

TRES SOMBREROS DE COPA

MIGUEL MIHURA

TEMAS PARA LOS PROFESORES

(Los números de las páginas, vayan o no entre corchetes, corresponden a la edición de la colección *Austral*.)

1. CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

A lo largo de la vida de Miguel Mihura suceden suficientes hechos como para terminar con el optimismo de cualquiera: el terremoto de San Francisco (1906), la Semana Trágica de Barcelona (1907), la Primera Guerra Mundial (1914-1919), la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931), la Guerra Civil española (1936-1939) o la Segunda Guerra Mundial (1939-1941). En Europa se han desarrollado diversas tendencias teatrales que pudieran haber influido en *Tres sombreros de copa*.

a) En 1881 el ensayo de Zola *El Naturalismo en el teatro* fija para el teatro las ideas ya apuntadas en la novela: el escenario es una pintura de la vida real en el que hay que poner a un hombre de carne y hueso sacado de la realidad. Esta línea culminará con Stanislavski e Ibsen.

b) La reacción **contra** ese **Naturalismo** viene de mano del **Simbolismo**, que en el teatro supone la revalorización del lenguaje poético, de la imaginación. El espacio escénico se usa para expresar y provocar estados de ánimo. Uno de sus máximos representantes será Artaud.

c) Teatro **comprometido y político** de Bertold Brecht que trata de poner de manifiesto las contradicciones de las conductas y de la sociedad que las genera.

d) Teatro del **absurdo**. Pirandello propone en este teatro el problema de la identidad, el **choque de apariencia y realidad**... Los autores que posteriormente se consideran como pertenecientes a este tipo de teatro, como Eugène Ionesco, quizá tengan alguna deuda con Mihura. Algunos opinan que si *Tres sombreros de copa* se hubiera estrenado o publicado en su momento, sería un precedente del teatro del absurdo por su uso del lenguaje y las situaciones que aparecen en escena. Esta comedia y su autor se sitúan en un contexto de cambio, entre las dos guerras europeas del siglo XX. M. Mihura, cuando publica esta obra, en 1932, tenía veintisiete años, y seguramente ya conocía las tendencias vanguardistas renovadoras, y también había vivido intensamente el teatro por dentro como hijo y nieto de actores.

e) En cuanto al **teatro de vanguardia**, ya el **Expresionismo** había intentado recuperar, en reacción al **Naturalismo**, la problemática interior del hombre, especialmente en lo que tiene de abstracto y genérico, y, por ello, había utilizado la imagen sen-

sible (o «traslación física»), para representar en el ámbito externo la realidad interior, irrepresentable. También Mihura utiliza la traslación física a lo largo de la obra, desde la colocada habitación inicial, donde se va a desarrollar toda la acción, hasta los sombreros y todos los componentes de la fiesta nocturna, incluida la carraca, que quieren ser imágenes sensibles de la problemática interior del individuo en una determinada sociedad.

La **dramática vanguardista del siglo XX**, en su intento de suplantar la infraestructura tradicional por una nueva fórmula dramática, aprovecha categorías de otros contextos, especialmente de los géneros secundarios heredados del teatro griego y del latino, para integrarlos en una configuración distinta. Entre estas categorías privilegiadas están:

- a) Las formas no verbales del teatro: efectos escénicos puros, como números de circo, acrobacias y todo género de mimo, propio del teatro popular.
- b) El tratamiento risible y burlesco de los problemas de la vida cotidiana, mediante el humor y la degradación del lenguaje, a veces de forma irracional e incongruente, como aparece en Aristófanes y Apuleyo.
- c) La incorporación de lo onírico y subconsciente, para ampliar el mundo material hacia un mundo libre de las resistencias de la lógica, y privilegiando lo mágico, lo fantástico. (Estas proyecciones ya aparecen en la *Divina Comedia* de Dante y en el teatro alegórico de Calderón).

A este nuevo teatro, que además rechaza todas las convenciones del teatro tradicional, se le llamará, a mediados de siglo, **teatro del absurdo**. *Tres Sombreros de Copa*, de Mihura, reúne todas las características de dicho teatro, esto es, **rechaza las convenciones del teatro burgués**. Aunque, en apariencia, conserve la estructura tradicional de la comedia en planteamiento, nudo y desenlace, con las unidades de acción, lugar y tiempo, contiene una crítica despiadada a las convenciones de una sociedad llena de tópicos y clichés: tópicos sentimentales y cursis; convenciones de moral puritana; ceremonias y normas fijadas de la vida burguesa, etc. Mihura no se refiere expresamente al teatro burgués, pero entiende por el término «burgués» lo mismo que posteriormente entenderá Ionesco: «el pequeño burgués es para mí el hombre de los slogans, que no piensa por sí mismo sino que repite verdades dadas, y por eso muertas, que otros le han impuesto. En suma, el pequeño burgués es el hombre dirigido» (Ionesco 1965).

En *Tres sombreros de copa* se plasman las tres líneas integradoras del teatro del absurdo: comunicación no verbal, humor, tratamiento onírico.

1ª. **Utilización de lo no verbal** con efectos escénicos puros propios de circo o de revista: los sombreros de copa, que dan título a la comedia, simbolizan el encuentro de dos mundos, el respetable y el del circo. La fiesta nocturna se exterioriza en numerosos signos: botellas, latas vacías, sombras, seres extraños, etc. Otros objetos tienen un tratamiento irónico: la pulga que pica a Dionisio, la bota bajo la cama, los regalos que saca del bolsillo El Odioso Señor, los instrumentos con que atiende don Rosario a sus huéspedes, como el cornetín, la botella de agua caliente, etc. Todo remite a una sociedad convencional que no puede pervivir.

2ª. **El humor en la degradación del lenguaje:** los nombres de los personajes respetables, don Rosario y don Sacramento, tienen connotaciones femeninas y religiosas, que llevan a una sociedad dominada por el hombre y por la convención religioso-social. Existen varios personajes que no tienen nombre propio, como ocurre en el Expresionismo, porque representan no al individuo, sino al tipo o clase, por ejemplo, El Odioso Señor, que es el más rico de la provincia.

