

Revista Iberoamericana, 19-2, 2008

Comedia y comedia de humor en la posguerra española: dos humoristas y dos comediógrafos

Víctor García Ruiz

Universidad de Navarra

Víctor García Ruiz(2008), Comedia y comedia de humor en la posguerra española: dos humoristas y dos comediógrafos, *Revista Iberoamericana*, 19-2, pp. 241-278.

Este trabajo ofrece una visión novedosa de la taxonomía de la comedia de posguerra en España, basada no en grupos sino en dos *polos* estéticos extremos: el humor y la comedia convencional. A continuación traza los rasgos principales de la Comedia de Humor en España y estudia dos autores cómicos (Jardiel Poncela y Mihura) y dos comediógrafos renovadores (Ruiz Iriarte y López Rubio).

[teatro español siglo XX / comedia / humor / Enrique Jardiel Poncela / Miguel Mihura / Víctor Ruiz Iriarte / José López Rubio]

I . Las modalidades de la comedia de posguerra

En general, tanto los manuales de Ruiz Ramón o Sanz Villanueva como las visiones panorámicas de García Lorenzo u Oliva-Vilches prestan poca atención a la comedia como género teatral. Pedraza-Rodríguez se esfuerzan algo más y distinguen tres formas de comedia (La tradición heredada; De la Vanguardia a la comedia de evasión; Mihura y los comediógrafos de *La Codorniz*). Sólo recientemente Torres Nebrera (2000) ha trazado un panorama específico de la comedia durante el franquismo, distinguiendo tres grupos unidos a un triple origen: 1) La herencia del sainete, el costumbrismo y el melodrama genera las comedias de Torrado en los años 40, las de Paso en los 60, Alonso Millán en los 70 y obras como la de Carlos Llopis, Jorge Llopis o Jaime de Armiñán. 2) La alta comedia benaventina da lugar a las de Pemán, Luca de Tena, Calvo Sotelo, Jaime Salom o Santiago Moncada; pero admite también, como subespecie, el ilusionismo casoniano de Ruiz Iriarte. 3) La vanguardia del humor ramoniano y el cine americano generan el teatro de Jardiel, Mihura y López Rubio, más Neville y Tono, de menor importancia.

Voy a proponer una variación sobre la muy válida taxonomía de Torres. No hablaré de grupos sino de *dos polos* y *una zona intermedia*, llena de matices, con la Fantasía como nexo entre ambos extremos. El primer polo es la comedia de estirpe benaventina, de corte realista y moralista: Pemán y Luca de Tena. El otro polo lo constituye la comedia de humor: Jardiel, Mihura, Neville, Tono, Carlos Llopis. En la zona de las gradaciones situó a López Rubio, Ruiz Iriarte, Armiñán, Claudio de la Torre y Calvo Sotelo, según su creciente deriva respecto al teatro de humor o, en sentido contrario, según su progresivo acercamiento a fórmulas benaventinas. El exilio otorga a Casona una situación particular, por su anómalo contacto con el público español, que se postergó hasta su regreso en los años 60. Nótese que a medida que los autores se aproximan al polo benaventino van siendo cada vez menos autores de comedias en exclusiva, y más autores anfibios, tanto de

comedias como de dramas; sin olvidar que la dramaturgia de fondo que todos ellos practican es compartida casi sin excepciones hasta mediados de los sesenta por los autores más críticos.

La Comedia de Humor es, seguramente, la parcela más interesante del terreno que acabo de acotar. Monleón (1971: 75) ha escrito, con cita que se ha hecho casi inexcusable, que “Desde el estreno de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939) [*sic*, por la fecha de redacción; el estreno es de 1943] hasta hoy, el ‘teatro de humor’—pongamos, de momento, el término entre comillas—ha sido el gran refugio intelectual del mejor teatro de la derecha”.

Este polo del humor y sus extensiones hacia la poesía y la fantasía son la primera renovación que llegó a hacerse efectiva en la escena española de la posguerra de una forma sustancial. No sin pasión ha señalado Alás-Brun la “miopía histórica de quienes piensan que en la escena española de la posguerra inmediata no hubo nada meritorio [...] Más común que esa actitud extrema de ignorancia es el subestimar la comedia del disparate relegándola con denominaciones peyorativas, como ‘comedia burguesa’, teatro de consumo o teatro ‘escapista’ o ‘evasionista’” (162-63). El libro colectivo de 1966 sobre el *El teatro de humor en España* (Rof y otros) ya era síntoma de una conciencia, pero ha sido en las últimas décadas cuando se ha producido un interés constante por el grupo de humoristas que ha llegado a etiquetarse como la “otra” generación del 27, etiqueta que no vamos a contribuir a extender aquí—bastantes problemas tiene ya con su estatuto la “auténtica” generación del 27. El discurso de ingreso en la Academia Española de López Rubio en 1983 significó tanto el homenaje a un grupo de autores que tenían muchas cosas en común como la puesta en circulación del marbete en circuitos extraacadémicos.

Para ilustrar el presente panorama de la comedia y la comedia de humor, me ocuparé de dos humoristas, Jardiel y Mihura, y dos comediógrafos, Víctor Ruiz Iriarte y José López Rubio, pero sin agotar el comentario de obras concretas. Antes ofrezco una definición de los rasgos de la comedia de humor en nuestro

teatro de posguerra.

II . Rasgos de la Comedia de Humor

1) Doctrinalmente no les une ningún objetivo concreto sino una actitud negativa ante lo establecido, actitud que fácilmente deriva hacia la parodia y que en poco tiempo revelará la inevitable limitación de este tipo de humor. García Escudero, haciendo historia de *La Codorniz* en 1963, la consideraba representativa de una generación antirretórica, intelectualista y antirrealista, con un saludable temor al tópico, reducto de la inteligencia española (ver 323-24 y Tubau). Los tópicos contra los que se rebelan son de tres tipos:

a) lingüísticos. Son los más evidentes y en los que todos inciden, empezando por las instancias paródicas del humorista K-Hito. Refranes, frases hechas, elementos mecanizados del lenguaje ordinario reclaman constantemente su atención para que el hablante caiga en la cuenta de lo “irracional” que es el lenguaje. Por no citar el ya tópico ejemplo de Dionisio en *Tres sombreros de copa* que se casa “pero poco”, aludamos a la mujer “asesinadita”; o sea, asesinada, “pero poco”. El nivel lingüístico puede corresponder a idiolectos como el coloquial, el periodístico, el literario de determinadas novelas, comedias, etcétera. Desde luego, quieren separarse del simple retruécano, aunque no siempre logran evitarlo.

b) literarios. Destaca Jardiel con sus parodias de las comedias en verso, policíacas y melodramas, o contranovelas galantes y cosmopolitas, incluso de una conferencia orteguiana en “La incognoscibilidad de lo plúmbeo” (Rodríguez de la Flor, 192-94). Funciona una dependencia intertextual de modelos que se retuercen y cuyo conocimiento es necesario para que el espectador disfrute del efecto. Esta tendencia, frecuentada pero naturalmente no exclusiva de este grupo, se prolonga en Tono y la hereda Carlos Llopis. Entre 1941-46 *La Codorniz* solía publicar

“sketches” y diálogos teatrales paródicos del teatro más convencional como dramones, comedias andaluzas o sainetes.

c) sociales. Aquí destaca más Mihura, fundamentalmente con la sátira del matrimonio como institución burguesa, las visitas de cortesía y las cursilerías provincianas. Conviene, sin embargo, precisar los límites de la postura antiburguesa de estos autores. El adjetivo “burgués”, habitualmente poco útil, resulta aquí particularmente inadecuado. Son antiburgueses y un poco anarquizantes en el plano individual, rechazan el matrimonio y comparten una postura libertaria ante el amor. Llama la atención la abundancia de solteros sexualmente activos, desde Jardiel a Mihura, Neville—malcasado—, López Rubio; extensible este punto a Ruiz Iriarte, Cayetano Luca de Tena—no casado legalmente hasta los años 80—, Luis Escobar, Tamayo. Gentes nada o muy poco católicas en plena España nacionalcatólica, expresaban discreta y privadamente una dosis de inconformismo. Pero en el plano estrictamente social son completamente burgueses en el sentido de antirrevolucionarios. Franco y su régimen les desagradaba pero, tras la experiencia de Madrid en el 36, sabían que tenían que aceptarlo pues no era posible lo que seguramente más les gustaba: una república burguesa sin capa clerical donde pudieran ganar dinero con su teatro. Porque la actitud hacia el dinero, como la del amor, es otra actitud común en ellos. Lo mismo—si se me permite la observación—que la actitud hacia la ropa: basta ver sus fotografías para comprobar que visten “como señores”—que eso eran—y que trajes y gabanes proceden de sastrerías de nota. Por no hablar de la obsesión de Jardiel con su coche o su orgullo por poseer un diván de piel de cerdo.¹⁾ A la hora de la verdad, sus posturas supuestamente antiburguesas son superficiales y ceden al conformismo cuando afecta a lo sustancial: el dinero y la posición social.

2) Este nuevo humor supuso una renovación pero tenía fecha de caducidad y estaba condenada a la estereotipación, al cliché, a eso que tanto les desagradaba:

1) En exabrupto privado y confidencial escribe Jardiel a López Rubio en febrero del 34 que su único temor es que “una huelga general o cualquier otra cabronada socialista me eche del teatro a la gente” (Torrijos, 1997a: 118).

el tópico. *La Codorniz* y los incondicionales del humor “codornicesco” tan propio de ciertos jóvenes de nuestra posguerra, se encargaron de demostrarlo. La gama de los recursos era limitada y han sido perfectamente catalogados —sota, caballo y rey— por Conde Guerri (1984: 61-77), De Miguel (165-99) o Alás-Brun (93-130), entre otros. La paranoia de Jardiel que veía ubicuos imitadores —y no distinguía entre Mihura, Carlos Llopis o De Laiglesia— no está justificada porque aquello era un ciclo irremediable. Un ciclo que quizá los tres años de guerra contribuyeron a acelerar porque, como toda gran turbulencia histórica, alteraron las costumbres y la sensibilidad social establecida.

