ROSARIO DE ACUÑA: UNA «MUJER DE TEATRO»

Cristina Santolaria Solano
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Aunque gracias a estudios recientes[1] vamos conociendo la trascendencia de Rosario de Acuña (1851-1923) en los medios culturales de nuestro país en torno a 1900, medios en los que, no sólo desarrolló su labor literaria en géneros tan dispares como poesía, narrativa y teatro, sino que participó activamente en el devenir político-social con sus abundantes aportaciones en prensa, nuestro interés aquí se va a centrar en su trayectoria como dramaturga, y más concretamente en su vertiente como «mujer de teatro», es decir, como mujer que, al igual que grandes figuras del teatro mundial de todos los tiempos, tales como Lope de Rueda, Shakespeare, Moliére o Brecht, concibe el teatro como conjunto de signos que únicamente encuentran su plena realización sobre los escenarios. Para Rosario de Acuña, y a pesar de su prioritaria condición de escritora, el teatro no es sólo un texto que sirve de soporte lingüístico para una posterior puesta en escena, sino que es uno más de los lenguajes estéticos, junto con la música, el vestuario, la luz, etc., de que se sirve para expresar un contenido determinado.

---

[1] Es M.ª Carmen Simón Palmer quien más atención ha prestado a esta figura: «Escritoras españolas del siglo XIX», *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, Madrid: CSIC,1983, págs.101-17; *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid: Castalia, 1991, págs. 6-11; «Introducción» a Rosario de Acuña, *Rienzi el Tribuno*, *El padre Juan*, Madrid: Castalia - Instituto de la Mujer, 1990. No hay que olvidar, sin embargo, las primeras menciones a esta escritora en Romualdo Álvarez Espino, *Ensayo crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, Cádiz: La Mercantil, 1876, pág. 585; Francisco Blanco García, *La literatura española del siglo XIX*, t. II, Madrid, 1910, pág. 431; Juan Pedro Criado Domínguez, *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos*, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1899; Manuel Ossorio y Bernard, «Apuntes para un diccionario de escritoras del siglo XIX», *La España Moderna*, 9, 1889, págs. 170-171; o los últimos estudios y reseñas de Inmaculada Alvear, «Escritoras teatrales españolas del siglo XIX», *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500- 1994)*, Madrid: ADE e Instituto de la Mujer, 1996, t. I, págs. 607-18 y 621-30; Luciano Castañón, «Aportación a la biografía de Rosario de Acuña», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XL (1986), págs.151-71; Caroline Galerstein (ed.), *Women Writers of Spain: An Annotated Bibliography*, New York: Greenwood Press, 1986, págs. 4-6; David Thatcher Gies, *El teatro en España en el siglo XIX*, Cambridge: University Press, 1996, págs. 287-302; Tomás Rodríguez Sánchez, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid: CDT - Fundación Universitaria Española, 1994, págs. 32-33; Cristina Ruiz Guerrero, *Panorama de escritoras españolas*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996, págs.123-26.

Rosario de Acuña,[2] que cultivó mayoritariamente el drama histórico,[3] género con el que triunfó en la escena madrileña[4] o, por lo menos, con el que obligó a sus contemporáneos a prestarle una cierta atención,[5] escandalizó a la sociedad de la capital, y a la española por extensión, con el estreno, el 3 de abril de 1891, de *El padre Juan*, drama anticlerical cuyo impacto provocó la petición de dimisión del gobernador de Madrid, a la par que se agotaban inmediatamente las dos ediciones,[6] de dos mil ejemplares cada una, de la obra. Aunque aludiremos a ese contenido que obligó a la prensa, de no importa qué tendencia, a tomar partido,[7] deseamos también hacer hincapié en la capacidad de Rosario de Acuña para dirigir el montaje de su propio texto,[8] texto en el que deja patentes sus inquietudes como directora, pero también como escenógrafa, figurinista, etc., es decir, como «mujer de teatro» que atiende a los diferentes códigos que se conjugan en la representación teatral.

