



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 09/03/20

***Cuando el texto se encuentra con el
escenario: Rosario de Acuña y Elisa
Boldún en “Rienzi el Tribuno” (1876)***

Ana Díaz Correa

Universidad de Málaga - adiazc34@gmail.com

**#RienzielTribuno
#RosariodeAcuña #ElisaBoldún
#Dramahistórico #XIX
#teoríateatral**



**Cuando el texto se encuentra con el escenario: Rosario de
Acuña y Elisa Boldún en *Rienzi el Tribuno* (1876)**

Ana Díaz Correa

RESUMEN: El siglo XIX trajo consigo una nueva forma de ver el texto dramático, ya no solo con la introducción del movimiento romántico, sino también en el sentido escénico, siendo los tratados de declamación una constante durante todo el siglo. Por ello, el presente artículo indaga en dicha perspectiva mediante una obra que logró el aplauso y alabanza del público durante su estreno: *Rienzi el Tribuno* (1876) con Elisa Boldún al frente de dicha interpretación. Un drama histórico escrito por Rosario de Acuña (1850-1923), donde texto y escenario configuran un mismo arte.

Palabras clave: *Rienzi el Tribuno*, Rosario de Acuña, Elisa Boldún, drama histórico, XIX, teoría teatral.

ABSTRACT: The 19th century brought about a new vision of the dramatic text, not just because of the introduction of Romanticism but also in the scenic sense, being the declamation's treatises a constant during the entire century. The present article will investigate this perspective with one text which reached the audience's applause and praise: *Rienzi el Tribuno* (1876) with Elisa Boldún at the forefront of this interpretation. A historical drama written by Rosario de Acuña (1850-1923) where text and scene comprise the same art.

Keywords: *Rienzi el Tribuno*, Rosario de Acuña, Elisa Boldún, historical drama, XIX, theatrical theory.

Cuando el texto se encuentra con el escenario: Rosario de Acuña y Elisa Boldún en

Rienzi el Tribuno (1876)

Ana Díaz Correa

Uno de los géneros más sobresalientes y aclamados durante el siglo XIX es el dramático, el cual sufrirá una transformación sustancial con respecto a lo establecido durante el siglo XVIII, donde prevalecía la interpretación de las obras pertenecientes al Siglo de Oro español, así como de corte neoclásico.

En primer lugar, cabe destacar la edificación de grandes teatros en las principales ciudades de España durante esta época, como son el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela en Madrid; o el Liceo en Barcelona, entre otros muchos. A estos se le añaden los numerosos tratados y ensayos acerca de la institución teatral que se irán publicando a lo largo de todo el siglo. En estos escritos aparece una dicotomía entre aquellos que abogaban por un cambio en la realización y concepción de las artes interpretativas, y aquellos que sostenían lo que se venía haciendo hasta ahora. Sin embargo, y a pesar de ello, lo que todos y cada uno de estos escritos tienen en común es que hay unanimidad ante la profesión de actor. La condición social de los artistas, tan altamente criticada y castigada en los siglos anteriores, se presenta ahora como una ocupación plena y aceptada. Actores y actrices encarnarán aquellas conductas utilizadas para la educación del pueblo, lo cual supondrá una formación profesional de todo el colectivo actoral¹, creándose así, el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina en 1830 (Polonio

¹ “De las condiciones que debe tener el actor, según Romea, se extrae que el actor es un ciudadano culto, educado que tiene buen dominio de la gramática, así como algunos conocimientos en medicina para representar correctamente los estados del cuerpo y las pasiones y así lograr verdad suficiente” (Polonio 314).

183). Isidoro Máiquez (1768-1820) —actor destacado del momento— será el primero en establecer esta nueva conciencia con respecto a la labor escénica y su ejecución. Su estancia en París hace que adquiera nuevos conocimientos acerca del arte interpretativo, transmitidos por François Joseph Talma (1763-1826)². Dichas prácticas hacen que se reforme de una manera rápida y eficaz la escena española. Se libera esta de la sobreactuación y el exceso de declamación tan practicada tradicionalmente en España, introduciendo aquellos elementos que acercan la interpretación al realismo: el buen gusto, el justo medio y la declamación interior.