3) La experiencia del cine es tan fundamental que dan ganas de investirla como la “experiencia generacional” —en competencia, quizá, con el tempestuoso estreno de *Los medios seres* de Gómez de la Serna. Lo fue en el doble sentido de una experiencia estética y vital. Todos viajaron a Hollywood excepto Mihura, que estuvo sepultado muchos meses por una inmensa escayola pero que en cuanto pudo moverse, 1933, empezó a trabajar en la industria española del cine, en la recién creada Cifesa, donde su hermano Jerónimo tenía un puesto importante. No tuvo esa experiencia Ruiz Iriarte y es algo que le distingue de su fraternal amigo López Rubio; en cambio, Claudio de la Torre, en conjunto más arcaizante, sí tuvo esa experiencia cinematográfica. El cine les influyó desde el punto de vista estético, sobre todo a Jardiel (ver la buena síntesis de Díez, además de Torres 1993 y García Abad) pero probablemente fue el viaje, el cosmopolitismo, la diferencia de costumbres, el trato con Chaplin, Einstein, las estrellas del celuloide, el lujo asociado a la industria, lo que mayor impacto debió de causarles. Sin embargo, no todo era novedad y brillantez: estos jóvenes convivían en Hollywood con Gregorio Martínez Sierra y bastantes actores españoles de la antigua escuela. Jardiel, por su parte, nunca encajó en aquel ambiente, duramente retratado en *El amor sólo dura 2000 metros*.

4) Habitualmente se asocia este humor a la Vanguardia. Pero es una vanguardia con minúsculas o entre comillas, no radical, vanguardia en sentido metafórico.

Este grupo logró renovar el humor pero sin trincar nada. Por un lado, aceptan sin disimulo el legado cómico local que les viene del teatro de Muñoz Seca, García Álvarez o Vital Aza, sin perder de vista a Wenceslao Fernández Flórez y a Julio Camba. Por otro, quedan deslumbrados por Gómez de la Serna—esa es toda su vanguardia—que les enseña oralmente a ver las mismas cosas con ojos nuevos, y la síntesis se vuelca en las colaboraciones de esas bulliciosas revistas de humor “internacional” y en los relatos breves y largos que empiezan a publicar en los años 20 y 30. Vanguardia, pues, moderada, como casi todo en ellos, buenos burgueses, desprovista del radicalismo que está en la base misma del “Teatro del absurdo”, con el que tantas veces se ha relacionado a algunos de estos autores. A menudo ha sido citada la respuesta de Jardiel a la pregunta ¿Qué le parece el teatro de vanguardia en España?: “Espero que me lo presenten” (Valls-Roas, 358; ver *Ínsula* 579 (1995), dedicado a *Humor y literatura en la Vanguardia*).

5) Esa vanguardia moderada es la que practicaron antes y después de la guerra; no creo que haya un repliegue especialmente importante, como sugiere Villalba. La estética de su humor y de su teatro se mantuvo en lo sustancial. Tanto el teatro de humor como sus estribaciones hacia la comedia realista—la comedia “de evasión”—no fueron causados por el franquismo ni por la censura. La “evasión” y el humor de estos autores tiene raíces internas que se hubieran desplegado igualmente sin la guerra. Este me parece uno de los argumentos más sólidos a favor de la continuidad teatral entre preguerra y posguerra.

6) El grupo de los que escriben teatro tiene dos cabezas: Jardiel y Mihura, dos epígonos: Neville y Tono, y uno que va por su cuenta: López Rubio. Jardiel cultiva más lo inverosímil, la acumulación imaginativa, lo inesperado, entronca más con la farsa y el “astrakán” y se deja influir por el cine. Mihura, más cercano al esquema tradicional de la comedia, explota con imaginación una sola situación fundamental, lejos de la cinematográfica velocidad de su colega, es notablemente confesional en su teatro y adopta una perspectiva que podríamos llamar infantil. Su comedia es más disparatada, la de Jardiel más deshumanizada.²⁾

7) Su impacto como grupo tiene lugar entre 1939-1946: años de esplendor de Jardiel, de comedias en colaboración de Mihura y de consolidación social de la revista *La Codorniz*.

8) Antes que en el teatro, ensayan el nuevo humor en sus colaboraciones para revistas de los años 20 y 30, que luego recopilan en libro, o en novelas para la "Colección de grandes novelas humorísticas" que el editor Ruiz Castillo inicia en Biblioteca Nueva. Jardiel gana fama y dinero entre 1929 (*Amor se escribe sin hache*) y 1932 (*La "tournée" de Dios*); López Rubio hace lo propio con *Cuentos inverosímiles* (1924) y *Roque Six* (1928); *Novia partida por 2* y *Torerito soberbio* de Antonio Robles, *Don Clorato de Potasa* (1931) de Neville, *La salvación (Sociedad de Seguros del alma)* (1931) de Manuel Abril, *El ventrílocuo y la muda*, de Samuel Ros.³⁾ Mihura, además de sus *Cuentos para perros*, siente atracción por una curiosa forma de relato autobiográfico, *Mis memorias* (1948), lo mismo que Tono, *Memorias de mí (Novela)*. Jardiel, que casi todo lo intentó, no completó su anunciada autobiografía *Sinfonía en mí*. Claudio de la Torre y Valentín Andrés Álvarez también escriben novela y teatro.

III. Enrique Jardiel Poncela

Con Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) se produce un antes y un después en el teatro cómico español. Jardiel fue un ser inteligente, brillante y excesivo. Tuvo dos grandes pasiones: las mujeres y escribir; y otra tercera: el juego, que se combinó fatalmente con su desdén por el ahorro. Si había un proyecto claro en su mente, Jardiel escribía con constancia y facilidad cuasitorrencial.

2) Alás-Brun enfrenta la que llama "comedia deshumanizada" (Jardiel) con la "comedia del disparate" (Mihura y su grupo); como sugerí en *Gestos*, 22 (1996): 197-200, creo que basta con marcar tendencias, sin crear etiquetas dentro de este grupo, de los más homogéneos en la literatura española del xx.

3) Datos procedentes de un catálogo de la editorial.

Cuenta López Rubio un episodio que le retrata: “... lo estoy viendo, grabado, el día de nuestra aproximación [en el Instituto de San Isidro donde cursaban el Preparatorio de Derecho y Filosofía y Letras] Se me quedó grabado por la chispa que despedía, sus dichos inauditos [...] Había subido a un tejadillo del patio a arengarnos para que nos declarásemos en huelga con objeto de conseguir el adelanto de las vacaciones de Navidad. Estábamos a mediados de noviembre” (López Rubio, 1983: 39-40). Hasta 1927 se dedica a frecuentar la vida literaria, francamente abarcable en la pequeña geografía de redacciones y tertulias de entonces, conoce a Gómez de la Serna, funda *Chiquilín*, revista infantil, escribe cuentos, su primera novela *El plano astral*, sus colaboraciones para *Buen Humor*, y muchas comedias en solitario o en colaboración con unos u otros, pero especialmente con su vecino Serafín Adame. En 1927 se produce un corte en esta desbordante actividad cuando decide ceder a Adame todas las comedias que llevaban escritas (ver los títulos en Conde Guerri, 1984: 18-20) y empezar otra vez, con la nueva estética que caracterizará su teatro y su novelística.

Desde entonces y hasta 1936 Jardiel obtiene éxitos y fracasos con su teatro y sus novelas; lo más destacado de estos años fueron sus dos estancias en Hollywood y su contacto directo con la industria de lo que entonces se llamaba cinematógrafo, no sólo en California sino también en París. En 1936, asustado por un interrogatorio en que le acusan de ocultar a un político conservador, logra salir de Madrid y pasar a Argentina, donde se le unen la actriz Carmen Labajos y sus dos hijas. Vuelto a San Sebastián al año siguiente reanuda su actividad y, ya en Madrid, inicia los mejores años de su carrera con el estreno de sus comedias más importantes: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1938), *Un marido de ida y vuelta* (1939), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), o *Los ladrones somos gente honrada* (1941).

La formación de una compañía propia, la larga gira a Argentina, y los malos resultados económicos de la empresa le llevaron, a mediados de los cuarenta, a un declive físico y emocional que se prolonga hasta 1952, con dificultades

económicas, deudas y embargos, cada vez más angustiosos. Jardiel murió en 1952, bastante aislado de amigos que nunca llegó a tener, con pocas excepciones, o de gentes a las que respetaba como Gregorio Martínez Sierra, exiliado, el empresario teatral Tirso Escudero o el editor Ruiz Castillo.⁴⁾ No faltó en esta etapa, sin embargo, algún éxito como *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949), su última obra estrenada.