El humor es el recurso utilizado para oponer la vida tradicional provinciana, llena de convencionalismos sociales, con la vida libre, en un enfrentamiento revulsivo, que explica el que la obra fuese malentendida por espectadores burgueses de mentalidad lógica. Este enfrentamiento de dos visiones del mundo afecta también a los personajes, porque resultan infantiles, inmaduros, desconocedores de la vida, como el protagonista, que se ha ido haciendo más adulto pero no ha sabido sobreponerse a la fuerza del sistema tradicional, y esto se refleja en el lenguaje, respetuoso, aunque incongruente, al principio, y espontáneo, libre y sencillo al final, como le había enseñado Paula.

3ª. Por último, **el tratamiento onírico**, propio del teatro del absurdo, ocupa todo el centro de la obra. Cuando Dionisio se ha quedado dormido por el cornetín arrullador de don Rosario, mientras piensa en Margarita, irrumpe Paula, la otra imagen de mujer más joven, más alegre y más libre, y vive con ella el sueño nocturno de la libertad, convertido en artista de malabares. Pero pronto llega el despertar, y debe arreglarse para ir a la boda, con el recuerdo de la experiencia vivida y soñada.

Este conjunto de rasgos integra *Tres sombreros de copa* en un compendio de textos dramáticos con características comunes y demuestra que M. Mihura fue el precursor, si no el fundador, del teatro del absurdo, porque en ella están incluidos todos sus rasgos caracterizadores.

1.2. BIOGRAFÍA DE MIGUEL MIHURA

Nació en Madrid, en 1905, y murió en 1977. Es uno de los más destacados autores teatrales españoles del siglo XX. Hijo de un actor muy celebrado en la primera década del siglo, desde niño crece en un ambiente teatral, primero lúdico («En lugar de jugar con soldados de plomo, jugaba con pelucas de teatro y con barras de maquillaje...»), y pronto profesionalmente, pues una vez terminado el bachillerato, desiste Mihura de estudiar la carrera que sus padres le indicaban y tras intentar ser músico, estudia idiomas y comienza a pintar. No mucho tiempo después aprovecha la oferta de su padre y asume la contaduría del Teatro Rey Alfonso, lo que compagina con la misión de lector de piezas teatrales francesas para incorporar al repertorio del citado teatro.

Sus comienzos literarios y artísticos fueron como articulista y dibujante, con colaboraciones en diversos diarios y revistas: *La Voz*, *El Sol*, *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *Muchas gracias* y otros. Él mismo contará: «Yo empecé con caricaturas de teatro, de los estrenos, en *Informaciones* (tendría dieciséis años...); Artemio Precioso, el novelista, me contrató para aquel periódico galante que se llamó *Muchas Gracias*; hice dibujos para *La novela de hoy*; entré en *Buen Humor*, cuando su última época, donde colaboraban

Jardiel Poncela, Edgar Neville, Tono, López Rubio, Ernesto Polo...; en ese período, fundaba *K-Hito Gutiérrez* y allí fuimos todos [...] yo hacía un artículo y una historieta semanales».

Durante los años de la Guerra Civil española dirigió la revista *La Ametralladora*, de carácter humorístico y que se realizaba y publicaba en Valladolid; sus trabajos los firmaba con el seudónimo *Lilo*. En 1942 fundó la revista *La Codorniz*, que dirigió hasta 1946. Esta publicación periódica alcanzó un éxito excepcional: en ella colaboraron los mejores humoristas, gráficos y literarios, de ese tiempo y constituye un capítulo de singular importancia en la historia del humorismo español. Sobre su propósito, carácter y espíritu el mismo Mihura dijo: «Yo recuerdo que *La Codorniz* nació para tener una actitud sonriente ante la vida; para quitarle importancia a las cosas; para tomarle el pelo a la gente que veía la vida demasiado en serio, para acabar con los cascarrabias; para reírse del tópico y del lugar común; para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico, y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía. Para decir a nuestros lectores: “No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. Una serie de tipos de mal humor lo han estropeado con sus críticas, con sus discursos, con sus violencias. Y ya no tiene remedio. Vamos a olvidarlo y a procurar no enredarlo más. Y aquí, reunidos, mientras la gente discute y se mata, nosotros, en un mundo aparte, vamos a hablar de las mariposas, de las ranas, de los gitanos, de la luna y de las hormigas. Y nos vamos a reír de los señores serios y barbudos que siempre están dando la lata y buscándole los pies al gato”. Y por eso los señores barbudos los dibujaba Herreros dentro de los bolsillos de sus protagonistas, allí arrinconados, a punto de morir de asfixia.»

Pero en la personalidad de Miguel Mihura sobresale ante todo, de manera eminente, su oficio como autor teatral. Su primera y acaso mejor comedia, *Tres sombreros de copa*, la escribió en 1932, aunque no la estrenaría hasta veinte años después, el 24 de noviembre de 1952, en el teatro Español de Madrid. Entre 1930 y 1932 había realizado el libreto de una de las funciones de la compañía de revistas *Alady*, famoso cantante del momento. Este trabajo le proporciona conocimientos del music-hall que, unidos a su veneración por el circo, demostrará en *Tres sombreros de copa*. Debido a una enfermedad infecciosa de tipo tuberculoso se le realiza una operación de cadera que le obliga a permanecer tres años en cama. En este período de tiempo, «como no le apetecía aprender húngaro por correspondencia», aprovechó para escribir esta comedia. No consigue estrenarla y continúa con su labor periodística y su colaboración en el cine.

En 1939 ya habían subido a los escenarios *¡Viva lo imposible!* o *El contable de estrellas*, escrita en colaboración con Joaquín Calvo Sotelo; *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, en colaboración con Tono, en 1943; y *El caso de la mujer asesinadita*, en colaboración con Álvaro de La Iglesia, en 1946. Los componentes esenciales de su arte de comediógrafo —humor, gracia e ingenio singulares en el diálogo, soterrada emoción, visión comprensiva y aun bondadosa de sus personajes, anticipación del teatro del absurdo— se manifiestan ya en *Tres sombreros de copa*, obra que obtuvo el Premio Nacional de Teatro 1952-1953. Otras destacadas comedias suyas son: *El caso de la señora estupenda*, *A media luz los tres*, *El caso del señor vestido de violeta*, *Sublime decisión*, *Melocotón en almíbar*, *Maribel y la extraña familia* (Premio Nacional de Teatro

1959-1960), *Ninette y un señor de Murcia*, *La decente* (Premio *Espinosa y Cortina* de la Real Academia Española), *Sólo el amor y la luna traen fortuna*, la última que estrenó, el 10 de septiembre de 1968 en el madrileño Teatro de la Comedia. Fue autor asimismo, solo o en colaboración, de los guiones de numerosas películas, algunas tan destacadas como *Bienvenido, Mr. Marshall* (dirigida por Luis García Berlanga). Miguel Mihura fue elegido, en 1976, para ocupar el sillón K de la Real Academia Española de la Lengua, pero no llegó a leer el discurso de ingreso.