Entendemos la reforma que aporta Máiquez, como una fusión en la representación de la belleza estética que aporta el buen gusto, percibido visualmente; el justo medio, que entendemos como la incorporación a la interpretación actoral de la razón; indica la justa medida en la emisión de pasiones y sentimientos de manera que no resulten excesivos o escasos. [...]

Y por último, [...] la declamación interior, este recurso interpretativo permite al actor acercarse más a la naturaleza del sentimiento del personaje. (Polonio 165)

Dichos preceptos serán imitados por multitud de actores y actrices del periodo decimonónico, convirtiéndose Máiquez en el puente entre el histrionismo utilizado en el siglo XVIII y el modelo seguido en el XIX, donde prevalecerán las ideas naturalistas.

Se practican y entremezclan, por tanto, tres modelos teatrales que convivirán durante dicho periodo: la declamación francesa, vinculada a la noción neoclásica y

² Actor francés y mánager de la compañía teatral cuyas reformas en estilos de actuación, vestuario y escenografía lo convirtieron en el precursor del romanticismo y realismo francés del siglo XIX (Encyclopaedia Britannica).

de la tragedia, estipulada por Diderot en *La paradoja del comediante* (1773)³; el uso del histrionismo en géneros cómicos, el cual se acerca al modelo tradicional español; y la declamación naturalista —introducida por Máiquez— estableciendo en todos los géneros un modelo cercano a lo lacrimógeno (Polonio 169). La unión e influencia de dichos preceptos desembocarán en el surgimiento del Romanticismo:

Frente al histrionismo extravagante de los cómicos autodidactas dieciochescos, una expresión sentimental adecuada a las circunstancias y una vez analizada, representada sin cortapisas; frente a la contención escrupulosa normativa de la teoría francesa, la vigorosa riqueza del lirismo del teatro español. Se apunta ya el verdadero sentido del justo medio en la práctica de la escénica de la época: partiendo de costumbres integradas en la competencia histórica del público español, —Máiquez y con él el discurso dramático de la época— modeliza un sistema codificado racional, pero que no coarta lo que Prieto (su discípulo) denomina “el fuego natural español” .(Vellón 31-32)

La introducción, por tanto, de los nuevos modelos hace que las teorías teatrales proliferen, siendo necesario la unión de estas con las puestas en escena. En este sentido, Julián Romea (1813-1868) —actor y pedagogo— aportará un gran avance con su método de enseñanza⁴. Este seguirá las ideas establecidas de Talma

³ A través del primer interlocutor de dicha obra, Diderot defiende sus teorías acerca de la declamación, las cuales siguen lo postulado por Francesco Riccoboni. Para estos, “el actor no debe sentir las emociones sino crear la ilusión en el espectador de que está sintiéndolas. El resultado de la creación debe ser verdadero, verosímil, aunque no es necesario que el actor sienta verdaderamente la emoción” (Bastús 51).

⁴ “Julián Romea es un exponente fundamental del teatro romántico español, como actor en el escenario y fuera de él. Fue director del teatro particular de la S.M. la Reina, académico de la Academia de las Buenas Letras en Sevilla, profesor de Declamación en el Conservatorio, y tras la muerte de Ventura de la Vega en 1865 fue promovido a la dirección del mismo organismo. Tras 1868 fue nombrado Comisario Regio de él” (Polonio 305).

y Máiquez, exponiendo en su *Manual de declamación* para uso de los alumnos del *Real Conservatorio de Madrid* (1859), aquellos conceptos generales expuestos de manera sencilla y ordenada, para ser entendidos práctica y teóricamente por los alumnos del Conservatorio. Romea concebirá la representación como una escuela de costumbres, mostrando tanto lo bueno de las pasiones, como aquello que debe evitarse. Este establecerá, además, el concepto de “verdad” como la esencia del arte:

Con el estilo naturalista de actuación se intentará traer la naturaleza, anteponiendo “verdad” a “verosimilitud” al presentar la realidad en escena, siempre en los límites del decoro. La comunicación teatral se focaliza en el emisor, y el público pasa progresivamente a ser un observador al que literalmente se trata como si no existiera. El habla escénica se asocia entonces únicamente al habla cotidiana, y en muchos casos a la propia del actor-persona. (Varona 812)