Sus relaciones con los críticos, marcadas por su carácter neurótico y agresivo, desembocaron en guerra abierta, nada de extrañar en quien una vez declaró: “como autor soy —naturalmente— discutible; pero opino que como crítico no sólo nadie me iguala sino que nadie siquiera se me aproxima” (Jardiel, 1958: 1805). En alguna dedicatoria declaró adversarios suyos, entre otros, a Enrique Díez Canedo, Jorge de la Cueva, Antonio Obregón, Nicolás González Ruiz y, sobre todo, Cristóbal de Castro; es decir, casi toda la plana de la prensa de Madrid. También censó a sus defensores: Alfredo Marqueríe y Eugenio d’Ors, de cuyos favorables comentarios se sentía orgulloso. No pudo soportar que los críticos no se rindieran incondicionalmente ante su talento, sin duda grande pero no infalible, y su teatro, sin duda novedoso pero no desprovisto de flaquezas. Entre sus críticos hubo plumas mediocres pero no faltaron tampoco gentes bien preparadas y con gusto como Díez Canedo o Cipriano Rivas Cherif, aunque es cierto que el primero sólo reseñó tres comedias de Jardiel, y no de las mejores, anteriores a 1936, en sus *Artículos de crítica teatral* (1968). También sintió que sus colegas saqueaban su inventiva, en especial y muy tempranamente Miguel Mihura, de quien afirmó en

4) Las cartas publicadas por Torrijos (1997a y 1997b) son de gran interés. La primera entrega corresponde a las dos estancias en Hollywood, la segunda a sus últimos seis años de vida; en estos Jardiel mantiene su capacidad para la intuición inteligente e inaudita, junto a sus tozudeces: “yo que de teatro sé más que Jardiel Poncela, te digo que...”, por ejemplo, en *Historia de una escalera* “no hay autor”. Para más detalles sobre su vida son más que suficientes Valls-Roas—con bibliografía bien actualizada—y Gómez Yebra, que resumen Conde Guerri 1984, el primero y todavía mejor trabajo sobre la vida y la obra de Jardiel. Flórez publicó en 1966 una especie de biografía autorizada, muy propia de un jardielista fervoroso, anecdótica y laberíntica, con fotos interesantes; en el título “Mío Jardiel...” pretendía evocar a Mío Cid triunfador después de muerto. Evangelina Jardiel Poncela ha publicado una rememoración con “silencios pero no inexactitudes” (17).

el prólogo a la inencontable primera edición de *Amor se escribe sin hache* (1928: 45): “hay que tener mucho cuidado con él, porque cuando oye algo bueno, se deja influir demasiado. Con algunas páginas escritas por mí, él ha logrado después bastantes elogios”.⁵⁾ Con más equilibrio ha contado Mihura, entre otras cosas, que Jardiel se salió de la lectura de *Tres sombreros de copa* en los meses de San Sebastián (De Miguel, 279-81).

La aportación de Jardiel consiste en haber renovado el teatro cómico español con la inyección de “lo inverosímil”. La tradición cómica que él mismo cultivó mientras escribía con Adame se alía con ese espíritu nuevo, mezcla de Gómez de la Serna y Ortega y Gasset, y tras una serie de tanteos cuaja en la fórmula de lo “inverosímil” que, puestos a hacer un aforismo de los que tanto gustaba él, consiste en imaginación+fantasía+ poesía. Bajo el marbete, ya bastante generalizado, de Inverosímil quizá podamos resumir en esos tres elementos lo fundamental de la novedad que Jardiel se esforzó en explicar en múltiples prólogos, entrevistas y escritos, siempre agudos, siempre brillantes pero en absoluto sistemáticos. Nada más lejano del temperamento de Jardiel que la aspiración a un sistema teórico.

Veamos algunas de ellas (si no indico lo contrario proceden de la útil selección de Valls-Roas (341-58). Todo parte del ingenio, que es el punto fuerte de Jardiel: “el arte de establecer relaciones insospechadas entre las cosas”. La imaginación — la novedad — está en la base constructiva de sus obras:

Mi plan consistía en lograr un humorismo escénico [...] En cuanto a la realización, mis propósitos eran igualmente definidos y sintéticos, a saber: posible novedad en los temas; peculiaridad en el diálogo; supresión de antecedentes; posible novedad en las situaciones; novedad en los enfoques y

5) Y remata en nota Jardiel: “la contumacia con que ‘Santos’ viene utilizando en sus cuentos aquellos resortes, sorpresas, trucos, giros [...] que yo ideé para mis propios cuentos, me obliga ya a decirlo en público [no sea que alguien] llegase a suponer que era yo el influido por ‘Santos’, lo que me sería intolerable [...] simplemente definiendo lo que es mío”; cito por Montero(164-65).

en los desarrollos.

Grandes dosis de imaginación se dedican a pergeñar una situación de partida insólita, a la que siguen una larga cadena de situaciones también insólitas cuya solución se pospone, complica y no siempre se da convincentemente. La acumulación de sorpresas finalmente explicable, el absurdo lógico, ese “más difícil todavía”, es una constante del teatro de Jardiel, un laberinto técnico que desembocó en callejón sin salida en no pocas ocasiones.⁶⁾ Y es que “sólo lo inverosímil me subyuga; de tal suerte que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y con repugnancia”.

La fantasía y la poesía suponen una postura de superación de la realidad que, por un lado, le permite prescindir de la dimensión didáctica o de escarmiento del viejo teatro cómico—“Lo primero que cuido en mis comedias es que carezcan de tesis en absoluto” (Jardiel, 1953a: 30)—y, por otro, le aproxima al tono más ternurista de un Mihura:

¡Qué asco oír la palabra “verosímil” aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro? [...] ¡No! Lo que aquí dentro [del teatro] ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera [...] En esa especie de alféizar que es la batería, el público tiene que apoyarse para contemplar siempre un inusitado espectáculo; esta valla de luz debe ser la frontera que separe dos mundos no sólo diferentes, sino distintos, opuestos, antagónicos; ahí, en la penumbra, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; aquí abajo, mil juegos de luz, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico; ahí las preocupaciones [...] aquí—como compensación divina ofrecida por el arte—, la despreocupación, las alegrías, la risa renovada.

6) “Recuerdo la noche del ensayo general de *Los tigres escondidos en la alcoba* [...] Los actores repetían el último pase a sus papeles, y Enrique en el suelo, sobre la alfombra del escenario, estaba terminando de escribir la comedia” (López Rubio, 1983: 45).

Y también:

En varias de mis comedias yo he hecho con éxito *surrealismo*, y ejemplos son *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* y *Un marido de ida y vuelta*. Valía la pena explicar también, para instrucción de indoctos, lo cerca que está siempre el *humor del surrealismo*; y como ambos, al fin y al cabo, son emanaciones directas de la *sinrazón*, por lo cual uno y otro les son difíciles de comprender y estimar a las gentes exclusivamente razonables; a las gentes que no tienen capacidad mental y espiritual bastante para saber *huir de la realidad* en un momento dado; a las gentes no preparadas para el *ensueño* y a quienes toda ensoñación repugna; a las gentes cuyo corazón se halla cerrado herméticamente a la *poesía* (Jardiel, 1943: 17).

En mis comedias más desatinadamente cómicas he procurado siempre infundir una corriente subterránea de poesía, sin la cual lo cómico toma fatalmente un aire lúgubre y descorazonado. Hay quien ha advertido esa médula poética en mis comedias cómicas y [...] me ponen en los cuernos de la luna. Hay quien —por el contrario— todavía no se ha dado cuenta [...] y esos suelen negarme el pan y la sal, mientras elogian sin tasa a mis—ya numerosos—, imitadores, plagiadores o “influídos”, lo que demuestra sin lugar a dudas la mala fe de esas gentes, encabezadas por los críticos teatrales de Madrid (Jardiel, 1958: 1804).

Nótense —los he subrayado en una cita— conceptos que van algo más al fondo y señalan al antirrealismo como zona cultural común no sólo con los demás humoristas sino también con un amplio y variado grupo de autores contemporáneos. Este vendaval de imaginación, de comedias que tienen por padre al humorismo y por madre a la poesía —“Unas salen más al padre y otras a la madre pero siempre tienen de los dos”, escribió en el preámbulo a *Un marido de ida y vuelta*— es la contribución de Jardiel a una búsqueda casi desesperada de imaginación para el teatro, que autores jóvenes y menos jóvenes —de Casona a Lorca— buscaron con insistencia en los años 20 y 30.⁷⁾

7) Puede verse ampliado este punto sobre Jardiel en García Ruiz (1995) y, con más amplitud,

Hasta aquí el costado novedoso en la dispersa estética de Jardiel, a la que suelen atribuirse sus virtudes. Los aspectos más ligados al teatro cómico previo suelen considerarse como lastre entre los estudiosos, y podrían resumirse en dos tendencias: a los juegos verbales y a la parodia tanto lingüística como literaria. De lo primero intentó defenderse con su proverbial acometividad:

Nuestro humorismo racial, auténticamente español, personalmente fisonómico, no es melancólico, dulce y tierno como el inglés, ni tiene —ni puede tener— su origen en el norte [...] Es acre, violento, descarnado [...] Y en él lo cómico salta constantemente al paso del lector hasta en la forma que más suelen despreciar los idiotas y los cursis, la de *gracia verbalista*.

La tendencia al humor lingüístico, a la frase ingeniosa portátil, es evidente en sus *Máximas mínimas* (1937) —recién reeditadas— donde el propio Jardiel hace consigo como el criado Ramón con su señor en *Pero...* ¿hubo alguna vez 11.000 vírgenes? y Oshidori en *Usted tiene ojos...*: recoger frases brillantes; en concreto 505 aforismos dispersos en sus artículos, novelas y comedias. Por catalogar brevemente, encontramos en su teatro casos de juegos de palabras, ambigüedad, juego aliterativo, habla disparatada, conclusiones erróneas, argot o los apartes.

La parodia de los dramas decimonónicos —en especial del *Don Juan Tenorio*— era frecuente desde comienzos de siglo, así que *Angelina o el honor de un brigadier* no supuso novedad alguna en 1934. Díez Canedo sentenció: “caricatura en verso de los dramas aplaudidos hacia 1880, tan deleznable como aquellos dramas mismos” (vol. 1, 44).