1.3. LA OBRA Y SUS PRIMERAS REPRESENTACIONES

La obra fue escrita a raíz de un «forzado rompimiento amoroso». Su viaje con la compañía *Alady* y su conocimiento del music-hall y de las chicas bailarinas, así como su propia situación afectiva resultante de la ruptura de su compromiso con una chica “de buena familia”, parece que son elementos que se dan en la realidad y en la ficción. Por otro lado, los hechos sociales que se están dando hacen preguntarse al autor por el límite de la crueldad humana. Por ello decide escribir *Tres sombreros de copa*, con el fin de burlarse de todo ello mediante un humor absurdo.

Mihura pidió opinión a amigos diversos que consideraron que, o bien la obra era irrepresentable pues el público no estaba preparado para entenderla, o bien no gustaría nada. Cuando Mihura la dio a conocer a varios empresarios y actores en 1932, estos no la entendieron y la obra quedó sin estrenarse durante 20 años, hasta que en 1952 el Teatro Español Universitario la estrenó en una única sesión de cámara, dirigida por Gustavo Pérez Puig en el Teatro Español de Madrid. El público, compuesto en gran parte por gente joven y entendida, la acogió con gran entusiasmo, y al poco tiempo se estrenó en régimen comercial, aunque el público habitual de los teatros tampoco la entendió y se retiró de cartel después de 48 representaciones por ausencia de espectadores. La representación había producido asombro y escándalo y llegó a ser calificada como inmoral. Hubo, además, otro aspecto que jugaba en contra de la obra: el público asistente a las representaciones era burgués y aparecía fustigado en ella. A partir de esta experiencia, Mihura decidió hacer otro tipo de teatro más asequible al público de su tiempo, en la línea del llamado "teatro comercial". El propio autor dijo que esta obra le llegó a caer "antipática", debido a las muchas dificultades para ser representada.

En la actualidad se cuestiona la ética de la obra pues en repetidas ocasiones las críticas van dirigidas a Buby, el único personaje negro. Aunque a veces se le trata como un ser no humano, hay que tener en cuenta que todo ello forma parte del humor absurdo de la comedia.

2. CONTENIDO

2.1. ARGUMENTO

La obra presenta la realización de un matrimonio desigual: un empleado pobre aspira a situarse bien, económica y socialmente, mediante su boda con una joven bur-

guesa rica, aunque tenga que someterse a las exigencias del código burgués. Este joven empleado, Dionisio, llega a un pequeño hotel de una pequeña provincia la noche antes de su boda. El protagonista ve culminar así un noviazgo de siete años con una boda que le dará estabilidad y tranquilidad en su vida. En el mismo hotel se alojan los componentes de una compañía de revistas que irrumpen en la habitación de Dionisio y lo arrastran a una desenfadada juerga nocturna. Entre las bailarinas de la compañía está Paula, que hace que Dionisio olvide su boda y piense en entregarse a una vida desenfadada y libre, pero, cuando amanece, el empleado recapacita y vuelve a su vida ordenada.

2.2. RESUMEN POR ACTOS

En el acto primero Dionisio decide pasar su última noche antes de casarse con Margarita, hija de don Sacramento, en un modesto hotel de provincias. El dueño, don Rosario, le enseña su habitación. Cuando Dionisio se está probando los sombreros de copa para la ceremonia, entra Paula, una hermosa muchacha que forma parte de la compañía que se aloja en el mismo hotel. En realidad tenía la intención de chantajear a Dionisio con el negro Buby. Paula confunde a Dionisio con un malabarista y abandona su intención. Llegan el resto de las chicas de la compañía y el protagonista es invitado a una fiesta en la habitación de al lado a la que se siente obligado a asistir por la insistencia de Paula.

En el acto segundo comienza la fiesta con los extraños personajes que han aparecido al final del acto anterior. Dionisio, algo bebido, se encuentra feliz. Buby y Paula discuten y este le recuerda el crudo mundo de las bailarinas. Fanny intenta conseguir las medallas de El Anciano Militar. Sagra consigue que El Astuto Cazador tire los conejos. El Guapo Muchacho coquetea con La Mujer Barbuda. El Odioso Señor pretende seducir a Paula con regalos mientras ella intenta engañarlo y reacciona violentamente al darse cuenta de lo que quiere la bailarina. Paula y Dionisio hacen planes de futuro y se besan. Buby golpea a Paula, que cae. Sigue sonando el teléfono y llama a la puerta don Sacramento, futuro suegro de Dionisio.

En el acto tercero llega don Sacramento para reprender a Dionisio por no haber contestado al teléfono durante la noche a pesar de las insistentes llamadas de Margarita. Acusa a Dionisio de bohemio y le traza un plan de lo que será su futura vida matrimonial. Paula lo ha oído todo y descubre que no es malabarista y que planea casarse. Dionisio no quiere hacerlo, pero Paula lo anima y lo ayuda a vestirse y le proporciona como mejor un cuarto sombrero que usaba para bailar el charlestón. Guiado por don Rosario, el hotelero que lo había recibido, sale Dionisio saludando a la bailarina, que queda pensativa ante los otros tres sombreros de copa, hasta que los lanza al aire con grito de pista.

2.3. ESTRUCTURA

A pesar de su aparente anarquía, Miguel Mihura recurre para la composición de esta obra a las normas del teatro clásico: unidad de acción, de tiempo y de espacio. La

acción se estructura en tres actos que corresponden al esquema tradicional: planteamiento, nudo y desenlace.

El acto I supone un planteamiento de la acción. En él se nos presenta a los personajes protagonistas y el conflicto en que viven. Se basa en la ficción que despliegan unos y otros. El acto II presenta el conflicto como tal: el nudo. Mostrará la experiencia de Dionisio en ese otro mundo en que ha ingresado de la mano de Paula (de ilusión, fantasía y absurdo). Entre el primer y segundo acto transcurren dos horas para que dentro de ese margen de tiempo se transforme radicalmente el ambiente. Cuando Dionisio se decide y se integra en el mundo recién descubierto, unos golpes en la puerta le hacen volver a la realidad. Este paso entre el segundo y tercer acto sólo dura un minuto. Mihura concluye el tercer acto con el desenlace, con la vuelta de todo a su orden, dejando a Dionisio aplastado por un sistema encarnado por Don Sacramento: «pensé salir de aquí hacia el camino de la felicidad y voy a salir por el camino de la ñoñería y la hiperclorhidria» [p. 142].

