

La trayectoria teatral de Manuel Linares Rivas

The theatre career of Manuel Linares Rivas

GABRIEL ARES CUBA

Universidade da Coruña. Rúa da Maestranza, 9. 15001, A Coruña. España.

Dirección de correo electrónico: garescuba@yahoo.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4488-8948>.

Recibido: 25-1-2022. Aceptado: 4-5-2022.

Cómo citar: Ares Cuba, Gabriel. “La trayectoria teatral de Manuel Linares Rivas”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 24-46, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.24-46>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.24-46>.

Resumen: En este estudio se analiza la trayectoria teatral de Manuel Linares Rivas atendiendo a su compromiso social. Se sostiene que el autor mantiene una coherencia ideológica a lo largo de toda su carrera como dramaturgo a favor de la ruptura del pacto entre la nobleza y la gran burguesía. Al mismo tiempo, se muestra defensor de una alianza entre la pequeña burguesía y el proletariado. Teniendo en cuenta también su afán renovador en el terreno de la puesta en escena, se propone la adscripción de Linares Rivas a la nómina de autores novadores del primer tercio del siglo XX.

Palabras clave: teatro social; siglo XX; historia del teatro; Restauración Borbónica; burguesía radical

Abstract: In this study, I analyze the theatrical career of Manuel Linares Rivas according to his social commitment. It is argued that the author maintains ideological coherence throughout his career as a playwright in favor of breaking the pact between the nobility and the big bourgeoisie. At the same time, he is a defender of an alliance between the petty bourgeoisie and the proletariat. Taking into account also his renewal eagerness of the staging, it is proposed that Linares Rivas be assigned to the roster of novadores authors of the first third of the 20th century.

Keywords: social drama; 20th century; history of theatre; Bourbon Restoration; radical bourgeoisie

INTRODUCCIÓN

Manuel Linares Rivas (1866-1938) pertenece a una larga lista de autores que gozaron de un gran éxito y prestigio en su momento, pero que acabaron condenados al ostracismo por diversas circunstancias históricas. A este autor le acompaña un estigma de forma recurrente, que es el ser

considerado un continuador de la técnica teatral de Jacinto Benavente (1866-1954). José García López (1962), Max Aub (1974) y Gerald Brown (1974) son los primeros en realizar esta filiación, que será discutida unos años más tarde por Ángel Berenguer (1982). A él se le debe el primer intento por diferenciar las distintas corrientes teatrales de este período: *teatro restaurador* (representante de la perspectiva de la nobleza y que aboga por restaurar los valores tradicionales), *teatro innovador* (perspectiva de la burguesía acomodada en connivencia con la nobleza y el clero, pero presentando intentos de modernización hacia el liberalismo mediante nuevas técnicas teatrales) y *teatro novador* (visión de la burguesía radical en consonancia con los intereses pequeñoburgueses y obreros, igualmente mediante la modernización dramática). El profesor sitúa a Benavente dentro del teatro innovador, pero a Linares Rivas, dentro del teatro *novador*, quedando alineado con autores como Benito Pérez Galdós (1843-1920), Joaquín Dicenta (1862-1917), Ángel Guimerá (1845-1924) o Ramón Gómez de la Serna (1888-1963).

Con respecto a estas etiquetas, hay que precisar que no deben tomarse como categorías absolutas u homogéneas, ya que las autoras y los autores, por norma general, no presentan en sus obras rasgos constantes, sino variables. Tal es el ejemplo de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), categorizado como autor *novador* a pesar de haber escrito obras de carácter restaurador antes de la I Guerra Mundial. Por otro lado, la comparación sin matices entre autores puede convertirse en un problema. Por ejemplo, Adrià Gual (1872-1943) y Joaquín Dicenta (1862-1917) compartirían la etiqueta de *novador*, pese a la enorme distancia que los separa en cuanto a construcción escénica. Estas etiquetas deben tomarse solamente como una guía y como una generalización para establecer ciertas bases sobre las que construir una perspectiva más completa sobre la obra de Linares Rivas.

Más adelante, sin embargo, Francisco Ruiz Ramón (1986) rescatará la visión original. A partir de aquí, comienza una polémica todavía hoy sin resolver. Autores como Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1995), Fidel López Criado (1999, 2014), Moisés Castro (2008), Rebeca Díez Figueroa (2005), Ana María García Freire (2009), José María Villarías Zugazagoitia (2001), o José Carlos Mainer (2010) apoyan la tesis de Berenguer y desvinculan a Linares Rivas de la tendencia innovadora. Al contrario, autores como Huerta Calvo y Peral Vega (2003) o Lina Rodríguez Cacho (2009) apoyan los preceptos de Ruiz Ramón.

En este trabajo se intentará establecer una periodización de la obra dramática de Linares Rivas a través de algunas de sus piezas más

significativas. Dada la escasa bibliografía sobre el autor, este artículo podría contribuir a ordenar su producción teatral y facilitar, de alguna manera, estudios posteriores. Se sostiene que, si bien no todas sus obras podrían circunscribirse fácilmente a una *tendencia novadora*, tanto su momento de esplendor como el grueso de su producción se caracterizan por defender la ruptura con el sistema de valores decimonónico desde la visión de la burguesía radical.¹

1. ETAPA DE FORMACIÓN (1890-1903)

Linares Rivas comienza su andadura teatral con una obra titulada *El amo de las Carolas*, juguete en un acto, estrenada en Madrid en 1890 por la compañía de Emilio Mario (1838-1899), cuyo texto está perdido actualmente.² Esta etapa de formación está contextualizada, en primer lugar, por las últimas obras escritas por José Echegaray (1832-1916) que, aunque pertenece a una época anterior, logra influir en todos los dramaturgos de la generación de Linares Rivas. Se trata de su periodo experimental (Hernández, 2003), donde estrena obras como *Mariana* (1892) o *El loco Dios* (1900). Aquí Echegaray se aproxima al teatro simbolista, inspirándose en Ibsen (1828-1906) o Maeterlinck (1862-1949). En segundo lugar, Jacinto Benavente comienza también a darse a conocer con obras como *El nido ajeno* (1894) o *Gente conocida* (1896). En tercer lugar, Eduardo Marquina (1879-1946) da comienzo a su teatro poético con *Jesús y el Diablo* (1898). Por último, Benito Pérez Galdós inicia su primer período dramático en el que decide llevar a escena algunas novelas suyas, como *Realidad* (estrenada en 1892). Cabe destacar también el estreno de

¹ Cabe apuntar la delicada situación política que vivió el Estado español entre 1890 y 1938. Algunos sucesos de especial impacto fueron la pérdida de las colonias de Cuba y Filipinas en 1898, el Desastre de Annual de 1921, la dictadura militar de Primo de Rivera (1923-1931) o el estallido de la guerra civil en 1936. Por si fuera poco, desde 1881 hasta la dictadura de 1923, los gobiernos se turnaban de manera pacífica, pero eso no garantizaba la estabilidad del gobierno a juzgar por los cortos mandatos de los presidentes y su escaso control sobre el ejército. Si a este panorama se le suma una corona arbitraria, intervencionista y poco respetuosa por la democracia, no extrañará el surgimiento de grupos socialistas (UGT en 1888), anarquistas (CNT en 1910) y comunistas (PCE en 1921). En definitiva, el primer tercio del siglo XX en España se caracterizó por una polarización ideológica a causa de las crisis económicas y sociales (Casanova y Gil, 2009).