En la antología de Rodríguez de la Flor, llama la atención la tendencia de Jardiel en esos años 20 y 30 a la parodia y al verso en contraste con la mayor creatividad de otros colaboradores. Sus novelas remedan la literatura galante y su teatro repasó en esa clave el drama sentimental, la opereta, la comedia policíaca o el melodrama; su última obra inacabada acredita esa tendencia: *¡Oh, París, ciudad*

sirena, que estás siempre junto al Sena! era una “parodia de una compañía francesa del siglo pasado, en verso y ocho actos”, según su hija Mariluz (28c)

Podría decirse que hasta el mecanismo cómico jardielesco, ese humor autónomo, deshumanizado, tan conectado con la idea del “juego”, que es donde radica gran parte de su novedad, debe algo al “*juguete cómico*” ya algo disparatado de un García Álvarez —“el único que, en su género, ha rozado varias veces lo genial [creó] un teatro cómico violento, grotesco, fantástico, maravillosamente disparatado, sin antecedentes en nuestro país ni en los ajenos” (Jardiel, 1934: 24)— y a la astracanada de Muñoz Seca. Sin ir más lejos, el justamente celebrado prólogo de *Eloísa está debajo de un almendro* en el cine de barrio tiene un precedente en *Entrada general* (1917) de Muñoz Seca, cuya acción sucede en los asientos delanteros del paraíso de un teatro; la obra que los personajes ven se oye “dentro”. El informe del Inspector gubernativo en el estreno de *Morirse es un error* (estr. Teatro María Isabel, 8 mayo 1936; retitulada después *Cuatro corazones*...) dice: “[comedia] que puede calificarse de astracanada y según la impresión del funcionario parece que no ha sido del completo agrado del público”.⁸⁾

Sus personajes responden fácilmente a la tipología actualizada de la dama y el galán, más el gracioso (en forma de mayordomo, médico, tía extravagante o “outsider”), que tras la peripecia terminan regresando de una u otra forma a la normalidad (Conde Guerri, 1984: 79-93).

Todo ello no supone demérito sino —¿es que se podía esperar otra cosa?— lo natural: nadie crea desde la nada, y menos aún quien a los 25 años llevaba escritas más de 50 comedias. Jardiel fue un escritor de los que todavía trabajaban en los cafés,⁹⁾ en curiosa aleación con los aires renovadores de la vanguardia literaria que él se asimiló a su modo —cosa distinta de la posterior ruptura del teatro absurdista— hasta generar una síntesis que causaba, cuando menos, desconcierto, en los críticos; el de *Arriba* (30 octubre 1942: 3), por ejemplo, confesaba con

8) Archivo General de la Administración (caja 5834); la obra figura legalmente como “Humorada de Gregorio Martínez Sierra y Enrique Jardiel Poncela” por exigencia de Martínez Sierra (ver Evangelina Jardiel, 122).

9) El curioso puede ver en Flórez(303-05) la lista de obras y cafés donde se escribieron.

sencillez en el estreno de *Los habitantes de la casa deshabitada*: “En resumidas cuentas, no sabemos lo que es”.

Coincido con Seaver en que “si no hubiera desperdiciado sus energías en polémicas [...] si hubiera cultivado una actitud más flexible y si hubiera buscado una obra de mayor fondo, habrían podido ser mayores sus contribuciones” (74).

En cuanto a su escenografía, digamos que las inmensas, detalladísimas acotaciones de Jardiel muestran a un autor muy consciente del aspecto escénico de sus obras y muy dispuesto a controlarlo personalmente. De ahí que insistiera en formar su propia compañía en la posguerra. Su hija Mariluz lo considera “el mejor director de su época, el que sabía dar a sus obras el ritmo que necesitaban” (28c). El dinamismo de la acción exige espacios abiertos o espacios cerrados con apertura a espacios conexos múltiples mediante puertas, armarios, pasillos, esquinas; todo menos paredes lisas. Mucho espacio latente que pueda hacerse patente, como resume Bobes. En los espacios jardielescos nadie se sienta a hablar; allí todos se mueven sin cesar, muchas veces entre un notable abigarramiento de objetos. Sin embargo y a pesar de la distancia respecto al cronotopo del salón burgués, el marco escénico sigue siendo de naturaleza convencional realista, rasgo certificado por Oliva que, comparándolo con Lope, propone seis notas en que Jardiel se ajusta a la tradición y otras cuatro en que se separa del canon tradicional: “Diferencias, bastantes, aunque no demasiadas” (1993: 222-23). Conde Guerri estudió con cuidado el espacio escénico visual con especial atención al aspecto kinésico (1984: 97-117, y 1986). Por otro lado, Jardiel nunca tuvo serias dificultades para estrenar y sí buenas relaciones con empresarios como Tirso Escudero, propietario del Teatro de la Comedia, que le estrenó once comedias y patrocinó alguno de sus fracasos. Con Arturo Serrano, del Infanta Isabel, el barómetro del afecto iba más unido al del éxito comercial.

La posteridad no se ha portado nada mal con Jardiel, un clásico del teatro del siglo xx. Su obra está en los escenarios de forma regular desde los primeros 80 y la crítica universitaria sigue ocupándose de él y publicando cuidadas ediciones de

novelas y comedias, aunque lo fundamental ya fue dicho en el estudio de Conde Guerri (1984) y los límites de su renovación teatral certificados en el congreso de Málaga del 93 (Cuevas). Poco queda por explorar sino aspectos como el cine, que ya está siendo revisado (Torres, 1993 y García Abad) o quizá una biografía seria. Buena aportación serían unas *Obras Completas* que sustituyeran a las inencontrables que sacó ahr en los años 50.

IV. Miguel Mihura

Quizá la mejor manera de conocer a este autor sea leer sus *Memorias* precisamente porque son una tomadura de pelo, que es lo que sentían los espectadores, algo ofendidos, del estreno de *Ni pobre ni rico* en 1943. También Cipriano Rivas Cherif, desde la cárcel, hablaba de “el camino recorrido tan sin ton ni son [...] por los nihilistas literarios de *La Codorniz*” (51). En esa supuesta autobiografía no se entera uno de nada de lo concerniente a la vida de Miguel Mihura Santos (1905-1977): nacido en Madrid, su padre era actor muy popular que hacía a García Álvarez, Arniches y los Quintero; también escribía zarzuelas y fue empresario teatral de mediano éxito. El mundo de las giras y los camerinos fue el ambiente de su infancia, más decisivo que el del colegio de san Isidoro donde estudió el bachillerato. Aprende algo de piano, francés y dibujo, lee comedias francesas y españolas con destino al Teatro Rey Alfonso, del que es contable por deseo del gerente, que es su padre. Todo este mundo del teatro como oficio ha sido magníficamente homenajeado por Mihura en un soberbio “Prólogo” (1947: 7-35) a sus primeras comedias publicadas. Separado por primera —y no última vez— del teatro a la muerte de su padre en 1925, frecuenta las tertulias y revistas humorísticas comentadas arriba, y se estrena como articulista, cuentista y dibujante. A quien haya leído cuentos de estos años, suyos y de sus compañeros (Mihura, 1978; Rodríguez de la Flor y Mihura, 1994), le resultará menos chocante

la originalidad de *Tres sombreros de copa* (1932-1952); por ejemplo, el “Don Torero”, incongruente mixtura de torero y espíritu burocrático. Los episodios más definitivos de su vida ocurrieron en estos años: hizo una gira con la compañía de revistas del actor “Alady” por Lérida, Tarrasa y Barcelona, compuesta por seis chicas vienesas, dos negros y una domadora de serpientes alemana. A la vuelta a Madrid fue operado de una dolencia en la cadera que le tuvo “inmóvil tres años en la cama” (“Prólogo”, 1947: 7), le dejó una cojera permanente y fue ocasión de ruptura con su novia formal, una señorita de La Toja a la que conoció en un veraneo. Perder a la chica gallega fue quizá el error de su vida pero desde luego ocupa el centro de su obra: la combinación de ambos episodios generó *Tres sombreros de copa*, escrita rápidamente en 1932, en la cama, cubierto de escayola. Impedido, no pudo viajar a Hollywood como sus amigos pero entró en el mundo del cine español y en él trabajó entre 1933 y 1955, en los doblajes, como adaptador y guionista (ver Lara-Rodríguez). Los años 1941-1944 son una etapa importante para Mihura, la etapa de *La Codorniz*. Con su típico aburrimiento, Mihura pasó la dirección a Álvaro de Laiglesia, que imprimió al primitivo humor de la revista, ya hasta su final en la Transición, un sesgo más alusivo a la realidad y menos autónomo, con gran disgusto de Mihura, que nunca entendió las buenas razones que asistían a su seguidor. Hasta 1953 Mihura es un autor sonámbulo que estrena con poco éxito tres obras en colaboración y se resigna a publicar su teatro (Mihura, 1947). Cuando en noviembre de 1952 un grupo universitario estrena *Tres sombreros*, a Mihura se le plantea una posibilidad olvidada: dedicarse al teatro; y una encrucijada: a qué tipo de teatro. Podía seguir el camino de *Tres sombreros* “del que ya sabía el resultado—mucho éxito y poco dinero—” (Mihura, 1977: 40) o el de sus dos obras comerciales, *El caso de la señora estupenda* y *Una mujer cualquiera*. Empujado por el éxito de *El baile de Neville*, el dilema se resuelve en 1953, por un camino intermedio, al menos en la intención: “mi éxito grande, el que me decidió por fin a hacer el teatro que yo quería, el teatro no ‘codornicesco’ ni de vanguardia pero tampoco sin [no muy

propio de un futuro académico de la Española, pero *sic*] demasiadas concesiones, con humanidad, con ternura, con observación de personajes, con diálogo de calidad, sin pedanterías, humorístico y no arbitrario fue *A media luz los tres* [1953]” (Mihura, 1977: 42). Sobre los resultados concretos, la crítica coincide en hablar de la “prostitución” de su talento. Elegido Real Académico en 1976, murió sin haber leído su discurso de ingreso, pequeña molestia que le evitó su proverbial pereza (ver Mihura, 1976).

Lo realmente interesante para la semblanza humana de Mihura se contiene en dos prólogos (uno de 1947 y otro crepuscular de 1977 que escribió para Castalia) y una entrevista (De Miguel, 271-88). Allí encontramos el retrato de un “tipo raro” marcado por una inconstancia que desemboca en variedad—cine, dibujo, director de *La Codorniz*, cuentos, teatro—y una actitud abúlica, individualista y escéptica ante la vida: “Un romántico anarquista” (De Miguel, 146). Mihura es raro también—muy raro—por haber dado todo y lo mejor en su primera obra, ya clásica. De Paco ha señalado cómo la “misma actitud individual que le llevó a crear un drama ‘casi de vanguardia’ [...] le condujo años después a un planteamiento opuesto y, finalmente, al abandono del teatro” (19). Para desgracia suya, *Tres sombreros* ha pasado a ser el baremo inapelable del resto de sus obras, un logro insólito que justifica, él solo, la importancia de este autor en el teatro español del siglo xx.