Se puede observar una **estructura circular y cíclica**: comienza con la charla entre Dionisio y don Rosario y termina de la misma manera. Esta forma cíclica se marca con la repetición de elementos dramáticos como los siguientes:

1. La obra se inicia y acaba con el diálogo entre Dionisio y don Rosario.
2. Dionisio ofrece cerillas a don Rosario y a Fanny.
3. La carraca suena y se estropea mientras Dionisio está con Paula y posteriormente con don Sacramento.
4. El acto II acaba con la llamada de don Sacramento y el acto III comienza con ella.
5. Hay una serie de objetos que se repiten o reaparecen en escena: el teléfono, los conos o los sombreros de copa.

La obra sigue las tres unidades clásicas teatrales: unidad de tiempo, es decir, que la acción suceda en veinticuatro horas como máximo. La acción transcurre en una noche, desde las 22:30 a las 7:30 de la mañana. La distribución temporal por actos se establece de la siguiente manera: acto I: 22:30/00:00; acto II: 2:00/6:30; acto III: 6:31/7:30. Dionisio es uno de los personajes encargados de concretar el tiempo: «Las once y cuarto. Quedan apenas nueve horas...» [p. 76]. La unidad de espacio se respeta también pues toda la acción se desarrolla en un único escenario: una habitación de un hotel de segundo orden. Además del espacio visible, en la obra aparecen varios espacios aludidos: pasillo, habitación de Paula, casa de Margarita, espacios exteriores. Asimismo, se observa la unidad de acción ya que todo en la obra gira en torno al tema principal: el enfrentamiento entre dos mundos.

2.4. TEMAS

El tema central es el de la **imposibilidad de lograr la felicidad**. Este tema, a su vez, da lugar a otros.

1º. **Dos concepciones enfrentadas de la vida**: el mundo burgués, adinerado, cursi y con una moral estricta, respetable y responsable, llena de tópicos y tabúes, frente al mundo inverosímil y errante de Buby y las chicas de la compañía: la bohemia, des-

preocupada y libre, apasionada y aventurera. El protagonista mantiene una actitud ambigua, entre una y otra, hasta el desenlace final. Todos los signos de la comedia, verbales y no verbales (diálogos y acotaciones) contribuyen a este significado, porque presentan un personaje ambivalente, que oscila entre el mundo exterior y la realidad mágica. Sin embargo, el enfrentamiento es sólo aparente pues ambos mundos están llenos de falsedad y engaño. La aparente idealización del mundo del espectáculo tiene como contrapunto el discurso de Buby a Paula sobre la vida que llevan [pp. 104-105]. Las normas morales del mundo burgués están ridiculizadas en *El Odioso Señor y don Sacramento*.

2º. El aburrimiento y la monotonía. El aburrimiento y la monotonía: es un tema universal y recurrente. El deseo de romper con todo y dejar atrás lo cotidiano dura apenas unas horas. Tras las ilusiones pueriles de una noche, esbozamos una sonrisa y volvemos a lo de siempre: la vida en una pequeña ciudad de provincias, como en cualquier lugar de Europa, sociedad basada en prejuicios y apariencias, que absorbe la libertad del individuo y lo incapacita para pensar y decidir por su cuenta.

3º. El amor como causante de la infelicidad y la crítica al matrimonio como única salida [pp. 136-137]. Los protagonistas son dos personajes paralelos, con la misma problemática. No tienen familia, ni casa, y están sometidos a la regularidad de una vida siempre igual. Pero un día les sucede algo insólito que los ilumina, y no tienen fuerza para reaccionar por temor. Paula teme la venganza de Buby, por un lado, y las estrecheces de la sociedad convencional, por otro. Dionisio teme la aventura bohemia y cree más seguro su futuro burgués, aunque sea impositivo. Dionisio es contradictorio, como lo muestra la inconsistencia de las razones que da para casarse (cuando habla con don Rosario) y para no casarse (cuando habla con Paula). El protagonista se encuentra inmerso en un conflicto amoroso que es incapaz de superar, dominado por la presión social de una sociedad fundamentada en la apariencia y el engaño, del que todos participan ansiosos de mejorar su situación, pero no lo consiguen por su inmadurez y carencia de plena libertad.

4º. La tensión entre individuo y sociedad o la imposibilidad de libertad. Una de las características del teatro de Mihura es la inútil esperanza de los personajes para tener algo a lo que asirse. Dionisio se rebela ante su futura vida, pero acaba claudicando. Su rebeldía dura apenas unas horas. Dionisio está tan encerrado como su habitación, que sólo tiene dos puertas interiores: una pequeña a la izquierda, para acceder a otra habitación; otra al foro, que da al pasillo. No le falta nada de lo necesario (cama, armario, lavabo, biombo, sofá y hasta teléfono), pero Dionisio se encuentra en un ambiente muy reducido, porque, si quiere ver el mundo real, ha de hacerlo desde lejos, asomándose al balcón. Por la puerta de la izquierda van a entrar los “sueños” de Paula; por la del pasillo, la “realidad” burguesa de don Rosario y don Sacramento. Y Dionisio va a oscilar, en toda la comedia, entre una y otra, ganado por la magia, pero vencido por la cordura respetable. La primera acotación puede considerarse traslación física de la problemática de la obra: todo está colocado en su sitio de forma convencional, es decir, según una disposición prefijada. Existe todo lo indispensable para el huésped, que va a pasar solo una noche vacía. Y no sólo una noche, sino toda su vida, porque Dionisio es prisionero del estatuto burgués, que le ha dado todo pensado, sin libertad para estrenar su re-

flexión. Tiene una puerta lateral para la huida, pero no le será fácil porque la sociedad vigía no permite respirar libremente. Paula, más consciente, sólo gritará «¡Hoop!» y sonreirá. El drama está envuelto con un ropaje de humor. «Todas mis obras... tratan de ocultar mi pesimismo, mi melancolía, mi gran desencanto por todo, bajo un disfraz burlesco», afirmaba Mihura.