---

[2] Rosario de Acuña, nacida en el seno de una familia aristocrática, viajó en su juventud por varios países europeos y residió una temporada en Italia. Separada muy pronto de su marido, Rafael de la Iglesia, y defensora acérrima del matrimonio civil, volvió a contraer matrimonio en 1891. Comenzó su carrera literaria en la poesía (*Ecos del alma,* 1876), aunque los éxitos los cosechó sobre los escenarios. Fue una mujer que levantó airadas polémicas, como la que desató el estreno de la obra aquí estudiada, o la que desencadenó su apoyo a los librepensadores, por no citar la que, en 1911, la obligó a salir de España después de que el artículo suyo «Los chicos de la Facultad de Letras son hijos de dos faldas, las de su madre y las del confesor», publicado, primero, en *El Internacional*, de París, y reproducido en *El Progreso,* de Barcelona, provocara el cierre de todas las universidades de nuestro país. Junto a estos hechos, es preciso reseñar que Rosario de Acuña fue la segunda mujer que subió a los escenarios del Teatro Español (1880), la primera que habló en el Ateneo madrileño (»Los convencionalismos», 1884) y en el Fomento de las Artes (»Las consecuencias de la degeneración femenina», 1888), una de las que, con más asiduidad, colaboró en los periódicos (*El Correo de la moda*, *Los dominicales del librepensamiento, La Ilustración Española y Americana, Revista Contemporánea, El Imparcial* y *Heraldo de Madrid*) y también una de las que, con más encono, defendió los derechos de los más débiles. *Cfr.* M.ª Carmen Simón Palmer, «Introducción», *op. cit;* e Inmaculada Alvear, «Escritoras teatrales españolas del siglo XIX», *op. cit.,* págs. 621-30.

[3] *Rienzi el Tribuno* (Teatro del Circo de Madrid, 12-I-1876), *Amor a la patria* (Zaragoza, 27-XI-1878), *Tribunales de venganza* (Teatro Español de Madrid, 6-IV-1880), *Sentir y pensar* (lectura en el Ateneo madrileño, 20-IV-1884), *La voz de la patria* (Teatro Español de Madrid, 20-XII-1893). *Cfr.* Inmaculada Alvear, «Escritoras teatrales españolas del siglo XIX», *op. cit.*, págs. 621-30.

[4] *Cfr. El Imparcial*, 13-II-1876; *La Época*, 20-II-1876; *La Iberia*, 24-I-1879; *La Época*, 7-IV-1880 y *La Iberia*, 29-XII-1893.

[5] *Cfr.* las opiniones de muchos de sus coetáneos en *Rosario de Acuña en la Escuela*, Madrid: De Lamo Hnos., 1933.

[6] Rosario de Acuña, *El padre Juan*, Madrid: R. Velasco, 1891, 88 págs y *El padre Juan*, 2ª ed., corregida y aumentada, Madrid: R. Velasco, 1891, 89 págs.

[7] *Cfr. El Heraldo de Madrid*, 1-IV-1891; *El Imparcial*, 5-IV-1891; *La Justicia*, 7-IV-1891; *El Globo*, 7-IV-1891; y *La Libertad*, 8-IV-1891.

[8] Según M.ª Carmen Simón Palmer («Introd.», *op. cit.*, pág.32), ante la ausencia de un empresario que se atreviera a montar *El padre Juan* debido a su apología del librepensamiento, Rosario de Acuña formó una modesta compañía y se encargó de la puesta en pie y dirección de la obra, para lo que alquiló el Teatro de la Alhambra, de Madrid. A pesar de haber obtenido los permisos para el estreno, sólo estuvo en cartel un día, porque una orden gubernamental prohibió su representación.

La acción de *El padre Juan* se desarrolla casi en veinte días de un mes de octubre de la «época actual» (1891), en Samaniego, pequeña e incomunicada aldea de Asturias. La historia de *El padre Juan* presenta dos mundos antagónicos: el de la hipocresía, la superstición, el fanatismo, la ignorancia y la vileza, enmascarado todo ello por la fe, mundo que se encarna en las gentes de Samaniego y en su tutor el padre Juan, y frente a ellos, Ramón de Monforte e Isabel de Morgovejo, en quienes se funde el anhelo de progreso y el amor. La fábula presenta los días previos al enlace matrimonial, por lo civil, entre Ramón, joven ingeniero formado en el librepensamiento y el masonismo, e Isabel, mujer de rancia estirpe nobiliaria, cuya formación ha sido guiada por su prometido. Por las primeras escenas conocemos la envidia y el menosprecio que el pueblo siente hacia la pareja, especialmente hacia Ramón, a quien no perdona su matrimonio fuera del ámbito eclesiástico.