² Esta obra, también conocida como *Las Carolas* o *Las Carolinas*, estaba inspirada en la conquista de las Islas Carolinas por parte del Imperio español.

Juan José (1895), escrito por Joaquín Dicenta, que inicia la corriente del teatro social (García Pavón, 1962).

La primera obra de Linares Rivas que se conserva es *El camino de la gloria*, comedia en tres actos y en prosa, estrenada en el Teatro de la Princesa el 23 de febrero de 1891. De la producción se encargaría María Tubau (1854-1914), que ya en aquel momento era considerada como una “doctora en arte dramático”.³ El protagonista de esta pieza es el abogado Fernando Rojas, que en una fiesta organizada por el diplomático señor Carriedo, se encuentra con un antiguo amigo marinero, Enrique Arqués, y su hijo Carlos. Enrique le pide que lo defienda ante el Ministerio de Marina. Enrique, que usaba un viejo e inseguro barco para pescar, se vio en la situación de negar sus servicios a un grupo de gente adinerada que le proponía alquilar su barco para divertirse. La negativa les ofendió y movieron sus contactos para que el ministro de Marina le ordenase dar el servicio a pesar del mal estado de la nave. Por miedo, Enrique aceptó, sin saber que ese mismo día tendrían que enfrentarse a una tormenta. El viaje fue una pesadilla y, por si fuera poco, el ministro de Marina denuncia a Enrique ante un consejo de guerra por haber salido ese día. Rojas acepta e invita a Enrique y a Carlos a vivir en su casa, con su esposa Margarita y su hija María Luisa. Tanto es el entusiasmo del abogado por reencontrarse con su amigo, que intentará por todos los medios casar a Carlos con María Luisa. Sin embargo, Rojas todavía no sabe que entre Enrique y Margarita hubo un romance antes de casarse con ella. Ese escándalo lo utilizará la oposición política para desprestigiar a Rojas y conservar el poder. Sin embargo, Rojas gana el caso y se derrumba el gobierno. Los amigos del abogado y él mismo acaban ostentando ministerios, pero, al mismo tiempo, Rojas se ve en la obligación de echar a Enrique y a Carlos de su casa, romper los planes de matrimonio entre Carlos y María Luisa, y de mandar a Margarita a la aldea, lejos de él. Finalmente, su hija también lo abandonará para irse con su madre. Rojas reconoce ser el culpable de toda

³ Según José del Corral, “en 1891 tiene lugar un hecho sin precedentes: la redacción y publicación de un documento, firmado por los nombres de más relieve de la literatura y el teatro del momento, entre los que figura Zorrilla, Castelar, Campoamor, Núñez de Arce y Echegaray, acompañados de representantes de los diarios y principales revistas madrileños de la época. En él se nombra a María ‘Doctora en Arte Dramático’. Esta reunión de ingenios y de órganos periodísticos coincidentes en expresar con un alto título la admiración que sienten por la actriz, no tendrá repetición, que sepamos, en los anales teatrales” (Corral, 1980: 71).

esta situación, no fue capaz de hacer feliz a su esposa porque prefirió recorrer “el camino de la gloria” que lo condujo a la soledad.

Lo más destacable de esta obra primeriza es el talante de Rojas. Durante los actos segundo y tercero, se muestra preocupado por su imagen pública, ya que había trascendido el falso rumor de que Margarita mantenía relaciones extramatrimoniales con Enrique y él lo sabía y lo consentía. Sin embargo, Linares Rivas no acude a la pasión desmedida tan recurrente en los dramas decimonónicos.⁴ Quizá, un final esperado para el público habría sido que Rojas acabase retando a duelo a Enrique y que, al final, quien pagase las consecuencias fuese Margarita. Pero Rojas no solo actúa con moderación, sino que además entiende que su esposa no lo quiera. El drama neorromántico toma prestado el concepto del honor y la honra, tan recurrente desde el teatro del Siglo de Oro, según el cual la mujer forma parte de la honra de su esposo, como si se tratase de una propiedad más.⁵ Rojas no lo entiende así, Margarita es libre, no le pertenece a nadie ni es responsable de los errores que desencadenan la tragedia de su esposo.

Los ambientes en que sucede la trama son los propios de una burguesía acomodada. Sin embargo, a diferencia de lo que podría suceder en el teatro neorromántico, los espacios están preparados para que todos los personajes puedan estar en la escena al mismo tiempo. Esto podría esperarse del decorado del primer acto (“un saloncito de una casa de buen tono” [Linares Rivas, 1999d: 925]), pero resulta más extraño el caso del tercer acto, donde “la escena representa el despacho del señor Rojas” (954). Linares Rivas se

⁴ Así expresaba Linares Rivas sus reticencias a abusar de los finales melodramáticos: “los clásicos siguen censurándose por la falta de finales trágicos; pero yo no quiero dejarme imbuir por un teatro que no siento y que encuentro hermoso, pero usado. Pasó ya el tiempo de muertes *a tiempo*... —¡perdón por el juego!— y de puñales libertadores del autor, pues aunque la puñalada se la lleve el protagonista, el que queda tranquilo es siempre el autor. Si aquel caballero no se mata, ¿cómo termina la obra?” (Casás Fernández, 1907: 114).

⁵ El teatro neorromántico era continuador de las concepciones machistas de la sociedad del siglo XIX, que, por otro lado, todavía pervivían en los documentos legales de principios del siglo XX. Según Ana Aguado (2011: 751-753), el Código Civil de 1889 reconocía el derecho del marido a administrar los bienes económicos del matrimonio y también a ser obedecido por su esposa. En el ámbito económico, solo se le reconocía a la mujer el derecho a comprar los bienes de consumo ordinario de la familia. Todo esto responde a un estereotipo cultural que relaciona la feminidad con el cuidado de la casa. De esta manera, surge el concepto de “ángel del hogar” para designar una supuesta excelencia de la mujer para encargarse de los asuntos domésticos. Esta concepción bebe en la tradición católica y viene a sustituir aquella supuesta inferioridad femenina surgida a comienzos de la sociedad liberal.

enfrenta así al individualismo burgués. Los espacios están fuertemente conectados con el comportamiento de Rojas. En el primer acto, el abogado se sentía cómodo viviendo en sociedad. En el segundo acto, ambientado en “una sala en casa de los señores de Rojas” (941), el protagonista vive aquejado por su problema familiar. Finalmente, en el tercer acto solo se preocupa por su estabilidad emocional. A medida que Rojas se va haciendo introvertido, los espacios se van cerrando.

Resulta paradójico que Rojas se sienta avergonzado de que todo el mundo piense que ha sido víctima consciente del adulterio de su esposa. Él mismo reconoce que Margarita habría tenido derecho a serle infiel porque descuidó su pareja para medrar en su carrera política.⁶ Esto solo se explica si se considera que Rojas tiene la intención de romper con el sistema de valores decimonónico, pero que no es capaz porque está ya demasiado intoxicado por ese ambiente burgués basado en la apariencia.