5º. **La hipocresía y las falsas apariencias.** Las relaciones “reales” entre los personajes están presididas por el engaño y la hipocresía, que descubren una sociedad basada en prejuicios, con una moral de apariencias. Paula engaña a Dionisio y a El Odioso Señor para obtener dinero. Buby se presenta, mediante un engaño, como bailarín negro. Dionisio engaña a Paula haciéndose pasar por malabarista. Y al ser engañado por ella, tiene que engañar a don Rosario y a don Sacramento. Aunque M. Mihura intentara liberarse de implicaciones ideológicas, al defender en su teatro la libertad individual, queda patente la crítica contra toda sociedad convencional, que deshumaniza y convierte al hombre en una pieza del engranaje social.

3. PERSONAJES

3.1. NOMBRES NORMALES

Dionisio y Paula son los protagonistas, que tienen nombres normales. **Dionisio**, el personaje principal de la obra, es un hombre cobarde, cursi, tímido, sin voluntad y respetuoso con los convencionalismos sociales. Por no haber conocido el mundo, se ha aferrado a la única mujer que ha encontrado, Margarita, pensando que ella es el amor de su vida, su ángel; sin embargo, al conocer a Paula se da cuenta de su error, pero no tiene el carácter para poner punto final a su boda. Borracho dice «¡Pero soy feliz! ¡Yo nunca he sido tan feliz!» [p. 102], lo que demuestra una vez más, el tedio que lo caracteriza. Dionisio, educado en la vergüenza, no es capaz de revelar su verdadera inquietud y va de sobresalto en sobresalto: oculta su identidad a Paula, el cuerpo de Paula a don Sacramento, su inquietud a don Rosario... Desde el principio Mihura muestra que Dionisio no se quiere casar. Sus expresiones así lo dicen, pero no sus acciones. Por ejemplo, la ternura que expresa con su novia en el teléfono es superficial ya que puede dejar la conversación para rascarse y don Rosario sigue como si fuera Dionisio quien habla. Al final de la obra Dionisio comparará su boda con un negocio. Paula tiene la fuerza de carácter de que él carece, es muy joven, enérgica y atractiva y provoca un giro en la vida de Dionisio, al hacerle cambiar de personalidad, de empleado a artista de juegos malabares, y al enseñarle un nuevo mundo, desconocido para él. Pero Dionisio lo rechaza, porque es débil y cobarde y no puede romper las normas que lo oprimen e impiden su desarrollo psicológico. Su elemento caracterizador será la carraca.

Paula es una joven desenfadada y bohemia. Este comportamiento es lo que enamora a Dionisio. Paula pasa de ser una bailarina chantajista a ser una mujer tierna y romántica. Ella también es víctima de un deber que la aprisiona y le arrebató la libertad que añora con Dionisio. Tras la marcha del protagonista, Paula regresa a su mundo, como queda de manifiesto al lanzar los sombreros al aire. La representación vuelve a co-

menzar. Esto se observa en el acto tercero con la reprimenda de don Sacramento y la lista de obligaciones de las personas honorables [pp. 128-130]. Este discurso será el acelerador que provoque la reacción de los protagonistas: Paula, ya consciente, asombrada ante las dos revelaciones, la estrechez y bajeza del código burgués, y la verdadera situación de Dionisio, decidida a liberarse de una vida triste y mezquina, rechaza sus propuestas de futuro para volver a la pista a recobrar su libertad.

3.2. NOMBRES ALEGÓRICOS

Son don Rosario y don Sacramento, que representan la agobiante ternura y los valores tradicionales. A **don Rosario** se le presenta como un personaje cursi. En toda la obra no deja de representar un papel antinatural: expresiones pasadas de tono paternalista en su intención de ser un buen anfitrión y de hacer, de su hotel de tercera, un lugar donde el huésped se sienta reconfortado y atendido. Su paternalismo lo convierte en ejecutor de las estúpidas reglas de la sociedad. Es un personaje caracterizado desde el primer momento por una actuación absurda, exagerada e inverosímil: desde que enseña las tres lucecitas del puerto que jamás ha visto, o le ruega a Dionisio que se quede con la vieja bota que ha encontrado bajo la cama (primer acto), hasta que al final de la obra apremia a Dionisio porque ya las criadas están tirando confeti y los criados «miguitas de pan». Este personaje es tan exageradamente paternal con sus huéspedes que si no pueden dormir, acude a tocarles la corneta o los arroja y se mete en la cama con ellos si están enfermos. Toda la actuación de don Rosario es una sarta de exageraciones y comportamientos absurdos. El cornetín será el objeto que represente a este personaje.

El padre de la novia, **don Sacramento**, a su vez, es aburrido, con ideas muy rígidas y dominantes: «La niña los domingos tocará el piano» [p. 132]. Desvela una concepción de la vida matrimonial aburrida y asfixiante. **Don Sacramento** personaliza, como su nombre indica, la tradición y la convención, el puritanismo a ultranza, la rigidez de unas costumbres preestablecidas, implacables, de las que es esclavo y defensor, aparte de ser el resorte que devuelve a Dionisio a la realidad: se debe casar con su hija en pocas horas. Las alusiones a la decencia que hace don Sacramento son absurdas: «las personas decentes no salen por la noche a pasear bajo la lluvia, las personas decentes deben llevar siempre una patata en los bolsillos, poner retratos de la familia en la pared, les deben gustar los huevos fritos para desayunar...» [pp. 128, 129, 132]. Los verbos de obligación –como *tendrá, deberá, no podrá...*–, que taladran la voluntad de Dionisio, aparecen con más frecuencia en boca de don Sacramento que en boca de los demás personajes. Estos mandamientos de la decencia, que aterrorizan a Dionisio, convierten a don Sacramento en un personaje paródico, que califica de “bohémio” todo lo que choque con ese sistema de moralidad inflexible basado en la apariencias y las buenas costumbres.

3.3. NOMBRES ARTIFICIOSOS

Son los nombres de los **componentes de la compañía**. De personajes representativos, esquemáticos, de un solo perfil: El Odioso Señor, El Anciano Militar, El Cazador Astuto, El Romántico Enamorado, El Guapo Muchacho, El Alegre Explorador, Bu-

by, Fanny, Trudy... Son personajes genéricos, abstractos, deshumanizados, sin nombre propio, porque concentran los traumas de toda su clase. Como en el Expresionismo, sus rasgos están agrandados y deformados por ser traslación física de un interior degradado. Todos participan de una doble vida y, bajo su máscara de ficción, ocultan la identidad verdadera. Lo mismo ocurre a las seis mujeres del ballet, incluida Paula, que viven del engaño y, bajo las amenazas de Buby, tienen que conquistar por dinero a los poderosos caballeros.