Todo ello contextualiza e introduce a una de las discípulas de Julián Romea, Elisa Boldún, quien encarnará a la protagonista de la obra analizada en el presente artículo: *Rienzi el Tribuno*. En 1858 la sevillana consigue una plaza pensionada en el Conservatorio donde estudiará y compartirá escena con su maestro, estrenándose ante el público por primera vez en el año 1860 en el teatro de Lope de Vega en Madrid. A raíz de ello, sus actuaciones fueron recibidas con entusiasmo y ovación haciendo que el triunfo de esta recorriera todos los teatros de España, de manera que se convirtió en una de las grandes actrices del momento junto con otros nombres como Matilde Díez, Bárbara y Teodora Lamadrid o Rita Luna (Galería 130). Multitud de opiniones publicadas en diversos diarios y las críticas realizadas hacia la

actriz, además del hecho de seguir las enseñanzas de Romea, hace pensar que muy probablemente esta introdujera en sus actuaciones aquellos preceptos naturalistas tan defendidos por su maestro. Un ejemplo de ello es la siguiente crónica publicada en El Progreso en 1870:

La Srta. D.a Elisa Boldún sigue haciendo las delicias de nuestro público, impresionado cada vez más en su favor, cada vez más entusiasta de sus bellas gracias [...], de naturalidad tan espontánea, que parece que el arte y su mismo corazón se hallan misteriosamente identificados. Le hace sentir con tan ingenua emoción, que no concibe un más allá en la expresión de los sentimientos dramáticos humanos. Joya del teatro es nuestra Elisa Boldún, que cautiva con su talento, atrae con su hermosura, persuade con su palabra y acaricia con su donaire las primaverales fantasías del alma. (cit. en Álvarez 191)

El 8 de febrero de 1876 se estrena en el Teatro del Circo, y con Elisa Boldún y Rafael Calvo al frente, la obra de Rosario de Acuña *Rienzi el Tribuno*⁵. Un hecho sobresaliente debido a que fue la segunda mujer, tras Gertrudis Gómez de Avellaneda, en estrenar en un teatro de renombre; con solo 25 años consigue que su primera obra esté protagonizada por dos de los intérpretes más aclamados del momento. Este hecho, además, fue acrecentado debido al anonimato de la autora en las publicaciones de los diarios que anunciaban el estreno de la obra, haciendo que la expectación por parte del público durante la actuación se desbordara

⁵ Llevar a escena la historia de Nicolás Gabrino Rienzi o Rienzo no fue una novedad en el siglo XIX, ya que este último tribuno de Roma fue uno de los grandes héroes del movimiento romántico, protagonizando poemas, óperas, novelas y obras dramáticas. Algunas de estas son: la tragedia de la escritora inglesa Mary Russell Mitford, *Rienzi* (1825); la novela histórica de E. Bulwer-Lytton, *Rienzi, the last of the Roman tribunes* (1835); Carlos Rubio y su drama histórico *Nicolás Rienzi* estrenado en el Teatro Español en 1872; o la ópera de Richard Wagner *Rienzi, der letzte der Tribunen* (1842) y estrenada en España el 5 de febrero de 1876 (Pascual).

después del segundo acto. Tras este, Rosario de Acuña tuvo que salir a escena para satisfacer el afán de los espectadores, cuyos aplausos ensordecieron la sala al descubrir que detrás de la obra se escondía una pluma femenina. Los días posteriores del estreno la prensa se llena de elogios y alabanzas a la autora, haciendo hincapié en su carácter “viril” y en el hecho de que su texto carece de “lo femenino” como elementos positivos (Fernández 50-51). Con ello, se hacen público los prejuicios establecidos acerca de las escritoras del momento, las cuales practicaban en su gran mayoría el género lírico caracterizado por el sentimentalismo. El propio Leopoldo Alas lo afirma en un artículo de 1876 donde establecía que: “Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor” (cit. en Coca, “Discurso” 141). Esto explica el revuelo que sostuvo el estreno de la obra y la gran cantidad de comentarios que recibió la autora, comparándola con su predecesora Gertrudis Gómez de Avellaneda, también caracterizada por salirse de la norma establecida para el bello sexo.