Al mismo tiempo, este personaje contradictorio, que no termina por ser rupturista con la sociedad, permite al autor darse a conocer en el mundo del teatro. En la obra puede apreciarse un Linares Rivas todavía sin pulir, pero que ya muestra algunos de los aspectos que lo caracterizarán a lo largo de su carrera. Por ejemplo, la escasez de movimiento de los actores, a pesar de ambientarse en un baile, que se restringe casi exclusivamente a las entradas y salidas. También da muestras de querer agilizar los diálogos con frases más breves y directas, aunque no siempre lo consiga. En esta misma línea hay que reconocerle que ha sido capaz de llevar la mayor parte del peso dramático de la pieza hacia los diálogos, lo cual es característico de la renovación teatral en España. Linares Rivas ya tiene afán renovador desde sus obras de aprendizaje. Por último, destacar la racionalidad con que su protagonista —por cierto, perteneciente al mundo de la judicatura— resuelve el conflicto.⁷ Esta figura de hombre racional, pacífico y progresista será una constante en todo su teatro.

⁶ Rojas le echa en cara a Margarita que le hubiese obligado a dejar su despacho para meterse en política y hacerla brillar. Sin embargo, esto no parece de todo cierto, sino que sería Rojas quien, por vanidad, dejase la abogacía y, por orgullo, culpabilizase a Margarita. Rojas dirá: “el culpable soy yo, ¡lo sé! Culpable de velar tu sueño, de adivinar tus deseos, de realizar tus caprichos, de quererte y respetarte... ¡de eso soy culpable!” (Linares Rivas, 199d: 957). Su ironía oculta su complejo de inferioridad que quiere solucionar haciéndose un hombre ilustre.

⁷ Para Linares Rivas, el mundo de las leyes significó no solo una pasión, sino también un acercamiento a su padre Aureliano. Por eso, en muchas de sus obras, como *Aire de fuera*,

A pesar de que esta etapa de aprendizaje dura 13 años, solo se puede citar una obra más en su haber que pertenezca a este período: *La ciencia de los hombres*, comedia dramática en tres actos y en verso, estrenada en el Teatro Español el 22 de diciembre de 1893 a manos de la compañía de Wenceslao Bueno. Linares Rivas era un joven talento respetado por grandes promotores. A sus 26 años debuta de la mano de Emilio Mario, al año siguiente estrena con una consagrada María Tubau y, por último, con Wenceslao Bueno. El autor describía así su situación:

teniendo francas las puertas de los saloncillos, por mi amistad con actores y empresarios; relacionado con ellos diariamente, y no solo en su atmósfera propia del teatro, sino además en el círculo personal de sus diversiones, y aun de sus negocios u ocupaciones; es decir, con la enorme facilidad de hablarles cuando quisiera... ¡con todo eso, yo he tardado ocho años en estrenar, y ocho años anduve con mis obras, no diré bajo el brazo, pero sí bajo la carpeta o en el cajón mortuorio de la mesa de los empresarios y los directores! (Linares Rivas, 20/08/1925: 104)

Este extraño fenómeno se vuelve todavía más particular si recordamos que su padre, Aureliano Linares Rivas (1841-1903), era una personalidad muy influyente en la aristocracia coruñesa y madrileña. Participó en la Revolución “Gloriosa” de 1868 junto a Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903). Después de decepciones encadenadas con el gobierno progresista, se afilia al partido conservador y en su casa organiza tertulias en las que participa, incluso, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897). Su carrera política lo llevaría a ser ministro de Gracia y Justicia entre el 31 de octubre de 1883 y el 18 de enero de 1884; y ministro de Fomento entre el 23 de noviembre de 1891 y el 11 de febrero de 1892, y entre el 14 de diciembre de 1895 y el 4 de octubre de 1897. Para su hijo había planeado una vida en la política. Tan amplios eran sus contactos que consiguió que Manuel saliese elegido diputado representando el distrito de Santa María de Órdenes a los 24 años, siendo los 25 la edad mínima marcada por la Constitución. Fidel López Criado se preguntaba al respecto

La garra, La mala ley o Fausto y Margarita, la trama gira en torno a un conflicto legal o se lleva a cabo una crítica hacia las leyes de la Restauración Borbónica, fuertemente influenciadas por el dogma cristiano. Podría decirse que la presencia de lo legal en Linares Rivas supone su estilema más reconocible.

¿dónde estaban las amistades y las influencias paternas? ¿O es que había algo más que silencio por parte de aquel viejo cacique, para quien el teatro, tomado en serio, como profesión, hacía escarnio del linaje y los proyectos de futuro de la familia Linares? (López Criado, 1999: 92).

2. ETAPA DE EXPERIMENTACIÓN (1903-1916)

En 1903, Linares Rivas tiene una nueva oportunidad. El Teatro Español pertenecía al ayuntamiento de Madrid y se había comprometido a estrenar todos los años al menos una obra de un autor novel. La compañía de teatro de María Guerrero (1867-1928) y Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930) había convocado un concurso en que los participantes mandarían los originales mediante el sistema de plica para garantizar el anonimato. La pieza escogida fue *Aire de fuera*, que entusiasmó desde el primer momento a María Guerrero y fue un éxito rotundo el día de su estreno, el 31 de marzo de 1903 (López Criado, 1999). Sin embargo, Linares Rivas no pudo gozar de su primer gran éxito en la sala de teatro. Su padre acababa de fallecer y estaba en su velatorio, pero se mantenía al tanto de las reacciones del público gracias al propio Díaz de Mendoza y a un enviado suyo.⁸ Al mismo tiempo que moría el viejo cacique, nacía el Linares dramaturgo.

Durante esta época, Eduardo Marquina alcanza el éxito con *Las hijas del Cid* (1908), igual que Francisco Villaespesa (1877-1936) lo hará con *El alcázar de las perlas* (1911). De igual manera, Jacinto Benavente estrenará *Los intereses creados* (1907) y *La malquerida* (1913), mientras Carlos Arniches (1866-1943) se consagra con *La señorita de Trevélez* (1916). Benito Pérez Galdós da comienzo a su último período con *Celia en los infiernos* (1913) y Joaquín Dicenta da forma definitiva al género del teatro social con *Daniel* (1907). Esta época es el momento de esplendor de toda esta generación de dramaturgos y Linares Rivas aterriza con una pieza que prometía dar mucho que hablar.

Aire de fuera muestra la vida de Baltasar y Carlota, un matrimonio burgués aparentemente perfecto. Tienen a su cargo una asistente en

⁸ Véase “Memorias de un hombre de teatro VII. La tragedia de una comedia; el día del estreno” (Linares Rivas, 27/09/1925). En ella, Linares relata cómo Fernando Díaz de Mendoza le auguraba por teléfono un éxito seguro a la comedia mientras recibía a los asistentes al funeral de su padre. Al contrario, su enviado de confianza le dejó caer que, seguramente, su obra sería un fracaso, lo que provocó las lágrimas de su esposa Elisa Soujoul O’Connor.

proceso de divorcio llamada Magdalena, a quien dan apoyo material y emocional. Gerardo (el máximo accionista de la empresa de Baltasar), Gregorio (burgués conservador) y Eduardo (burgués liberal), siempre discrepantes en torno a la moral y la política, constituyen el círculo de amistades más próximo. Blanca, prima de Eduardo; y Rosario, también amigas, completan el reparto. Todo funcionaba bien en sus vidas hasta que Juan, marido de la asistenta, entró en la casa para obligar a Magdalena a regresar con él, puesto que ya habían pasado los años estipulados de la separación. Baltasar, ayudado por Carlota y sus amigos, hará todo lo posible para detener a Juan y liberar a Magdalena de las zarpas del matrimonio y de la ley burguesa, aunque fracasará. Paralelamente, Baltasar descubre la infidelidad de Carlota, que había comenzado relaciones con Gerardo. La obra termina con el suicidio de Magdalena inducida por el maltrato al que la sometía Juan. Por otro lado, Baltasar le da a Carlota una salida al caduco matrimonio proponiendo un viaje a Bélgica para efectuar el divorcio.

