



Rienzi el Tribuno'' , drama histórico de Rosario de Acuña»;

M.^a de los Ángeles Ayala Aracil

Universidad de Alicante

La obra literaria de Rosario de Acuña ha permanecido en el más absoluto olvido para la mayoría de los estudiosos de la literatura del siglo XIX. Afortunadamente hoy podemos contar con la edición de dos de sus obras dramáticas más representativas - *Rienzi el Tribuno* y *El Padre Juan*- publicadas en fechas recientes por M.^a del Carmen Simón Palmer¹, estudiosa a la que le debemos en gran medida el creciente interés que suscitan algunas de nuestras injustamente olvidadas escritoras del siglo pasado. Su excelente manual bio-bibliográfico de escritoras del siglo XIX es una fuente inagotable para recuperar y comprender en sus justos términos el fenómeno de la incorporación de la mujer española al mundo de las letras².

Si el olvido en el que yacen algunas escritoras se podría justificar en algunos casos por la escasa calidad de sus escritos o la nula repercusión que sus obras lograron alcanzar en su época, éste no es el caso de Rosario de Acuña ya que como afirma M.^a Carmen Simón Palmer en su citada edición, Rosario de Acuña «tuvo el raro privilegio de ser la primera autora teatral a la que le clausuraron el teatro en que había estrenado *El Padre Juan* y años más tarde la primera que salió expulsada de España a causa de un artículo que se consideró ofensivo»³, hechos relacionados con la evolución ideológica de la autora y su adscripción a las filas del librepensamiento español en la década de los años ochenta. Evolución personal que marca dos etapas claramente diferenciadas en la producción literaria de la autora. La primera, desarrollada entre 1874 y 1882, comprende, fundamentalmente, sus primeros libros de poesía -*La vuelta de una golondrina*⁴ y *Ecos del alma*⁵-, una serie de cuentos y artículos recogidos en *Tiempo perdido*⁶ y *La siesta*⁷, y sus dramas históricos *Rienzi el Tribuno*⁸, *Amor a la Patria*⁹ y

*Tribunales de venganza*¹⁰. Durante este primer periodo literario Rosario de Acuña sostiene una posición ideológica afín a la manifestada por otras escritoras contemporáneas como Ángela Grassi, Joaquina Balsameda, Faustina Sáez de Melgar, escritoras que si bien reivindican el derecho de la mujer a recibir una educación igual al hombre, sostienen, sin embargo, que el lugar natural de la mujer es el ámbito familiar, rechazando la participación directa de la misma en la sociedad y proclamando la inutilidad de la emancipación femenina.

Alrededor de 1882 su pensamiento evoluciona hacia posiciones más progresistas preocupándose por cuestiones de carácter social. Aboga por la vuelta a la vida en el campo como fórmula para la regeneración de la sociedad española. Fruto de esta preocupación son sus obras *Influencia de la vida del campo en la familia*¹¹ y *El lujo en los pueblos rurales*¹². Muestra también gran interés por temas de carácter educativo - *Lecturas instructivas para niños. Páginas de la Naturaleza. Certamen de insectos*¹³ y *Lecturas instructivas para niños. Páginas de la Naturaleza. La casa de muñecas*¹⁴-, y a comienzos de 1885 se adscribe públicamente a la causa de los librepensadores, hecho que tiene una clara repercusión en su trayectoria dramática, pues abandona el drama histórico para ocuparse de los problemas de la sociedad de su tiempo en *El Padre Juan*¹⁵, pieza de marcado acento anticlerical y de clara propaganda de la escuela librepensadora, y *La voz de su Patria*¹⁶, su última pieza dramática.

El éxito y las críticas adversas acompañaron indistintamente a Rosario de Acuña a lo largo de su vida y obra literaria, y si el aplauso fue mayor en su primera etapa -no debemos olvidar que fue la primera mujer a la que se le permitió ocupar la tribuna de oradores en el Ateneo, 1884-, la incompreensión y el rechazo en que vivió sus últimos años vienen motivados no tanto por cuestiones estrictamente literarias sino por la defensa férrea de su propio pensamiento, actitud que le granjeó no pocos ataques y antipatías¹⁷. Quizá aquí resida el olvido injustificado de una escritora que no pasó desapercibida en ningún momento para sus contemporáneos, como lo prueban las numerosas reseñas que sobre su obra aparecen en los periódicos *La Iberia*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *La Época*, *La Correspondencia de España*¹⁸.