El pueblo, singularizado en los personajes de Diego, Consuelo y Braulia, rechaza de modo absoluto los propósitos de Ramón, a pesar de que éste ha decidido contribuir al progreso de Samaniego con la construcción de un hospital, un asilo, una escuela, etc., y su madre, D.ª María de Noriega, ha dispuesto celebrar la boda de su hijo con numerosas prebendas: alimentar a los más desfavorecidos durante un tiempo, librar de quintas a los mozos de la aldea y proporcionar una generosa dote a las mozas casaderas. Pese a todos estos beneficios, las gentes del pueblo, acezadas por el padre Juan, se enfrentan a Ramón, tomando como pretexto que es hijo adoptivo de D.ª María, cuando en realidad es su propio hijo, fruto, en su juventud, de una relación engañosa con un desaprensivo que, en América, ya estaba casado con una rica anciana, y que, al correr de los años, reaparece convertido en el intrigante padre Juan. Cuando Ramón pretende derribar la ermita de Santa Rita, que le ha sido vendida por el obispado asturiano, el pueblo, empujado por la ignorancia y la superstición, lo asesina con el beneplácito del sacerdote, que no es otro, como hemos dicho, que su progenitor.

A lo largo de esta historia, que roza esporádicamente el melodrama, Rosario de Acuña va desgranando una serie de ideas, –pilares fundamentales de su pensamiento–, avanzadas para su época e infrecuentes en una mujer. La dramaturga, a través de Ramón, sostiene la moderna tesis (acto II, escena 5) de que la ciudad es la causa de la asfixia moral y física de las personas:

> ¡El medio en que vivimos! ¡ese medio es la causa de nuestra miseria moral y física! ¡el ciudadanismo moderno, deslumbrante al exterior, por dentro agusanado! Cogidos por el engranaje de esa vertiginosa máquina llamada gran ciudad, miles de seres han formado una sociedad de convencionalismos, donde la lucha por la existencia pierde su carácter racional para convertirse en pugilato de fieras disfrazadas con máscaras de virtudes... ese medio donde las grandes ideas se achican por el interés del lucro...! [...] ¡Donde toda virtud austera sucumbe entre las carcajadas de un montón de envidiosos y de necios! ¡donde todo sentimiento espontáneo, generoso, redentor, altruista, toma el camino de la miseria o del matrimonio![9]

[9] Rosario de Acuña, *Rienzi el tribuno* y *El padre Juan*, *op. cit.*, pág.184. De ahora en adelante, nuestras

y de que es necesario llevar el progreso a los medios rurales, porque, aunque en ellos reinan los valores más negativos, promovidos por la Iglesia, la cual, de este modo, ve incrementados sus bienes,[10] en ellos también es posible la regeneración, además de que son el único reducto donde aún es posible rastrear la pureza innata a las personas y donde el racionalismo puede imponerse de forma no deshumanizada, según sostiene Ramón recogiendo ideas de los reformistas del siglo XVIII:[11]

> Nuestra población rural está sumida en la ignorancia más espantosa, en un atraso moral repugnante. Creo de necesidad que la Escuela, la Granja modelo, el Instituto industrial con el Hospital y el Asilo, se levanten en nuestros campos como templos benditos, donde el pueblo español empiece a comulgar en la religión del racionalismo...

Por otra parte, *El padre Juan* le sirve a Rosario de Acuña para hacer una defensa del matrimonio civil (institución legal en España sólo desde 1871), en el que creyó radicalmente y cuya validez ratificó con su propia experiencia.[12] Según Rosario de Acuña, si las gentes se casan en el seno de la Iglesia católica a pesar de no comulgar con ella, es por pura rutina, por no enfrentarse a las tradiciones, y sin darse cuenta de que la toma de postura de un individuo, por insignificante que parezca, contribuye a ese cambio que España necesita.

De lo dicho hasta ahora es evidente el anticlericalismo librepensador de la dramaturga, y también de buena parte del sector liberal de la España finisecular: todas las acciones de Ramón y de las personas que lo secundan vienen a demostrar la futilidad de la Iglesia frente a un nuevo pensamiento, ateo, que pretende transformar la sociedad, no desde la hipócrita caridad cristiana, sino desde la filantropía. La llegada de los frailes a Samaniego no hizo sino enturbiar la pacífica existencia de la comunidad, según informan D.ª María e Isabel, quienes, de forma bastante poco dramática, se reparten la tesis de la escritora:

> MARÍA.- Vinieron los frailes...
> ISABEL.- La disordia se encendió: la religión perdió sus piedades para recuperar sus venganzas.