Baltasar tiene muchas similitudes con Rojas. Ambos son abogados burgueses, tienen una hija, están casados y tienen problemas para hacer funcionar su matrimonio. Incluso a Baltasar se le presenta un conflicto más fuerte, porque Margarita no había cometido adulterio, pero Carlota sí. También comparten un talante moderado y racional. Sin embargo, entre ellos median diferencias abismales. En primer lugar, Rojas defiende a Enrique para mantener su palabra y para poder medrar dentro de la política; pero Baltasar defiende a Magdalena porque cree en la causa, porque no está cómodo en una dinámica de frivolidad burguesa. A él le duele la situación de Magdalena y de tantas otras mujeres maltratadas y menospreciadas.⁹ En segundo lugar, Rojas no consigue romper con el sistema de valores decimonónico, expulsa a su mujer, a su hija y a su mejor amigo para no ver su nombre manchado por el escándalo; Baltasar, en cambio, haciendo gala de su cosmopolitismo, decide efectuar el divorcio en Bélgica, rompiendo radicalmente con los mandatos de la Iglesia. Por último, Rojas se queda solo, su proyecto de vida burguesa se agota con él,

⁹ Según Rebeca Díez Figueroa (2005), “Linares Rivas entiende que el teatro debe ser el punto de apoyo sobre el cual habrá de apoyarse la palanca de los grandes cambios sociales, camino de una sociedad más justa. Y entre todos esos proyectos de cambio, el más acuciante y, quizás, el más representativo de esa España que alborea, es el de la igualdad entre el hombre y la mujer” (205).

su hija no lo secundará; Baltasar será, por el contrario, el espejo donde su hija Carlota se mire forjándose una mujer nueva más independiente.¹⁰

Otra variable que introduce Linares Rivas en *Aire de fuera* es la cuestión del feminismo de clase.¹¹ La situación de la mujer en el primer tercio del siglo XX en España se caracterizó por su expulsión del panorama político y su reclusión en el hogar. Hubo que esperar a 1930 para que la mujer pudiera presentarse a las elecciones, en este caso, para el futuro gobierno republicano, aunque no se reconoció el derecho al sufragio femenino hasta la Constitución de 1931 (Casanova y Gil, 2009). La mujer era, como se decía más arriba, un “ángel del hogar” y no podía recibir herencias ni firmar contratos sin el consentimiento de su esposo o padre. El único dinero que podían manejar era el utilizado para el cuidado de la casa y la familia (Aguado, 2011). Solo durante la II República, la mujer pudo comenzar a ser dueña de su propia sexualidad, al ofrecerse formación institucional en torno a la maternidad consciente, así como también al facilitarse la adquisición y el uso de los métodos anticonceptivos (Barranquero y Prieto, 2004).

¹⁰ Según Fidel López Criado (2009), “el futuro de Carlota, hija, está ligado al del naciente siglo XX en todas sus aspiraciones de libertad y progreso. A ella, a la mujer joven, le pertenece la utopía realizable de los que luchan por un mundo mejor y, como ese espíritu progresista nace al calor del nuevo milenio, la mujer nueva nace bajo un signo de profunda rebeldía. Por eso, cuando una mujer maltratada, como Magdalena, se plantea su liberación, lo hace siguiendo el instinto primario de preservación: la fuga. El matrimonio se ha convertido en una prisión y su única esperanza es salir, escapar, huir; pero, como corresponde a una mujer de la clase obrera y con ínfima o ninguna educación, no sabe cómo hacerlo. [...] Si quiere ser libre, Magdalena debe superar esa idea-grillete de ‘honradez’ que somete a la mujer a la tiranía de un concepto machista de castidad” (31).

¹¹ Linares Rivas era conocido por sus posicionamientos feministas, sin duda, influencia de su esposa Elisa Soujoul O’Connor, mujer burguesa radicada en Barcelona de padre francés y madre irlandesa. En una de sus charlas, Linares sostenía lo siguiente: “muchas veces me tienen dicho que soy un defensor exagerado de las mujeres. Claro que en cierto terreno más me gustaría que pudieran decir que era ofensor... pero bromas aparte es verdad mi profundísimo entusiasmo por ellas considerándolas en todos los aspectos muy superiores a nosotros. Yo no lo veré porque el feminismo va muy despacio, pero creo firmemente que las mujeres han de gobernar mejor que los hombres, por lo menos hasta que se maleen y piensen como hombres. Hoy por hoy tienen más sensibilidad, más rectitud y más firmeza que el llamado con algo de ironía sexo fuerte. ¡Las fuertes son ellas!” (Linares Rivas, 1999a: 300).

Tanto Carlota como Magdalena en *Aire de fuera* se ven oprimidas por sus maridos.¹² Por un lado, Baltasar descuida la relación con su esposa, la vida materialista burguesa se adueña de su comportamiento. Es él mismo quien provoca el adulterio de su esposa y no duda en reconocerlo. Por otro lado, Juan maltrata físicamente a Magdalena, que debió buscar refugio en casa de Baltasar y Carlota mientras se cumplían los años de separación. Ahora, Juan puede tomar posesión de su mujer de forma absolutamente legal. Sin embargo, hay una clara diferencia entre las oportunidades de la acaudalada Carlota y las de la trabajadora Magdalena: la salida de Carlota supone un escarnio ante la sociedad burguesa, pero la solución de Magdalena solo podrá ser su muerte.¹³

En esta etapa Linares Rivas escribe 53 obras, entre las cuales destacan *Aire de fuera* (1903), *El caballero lobo* (1909), *Lady Godiva* (1912), *La fuerza del mal* (1914), *La garra* (1914), *La espuma del champagne* (1915), y *Toninadas* (1916). Entre estas piezas se encuentran temas muy variados, como la violencia machista en *Aire de fuera*, el racismo en *El caballero lobo*, la libertad sexual de la mujer en *Lady Godiva*, el autoritarismo paterno sobre las hijas en *La fuerza del mal*, la intoxicación de las leyes por parte del dogma cristiano en *La garra*, la prostitución en *La espuma del champagne*, o la decadencia de la monarquía hereditaria y de la tradición política burguesa en *Toninadas*.

De igual manera, explora diversas técnicas para llevar a escena estos conflictos sociales. Así, por ejemplo, en *Aire de fuera* y *La fuerza del mal* apuesta por una comedia de corte realista, aunque con unos decorados minimalistas que recuerdan a *El camino de la gloria*. En *El caballero lobo* opta por el simbolismo, vistiendo a sus actores como animales para fabricar una fábula apta para los niños. En *Lady Godiva* explora el mundo

¹² César Oliva afirma que *Aire de fuera*, “entre otras novedades, presenta a la mujer como víctima y apunta el divorcio como libertad, solución sorprendente para ese tiempo. Por ello suscitó las críticas del catolicismo burgués” (Oliva, 2002: 38).