Si nos centramos en *Rienzi el Tribuno*, objeto primordial del presente trabajo, la prensa se hizo eco del estreno y posterior publicación de la obra. La noche del 12 de febrero de 1876 el público llenaba el teatro del Circo, expectante ante la representación de una obra dramática escrita por una mujer -recordemos que con anterioridad a Rosario de Acuña esta circunstancia sólo se había producido en los estrenos de las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y a juzgar por las críticas aparecidas en la prensa el éxito fue notable. En la reseña firmada por *Asmodeo* en *El Imperial* (13-11-1876) y en la crónica teatral inserta en *La Época* (20-11-1876) se recoge la sorpresa general que causó la fuerza poética de la autora. Se la compara con Gertrudis Gómez de Avellaneda, única mujer hasta el momento a la que críticos y lectores habían concedido el título de poeta y no el de poetisa como reconocimiento a su indiscutible genio creador. Las palabras de *Asmodeo* son elocuentes en este sentido: «Si no lo hubiera contemplado con mis propios ojos, si no hubiese visto aparecer una y otra vez en la escena aquella graciosa joven de semblante risueño, de mirada apacible, de blanda sonrisa y ademán tranquilo y sereno, no hubiera creído nunca que Rienzi era inspiración de una musa femenil. Nada lo denuncia, nada lo revela, ni en el género, ni en la entonación... Verdad es que tenemos el ejemplo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero era una mujer en toda la plenitud de sus facultades mentales... Ignoro aún si la joven es un autor

dramático, pero puedo asegurar ya que es un poeta de gran aliento, de rica fantasía y alto vuelo»¹⁹. De igual forma en las crónicas teatrales se alaba la acertada interpretación de los actores Rafael Calvo, Elisa Boldún, Leopoldo Valentín y Concepción Marín, especialmente del primero, que dio vida al personaje histórico italiano de Nicolás Rienzi²⁰.

La figura histórica de Nicolás Gabrino Rienzi o Rienzo, más conocido por *Cola di Rienzi* (Roma, 1313-1354), ejerció en diversos artistas del siglo XIX una significativa atracción. Su biografía y hechos más relevantes²¹ van a ser glosados y recogidos por un buen número de novelistas, autores dramáticos, poetas y compositores pertenecientes tanto a la época romántica como a las últimas décadas del siglo pasado. La historia del tribuno romano inspiró la tragedia titulada *Rienzi* (1825) de la escritora inglesa Mary Russell Mitford y la novela histórica *Rienzi* de su compatriota Edward George Bulwer Lytton, publicada en 1835, y de la que derivan en gran medida las demás obras que tienen como protagonista a Nicolás Rienzi. Bulwer Lytton se ciñe en su narración al relato de los hechos históricos, acompañando al héroe en su largo destierro y en su regreso, en 1354, a Roma, donde recupera su poder y, finalmente, es asesinado. La fuente histórica en la que con toda probabilidad se inspiró directa o indirectamente el novelista inglés fue la *Vita di Cola di Rienzo*, crónica anónima dividida en dos libros, en dialecto romano del siglo XIV. Relato histórico publicado por primera vez en Bracciano en 1624 y que conoció pocos años después, 1631, una nueva edición en la que se observan algunas adiciones debidas a un tal Tomás Fortifiocca²². En el siglo XIX y como consecuencia de la predilección que los románticos sintieron por los héroes o personajes singulares de la Edad Media, la *Vita di Cola di Rienzi* fue, después de dos siglos, nuevamente publicada por Zeffirino Re en Florencia en 1854. No debemos olvidar tampoco que el sueño de Rienzi de lograr el renacimiento político de Roma fue un ideal apoyado por el humanista y poeta de mayor relieve del renacimiento italiano, Francisco Petrarca, quien en distintos textos literarios, principalmente en *Carmen bucólico*²³ y diversas epístolas, dejó constancia del triunfo y fracaso de Cola di Rienzo²⁴.