Según Ricardo Doménech, analista de la obra, la misma sociedad que representa don Sacramento produce también tipos como **El Odioso Señor**, el hombre más rico de toda la provincia, a quien lo único que le importa es el dinero y el sexo. «A este capitalista erótico, al revés que a don Sacramento, le importa bien poco su reputación; ella está asegurada y comprada con su fortuna y es tanto mayor cuanto que esta lo sea... don Sacramento y El Odioso Señor representan dos vertientes de un ciclo, de un mundo enfermo y crepuscular.» **El Odioso Señor** será el catalizador en el que confluyan los protagonistas sin saberlo, pues es quien descubre a Paula la oscura faz de la mezquindad burguesa.

El negro Buby, que dirige el ballet de la compañía, explota a las chicas y, a costa de unas ilusiones que no se cumplen, obtiene de ellas todo cuanto se propone a través de engaños y chantajes. Pertenece a un mundo inverosímil, errante, libre y sin esperanzas. El objeto caracterizador será el ukelele. Sigue señalando Ricardo Doménech: «el mundo del music-hall, que Buby y su ballet representan, se singulariza, en principio, por su amoralidad a rajatabla. Aquí no existe la esclavitud de las buenas costumbres, pero el dinero tiene su peso específico, porque hay otra esclavitud, que surge también de lo aparenial: las joyas, los vestidos deslumbrantes y los abrigos de piel.»

El grupo de El Odioso Señor, El Anciano Militar, El Guapo Muchacho... representan arquetipos, y su **cosificación** es tal que carecen de nombre propio. El acto segundo, separado dos horas del primero, para delimitar la realidad frente a la ficción, va a presentar un teatro en el teatro. La acotación inicial [pp. 97-98], que introduce la fiesta, indica la caracterización de los nuevos personajes. Un conjunto de sombras y seis tipos genéricos, que complementan las seis mujeres del ballet. Las sombras forman el fondo del ambiente. «La mayoría son viejos extraños que no hablan. Bailan solamente» (Un viejo lobo de mar, un indio con turbante, un árabe, un coro absurdo y extraordinario). Los signos no verbales aumentan la caracterización mediante recursos absurdos y hasta mágicos: El Cazador Astuto lleva cuatro conejos pendientes del cinto; El Anciano Militar va cargado de condecoraciones de oro y de brillantes; El Odioso Señor muestra su riqueza sacando del bolsillo ligas, medias, flores, dulces y hasta una carraca, para obsequiar a Paula.

El Anciano Militar es un personaje de poca importancia en la obra, pero caracterizado grotescamente como un monigote, al igual que los anteriores. El complemento que da pie a la actuación del Militar es **Fanny**, otra de las chicas de music-hall que intenta sacar provecho de los señores ricos. Al principio se niega a regalarle a la joven ninguna de sus cruces de guerra (si ella quiere, un sombrero o una lámpara). Pero final-

mente Fanny consigue su objetivo, y el Anciano le da hasta la más valiosa de las cruces que cuelgan de su uniforme. Las palabras finales del personaje masculino, soñando con una boda, con escapar a América, con criar gallinitas y quizá tener un niño rubio, dan fe de su ingenuidad y de su infantilismo [p. 118].

3.4. UN NOMBRE QUE NO ACTÚA

Margarita es el único personaje de la obra que no aparece en escena. A Margarita se la pinta como una muchacha de pueblo, convencional. No aparece en la obra más que en conversaciones telefónicas, que indican que la relación con su prometido es superficial y vacía. Los apodosos que se le ponen también son ridículos: «bichito mío» [p. 75]. Es una niña mimada, con dinero, que nunca ha conocido el mundo.

4. ASPECTOS FORMALES

4.1. SÍMBOLOS

Mihura utiliza la traslación física a lo largo de la obra, desde la colocada habitación inicial, donde se va a desarrollar toda la acción, hasta los sombreros y todos los componentes de la fiesta nocturna, incluida la carraca, que quieren ser **imágenes sensibles** de la **problemática interior del individuo** en una determinada sociedad. Veremos cómo esta obra está llena de simbología y connotaciones. La acción sucede siempre en una «ciudad europea de segundo orden», en un hotel en el que se encuentran varios personajes que se disponen a participar en un festival circense. Algunos de esos elementos simbólicos son los siguientes.

1. El **teléfono**: es la única forma de comunicación entre Dionisio y su amada, personajes incomunicados cuando están frente a frente.

2. **Los cuatro sombreros de copa**. Los sombreros de copa representan el mundo burgués y convencional en el que se va a sumergir Dionisio. El hecho de que ninguno de los tres le siente bien indica que Dionisio, en el fondo, no está preparado para integrarse en ese mundo. Cuando al final de la obra lo hace, no será con esos sombreros de copa convencionales, sino con el sombrero de Paula, con un sombrero de music-hall, de nuevo imagen grotesca en la mezcla de dos mundos diferentes representados en dos códigos de ropa diferentes. Dionisio se adentra en el mundo burgués, pero lleva el mundo de la bohemia en su cabeza.

Había comprado dos, para escoger el que le estuviese mejor. El suegro le había regalado un tercero, que usaba en su anterior cargo de alcalde. Precisamente, cuando ocurre la primera entrada de Paula, Dionisio estaba probándose los: el primero le hacía la cabeza muy grande, el segundo le ponía cara de salamandra y con el tercero parecía una apisonadora. Este último ha de ser clave en la decisión. Es el de su suegro, que actúa, con su discurso final, como apisonadora que aprieta la tierra blanda y movable del novio, inculcándole temor y respetabilidad.

Pero en el momento de escoger el sombrero, los tres aparecen estropeados. Y Paula tiene que ponerle el suyo, el sombrero de baile, el que peor le sienta, aunque le diga lo contrario. El título de la comedia ya anticipaba que los tres sombreros simbolizarían el problema, porque no tienen valor sustantivo, sino de disfraz (tanto se usan en una ceremonia, como en un número de baile o de circo). Por eso Dionisio sale para la boda disfrazado de burgués, de chaquet, pero lleva puesto el cuarto sombrero, el del charleston. Desde el principio de la actuación ha estado indeciso para elegir. Y al final Paula, con la fuerza y energía que él no tiene, resuelve su indecisión. Dionisio lleva dentro del cuarto sombrero todo lo que ha aprendido en una noche decisiva para su maduración personal: los sombreros de copa, que dan título a la comedia, simbolizan el encuentro de dos mundos, el respetable y el del circo. La imagen final de la obra nos muestra a Paula tirando los sombreros mientras dice «¡Hoop!». Claramente, a ella no le interesa ese mundo de convenciones, ella prefiere tirarlos y seguir con su vida.