¹³ La intención de la obra se resume muy bien en el siguiente pasaje: “CARLO.- Ha debido pasar muchas pruebas con la vida azarosa que lleva, y tal vez vuelva ansioso de paz [se refiere a Juan]. MAG.- Por Dios, no me digas, que eso sería más horrible aún... [...] ¿No habrá una ley que ampare a una mujer desesperada? CARLO.- Las hacen los hombres y no se les ocurre pensar que en el cuerpo de una mujer pueda encontrarse un alma que sueñe o sufra. MAG.- Es una infamia lo que se hace conmigo: si fuera hombre emigraba de España; pero mujer y pobre, ¿dónde voy? CARLO.- Como tú hay centenares. MAG.- ¿Y qué hacen? CARLO.- Resignarse y ser mártires o sublevarse y... MAG.- Pero si yo quiero ser honrada. CARLO.- Entonces tienes que ser víctima” (Linares Rivas, 1999e: 1096-1097).

medieval construyendo una escena realista y adaptándolo a una nueva sensibilidad. En *La garra* se aproxima a los ambientes de la nobleza rural gallega y se acerca al naturalismo, presentando un *horror vacui* en la escena y cierto condicionamiento ambiental. En *La espuma del champagne* utiliza el contraste entre espacios populares y espacios burgueses para acentuar la miseria en que vive su protagonista. Por último, en *Toninadas* recurre a la bufonada para caricaturizar la sociedad que lo rodea guardando ciertas similitudes con los dadaístas europeos.

3. ETAPA DE CONSOLIDACIÓN (1917-1934)

La bufonada *Toninadas* supuso el ejercicio más renovador de Linares Rivas en lo que respecta a la estética de la puesta en escena. Lo cierto es que toda aquella generación que Ángel Berenguer (1982) denominó de “institucionalización de la crisis (1892-1917)” se vio algo desplazada a partir de 1917 en cuanto a propuestas escénicas, si bien algunos miembros siguieron teniendo éxitos notables en taquilla, como Jacinto Benavente, Eduardo Marquina o el propio Linares Rivas. La nueva generación estaba representada por nombres como Pedro Muñoz Seca (1879-1936), que estrenará *La venganza de don Mendo*, su obra más conocida, en 1918. Valle-Inclán, a pesar de pertenecer cronológicamente a la generación anterior, logra hacerse un hueco en esta etapa con obras como *Divinas palabras*, escrita en 1919 aunque estrenada en 1933. Por último, José Martínez Ruiz “Azorín” (1873-1967) se alejará de la tradición teatral hispánica para acercarse a André Breton (1896-1966) y estrenar obras que buscan negar la realidad externa, como *Old Spain!* (1926).

Teniendo en cuenta este cambio generacional, desde 1917 Linares Rivas estrenará obras menos atrevidas en lo que respecta a la puesta en escena, aunque nunca, salvo contadas ocasiones, renunciará a sus posicionamientos ideológicos contra la sociedad burguesa. En este sentido escribe *Cobardías*, comedia en dos actos estrenada en el Teatro Lara el 15 de enero de 1919. En ella, Figueredo, propietario de una pequeña tienda, le pide matrimonio a Cecilia, mujer de ascendencia noble venida a menos. Aunque pertenecen a clases sociales muy distintas, consigue convencer a la muchacha, a su madre Matilde y a su hermana Teresa. Sin embargo, Lucas, hermano de Cecilia, sigue estancado en costumbres nobiliarias y considera el enlace una mancha en el apellido. Pasa el tiempo y, mientras Figueredo ya se ha integrado en el núcleo familiar, Lucas continúa con sus derroches extorsionando a su madre para que venda los objetos de valor.

Figueredo se pone serio con él y Lucas le confiesa que perdió mucho dinero jugando y debe reponerlo para no perder su honor. Figueredo le da una clara solución: le pagará la deuda si se pone a trabajar para él, por cuenta propia o, incluso, en un despacho fuera de Madrid para que no se sienta violento. En un primer momento, Cecilia también opina que no es justo seguir pagando los caprichos de Lucas, pero cuando se entera de que su hermano amenaza a Matilde con suicidarse, le pide a Figueredo que dé el dinero. Al principio, se niega para no ver a Matilde y a Teresa de nuevo en la miseria, pero reconoce su cobardía al verse distanciado de su mujer. Figueredo le compra las palabras que estuvieron a punto de separarlos y, con asco, augura que se repetirá la situación.

El protagonista, Figueredo, a pesar de no compartir con Rojas y con Baltasar una formación cosmopolita, sí comparte su carácter moderado. Él pertenece a una clase pequeñoburguesa concienciada con el progreso social porque no está intoxicado por la tradición burguesa decimonónica.¹⁴ Está casado con una mujer de ascendencia noble. Aunque esto pueda sugerir una unión entre las clases, lo cierto es que Cecilia ya no representa a la clase nobiliaria en el momento en que accede a casarse con Figueredo. Quien verdaderamente representa a los nobles es Lucas, que conserva el concepto del honor y la honra nobiliarios. Tanto Cecilia como Matilde acaban aceptando el modo de vida pequeñoburgués, pero Lucas no. La obra termina en tragedia porque Figueredo y Cecilia (pequeña burguesía) ayudan a Lucas (nobleza). En este sentido, *Cobardías* sigue la línea de *Aire de fuera* al denunciar la alianza entre nobleza y alta burguesía y, al mismo tiempo, apoyar la alianza entre la pequeña burguesía y el proletariado.

La obra está dividida en dos actos y cada uno de ellos representa un espacio propio de una clase social. El primero refleja el *modus vivendi* de la nobleza venida a menos, mientras que el segundo es el propio de una burguesía en pleno apogeo. A través de los espacios, Linares Rivas

¹⁴ El origen de Figueredo es proletario, tal y como él mismo explica: “a los diez años ya me ganaba una pesetilla barriendo la tienda. Cumplí los veinte sin saber lo que era una diversión ni una fiesta, trabajando de día y quemándome las cejas de noche para estudiar. Murió el cajero repentinamente y yo le sustituí mientras buscaban otro a todo escape... pero el principal vio que las cuentas marchaban bien, no tuvo ya tanta prisa, y al fin me nombró a mí. Los compañeros me decían: ‘¡Mira que tienes suerte, Joaquín!’”. Y yo les contestaba que sí, que tenía mucha suerte, ¡pero además tenía todos aquellos años de trabajar y de quemarme las cejas!” (Linares Rivas, 1919: 40-41).

transmite la trayectoria histórica de ambas clases en España.¹⁵ Aunque su propuesta escénica esté basada en un realismo convencional, destaca el momento final en que el rostro de Figueredo queda congelado con una expresión de asco hasta que baja el telón. Esta exageración del signo se podría considerar como un efecto de extrañamiento, lo cual también supone un leve intento por romper con la estética comercial.¹⁶

A lo largo de este período, Linares Rivas estrena 45 obras. Para él es un momento de esplendor en el que ya tiene ganada la confianza de la crítica y del público. El 15 de mayo de 1921 toma posesión del sillón *Q* en la Real Academia Española, lo que supone su definitiva aceptación por parte de la intelectualidad artística y política. Entre las obras más destacadas de este periodo se pueden nombrar *Cobardías* (1919), *La mala ley* (1923), *Primero, vivir...* (1926), *Mal año de lobos* (1927) y *Todo Madrid lo sabía...* (1931). Todas ellas presentan una escenografía de corte realista que no contrasta con la estética del momento. Sin embargo, sigue cultivando temas polémicos como la ley de herencias en *La mala ley*, la insolidaridad de la gran burguesía con respecto a los pobres en *Primero, vivir...*, la violencia machista en *Mal año de lobos*, o los abusos de la administración en *Todo Madrid lo sabía...* Quizá seducido por las mieles del éxito, Linares abandona en algunos momentos puntuales su posicionamiento ideológico y se decanta por escribir obras que solo buscaban el entretenimiento superfluo del público, como son *Currito de la Cruz* (1923) o *¡Déjate querer, hombre!* (1931), estrenadas, por cierto, bajo la férrea censura primorriverista.

