

## Análisis histórico-semiótico de *La fuerza del mal* (1914): Manuel Linares Rivas como autor *novador*

Gabriel Ares Cuba<sup>1</sup>

Recibido: 21 de octubre 2019 / Aceptado: 20 de julio 2020

**Resumen.** En estas páginas se propone el estudio histórico y semiótico de *La fuerza del mal*, obra escrita por Linares Rivas estrenada en 1914. La hipótesis de partida sugiere que el autor gallego pertenece a una corriente de autores teatrales que muestra un profundo compromiso social. Para demostrar esto, será necesario analizar cómo los personajes desobedecen las exigencias de la sociedad de la Restauración Borbónica. Se concluye que, si bien no es una obra de carácter marxista, sus postulados proponen una mayor cohesión social basada en los valores fundamentales de la contemporaneidad: libertad, igualdad y fraternidad.

**Palabras clave:** Linares Rivas; teatro social; semiótica; contemporaneidad.

### [en] Historical and semiotic analysis of *La fuerza del mal* (1914): Manuel Linares Rivas as *novador* dramatist

**Abstract.** In this work I propose a historical and semiotic study of *La fuerza del mal*, written by Linares Rivas and performed for the first time in 1914. The basic hypothesis suggests that this Galician author belongs to a trend of dramatists that show a deep social commitment. This is confirmed by analyzing how the characters disobey the demands of the Bourbon Restoration society. It is concluded that, although the author is not a mainstream Marxist dramatist, this play evidences a social-political concern based on the fundamental values of contemporaneity: freedom, equality and fraternity.

**Keywords:** Linares Rivas; social drama; semiotic; contemporaneity.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Análisis; 3. Conclusiones.

**Cómo citar:** Ares Cuba, Gabriel (2021). Análisis histórico-semiótico de *La fuerza del mal* (1914): Manuel Linares Rivas como autor *novador*, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, pp. 17-24

### 1. Introducción

En este estudio se propone un análisis-reconstrucción de *La fuerza del mal* (1914), de Manuel Linares Rivas, atendiendo al contexto socio-histórico y semiótico. El dramaturgo gallego, de enorme éxito en su época, ha sufrido un llamativo silencio por parte de la Academia desde su fallecimiento en 1938<sup>2</sup>. No obstante, su obra supone una pieza

<sup>1</sup> Universidade da Coruña  
[garescuba@yahoo.es](mailto:garescuba@yahoo.es)

<sup>2</sup> Manuel Linares-Rivas Astray, hijo de Aureliano Linares Rivas y Adela Astray Álvarez, nace el 8 de febrero de 1866 en Santiago de Compostela. Su padre era un abogado de prestigio en A Coruña, famoso por defender a personas sin recursos de los abusos de las administraciones. Incluso luchó en la Revolución “Gloriosa” de 1868 que puso fin al sistema elitista impuesto por la monarquía de Isabel II. Sin embargo, debido a los continuos tropiezos de la política del Partido Progresista, pronto se afilió al Partido Conservador, liderado por aquél entonces por Antonio Cánovas del Castillo. Manuel Linares Rivas, desde niño, vivió las tertulias de su padre y sus compañeros militantes, entre ellos, el propio Cánovas. Manuel estudia derecho y comienza a trabajar en el bufete de su padre, que lo empujará a llevar una vida en la política. En 1890 es elegido diputado en Cortes representando el distrito de Santa María de Órdenes con 24 años (siendo 25 la edad mínima para serlo). Sin embargo, su verdadera vocación siempre fue el teatro. Ese mismo año estrena su primera obra, *El amo de las Carolas*, que es aclamada por el público. Aureliano nunca estuvo conforme con esa faceta de su hijo, con lo que sabotó sus intentos por triunfar. Como hombre público, Linares Rivas criticó la Galicia oscurantista y reaccionaria de su época. Aunque siempre manifestó un sentimiento de pertenencia hacia la comunidad gallega, se mostraba en contra de las corrientes nacionalistas. No era ajeno a la problemática del caciquismo e incluso reconoce haberse beneficiado del sistema en su primera candidatura política. Fue también un férreo defensor de la mujer, destacando su fortaleza y rectitud en comparación con la debilidad moral y la insensibilidad masculina. En este pensamiento influyó, sin duda, Elisa Soujoull O’Connor, quien fue su esposa desde 1894. De padre francés y madre irlandesa, esta mujer viuda pertenecía a la burguesía progresista catalana y tuvo una formación intelectual moderna, destacando su afiliación al feminismo. Sin embargo, a pesar de este perfil liberal progresista que forjaba en cada una de sus declaraciones, no se puede decir que Linares Rivas fuese un revolucionario. Fallece el 9 de agosto de 1938 en A Coruña (López Criado, 1999b).

fundamental para comprender el panorama teatral de preguerra debido a su experimentación formal y a la sinceridad con que mostraba la decadencia de la burguesía desde las tablas.

En torno al autor se configuran opiniones contrapuestas en lo que refiere a su compromiso social. Durante el primer tercio del siglo XX es posible identificar cinco tendencias teatrales simultáneas: teatro restaurador, innovador, *novador*, revolucionario y nacionalista<sup>3</sup>. Tradicionalmente, se ha definido el teatro de Linares Rivas como un seguidor de la escuela benaventina y, por tanto, como drama innovador. Sin embargo, desde la colaboración de Ángel Berenguer (Berenguer 1982) en la *Historia de la literatura española*, coordinada por José María Díez Borque, la polémica ha quedado abierta, debido a que el catedrático lo sitúa en la línea de los *novadores*. Continuando con esta visión, el profesor Fidel López Criado publica *El teatro de Manuel Linares Rivas*, obra en tres volúmenes que contiene un estudio preliminar biográfico, contextual, estilístico y crítico que permite un acercamiento global a la dramaturgia del autor gallego (López Criado, 1999b). Sin embargo, la opinión de Huerta Calvo (2003) dista de las conclusiones alcanzadas por esta corriente. Para el catedrático, Linares Rivas participa de la misma cosmovisión burguesa que Jacinto Benavente, mostrando espacios y temas impropios del teatro más crítico de la época, como podía ser el de Joaquín Dicenta, el de Ángel Guimerá o el de José Fola Igúrbide<sup>4</sup>.

La hipótesis que guiará estas páginas sostiene que *La fuerza del mal* (1914) muestra características que permiten categorizarla dentro del teatro *novador*<sup>5</sup>. Para ello, hay que responder las siguientes preguntas: ¿la sociedad que se presenta en la obra muestra una ruptura con respecto al sistema social de la Restauración? En caso de ser afirmativa la respuesta, ¿la crítica se fundamenta en la necesidad de fortalecer la jerarquía de los grupos sociales o en la urgencia de cohesionar la sociedad de manera más igualitaria? El análisis de la trama se efectúa utilizando como base el esquema actancial propuesto por Anne Ubersfeld, mientras que el estudio escénico se sostiene sobre el concepto de signo de Tadeusz Kowzan<sup>6</sup>.