3. Las **dos puertas de la habitación**: una es por la que aparecen el suegro y El Odioso Señor, ambos pertenecientes al mundo de la burguesía; la otra es por la que entran los personajes del circo y que representan el mundo de la farándula y la bohemia.

4. La **ventana**: es el símbolo de la libertad de Dionisio.

5. **Las tres luces del puerto** simbolizan las tres personas importantes en su vida: el suegro, Margarita (su amada) y Paula (la chica del circo), cuyo color de luz es el rojo, que denota diferencia de las otras dos el suegro y su amada, ambos burgueses. Don Rosario siempre las enseña a sus huéspedes como tres luces blancas. Pero Dionisio advierte entonces que una es roja, y esta actuará, a través de toda la obra, como señal luminosa de prohibición, y será indicio del desenlace: ha de vencer el tercer sombrero, el del prestigio burgués, que representa don Sacramento.

6. La **carraca** es un objeto de fiesta, de orgía, se asocia también al mundo infantil. De mano en mano, será un nuevo signo de la vida burguesa: Dionisio se entretiene con ella mientras habla con Paula y al final se la regala a don Sacramento. La carraca puede también considerarse como traslación física de aquella vida superficial que representa, entretenida, pero seca y desapacible, como el ruido que produce.

4.2. PROCEDIMIENTOS CÓMICOS

El humor de esta comedia era realmente nuevo en la escena española y fue una de las causas por las que la obra no triunfó. No se trataba de una broma fácil, sino de «una risa que ha ido a la escuela». El humor lo envuelve todo, pero no impide que se aprecie la melancolía y la nostalgia, lo que lo acerca al esperpento de Valle-Inclán. El humor que caracteriza a esta obra no ofrece una comicidad clásica de abierta carcajada, sino que es más sutil. Incluso esta comicidad puede dejar algo frío al lector o espectador si no se encuadra dentro de la línea del humor absurdo, extraño e infantil, que da mucha importancia al subconsciente y al lenguaje. Una isla en el teatro español de la época, más cercana al humor de **Ionesco** que al de la comedia amable que se estilaba en las décadas de 1930 a 1950.

Uno de los aspectos más complejos de analizar en una comedia es precisamente aquello que la hace cómica, lo que provoca la risa. **Henri Bergson**, filósofo francés, trató este tema en un ensayo titulado *La risa, Ensayo sobre el significado de lo cómico* (1899). En este ensayo Bergson se pregunta cómo es que hay cosas que nos provocan risa e intenta establecer una serie de recursos que son utilizados por los cómicos para provocar la diversión del auditorio. Bergson distingue varios procedimientos. Unos relacionados con la acción física o con la situación, otros relacionados con el uso del lenguaje.

La exageración, muy utilizada en la obra, se refleja mediante el lenguaje, con el uso de comparaciones absurdas, lo grotesco, la mezcla de lo humano con lo animal o la cosificación de los personajes. Un recurso frecuente en *Tres sombreros de copa* es la respuesta absurda. Mihura utiliza magistralmente este procedimiento de diferentes maneras:

1ª. Con **restricciones** en conceptos que no las admiten: por ejemplo, en un momento de la obra, hablando de su padre, Dionisio dice: «Sí. Era militar. Pero muy poco. Casi nada.» [p. 79].

2º. Con **la ruptura de la evidencia**: por ejemplo, cuando Fanny le dice que tiene unos ojos muy bonitos, Dionisio pregunta «¿En dónde?» [p. 89]. O, en el momento en que entra Buby en la habitación, le pregunta si hace mucho tiempo que es negro [p. 82] y Buby le responde que no recuerda, que siempre se vio así en los espejitos. Dionisio aduce que quizás haya sido de una caída de la bicicleta [p. 83] y Buby responde que puede ser. Todo el diálogo es absurdo por negar la evidencia de un rasgo étnico. Cuando Fanny le pregunta a Dionisio si le aplauden, él responde que casi nada porque está todo muy caro [p. 90]. Cuando El Guapo Muchacho le pregunta a Madame Olga que por qué no se afeita, ella le responde que su marido no quería que lo hiciera, que para él las mujeres que se depilan o afeitan parecen hombres [p. 100] (deducimos, por tanto, que su mujer con toda la barba no le parecía un hombre). El ilógico tratamiento que se hace del trigo de El Odioso Señor o el hecho de que se haya gastado una fortuna en ponerle trompa a los elefantes o que no le guste el automóvil porque le cansa que las ruedas den vueltas es igualmente absurdo [p. 111].

3ª. Con la **personificación**: en un momento Dionisio comenta que la abuela y el caballo discutían y que el caballo «decía muchas más picardías».

4ª. Con **juegos sonoros**: cuando Trudy, Carmela y Sagra entran en la habitación de Dionisio terminan sus diálogos a coro con «¡Laralí! ¡Laralí!» provocando de esta forma una ridícula rima con la última palabra de la réplica anterior [p. 91].

Relacionada con la acción física, la exageración es también **un recurso escénico**. Así se observa en el amontonamiento de gente en la habitación de Dionisio, la acumulación de sucesos en pocas horas, el ritmo ascendente de la acción o en la profusión de regalos de El Odioso Señor a Paula, regalos cada vez más absurdos.

Igualmente es exagerado el uso inadecuado de **los objetos**. El juego de la bota, que utiliza para encender la cerilla o hablarle al teléfono a distancia sin descolgar, o auscultar a Paula con el auricular del teléfono que ha arrancado sin querer, son buenos ejemplos de ello. Otros objetos tienen un tratamiento irónico: la pulga que pica a Dionisio, los regalos que saca del bolsillo el Odioso Señor, los instrumentos con que atiende don Rosario a sus huéspedes, como el cornetín, la botella de agua caliente, etc.