---

citas responderán a esta edición.

[10] «MARÍA.-Esta aldea, poblada de criaturas ignorantes, sin más entendimiento que el de la astucia y la malicia, era terreno fértil para desarrollar la epidemia moral del fanatismo...» (pág. 166). [...] «ISABEL.- Nuestros pueblos son un semillero de rencillas, cuentos, calumnias, pequeñas maldades, e ínterin los bienes conventuales aumentan, desde los púlpitos se toma carácter de apóstol, y una enemistad sorda, mezcla de rencor y cobardía, late con rumores de culebra en torno de todos nosotros, cambiando la fe de las almas en repugnante esperanza de recompensas» (pág. 167).

[11] David Thatcher Gies, *El teatro en España en el siglo XIX, op. cit.*, págs. 295-96.

[12] Este hecho muestra el radicalismo de Rosario de Acuña, quien no sólo defendió sus ideas en foros intelectuales, sino que las confirmó con su propio ejemplo, lo cual contrasta frontalmente con las posturas ambiguas que mantuvieron algunas de sus coetáneas, como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán, quienes, a pesar de su apuesta decidida por la dignificación de la situación de la mujer española, su pensamiento no fue claro en temas como el derecho al voto femenino o el tema del divorcio, respectivamente.

ISABEL.- Hoy todo se compra desde el confesionario: el pecado no impone sus dolores a nadie que sirva bien a la Iglesia.

MARÍA.- Los odios, las envidias, los orgullos, todo el nidal de pasiones bastardas que aún guarda la naturaleza humana, las acoge Dios con piedad, cuando el fraile ruega por el delincuente, y un culto pueril, lleno de sutilezas monjiles, de innobles farsas, entretiene los ocios de la mujer exigiéndola [*sic*] servilmente el camino del beaterio (pág. 167).

Es patente que Ramón actúa imbuido por el librepensamiento y el masonismo, doctrinas que practicó la propia Rosario de Acuña, y que, en *El padre Juan*, son presentadas explícitamente como valores supremos:

ISABEL.- Ramón no es hipócrita; no oculta sus ideales, sus creencias; obra según piensa, piensa racionalmente; su moral es la eterna moral de amor puesta en práctica aquí, en la tierra, ejerciendo una caridad tiernísima, y ostentando una tolerancia sin límites... ¿A qué decirle a usted lo que es? ¿no es su retrato, e hijo de aquel masón ilustre fundador de una logia, allá en América? (pág. 166).

La muerte de Ramón víctima de la hipocresía y de la intolerancia generada por la Iglesia, es una trasposición de la persecución que la propia Rosario de Acuña sufrió en su vida a causa de sus ideas, como se ha mencionado más arriba. Por otra parte, *El padre Juan* se emparenta nítidamente con el llamado teatro de la intransigencia de Benito Pérez Galdós, y de forma muy manifiesta con *Doña Perfecta*, como ya señaló M.ª Carmen Simón Palmer.[13] Al igual que el autor canario, Acuña une a dos personajes, Ramón e Isabel, que representan la fusión de la ciencia y del amor, de la burguesía adinerada y de la nobleza, del mismo modo que Pepe Rey y Rosario, en *Doña Perfecta*, o Máximo y Electra, en *Electra*, o Pepet y Victoria, en *La loca de la casa*. Aunque la similitud con el teatro de la primera etapa de Galdós es notoria, sin embargo, es obvio que Rosario de Acuña va un paso más lejos no sólo porque los jóvenes enamorados pretenden casarse por lo civil y convertir una ermita en un balneario, sino también por la creación de la figura de Isabel, personaje femenino que, si no protagoniza de modo absoluto *El padre Juan*, porque el protagonismo recae básicamente sobre Ramón al ser éste el principal portavoz de las tesis de la dramaturga, sí encarna el papel que la escritora asigna a la mujer progresista de su tiempo, a esa pionera del feminismo que se está comenzando a fraguar en la España del cambio de siglo:

Isabel es la personificación de la mujer del porvenir; de la mujer ideal, de la mujer que ha de surgir en la gran familia humana como producto acumulado de todas las herencias de nuestras heroicas antepasadas y de nuestras ilustradas presentes. [...] panteísta sin saberlo, ella ha de representar la razón emancipada de todo dogma, de toda doctrina; creyendo sólo en el gran Todo que forma la naturaleza tan magníficamente manifestada en los soberbios paisajes de la región asturiana [...].[14]

---

[13] «Introducción», *op. cit.*, pág. 31.