## 2. Análisis

*La fuerza del mal* se estrena el 20 de febrero de 1914 en el Teatro de la Princesa<sup>7</sup>. El tema principal de la obra es la tiranía con la que Justo gobierna su casa y las voluntades de su familia, hasta que llega desde fuera una nueva reali-

<sup>3</sup> No hay un etiquetado homogéneo con respecto a esta cuestión. Así, por ejemplo, Berenguer (1982) solo distingue tres: teatro restaurador (visión de la nobleza), innovador (visión de la burguesía en connivencia con la nobleza) y *novador* (visión de la burguesía identificada con el proletariado). Castellón (1994) distingue cinco: tendencia inmovilista (teatro restaurador [Berenguer, 1982]), tendencia capitalista (teatro innovador [Berenguer, 1982]), tendencia radical (teatro *novador* [Berenguer, 1982]), tendencia revolucionaria (visión de militantes comunistas y anarquistas) y tendencia nacionalista (visión de los nacionalismos periféricos). López Criado (1999b) hereda la clasificación de Berenguer, pero transforma su etiqueta del teatro restaurador en la de teatro histórico-poético, dejando más a la vista el estilo literario que define a este grupo. Por su parte, Ruiz Ramón (1997) distingue dos corrientes: por un lado, “fin de siglo, principio de siglo”, englobando todos los autores canónicos del drama contemporáneo (Benavente, Arniches, los Álvarez Quintero); y por otro lado, el teatro poético, similar al teatro restaurador (Berenguer, 1982), a la tendencia inmovilista (Castellón, 1994), o al teatro histórico-poético (López Criado, 1999b). Ruiz Ramón considera el teatro social (según García Pavón, 1962) como una corriente del siglo XIX, concepción que hereda Huerta Calvo (2002), además de su etiqueta del teatro poético.

<sup>4</sup> Para profundizar sobre el estado de la cuestión, se recomienda tener en cuenta los siguientes trabajos. En primer lugar, la tesis doctoral de María Modesta Díaz Rouco, titulada *Vida y obra de Manuel Linares Rivas* (1952). En segundo lugar, el artículo “La trilogía del adulterio de Linares Rivas: notas para una didáctica del teatro breve”, de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1995). En él se estudia la sexualidad transmitida de manera subconsciente en *En cuarto creciente* (1905). En tercer lugar, de Fidel López Criado, el autor que más ha trabajado en torno al dramaturgo, se pueden destacar: “Fausto y su circunstancia: el teatro de Manuel Linares Rivas” (1997a), “El teatro de Manuel Linares Rivas: Un “Fausto” desconocido” (1997b), “El caso de Linares Rivas: exhumación de una obra maldita” (1998a), “Éxodo, libertad y progreso en el teatro social de Manuel Linares Rivas” (2001), “La mitología progresista en el teatro social español del primer tercio del siglo XX” (2009) y “La ley, la moral y el decoro en el teatro feminista del primer tercio del siglo XX” (2014).

<sup>5</sup> Aunque el sistema literario al que pertenece Linares Rivas es el español en lengua castellana, merece la pena mencionar dos de los hitos teatrales en lengua gallega que presentaron una orientación feminista. Primero, *Donosiña* (1920), de Xaime Quintanilla (1898-1936), supuso un escándalo al mostrar de manera realista las relaciones sexuales extramatrimoniales de su protagonista. También buscaba reivindicar los derechos de las actrices dentro de la propia compañía colocando a la principal en la comprometida situación de tener que abrazar y besar en público a dos hombres. Segundo, *Branca* (1934), de Luís Manteiga (1903-1949), critica el enclaustramiento forzado de Branca (por culpa de la férrea voluntad de sus padres) y de Alviña (por culpa de una sociedad que obliga a la mujer a casarse y a obedecer a su marido) (Tato, 2014). Linares Rivas ya mostraba esta tendencia feminista al menos desde *Aire de fuera* (1903), su primer gran éxito. Sin embargo, nuestro autor había despertado una cierta antipatía por parte de la intelectualidad nacionalista de Galicia, al pronunciar estas desafortunadas palabras en su discurso de ingreso a la Real Academia Española en 1921, que, por otro lado, alababa a uno de los autores más consolidados en la tradición gallega: Manuel Curros Enríquez: «Y es que soy un buen gallego. No de esos amadores locos que pretenden crear una frontera más de provincia a provincia... ¡¡como si no sobraran ya las fronteras de nación a nación!! No de esos amadores locos que pretenden crear un idioma más... ¡¡como si no sobraran ya los motivos que tienen los hombres para no entenderse unos con otros!!» (Linares Rivas, 1921: 31). Sin embargo, teniendo en cuenta el éxito de sus obras, es muy probable que haya ejercido una influencia, siquiera inconsciente, en estos escritores pertenecientes a las Irmandades da Fala.

<sup>6</sup> No parece necesario ahondar en torno a estas herramientas, debido a que están profundamente asentadas en la práctica de análisis teatrológico. Simplemente cito dos obras básicas: *Semiótica teatral*, de Ubersfeld (1989) y *Literatura y espectáculo*, de Kowzan (1992).

<sup>7</sup> El argumento consta de dos tramas. Candelas y Ramoncho quieren contraer matrimonio. Justo, hombre burgués tradicional y padre de Candelas, se opone, puesto que considera al joven, cuyo linaje, por cierto, proviene de la nobleza, un holgazán. También Asunción, su otra hija, pretende contraer nupcias con Antonio, hermano de Ramoncho. Igualmente se opondrá a este enlace, aunque Marcelina, su madre, apoya ambos. Salomé, tía de los muchachos, intercederá para convencer a Justo de que permita el casamiento, pero no cede. Candelas lo chantajea y le promete su odio, mientras Ramoncho amenaza con llevársela y casarse con ella sin consentimiento paterno. Finalmente, torturado por el futuro que le aguarda por el desprecio de su hija, accede a consentir la boda bajo presión de Salomé. Paralelamente, Pedro, un antiguo trabajador doméstico de Justo, le pide dinero, ya que tiene a su madre bajo su cuidado y no puede trabajar debido a su ceguera. Justo le da una limosna de vez en cuando, pero a Pedro no le resulta suficiente para subsistir, así que intenta presionar al señor para que done mayor cantidad. Eso no le gusta a Justo y decide que él no es responsable

dad: el amor rebelde de Ramoncho. Esto da pie a Candelas a enfrentarse a la *auctoritas* de su padre, al contrario que los sumisos Asunción y Antonio, que no podrán alcanzar su objetivo<sup>8</sup>. También Pedro es víctima del autoritarismo. Todos sus ingresos provienen de la generosidad de Justo; por lo tanto, se ve obligado a perder su dignidad para conseguir una limosna. Contra la tiranía se muestran dos posibilidades: la sumisión (Asunción y Antonio) o la rebelión (Candelas, Ramoncho y Pedro). La primera no arregla la situación; la segunda es odiosa, es “la fuerza del mal”, pero también es necesaria para derrocar el poder ilegítimo<sup>9</sup>.

