### 4.1. Las rupturas

A pesar de este reajuste de los personajes “rebeldes” e “individualistas”, lo que cabe señalar es la presencia de una serie de rupturas que Mihura intenta hacer aquí y también en todas sus obras con el objetivo de provocar la risa. Estas rupturas son por tanto unos recursos humorísticos: primero, la ruptura del sistema establecido por la experiencia, que es un modo para sorprender al espectador. Mihura utiliza muchas hipérbolos para relatar una acción exagerada. En la obra es evidente por la postura de Dorotea en el primer acto cuando toma la decisión de no quitarse su traje de novia:

DOROTEA:- Me he puesto este vestido de novia para casarme y con él me casaré, pase lo que pase. Y yo te juro que este uniforme de novia no me lo quito yo de encima hasta que él vaya a la iglesia.[...] Ahora mismo me voy a buscar otro a la calle Real. Y yo os seguro que vuelvo con él. Si no es por mañana, será por la tarde. Si no es hoy, será mañana. Pero vuelvo con él para ir a la iglesia. Avisar al cura, que no se vaya. Que me esperen todos que en seguida iré...[...]

(I,1º,p.223)

Luego, ocurre la ruptura del sistema de lo psicológicamente esperado que en *La Bella Dorotea* se da en la situación en que hay Dorotea, la rebelde, que al final muestra su debilidad personal y su paranoia cuando su marido José parece tener una postura misteriosa y evasiva que la pone nerviosa porque interpreta todo esto como el fin de su matrimonio, ya que él ha conseguido lo que quería. De hecho, José Rivadavia ha arreglado y conseguido algunos negocios en lugar de Dorotea, ganando mucho dinero de la venta de algunos edificios y parece que cumplirá lo que él y su amigo Juan habían planeado al llegar al pueblito, es decir, casarse con Dorotea para aprovecharse de su dinero, luego marcharse con el “botín” y dedicarse otra vez a su vida como cantante. Por lo tanto, esto es también lo que espera el público. No obstante, la sorpresa psicológica está en el enterarse de que José al final no respeta su plan inicial sino que hace otra cosa que incrementa la estimación por este personaje que en realidad demostrará su amor por Dorotea llevando a cabo un negocio sólo para él y su mujer, o sea, la compra de un terreno para construir un merendero que llevará el nombre de su esposa. La sorpresa de esta explicación de José lleva a descubrir un aspecto inesperado de este personaje que rompe con lo que se esperaba antes (De Miguel Martínez, 1997, p. 175).

Además, hay la ruptura del sistema de fórmulas sociales como fuente de recursos cómicos: en la obra, hay la tomadura de pelo del vestuario y del significado que se da a este en la sociedad. En el teatro como en la vida, el traje contribuye en modo determinante a perfilar la identidad de la persona<sup>184</sup> por lo tanto, la correspondencia entre la palabra y el vestido es esencial en el teatro (Navarro Durán, 2011, p. 127).

---

<sup>184</sup> Si se piensa a la historia de *Lazarillo de Tormes*, se ve al protagonista que a lo largo del cuento, entiende la importancia del vestido y cuando pudo permitírselo, eligió vestirse un hábito de “hombre de bien” para parecerlo, y escoge ropa vieja para que así pueda creerse que lo lleva hace tiempo.

Sin embargo, Mihura que conocía bien el significado del vestuario en la sociedad en que vivía<sup>185</sup> y sobre todo la práctica que sustenta el teatro que “tranquiliza” al espectador porque reconoce a la persona por el traje que lleva y por tanto el establecimiento del uniforme como forma ideal de vestido para saber muy bien quién es quién. Según decía Doménech (2005)

“un uniforme- cualquier uniforme- expresa la subordinación de lo individual a lo colectivo: a un grupo social. Y conlleva un repertorio determinado de ceremonias con sus espacios correspondientes. La ceremonia y el espacio del traje de novia, obviamente , son la boda en la iglesia”.

(Navarro Durán, 2011, p.129)

Y cuando una persona, como en el caso de la protagonista, forma parte de una familia “de bien” esto da prueba que esta persona es como se espera que sea por tener una familia honrada. Don Manuel, el padre de Dorotea, es el cacique del pueblo en que viven: entonces la familia de la protagonista tiene una posición importante y honrada en la escala social de este pueblo, por lo tanto también la hija tendría que ser así.

Para mucha gente el matrimonio y sus rituales tienen una gran importancia y esto ocurre también a la gente que vive en el pueblo de “Zolitzola”. Sin embargo, puede que las cosas no sean exactamente como parecen también a partir del vestuario: el espectador reconoce el uniforme y luego se desorienta porque algo ha cambiado. De hecho, aquí el autor revoluciona el significado del vestuario típico de la boda a través de la postura de la protagonista, Dorotea, que decide, después de haber sido abandonada por el novio con que tuviera que casarse ,de llevarse el traje de novia todos los día como si fuera un “uniforme” y pasear por la calle para buscar otro novio con el que casarse.

En el sentido general, el traje de novia es algo que se lleva sólo el día de la boda y luego se lo pone en un armario. Aquí ocurre algo inesperado: la protagonista que lleva este “uniforme de novia” porque su novio Fermín la abandona al pie del altar y toma esta sorprendente decisión, prometiendo a su padre (que poco después muere) de llevarselo todos los días hasta que no encontrará a otro novio:

DOROTEA.- [...] yo te juro que este uniforme de novia no me lo quito yo de encima hasta que con él vaya a la iglesia.

(I, 1º, p. 223)

Esta expresión podría parecer una disparatada por lo extraño que se declara: una promisa casi absurda que no podría mantenerse y que suena a locura y así termina el primer acto. Contrariamente, el segundo acto empieza con la acotación que confirma la postura mantenida por la protagonista por lo tanto, ella mantiene

---

<sup>185</sup> El uniforme no sólo da identidad, sino que da también un aspecto de distinción: la exhibición del retrato de un familiar que lo lleve da fe de la honradez de la familia. De hecho, el uniforme y los retratos de los familiares con algo de uniforme incluso el niño en traje de primera comunión, se le atribuye honradez y da la marca de la familia honrada. Este modo de pensar está presentado en la primera obra teatral del autor, Tres sombreros de copa, cuyo símbolo es el personaje Don Sacramento el futuro suegro del protagonista Dionisio.

su promisa: “*Por la derecha aparece ahora Dorotea con su mismo vestido de novia, ya un poco ajado por el tiempo*”(Navarro Durán, 2011, p. 129).

Hay otro ejemplo de subversión del significado del vestuario en la obra: cuando José Rivadavia que es un barítono fracasado, aparece por la primera vez, viste de manera sencilla. Luego, para que él y Dorotea se conozcan y para causarle buena impresión, se viste con traje y sombrero de copa que en realidad no refleja la verdadera condición social en que se encuentra ahora y esto el público lo sabe. Por lo tanto en el cuadro segundo del primer acto, la solución para el “uniforme” de novia de Dorotea, que aparece con José vestido “de chaqué y sombrero de copa” está llena de ingenio<sup>186</sup> por el tipo de diálogo que se establece cuando Juan y Dorotea se ven por primera vez.

JOSÉ.- ¿Se puede entrar?

DOROTEA.- (*Sorprendida al verle.*) ¿Cómo?

JOSÉ.- Digo que Si se puede entrar.

DOROTEA.- Sí, pase...

JOSÉ.- (*Quitándose el sombrero para saludar*) Buenas noches, señorita.

DOROTEA. - Buenas noches, Señor...

JOSÉ.- ¿Es ésta la estación?

DOROTEA.- La cantina de la estación.

JOSÉ.- ¿Y sabe usted si tardará mucho en pasar el tren?

DOROTEA.- ¿Qué tren?

JOSÉ.- NO sé. Cualquiera. Uno... Un tren... El primero que pase.

DOROTEA.- Creo que el exprés debe estar al llegar.

[...]

(II,1º, p.243)

Luego, se retoma el tema del vestido y de cómo la gente nos ve a partir de cómo están vestidos los demás

JOSÉ.- Quizá sea por la forma en que voy vestido...

DOROTEA.- Todo el mundo puede ir vestido como se le antoje...

JOSÉ.- La gente, sin embargo, tiene unas ideas muy concretas sobre la forma de vestir. Y piensan que si voy de chaqué es porque mis facultades mentales dejan mucho que desear, cuando la verdad es que si voy así, es porque me enterraron con este traje.

(II,1º, p.245)

---

<sup>186</sup> hay situaciones que traen a la memoria las acciones y los diálogos distorsionados del drama de 1932

Su parecer no corresponde a su ser y Dorotea no es lo que parece porque viste este traje de novia pero no se ha casado y no tiene un novio. Por lo tanto, el vestuario de boda ha perdido el significado que convencionalmente se le da ya que ella se lo lleva cada día.

Por consiguiente, el vestuario que los personajes llevan en el momento en que se conocen, acaba con perder el papel simbólico que tuvieron antes y en cambio son el símbolo del fracaso personal de los dos.

El deseo por parte de Dorotea de quitarse aquel vestido que es el símbolo de una época acabada y con esto, todos los dolores . Es un rito de pase

DOROTEA.- Y ahora, desabrócheme el vestido, por favor...

JOSÉ.— ¿Aquí?

DOROTEA.- Sí, poco a poco, por la espalda... Como si ya fuera nuestra noche de bodas. Es necesario que me quite esto cuanto antes...

(II,1º,p.252)

Por lo tanto, Mihura muda el significado de costumbre que se le da al traje de novia y quiere poner en duda el significado del matrimonio como institución a partir del vestuario mismo: se burla del matrimonio que se percibe como un hecho cualquiera que el autor quita de la escena y se lo da a entender por los personajes. Esto confirma que el pensamiento de Mihura sobre el matrimonio pasa por sus personajes: en la obra se le quita de importancia a partir de la misma protagonista que al principio se “olvida” de este evento aunque se trata en realidad de una distracción no autentica cuya ingenuidad produce comicidad (De Miguel Martínez,1997, p. 174):

-Ah, es verdad! ¡Si es hoy! ¡pero, si ya no me acordaba! ¡pero cuidado que soy despistada para estas cosas! ¿Estáis seguras de que es hoy? [...] Pero si hasta lo había yo apuntado en un papelito...

(I,Iº,p. 214)

En la vida, como en el teatro, las etiquetas de la profesión o del tipo humano, la forma de hablar ,la forma de vestir, los indicios dirigen la vida del hombre que le permiten identificarse a los demás. En Mihura hay unos tipos que el espectador reconoce como tales pero que el autor no aprecia sino son objeto de crítica.

En general, las costumbres y las normas rigen la vida del hombre y las de los personajes teatrales que se dividen entre la gente respetable y la que no lo es; los uniformes servirían de guía para orientar al hombre en el mundo. Sin embargo, hay algunos personajes creados por Mihura que se rebelan contra de ellas, aunque ocurre que sea inútil. El humor de Mihura es a menudo una ilusión porque las costumbres, los prejuicios, las normas no son fáciles de derribar (Navarro-Durán, 2011, p. 137).

Otra ruptura que se da es la ruptura del clima sentimental: es decir, el clima sentimental es aquella situación en que se permite que los personajes alcancen momentos emocionales y que las emociones van creciendo hasta lograr la simpatía del público que logra compartir estos sentimientos. Sin embargo, el autor rompe de pronto este clima que convierte la situación en que la pasión está compartida por el espectador en algo ridículo. El corte de esta situación establecida es un recurso que Mihura utiliza más veces en su producción teatral para introducir su personal humor que recrea en sus obras (De Miguel Martínez, 1997, p. 183).

Otro tipo de ruptura se da en el sistema de valores morales: en específico, se da poca importancia al asunto de la muerte que se relata como si fuera un acontecimiento normal y no tan grave. El tono con que se comenta la pérdida de familiares introduce el humor negro: de hecho, las tres amigas de Dorotea están hablando y en cierto momento discuten sobre el viento huracanado que por ser tan fuerte se llevó al hermano de Benita (que implícitamente se compara con una cosa, como si fuera una sábana que con el viento vuela lejos) y que no le han encontrado todavía. Por tanto, esta debería ser una tragedia para ella, sin embargo no le importa y en efecto habla de este acontecimiento como si fuera un cualquier objeto que se ha volado lejos.

BENITA.- Es que hay que ver el viento que está haciendo.

REMEDIOS.- Del Noroeste.

BENITA.- Como que hoy, en casa, se nos voló mi hermano.

INÉS.- ¿Otra vez, Benita?

BENITA.- Otra vez.

REMEDIOS.- Es que no sé cómo le dejáis asomarse al balcón, siendo tan canijo.

(II,1º,p.235)

Esta manera de relatar las tragedias provoca la risa al espectador ya que se ha visto que las tres chicas se escandalizan por hechos superficiales y dan importancia a lo que no la tiene: por ejemplo en el primer acto cuando Dorotea parece no haberse despertado temprano el día de su matrimonio para arreglarse y este hecho asombró a las amigas de la protagonista. En cambio, aquí que es un hecho realmente trágico, no le importa nada a Benita si el hermano ha muerto o dónde está.

Justo después de este hecho, aparece un elemento que se ha encontrado en *Tres sombreros de copa*: en efecto, “vuelve” el pozo que está ligado otra vez a una tragedia y que remite al pozo en que cayó el hijo de Don Rosario en la primera obra mihuriana.

#### ***4.2.El lenguaje***

En el teatro el lenguaje, unido a las diferentes situaciones, resulta el factor clave para transmitir al público el humorismo pretendido. En la segunda etapa del teatro mihuriano, el también llamado “de entretenimiento”, además del cambio de los contenidos en sus piezas y del tipo de humor empleado, ocurrió también un

cambio del lenguaje de los personajes que pasó a un nivel más bajo. De aquí en adelante, los diálogos de los personajes mihurianos son más simples y el autor empleó los elementos lingüísticos del sainete costumbrista por un lado para aumentar la comicidad y por otro para provocar la risa fácil del público burgués (Sanchez Castro, 2006, p. 215).

Todo esto porque, por las críticas recibidas por su cambio de rumbo hacia un teatro más conformista, él se defendió diciendo:

“Yo sólo vivo del teatro y no puedo permitirme el lujo de escribir comedias para que me gusten a mí sólo. Las escribo para que le gusten al público, en primer lugar, y si es posible, a la crítica”

De hecho, en las comedias de Mihura no abundan los equívocos, los chistes fáciles, los juegos de palabras o cualquier otro recurso exclusivo del código verbal: un lenguaje esencialmente ligado a la acción. Además, los parlamentos de los personajes mihurianos se caracterizan por su verosimilitud y por su tono realista a los que inserta los giros populares y los modos coloquiales que por tanto quitan la intensidad cómica de los diálogos y de las figuras dramáticas (Sanchez Castro, 2006, p. 242).

El lenguaje de los diálogos sirve para avanzar la acción y al mismo tiempo para que el autor exprese sus ideas y pensamientos propios.

En esta obra se mezcla el tono cómico (protagonizado por las desalmadas amigas de Dorotea) con un registro poético y patético (de esta “romántica anarquista” Dorotea) que eleva el diálogo “en muchas ocasiones a verdadera altura literaria.[...]” Además, en los diálogos, en la crítica al estreno, González Ruiz afirmó “abundan los rasgos ingeniosos, celebrados muy en justicia” que hacen de esta obra “una gran comedia, muestra de un teatro de verdadero humor, lo que quiere decir no risa a todo trapo, sino ternura, humanidad y profundidad” (Mihura et al., 1965, p. 135)

Torrente Ballester afirmó que en esta obra “han variado bastante, sobre todo, los elementos de la comicidad verbal, mucho más sustanciosos y accesibles y muy alejados ya del surrealismo” (Mihura et al., 1965, p. 139)

Mihura por medio de diversas estrategias verbales como la exposición, la repetición y otras figuras de dicción muestra el estado de ánimo del protagonista. Agrega acotaciones a sus obras, indicando así precisamente cómo deben expresarse ciertas líneas, las características verbales, la entonación, el ritmo utilizando un lenguaje y la representación exacta de sus obras que ha dirigido el estreno (Cabello, 1974, p. 116).

Las características fundamentales de su estilo son:

- la adecuación del nivel estilístico a la concreta personalidad de cada hablante;
- el tono realista de los parlamentos mihurianos que resultan por tanto verosímiles. Contribuye a esta impresión de verismo la cuidada inserción de giros populares y modos coloquiales de expresión.

El habla de los personaje no es reproducción fiel de los modos lingüísticos propios del sustrato social de que Mihura los extrae y los rasgos coloquiales son producto de una colección objetiva y de una reformulación personal. Por tanto la aportación subjetiva que el autor solapa al habla de sus personajes, como el uso frecuente del diminutivo dictado por una intención caricaturizadora que indica la falsedad de lo que la situación produce y la tendencia a la adverbialización relativizante de acciones absolutas que se manifiesta en la incongruente aplicación de adverbios modificadores a acciones que no admiten tales atenuaciones restrictivas que acerca el espectador al clima del absurdo (De Miguel Martínez, 1997, p. 188).

En un nivel sintáctico, existe en sus diálogos una alta predominancia de la frase breve sobre los largos períodos u oraciones subordinadas, que facilita la réplica inmediata .

Es la palabra la fuente de comicidad. Como afirma De Miguel Martínez (1997) “es abundante la comicidad que Mihura extrae de las frases hechas o de términos tan especializados en una significación concreta que excluye cualquier interpretación distinta a la usual” (p.189).

En efecto, las **frases hechas** aparecen continuamente también en la obra sobre todo en las hablas de las tres amigas de Dorotea para empezar la conversación. Mihura presentaba estos clichés porque se reía de estas formas de expresión y estaba firmemente contra el tópico y la frase hecha, caminando por las vías de lo disparatado y de lo imposible. Esta actitud hacia el cliché es importante porque para él el lenguaje es una forma de retratar a los personajes y de lucha contra los convencionalismos caducos, obsoletos que expresa a través de los mismos personajes que se ridiculan a sí mismos y al mundo que representan. El cliché es un lenguaje con arteriosclerosis, un lenguaje moribundo, un hablar para no decir nada. Mihura quiere entonces renovar el lenguaje por medio de la crítica (De Miguel Martínez, 1997, p. 189).

En cuanto a esta obra, se puede considerar que la frase hecha con que juega el autor sea :

*¡Novia mojada, novia afortunada!*

El refrán “novia mojada, novia afortunada” augura que una boda pasada por agua es lo mejor que les puede pasar a los novios. La lluvia es considerada una señal de fertilidad y es lo que asegura que será un matrimonio feliz y con muchos hijos. A pesar que nadie de los personajes lo diga, puede que Mihura lo haya utilizado como base para jugar con el significado de este proverbio no solo colocando la acción en la parte de la España demasiado lluviosa<sup>187</sup>, sino presentando la lluvia ya desde el principio del primer acto. Parece que el juego con el significado de este refrán vislumbra en realidad el efecto contrario y que efectivamente se está anunciando una tragedia.

*[...]Se escucha un ruido atroz de lluvia y tormenta*

Al contrario, un gran trueno cierra la última escena del segundo acto en la que encontramos a los enamoradísimos Dorotea y José que siguen amándose a pesar de las “nubes” de la vida.

---

<sup>187</sup> Que también había sido lugar de sus vacaciones.

Otro elemento que contribuye a la comicidad es el **lenguaje paródico**. Este es una de las herramientas indispensables para la construcción del humor mihuriano. De hecho es uno de los recursos cómicos más utilizados por el autor para ridiculizar a unos personajes por su pedantería al hablar, o por el modo “específico” de hablar. En este pasaje, José abandona el estilo llano y verosímil :

ROSA.- Entonces... ¿usted no está vivo?

JOSÉ.- Físicamente, sí, puesto que veo y ando y respiro. .. Pero yo morí con este traje puesto, a la puerta de una iglesia llena de flores, aquella tarde de verano, con un sol radiante, en que mi prometida no acudió a la cita que tenía conmigo...

(II,1º,p. 245)

En general, el inicio de las conversaciones entre los personajes mihurianos empiezan con la paródica acumulación de charlas tan variadas y fórmulas estereotipadas:

BENITA.- Pues parece que va sentando el tiempo.

INÉS.- Sí, eso parece.

BENITA.- Como que yo creo que va a aclarar.

REMEDIOS.- Pues no me chocaría.

INÉS.- Y a lo mejor hasta sale el sol. (*Y se levanta y va hacia el balcón y mira, levantando el visillo.*)

(I,1º, p. 209)

No hay tonos amargos o amargados porque los chistes siempre están alegrando el diálogo. Mihura combina también el humor con la compasión y en su generosidad no permite que la sátira, el elemento más destructivo del humor, tenga un papel importante. esta actitud se debe a la compasión que Mihura demuestra por los instintos y pasiones del ser humano. En forma muy sutil critica pero luego perdona (De Miguel Martínez, 1997, p. 194).

Otros elementos de la comicidad son los nombres pasados de moda, o los nombres extranjeros que para el público suenan raros, o los nombres franceses que Mihura utiliza en su teatro. En general, los que se consideran “**nombres cómicos**”: por ejemplo “doña” es nombre pasado de moda, pertenece a un personaje masculino pero esta elección está de acuerdo con la personalidad del personaje que demuestra poca feminidad, como es el caso de la tía de Dorotea (Cabello, 1974, p. 138).

Otros recursos son la **pregunta y respuesta inesperada** sirven para coger al espectador desprevenido. La pregunta o la respuesta inesperada es cómica debido a que es impropia o aun ridícula. En el pasaje entre las amigas y Dorotea, la respuesta inesperada que provoca la risa es la explicación del tiempo preciso de su estancia y no la explicación de la acusación por parte de Inés: de hecho, se espera una postura de defensa por parte de Dorotea.

INES.— Y porque como estuviste ocho días en Bayona, te crees superior a todas nosotras.

DOROTEA.— No estuve ocho. Estuve diez. Aquí en la cómoda tengo facturas que lo prueban. (*Y va hacia la cómoda.*)  
BENITA.- Pero seis fueron de viaje.  
DOROTEA.- De viaje sólo fueron tres...  
(I, 1º, p. 216)

Otro recurso es el **doble sentido** que en Mihura casi todos los ejemplos del doble sentido se refieren a lo sexual. Sin embargo hay casos de agresión contra la iglesia, la sociedad. Un ataque contra el tabú o contra las fuerza que mantienen ese tabú.

REMEDIOS.- ¿Y tu novio? ¿Qué tal?  
ROSA.- Muy bien. En su "tío-vivo"... ¡Venga a dar vueltas!  
[...]  
REMEDIOS.- ¿Y viene a casarse, o a lo de siempre?  
  
(II, 1º, p.237)

Con “lo de siempre” Remedios se refiere al acto sexual. La frase de Rosa: “el orden de los factores no altera el producto” es una frase hecha que se memoriza en la escuela cuando se aprende la multiplicación. Más tarde se usa para convencer a las novias, sin que en los cálculos entre la multiplicación. Los factores de que habla Rosa son: hacer el amor y casarse. Con “el déficit” Rosa alude al hecho de que muchas mujeres no tienen suficiente leche para dar a sus niños. Ella parece estar muy bien proveída. El doble sentido da rienda suelta a pensamientos que normalmente están encubiertos. Con la risa nos confesamos culpables de los pecados. El doble sentido puede ser interpretado de varias maneras (Cabello, 1974, p. 169)

A veces el doble sentido no tiene sólo significado obsceno, solamente existe una mala intención: por ejemplo doña Rita desea la desgracia del próximo

BENITA.- También nosotras nos alegramos mucho de verla...  
DOÑA RITA.- ¡Muchas gracias! ¿Y tu papá, Inés? ¿Siempre tan malito?  
INÉS.- Sí, señora. Siempre lo mismo.  
DOÑA RITA.- Qué lástima, ¿verdad? Para eso, sería mejor que Dios se acordase de él. Y ya, de paso, de su hermana...  
INÉS.- ¡Pero si mi tía está divinamente!  
DOÑA RITA.- Bueno, yo lo digo para que fuese acompañado, el pobre...  
  
(II, 1º, p.238)

La expresión “que Dios se acordase de él” puede significar que lo ayude y sane o que lo lleve consigo. El espectador puede pasar de un significado u otro, aunque el personaje de Doña Rita no es tan benévolo, por lo tanto el público puede entender por dónde va el sentido de esta frase.

En su teatro, Mihura utiliza la semejanza. **Los símiles** de Mihura pertenecen a estos tipos: persona-persona, persona- animal, persona- cosa, cosa-cosa. El autor sitúa en el símil dos ideas o acciones frente a frente. En *La Bella Dorotea* , la persona, Dorotea, se compara con una cosa para dar idea viva y eficaz:

ROSA.- ¿Y qué piensas de ella?

JUAN.- ¿Qué quieres que piense? A veces no sabe uno si habla en serio, o lo echa todo a broma. Pero la verdad es que está como una regadera...

(I, 2º, p.229)

O sea, se compara a Dorotea con una vasija. Mihura, al dehumanizar al personaje, hace que éste parezca más ridículo. A veces el ser humano se retrata asimismo en imágenes exageradas. Si se ríe al verse comparados con un animal o cosa, esto confirma que el símil es un medio excelente para hacer reír al público, aunque en la comparación persona-animal o persona-cosa hay degradación.

Los símiles de Mihura: sencillos para que el público pueda fácilmente captar.

El silencio que Mihura recrea es el silencio producido por una verbosidad excesiva: el oyente cansado de tanta palabrería se encierra en sí mismo y no participa a la situación. En la obra se lo ve en este pasaje entre Don Manuel y las amigas de Dorotea:

DON MANUEL.- Buenas...

REMEDIOS, BENITA e INÉS.— Buenas.

*(DON MANUEL abre un cajón y revuelve todo, buscando algo que no encuentra.)*

BENITA.- Estará usted nervioso, ¿verdad?

*(DON MANUEL, como contestación, emite una especie de gruñido sin significado.)*

INÉS.— ES que es para estarlo, don Manuel, diga usted que sí.

REMEDIOS.— Mi padre, el pobre, también es muy nervioso.

BENITA.- Y eso que no se ha visto nunca en este trance, Reme.

*(DON MANUEL, después de revolver todo, no encuentra lo que busca, y vuelve a hacer mutis por la puerta de la izquierda, que deja cerrada, no sin antes despedirse de las chicas.)*

DON MANUEL.- Adiós...

(I,1º,p.210)

La postura de Don Manuel es bastante cómica: por educación saluda a las amigas pero no las toma en consideración. Lo mismo ocurre cuando entra Doña Rita.

DOÑA RITA. - Buenas.

LAS TRES.- *(Levantándose.)* Buenas...

REMEDIOS. Nerviosa, ¿no es verdad? *(RITA no contesta.)*

INÉS.— Es que es para estarlo, claro.

BENITA.- ¡Menudo trance!

REMEDIOS.- ¡Y cuando los nervios se desatan!...

INÉS.— Es que no hay manera de contenerse...

REMEDIOS.- Yo siempre digo que los nervios dan muchos disgustos, ¿no es verdad, doña Rita? (*Doña Rita no encuentra lo que busca en la cómoda y hace mutis por donde entró, despidiéndose de pasada de la visita.*)

DOÑA RITA.- Adiós.

(I,1º,p.211)

La repetición de esta secuencia contribuye a la comicidad.

La **técnica repetitiva** en el teatro de Mihura le sirve para provocar la risa y lo hace a través la repetición de unas frases, o preguntas, o muletillas. La reacción de Dorotea es muy divertida

BENITA.- ¡Ya está bien, Dorotea, ya está bien!

INÉS.— ¡Eso! ¡Ya está bien!

DOROTEA.- ¿El qué está bien?

REMEDIOS.- ¡Ya está bien de bromas!

DOROTEA.- No comprendo.

(I, 1º, p. 214)

El **diálogo desarticulado** es un diálogo intencionalmente desarticulado con frecuentes interrupciones que sirve para producir el humor en que se nota la falta de conexión lógica en la oración y falta de coordinación en el modo de pensaren los personajes distraídos. Todo esto es un artificio para la jocosidad:

DOROTEA.- [...] (*JUAN la mira sin contestar*) ¿Por qué me mira tanto?

JUAN.- No, no... Por nada. ¿De qué va usted vestida?

DOROTEA.- De novia. Llevo así más de siete meses.

JUAN.- ¡Ah!

DOROTEA.- Para agosto, si Dios quiere, hará un añito. (*Y se sienta en el banco de la izquierda.*) Usted es forastero, ¿no?

[...] JUAN.- ¡Oiga!... ¿Y por qué va usted vestida de novia? ¿Para hacer gracia?

DOROTEA.- No, señor. Voy vestida de novia porque me dejó mi novio y estoy esperando que me salga otro.

JUAN.- Claro que sí. Hace usted muy bien. Y dígame..., ¿en este pueblo hay muchas tontas o es usted el único ejemplar?

DOROTEA.- En este pueblo todas las mujeres somos tontas. Pero eso pasa igual en Filadelfia... Esto no es cuestión de geografía, sino de sensibilidad.

Frecuentes son los diálogos que acaban por ser duelos verbales

REMEDIOS.- ¿Y tu novio? ¿Qué tal?

ROSA.- Muy bien. En su "tío-vivo"... ¡Venga a dar vueltas!

BENITA.— Estarás muy contenta.

ROSA.- Sí que lo estoy, sí. Es un novio muy majo. Y ya tenía yo ganas de tener un novio de verdad... A ustedes les pasaría lo mismo, ¿no?

INÉS. Pues puede ser.

REMEDIOS.- ¿Y viene a casarse, o a lo de siempre?

ROSA.- Él dice que a las dos cosas. Primero una y después la otra.

BENITA.— Eso dicen todos. Pero quieren empezar por lo de siempre.

ROSA.- Bueno, tampoco es tan grave. El orden de factores no altera el producto.

REMEDIOS.- Pues ten cuidado, no sea que al producto tengas que darle teta.

ROSA.- Siempre hay que dar de lo que se tiene. Sobre todo cuando a una le sobra. Y eso, claro, no todas lo pueden decir; porque hay mucho déficit... Bueno, pues que les aproveche... Y hasta otro ratito. (*Y hace mutis por la puerta de la derecha.*)

(II,1º,p. 237-238)

Este es un dueto con ritmo creciente que no llega a un tono emocional muy alto porque el autor lo corta por medio de una frase más larga que no sigue el ritmo de las anteriores. La nota cómica la consigue Mihura al darle al lenguaje una cadencia mecánica y un estilo telegráfico. Este diálogo parece casi juego de ping-pong verbal.

**La ironía.** El doble sentido es un cierto entendimiento entre dos personas o dos grupos de personas que interpretan una frase o una situación de acuerdo con sus propias experiencias. En el caso de la comedia, es el público el que se ríe con el impostor. En realidad existe cierto aire de complicidad entre uno y otro. La ironía es un artificio a veces bastante sutil, y el público necesita en este caso indicaciones claras para poder asociarse al humor: Mihura usa la ironía en su teatro de situación. Algunos personajes dicen lo contrario de lo que piensan. En la obra, el público sabe que entre Doña Rita y las tres hay mal rollo y no pueden soportarse pero disimulan. El pasaje es muy cómico:

DOÑA RITA.- Buenas tardes...

LAS TRES.- Buenas tardes.

DOÑA RITA.- ¡Qué alegría! ¡Pero qué satisfacción volver a verlos por aquí, después de tanto tiempo!...

REMEDIOS.- Pues ya ve, aquí estamos...

BENITA.- También nosotras nos alegramos mucho de verlas...

(II,1º,p.238)

Por lo tanto, el espectador se ríe porque la situación irónica no produce daño ninguno y porque el blanco de la ironía tiene ciertos defectos visibles; además el espectador se ríe porque conoce el contraste que existe entre lo verdadero y lo falso de una situación que ha conocido antes. Y los personajes del teatro de Mihura evitan la acción directa, violenta. Con la acción indirecta y la ironía el espectador se ríe de los personajes-blancos. El autor se ríe con el público y con la ironía Mihura convierte al público en un cómplice de la acción (Cabello,1974, 178).

El autor utiliza también el **resumen cómico** para sacarle partido a lo cómico y al mismo tiempo para llenar las lagunas que a veces existen entre la representación y la trama. Lo más común es que el autor desarrolle la acción hasta cierto punto y luego deje que uno de los personajes dé un resumen de la situación por medio de un monólogo o soliloquio que sirve para informar al público de lo ocurrido y existen al mismo tiempo elementos que contribuyen a la risa: esto ocurre en la obra en el momento en que Dorotea encuentra por primera vez a Juan, le relata su historia y lo que le ha pasado.

Otro ejemplo está en el diálogo entre Juan y José que además de presentar el personaje de José Rivadavia, es también un ejemplo de metateatro:

JOSÉ.- (*Después de quedársele mirando.*) ¡Pensar que tú, Bermúdez, el que ha sido representante de mi gran compañía de zarzuelas y operetas, vayas por los pueblos con un "tío- vivo" [...]

¿Y que yo, el gran barítono José Rivadavia, con Compañía propia durante dos temporadas seguidas, lleve parado cuatro años, y que todo lo que me proponga mi representante por Conferencia telefónica es que me venga a un pueblo a casarme con una señorita cuyas facultades se ponen en duda... ¿No es para clamar al cielo y echarse a llorar?

¿Qué he hecho yo, Bermúdez, para llegar a estos extremos?

(I,2º,p.231-232)

Así se presenta el personaje y así también el cuento de una persona que habla de su pasado con amargura dado que la carrera de barítono ha acabado. José Rivadavia tuvo que trabajar en otros ámbitos. El fracaso hiere a una persona honrada como José. Él quiere un trabajo honesto: aquí el público puede entender que José tiene decoro, dignidad, honra, respecto a quien no le gusta el engaño. Mihura enoblece la figura del hombre, que aquí es un barítono fracasado, casi sin esperanza porque no encuentra su trabajo, sin embargo permanece su esencia de hombre decente, que tiene fuerza moral.

## 5. Una rebeldía “a medias”

La protagonista busca su solución para ser libre no a través de la automarginación, sino a través de la rebeldía frente al comportamiento que el pueblo donde vive trata de imponerle con sus normas y sus reglas. La peripecia esencial que lleva a Dorotea a rebelarse es radicalmente diferente a la de Florita en *¡Sublime decisión!* porque ella al contrario no quiere buscar un novio ni casarse para acomodarse económicamente, sino buscar un trabajo con la esperanza de mejora económica.

Al contrario, Dorotea es muy rica, es de hecho la hija del cacique, pero desafortunada con los hombres, incluso con el último novio Fermín, un muchacho de Madrid que la abandona porque no aguanta la murmuración de los habitantes del pueblo acusándolo de aprovecharse del dinero de la protagonista. Esta colectividad humana, anclada y feroz condena duramente la conducta de Dorotea y a todos los que osan romper las ataduras. El pueblo tiene fuerza que a través de las habladurías se cumple la doble función de controlar y de condenar al habitante que decide liberar su conducta, como hace Dorotea que se atreve a alzar su rebeldía afirmando de no tener en cuenta “lo que dirán” porque como dice ella “Me importa un pito el pueblo entero”: por tanto la voluntad de ser libre como característica principal de Dorotea, frente a las absurdas limitaciones del pueblo.

Por lo tanto es una comedia en que se plantea este conflicto entre el individuo y la sociedad a través de la rebeldía individual para ser libre aunque como dijo la tía de la protagonista “En este pueblo no caben rebeldías. Tenemos que ser como todos.”

La libertad de la protagonista está protegida sólo por su padre que dice en un pasaje que “Tiene sus ideas. Y lee en francés. Y ha viajado. Y tiene el sentido de la independencia. Y es rebelde.” Sin embargo, estas declaraciones contrastan con el tipo de relación que él tiene con su hermana: por lo tanto, parece por un lado atado a las normas de su pueblo (“Yo puedo decir lo que me dé gana, porque para eso soy el cacique del pueblo”) y por otro dispuesto e inclinado a acoger las novedades aceptando la modernidad (De Miguel Martínez, 1997, p. 58).

Al lado opuesto, las tres jóvenes y amigas de la protagonista que son el portavoz del pueblo y que al mismo tiempo se mezclan con éste así que desaparece la personalidad de cada una. Ellas son mozas solteras y saben que su única salvación es el matrimonio, la “ansiada meta”. Aceptan las únicas armas que la sociedad les autoriza en su conquista: el falso recato, la solapada hipocresía para disimular sus deseos de casarse. Tal contradicción entre deseo y norma es asumida por ellas sin problemas, como deber impuesto por la “dictadura de las buenas apariencias”; aniquilan a los otros para no ser aniquiladas y menosprecian lo que no pueden conseguir<sup>188</sup>. Son tres descaradas que no admiten sino ahogan sus íntimos deseos bajo falsos pudores: actitud justo lo contrario de lo que vemos hacer a Dorotea que rompe todo formulismo y ejerce a las claras su profesión de soltera “en traje de novia” busca marido.

---

<sup>188</sup> Esta postura del trío recuerda la fábula de la zorra y las uvas: por tanto, ellas fingen despreciar aquello que secretamente anhelan y que saben que es inalcanzable.

Es evidente que estos habitantes de “Zolitzola” se sitúan dentro del grupo ya conocido de *acomodados* en la sociedad y concretamente en el subgrupo de los que aceptan que normas y leyes colectivas gobiernen sus voluntades.

Por la extracción de los personajes, por el tipo de clase media presentada (gente provinciana), por el recurso del distanciamiento temporal – fines del XIX en “cualquier año anterior a la primera guerra europea”, tiene mucho de caricatura e intención crítica por parte de Mihura de otros costumbrismos en unas épocas que se suponen superadas y que subieron frecuentemente a los escenarios o se asomaron a las novelas españolas en aquella misma época para criticar de forma indirecta la sociedad de mediados del siglo XX ( De Miguel Martínez,1997,pp. 58-59)

Pese al modo inusual de buscarlo, al final, Dorotea se casa porque en el camino se le ha cruzado José Rivadavia, un fracasado que en nada representa a los estamentos del pueblo que rechazaron y rechazan lo anticonvencional de su comportamiento. Por lo tanto, se concede el final feliz que impone el género para tener éxito de público, en franca contradicción con las premisas dadas y con la misma postura vital de su autor .

Según De Miguel Martínez (1997) “la lucha se libra entre sociedad e individuo, entre persona y sistema”.Sin embargo,

“la solución del conflicto dramático podía tener un doble origen. O que la protagonista claudicara de su rebeldía, como claudicaron varios de los personajes que inicialmente habían optado por la autoemarginación, o que la propia sociedad modificara su código normativo, bajo la presión de los individuos que lo impugnan”.

(De Miguel Martínez, 1997, p.59)

En *La Bella Dorotea*, la sociedad convencional es más fuerte que la voluntad del individuo, por lo tanto el fracaso individual sería inevitable. La comedia ofrece un retrato de la malediciencia de las gentes, que hunde a los personajes en un ambiente insano donde solo hay la mentira, la hipocresía, la envidia y se da importancia a lo que dice o piensa la gente.

Mihura relacionaba esta obra con *Mi adorado Juan*, porque en efecto hay un regreso a la rebeldía y automarginación que eligió Juan, si bien que en *La Bella Dorotea* no se da cabida a la posibilidad de ser totalmente libre, por lo tanto indirectamente hay un aire de melancólica desesperanza. El autor que , “en lógica con las premisas del planteamiento habría de proponer un desenlace negativo”, prefiere una solución aparentemente agradable en que rebaja los tonos tan animados del principio, sin que el individuo rebelde se anule, sino más bien se “reajusta” a su contexto.

Esta solución del autor quizás tenga que ver con razones comerciales y por tanto, según Monleón “Mihura busca los finales, ‘porque profesionalmente no tiene más remedio’” con un inclino por un desenlace optimista porque tuvo que aceptar el postulado de la comedia como género y la tendencia general del teatro español de todos los tiempos, siempre más propenso a finales felices que a soluciones deprimentes (De Miguel Martínez,1997, p. 60).

## Conclusiones

En este trabajo se ha tratado en general del contexto teatral de la España del siglo XX y de los autores más importantes que han formado parte del escenario español y de los gustos del público que a pesar de los intentos de renovación de la escena, prefirió lo tradicional. Por lo tanto autores como Ramón Gómez de la Serna o Enrique Jardiel Poncela, que intentaron renovar el teatro español a través de una nueva forma de humor, no pudieron encontrar el favor del público teatral de aquel entonces. Sin embargo, sobre todo Gómez de la Serna fue el que guió a los jóvenes humoristas –entre ellos Miguel Mihura Santos- de la “otra” generación del 27 a seguir por el camino hacia la renovación del humor que se alejase de la tradicional “carcajada”.

El contexto en que Miguel Mihura dio los primeros pasos fue el Madrid de la dictadura primoverrista que, a pesar de ser una dictadura, fue algo liberal y permitió a los jóvenes como Mihura, poder experimentar y tener intercambios culturales. La ciudad se había convertido en un espacio cultural muy importante y muy atractivo también para los que venían de fuera. En los cafés se reunían muchos intelectuales para hablar de las novedades; Mihura y sus amigos tuvieron importantes contactos. Todo esto acabó con el estallido de la Guerra Civil que le obligó en trasladarse en territorios más “tranquilos” donde seguir viviendo “como un duque” y sin miedo.

Esta generación de humoristas empezó a trabajar en las publicaciones de la época y a partir de ese momento los jóvenes humoristas tuvieron el objetivo de la risa intelectual, irónica y enemiga del tópico. Por este camino se dirigió también Mihura que pudo formarse como escritor humorista en la revista *Gutiérrez* en la que se estaba gestando un humor nuevo, llegando a la producción de un humor inocuo que no tiene elementos moralizadores sino el objetivo de “comprender que todas las cosas pueden ser de otra manera”. Desde el principio, Miguel Mihura sintió una alergia por el costumbrismo que no criticó con exageración o sátira, sino a través de una postura irónica.

Si bien su actividad podría resultar distante de la cultura italiana, el estudio de este dramaturgo y las temáticas que propuso en sus obras teatrales y en sus dibujos, en que destaca la esencia de su pensamiento sobre la vida, constituye algo que siempre merece la pena. La capacidad de reírse, la autoironía parecen algo que hoy en día no forman parte de nuestra cultura: lo que se percibe es que las personas lo toman todo en serio. Está claro que haya ámbitos en los que no se puede portar uno de manera ridícula, sin embargo, hay otros lugares donde sería más oportuno una actitud más ligera e irónica. Mihura fue un hombre que no se tomaba en serio y cuyo mensaje se basó en el hecho de que todo el mundo tiene derecho a ser feliz y que eso solo puede lograrse cuando se cree en el individuo, viviendo en un mundo donde hay la ternura, la sinceridad y la paz.

## Bibliografía

- Alás- Brun, M., *La comedia de humor en el contexto del teatro español de posguerra*, Louisiana State University, 1999, pp.283-293
- Alonso Feito, J.M., *Miguel Mihura en el umbral del nuevo humorismo*, Università degli Studi del Salento, 2013, pp.181-198  
consultable en Centro Virtual Cervantes  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/25/25\\_181.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/25/25_181.pdf)
- Anderson, F., *El metateatro de Miguel Mihura: Tres sombreros de copa*, Semiosfera, Segunda época, julio 2011,( consultado en octubre 2017)  
consultable en <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/viewFile/1779/828>
- Arroyo Martínez, L. , *Estudio de los estrenos teatrales de Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura en las crónicas de Fernando Lázaro Carreter*, Lectura y Signo, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 87-104
- Cabello, G. T., *El humor en el teatro de Miguel Mihura* (tesis, Department of Romance Languages, University of Arizona, 1974) <http://studylib.es/doc/8150562/el-humor-en-el-teatro-de-miguel-mihura>
- Calvi, M. V.,(consultado 2017,septiembre), *Roque Six, Romanzo d'avanguardia*,Centro Virtual Cervantes, pp.181-190, consultable en  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04\\_181.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_181.pdf)
- Campal Fernández, J.L., *El legado de Miguel Mihura*, La Ratonera: revista asturiana de teatro, Número 20 mayo 2007,pp. 96-101
- Chierichetti, L., *Umorismo grafico e umorismo testuale nella rivista 'Gutiérrez' (1927-1934)*, Università di Milano, 1999, pp. 180-187  
consultable en Centro Virtual Cervantes (consultado en noviembre 2017)  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13\\_199.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_199.pdf)
- De Miguel Martínez, E., *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997,  
*Miguel Mihura (1905-2005)... sino todo lo contrario*, Artes Gráficas Luis Pérez S.A., Madrid, 2005.  
*100 años, 10 claves y 1 propuesta*, por Emilio de Miguel, Miguel Mihura, centenario, El cultural, 21 julio 2005

consultable en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/100-anos-10-claves-y-1-propuesta-por-Emilio-de-Miguel/12534>

- De Miranda, L., *El centenario de Miguel Mihura*, Rinconete, 28 diciembre 2005, (consultado en noviembre 2017) consultable en [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_05/28122005\\_03.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_05/28122005_03.htm)
- De Paco de Moya, M., *Miguel Mihura y su teatro*, Universidad de Murcia, n.d., pp.9-19 *Si no hay público, crearlo*, en *Las puertas del drama*, número 28, 2006, consultable en [http://docplayer.es/62260113-3-siglo-xxi-otono-numero-28-encuentros-jose-monleon-mariano-de-paco-lola-lara-antoni-tordera.html#show\\_full\\_text](http://docplayer.es/62260113-3-siglo-xxi-otono-numero-28-encuentros-jose-monleon-mariano-de-paco-lola-lara-antoni-tordera.html#show_full_text)
- *DCine Español dedica una programación especial a Miguel Mihura*, Mundoplus, julio 2005, (consultado en noviembre 2017) consultable en <http://www.mundoplus.tv/noticias/?seccion=cine&id=1931>
- Esteban, R., *Los pilares del absurdo. Pérez Puig estrena por tercera vez 'Tres sombreros de copa', de Mihura*, *El cultural*, 8 septiembre 2005 consultable <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Los-pilares-del-absurdo/12666>
- *El ocupante del sillón K, por Miguel Mihura*. Miguel Mihura, centenario, *El cultural*, 21 julio 2005, consultable <http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-ocupante-del-sillon-K-por-Miguel-Mihura/12533>
- *El teatro posterior a 1939, Literatura del siglo XX*, pp.81-85, (consultado en noviembre 2017) consultable <http://www.auladeletras.net/material/teatro2.pdf>
- *En un lugar de Mihura*, ABC, 10 diciembre 2005, (consultado en noviembre 20017) consultable [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-12-2005/abc/Espectaculos/en-un-lugar-de-mihura\\_1012882279722.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-12-2005/abc/Espectaculos/en-un-lugar-de-mihura_1012882279722.html)
- Fernández López, J., *Miguel Mihura* consultado en noviembre 2017, consultable en <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Teatro%20de%20la%20posguerra/Miguel%20Mihura.htm>
- Fusi, J. P. y Serraller, F. C., *El Espejo del Tiempo*, Taurus, Madrid, 2009. Capítulos 40-46.
- Garbisu Buesa, M., *Revistas (8). La Codorniz de Mihura*, Rinconete, 11 julio 2012, (consultado en octubre 2017) consultable en [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/julio\\_12/11072012\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_12/11072012_01.htm)
- García Ruiz, V., *Tres humoristas en busca del teatro; Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950*, Universidad de Navarra, en *Anales de Literatura Española*, 19 (2007), pp.81-100

- González Grano De Oro, E., *Miguel Mihura, Tono y la prehistoria del humor codornicesco*, Brock University (Canada), n.d., pp. 340-343  
consultable en Centro Virtual Cervantes (consultado en noviembre 2017) [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_088.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_088.pdf)
- *'La canasta', comedia de Miguel Mihura representada y nunca publicada*, Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p.255-263. Consultable en Centro Virtual Cervantes (consultado en noviembre 2017) <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0w0d7>
- *Miguel Mihura, Tono y la prehistoria del humor codornicesco*, Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 340-343.  
Consultable en Centro Virtual Cervantes (consultado en noviembre 2017) <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbv061>
- Hermoso, B., *Miguel Mihura, cartas de amor y odio*, El País, 17 enero 2008, consultado en octubre 2017, consultable en [https://elpais.com/diario/2008/01/17/cultura/1200524401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/17/cultura/1200524401_850215.html)
- Lázaro Carreter, F., *Contestación al discurso de ingreso en la R.A.E*, López Rubio.
- Llera, J. A., *Los procedimientos de la comicidad en el primer teatro de Miguel Mihura y de Eugéne Ionesco*, Exemplaria, Universidad de Huelva, 2002, pp.97-122  
*Documentos inéditos sobre La Ametralladora y La Codorniz de Miguel Mihura*. Anales de Literatura Española. N. 19 (2007). ISSN 0212-5889, pp. 115-135  
*Miguel Mihura: en defensa de la imaginación*, Clarín, 12 noviembre 2006, (consultado en noviembre 2017) consultable en <https://www.revistaclarin.com/746/miguel-mihura-en-defensa-de-la-imaginacion/>
- López García, P. I., *Miguel Mihura, Rinconete*, 19 febrero 2003, (consultado en noviembre 2017) consultable en [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/febrero\\_03/19022003\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_03/19022003_02.htm)
- Mainer, J. C., *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.  
*Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Colección Austral, Madrid, 2006.

- Mihura, et al., *De "La Codorniz" : Tres sombreros de copa, La bella Dorotea, Ninette y su señor de Murcia*, ed. de J. Monleón, Taurus Primer Acto, Madrid, 1965.  
*Los humoristas*, ed. de J. M. Moreira, *Cuentos para perros*, Bruño, Madrid, 1994, p.67-68.  
*Tres sombreros de copa, Maribel y la extraña familia*, 4º ed., actualizado por Ríos Carratalá, J.A., Castalia, Madrid, 2014,
- Mizzau, M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano, 1989
- Montero, J., Cervera Gil, J., *Madrid en los años treinta. Ambiente social, político, cultural y religioso*, Set D, 2009.
- Morales Benito, L., *Miguel Mihura y el teatro del absurdo*, Universidad de Salamanca, 2013, pp.174- 201
- Moreiro Prieto, J., *Mihura: humor y melancolía*. Algaba, Madrid, 2004.
- Muñoz Cáliz, B., *Jardiel prohibido por la censura franquista*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, consultable en Centro Virtual Cervantes (consultado en octubre 2017)  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9c8s2>
- *Miguel Mihura*, Centro Virtual Cervantes, (consultado en noviembre 2017) consultable en <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/jardiel/biografia/humoristas/mihura.htm>
- *Miguel Mihura siempre codornizisco*, 2013 (consultado en octubre 2017), consultable en <https://madridafondo.blogspot.it/2013/04/miguel-mihura-siempre-codornicesco.html>
- *Miguel Mihura, nuevo académico de la Lengua*, El País, 17 diciembre 1976, (artículo de la edición impresa, archivado en [https://elpais.com/diario/1976/12/17/sociedad/219625206\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/12/17/sociedad/219625206_850215.html) , consultado en noviembre 2017)
- *Miguel Mihura Santos (1905-1977)*, Materiales de Lengua y Literatura (consultado en noviembre 2017,) consultable en [http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA\\_LITERATURA/MIHURA/mihura\\_docs/cronologia.pdf](http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/MIHURA/mihura_docs/cronologia.pdf)
- *Miguel Mihura*, 16 abril 2012, consultado en noviembre 2017, consultable en <http://ferran-vingles-castellano.blogspot.it/2012/04/miguel-mihura.html>
- *Miguel Mihura*, consultado en noviembre 2017, consultable <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mihura.htm>

- *Miguel Mihura: adaptaciones cinematográficas*, Aloha Críticón, consultado en noviembre 2017, consultable en <http://www.alohacriticon.com/literatura/adaptaciones-cinematograficas/miguel-mihura-cine/>
- Navarro Durán, R., *El humor como trampantojo en el teatro de Miguel Mihura*, Anagnórisis, Número 3, junio de 2011, Universidad de Barcelona
- Oliva, C., *De Rueda a Mihura: cuatrocientos años de ingenio teatral (y una coda con Usigli)*, n.d., Centro Virtual Cervantes, (consultado en noviembre 2017) consultable en [https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_05/oliva/p01.htm](https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_05/oliva/p01.htm)
- Pasquarello, A.H., *La función de la mentira poética en 'Tres sombreros de copa', de Miguel Mihura*, Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas ,celebrado en Salamanca, agosto de 1971, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 387-395  
consultable en Centro Virtual Cervantes (consultado en noviembre 2017)  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxh1n9>
- Pérez Puig, G., *Mi amigo Miguel Mihura, por Gustavo Pérez Puig*. Miguel Mihura, centenario, El cultural, 21 julio 2005,  
consultable en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Mi-amigo-Miguel-Mihura-por-Gustavo-Perez-Puig/12536>
- Pérez Rosado, D.M., *Teatro del exilio y la posguerra*, (consultado en octubre 2017)  
consultable en <http://www.spanisharts.com/books/literature/tentreg.htm>
- Quiñonero, J.P., *Pequeña joya de humor y poesía, Una temporada en el infierno*, 18 diciembre 2007, (consultado en noviembre 2017)  
consultable en <http://unatemporadaenelinfierno.net/2007/12/18/pequena-joya-de-humor-y-poesia/>
- Real Academia Española, *Dos momentos del humor español, Madrid cómico- La Codorniz*, 1988
- Ríos Carratalá, J. A., *La otra generación del 27 y el cine*. Anejos de Anales de Literatura Española, I, 2012, pp. 1-70.  
*La Ninette de Miguel Mihura vuelve al cine*, Arbor, n° 748, 2011, pp. 317-324  
*Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Miguel Mihura*, (consultado en octubre 2017)  
consultable en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fernando-fernngomez-adaptador-de-miguel-mihura-0/html/006083ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fernando-fernngomez-adaptador-de-miguel-mihura-0/html/006083ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

*Miguel Mihura también fue a la guerra, aunque poco*, 2006 (consultado en noviembre 2017) consultable en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/miguel-mihura-tambin-fue-a-la-guerra-aunque-poco-0/html/0088b02e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/miguel-mihura-tambin-fue-a-la-guerra-aunque-poco-0/html/0088b02e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

- Rodríguez Merchán, E. , *El infierno del cine, por Eduardo Rodríguez Merchán*. Miguel Mihura, centenario, El cultural, 21 julio 2005  
Consultable en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-infierno-del-cine-por-Eduardo-Rodriguez-Merchan/12537>
- Romera Castillo, J., *Perfiles autobiográficos de la otra generación del 27 (la de humor)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1995.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1989.
- Sánchez Castro, M., *El humor en los autores de la "otra generación del 27"*. Análisis lingüístico-contrastivo. Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville., Francoforte, 2007.
- Umbral, F., *Miguel Mihura: cien años de seductor*, El cultural, 21 septiembre 2005.  
Consultable en <http://www.elcultural.com/revista/letras/Miguel-Mihura-cien-anos-de-seducitor/12506>  
*El absurdo o Miguel Mihura. Los Alucinados*, El cultural, 6 junio 2005, consultable en <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-absurdo-o-Miguel-Mihura/3465>  
*El 27 del humor. Los Alucinados*, El cultural, 31 mayo 2000, (consultado noviembre 2017) consultable en <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-27-del-humor/15233>
- Urrero Peña, G., *Miguel Mihura y el extraño caso del cinematógrafo Centenario Mihura*, Rinconete, 12 diciembre 2005, (consultado en noviembre 2017), consultable en [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_05/12122005\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_05/12122005_02.htm)  
*Actualidad de Miguel Mihura*, Centenario Mihura, Rinconete, 27 septiembre 2002, (consultado en noviembre 2017). Consultable en [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/septiembre\\_02/27092002\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_02/27092002_02.htm)
- Valls, F., *Pensamientos sorprendentes y definiciones insólitas de Miguel Mihura*, Clarín, 5 noviembre 2006 (consultado en diciembre 2017)  
consultable en <https://www.revistaclarin.com/756/pensamientos-sorprendentes-y-definiciones-insolitas-de-miguel-mihura/>

- Van Praag Chantraine, J., *Tendencia del teatro español de hoy: el humorismo de Miguel Mihura*, 1962,  
Consultable en [/lengua/thesaurus/pdf/17/TH\\_17\\_003\\_196\\_0.pdf](#).
- Villán, J., *Miguel Mihura. Cátedra edita todo su obra*, El cultural, 15 julio 2005.  
Consultable en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Miguel-Mihura/10008>
- Villora, P., *El dramaturgo conquistador y su obsesión por las mujeres*,  
Centenario Miguel Mihura ‘DONJUÁN’ , *El mundo*, 10 julio 2005  
consultable en <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2005/302/1120847785.html>

### Fuentes visuales

- *El arte de vivir*, “Ternura y fuerza de Miguel Mihura”, Luis Calvo Teixeira,1983, youtube,  
Programa sobre la obra de Miguel Mihura  
<https://www.youtube.com/watch?v=WkLBtFMuywU>
- La Codorniz en el Museo de la Ciudad de Madrid (2012)  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ic-bnkBLBRw>
- 1977 Fallece el ilustrador, historietista y autor teatral Miguel Mihura - La Codorniz  
<https://www.youtube.com/watch?v=YRMqR0IQ9IO>

### Imágenes y archivos

- <https://www.tebeosfera.com>
- Hemeroteca Digital en Biblioteca Nacional de España, <http://www.bne.es>
- <https://dialnet.unirioja.es/>

## Agradecimientos

Quiero agradecer a las muchas personas que me han acompañado en este camino muy importante de mi vida, que me ha permitido crecer y mejorarme.

Al profesor Patrizio Rigobon, por hacerme conocer muchas cosas y sobre todo a Miguel Mihura. Por haberme ayudado y guiado con sus consejos y sugerencias, con paciencia y comprensión en la redacción de mi tesis. Al profesor Enric Bou Maqueda, por su apoyo.

Quiero expresar mi gratitud a mis padres que siempre han sabido entenderme, respetarme y alimentar mi espíritu en todas mis decisiones. A mi madre, cuyo apoyo ha sido fundamental en mi vida cuando debía enfrentar mis obstáculos. A mi padre quien con pocas palabras, siempre me ha asegurado su apoyo.

A mi hermano Alberto, por su comprensión, que siempre ha sido el defensor de todas mis elecciones. Por su ironía y su capacidad de reírse de sí mismo que me ha transmitido desde la niñez, a pesar de las cosas desagradables de la vida.

A mis abuelos Giuseppe y Maria Teresa, por su gran fuerza y tenacidad a no rendirse nunca. Por su apoyo constante, sin exageración.

A mis tíos Andrea y Alessandra, por su comprensión, por sus palabras de aliento, por tratarme siempre con dulzura. A mi primo Carlo, por su alegría inocente y por su tomarse la vida menos en serio.

A mi sobrino Lorenzo, por haberme dado momentos de despreocupación durante la redacción de mi trabajo. A mi cuñada Viviana, por su paciencia.

Otro tipo de ayuda, no menos valiosa, es la que he recibido de personas igualmente importantes y que no quisiera dejar de mencionar.

A mis amigas Elena y Giulia, que me han acompañado en este camino. Gracias a ellas, todo ha sido alegre y maravilloso. Gracias por su apoyo y por las horas pasadas juntos.

A Elena con la cual he compartido mucho entre alegrías y satisfacciones, pero sobre todo una amistad maravillosa.

A Giulia que he conocido solamente en estos últimos dos años pero con la cual he descubierto que tengo una grande empatía y amistad.

A Michele, por su paciencia y su apoyo.

Y, finalmente, a mis amigas Margherita, Katia, Veronica y Claudia quienes están siempre presentes en los momentos más importantes de mi vida.