[14] «Apuntes de estudio para los tres papeles más importantes del drama», en Rosario de Acuña, *op. cit.*, pág. 233.

Este contenido, que fue calificado por *El Imparcial* (4-IV-1891) de «drama político» y por *El Globo* (5-IV-1891) de «drama místico libre cultista», provocó reacciones muy dispares, aunque, en general, se consideró una obra temáticamente avanzada. Por *El Globo* del día 4 de abril, sabemos que el texto había sido leído por el gran actor, y también director-empresario, Ricardo Calvo, quien, después de conceptuarlo de «portento», no se atrevió con su montaje. Este mismo diario reconoce que «el asunto no encaja todavía en nuestras costumbres; es decir, el nivel intelectual [de la escena española] está hoy por debajo del mérito del drama» y termina pidiendo la creación de obras del mismo talante. Por el contrario, el comentarista de *El Globo* del día siguiente (5-IV) atribuye a *El padre Juan* «mal gusto» y piensa que la prohibición del gobernador ha conseguido justo el efecto contrario al deseado: «[...] hemos salvado nuestras creencias, hemos afirmado el orden social y hemos convertido en plato sabroso y apetecido el manjar más incoloro, inodoro e insípido que se ha visto de unos meses a esta parte», opinión que coincide con *La Época* (6-IV-1891), diario que apunta que, para la segunda sesión de *El padre Juan*, «apenas había localidades vendidas, de manera que el público, obrando con muy cuerdo sentido, iba a encargarse, por sí propio, de la referida suspensión». Como se deduce de este somero análisis y de las reacciones que el estreno generó en la prensa madrileña, *El padre Juan* es, cuanto menos, una obra atípica en un contexto monocorde dominado por el género chico, la zarzuela, la alta comedia o los dramas de Echegaray, contexto en el que únicamente se escucharían algunas voces disonantes como la de Galdós, quien al año siguiente (1892), estrenaría su primera obra teatral, *Realidad.*

Como hemos enunciado más arriba, queremos también subrayar un aspecto importante del teatro de Rosario de Acuña patente en *El padre Juan*: esta dramaturga no se expresa únicamente como escritora, sino que, a lo largo del texto, son constantes las acotaciones en las que se manifiesta como directora que conoce perfectamente los entresijos de la puesta en escena. En este drama, Acuña proporciona datos sobre la escenografía, como se ve en cualquiera de las acotaciones con que inicia los actos («*A la izquierda del espectador, bastidores de bosque. –En el fondo paisaje de rocas y selva, practicable para que en ellas se coloquen las comparsas; [...] bambalinas de fronda en primer término*», pág. 171); sobre la interpretación: «[...] *Todas estas acciones y movimientos simultáneos con el diálogo de los actores, que estarán en primer término, según se indique; cuídese que el ruido no interrumpa la representación*» (pág. 188); o sobre el ritmo de la obra,

> *[...] al llegar a escena forman grupos; suenan las panderetas que ellas traen y se mueven con el agrado de quienes están de fiesta; cuídese de ensayar perfectamente a los comparsas, de modo que el escenario ofrezca la animación de una romería campestre de Asturias* (pág. 188).

Ofrece también referencias a la psicología de los protagonistas en esas páginas finales (págs. 233-36) en las que, al igual que en un libreto de dirección actual, describe los motivos que caracterizan a los personajes y les dan un determinado pulso

dramático. En todos estos casos Rosario de Acuña apela a su propia experiencia de mujer de mundo que conoce directamente la realidad que presenta.

> *(Cantan de modo que los dos primeros versos coincidan con las vueltas del corro, y los restantes bailando cada aldeana con su aldeano; al empezar a cantar el corro, la gaita y el tamboril cesan de tocar. Copla y baile son sumamente populares en las montañas de Asturias, donde ha tenido ocasión de oírla y verla la autora)* (pág. 190).

