

TEATRO Y MÚSICA EN CUMANÁ. SIGLO XIX

Sonia García
Departamento de Literatura
Universidad Simón Bolívar

Resumen: La escasa información referida a la experiencia del teatro en Venezuela que hoy localizamos excluye generalmente el acontecer de la provincia. Las pocas referencias dedicadas al tema en el siglo XIX se encuentran dispersas en obras de viajeros y visitantes, en periódicos locales y en testimonios de cronistas. Es el caso de la ciudad de Cumaná, uno de los tres centros musicales más importantes del país, junto con Caracas y Mérida. La capital oriental dejó valiosos y nutridos aportes a la historia del país, pero buena parte de esa memoria se ha perdido; las fuentes directas que han sobrevivido a termitas, humedad, terremotos y falta de cuidado, se encuentran en estado lamentable. Esta primera aproximación al tema se propone articular datos disgregados a fin de poder ahondar en una investigación necesaria.

Palabras clave: siglo XIX, teatro, música, Cumaná, región oriental.

Theater and Music in Cumaná. XIX Century

Summary: The lack of available information referring to the experience of the theater in Venezuela and that today we can located, generally excludes what happens in the provinces. The few references dedicated to the subject in the XIX century can be found dispersed in works by travelers and visitors, in local newspapers and in the testimonies of chroniclers. It is the case of the city of Cumaná, one of the three more important musical centers of the country, along with Caracas and Mérida. The Eastern capital left valuable

and nourished contributions to the history of the country, but a good part of that memory has been lost; the direct sources that have survived termites, humidity, earthquakes and lack of care, are in a lamentable state. This first approach to the subject sets out to articulate disintegrated data in order to be able to go deep into a necessary investigation.

Key words: XIX Century, Theater, Music, Cumaná, Eastern region.

La falta de memoria conspira contra la necesidad de tener conciencia de los alcances y de la significación del enraizamiento de la práctica teatral en la historia venezolana.

Leonardo Azparren Jiménez

Un espacioso teatro, comenzado por suscripción y parado por falta de protección de la autoridad, atestigua el gusto y la afición de los cumaneses al drama.

Miguel María Lisboa

La afición escénica, rasgo común de las etnias que iniciaron nuestro mestizaje¹, fue aprovechada por los misioneros como recurso para inculcar su doctrina. De ahí que –cuentan los cronistas– ya antes de 1700 era corriente la representación de comedias y diversiones en las calles de Cumaná y así el éxito del teatro en América alcanzó punto culminante en el siglo XVIII. Pero en Venezuela y en otros países se mantuvo más allá de la fecha. Un detalle que ayuda a entender el lugar que ocupaba el teatro en la época es el título de un importante trabajo del erudito Benito Feijóo, *Teatro crítico universal*: “vasta obra enciclopédica” que abarca el saber contemporáneo² y que circuló por la región³.

¹ Ver Felipe SALVADO GILIJ, “Expresiones parateatrales aborígenes”, Leonardo AZPAREN JIMÉNEZ, *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1996, pp. 313-326.

² Ildelfonso LEAL, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial (1633-1767)*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1979, pp. 72, 73, 94.

³ Alejandro de HUMBOLDT, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1995, vol. II, p. 87.

Diversos indicadores muestran cómo el teatro fue arraigándose en nuestra sociedad colonial. En primer lugar al fundarse una ciudad se reservaba espacio para representaciones alrededor de la plaza, cerca de la sede del gobierno y de la iglesia. Las comunidades que carecían de local, en distintos lugares de lo que hoy es Venezuela, lo solicitaban a las autoridades y, entretanto, hacían representaciones en calles y plazas⁴ o en mercados y otros establecimientos, así como en casas de numerosas habitaciones y amplio patio llamados *teatros de corral*⁵. Además las fiestas religiosas y civiles incluían la presentación de espectáculos⁶.