¹⁵ El decorado del primer acto es “una salita relativamente modesta pero con buenos muebles antiguos, retratos y cuadros” (Linares Rivas, 1919: 7). El segundo consta de “una salita-gabinete-despacho-escritorio... ¡tiene de todo!, pero todo bueno” (55).

¹⁶ Según Patrice Pavis, “el efecto de extrañamiento muestra, cita y critica un elemento de la representación; lo deconstruye, lo coloca a distancia al presentarlo bajo un aspecto inhabitual y al hacer una referencia explícita a su carácter artificial y artístico. Semejante al signo poético, que es autorreferencial y proclama sus propios códigos, la teatralidad se ve exageradamente subrayada cuando se produce este efecto de extrañamiento” (Pavis, 1996, s. v. *efecto de extrañamiento*). El parlamento final de la obra es el siguiente: “y busca tú quien me perdone a mí, ya que, sabiéndolo, soy uno más a tolerarlo, que si cumpliéramos nuestro deber, los pillos serían exterminados. Por muchas y muy provechosas que sean sus rapiñas, los granujas no viven de sus granujadas, no... ¡¡viven de nuestras cobardías!! (Con asco.) ¡¡Ah!! ... Sube, sube... (La empuja para que se vaya, y ella marcha hacia el foro. Figueredo se queda con su gesto de asco...) TELÓN” (Linares Rivas, 1919: 105). El gesto final de Figueredo coloca a distancia la mímica del rostro, ya que es inhabitual que esa expresión se mantenga durante tanto tiempo, lo que explicita su carácter artificial.

4. ETAPA DE INTROSPECCIÓN (1935-1938)

En esta etapa Linares Rivas comienza a sufrir los efectos adversos de la Historia y queda relegado de la escena teatral. Ya en 1932 expresaba en una entrevista con José María Acevedo que le resultaba muy difícil estrenar. Primero,

porque aparte de uno o dos teatros en Madrid que tienen formada una compañía a cuyo conjunto puede el autor confiar sus obras, los demás son compañías que están formadas a base de una figura y casi, por no decir todas, de mujer [...]. Tiene usted que escribir obras para ellas exclusivamente, comedias de actriz, arias coreadas, y..., francamente, esto no va con mis gustos ni mi temperamento. Después de esto, hemos de luchar con un rival poderoso, un enemigo invencible: el cine. (Acevedo, 1932: 15)

No solo estaban en su contra estas circunstancias, sino también el nuevo cambio generacional, al que Linares Rivas no pudo sobrevivir. Por un lado, Federico García Lorca (1898-1936) llevaba tiempo marcando las coordenadas de un nuevo teatro basado en la tragedia de la conciencia colectiva que culmina de manera abrupta con *La casa de Bernarda Alba* (1936). Por otro lado, Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) fue un aclamado comediógrafo que dio frescura a la escena superando, de alguna manera, el astracán con obras como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936).

Linares Rivas terminó tan harto del mundo del teatro que acabó reconociendo que escribir comedias “es perder el tiempo” (Acevedo, 1932: 15). Sin embargo, aunque es fácil sacar a un dramaturgo del teatro, no es tan sencillo sacar el teatro de un dramaturgo. A pesar de que ya casi nadie estrenaba nuevas obras suyas, en 1935 escribe dos piezas que no serían estrenadas en vida.

Fausto y Margarita, tragicomedia en tres actos, se estrena el 11 de abril de 1996 en el Teatro Rosalía de Castro en A Coruña por la compañía TEA (Teatro Experimental del Arte), bajo la dirección de Fidel López Criado y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. La obra muestra un taller de confección de ropa de alta costura donde trabajan doña Andrea Castro, Engracia, Leonarda, Edmundo, Fermina y Pepa. Fausto hace los diseños compaginando su trabajo de ilustrador y Margarita dirige el taller. Entre los protagonistas existe una atracción recíproca, que se materializará en

una relación sentimental en la que Margarita conservará su autonomía e independencia. Sin embargo, pronto se conocerá que Fausto tiene una deuda misteriosa con Samuel, un antiguo patrón suyo. Esto hace resquebrajarse la relación, pues Fausto no quiere ver cómo Margarita se hunde por su culpa. Durante la fiesta de inauguración de la temporada de moda, Fausto finge estar ebrio y ser un maleducado con la gente para forzar a Margarita a abandonarlo. Ella no cede y le sonsaca el problema económico que lo perturba: Samuel, que lo tenía empleado como corredor de bolsa, lo chantajea. Tras una mala decisión de Fausto en una inversión, pierde el dinero y, para reponerlo, Fausto saca dinero de la empresa. A cambio de no despedirlo, Samuel le obliga a admitir que robó el dinero y tendrá que devolver veinte mil duros, ocho veces más de lo que Fausto cogió. Margarita se enfrentará a Samuel con argumentos legales y morales y vencerá, liberando a Fausto de su maldición.

Margarita es la primera protagonista en que Linares Rivas vierte su modelo de masculinidad racional y moderada.¹⁷ De esta manera, Margarita se alinea con personajes como Rojas, Baltasar o Figueredo. Esto permite afirmar que, aunque no haya seguido la línea de la renovación escénica durante esos años, todavía se mantiene al tanto de la cuestión social. Su Margarita es una mujer que vive por sí misma, que gana su propio dinero y que dirige su propio negocio.¹⁸ Ya no sufre situaciones machistas cotidianas por parte de su entorno social (lo que hoy en día podría

¹⁷ El profesor Fidel López Criado (1997) afirma: “el paralelismo anecdótico y simbólico-alegórico entre el Teófilo de Berceo y el Fausto linariano es evidente. No obstante, Margarita es mucho más que una evocación mariana. Su empuje y su claridad de visión la sitúan más en la línea del personaje mítico de Juana de Arco, pero una Juana de Arco feminista, *ma non tropo*: es decir, emancipada, resuelta e incluso agresiva, a la vez que decididamente femenina, sensual y hogareña” (65).