La concepción del teatro humorístico de Mihura es cercana pero no idéntica a la de Jardiel. Mihura es, en primer lugar, profundamente confesional: “Mi teatro soy yo y una mujer enfrente” (De Miguel, 285). La parodia literaria no tiene espacio en Mihura, más abierto a las referencias reales. En sus mejores obras, tampoco se basa en el ingenio ni en lo inverosímil, ni conecta imaginativamente lo lejano; su teatro consiste más bien en el desarrollo original de una sola idea o de una situación que o bien se degrada sistemáticamente o bien se prolonga hasta el disparate sin temor a contrastes fuertes como toreros burgueses o prostitutas decentes. Nada vale la pena de tomarse ningún esfuerzo, por eso todo se toma a broma pero con suavidad, con melancolía, sin la hiperactividad violenta de

Jardiel, que era más matemático y guardaba ases en la manga. En Mihura las sorpresas existen pero son de estilo no acumulativo.

Idear una comedia, crear una situación es para mí lo único difícil. Escribirla, en cambio, es un juego de niños. Por eso, casi siempre empiezo a escribir sin tener completo un argumento [...] si al empezar una obra yo supiese todo lo que va a suceder en ella e incluso tuviese previsto el desenlace, yo me aburriría [...] El no saber nunca lo que va a pasar, el sorprenderme a mí mismo cuando ocurre algo que yo no esperaba, es lo único que encuentro divertido en este oficio. Y creo que si mi teatro tiene algún valor es porque estas sorpresas que yo me llevo son las mismas que se lleva el público. Sorpresas siempre espontáneas, auténticas, verdaderas, posibles y nunca calculadas o forzadas [...] Yo lo único que hago al principio es meterlos [personajes] en una situación y dejar al final que ellos mismos se las arreglen (Mihura, 1977: 46, 48 y 52).

Aunque más en su obra en prosa, Mihura reincide con frecuencia en la inocencia desarmante de una perspectiva infantil o adánica, que no interesó mucho a Jardiel. La encontramos, por ejemplo, en el centro de sus *Memorias*, en relatos primerizos como “El cielo”, donde se encarga a una eficaz empresa americana la gestión de la eternidad o ampliamente en *La Codorniz*—y en imitadores como Tono y sus *Memorias de mí*.

Lo único concreto y no ficcional de su *Memorias* son las páginas finales sobre el humor, considerado, al igual que hace Jardiel, como algo desinteresado y lúdico:

un capricho, un lujo [...] un modo de pasar el tiempo [que] no se propone enseñar o corregir [...] El humor es verle la trampa a todo [...] 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 (Mihura, 1981: 272-73).

También coincide con Jardiel en su concepto tradicional de autor-director. Sólo Mihura sabía cómo debían representarse sus comedias. Molesto porque “se exageraba en el montaje, en el vestuario, en los movimientos escénicos, en las serpentinas [...] —¡No es así!, me irritaba” (Mihura, 1977: 37), a partir de 1957 decidió dirigir él personalmente sus obras. “[M]i teatro— aun el malo— hay que matizarlo de un modo especial. Sencillamente. Sin exageraciones. Sin hacerse el gracioso. Mi teatro, por desgracia, es muy personal, y por consiguiente, muy difícil de interpretar” (Mihura, 1977: 19). Mihura supedita el espacio dramático al escénico: “Como es mi costumbre ya había hecho un boceto del decorado [...] Esto siempre me facilitaba la puesta en escena pues mientras escribo sé dónde van a estar situados los actores y cómo se va a desarrollar la acción” (Mihura, 1977: 48-49). Nada de extrañar en quien procedía directamente del oficio del teatro. Por otro lado, su tendencia a la situación única germinal tiene como consecuencia escénica la tendencia a mantener un espacio único como escenario.

Tres sombreros de copa es el núcleo de su obra y de su vida. Su estreno, veinte años después de su escritura en 1932, se debió a un joven director de teatro universitario, Gustavo Pérez Puig, y a un crítico, José Monleón, que hicieron su particular recepción basada en la actitud socialmente crítica, el sesgo absurdistas y la contemporaneidad de *la cantante calva* o *Esperando a Godot*:

A Miguel Mihura nos lo “apropiamos” una generación que, por ser posterior a la suya, entrábamos en la vida nacional sobre supuestos y experiencias distintas [...] *Tres sombreros de copa* forjaron la idea de un autor interesado por las realidades sociales y por su evolución. [...] Todas las represiones que Mihura dejó sueltas en aquella obra, y finalmente eran controladas, constituían una rebeldía vital, inconcreta si se quiere, literaria, pero profunda. (Monleón, 1965: 44)

Mihura, en cambio, había escrito en 1948, escocado de la pelea con sus seguidores: “El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo” (Mihura, 1981: 273). Sobre esta base rompió con la nueva generación

de *La Codorniz*; esa misma base sustentó su descontento y su perplejidad ante el éxito en los círculos jóvenes y minoritarios de *Tres sombreros* que él mismo juzgaba ya insulsa, insoportable. Pero sus resistencias para el estreno de *Tres sombreros* se debían también a miedo a ser tomado por imitador de *La Codorniz* de De Laiglesia; esto es, a rivalidad con el discípulo.

Tres sombreros de copa responde perfectamente a las coordenadas culturales del humor de los años 20 y 30. El ansia de escapar de lo cotidiano se concreta en la sátira de lo burgués, especialmente la boda establecida con señorita formal, como epítome de lo aburrido, lo consabido y lo moralmente asfixiante. Los artistas que arrastran a Dionisio durante una noche, representan la libertad posible y no lograda; es importante el *jazz*, música desenfadada y negra, una especie de barbarie lícita en la Europa de los 20. Partiendo de una única situación inicial—los circenses le toman por un malabarista al verle con los sombreros y él *acepta pasivamente* el equívoco—Mihura desarrolla todo un juego básicamente teatral en el que van quedando en evidencia las limitaciones de “lo normal”, la irritante mediocridad del espíritu burgués identificado con el conformismo. Dionisio es un juguete a merced de una cadena de situaciones que se suceden con una lógica distinta a la habitual y con un lenguaje en el que nada es incoherente. El protagonista conmueve por la derrota que le acarrea su pasividad—esa es su marca—, una derrota en la que no falta ternura ni el anhelo poético de transfigurar lo de todos los días. Esta espléndida farsa, más que a un espíritu de rebelión y enfrentamiento, responde a un ansia, poética, de superar mediante el humor y la imaginación una realidad que ahoga. Sin olvidar del todo la pequeña venganza literaria de Mihura, novio despedido.

La novedad que Mihura aporta con sus *sombreros* está en la línea de sus compañeros de generación aunque los rebasa rotundamente en calidad. Se aparta de las formas teatrales aceptadas al enfatizar las dimensiones significativas del juego pero no pone en cuestión la naturaleza del teatro ni su estructura narrativa tradicional. Su lenguaje, lo mismo que el encadenamiento de las situaciones, es original porque

responde a una lógica distinta de la común; y porque ridiculiza lo tópico, pero sin poner en cuestión la esencia comunicativa del lenguaje. Sus personajes no encajan en los puestos que diseña el engranaje social y sus formas teatrales se orientan hacia la farsa y la tragicomedia. El pesimismo que se desprende de *Tres sombreros* es más vital, caracteriológico, que filosófico; no procede de la radical negativa de la angustia existencialista sino de la poesía de quien anhela y no logra trascender lo cotidiano. *Tres sombreros de copa* es un ejemplo sobresaliente del teatro como evasión de lo cotidiano.

No sin advertir que me parece punto de dilucidación poco rentable, abordemos la inevitable cuestión de si *Tres sombreros* es un ibérico precedente del Teatro del Absurdo. En el contexto cultural en que surgió la obra encontramos dos elementos: el nuevo humor del que Mihura participa plenamente y la auténtica vanguardia, de la que Mihura no participa—sus intereses y ambiente son completamente ajenos—pero con la que coincide en algunos rasgos corticales que han permitido rápidas conclusiones sobre su vanguardismo y absurdismo, valores sin los que la obra se explica perfectamente.¹⁰⁾ En suma, creo que quien lo desee puede ver en *Tres*... una obra del absurdo—un absurdo formal—pero, en rigor, no es tal cosa.

Durante el franquismo esta cuestión alcanzó a veces tintes de reivindicación nacionalista, una especie de trasnochada autarquía cultural en tiempos de liberalismo—sólo—económico. London (1997) ha descrito las actitudes del público hacia el teatro extranjero y sus inherentes valores no españoles. La recepción sistemáticamente devaluada de lo extranjero afectó al teatro de vanguardia parisino—Becket, Ionesco—al que se despojó de su elemento tragicómico;¹¹⁾ y ahí es donde los autóctonos humoristas “del disparate” jugaron involuntariamente un papel degradador de la vanguardia forastera que, supuestamente, no hacía sino imitar—y mal—lo que aquí ya se hacía bien. Pero

10) Lo han explicado con detalle London(1989) y De Miguel(207-25).

11) Pueden verse los casos de Anouilh, Cocteau y Giraudoux en los trabajos de Valderrama.

hay más: a esa aguada vanguardia se le dio un marchamo de modernidad oficial que cerró el camino a los autores de la “Generación realista”, más problemáticos para el régimen porque hablaban con la tradicional estética de la claridad. En definitiva, aparte de parar los pies a los autores más incómodos, el “absurdo español” sirvió para mantener al norte de los Pirineos a la auténtica vanguardia.