La publicación en 1835 de la novela histórica inglesa fue sin duda la clave que desencadenó la aparición a lo largo de todo el siglo XIX y primeras décadas del XX de un buen número de textos que giran en torno a la figura de Nicolás Rienzi. La mencionada novela tuvo la virtud de poner de relieve las posibilidades artísticas que ofrecía la trágica historia del último tribuno romano. Hombre movido por el loable ideal de liberar al pueblo romano de la opresión y tiranía de los nobles, que fue aclamado con entusiasmo por sus partidarios y posteriormente asesinado por éstos a causa de su carácter orgulloso y comportamiento tiránico. Personaje, pues, atractivo desde el punto de vista literario al reunir en su biografía la consustancial complejidad del ser humano. Rienzi aparece como un compendio de errores y aciertos, capaz de alcanzar desde un origen plebeyo el poder político gracias a sus notables cualidades e incapaz, sin embargo, de asumir su propio triunfo. Debilidad humana que será aprovechada por sus enemigos para poner a sus partidarios en contra del héroe. De la novela de Bulwer derivó el argumento de la obra en cinco actos *Rienzi*, texto y música de Richard Wagner, estrenada en Dresde en 1842, primera obra musical que recrea la historia del tribuno que contribuirá decisivamente al conocimiento y difusión de la misma y que inducirá, asimismo, a otros autores a utilizar este tema en sus composiciones musicales, como sucede con Wladimir Kaschperow, autor que estrenó su obra *Rienzi* en Florencia en 1863 o con la ópera de Achille Peri, representada en Milán en 1867. Paralelamente la

literatura europea seguirá recogiendo la figura de Rienzi y en distintos países se publican relatos y dramas que mantienen el nombre del tribuno romano en la memoria de innumerables lectores y espectadores. Recordemos, entre otros, la novela del escritor checo Prokop Chocholousek *Cola di Rienzo*, publicada en 1856; el poema dramático *Cola di Rienzi*, en cinco actos y un prólogo de Pietro Cossa, estrenado en 1873 y publicado en Turín en 1879, o el drama histórico *Cola di Rienzi* del escritor polaco Adam Asuyk²⁵.

En España la novela histórica de Bulwer Lytton se difunde a partir de 1843, fecha en que fue traducida al castellano por Antonio Ferrer del Río²⁶. Posteriormente el relato aparecerá en el periódico *Las Novedades* e inspirará, junto a la mencionada ópera de Wagner²⁷, diversas versiones dramáticas que hacen su aparición entre 1860 y 1880, como las de Eloy Escobar²⁸, Carlos Rubio²⁹ y Rosario de Acuña.

El interés de Rosario de Acuña por la historia del tribuno romano pudo despertarse por la lectura de alguno de los textos señalados anteriormente. No obstante conviene recordar en este punto que la autora estuvo en Italia y que después de su viaje a París, 1867, residió una temporada en Roma en casa de su tío el historiador Antonio Benavides, quien desempeñaba en estas fechas el cargo de embajador de España en esta ciudad. Quizás el interés por la figura de Rienzi se deba también a esta circunstancia, pues sin duda Rosario de Acuña, mujer de gran inquietud intelectual, aprovecharía su estancia en Italia para ampliar, bajo el tutelaje de su tío, sus conocimientos sobre la historia italiana y sus literatos más prestigiosos. En lo que respecta a Bulwer, Wagner y Petrarca, Rosario de Acuña sólo menciona a este último en una escueta nota a pie de página que aparece en la escena VI del segundo acto, escena que se centra en una conversación mantenida entre Rienzi y su esposa María. Esta lee una carta aparecida en las calles de Roma y en la cual Petrarca expresa su entusiasmo y apoyo incondicional a la noble causa de Rienzi.