¹⁸ Fausto describe así a Margarita: “todo es mérito en ella, hasta su propia historia. Nacida entre lujos, que nada hacía sospechar que le faltaran nunca... y qué de improviso le faltaron. Y en aquella ruina de los suyos, y suya, en vez de ponerse a gemir y a llorar, que era lo indicado en sus circunstancias, se presentó pidiendo un puesto de oficiala en la misma tienda... ¡en la misma! donde antes se equipaba” (Linares Rivas, 1999b: 337). En este fragmento se muestra la fortaleza de la protagonista, la cual pretende contagiar a Fausto cuando se declaran el amor recíproco: “empezaré por hacerte a mi manera, más tenaz, pero más reposado, más sencillo, y sin pedir jamás pruebas extraordinarias de nada” (353). Al mismo tiempo, reivindica su espacio personal dentro de la relación de pareja: “no soy mojigata ni gazmoña... ¡Nada de eso! Pero compréndelo bien, Fausto: estoy sola en el mundo... nadie va ni viene conmigo... si yo no lo dispongo. (Sonriendo). Por eso precisamente es menester que yo me acompañe a mí misma algunas veces...” (354).

denominarse “micromachismo”) porque ha luchado para ganar los derechos de los que disfruta y sigue peleando para conservarlos, a pesar de personajes reaccionarios como Samuel (García Freire).¹⁹

Por otro lado, el espacio escénico es insólito en la trayectoria teatral de Linares Rivas. Se trata de un taller de costura, bohemio y desordenado, propio de la pequeña burguesía.²⁰ Ni siquiera en *Cobardías*, cuyo protagonista era un pequeño comerciante, Linares había escogido una pequeña tienda como escenario. Igualmente, es llamativa la crítica hacia el capitalismo bursátil, encarnado en Samuel, el banquero, que somete a Fausto a una deuda eterna gracias a la relación patrón-empleado, por un lado; y, por otro, a la relación capitalista-explotado. Recupera la perspectiva de clase de algunas de sus obras de la primera etapa, como *Aire de fuera* o *La espuma del champagne*.²¹

En esta línea se encuentra *El error del capitán Rubín*, obra en cuatro actos, la única pieza conocida de Linares Rivas que queda por estrenar. Es la primera vez que utiliza como protagonista un personaje masculino reaccionario y violento.²² Podría equipararse a antagonistas como Juan en

¹⁹ Para López Criado (2009), “estos planteamientos le ganarían al autor la etiqueta de feminista, impuesta desde las filas del más rancio conservadurismo católico-burgués con afán de descalificar y desprestigiar su obra. Sin embargo, para muchos, el feminismo que encierra la mujer nueva de Linares constituía una clara alegoría que, como *La libertad en las Barricadas* de Delacroix, reflejaba el eterno deseo de libertad y superación de las clases oprimidas” (38).

²⁰ Esta es la escenografía del primer acto: “una habitación alegre y clara, puesta un poco en estudio de pintor, con luz cenital, y adornado con tablas de pintura, grabados, figulinas y telas de colores vivos. Una mesa-tablero con cartones y tapices” (Linares Rivas, 1999b: 333).

²¹ Fidel López Criado (1996) sostiene que “esta alianza Fausto-Margarita, en la que ambos se reconocen co-partícipes en la lucha contra un enemigo común, sin duda, prefigura en 1935 aquella otra alianza del Frente Popular constituido para impedir el avance de las fuerzas fascistas en España (1936-39). Sin embargo, Linares es consciente de la gran tentación burguesa de querer hacer la revolución desde arriba, desde ese concepto neo-ilustrado de ‘todo por el pueblo; pero sin el pueblo’ que renace con los movimientos fascistas de los años 30” (796).

²² Los momentos en que discute con su ex mujer son ejemplares para comprobar el carácter de este personaje. No solo la agrede verbalmente, sino también físicamente: “y cogiéndola de la muñeca, un poco a rastras, la trae a primer término y de un empujón tira con ella” (Linares Rivas, 1999c: 436).

Aire de fuera, Lucas en *Cobardías* o Samuel en *Fausto y Margarita*. De igual manera, nunca antes el autor había construido la escena con temática militar. Sin embargo, los temas que aborda, como la violencia machista, las dos “España’s” o la ruptura con la sociedad decimonónica estaban ya presentes en la mayoría de sus obras anteriores.

Manuel Linares Rivas fallecerá el 9 de agosto de 1938 en el Pazo da Peregrina (A Coruña) a causa de un ateroma aórtico. A lo largo de estos últimos tres años no ha logrado estrenar las únicas dos obras que escribió. Quizá dificultó la tarea el estallido de la guerra civil, aunque probablemente haya alguna razón más de fondo. Lo cierto es que Linares publicaba asiduamente sus obras en las editoriales de mayor prestigio, como la colección “La Farsa” (publica 20 obras) (Esgueva Martínez, 1971) o “El teatro moderno” (publica 32 obras) (Esquer Torres, 1969). Sin embargo, aunque la colección “Biblioteca Teatral”, dirigida por Benjamín Bentura, contó con 182 títulos entre los años 40 y 50, ninguno fue dedicado a Linares Rivas (Rodríguez). Seguramente este autor hubiera sido un personaje incómodo para el régimen fascista español, que no solo le arrebató el éxito y su lugar en la Historia, sino también su profesión: según el acta de defunción, Linares no era dramaturgo, sino simplemente un “propietario” (López Criado, 1999: 84).

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha intentado mostrar la trayectoria teatral de Manuel Linares Rivas. Se ha establecido cuatro periodos: primero, la “etapa de formación (1890-1903)”, que abarca tanto sus tres primeras obras como la gestación de su primer gran estreno. En esta fase de su producción se aprecia un Linares todavía sin pulir que intenta romper con la sociedad y con el drama decimonónicos, pero sin lograrlo definitivamente. Segundo, la “etapa de experimentación (1903-1916)”, que engloba el grueso principal de su obra, muestra una ruptura definitiva con el sistema de valores burgués a través de una gran variedad de técnicas escenográficas, e incluso deja relucir ciertas consideraciones de clase. Tercero, en la “etapa de consolidación (1917-1934)” Linares ya se ha ganado la confianza de los intelectuales y del público y, aunque mantiene una coherencia ideológica con respecto a su trayectoria anterior, se presenta más conservador en la construcción de la escena. Finalmente, la “etapa de introspección (1935-1938)” es testigo del hartazgo que experimenta Linares con respecto al

mundo teatral, que lo conduce a intentar renovar su estética con dos obras que no serán estrenadas en vida.

Linares Rivas mantiene una coherencia ideológica a lo largo de toda su trayectoria. Defiende la libertad del individuo y ataca las costumbres burguesas que conducen a sus personajes a la tragedia. Considera que el nuevo ser humano debe mostrar un talante moderado y racional para derrocar los excesos de la tradición burguesa y nobiliaria hispánica. En este sentido, no solo rompe con el teatro decimonónico, que daba prioridad a las pasiones de los personajes como motivo principal de la trama, sino también con la sociedad de la Restauración que no ha sido capaz de llevar a cabo las tareas de regeneracionismo.

Como dice Ángel Berenguer (204), Linares Rivas pertenece a una generación de “institucionalización de la crisis (1892-1917)”. Las fechas que demarcan la etiqueta del profesor son, por un lado, el estreno de *Realidad*, de Benito Pérez Galdós, donde se presenta por primera vez la crisis de valores defendidos por los dirigentes de la Restauración; por otro lado, el estallido de la crisis de 1917, que materializa a nivel político el proceso de degeneración del turno pacífico. Parece lógico afirmar que su “etapa de experimentación (1903-1916)” es la más relevante a la hora de estudiar y valorar su dramaturgia, ya que representa el momento en que su generación estaba en pleno apogeo. Además, las 53 obras estrenadas a lo largo de esos 13 años suponen algo más del 51 % de su producción teatral.