El teatro fue dejando huellas en distintos campos, comenzando por las fiestas de la tradición venezolana⁷, así el imaginario popular integró *colombinas, pierrots y arlequines* en sus carnavales; también la lengua corriente tomó préstamos como *drama, comedia, pantomima, tramoya o fantoches* para aplicarlos en situaciones cotidianas. En Cumaná se conservó un dicho basado en el título de una exitosa obra presentada allí en el siglo XIX: “más bravo que *El rey que rabió*”⁸.

Por otra parte famosos personajes de aquel tiempo como el joven Andrés Bello⁹ y José Domingo Díaz¹⁰ escribieron alguna obra de teatro. Y hubo líderes de la Independencia que hicieron de actores: José Antonio Páez, Miguel Peña, Carlos Soubllette¹¹ o Antonio Nicolás Briceño, llamado *el diablo* por el papel que realizó en una expresión teatral llamada *Nacimiento*¹². La

⁴ José Antonio CALCAÑO, *La ciudad y su música*, Caracas, Fundarte, 1980, pp. 110 y ss.

⁵ J. J. CHURIÓN, *El teatro en Caracas*, Caracas, Ediciones Centro Venezolano del ITI, 2ª ed., 1991, pp. 51-52.

⁶ Leonardo AZPARREN JIMÉNEZ, “Cronología teatral venezolana. Siglos XVI, XVII” en *Documentos para la historia del teatro en Venezuela...*, pp. 73-80.

⁷ *Ibidem*, pp. 23-32.

⁸ Esta obra también se presentó en Caracas en 1896, en Mérida en 1910, Mariano PICÓN SALAS, *Viaje al amanecer*, Caracas, Ediciones Nueva Cádiz, 1956, p. 131.

⁹ José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰ J. J. CHURIÓN, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹¹ Francisco GONZÁLEZ GUINÁN, “Historia del teatro en Valencia” en *Tradiciones de mi pueblo*, Caracas, Editorial Ragon, 1954, pp. 37-51.

¹² José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, p. 345. Ver “Los nacimientos en la Colonia”, Leonardo AZPARREN JIMÉNEZ, *op. cit.*, pp. 301-312. J. J. CHURIÓN, *op. cit.*, pp. 15-16.

siguiente generación dejó nombres ligados a la administración, construcción o decreto de teatros, entre ellos los hijos de los generales José Antonio Páez y Rafael Urdaneta, además de gobernantes como los generales Guzmán Blanco y Nicolás Rolando; también famosos pintores como Arturo Michelena y Antonio Herrera Toro dejaron obras en teatros de Valencia¹³.

El teatro –término que aúna espacio, texto, espectáculo y actores– introdujo en Venezuela autos sacramentales¹⁴, jerusalenes, comedias, sainetes, dramas, tragedias, etc., y más tarde, cuplés, boleras, cafés-conciertos, óperas, operetas y la tonadilla, fuente de la zarzuela¹⁵.

Con el tiempo el teatro se asoció indisolublemente a la música y así en el siglo XIX aún obras carentes de parte musical iniciaban y cerraban con grupos corales y de baile que además actuaban en los entreactos¹⁶; de este modo nació la zarzuela, que llegó al país a mediados del siglo XIX, medio siglo después de la ópera. El público prefería el teatro lírico a los dramas, señala en 1895 Méndez y Mendoza en el primer panorama del teatro nacional¹⁷. De ahí que, atendiendo el hábito musical, el cine mudo y luego la radio, utilizaban música en vivo como fondo de animación.

Hasta bien entrado el siglo XX, cuando comenzó a desarrollarse la comunicación terrestre en Venezuela, la actividad teatral se concentraba alrededor de los puertos marítimos, que centralizaban la vida del país –Maracaibo, Puerto Cabello, La Guaira, Caracas, Carúpano y Cumaná–, y en importantes poblaciones del interior: Mérida, Barquisimeto y Valencia. En este contexto Cumaná, