

## EL HUMOR EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

■ Seco, Amorós, Torrente, López Rubio y Calvo Sotelo hablaron sobre humoristas españoles

En torno al «Humor en el teatro español del siglo XX» la Fundación Juan March organizó, del 2 al 12 de diciembre pasado, un ciclo de conferencias y una exposición documental, compuesta por algunos de los fondos que integran la biblioteca teatral de esta institución. Asimismo, se editó un *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX* (con parte de los fondos de esa biblioteca), que recoge cerca de 5.000 obras de autores españoles, o afincados en España. Ordenado alfabéticamente por autores, incluye tanto obras impresas (en su mayoría) como mecanografiadas o manuscritas. Centros, instituciones, profesionales y personas relacionadas con el teatro pueden solicitar este catálogo a la Fundación Juan March (Castelló, 77 - 28006 Madrid). En 1985 la Fundación editó un *Catálogo de obras españolas del siglo XX*, con más de 12.000 títulos de unos 800 autores españoles.

La exposición documental, que fue coordinada por el crítico teatral y catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense **Andrés Amorós**, mostraba fotografías y libros relativos al teatro de humor del presente siglo, a través de sus principales representantes.

El ciclo de conferencias se inició con la intervención del académico **Manuel Seco**, quien habló sobre «Arniches y el sainete»; prosiguió con **Andrés Amorós**, quien lo hizo sobre «Muñoz Seca y el astrakán»; el también académico y escritor **Gonzalo Torrente Ballester** se ocupó de «Jardiel y el humor del absurdo»; el dramaturgo **José López Rubio**, de «Humoristas españoles en Hollywood»; y cerró el ciclo el dramaturgo **Joaquín Calvo Sotelo** con una charla sobre «Mihura: el hombre y su teatro». De todas las intervenciones se ofrece en páginas siguientes un extracto.



Manuel Seco:

«ARNICHES Y EL  
SAINETE»



Los nombres de *Arniches* y el *sainete* están en el concepto común tan encadenados que, de manera casi mecánica, se presentan en nuestra mente en constante asociación. Y a ese binomio hay que añadir un tercer sumando que muchas veces no está explícito, pero que siempre queda sobreentendido: *madrileño*. Arniches era alicantino. A los 18 años está ya en Madrid. Por entonces triunfa el llamado *género chico*, que abarca diversas formas: el *sainete*, la revista, el juguete cómico, la humorada, la zarzuela cómica y otras de carácter semejante.

El éxito de *La Gran Vía*, estrenada en 1886, sirvió de cebo para que Carlos Arniches se animara a cultivar el género chico, uno de cuyos elementos era el autor múltiple. En Arniches, el trabajo en colaboración se convirtió en un hábito, pues siguió cultivándolo, aunque con intensidad decreciente, mucho después de haber emprendido su vuelo propio. De las 178 obras que constituyen su producción total, 104 (más de la mitad) son en colaboración.

Pero en la primera fase Arniches, tras cultivar la revista y la zarzuela cómica, aprende a divertirse con el enredo vodevilesco. Y será en el género *juguete cómico* donde se atreve a comparecer solo en un escenario, con *Nuestra Señora* (1890). Arniches reincidirá todavía en esos dos géneros (zarzuela y juguete cómico) hasta los mismos umbrales de su gran madurez: hasta

1916, que es el año de *La Señorita de Trévez*.

La segunda época de Arniches abarca desde 1915 hasta el final de su carrera. En ella *transforma* el *sainete*. Aunque ya antes había introducido en él factores sentimentales y pasionales, ahora va a escribir *sainetes* de mayor amplitud —generalmente dos o tres actos—, con mayor desarrollo y complejidad de la acción y con menor o ninguna presencia del ingrediente musical. Y en el otro extremo, inventa el *sainete rápido*, escrito para la lectura, que tiene toda la condensada expresividad de la buena caricatura. *La venganza de la Petra*, *Los milagros del jornal*, *El Señor Adrián el primo* atestiguan la calidad del *sainete* extenso de esta época.

La forma *sainete*, tal como la hereda Arniches, tiene al pueblo por espectador y al mismo tiempo por protagonista. Género cultivado particularmente en Madrid, el espectador madrileño disfrutaba indeciblemente contemplándose hecho personaje divertido, aún a costa de verse como objeto de burla. Pero precisamente el humor del pueblo de Madrid ha consistido en saber burlarse de sí mismo. El habla popular madrileña, tal como la recoge Arniches, es el madrileño convencional transmitido por los escritores costumbristas, recargado de vulgarismos fonéticos, de gitanismos y de cultismos grotescamente deformados.



Todo esto lo recoge Arniches, y no sólo lo hace con *intención realista*, sino que lo subraya con intención *caracterizadora*; y hay que añadir una tercera intención: la *cómica*. Lo que más distingue a Arniches es, sin duda, la comicidad del lenguaje. Para que el lenguaje sea cómico, es preciso someterlo a algún tipo de tratamiento. Por eso el lenguaje de Arniches, que se propone ser cómico, no puede ser realista. Y en efecto, lo que hace nuestro autor es crear un lenguaje que se parece al real, pero que se desvía de él lo suficiente para provocar la sorpresa hilarante. En Arniches hay mezclados, además, los dos tipos de comicidad, *objetiva* y *subjetiva*, pero es más rica la subjetiva, es decir, la que se supone «consciente» en el personaje. Entre los recursos *objetivos* (o supuestamente «involuntarios» en el personaje) el más socorrido es el «hablar mal»: mala utilización e incomprensión de cultismos, el uso de pleonasmos, etcétera.

Dentro de la comicidad subjetiva, Arniches se complace en mostrarnos un tipo de hombre madrileño dotado de una peculiar fantasía lingüística, que ejerce de manera constante y variadísima. Y junto a esta comicidad del habla popular, está la otra vertiente: la comicidad de las situaciones y argumentos.

En 1917 Arniches abandona los senderos del género chico. A partir de ahora será, además, un *humorista*. Sin llegar a abandonar nunca el sainete, al que dará nuevas dimensiones, cultivará otras formas dramáticas que redondearán firmemente su personalidad. Algunos hitos de esta nueva etapa son en 1916 *La Señorita de Trévez*; y en 1916 y 1917, los sainetes rápidos *Del Madrid castizo*; en 1918,

*¡Que viene mi marido!*; en 1920, *Los caciques*; en 1921, *La chica del gato* y *Es mi hombre*; en 1922, *La locura de Don Juan*; en 1930, *La condesa está triste*; en 1933, *La diosa ríe...* y muchos más títulos.

La combinación íntima de risa con afecto será, desde *La Señorita de Trévez*, la constante de Arniches. Ya está no sólo en el nuevo género de la «tragedia grotesca» que inaugura esa obra, sino en los deliciosos sainetes rápidos que a lo largo de los años 1916 y 17 fue publicando en *Blanco y Negro* y luego reunió en un libro bajo la rúbrica *Del Madrid castizo*. Estas piezas mínimas reúnen lo mejor de la gracia verbal de Arniches, el cariño a los tipos más humildes y una preocupación social que apenas había estado explícita en la producción anterior. El chiste y la gracia popular no desaparecerán nunca de Arniches, pero dejarán de ocupar el lugar central. Lo humano sustituye a lo pintoresco. Arniches, a pesar de su imagen tradicional, es un escritor con sensibilidad político-social.

Andrés Amorós:

«MUÑOZ SECA Y EL  
ASTRAKAN»



Se han cumplido cincuenta años de la muerte de tres de los más grandes escritores españoles del siglo: Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Ese mismo año funesto de 1936 fue asesinado Pedro Muñoz Seca (igual que García Lorca, pero a manos del otro bando). Al lado de ellos, ha quedado un poco oscurecida su figura. Es lógico, pero no es del todo justo. Sin desmesurar su valor, conviene no olvidar a un autor que estrenó con éxito cientos de obras y fue considerado el principal representante de un género: el astrakán.

Dejando al margen las comparaciones, siempre odiosas, me parece evidente que la gran popularidad alcanzada por Muñoz Seca en el primer tercio de nuestro siglo no se corresponde adecuadamente con la «insuficiente estimación» que hoy le otorga la crítica. ¿A qué se debe esto? Creo que se pueden señalar cinco posibles causas.

1. Como autor de teatro, su obra es menos estimada que la de los poetas o narradores. Pasado el momento de su estreno, sus obras quedan como folletos o librillos, poco valorados y muy poco leídos.

2. La obra de Muñoz Seca es muy amplia: más de trescientas obras. Esta circunstancia no favorece su estudio, sino todo lo contrario: aleja a posibles estudiosos e investigadores.

3. Juega aquí de modo fundamental el prejuicio que todavía existe contra los géneros

menores, contra lo cómico, lo popular.

4. La fortuna póstuma de Muñoz Seca se ha visto perjudicada por la enemistad de la gran crítica: en concreto, del mayor crítico teatral de su tiempo, Enrique Díez-Canedo. Para Luis Araquistáin, Muñoz Seca es «un caso único: no creo que haya en ninguna lengua un autor tan popular como él, y nadie ha sido tampoco tan combatido y denostado por la crítica y por el público más docto». Habría que ver hasta qué punto este juicio adverso no ha obedecido, en ocasiones, a prejuicios estéticos o ideológicos.

5. No cabe olvidar otra causa: la política. Muñoz Seca mantuvo posiciones contrarias a la República y fue asesinado.

Si superamos todos estos prejuicios, el teatro de Muñoz Seca debería ser estudiado más pormenorizadamente y sin prejuicios. Algunos de los posibles aspectos que deberíamos conocer mejor son éstos: su biografía; los locales escénicos en los que estrenó; los actores (no cabe olvidar que representaron a Muñoz Seca las más grandes figuras, no vinculadas necesariamente al género cómico); la evolución de su obra; la cartelera; su posible influencia en el teatro cómico posterior; el estudio pormenorizado de sus principales obras; y la posible vigencia escénica actual.

Pedro Muñoz Seca, que había nacido en Puerto de Santa María



en 1881 y que destacó pronto por su facilidad innata para versificar, recogió, en su frecuentación de los ambientes madrileños, la herencia del género chico. Desde el comienzo escribió mucho, en colaboración o no; son varios los años en que llega a estrenar nada menos que diez obras... El éxito económico trajo consigo envidias, recelos y críticas.

La figura teatral de Muñoz Seca estuvo unida a la creación de un nuevo género cómico, el astrakán. Significaba, básicamente, un abultamiento, deformación y exageración de la realidad, a la que se retuerce y descoyunta, para mayor efecto cómico. La crítica, en general, le censuró abandonar el camino de los Quintero para seguir —y exagerar— el de Arniches y García Álvarez. No utiliza —decían— el chiste comparativo, tradicional, sino el retruécano, apurado hasta la saciedad, y las palabras de doble filo. La crítica actual es bastante dura con este tipo de teatro y ya he aludido a la permanente oposición de Enrique Díez-Canedo, el gran crítico de su tiempo.

Para Luis Araquistáin, Muñoz Seca representaba «la conciencia

social de la España de nuestros días». Por eso, además de su posible valor literario, sus comedias «son preciosos documentos para penetrar en la historia íntima de la España contemporánea».

El gran poeta Manuel Machado realizó una inteligente defensa del astrakán: «Atreverse a lo bufo no es atentar a nada, no es osar a cosa respetable, no es pretender la alta estimación de nadie. Y no hay derecho ninguno a vituperar, y menos a desconsiderar, a los que lo cultivan.»

Entre todas las obras de Muñoz Seca una destaca claramente: *La venganza de don Mendo*; muy pocas obras, en toda la historia del teatro español, han alcanzado tal número de representaciones. Y si atendemos a otro síntoma, la perduración de muchos fragmentos en la memoria popular, sólo *Don Juan Tenorio* puede comparársele.

Sea cual sea nuestro juicio estético, éstos son hechos incontrovertibles, que deberían hacer meditar a cualquier crítico. ¿Por qué ha fascinado de tal modo al público hispano? ¿Qué misterioso atractivo posee el gracioso don Mendo para que muchísima gente se sepa tiradas de versos de memoria?

Se impone sacar algunas conclusiones evidentes. Ante todo, la justicia de reivindicar, dentro de sus límites, a un dramaturgo verdaderamente popular. Nos puede gustar Muñoz Seca a la vez que nos gustan Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca. Si nos gusta de verdad el teatro, debemos hacer nuestra toda nuestra tradición teatral. Y a Muñoz Seca, agradecerle todas las risas, sonrisas y carcajadas, todos los momentos felices que su maravilloso sentido del humor nos ha proporcionado.

Gonzalo Torrente:

«**JARDIEL Y EL HUMOR  
DEL ABSURDO**»



La introducción del absurdo en la comicidad la reflejan algunos chistes gráficos de *La Codorniz*, revista de humor que servía de desahogo al espíritu, bastante oprimido, de los españoles al término de la guerra civil. En aquellos años de la posguerra la palabra *humor* se aplicaba indistintamente a formas de comicidad muy diversas. Así, lo mismo se llamaba humorista a un narrador de historias disparatadas y graciosas, como Juan Pérez de Zúñiga, que a Wenceslao Fernández Flórez o a Julio Camba, que eran humoristas según la definición clásica y ortodoxa del humor: no mera comicidad, sino una actitud ante la vida, la expresión de cierta amargura, un ver la vida no en blanco o negro, dividida en buenos y malos, sino con la ambigüedad que la caracteriza.

El humor es una creación de la cultura europea que aparece, sin que existiera contacto entre ellos, primero en los *Ensayos* de Montaigne y después en el *Quijote*, de Cervantes. Lo anterior, como el *Orlando furioso* o el *Gargantúa y Pantagruel*, y todo ese tipo de libros cómicos del siglo XV y comienzos del XVI, pertenece a un tipo de comicidad completamente distinta.

Antes de la guerra civil española o, por lo menos, antes de 1930, se metía en el mismo saco de «humoristas» a autores como Fernández Flórez, Julio Camba o Pérez de Ayala, en algunos aspectos, incluso a Pío Baroja, y a una serie de escritores más

jóvenes como Edgar Neville, Samuel Ros, José López Rubio..., que se apartaban del contexto vigente de comicidad y estaban mucho más próximos a ese concepto del humor, de Montaigne o Cervantes.

En este marco aparece Jardiel Poncela: un escritor joven, con una rabiosa voluntad de originalidad, que se da a conocer en las revistas cómicas y en colaboraciones de periódicos. Pronto empiezan a aparecer sus novelas, muy extensas, y caracterizadas por sus extraños títulos («Pero, ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?», «Espérame en Siberia, vida mía», «La tournée de Dios»). Eran unas novelas absolutamente nuevas y angustiosas, por cuanto el lector perspicaz se daba cuenta del enorme esfuerzo y trabajo que ponía su autor en la búsqueda de nuevas formas de comicidad.

Jardiel Poncela no es un escritor impulsivo, sino consciente e intelectual. De su gran esfuerzo intelectual nadie pareció darse cuenta en su tiempo. La mayor parte de sus comedias van precedidas de un prólogo en el que el autor explica su génesis y construcción. Jardiel demuestra una clarísima conciencia de lo que pretende hacer.

Las dos comedias que Jardiel había estrenado antes de la guerra —«Las cinco preguntas de Satanás» y «Angelina o el honor de un brigadier»— están bien construidas pero no poseen la sorprendente originalidad, irri-

tante incluso para el público, que tendrán sus comedias posteriores, las que escribe y publica entre los años 40 y cincuenta y tantos.

El teatro español había decaído bastante desde el año 25, en aras del gran éxito del cine. Se estrenaban comedias, pero no existía propiamente una afición al teatro, al menos comparable a la que había entre 1900 y 1920. Figuras tan importantes en la dramaturgia española como Valle Inclán no lograban estrenar sus obras. Y después de la guerra la situación empeoró: por un lado, la censura imprimía una cierta mojigatería en todo lo que se escribía y se representaba; por otro, el público era mucho más estúpido de lo corriente, estupidez que estaba alimentada por un teatro de la más baja calidad, y que se aplaudía.

Jardiel tenía que luchar contra el público, educarlo. Al principio el público iba predispuesto a patear sus comedias, por considerar *absurdo* lo que se representaba en ellas. «Eloísa está debajo de un almendro» es la comedia de Jardiel más elocuente al respecto. Hasta la escenografía era complicada y absurda. Jardiel Poncela estudiaba mucho los escenarios de sus comedias. Yo creo que hoy día no se le representa mucho, en parte debido a que los actuales directores, que tanto gustan de retocar y adaptar a su gusto las obras, se topan con una escenografía tan absolutamente detallada que no se puede prescindir ni alterar sus elementos, pues todos tienen su juego escénico en la obra.

En «Eloísa» los escenarios, los personajes, las situaciones son totalmente absurdos. A través de una serie de confusiones (aunque perfectamente organi-



zadas) transcurre la comedia. El espectador se ve obligado a esforzarse por tener todos los datos. Poco a poco se van esclareciendo todos aquellos aspectos que parecían absurdos y que, una vez hallada la clave, son lógicos. Aquí radica la característica de esta comedia, aplicable también a todas las comedias posteriores de Jardiel: el espectador se encuentra con un absurdo pero que no es real, sino aparente. Yo creo que Jardiel no tuvo en el teatro el suficiente coraje para llevar hasta sus últimas consecuencias los planteamientos de sus comedias por el camino del absurdo. Presenta un absurdo aparente con una vertiente cómica muy marcada y, por lo general, de difícil interpretación, que obliga a trabajar a la mente del espectador; para después, mediante un desarrollo dramático normal, dar una explicación perfectamente lógica que acepta todo el mundo. La transgresión es, pues, sólo aparente.

Escritor de una gran originalidad, a pesar de los éxitos que obtuvo, Jardiel Poncela murió frustrado por no haber logrado conseguir el aplauso de los intelectuales. Yo no denominaría la literatura de Jardiel «literatura de humor» sino «ensayos de comicidad absurda».

José López Rubio:

«**HUMORISTAS ESPAÑOLES  
EN HOLLYWOOD**»



Los humoristas, a los cuales llamó Laín Entralgo generosamente 'la otra generación del 27', que ha dado que hablar, son cinco, a los que se cita siempre en manojos, unidos, a lo largo y ancho de la vida, en el compañerismo, la mutua estimación y la absoluta amistad. De los cinco, sólo uno de ellos no recaló en Hollywood: Miguel Mihura, porque estaba en Madrid, postrado en cama durante meses por una dolencia ósea. Los que me quedan arribaron a la California de nuestros pecados por orden cronológico: Edgar Neville, Tono y Enrique Jardiel Poncela.

Me ha tocado, en el juego de la suerte, el deber de constituirme, por mi calidad de superviviente y de testigo presencial, en notario de una época en la que conviví con aquellos cuyo recuerdo llevo en el alma. Cronológicamente, Edgar Neville es el primer eslabón y el propiciador de aquella emigración con la que Ramón Gómez de la Serna, nuestro maestro, no se mostró muy conforme.

Edgar, que ya estaba allí, se empeñó en que yo fuese a Hollywood y lo consiguió, como conseguía todo lo que se proponía, arrollando. En los principios del cine hablado en español se habían hecho proposiciones para contratar a Benavente, a los Quintero, a Arniches, a Muñoz Seca, a Marquina... Pero a éstos el cine les llegaba tarde, consagrados ya en el teatro. Rehusaron con diferentes pretextos.

Y una buena mañana de julio del 30 me llamaron de las oficinas de la Metro en Madrid. Había llegado un tal mister Letch y, entre otros, tenía el encargo de contratarnos a Eduardo Ugarte y a mí. Vimos en ello la mano de Neville. El contrato consistía en un viaje de primera clase en uno de aquellos transatlánticos fabulosos. De Nueva York a California en el tren más rápido. Seis meses de trabajo en Hollywood y, si no deseábamos continuar, nos volvían a traer a España en las mismas condiciones. Contaba yo mis veintiséis benditos años y las infinitas ilusiones de esa edad. El 15 de agosto marchamos a París para embarcar en Cherburgo en el «Ile de France». Nueva York, Chicago, California. Cuando todo es nuevo, y se siente una indeterminada ansia de vida, todo se vuelve ojos hacia lo que a veces ni se había soñado.

Al llegar a Los Angeles esperaban dos personas: un jefe de publicidad de la Metro y un japonés; éste nos entregó una carta de Neville. Edgar había alquilado una casa para los tres y el japonés era nuestro sirviente. El no poder salir a recibirnos fue porque estaba rodando. Más tarde salimos con él. Nueva impresión, vista y no vista, de Hollywood. En la sauna de Douglas Fairbanks conocí a Charlie Chaplin. La amistad con Chaplin ha sido uno de los más gratos sucesos de mi vida.



Neville nos mostró lo que había que ver. Eramos felices como chicos, porque América es un país para chicos y acabábamos de descubrirlo.

Desde Madrid nos llegaban cartas de Tono, apremiantes. Quería unirse a nuestra fiesta. No se sabe a ciencia exacta para qué, pero el caso fue que le contrataron. En realidad para lo que había ido era para añadir chistes a los diálogos de las películas que podían admitirlo. Apenas tuvo ocasión de mostrar su ingenio por lo del cierre del departamento de español, pero nos divertimos mucho con él, como siempre. Tono fue, además, el único que salió perdiendo dinero con un contrato en Hollywood.

Cuando se produjo la desbandada de los españoles, yo me quedé en Hollywood. Por cuestiones internas se cerró el departamento en 1932 y yo, creyendo que ya no me quedaba nada que hacer allí, me volví a París, con la radiante aureola de haber estado en Hollywood. Pero para dejar de seguir hablando de mí, vamos a escuchar a un nuevo personaje, al que corresponde salir a escena: Enrique Jardiel Poncela: «Cierta día de agosto, encontré un cable llegado de Hollywood, que decía así: 'contesta si te interesa seis meses de contrato en Fox Film Corporation, sin viajes'. Lo firmaba un antiguo amigo, López Rubio. Busqué diez duros e invertí ocho en el cable de respuesta: 'Con viajes pagados, desde luego. Sin viajes, imposible'. Y los dos duros restantes me los gasté más alegremente que nunca».

Jardiel fue contratado por seis meses. Primero hizo algunos doblajes y luego el diálogo de una película de José Mójica. Jardiel no se acabaría integrando nunca. Quizá le apretaban

## Humor en el teatro español del siglo XX

EXPOSICION DE FOTOGRAFÍAS  
Y DOCUMENTACION TEATRAL



DICIEMBRE 1986

### CONFERENCIAS

**Martes, 2**  
MANUEL SECO  
Arniches y el sainete

**Jueves, 4**  
ANDRÉS AMORÓS  
Muñoz Seca y el astracán

**Viernes, 5**  
GONZALO TORRENTE BALLESTER  
Jardiel y el humor del absurdo

**Martes, 9**  
JOSÉ LÓPEZ RUBIO  
Humoristas españoles en Hollywood

**Viernes, 12**  
JOAQUÍN CALVO SOTELO  
Mihura: el hombre y su teatro



Todas las conferencias tendrán lugar a las 19.30 horas en el Salón de Actos de la Fundación Juan March. Calle de 77 28006 Madrid. Entrada libre.

las nostalgias y empezó a renegar de América y a hacer frases crueles. No tenía razón en ese odio. Quizá la clave de todo aquel encono fuese el que no aprendiese, ni poco ni mucho, el inglés y se dejase llevar por el más fácil de los tópicos.

He citado la palabra tópico, no sin intención. De Hollywood se ha dicho tanto que todo no tiene más remedio que sonar a tópico, a favor o en contra, según haya ido en aquella luminosa feria de vanidades. Creo que me he ido demasiado lejos, sin espacio para volver atrás: de aquel Hollywood nuestro del que podría hablar horas y horas. El tema era los españoles, humoristas, además, que vivimos a su sol y a su sombra, porque todo se nos ofreció atractivo, porque era un ámbito maravilloso entonces, y yo, aquí presente hoy, vivía en el 'divino tesoro', de Rubén Darío, que se fue para no volver, por otro nombre: la juventud.



*Viva lo imposible o el Contable de Estrellas*. Miguel escribió *El caso de la mujer asesinadita* en colaboración con Alvaro de la Iglesia; *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, en colaboración con Tono; y *Viva lo imposible*, en colaboración conmigo. No he colaborado con nadie más. Mi medio centenar de comedias lleva mi sola firma, pero a mí me enorgullece mucho que la excepción haya sido con Miguel Mihura.

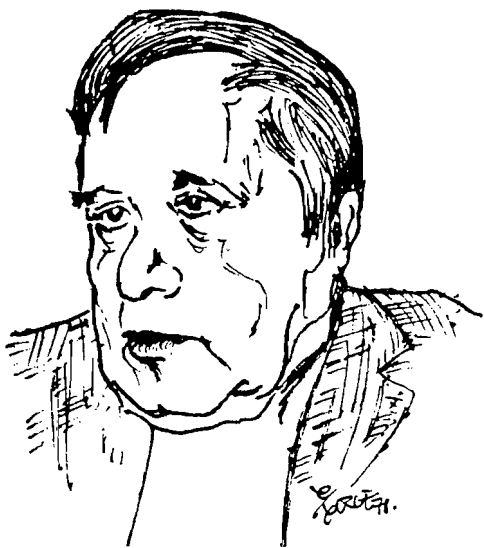
Parecería mal que me atreviese a elogiarla, pero tampoco está dicho que los padres deban ser en sus juicios más duros que los demás y así espero que se me perdone si yo, en cierto modo, la valoro. Había en ella humor y patetismo, que son dos calidades muy estimables en toda obra literaria.

*Tres sombreros de copa*, *Viva lo imposible...* Hay muchos más títulos naturalmente. Pero si los salto y paso a *Ninette* y un señor de Murcia es porque, a mi juicio, es la más perfecta de sus comedias, junto con *El caso de la mujer asesinadita* y, sobre todo, la antítesis de *Tres sombreros*. Esta es, sí, una comedia del absurdo, aquella otra es la más humana, la más llena de lógica, la mejor y más verazmente encadenada de cuantas escribió: al menos ésas son mis preferencias.

*Ninette* es una comedia absolutamente perfecta: su conflicto, sus personajes, su diálogo son modélicos. Para mí, desde luego, la mejor, y una de las mejores de los últimos cincuenta años. Pero no ha de extrañarnos que a los panegiristas del Mihura de *Tres sombreros* les defraudase, les pareciese un cambio de rumbo, porque si bien el ingenio y la fluidez del diálogo corrían por las mismas venas, la atmósfera era distinta, y así como los personajes de *Tres sombreros*

vivían en una especie de limbo intelectual, los de *Ninette* eran todos de un realismo implacable. De hecho, casi todo el resto del teatro de Mihura se desenvuelve en torno a la misma receta de *Ninette*, olvidado, como de un experimento juvenil, del troquel de *Tres sombreros*.

Al final de su vida, Mihura vuelve la espalda al teatro. Algunos críticos han empezado a mirarle con prevención. Valoran el inconformismo de *Tres sombreros* e inician su desdén para el resto. Miguel se acobarda, teme que haya pasado su hora, que su autenticidad se desmi-



gaje y que su público se disuelva. Es en vano que cuantos estamos junto a él intentemos quitarle esa preocupación de encima. Su pesimismo se acentúa y le entristece. De cuán equivocado estaba en sus temores, es buena prueba el clamoroso éxito que han obtenido sus reposiciones (*La mujer asesinadita*, *Ni pobre ni rico*, *Maribel* y *la extraña familia*, *El caso de la señora estupenda*), y el que obtendrían otros de sus títulos si salieran a flote. ■