Como tema secundario se presenta la división de la riqueza. Mientras Justo posee recursos elevados, Pedro, sustentado solamente gracias a la caridad esporádica de su antiguo patrón, vive al borde de la indigencia. Aquí se pone de manifiesto que la beneficencia no es suficiente, quien tiene la responsabilidad del bienestar de los desfavorecidos son las clases acomodadas. No debe confundirse con la tesis marxista de la lucha de clases. Linares Rivas no aboga por la eliminación de los estratos sociales, sino por su acercamiento. Corresponde, más bien, al concepto teórico de *revolución desde arriba* que había propugnado Antonio Maura (1853-1925) para regenerar el país desde las clases políticas para evitar la *revolución desde abajo*<sup>10</sup>.

La primera trama presenta el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Candelas; *objeto*, Ramoncho; *oponente*, Justo; *ayudantes*, Salomé, Santos, Marcelina; *destinador*, amor y opresión; *destinatario*, matrimonio de libre elección, libertad sexual y emocional. En el triángulo activo se muestra la relación entre Candelas, Ramoncho y Justo, además de los ayudantes Salomé, Santos y Marcelina.

CAND. – ¡Pues claro que sí! Lo mío es amor, no es una cotización. (*Corriendo hacia el foro*). ¡Ahí está!

MARC. – ¡Candelas!

CAND. – (*Deteniéndose*). Le di mi cariño, iré con él hasta el fin del mundo, si se le antoja... y ¿no puedo ir hasta la puerta?

MARC. – No es correcto (Linares Rivas, 1999: 1862).

En este fragmento, Candelas está esperando a que llegue Ramoncho mientras conversa con su madre, Marcelina. Poco antes, le estaba dando la noticia de que el joven le iba a traer un broche de Eibar. Cuando Candelas ve que viene Ramoncho, sale “corriendo hacia el foro”, acción que Marcela critica. Esto es una metáfora que enfrenta dos imágenes de mujer: la de Marcelina es la “mujer-objeto sexual”, que se convertirá en la “mujer-esposa-madre”. La de Candelas es la “mujersujeto sexual”<sup>11</sup>.

Quien más ha ayudado a Candelas en su lucha es Salomé, la tía de Ramoncho, que se encarga de persuadir a Justo para que consienta el enlace<sup>12</sup>. Mantienen dos conversaciones a solas: la primera, en la escena XIX del primer acto (Linares Rivas, 1999: 1877-1880); la segunda en la escena XVI del segundo acto (Linares Rivas, 1999: 1894-1897).

---

de su situación y se desentiende. Para Pedro, sin embargo, sí tiene la obligación moral de ayudarlo, debido a la cantidad de años que estuvo fielmente trabajando para él. Ante una nueva negativa, Pedro amenaza a Justo con desvelar los documentos que demuestran los tratos de favor que recibió de las altas esferas para construir su fortuna. Justo le compra esos papeles por una paga vitalicia.

<sup>8</sup> Linares Rivas contraponen en la mayoría de sus obras la sumisión frente a la desobediencia. Así sucede en obras como *Aire de fuera* (1903), *La garra* (1914), *La mala ley* (1923), *Todo Madrid lo sabía...* (1931) o *Fausto y Margarita* (1935).

<sup>9</sup> Durante los primeros años del siglo XX, el modelo de familia hereda la estructura del esquema decimonónico. En ella, el hombre ejerce de cabeza de familia, es él quien trabaja y quien sustenta económicamente al resto. La mujer queda confinada al cuidado de los hijos. No obstante, esta idea no se restringe al nivel moral, sino que también está contemplada en el Código Civil. En él se prohíbe a la mujer ser un sujeto jurídico (firmar contratos, recibir herencias, etc.) porque el estereotipo canónico de la mujer es el de un ser irracional, demasiado emocional, poco inteligente y poco competitivo (Vázquez de Prada, 2005). Justo parece representar esta idea, mientras que Candelas y Ramoncho se oponen frontalmente a ella. Candelas es capaz de decidir razonadamente qué rumbo va a tomar en su vida.

<sup>10</sup> Los problemas sociales heredados de la primera fase del turno pacífico seguían sin tener solución pasada la primera década del siglo XX, lo que produjo la fundación de la CNT en 1911. José Canalejas (1854-1912), que en aquel momento presidía el gobierno, topó con la gran dificultad (si no imposibilidad) de realizar la reforma social profunda desde arriba manteniendo los márgenes de la monarquía y la constitución. Debido a su asesinato el 12 de noviembre de 1912 a manos de Manuel Pardiñas (1886-1912) (intentando atentar contra Alfonso XIII), no pudo aprobar personalmente casi ninguna de las reformas que tenía en mente. Lo sucede Álvaro Figueroa y Torres Mendieta, conde de Romanones (1863-1950), que aprueba la ley de exención de la enseñanza de religión católica a los hijos de padres no católicos. Sin embargo, debido a que su ascenso se produce sin el consentimiento unánime de los liberales y con la oposición de Maura, no fue posible un gobierno estable. Maura le negó el turno, lo cual permitió la entrada de Eduardo Dato (1856-1921) en 1913. Entre ese año y 1915 la actividad de las Cortes se restringió a seis meses. Su cierre y la concesión de decisiones a la corona conllevaron un desgaste en la confianza en el sistema parlamentario. En 1914, la Gran Guerra estalla en Europa y España decide que su postura será neutral. Aunque la economía española se vio beneficiada durante el conflicto debido a las demandas de abastecimiento de los países beligerantes, la población se vio perjudicada debido a que el país privilegiaba las exportaciones sobre el abastecimiento interno, lo cual generó un incremento de los precios y una disminución de los salarios (Casanova, 2009).

<sup>11</sup> Candelas, al decir “lo mío es amor, no es una cotización”, se está enfrentando tanto al modelo matrimonial de la época, como al materialismo burgués. Una familia burguesa busca para su hija casamentera un matrimonio que le asegure bonanza económica y le permita acumular las riquezas familiares en menos manos. Marcelina critica a Ramoncho que no trabaje (él es de familia noble y vive de rentas) porque ve en su pasividad una amenaza que atenta contra el bienestar económico de Candelas. Más adelante, Candelas afirma que irá con Ramoncho “hasta el fin del mundo”, clara metáfora que alude al matrimonio, que combina mediante un paralelismo (ir hasta + sintagma nominal/complemento circunstancial de lugar) con “ir hasta la puerta”, también metáfora, esta vez referente al primer encuentro sexual. De ahí que Marcelina opine que “no es correcto” su comportamiento. Atenta contra el decoro burgués impuesto desde las filas del catolicismo.