Linares Rivas propone, en la mayoría de sus obras, una ruptura del pacto entre la nobleza y la gran burguesía. Igualmente, se posiciona a favor de un pacto entre la pequeña burguesía y el proletariado, aunque esta consideración estará más explícita en las obras de la “etapa de experimentación (1903-1916)”. A pesar de su condición de burgués consolidado en el *establishment*, adopta la postura de la burguesía radical, alineándose, por lo tanto, con la tendencia *novadora* del teatro del primer tercio del siglo XX, a la cual pertenecen autores como Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta o Ángel Guimerá.

A pesar del enorme éxito teatral que cosechó en su época, hoy Linares Rivas es una figura maltratada por la Academia. Es muy difícil ver su obra reseñada en historias de la literatura o del teatro y, cuando aparece, abundan los errores y las consideraciones subjetivas que la estudiosa o el estudioso podría tener formadas a partir de juicios algo desfasados. Todavía queda mucho trabajo por delante, ya que Linares no solo escribió 104 obras de teatro, sino también 35 obras narrativas que están todavía por estudiar. Además, se sabe que fue prolífico en artículos periodísticos, pero

todavía no están recopilados. Lo cierto es que este autor pasó de ser un autor recurrentemente editado antes de la guerra civil a ser un autor olvidado una vez triunfó la dictadura fascista. Además, la transición política no tuvo ningún interés en rescatarlo. Linares Rivas critica muy duramente a la burguesía, la clase a la que pertenece, y parece que aún ahora sus postulados siguen siendo incómodos. No obstante, forma parte de nuestra historia y es de justicia reivindicar su figura como uno de los dramaturgos más relevantes de su generación.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, José María (17/03/1932), “Linares habla de las dificultades que encuentra para estrenar y la situación difícil del teatro”, en *Ahora*, p. 15, <https://bit.ly/35J3Cys> (20-1-2022).
- Aguado, Ana (2011), “Familia e identidades de género. Representaciones y prácticas (1889-1970)”, en Francisco Chacón y Joan Bestard (ed.), *Familias. Historia de la sociedad española (del final de la Edad Media a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, pp. 743-808.
- Aub, Max (1974), *Manual de historia de la literatura española*, Madrid, Akal.
- Barranquero, Encarnación y Lucía Prieto Borrego (2004), “Las mujeres durante la Segunda República. Trabajo y vida cotidiana”, en Manuel Morales Muñoz (ed.), *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDEMA), pp. 125-145.
- Berenguer, Ángel (1982) [1980], “El teatro en el siglo XX (hasta 1936)”, en José María Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 4, Madrid, Taurus, pp. 7-87.
- Brown, Gerald (1974), *Historia de la literatura española. Siglo XX*, Barcelona, Ariel. Publicación original: (1972), *A Literary History of Spain. The Twentieth Century*, New York, Barnes and Noble.

- Casanova, Julián y Carlos Gil Andrés (2009), *Historia de España en el siglo XX*, Madrid, Ariel.
- Casás Fernández, Manuel (1907), *Pláticas y crónicas*, A Coruña, Imprenta de la Casa de Misericordia.
- Castro, Moisés (2008), “La vida teatral en A Coruña y biografía de M. Linares Rivas. 1902: El Noroeste (2º cuatrimestre)”, en Moisés Castro, *et al.* (ed.), *Haz de luz. Estudios de literatura contemporánea*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 159-169.
- Corral, José del (1980), *Cien madrileños ilustres*, Madrid, Espasa Calpe.
- Díez Figueroa, Rebeca (2005), “Mujer, progreso y república en el teatro de Manuel Linares Rivas”, en Fidel López Criado (ed.), *La república de las letras y las letras de la república. Estudios de literatura española contemporánea*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, pp. 205-210.
- Esgueva Martínez, Manuel (1971), *La colección teatral “La Farsa”*, Madrid, CSIC.
- Esquer Torres, Ramón (1969), *La colección “El teatro moderno”*, Madrid, CSIC.
- García Freire, Ana María (2009), “La heroicidad femenina en el teatro de Manuel Linares Rivas”, en Fidel López Criado (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 87-94.
- García López, José (1962), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives.
- García Pavón, Francisco (1962), *Teatro social en España*, Madrid, Taurus.
- Hernández, Librada (2003), “Echegaray y el teatro postromántico”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*, vol. 2, Madrid, Gredos, pp. 1977-2000.

Huerta Calvo, Javier y Emilio Peral Vega (2003), “Benavente y otros autores”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*, vol. 2, Madrid, Gredos, pp. 2271-2310.

Linares Rivas, Manuel (1919), *Cobardías*, Madrid, Hispania.

Linares Rivas, Manuel (20/08/1925), “Memorias de un hombre de teatro: IV. Otra opinión de lectura”, en *Blanco y negro*, Madrid, ABC, pp. 103-105.

Linares Rivas, Manuel (27/09/1925), “Memorias de un hombre de teatro: VII. La tragedia de una comedia; el día del estreno”, en *Blanco y negro*, Madrid, ABC, pp. 95-96.

Linares Rivas, Manuel (1999a), “Vilanos”, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, vol. 1, A Coruña, Diputación de A Coruña, pp. 289-306.

Linares Rivas, Manuel (1999b), *Fausto y Margarita*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, vol. 1, A Coruña, Diputación de A Coruña, pp. 329-388.

Linares Rivas, Manuel (1999c), *El error del capitán Rubín*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, vol. 1, A Coruña, Diputación de A Coruña, pp. 391-455.

Linares Rivas, Manuel (1999d), *El camino de la gloria*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, vol. 2, A Coruña, Diputación de A Coruña, pp. 921-967.

Linares Rivas, Manuel (1999e), *Aire de fuera*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, vol. 2, A Coruña, Diputación de A Coruña, pp. 1065-1118.

López Criado, Fidel (1996), “La mujer nueva y el nuevo siglo en el teatro de Linares Rivas”, en Túa Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 2, Zaragoza, Asociación Española de Semiótica, pp. 793-799.

- López Criado, Fidel (1997), “El teatro de Manuel Linares Rivas: un *Fausto* desconocido”, en *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 10, pp. 55-74.
- López Criado, Fidel (1999), *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña.
- López Criado, Fidel (2009), “La mitología progresista en el teatro social español de primer tercio del siglo XX”, en Fidel López Criado (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira.
- López Criado, Fidel (2014), “La ley, la moral y el decoro en el teatro feminista del primer tercio del siglo XX”, en *Acta literaria*, 48, pp. 117-137.
- Mainer, José Carlos (2010), *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1936)*, Barcelona, Crítica.
- Oliva, César (2002), *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- Pavis, Patrice (1996), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Rodríguez Cacho, Lina (2009), *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII al XX [hasta 1975]*, Madrid, Castalia.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1995), “La trilogía del adulterio de Linares Rivas: notas para una didáctica del teatro breve”, en *Lenguaje y textos*, 6-7, pp. 27-40.
- Ruiz Ramón, Francisco (1986), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- Villariás Zugazagoitia, José María (2001), “El polémico estreno en Madrid de *La garra*”, en *Letras de Deusto*, 90, 103-125.