Pero no solo Rosario de Acuña se atrevió con el género dramático, sino que, además, su obra enmarcada dentro del “drama histórico”⁶ presenta una preocupación notable hacia la representación teatral, manifestándose en la gran cantidad de directrices estipuladas en las acotaciones. Estas encarnan instrucciones específicas acerca de las distintas variaciones en el tono y actitud de los actores,

⁶ Género romántico por antonomasia que surge a principios del siglo decimonónico consagrado por Martínez de la Rosa en 1830 el cual se relaciona con el género sentimental:

El sentimentalismo influyó en la concepción de un género del siglo XVIII, la comedia sentimental, y éste a su vez [...] influye en el cambio de concepción de la tragedia y en la definición de un nuevo género de la estética romántica: el drama histórico. La filosofía sensualista penetró en la nueva concepción epistemológica de estos géneros dramáticos, y esta misma filosofía dio consistencia al primer romanticismo español, manifestándose en la exacerbación de las pasiones, de la sensibilidad (Coca, “La influencia” 130).

encontrándonos multitud de anotaciones que presentan de un modo muy específico cómo deben recitarse los distintos versos; algunos ejemplos de estas son: con vehemencia y queriendo comprender; relatando; con insistencia; con pasión; con acento altanero; con frialdad y odio; primero con vehemencia y luego con pasión; con encono; con ímpetu; con marcada violencia; pausas; con cinismo; con acento breve; con orgullo; crece su entonación; esforzando la voz; en tono profético; entre el temor y el amor propio; transición desde el terror al heroísmo; etc. Pero, a su vez, y a pesar de dichas especificaciones, también esta relega en los actores muchos de los monólogos haciendo que estos puedan hacer suyos los personajes. Ejemplo de ello son el final de la Escena IV del Acto I donde especifica: “Este monólogo depende completamente de la actriz, que debe fijar cuantas palabras, pensamientos y conceptos se hallan en él”⁷; así como la Escena X del Acto II: “Recuerda la carta y la busca sobre la mesa. Al ver que no está se siente poseída de terror. Este momento sólo la actriz puede interpretarlo”. Es curioso que dichas acotaciones estén continuamente presentes en las intervenciones del personaje de María, haciendo que Elisa Boldún tenga voz en la configuración de este; recae en ella, por tanto, una responsabilidad importante de la representación final. Esto reafirma la envergadura del personaje y cómo es esta la verdadera protagonista de la historia, introduciendo con ello una de las características propias e innovadoras del drama de Rosario de Acuña a la historia de Rienzi: los personajes femeninos. Como bien establece Fátima Coca en *Discurso femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña*, por un lado, aparece Juana, sirvienta de María, que encarnará la defensa de la clase trabajadora, puesta por primera vez en boca de mujer:

⁷ Todas las citas de la obra están tomadas de la edición presente en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, basada en la edición de Madrid de 1876.

JUANA. (Sola. Este monólogo depende de la actriz)

¡Pueblo!, ¡nobleza! ¡Oh Dios! Delirios vanos
que empecéis esa lucha fratricida!
pueblan el mundo siervos y tiranos;
¡Mientras no se confundan como hermanos
jamás la ley de Dios será cumplida!
¡La nobleza... ignorante, el pueblo... imbécil!
¡Cuánta sangre vertáis toda perdida!
Faltan ciencia y virtud... ¡aún está lejos
la redención completa de la vida! (IV, II).

Y, por otro lado, se encuentra María, esposa de Rienzi, quien desde el principio tiene en sus manos el futuro de su esposo, pudiendo salvarle la vida a cambio de entregarle su amor a su enemigo, Colonna. Sin embargo, debido al carácter fuerte, enmarcado dentro de la heroína romántica, esta prefiere la muerte antes que traicionar a su amado:

COLONNA. (con ímpetu)

De Italia y Roma la desdicha labras;
dame tu amor.

MARÍA. (Con resolución)

¡Jamás!

COLONNA. (Con encono)

Pues bien, mañana
empezará la lucha fratricida (I, VIII).

Además, esta introducción de los personajes femeninos —representando los dos grandes pilares de la historia y caracterizados por una actitud fuerte y valiente— ya anuncian el cambio en el pensamiento de Rosario de Acuña, constante defensora de los derechos de la mujer y de la libertad. Calificada en palabras de Simón Palmer como “la pionera de la literatura femenina del librepensamiento español”. Dichos ideales, que se manifestarán públicamente mediante sus artículos periodísticos y su posterior obra dramática *El padre Juan* (1891) —que supuso un escándalo en su estreno por sus ideas anticlericales—, hacen que Rosario de Acuña, quien obtuvo el elogio y la simpatía en sus comienzos, acabe siendo desterrada por sus escritos. Esto, asimismo, justifica la ausencia de su nombre en la historia de la literatura y el gran desconocimiento que hoy día se tiene de su obra, cuya recuperación no se realizará hasta la edición publicada por Simón Palmer de sus dos dramas: *Rienzi el Tribuno* y *El padre Juan* en 1990.