Con Jardiel y Mihura la comedia de humor agota sus posibilidades de novedad, como le pasó a la primera *Codorniz*. Ellos dos hicieron prácticamente todo lo que se podía hacer; llevaron la renovación del humor a un punto desesperado en el que no cabía sino la mecanización o la aproximación al paradigma de la comedia. Neville aún aporta algún resplandor, aunque demasiado fugaz. La vía de la mecanización la recorren, muy dignamente, Antonio de Lara “Tono” y, con menos dignidad, Carlos Llopis y otros autores cada vez más francamente festivos. La otra vía es la de López Rubio, Ruiz Iriarte y, solo muy parcialmente, Calvo Sotelo, cada vez menos humoristas, que a través de una fantasía que entronca con Alejandro Casona nos dejan ya en la vecindad de un modelo de comedia costumbrista, el de Luca de Tena y Pemán.

V. José López Rubio

Con López Rubio se produce un primer desplazamiento desde el epicentro del grupo de humoristas. Es verdad que López Rubio consideró el humor como un rasgo central de su carácter y de su obra (Cortés, 7a y 7b), que vivió a fondo la aventura de Hollywood—quizá es el más influido por el espíritu de la comedia americana de Frank Capra o Billy Wilder cuya versión actual es Woody Allen—, que colaboró en *Buen Humor* y *Gutiérrez*, que escribió y dirigió cine. Pero su humor—fuera de sus comienzos, de un dadaísmo poético y algo mihurano, poco amigo de la acumulación—es un humor con unos recursos distintos, que conforman una actitud ante la vida invenciblemente escéptica. Sólo

ocasionalmente recuerda su humor al de sus amigos de *La Codorniz*, con la que tuvo muy poco que ver (Cortés, 7b); lo curioso es que fuera él precisamente quien más contribuyó a divulgar el concepto de “otra” generación del 27 con su discurso de ingreso en la Academia, cuyo sillón “ñ” ocupó en 1983. Su actitud ante la creación literaria fue, en general, más exigente; “soy menos decente que tú en literatura y cedo con más facilidad a las presiones del éxito fácil”, le escribía Jardiel en los años 30 (Torrijos, 1997a: 112). Se dejó influir profundamente por Unamuno como filósofo, sentía pasión por él y probablemente de él heredó una angustia existencial y religiosa que ha revelado con pudor su estudioso y amigo filial José María Torrijos.¹²⁾ Aparte de este escepticismo intelectual, procede también de Unamuno “el desdoblamiento de la personalidad”, como precisa López Rubio en la entrevista de Cortés, algo desmañada pero útil (9). Otra referencia fundamental es Pirandello, con quien comparte la idea de que la vida es teatral en esencia; la convención según la cual la escena es la realidad se revuelve: la realidad no es sino una escena. La metateatralidad, muy presente en López Rubio, conecta con la incertidumbre acerca de la realidad, la verdad, la personalidad. La tercera referencia inexcusable es Óscar Wilde, por su sentido del diálogo. López Rubio se siente fuerte haciendo hablar a sus personajes en una situación; ese es su concepto de lo teatral, el secreto (López Rubio, 1950), por encima de la construcción, en la que no se sentía muy ducho: “No soy un autor que construya muy bien las comedias. Quizá las hable muy bien, pero construirlas, no” (Cortés 10a). No hay que olvidar, además, que estos autores fueron contratados por la Fox y la Metro justamente para construir diálogos de las versiones en castellano de películas de éxito. En el caso de López Rubio es fácil deducir su aproximación al mundo de la comedia americana, como señalan, por

12) Desde 1967 López Rubio pasaba tres o cuatro temporadas al año en el convento carmelita de las Batuecas como un humilde lego llevando rigurosa vida conventual y dedicado a las tareas más modestas, como ha contado el prior (“La vida oculta monástica de López Rubio”, *abc* 7 abril 1996). En la Introducción al curioso poema *Son triste* de López Rubio, Torrijos aporta detalles sobre los años y las conexiones cubanas del autor.

ejemplo, Torrijos en su útil introducción a *La otra orilla* (1995: xxxviii) o Francisco Nieva (87c). Es posible citar también la tradición española que desde Cervantes, Calderón, Azorín, Lorca o Casona plantea el problema de lo aparente y lo real.

Sus claves son, pues, el humor escéptico y un concepto lúdico del teatro que lleva tanto a la metateatralidad como a un alto ejercicio del diálogo en situación dramática. Los temas giran en torno al conflicto entre la realidad y la ilusión, la presencia de la fantasía, lo irreal y lo sobrenatural en un ambiente realista. El resultado es un teatro bastante intemporal, nada localista, “ligeramente desespañolizado o desrinconado” (Nieva, 87a), con una finura literaria que a Oliva (1989: 121) parece frialdad y anemia, y que, según Monleón, cambió y dignificó “los rumbos literarios de la escena conservadora española” (1996: 60b).

Su obra es variada y —también en esto se diferencia de Jardiel, Mihura o Neville— ha recibido poca atención crítica; existe sólo el buen estudio de conjunto de Holt, en inglés, y la muy informativa contribución de Torrijos (1995). Su primera obra publicada fueron cuentos y novelas dentro del tan mentado grupo humorístico. Cuentos para *Gutiérrez* sobre un bebedor de luz, unos médicos prosopopéyicos que dejan morir a un enfermo o un monedero falso tan competente que es descubierto al usar billetes buenos. *Cuentos inverosímiles* (Madrid: Caro Raggio. 1924) es una colección de historias cortas y “sketches” como “El concierto”, “Si yo fuera un ladrón” o “Tía Germana”, narrada esta última desde la perspectiva de un niño de ocho años que habla de su maniática tía que cree haber muerto y no existir sino como alma incorpórea. Al final, entrando en su juego, le recomiendan que se vaya al Purgatorio y la meten en un convento, donde al fin muere realmente. *Roque Six* (Madrid: Caro Raggio. 1928) reeditada en 1986,¹³⁾ es la historia de las reencarnaciones de Roque Fernández en personalidades tales como niño español, empleado francés, pastor protestante americano, conspirador rumano, bebé que muerde a la enfermera y es arrojado por la ventana o hermano gemelo que riñe con *el otro* por la misma novia, lo

13) En Seix Barral. La comentó Martínez Cachero y la estudió por dos veces Calvi.

mata y se suicida. Ambos libros tienen en común el tratamiento vanguardista de lo inverosímil, el juego con lo irreal y un humor con ribetes poéticos y amargos.

Su obra estrictamente dramática se desarrolló en dos períodos: antes de la guerra y a partir de los años 50. Dedicado al cine en Estados Unidos y España, López Rubio no vuelve al teatro hasta 1949, con *Alberto*: otra vez en una pensión, más elegante ahora, y otra vez el tema de la ilusión y la realidad. Alberto es un personaje que los huéspedes inventan para sustituir a la patrona ausente. La ilusión realizada da lugar a un metateatro que implica la fe en el poder del hombre para ir más allá de lo real.

La obra más célebre de López Rubio, *Celos del aire* (1950), tenía quince años cuando se estrenó en enero de 1950. El primer acto estaba listo en 1935 y el segundo se empezó a escribir en México en 1938. Así que no es extraño que la obra presente fuertes conexiones con la estética de la preguerra. El complicado mecanismo escénico entre los dos matrimonios jóvenes y el matrimonio de ancianos que les contempla metateatralmente, está orientado, con todas sus sutilezas, a poner de relieve todo lo que el teatro tiene de artefacto. Unas movedizas relaciones entre lo verdadero y lo fingido—engañar con el enredo y verdad—, un planteamiento en que vida y teatro se confunden—Enrique, el comediógrafo, y los ancianos—, la autoparodia de la comedia convencional—celos, adulterio—, eso es *Celos del aire*.¹⁴⁾

La otra orilla (1954) es posiblemente su comedia más fresca hoy. Con su apariencia de comedia policíaca, vuelve en cierto modo a lo que fue su primer estreno o su relato de reencarnaciones de 1928 con la insólita situación inicial que se crea cuando una serie de personajes recién muertos en un crimen pasional asisten a todo lo que sucede a continuación. La presencia simultánea e incomunicada de vivos y muertos permite a estos—teatro dentro del teatro—

14) Ver el análisis de Zatlín 1989. El autor torció el desenlace para evitar el adulterio (Cortés, 6-7), hecho que quita acidez a la obra pero no anula su planteamiento esencialmente lúdico—aparte del fondo humorístico que, en su contexto, tienen las afirmaciones del autor.

conocer muchas verdades que les afectan. Bajo el aparente aspecto humorístico, todo este juego de teatralización deliberada deja al descubierto las hipocresías y los egoísmos crueles que nos rodean a diario. La situación imaginativa, irreal y fantástica de que parte la comedia revela la verdad, poco halagüeña, que se esconde en las relaciones humanas. *La otra orilla* es una peculiar versión del “*theatrum mundi*”, un juicio Final adelantado que, en medio del juego entre la verdad y las apariencias, lleva a preguntarse: ¿cómo nos comportaríamos si fuéramos siempre conscientes de que alguien nos ve, de que la realidad no se agota en la apariencia?

La venda en los ojos (1954) trata del abandono de la realidad por la ilusión, una ilusión que desborda la realidad de manera original y compleja. La familia de Beatriz, esposa abandonada que finge no saberlo, convierte su hogar en una casa de locos voluntarios. Cuando el marido regresa, la locura de Beatriz da paso por un momento a una terrible verdad y a una vuelta a la ficción creadora que tiene algo de condena. El resto de las comedias de López Rubio buscan nuevos caminos sin abandonar estas mismas claves. En conjunto, sin embargo, no logró acertar y poco a poco fue retirándose de los escenarios y empleándose en otras tareas conexas, en el cine, la televisión o la teatralización de personajes históricos como en *Entrevista con la Madre Teresa* (Madrid: bac. 1982).¹⁵⁾ *Veinte y cuarenta* (Tº Español, 1951) es una comedia sobre el amor, el matrimonio y el horror a la trivialidad en las relaciones hombre-mujer. *Una madeja de lana azul celeste* (Tº Reina Victoria, 1951) es un buen ejemplo de la habilidad de López Rubio con el diálogo y la psicología femenina, con cierta acidez de fondo.

En el caso de López Rubio, las traducciones y adaptaciones son algo más que un trabajo secundario, no sólo por su abundancia sino por su relieve, continuidad y firme conexión anglosajona: *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1951), *La plaza de Berkeley*, de J.L. Balderston y J.C. Squire (1952), *La importancia de*

15) Para televisión *Al filo de lo imposible*, 1969 y *Muje-res insólitas*, 1976; en cine, diálogos, guiones, dirección (más detalles en Torrijos, 1995).

llamarse Ernesto, de Oscar Wilde (1953), *Liliom*, de Ferenc Molnar (1955), *Al sur del Pacífico*, de Ó. Hammerstein y J. Logan (1955), *Lecciones de amor*, de Pittigrilli (1956), *Réquiem por una mujer*, de William Faulkner-Albert Camus (1958), *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller (1958), *El milagro de Ana Sullivan*, de W. Gibson (1961), *El hombre de La Mancha*, de D. Wasserman (1966), *Sonrisas y lágrimas*, de H. Lindsay (1968).

Desde su óptica no española Holt ha afirmado: “Distracted by the surface brilliance and humor of many of his plays, some observers have failed to perceive the serious implications that underlie the subtle dialogue and the dramatic situations of his more important works” (7).

VI. Víctor Ruiz Iriarte

Ruiz Iriarte (1912-1982) mantiene conexiones distintas pero firmes con los años de preguerra. Aunque el humor no falta en su obra, por edad y por conexiones no perteneció al grupo de los humoristas, y no se inició por la vía del humor sino por la aspiración antirrealista hacia la fantasía y lo poético, heredada de Casona y García Lorca (García Ruiz, 1987d). De una u otra forma siempre buscó una combinación de ficción y realidad mediante la insinuación inteligente, verdades envueltas en mentiras. Su teatro añade un paso más al alejamiento de López Rubio respecto al teatro de humor puro y progresa en la gama (que aquí planteo) hacia la comedia de corte realista. Probablemente sea Ruiz Iriarte el autor donde se den en dosis más equilibradas elementos de los dos polos: estructura tradicional basada en el diálogo y la situación; radicación en la comedia como género, por un lado. Por otro, búsqueda de dimensiones no realistas, concepción del teatro como juego, humor e ingenio, modelos foráneos para la renovación de la comedia. Él, más que López Rubio y Neville, está en el epicentro de denominaciones como “comedia de la felicidad” (Ruiz Ramón, 1975: 314-15), “Tres curanderos de la realidad” (Pérez Minik, 1961:

249-61) o en general “comedia de evasión”. Una pequeña ruptura con la tradición teatral local, claramente insuficiente a los ojos de la generación posterior, bien representada por Monleón (1971).

El teatro de Ruiz Iriarte evoluciona sin violencia en tres fases que se acomodan fácilmente a las tres décadas en que estrenó: los 40 marcan un predominio de la imaginación; en los 50 toma cuerpo el reflejo social; en los 60 el tono se vuelve más preocupado.

El resultado es un teatro de la imaginación o del sueño, en el que se pretende organizar un mundo poético en torno a una idea trascendentalista y donde son frecuentes las “instituciones de felicidad”. *Un día en la gloria* (1944, por el Teatro Español Universitario) satiriza, en un acto, la idea de la inmortalidad y los sueños del prosaico siglo xx; el espacio es la gloria, lugar donde se encuentran Napoleón, Don Juan, Sara Bernhardt, y adonde llega el actor Robert Lorry cuya fama no aceptan los otros gloriosos. En *El puente de los suicidas* (1945), su primer estreno profesional, comedia muy casoniana,¹⁶ hay un “profesor de felicidad” que reúne en su casa a una serie de suicidas para darles una nueva vida cuya base es la imaginación y la capacidad de ensueño. Roto momentáneamente ese ámbito de ficción, el poder de la ilusión prevalece y hace posible la felicidad. A estas dos siguen otras comedias donde reaparecen de una u otra forma las situaciones inverosímiles, los ámbitos cerrados donde reina la imaginación y se aprende a soñar, los personajes algo esquemáticos que ilustran una idea o tesis central.

El landó de seis caballos (1950) supone la culminación de esta primera etapa y el tránsito hacia un segundo modo más cercano a la realidad inmediata. *El landó*, debut de José Luis Alonso como director de escena, es la más celebrada de las “comedias de evasión”, y prácticamente la única que se recuerda de Ruiz Iriarte, aunque sólo en parte es buena muestra de su teatro. Todo el juego de la comedia consiste en el conflicto entre el ámbito de la realidad ordinaria que aportan los visitantes de la finca Las Colinas y el ámbito de la imaginación y el tiempo detenido que allí ha levantado la

16) Para las relaciones Casona-Ruiz Iriarte ver García Ruiz (1987c: 54-58).

anciana Adelita con los enloquecidos servidores del difunto duque. El paso por aquel reino de ficción termina por mejorar a cuantos se acercan a él y llena de sentido la vida de Isabel, que ingresa definitivamente en ese mundo y esa lógica distintas. En la última escena, Isabel, al frente del supuesto landó—que no es más que un viejo sillón en medio de una vetusta sala—, conduce a los ancianos “¡A la felicidad!”. Una modesta y mesocrática teoría de la felicidad y de la vida en el marco de una farsa ni popular ni intelectual.

En los años 50 poco a poco abandona Ruiz Iriarte el intento de conectar con el público a base de interpretar sus presuntos sueños—fórmula que no funcionaba—y pone el acento en la presentación de unos personajes y unos conflictos que resulten más cercanos a la experiencia de todos los días: un teatro de reflejo social pero oculto bajo la perspectiva deformante de la farsa. Ruiz Iriarte captó al público con un sincretismo de géneros que permite la presencia de lo grave bajo la aparente ligereza; también un fugaz didactismo y poesía recubiertos en la envoltura de la ironía y la farsa, al margen de un realismo más o menos mimético. Se diría también que este giro supone, en cierto modo, un redescubrimiento del humor, una aproximación a la comedia de un Mihura o un López Rubio, quizá por su amistad cada vez más estrecha con este, quizá también por las naturales influencias de los estrenos que triunfan desde 1950. Como consecuencia, se produce un aumento de la acción, un cultivo más intenso de las situaciones dramáticas y un mejor tratamiento de los personajes, especialmente femeninos, que o bien se ven obligados a fingir para lograr su objetivo —“el pobrecito”—o a dejar pasar la vida melancólicamente a su lado—“el contemplativo”. Fingimiento y paradoja, en palabras de Zatlín (1980: 52).

La etapa de los años 60 supone una notable disminución de estrenos y un intento de no perder el paso con una sociedad que cambia y que Ruiz Iriarte condena por su frivolidad. Es un teatro para su público, numeroso pero que no se renueva. La fórmula anterior—ironía más actualidad—se impregna de un tono más crítico, más preocupado, más dramático, sin que desaparezca el humor. Sus personajes son hombres que se enfrentan a la crisis de la madurez y a los efectos del tiempo: el

contraste entre lo que se quiso ser y lo que se ha sido, la corrupción de la pureza juvenil. El personaje ahora es el “triunfador” caído. Presionada por la necesidad de mostrar la colisión entre presente y pasado, la estructura experimenta una notable adaptación a las técnicas del recuerdo, el contrapunto y la metateatralidad. Estos rasgos se encarnan bien en *El carrusel* e *Historia de un adulterio*, dos comedias interesantes y desatendidas, que contrastan vivamente con la imagen fija de este autor, procedente de *El landó de seis caballos*.

En *El carrusel* (1964) Daniel, hombre brillante e influyente, confiesa a un comisario—su conciencia—lo ocurrido en su familia, aparentemente feliz, pero minada por la incomunicación entre padres e hijos, y causa de un suicidio. Es una llamada de atención a la burguesía sobre la disolución social a que conducen sus planteamientos egoístas. “El tiempo le ha pervertido sin piedad, escandalosamente. Porque de aquel mozo limpio [...] que fue en 1939 ya no queda nada en este hombre encanecido. Porque Daniel Sandoval piensa que ha dado demasiado para recibir muy poco” (Ruiz Iriarte, 1967: 10). *Historia de un adulterio* (1969), la más representativa de las preocupaciones del autor en esta etapa de madurez, es más compleja en su exposición.¹⁷⁾ Consiste en la dramatización de un problema de conciencia de Ernesto Luján, que ve trágicamente limitada su capacidad de decisión por las ataduras que ha ido creando a su alrededor con el paso de los años. Apoyado en un doctor como confidente, Ernesto intenta aclarar la gran pregunta: ¿sabe Jorge que su éxito en la empresa se debe a que Rosalía, su mujer, es la amante del jefe, Ernesto? Los diversos planos narrativos y temporales y un interesante juego con la convencionalidad teatral componen una red de intereses e incertidumbres en la que Ernesto queda prisionero sin poder cambiar de vida ni alcanzar una verdad que busca desesperadamente porque compromete su vida entera.

El teatro de Ruiz Iriarte,¹⁸⁾ modesto quizá y sin grandes pretensions

17) Ver García Ruiz (1987b). Según Zatlín *Historia de un adulterio* (1978) presenta el planteamiento pirandelliano más deliberado de toda su obra. Mira Nouselles (292-97) la comenta desde la perspectiva postmoderna del deseo.

intelectuales, ha generado poca masa crítica y ha desaparecido de los escenarios españoles. Con un montaje adecuado, podría recuperarse alguna de las piezas de imaginación; el resto, tan pegado al momento de su estreno, quizá quede como un testimonio de una época y su sensibilidad.