<sup>12</sup> El siguiente pasaje presenta el punto más tenso del conflicto: «CAND. (Sonriente). ¿Papá? JUSTO. ¿Has ido tú al estudio de Ramoncho? ¡Responde! ¡Responde!! ¡¡¡Sí!!! (Le echa las manos al cuello, interviniendo Salomé y Santos; escapa Candelas por la derecha). SANT. ¿Tú estás loco? ¿Qué ibas a hacer? JUSTO. No lo sé, no lo sé... Pero hiciste bien quitándomela da las manos... (A Salomé). ¿Qué aguarda usted aquí todavía? SALO. Una respuesta. JUSTO. Pues ya lo sabe usted. ¡Que no! ¡Por bien, no quise; por mal, no quiero tampoco! SALO. Usted resolverá lo mejor; pero no olvide usted, don Justo, que el mal, cuando llega, no pregunta jamás si quieren o no quieren recibirlo (Mutis Salomé por el foro)» (Linares Rivas, 1999: 1880).

En el final, durante las escenas XIV y XV del segundo acto, entablan unas réplicas delante de otros personajes. En todas ellas, Salomé increpa a Justo, ostentando aparentemente la posición de sujeto. Este personaje se contrapone a Marcelina. Por un lado, Salomé está viuda y posee libertad económica y social, al contrario que Marcelina, cuyos bienes y voluntades pertenecen a Justo. Por otro lado, Salomé tiene un carácter muy fuerte, es luchadora y testaruda, mientras Marcelina es débil, astudada y conformista. Para Linares Rivas, el matrimonio de su época debilitaba la posición de la mujer en múltiples aspectos<sup>13</sup>.

Santos es un personaje desconcertante. Su presencia se extiende a través de toda la obra, aunque no sea siempre de forma física. No pertenece al núcleo familiar, pero tampoco es ajeno a él, ya que ejerce como confesor de Marcelina, y, en menor medida, de Justo. Es también el padrino de Candelas y Asunción. Además, algunas de sus frases parecen resumir el significado completo de la obra, como: “SANT. Y lo digo siempre: el que tiene la fuerza tiene la razón. Quizá en altos principios morales no sea cierto; pero ¿en la práctica?... En la práctica sí lo es, Marcelina” (Linares Rivas, 1999: 1861)<sup>14</sup>.

El triángulo psicológico pone en relación el amor, Candelas y Ramoncho. Se trata de un amor sincero e idealista que traspasa los límites de lo material. Escénicamente, el amor se representa mediante el broche de Eibar. Para Candelas y para Santos tiene un valor positivo, pero para Marcelina no. Ella se escandaliza ante la idea de que Candelas le haya pedido el regalo, pero más todavía si es Ramoncho el que hubiese insistido<sup>15</sup>. Marcelina considera que la relación de su hija no es adecuada y el broche significa dar un paso más allá: “RAMON. Pero ¿quién se los regala [los brillantes y rubíes que forman el broche]? Eso es mío, y a Candelas le ruego únicamente que me lo guarde en depósito” (Linares Rivas, 1999: 1864). Marcelina sufre en silencio la opresión a la que está sometida dentro de su matrimonio y tiene miedo de que su hija tenga que pasar por lo mismo.

Candelas se caracteriza por su extrema sensibilidad y fortaleza, siendo aparentemente paradójico. Se describe así en la guía de personajes: “cuando ríe, ríe de corazón; cuando se aflige, está a punto de llorar. [...] Mira francamente, habla fuerte y no le teme a las palabras, como no le teme a los hechos” (Linares Rivas, 1999: 1855). Es precisamente esa sensibilidad emocional la que le confiere la fortaleza personal y la seguridad en sí misma. Se opone al estereotipo de mujer desvalida y, en consecuencia, al personaje de Marcelina.

El triángulo ideológico combina a Candelas con Ramoncho y la emancipación emocional. Tal y como sucede en otras piezas del autor gallego, la mujer se libera de las cadenas que le impone una construcción familiar basada en el varón-esposo-cabeza de familia. Otros personajes femeninos en la dramaturgia de Linares Rivas, tales como Carlota (*Aire de fuera* [1903]), Asunción (*Lo posible* [1905]) o Clavito (*Clavito* [1905]), también reclamaron su libertad y lucharon por ella. Todas ellas responden a un tipo de mujer que anhela su independencia y pretende tomar las riendas de su propia vida. También Candelas lo hará, pero de otra manera, ya que no es su esposo quien le priva de sus derechos, sino su padre, por lo que deberá poner en riesgo los roles familiares tradicionales<sup>16</sup>.

La trama secundaria se construye sobre el siguiente esquema actancial: *sujeto*, Pedro; *objeto*, dinero; *oponente*, Justo; *destinador*, enfermedad de su madre; *destinatario*, reparto de la riqueza. El triángulo activo muestra la relación entre Pedro, Justo y el dinero<sup>17</sup>. El sirviente le reclama a su patrón una compensación económica que le ayude

<sup>13</sup> El dinero más la libertad personal que posee Salomé muestran la fórmula ya presente en *Aire de fuera*: “MAG. Es una infamia lo que se hace conmigo: si fuera hombre emigraba de España; pero mujer y pobre, ¿dónde voy?” (Linares Rivas, 1999a: 1096).

<sup>14</sup> Tómense como ejemplo estas citas: “SANT. La bondad con una persona, con dos, con tres..., con aquellas que nos tratan bondadosamente, es una obligación de conciencia y una prueba de hidalguía; la bondad con todos, con aquellos que nos desprecian, que nos lastiman o que nos apartan, es un grandísimo error y una prueba de cobardía (Linares Rivas, 1999: 1867)”. Estas reflexiones se aproximan a las de Lucas Mallada (1841-1921), que denuncia el individualismo burgués alimentado por la falta de empatía. Una característica importante de esta moral es, precisamente, la cobardía: los honrados conviven con los infractores porque no tienen valor para señalarlos como tal en los lugares competentes. La democracia se convierte en el gran negocio de la libertad, que hace pagar los derechos históricamente conseguidos en un contrato de desiguales (Mallada, 1890). “SANT. Y da consejos bien distintos [la conciencia]. Al ermitaño le dice que desprecie los bienes terrenales, y al padre de familia que los busque para el bienestar de sus hijos; al sacerdote le dice que absuelva, y al juez que condene; a todos nos dice: no matarás... y al soldado le dice que mate..., etc.; y como no puede estar en lo cierto con opiniones tan distintas... RAMON. Alguno ha de estar equivocado. SANT. A no ser que lo estén varios... o... (Linares Rivas, 1999: 1888)”. Aquí hace alusión a la doble moral burguesa. Santos deja en suspenso su frase, que puede completarse con el indefinido todos. “MARC. ¿Y los dejará casar pronto? SANT. Seguramente. MARC. ¿Le oyó usted decir algo de fechas?... SANT. No. MARC. Y entonces, ¿por qué se figura usted que han de casarse pronto? SANT. Porque siempre es pronto para eso (Linares Rivas, 1999: 1898)”. Aquí, Santos muestra su aversión al matrimonio. Resulta llamativo cómo un personaje tan irrelevante para la acción puede tener una caracterización tan minuciosa, y es que no hay que olvidar que, al final de la obra, se sugiere una futura relación próxima (quizá sentimental) entre Santos y Salomé. Esto puede apuntar a que Santos es el alter ego de Linares Rivas, y Salomé, el de Elisa Soujoul O’Connor, su esposa, también viuda, procedente de una familia acaudalada y con una fuerte personalidad.

<sup>15</sup> La conversación dice así: “CAND. ¿No ha venido Ramoncho? MARC. No. CAND. ¿De veras? SANT. Regístranos... CAND. Es que prometió venir muy prontito. Tiene que traerme un broche de Eibar. MARC. ¿Para qué le pides nada? CAND. Si no fue pedir. Oyó que hablábamos de comprarlo y se empeñó en que lo había de regalar. SANT. Puede que sea verdad. CAND. Padrino, ¿dudas de mí?... MARC. Eso me desagradaría más aún. SANT. No se apure usted. Como tenga dinero traerá toda la tienda, y si no, viene con las manos vacías. Y Candelitas tan contenta, traiga o no traiga. CAND. ¡Pues claro que sí! Lo mío es un amor, no una cotización. (Corriendo hacia el foro). ¡Ahí está!” (Linares Rivas, 1999: 1862).

<sup>16</sup> La familia, como ya se apuntó más arriba, giraba en torno a la figura del hombre-marido-padre de familia. Pero Candelas, con su subversión, logra romper esos grilletes para confeccionar un modelo familiar más moderno. Ya no funciona la familia tradicional basada en la voluntad tiránica del padre; por eso Justo pierde su legitimidad. Según López Criado, “estos planteamientos le ganarían al autor la etiqueta de feminista, impuesta desde las filas del más rancio conservadurismo católicoburgués 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” (López Criado, 2009: 38).

<sup>17</sup> El momento que mejor encarna esta relación es el siguiente: “PEDRO. Don Justo..., ¡que me muero de hambre! JUSTO. Ya le he socorrido a usted muchas veces. PEDRO. Es cierto, sí, señor. Pero son más veces las que tengo hambre... ¡Y mi vieja, don Justo, mi vieja..., otra ruina como yo... y sin amparo de nadie! JUSTO. Lo siento, pero mi casa no es un asilo, ni estoy dispuesto a consentir que me persigan dentro de ella. PEDRO. Es cierto, sí, señor. Pero en su casa, en el escritorio de usted he llevado treinta y siete años y cinco meses, y no he salido por ninguna maldad mía, sino por maldad de los años, que me dejaron ciego e inútil para el trabajo” (Linares Rivas, 1999: 1873-1874).

a superar las miserias por las que pasa su familia amparándose en su minusvalía y en su honradez profesional. Justo, por su parte, alega que ya pagó todos sus sueldos y no le corresponden más obligaciones. Justo alivia su conciencia dándole una limosna de vez en cuando, pero “son más veces las que [Pedro tiene] hambre” (Linares Rivas, 1999: 1873). La tensión entre ellos crece en el momento en que Justo planta su postura y decide abandonar por completo a Pedro. Entonces es Ramoncho quien, a escondidas, le da diez duros. Para Linares Rivas la caridad no es suficiente para cambiar las condiciones de vida de los sectores más marginados de la sociedad; es más, funciona como un somnífero. Pedro solo se rebelará cuando Justo lo deja sin limosnas, lo que le dará la oportunidad de llevar una vida digna:

JUSTO. – Otro día hablaremos, porque hoy...

PEDRO. – ¡Hoy, hoy, porque no me dejan entrar [en el asilo donde llevaron a su madre], y si no fuera por el buen corazón de la señorita [Asunción], tampoco hoy habría llegado hasta usted... y la riñen! (*Buscándola con las manos*). Dios se lo recompense...

JUSTO. – Le prometo a usted que en otra ocasión hablaremos. Márchese usted, Pedro.

PEDRO. – No.

JUSTO. – ¿Cómo que no?

PEDRO. – Deme usted para vivir.

JUSTO. – No tengo obligación.

PEDRO. – ¡Sí tiene, sí tiene! Treinta y siete años en su casa... ¡Eso, sin una falta..., eso! ¡Y ahora imposibilitado..., eso! ¡Eso es la obligación!

JUSTO. – Pues no lo es (Linares Rivas, 1999: 1906).

Es aquí cuando Pedro se subleva finalmente contra el yugo del orden social establecido. Es cierto que Justo no tiene una obligación legal de cuidar de Pedro, pero sí una obligación moral. En esta misma conversación se produce el chantaje: Pedro amenaza con vender los archivos que demuestran que Justo fue corrupto en un asunto sobre un pantano.

JUSTO. – Terminemos. Yo los compro. ¿Qué pide usted por esos papeles? ¿Mil pesetas?

PEDRO. – No.

JUSTO. – ¿Dos mil?

PEDRO. – No.

JUSTO. – ¿Cuánto?

PEDRO. – Vivir..., nada más que vivir.

JUSTO. – Pero ¿cuánto?

PEDRO. – El sueldo que tuve mientras podía trabajar. Asegúremelo, y nada más. Nada más, don Justo, nada más.

JUSTO. – Lo tendrá usted desde hoy mismo. Tráigame esos papeles.

ASUN. – ¿Qué ha hecho usted, Pedro, qué ha hecho usted?...

PEDRO. – No lo sé, doña Asunción, no lo sé... ¡Pero sé que todo el bien que hice en mi vida no me sirvió para traerme un poco de bien al final y para que mi vieja se muera de vieja y no de hambrienta..., y, en cambio, ese poco de mal va a traerme tanto bien! ¡Ay, doña Asunción, si yo hubiera hecho muchísimo mal, cuánto bien no tendría yo hasta ahora!

JUSTO. – Basta ya, Pedro.

PEDRO. – Perdóneme, perdóneme... (*Mutis por el foro, llevándolo Asunción*) (Linares Rivas, 1999: 1907).

Pedro quiere “vivir... nada más que vivir”. El objeto de la acción es el dinero de Justo, que es una metonimia del bienestar material y de la dignidad. Según Luis Suárez Fernández (1992), los sueldos de obreros varones cualificados en España rondaban las 0.43 pesetas a la hora. Los peones cobraban 0.29 y los aprendices, 0.12. Contando con que Pedro sea un obrero cualificado, se podría estimar su sueldo anual en 1155.84 pesetas al año, o 3.44 pesetas al día. Justo estaría dispuesto a pagar mucho más, pero Pedro solo quiere estabilidad material<sup>18</sup>.

El triángulo psicológico pone en relación a Pedro, al dinero y a la enfermedad de su madre. El personaje de Pedro no tiene más que dos intervenciones, una en la escena XIV del primer acto y otra en la escena VIII del tercero. Su caracterización psicológica se realiza de forma muy condensada solamente con la mención a su madre y a su minusvalía. Como se puede colegir de las anteriores referencias, Pedro no tiene con qué alimentarse y, además, debe cuidar de su madre anciana. Por añadidura, le es imposible trabajar debido a su ceguera, lo que le obliga a

<sup>18</sup> Linares Rivas pone sobre la mesa la posibilidad de dar una renta a los sectores más desfavorecidos que no se base en la beneficencia puntual, sino en la solidaridad de la burguesía acaudalada. Para remarcar que la acción de Pedro se debe a la tiranía de Justo, Santos dirá: “un buen empleado en su época, un buen hombre siempre, y tú has conseguido que, no pudiendo ya hacerse un lobo, se haga un chacal” (Linares Rivas, 1999: 1907).

mendigar<sup>19</sup>. Sin embargo, Pedro nunca pierde la honradez, y su primera intención es la de conseguir el dinero por la vía pacífica. En el momento en que pelagra el bienestar de su madre, Pedro desentierra el hacha de guerra, no sin sentirse extraño después. En la guía de personajes, Linares Rivas explicita que Pedro “ha de ser enérgico en los actos, por más que sea humilde en los ademanes” (Linares Rivas, 1999: 1855). De nuevo, al igual que pasaba con Candelas, se presenta un personaje aparentemente contradictorio que presenta fortaleza por un lado y, por otro, sencillez. No obstante, son esa sencillez y honradez las que confieren la fortaleza a Pedro.

En el triángulo ideológico se muestra la relación entre Pedro, el dinero y el reparto de la riqueza. Como ya se explicó, el dinero que reclama Pedro es una metonimia de la dignidad. La beneficencia existe, pero es insuficiente, al mismo tiempo que una burguesía adinerada vive lujosamente. Pedro se ve obligado a recurrir a la coacción para recibir una paga digna con la que cuidar de su madre y contrarrestar las consecuencias de su ceguera. Esa coacción parte de la misma idea que la coerción emocional de Candelas: la fuerza del mal. La rebelión violenta es la fuerza del mal, pero esa fuerza no viene provocada por los sublevados, sino por los tiranos que gobiernan con puño de hierro y mantienen una desigualdad social insostenible tanto política como moralmente<sup>20</sup>.

La obra se enmarca en un solo espacio, que viene determinado justo después de la nómina de personajes: “La acción en Madrid. –Una salita bien puesta en casa de don Justo; a un costado, un balcón practicable. –El primer acto pasa en mayo, a las cinco de la tarde; el segundo y tercero un mes después, también por la tarde” (Linares Rivas, 1999: 1853). La primavera representa la juventud, la lozanía; mientras que el verano denota madurez. Candelas comienza a perder su temprana juventud durante el primer acto. Cuando se rebela contra Justo, adquiere de golpe la madurez emocional porque se desengaña y ya no considera a su padre como un referente indispensable. Por otra parte, la “salita bien puesta” indica una situación socioeconómica acomodada. Como es habitual en las obras del autor gallego, se presenta un escenario minimalista.

Hay bastantes acotaciones con respecto al tono, sobre todo en las réplicas de Candelas, a partir del cual es posible apreciar sus cambios de humor<sup>21</sup>. La mímica del rostro de Justo enfatiza su relación con el resto de personajes<sup>22</sup>. En cuanto al gesto, hay al menos siete ocasiones en que dos personajes se abrazan, siendo siempre uno de ellos Candelas<sup>23</sup>. Los gestos durante la discusión entre Justo y Salomé denotan tensión. Salomé habla “brincando”, pero “conteniéndose” (1878), mientras que Justo, en un par de ocasiones, pretende imponer su estatus “levantándose” (1879). El vestuario viene determinado desde la acotación inicial: “Ramoncho viste chaquet; Antonio, levita; los demás, americana. Las señoras, trajes de medio color, elegantes” (Linares Rivas, 1999: 1853)<sup>24</sup>. Sobre el movimiento apenas hay acotaciones. Destaca, sin embargo, el momento en que Candelas corre hacia afuera a buscar a Ramoncho (1862) o cuando Asunción entra “rápida y descompuesta” cuando no encuentra a Candelas (1912). El movimiento siempre proviene de una perturbación del ambiente desde el exterior<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> Lo que nos podríamos preguntar a estas alturas es qué sucede con las instituciones benéficas. Según el Instituto Nacional de Estadística (INE, 1915), a 31 de diciembre de 1915, existían 296 instituciones de protección a ancianos, de las cuales 198 eran asilos (INE, 1915: 489). En el Madrid de 1914, entre 5 asilos que dieron datos al INE acogieron a 3438 ancianos (509). A su vez, existían 42 instituciones de protección a ciegos y sordomudos (488). Entre todas las instituciones benéficas madrileñas, se invirtieron 4.833.134,44 pesetas en 1914. Esto correspondía a 5.48 pesetas por habitante (503). La beneficencia era claramente insuficiente para satisfacer las necesidades de los más desfavorecidos.

<sup>20</sup> Hay dos personajes en la obra que merecen ser mencionados, aunque no posean un lugar especialmente relevante dentro de las acciones: Asunción y Antonio. Ella es hermana de Candelas y él hermano de Ramoncho. Quieren casarse igual que sus respectivos hermanos e, igualmente, Justo se opone. La diferencia es que mientras estos se rebelan, aquellos agachan la cabeza y acatan la oposición del tirano. No configuran una trama adicional porque su acción se esfuma ya en la escena XV del primer acto, justo cuando acababa de empezar. Sin embargo, si tiene relevancia si nos preguntamos por qué ellos no consiguen vencer a la tiranía. En primer lugar, por el carácter que los define. Antes del inicio de la pieza, Linares Rivas ya dibujaba a Asunción en su guía de personajes: “es modosita. Es hermana de Candelas porque sus padres lo aseguran, pero podía ser hermana de una comunidad por lo asustadiza, lo resignada y lo convencida de su divino papel de borrega...” (Linares Rivas, 1999: 1855). Las mismas anotaciones cabría hacer de Antonio, aunque no lo explicita el autor. En segundo lugar, porque Ramoncho no tiene nada que perder. Vive de rentas y no tiene reputación social, es un vividor. Por el contrario, Antonio está preparándose para juez, tiene un lugar en la sociedad y un escándalo puede condenarlo al ostracismo. En tercer lugar, porque Candelas y Ramoncho pelean juntos por un objetivo común. Es cierto que Ramoncho pelea desde las trincheras y quien da la cara es Candelas, pero nunca cesó el apoyo recíproco. Antonio, por el contrario, cuando debía proteger sus planes de futuro, no encuentra la ayuda de Asunción. Por último, porque es Candelas quien se enfrenta a Justo y no Ramoncho, ya que solamente los verdaderamente oprimidos pueden liderar los grandes cambios. Ramoncho solo podía observar desde su exterioridad, al contrario que Antonio, que pretende abanderar la liberación de Asunción sin estar ella preparada todavía.

<sup>21</sup> Así, pasa de hablar “muy seria” (1862), a hablar “riendo” (1863) después de estar “respirando con dificultad” (1862). Esto encaja con la descripción general del personaje en la guía. En lo que respecta al tono, se indica que “habla fuerte” (1855). Sin embargo, cuando conversa con Ramoncho, lo hace “a media voz” (1863). Para ella, Ramoncho es como su amparo.

<sup>22</sup> Cuando Justo mira a Pedro en su primera aparición lo hace “con mal ceño” (1873). Igualmente, se remarca el conflicto paterno-filial cuando “le echa las manos al cuello” a Candelas, a pesar de haber entrado ella “sonriente” (1880). También perfila su relación con Santos en el momento en que le da la razón sobre el asunto del matrimonio, a pesar de cuestionar sus formas. Justo se queda “mirándolo fijamente” (1885) con intención de intimidarlo. En el final de la obra, Salomé, que logra doblegar a Justo, le dice a Asunción que su padre consentirá también su boda. Justo dice que no, pero “después de mirarlo fijamente, hasta que Justo baja los ojos con dulzura” (1913), Salomé insiste y gana el duelo.

<sup>23</sup> Abraza a Santos dos veces (1862) y a Marcelina tres (1887). Ramoncho la abrazará dos veces (1876, 1877). Esto corresponde a la afabilidad del carácter de Candelas. Es una persona cariñosa, que anhela paz y tranquilidad.

<sup>24</sup> Las prendas de Ramoncho y Justo denotan la clase a la que pertenecen: el chaquet es propio de la nobleza, es elegante, caro y presuntuoso. La levita es característica de la alta burguesía, mucho más sencilla que el chaquet pero también denota clase alta. Los otros personajes visten mucho más neutral para destacar esa comparación. En una ocasión se dice que Justo viste con “sombbrero de copa” (1884), lo cual denota, igualmente, una situación económica privilegiada. Esto significa que la gran burguesía y la nobleza no son clases tan diferentes.

<sup>25</sup> El progreso (el movimiento) proviene de lo externo: las fronteras, tanto geográficas o físicas, como psicológicas producen inacción. Este motivo se repite a lo largo de toda la trayectoria teatral de Linares Rivas, siendo el germen *Aire de fuera*.

En las escenas II y III del primer acto se presentan los primeros objetos de la obra (1857-1859): una lista de invitados y un carruaje de caballos. Ambos denotan la opulencia que rodea a Justo y a Marcelina<sup>26</sup>. En la escena V y en adelante se muestra el broche de Eibar que Ramoncho prometió regalar a Candelas (1862-1866)<sup>27</sup>. En las escenas XVIII y XIX del primer acto (1876-1877) aparece un rosario vinculado a Salomé. Ella se prepara para la discusión que prevé que tendrá con Justo con respecto al casamiento entre Ramoncho y Candelas. Se sienta y se pone a rezar, causando el desconcierto en Paca, la sirvienta, que no está acostumbrada a presenciar ritos religiosos, al menos, dentro de la casa de Justo y Marcelina. El rosario denota a Salomé como una noble creyente practicante<sup>28</sup>.

En la escena IV del segundo acto (1884) aparecen unas velas que recoge Santos. Es curioso que no haya habido mención alguna a las velas hasta este momento y, además, nunca se volverán a mentar. Santos y Marcelina acaban de echar a Candelas de la habitación porque está a punto de llegar Justo, con quien ya está enemistada. Hay que entender que estas velas son un recurso cómico que juega con la sinonimia: *velas* es igual a *candelas* y Santos quiere deshacerse de toda presencia de la muchacha para no tensar más el ambiente. Un instante más adelante, se muestra cómo Justo deja sobre un mueble un “gran sobre” (1884), que recogerá nuevamente tras su conversación con Santos (1886) y entra en su despacho. Pedro no llegó a destapar el escándalo del pantano, pero la entrada de un sobre grande da a la trama un carácter circular, y es que Justo sigue y seguirá malversando. Esto podría interpretarse como una llamada al público, que no está ciego y tiene trabajo (a diferencia de Pedro), para que denuncie los casos de corrupción. Por último, en la escena XII del tercer acto (1909), justo cuando parecía que Candelas y su padre se habían reconciliado, entran Marcelina y Santos llevando un ramo. Es un signo falso, que intenta dar la impresión al espectador de que la boda es inminente. El público suma la aparente reconciliación y el ramo, tradicionalmente vinculado con las bodas, y cree que la tensión de la obra se ha terminado. Justo, sin embargo, desmiente esa impresión y causa un sobresalto en el lector/espectador.

### 3. Conclusiones

En este artículo se ha analizado *La fuerza del mal* mediante un análisis-reconstrucción desde una perspectiva socio-histórica. La hipótesis de partida considera que el teatro de Linares Rivas guarda más puntos en común con el teatro *novador* que con el resto de corrientes que surgen entre 1902 y 1936. Para afirmar que esta hipótesis se cumplía en esta pieza, era necesario responder las siguientes preguntas: primero, ¿la sociedad que se presenta en la obra muestra una ruptura con respecto al sistema social de la Restauración? La respuesta es afirmativa: la ruptura se produce en tres relaciones fundamentales. En primer lugar, en la relación padrehija, ya que Candelas se libera de la opresión del varón-cabeza de familia. En segundo lugar, en la relación ricopobre, porque Pedro es capaz de reconducir su destino venciendo contra la tiranía de Justo. En tercer lugar, en la relación maridoesposa, ejemplificada por Salomé (un personaje con libertad) y por su contrapunto Marcelina (una mujer atrapada bajo la férrea voluntad de su esposo). Toda esa escenografía que augura un drama burgués de la época no es más que un guiño irónico que critica el mundo de apariencias en que vive la burguesía: por un lado, salas modernas y acogedoras, y por otro, el sufrimiento de los grupos sociales marginados, condenados a ser parásitos de la burguesía.

La segunda pregunta decía: ¿la crítica se fundamenta en la necesidad de fortalecer la jerarquía de los grupos sociales o en la urgencia de cohesionar la sociedad de manera más igualitaria? Para responder a esta pregunta hay que partir de la base de que la sociedad se encuentra en constante cambio y son los modelos políticos los que deben adecuarse a la realidad cambiante. Ante las exigencias de los grupos sociales minorizados, un modelo puede autotransformarse (endurecer la legalidad y la distancia social) o transformarse (conceder derechos y privilegios a los grupos minorizados con el fin de acercarlos al estatus de los grupos dominantes). Tanto Candelas como Pedro, los dos sujetos de acción en ambas tramas, representan grupos minorizados (la mujer y los parias, respectivamente). Deben enfrentarse a la ley de Justo, que se enfurecerá retirándole la palabra a su hija y las limosnas a su empleado, en el momento en que ve peligrar su estatus privilegiado. Finalmente, para aportar un final feliz, será necesario que se

<sup>26</sup> Los señores de la casa van a dar una fiesta multitudinaria y, para ello, confeccionan una enumeración de posibles huéspedes. Marcelina la redacta y Justo le da el visto bueno, tachando todos los nombres que no son de su agrado. Con esto, Justo ya queda caracterizado como tirano y antisocial. Además, permite al espectador tener presente la enemistad que distancian a Justo y a Ramoncho, Antonio y Salomé, que son los principales excluidos. Además, a Linares Rivas le da pie a enunciar el motivo del conflicto desde muy pronto. Por otro lado, el carruaje de caballos no está presente en escena, sino que se evoca mediante las palabras de Marcelina y el alquilador. Ella es de gustos finos, le atraen los coches de moda, los landós en concreto, que los conduzcan cocheros bien educados y bien vestidos con librea, que saluden con amabilidad al subir. En resumidas cuentas, se siente cómoda con la vida de lujos que le confiere la desigualdad social de la que se aprovechan.

<sup>27</sup> Es necesario matizar el significado del broche. Ramoncho le da otro presente similar a Asunción, la prometida de su hermano Antonio. Esto deja el objeto en una situación de ambigüedad: ¿por qué Ramoncho le regala un broche a Asunción del mismo calibre que el de Candelas? Si la joya no significa amor, ¿qué significa? Teniendo en cuenta la exagerada reacción de Marcelina y los antecedentes sobre los dobles sentidos sexuales en las obras de Linares Rivas (clamoroso ejemplo el de *En cuarto creciente* [1905]), todo lleva a pensar que se trata de una alusión sexual. El broche denota sexualidad y, por lo tanto, caracteriza a Ramoncho como un mujeriego sin escrúpulos, hasta el punto de insinuar una relación íntima con su probable futura cuñada por partida doble. Además, el hecho de que se lo regalase al mismo tiempo que a Candelas permite argüir un ménage à trois. Con esto se rompe con la convención del signo de las joyas y lo desvincula del amor sentimental para enlazarlo con el amor sexual.

<sup>28</sup> Hay que destacar que, después de rezar, ella mantiene una acalorada discusión con Justo. Resulta llamativo que, en el momento en que “guarda cachazudamente su rosario” (1877), olvide aquello de “y el que te hiriere en la mejilla, dale también la otra” que reza la Biblia. Es otro guiño a la doble moral, esta vez, de la nobleza, que aparenta seguir los dogmas religiosos, pero que no aplica ninguna de sus enseñanzas.

transforme el sistema de normas que Justo impone en la casa, permitiendo más libertades a Candelas y manteniendo económicamente a Pedro.

Hay que recordar que no se trata de un problema meramente individual o familiar, sino que los personajes representan una colectividad enfrentada a la ley de su tiempo. Esta característica dota a la obra de un carácter reivindicativo alejado de la corriente inmovilista. De igual manera, se opone frontalmente a la visión restauradora de aquella nostálgica nobleza. Más bien parece aproximarse a las exigencias de un teatro *novador* que pretendía encontrar la libertad, la igualdad y la fraternidad dentro de un sistema burgués que prestase especial atención y cobertura social a las víctimas olvidadas de un sistema basado en la desigualdad y en la precariedad popular.

## Obras citadas

- Berenguer, Ángel, “El teatro en el siglo XX (hasta 1936)”, en Díez Borque, José María (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1982, vol. 4, pp. 7-87.
- Casanova, Julián y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo XX*, Madrid, Ariel, 2005.
- Castellón, Antonio, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymion, 1994.
- Díaz Rouco, María Modesta, *Vida y obra de Manuel Linares Rivas* (tesis doctoral), Madrid, Revista de la Universidad de Madrid, 1952.
- García Pavón, Francisco, *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.
- Huerta Calvo, Javier y Emilio Peral Vega, “Benavente y otros autores”, en Huerta Calvo, Javier (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 2, pp. 2271-2310.
- Instituto Nacional de Estadística, *Anuario Estadístico de España. Año II*, 1915, Madrid, Imprenta de los sobrinos de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1916, en línea: <<https://bit.ly/2VMxlzu>> (última consulta: 23/07/2019).
- Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- Linares Rivas, Manuel (1921), «Manuel Curros Enríquez», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Manuel Linares Rivas el día 15 de mayo de 1921*, Madrid, Imprenta de Vicente Rico, en línea: <<https://bit.ly/2HOohow>> (última consulta: 10/06/2020).
- *Aire de fuera*, en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999a, vol. 2, pp. 1066-1118.
- *La fuerza del mal*, en López Criado, Fidel, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999b, vol. 3, pp. 1851-1913.
- López Criado, Fidel, “Fausto y su circunstancia: el teatro de Manuel Linares Rivas”, en Gómez Blanco, Carlos J., (ed.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica (celebrado en La Coruña los días 6, 7 y 8 de abril de 1995)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997a, pp. 227-244.
- “El teatro de Manuel Linares Rivas: un Fausto desconocido”, *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, tomo 10, núm. 1, 1997b, pp. 55-74.
- “El caso de Linares Rivas: exhumación de una obra maldita”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, núm. 13-14, 1998, pp. 71-93.
- “Éxodo, libertad y progreso en el teatro social de Manuel Linares Rivas”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 24, 2001, pp. 273-284.
- “La mitología progresista en el teatro social español de primer tercio del siglo XX”, en López Criado, Fidel (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, pp. 27-40.
- “La ley, la moral y el decoro en el teatro feminista del primer tercio del siglo XX”, *Acta literaria*, núm. 48, 2014, pp. 117-137.
- Mallada y Pueyo, Lucas, *Los males de la patria y la futura revolución española*, Madrid, 1890, en línea: <<https://bit.ly/2Isl1T3>> (última consulta: 23/07/2019).
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, “La trilogía del adulterio de Linares Rivas: notas para una didáctica del teatro breve”, *Lenguaje y textos*, núm. 6-7, 1995, pp. 27-40.
- Suárez Fernández, Luis, *Revolución y restauración (1868-1931)*, Madrid, Rialp, 1992.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Tato, Laura, «Os dereitos das mulleres no teatro (de homes) das Irmandades da Fala», *Itinerarios*, vol. 20, 2014, pp. 71-88.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- Vázquez de Prada, Mercedes, “Para una historia de la familia española en el siglo XX”, *Memoria y civilización*, núm. 8, 2005, pp. 115-170.