En suma, se trata de unas didascalias de director en las que refleja su conocimiento y experiencia de la puesta en pie de su propia obra, como evidencia la siguiente cita, que demuestra que la escritura del texto ha sido rectificada a partir del montaje:

> *LUIS.- ¡De rodillas! ¡Isabel, ha muerto un justo! (Luis sostiene el cadáver de Ramón, y lo deja deslizarse desde el banco al suelo. El actor que haga de Ramón tiene que cuidar de quedarse en una posición cómoda, pues ha de estar un rato en escena; posición artística, a la vez, para que luego resulte conmovedor y sombrío el cuadro final)* (págs. 228-29).

o la recomendación con que Rosario de Acuña pone fin a su obra,

> *Esta escena y cuadro final han de ser rápidos, como la situación de los personajes requiere; el cuadro final tiene que cuidarse mucho de que resulte artístico, sin que por esos deje de ser sombrío. [...] Se recomienda que la lámpara sea de gasolina o de algún otro combustible que no se apague y que ofrezca seguridad para su manejo* (pág. 232).

prueba manifiesta de su concepción del teatro como un fenómeno totalizador, concepción que la convierte en una consumada «mujer de teatro» que no limita su labor de dramaturga a la escritura del texto, sino que, además de encargarse directamente del montaje de su espectáculo como empresaria, convierte su texto en un libreto de dirección, con lo que muestra la modernidad de una concepción teatral que corre paralela a la libertad de pensamiento que *El padre Juan* aporta a una sociedad en la que el papel de la mujer estaba francamente limitado.[15]

En una época en que el director de escena y el empresario se fundían en una sola figura con el primer actor,[16] resulta sumamente significativo que una mujer, noble de nacimiento y no vinculada al hecho teatral como actriz, se atreviera a financiar y dirigir un espectáculo, a aventurarse en una experiencia totalmente nueva para ella, por el sólo afán de dar a conocer su obra. Este hecho es manifestación clara del talante radicalmente innovador de Rosario de Acuña, quien, con *El padre Juan*, abarcaba un abanico de tentativas: se lanzaba al terreno del empresario y di-

---

[15] *Cfr.* G. Nielfa, «El nuevo orden liberal», Bonnie S. Anderson y Judith Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, t. II, Barcelona: Crítica, 1991, págs. 617-34.

[16] Sobre la representación teatral en la segunda mitad del siglo XIX, *vid.* Jesús Rubio, «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)» en José María Díez Borque (coord.), *Historia del teatro en España, II*, Madrid: Taurus, 1988, págs. 705-43.

rector, espacio exclusivamente ocupado por los hombres; reivindicaba la figura del director artístico como alguien diferente al primer actor, reivindicación realizada de forma definitiva por André Antoine, en 1887, en su Teatro Libre; utilizaba la estética naturalista,[17] que se había empezado a conocer en España en la década anterior; y defendía una tesis anticlerical y antagónica hacia el oscurantismo y las actitudes represivas que impedían el progreso moral y técnico de España. Aunque su empeño no fue un logro totalmente alcanzado, como se deduce de las opiniones de la prensa,[18] sí es preciso reconocerle a Rosario de Acuña el mérito de haberlo intentado y de ser pionera en el impulso renovador que luego alumbraría a Galdós, Unamuno, Valle y a tantos otros que se esforzaron en sacar al teatro español de su anquilosamiento.

[17] Según *El Globo* (4-IV-1891), en los carteles anunciadores de *El padre Juan*, se decía que salían a escena «chiquillos, aldeanos, aldeanas, dos caballos, dos terneras, una burra y comparsas», apariciones que, junto a la utilización de la prosa, a la esporádica dureza del lenguaje y a la precisión con que Rosario de Acuña detalla vestuario, escenografía, etc., inducen a pensar en una estética realista-naturalista.

[18] Aunque la prensa no coincide en la valoración del contenido de *El padre Juan*, sí se produce una cierta unidad en la consideración del montaje: «Acuña ha llevado su pensamiento proclamando las excelencias del librepensamiento, contra el clero y las clases por él sojuzgadas, pero creemos que se ha equivocado en la forma y modo de expresar su pensamiento», *El Imparcial*, 4-IV-1891; «No parece, pues, sino que la obra ha sido llevada a cabo por la mano de un librepensador, pero dirigida por una carrulla de guardarropía», *El Globo*, 5-IV-1891.