Rosario de Acuña no intenta en su drama la reproducción fiel de la historia de Rienzi, lo que le atrae del personaje italiano es el ideal que persigue: devolver al pueblo romano su soberanía, liberándolo de la tiranía de sus opresores. La autora combina hábilmente los datos históricos con los elementos de ficción, enlazando personajes reales con otros fruto de su imaginación e introduciendo nuevos elementos en el desarrollo de los acontecimientos para dar mayor entidad a la historia personal del tribuno. Rosario de Acuña centra su drama en los dos momentos históricos en los que el héroe italiano es vencido por sus enemigos. Los dos primeros actos corresponden a la fecha de 1347, mientras que la acción dramática del tercer y último acto se desarrolla siete años más tarde, 1354. Fechas que nos sitúan históricamente en el momento en que Rienzi, apoyado por el papa Clemente VI (1342-1352), consiguió con el entusiasmo de las masas restaurar la antigua República romana en 1347. Una vez conseguido este propósito Nicolás Rienzi pensó en colocar a Roma a la cabeza de una confederación italiana y renovar después su dominio sobre el mundo. Pero la ridícula pompa de que se rodeó, su escasa talla como jefe político y el peligro que encerraba su actitud para el dominio papal, hizo que el pontífice se opusiera, y Nicolás tuvo que huir de Roma ese mismo año. Sin embargo, los excesos de la nobleza se reprodujeron, y el nuevo papa, Inocencio IV (1352-1362), pensó en utilizar nuevamente a Rienzi, que volvió del destierro. Alcanzó por segunda vez el poder, pero sus excesos le enajenaron la adhesión popular y una revuelta de los nobles lo depuso y asesinó en 1354. Datos históricos que Rosario de Acuña alude muy vagamente, desplazando las auténticas causas históricas

hacia motivos de enemistad personal entre Rienzi y uno de estos nobles, Pedro Colonna. Los tres actos se desarrollan en el mismo escenario, una sala del palacio del Capitolio, que se adapta a la situación creada en cada momento, introduciendo aquellos elementos -el pendón distintivo de Rienzi, la espada corta, el puñal y el pasadizo secreto- necesarios para el desenlace de la obra.

El número de personajes que intervienen en el drama es reducido. Sólo cuatro personajes necesita Rosario de Acuña para desarrollar la tragedia: Rienzi, su esposa María, Juana, criada y confidente de María, y Pedro Colonna, señor feudal y adversario del tribuno. Dos inspirados en personajes históricos y dos figuras femeninas creadas por la imaginación de la autora. Además de éstos, ocasionalmente, aparecen en escena algunos pajes, capitanes y otros personajes sin relieve cuya única misión es hacer llegar al tribuno las noticias de lo que ocurre en las tumultuosas calles de Roma.

Rosario de Acuña hábilmente centra al espectador desde los primeros versos en la situación en la que se encuentra Rienzi. La autora por medio de una carta anónima dirigida a María hace saber al espectador que Rienzi ha triunfado y apaciguado Roma, y que esa paz impuesta por las armas deberá ser ratificada por los nobles en un solemne acto público programado para al día siguiente. A través de la carta también da a conocer que este acto público corre peligro de no celebrarse, pues entre los nobles hay alguno que no está dispuesto a rendir sus armas ante Rienzi. Éste es el caso del anónimo autor de la misiva, quien pone como condición a la estampación de su firma que María consienta en mantener una entrevista con él. De esta forma el triunfo total de Rienzi viene determinado por el resultado de esta entrevista. Aquí comienza Rosario de Acuña a tejer los datos históricos con los elementos de ficción, al relacionar el fracaso de Rienzi con la villanía perpetrada por Pedro Colonna, personaje que al no conseguir que María abandone a Rienzi para unirse a él desencadena otro periodo de guerra que se extiende hasta 1354, fecha en la que culmina la tragedia final de Rienzi: el rechazo del pueblo que hasta ese momento le había aclamado como su libertador.

El drama de Rosario de Acuña no se circunscribe a la tragedia personal del tribuno romano, centrada en un clásico triángulo amoroso, del que la autora diestramente hace depender la autonomía y libertad de todo el pueblo romano. La auténtica tragedia viene representada por el propio pueblo, que en su ignorancia es manipulado por la nobleza, convirtiéndose en el ejecutor material de aquel que más ha luchado por restituirles su propia soberanía. Si Rienzi pierde la vida, el pueblo pierde la libertad, y la lucha mantenida y la sangre derramada no impiden que éste vuelva a someterse a la tiranía de los nobles. Tragedia personal que Rosario de Acuña hermana con la tragedia colectiva de todo un pueblo.