Por último, y volviendo al texto dramático analizado, cabe mencionar las indicaciones finales acerca de los cambios que pueden plantearse en el momento de la adaptación final. Especialmente estos advierten acerca del incendio que remata la obra, así como aquellos versos prescindibles:

Si por circunstancias especiales de las empresas, como ha sucedido en Madrid, no pudiera disponerse la decoración del tercer acto con la mutación que se indica, el final del mismo puede sustituirse de la siguiente manera: la actriz Juana, debe entrar en escena por la puerta secreta, rompiéndola con un hacha, toda vez que la puerta estará practicable en la decoración, y no hay necesidad de derrumbamiento.

Todos los versos que llevan un asterisco al margen pueden suprimirse en la representación.

Dichas preocupaciones en relación con el acto puramente performativo hacen que el texto se implique profundamente y dependa, para su realización plena, de la puesta en escena, dando un paso más allá de lo estrictamente descriptivo en términos de escenario o indicaciones generales hacia los actores y actrices implicados.

Rosario de Acuña y Elisa Boldún se fusionan mediante esta obra haciendo que cada una de las artes no puedan sucederse sin la otra, se conforman, así, los nuevos paradigmas de la representación teatral y del movimiento romántico que ya se venían estableciendo desde principios del XIX. La palabra “vida” acoge, por todo ello, una segunda acepción: “*vida* como cotidianidad, asociada al mundo burgués y urbano” (Varona 248). La profesión de actor será un reflejo de dichas ideas; se exponen mediante los textos y las representaciones románticas aquellas emociones encerradas en la vida social y privada, convirtiéndose el artista teatral en un factor importante en la exposición de estas, y que culminará en el siglo XX con la completa ejecución de los preceptos naturalistas, acercándose a las características actuales del arte dramático y del concepto de “actor”.

Bibliografía

- Acuña, Rosario de. *Rienzi el Tribuno*. Administración Lírico-Dramática, Madrid, 1876.
- Álvarez Hortigosa, Francisco. "Puestas en escena del teatro clásico español del siglo de oro y del siglo XVIII en Jerez de la Frontera (1852-1900)." *UNED. Revista Signa*, no. 19, 2010, pp. 181-212.
- Bastús y Carrera, Vicente Joaquín. *Tratado de Declamación o Arte Dramático*. Fundamentos. 2008.
- Coca Ramírez, Fátima. "Discurso femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña." *Literatura y espectáculo*, U de Alicante, 2012, pp. 139- 54.
- . "La influencia de la comedia sentimental en la poética del *drama histórico y de la tragedia neoclásica a principios del siglo XIX en España*." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, no. 8, 2000, pp. 115-30.
- Fernández Riera, Macrino. *Rosario de Acuña y Villanueva. Una heterodoxa en la España del Concordato*. Zahorí, 2009.
- "Galería de españoles ilustres: retratos y biografías." *El Correo Español*, Tomo II, Buenos Aires, 1894.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "François-Joseph Talma." *Encyclopaedia Britannica*, 2020.
- Pascual Lavilla, Isabel. "El repertorio de las actrices españolas en la segunda mitad del siglo XIX. Rienzi, el tribuno de Rosario de Acuña." *Relación entre los teatros español e italiano*. Siglos XVI a XX, U de Valencia, 2005, pp. 129-38.

Polonio Morales, Rosa María. *Evolución de la declamación ilustrada a la declamación romántica: el trabajo del actor español dieciochesco y decimonónico*. U Complutense de Madrid, 2019.

Simón Palmer, María del Carmen. *Rienzi el tribuno. El padre Juan*. Castalia / Instituto de la Mujer, Madrid, 1990.

Varona Peña, Antonio. *Habla escénica en España. El siglo XIX y los Tratados de Declamación*. U de Murcia, 2015.

Vellón Lahoz, Javier. *Teoría del arte dramático de Andrés Prieto*. Fundamentos Ensayos y Manuales RESAD, Madrid, 2001.