Dionisio es ridiculizado grotescamente cada vez que se pone un sombrero de copa. Con uno parece una salamandra, con el otro, un chubeski (una estufa de forma cilíndrica), con el tercero, una apisonadora. Las comparaciones son grotescas en la medida en que el personaje es animalizado o cosificado. Por otro lado, la situación también es grotesca: Dionisio se ha puesto el pijama, pero se ha dejado puesto uno de los sombreros de copa, está acostado con el sombrero puesto. La mezcla de dos códigos de ropa diferentes hace la imagen grotesca. Aun así, el autor no aplica el humor de igual forma a todos los personajes. Hace que la risa se vuelque principalmente sobre los más aburguesados (don Sacramento, El Odioso Señor...) y que en el resto el humor y la ternura se mezclen haciendo que resulten más cercanos, de ahí que el espectador se identifique con ellos.

Por otra parte, en la obra se observan numerosos elementos tomados de su experiencia en el mundo del espectáculo:

- a) El influjo del music-hall, del cine mudo y de los recursos circenses, por ejemplo en las caídas en la cama de Dionisio, que recuerdan a Charlot, en los malabarismos y la mujer barbuda y en el final circense con ese «¡Hoop!» de Paula.
- b) El baile que se inicia en el acto segundo tiene un claro registro cinematográfico jugando con planos generales y primeros planos.
- c) Abundan las referencias a temas musicales: *El carnaval de Venecia*, de Paganini; *La serenata*, de Toselli; *Marina*, de Arrieta; *El pescador de perlas*, de Bizet; *Marcial, tú eres el más grande*, de Martín Domingo; *El batalero del Volga*, canción popular rusa; *El relicario*, de Padilla-Oliveros-Castelví; *Las princesitas del dólar*, de Leo Fall; *Ámame en diciembre lo mismo que me amas en mayo...*

La obra de **Miguel Mihura** está teñida de un **humor absurdo, basado en lo inverosímil e incongruente**, que el autor también cultivó en revistas como *La ametralladora* o *La codorniz*. Con el humor Mihura pretendía desarticular los tópicos, lo consabido, las apariencias. Por ello, en *Tres sombreros de copa* los abundantes rasgos de humor no logran paliar una sensación de desengaño y amargura final.

4.3. LENGUAJE

El lenguaje de la obra supone una auténtica **renovación**. Mihura arremete contra los tópicos y estereotipos de lo que en la época se consideraba un lenguaje “cursi”. Abundan, por otra parte, abundan los extranjerismos (anglicismos y galicismos) que son marcados por el autor con una grafía diferente: *great attraction*, *ballet*, *debut*, *partenaire*, *girls*... términos del mundo del espectáculo que ya entonces empezaban a ser utilizados en el habla corriente.

Respecto al **lenguaje literario**, se caracteriza por la abundancia de adjetivos, a veces como un ataque contra el estilo modernista: «la niña se desmayó en el sofá malva de la sala rosa» [p. 128]; o por períodos rimados al final de los actos primero y segundo: «Paula.- ... Está ahí Buby, y me molesta Buby. Si entra usted ya es distinto... Estando usted yo estaré contenta... ¡Yo estaré contenta con usted...!» [p. 95].

El lenguaje se utiliza **para caracterizar a los personajes**. En el caso de Paula y Dionisio se acerca a lo infantil, como por ejemplo en el diálogo del acto segundo: «Paula. ... ¿Te gusta a ti jugar con la arena?(...) ¿Tú no sabes hacer volcanes? (...), ¿y castillos?». El utilizado por don Rosario es monótono y repetitivo, como su nombre, y cursi (*capullito de alhelí, rosa de pitiminí*). Don Sacramento, rígido en sus planteamientos, es caracterizado por un lenguaje plagado de frases sentenciosas que contribuyen a su ridiculización («¡Las personas honradas se tienen que retratar de uniforme! (...) ¡Usted debió poner también el retrato de un niño en traje de primera comunión!») El primer diálogo entre don Rosario y Dionisio, es un conjunto de tópicos y frases vacías, que reflejan el ambiente superficial de la educación burguesa. Don Rosario repite rutinariamente el mismo discurso: las lucecitas de las farolas del puerto, la buena madera del piso del dormitorio, la bota debajo de la cama, el afecto que prodiga a los huéspedes, por el recuerdo de su hijo muerto, etc. Las comodidades de la habitación se completan con el teléfono, que Dionisio comprueba con la llamada a su novia para decirle las consabidas fórmulas fijas mientras le acompaña la habitual picadura de la pulga y el rasca-do consiguiente.

En cuanto a **las acotaciones**, las hay de dos tipos: las que aparecen a lo largo del texto y las que aparecen encabezando los actos. Destaca la acotación con la que comienza el segundo acto [p. 97], tanto por la extensión como por su contenido, pues no sólo explica la colocación de los personajes en el escenario, sino que nos acerca literariamente a las acotaciones que realizaba el dramaturgo Valle-Inclán.

4.4. RITMO

El reto que supone que la acción se desarrolle en una noche y en una habitación («Esta es la última noche que pasaré solo en la habitación de un hotel» [p. 72]) es fundamental para el desarrollo de la intriga, y obliga a que el ritmo sea rápido. Sin embargo, este ritmo se acelera o ralentiza con escenas largas o cortas y rápidas. Así, por ejemplo, el primer acto se abre con una larga escena entre don Rosario y Dionisio, cuyo ritmo se rompe con la entrada rápida de Paula y la sucesión de escenas cortas y rápidas (Fanny, Buby...).

5. BIBLIOGRAFÍA

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/opencms/export/download/bibhuelva/Tres-sombreros-de-copa-Mihura.pdf>

http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/MIHURA/index_mihura.htm

<http://www.planlectura.es/recursos/aniversarios/mihura/enlaces.htm>

Mihura, Miguel (2002): *Tres sombreros de copa* (Ed. de Arturo Raminada), Madrid, Alianza.

Mihura, Miguel (2007): *Tres sombreros de copa* (Ed. de Fernando Valls), Barcelona, Crítica.

Mihura, Miguel (2011): *Tres sombreros de copa* (Ed. de Antonio Tordera), Madrid, Austral.

Rodríguez Padrón, Jorge (1992): *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra.

Rosales Montero, Anselmo (1995): *Tres sombreros de copa*. Madrid, Santillana.

Ruiz Ramón, Francisco (1980): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.

www.auladeletras.net/material/mihura.pdf

www.edu365.cat/batxillerat/lectures/castellana/mihura