18) Existen dos estudios de conjunto: Zatlin (1980) y García Ruiz (1987a); y un pormenorizado análisis de cinco obras (García Ruiz, 1987c).

Bibliografía

- Alás-Brun, María Montserrat. 1995. *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: ppu.
- Bobes Naves, M^a del Carmen. 1993. "El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela." Cristóbal Cuevas García(ed.). *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Barcelona: Anthropolos. 119-38.
- Calvi, Maria Vittoria. 1991. "La infancia perdida de *Roque Six*." Gabriele Morelli(ed.). *Ludus: cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Madrid: Pretextos. 353-66.
- _____. 1991. "*Roque Six*, romance d'avanguardia." Carla Prestigiacomo y M. Caterina Ruta(eds.). *Dai Modernismi alle Avanguardie*. Palermo: Flaccovio Editore. 181-90.
- Conde Gueri, M^a José. 1984. *El teatro de Enrique Jardiel Poncela. Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- _____. 1986. "Hacia una semiótica del mensaje escénico humorístico: el teatro de Jardiel Poncela." Miguel Ángel Garrido Gallardo(ed.). *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid: csic. 735-40.
- Cortés, Eladio. "Charla con José López Rubio." *Estreno*, 4(2): 6-11.
- Cuevas García, Cristóbal. 1993. *Jardiel Poncela*(ed.). *Teatro, vanguardia y humor*. Barcelona: Anthropolos.
- De Miguel, Emilio. 1997. *El teatro de Miguel Mihura*. 2^a ed. revisada. Salamanca: Ediciones Universidad.
- De Paco, Mariano. "Miguel Mihura y su teatro." *Monteagudo*, 60 (1978): 9-19.
- Díez, Emeterio. "Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión." *Acotaciones*, 5 (2000): 73-89.
- Díez Canedo, Enrique. 1968. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. 4 vols. México: Joaquín Mortiz.
- Flórez, Rafael. 1966. *Mío Jardiel. Biografía de un hombre que está debajo de un almendro en flor: Enrique Jardiel Poncela*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Lorenzo, Luciano. 1980. "El teatro." en Domingo Ynduráin(ed.). *Historia y Crítica de la Literatura Española (al cuidado de Francisco Rico). Época contemporánea: 1939-1980*. Vol. 8. Barcelona: Crítica. 556-75.
- García Ruiz, Víctor. 1987a. *Víctor Ruiz Iriarte, autor dramático*. Madrid: Fundamentos.
- _____. "Los planos temporales en *Historia de un adulterio* de Víctor Ruiz

- Iriarte." aa. vv. 1987b. *Da Semiótica. Actas do I Coloquio Luso-Espanhol e do II Luso- Brasileiro de Semiótica*. Lisboa: Vega Universidade. 9-16.
- _____. 1987c. *Víctor Ruiz Iriarte, análisis semióticos*. Madrid: Fundamentos.
- _____. 1987d. "Víctor Ruiz Iriarte, inédito." *Estreno*, 13(2): 16-20.
- _____. 1995. "El joven Jardiel en su contexto: los compañeros y la crítica." *Estreno*, 21(1): 32-37.
- _____. 1999. *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Pamplona: Eunsu.
- Holt, Marion P. 1980. *José López Rubio*. Boston: Twayne.
- Jardiel Poncela, Enrique. 1934. *3 comedias con un solo ensayo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. 1943. "Prólogo a la comedia *Madre, el drama padre*. Lo moral y lo inmoral." *Tres proyectiles del 42*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. 1953a. "Entrevista universal." *Teatro*, 4: 29-32.
- _____. 1958. "Entreviú del editor con el autor." *Obras completas de Enrique Jardiel Poncela*. Vol. 3. México: ahmex. 1787-1805.
- _____. 1964. *Obras Teatrales Escogidas*. Madrid: Aguilar.
- _____. 1995. *Eloísa está debajo de un almendro*. Ed. Fernando Valls. Barcelona: Vivens Vives.
- Jardiel Poncela, Evangelina. 1999. *Enrique Jardiel Poncela: mi padre*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, Mariluz. 1953. "Enrique Jardiel Poncela." *Teatro*, 4: 27-28.
- Lara, Fernando, y Eduardo Rodríguez. 1990. *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- London, John. 1989. "Miguel Mihura's Place in the Theater of the Absurd..." *Alec*, 14: 79-96.
- _____. 1997. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. Londres: W.S. Maney & Son (for the Modern Humanities Research Association)
- López Rubio, José. "Un elemento decisivo en la comedia. El secreto del diálogo." *Informaciones* (8 abril 1950): s.p.
- _____. 1983. *La otra generación del 27*. Madrid: Real Academia Española.
- Martínez Cachero, José María. 1987. "Las seis vidas de Roque Fernández." *Saber/Leer*, 5: 8-9.
- Mihura, Miguel. 1947. *Tres sombreros de copa*. *Teatro*. Madrid: Editora Nacional. Incluye *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. El caso de la mujer asesinadita*.

- _____. "Soy un autor sin etiquetas." *El país* (1976.12.16.), 27.
- _____. 1977. "Introducción." en *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*. Madrid: Castalia.
- _____. 1978. *Antología 1927-1933*. Madrid: Prensa Española.
- _____. 1981. *Mis memorias*. Barcelona: Ediciones Mascarón.
- _____. 1994. *Cuentos para perros*. Julián Moreiro(ed.). Madrid: Bruño.
- Mira Nouselles, Alberto. 1996. *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*. Valencia: Universidad.
- Monleón, José. 1965. "La libertad de Miguel Mihura". Miguel Mihura. *Teatro*. Madrid: Taurus, 43-52.
- Monleón, José. 1971. *Treinta años de teatro de la derecha*. Madrid: Tusquets.
- _____. "La inteligencia domesticada, en los tiempos oscuros." *La Vanguardia* (5 marzo 1996): 60.
- Montero Padilla, José. 1999. *Literatura y vida en Madrid. De Tomás Luceño a Enrique Jardiel Poncela*. Madrid: Rubiños-1860.
- Nieva, Francisco. "Elegante y diáfano." *abc* (1996.3.4.), 87.
- Oliva, César. 1989. *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- Oliva, César, y M^a Francisca Vilches. 1999. "El teatro." *Historia y Crítica de la Literatura Española (al cuidado de Francisco Rico). Época contemporánea: 1939-1975. Primer Suplemento*, Vol. 8 / 1. Santos Sanz Villanueva(ed.). Barcelona: Crítica. 559-604.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. 1995. *Manual de literatura española. Vol. 14. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Pamplona: Cénlit.
- Pérez Minik, Domingo. 1961. *Teatro europeo contemporáneo: su libertad y compromisos*. Madrid: Guadarrama.
- Rivas Cherif, Cipriano. 1991. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional*. Valencia: Pre-textos.
- Rodríguez de la Flor, José Luis(ed.). 1990. *El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte) M. Mihura. E. Jardiel Poncela. R. Gómez de la Serna. E. Neville. A. Robles. J.L. López Rubio*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Rof Carballo, Juan y otros. 1966. *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional.
- Ruiz Iriarte, Víctor. 1967. *Teatro Selecto*. Madrid: Escelicer.
- Ruiz Ramón, Francisco. 1975. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid:

Cátedra.

- Sanz Villanueva, Santos. 1994. *Historia de la literatura española*. Vol. 6 / 2. 5ª ed. Barcelona: Ariel.
- Seaver Jr, Paul W. 1992. *El primer período de Enrique Jardiel Poncela, 1927-1936. Valoración del humorismo de un iconoclasta español*. San Francisco: Mellen Research up.
- Torres Nebrera, Gregorio. 1993. "Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos." en Cristóbal Cuevas García(ed.). *Jardiel Poncela. Vanguardia, teatro y humor*. Barcelona: Anthropos. 227-57.
- _____. "La comedia durante el franquismo o la sonrisa de la platea." *ade Teatro*, 82: 115-27.
- Torrijos, José María. 1995. "Introducción. Bibliografía. Biografía." en José López Rubio. *La otra orilla*. Madrid: Sociedad General de Autores de España. i-lxii.
- _____. 1996. "Introducción." en José López Rubio. *Son triste*. Motril: Ayuntamiento de Motril-Ediciones Ubago. 9-49.
- _____. 1997a. "Los dos Jardieles (I). Cartas inéditas de Jardiel Poncela a López Rubio." *Nueva Revista*, 50: 104-19.
- _____. 1997b. "Los dos Jardieles (II). Cartas inéditas de Jardiel Poncela a López Rubio." *Nueva Revista*, 52: 94-104.
- Tubau, Iván. 1973. *De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1936-1969)*. Madrid: Juan March-Guadarrama.
- Valderrama Pascual de Pobil, Amalia. 1989. "La recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en el ámbito escénico español..." *Investigación Franco-Española*, 2: 147-74.
- _____. 1990. "La recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en el ámbito escénico español..." *Investigación Franco-Española*, 3: 125-60.
- Valls, Fernando y Roas, David(eds.). en Enrique Jardiel Poncela. 2000. *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Madrid: Espasa Calpe.
- Villalba García, Ángeles. "El humor y la renovación teatral de preguerra." *Gestos*, 12: 53-70.
- Zatlin, Phyllis. 1978. "The Pirandellism of Víctor Ruiz Iriarte." *Estreno*, 4(2): 18-21.
- Zatlin Boring, Phyllis. 1980. *Víctor Ruiz Iriarte*. Boston: Twayne.
- Zatlin, Phyllis. 1989. "López Rubio and the Well-Made Metaplay." *Modern Drama*, 32(4): 512-20.

278 *Revista Iberoamericana*, 19-2

Víctor García Ruiz

Depto. de Literatura Hispánica, 31080 Pamplona

Universidad de Navarra, España

E-mail: vgruiz@unav.es

Fecha de llegada: 20 de septiembre de 2008

Fecha de revisión: 10 de octubre de 2008

Fecha de aprobación: 17 de octubre de 2008