El personaje de Nicolás Rienzi está trazado con suma simpatía por parte de la autora, sin que se haga mención en ningún momento de la obra a ese comportamiento despótico y orgulloso atestiguado en la documentación histórica y origen del final trágico del héroe italiano. Rienzi es el personaje noble que encarna la defensa del débil, el hombre que está dispuesto a sacrificar su felicidad personal en aras de la consecución de un bien superior que revierta en el pueblo al que pertenece y al que ama por encima de todo. Un sueño de paz, de justicia, de igualdad, es el ideal de Rienzi y si este sueño viene motivado por una circunstancia personal -el asesinato de su hermano a manos de los nobles el deseo de venganza deja paso a un sentimiento más elevado: «[...] quiero que el sol de la justicia brille / como en los tiempos mejores / haciéndonos iguales / que

todos somos hombres mortales. / Nunca veré la sangre derramada / para vengar ofensas de mi vida; / yo cumpliré una empresa levantada / digna de un alma libre, engrandecida; / quiero que Italia con su antiguo nombre / y uniendo su poder, al mundo asombre»³⁰. Ideal que mantiene a lo largo de la obra, hasta esos momentos en los que el pueblo, agitado y manipulado por Pedro Colonna y demás nobles, se alza contra el héroe exigiendo su muerte. Rienzi hasta el último instante confía en que sus palabras devuelvan la cordura a ese pueblo que ama y cuando éste no escucha su voz, rechazando cualquier posibilidad de huida, se entrega como un mártir a las manos de su verdugo.

El deseo de restaurar el glorioso pasado de Italia y el amor a su esposa María son los dos rasgos que motivan el comportamiento de Rienzi en la obra de Acuña. Si el primero le impele a dominar por las armas a la nobleza romana, el sentimiento amoroso se manifiesta constantemente a lo largo del drama, subrayándose en la última escena del acto II cuando Rienzi y Pedro Colonna sostienen esa tensa entrevista en la que el segundo muestra la carta que María se ha visto obligada a escribir para salvar a su marido y que con toda vileza Colonna exhibe como prueba de la complicidad de María en su oposición contra el Tribuno. Rienzi con un movimiento rápido se apodera de la carta y uniendo la acción a la palabra, la rompe sin leerla, dando testimonio con este noble gesto de su amor e ilimitada confianza en María.

Frente al espíritu noble de Rienzi se alza la figura de Pedro Colonna. Personaje de carácter violento y orgulloso que no puede aceptar que su esclarecida estirpe deba someterse al poder de un hombre perteneciente a la plebe. Odia por este motivo a Rienzi y cualquier procedimiento le parece aceptable con tal de dañar política o personalmente al héroe. Colonna hace recaer en María el triunfo político y la propia seguridad personal de Rienzi, presionándola para que abandone a éste y ocupe el lugar que le corresponde entre la nobleza romana.

La esposa de Rienzi es la encarnación de la heroína romántica, mujer que ama tan apasionadamente al Tribuno que es capaz de fingir que acepta la villanía de Colonna con tal de proteger su vida y lograr que Rienzi alcance su sueño. Personaje trágico que se encuentra a merced de los viles manejos de Pedro Colonna, pues si rechaza las pretensiones amorosas de éste, condena a Rienzi al fracaso político, ya que los nobles no firmarán el juramento y la guerra se desencadenará de nuevo. De ahí que María finja aceptar las condiciones impuestas por Colonna, compromiso que no tiene intención de cumplir ya que está firmemente determinada a acabar con su vida antes de traicionar a su esposo. Personaje trágico, asimismo, porque María sólo desea vivir apaciblemente al lado de Rienzi y sus aspiraciones políticas se le antojan obstáculos contra los que no puede luchar, llenando su vida de incertidumbre y desasosiego: «¡Qué arcano encierra el corazón del hombre, / que el amor no le basta/ y por buscar un nombre / en pasiones y en luchas se desgasta! [...] Grande es su idea, sí! digna del cielo! / ¿Pero llegó a olvidar, desventurado, / que sobre aqueste suelo/cada siglo brillante y respetado, /necesita un cadáver desgarrado?»³¹. Su figura a medida que transcurren los acontecimientos se va engrandeciendo y se hace más digna de admiración, pues sabiendo María que su amor y el bien de Italia conviven en el corazón de su esposo, decide apoyar las aspiraciones políticas de Rienzi aun a costa de su propia felicidad.

Si María representa la pasión y la fidelidad amorosa, el otro personaje femenino creado por Rosario de Acuña es el prototipo de la abnegación más absoluta, puesto que Juana ha consagrado su vida a la noble aspiración de velar por la seguridad y felicidad

de la heroína. Sus actos y determinaciones siempre están motivados por este objetivo y ello le lleva lo mismo a tomar iniciativas que a ocultar información cuando considera que ésta puede ser lesiva para los intereses de María. Por otro lado Juana es el personaje del que se vale la autora para reforzar ese clima de intranquilidad que introduce la aparición de la anónima carta dirigida a la esposa de Rienzi, ya que desde el inicio del drama Juana expresa sus recelos sobre la capacidad del pueblo para discernir claramente la bondad o maldad de sus dirigentes. El pueblo, exclama Juana, es un «niño grande y consentido / que se olvida del ayer viendo el mañana»³². Intuición corroborada poco después al introducir este mismo personaje un relato oído cuando niña y que narra el comportamiento de una pantera, animal que no osa atacar al hombre que la somete a las más crueles torturas y que sin embargo se abalanza sobre un pobre esclavo cuando éste, compadecido de su suerte, la deja en libertad. Relato claramente premonitorio del comportamiento de ese pueblo que ahora aclama a Rienzi -escena II del I acto- y que más tarde será capaz de acabar con su vida³³.

Rosario de Acuña se vale en su obra de algunos de los recursos literarios más empleados en la dramaturgia romántica. El origen misterioso de algunos de sus personajes, como el caso de María, fruto de las relaciones ilícitas entre un Colonna y la hermana de la propia Juana, ascendencia que la protagonista desconoce. Juana, personaje perteneciente a una noble familia egipcia, relacionada igualmente con los Colonnas pues a causa de una deuda pierde su libertad y su familia es sometida a la esclavitud. La utilización de pasadizos secretos que permiten las apariciones y desapariciones de los personajes en la escena final de la obra, como en el caso de la protagonista, que al desobedecer las indicaciones de Rienzi regresa por el pasadizo que antes había utilizado con Juana para ponerse a salvo y dirigirse a Aviñón en busca de la protección del papa Inocencio VI. Muertes violentas, no sólo de Rienzi, sino también de María y Juana. Ya que al contemplar María desde el salón del Capitolio la muerte de su esposo, decapitado y quemado su cuerpo por el pueblo, acaba suicidándose. Trágica escena final que culmina cuando Juana, tomando entre sus brazos el cuerpo inerte de María, desaparece con su cadáver entre las llamas que cubren el pasadizo en el mismo instante que Pedro Colonna entra en el escenario buscando a María. Patetismo, recursos efectistas que en nada difieren de los utilizados en otras piezas dramáticas, conscientes los autores del éxito de tales efectos. La grandilocuencia y ademanes de los propios actores experimentados en este tipo de obras harían posible que el espectador aplaudiera con frenesí aquellas escenas de crecido heroísmo y sacrificio. Ficción y realidad se armonizan en la pieza teatral de Rosario de Acuña, acoplándose el hecho histórico con los tópicos afines al drama romántico, pues no se debe olvidar que en el momento de su estreno la dramaturgia romántica conocía una segunda etapa áurea gracias a las piezas dramáticas de Echegaray. Rosario de Acuña, sin llegar a las exageraciones del neorromanticismo, supo hilvanar una historia real que en ciertos momentos intenta la reconstrucción arqueológica, engarzándola con los recursos afines de la propia dramaturgia romántica, es decir, armonía entre ficción y realidad.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

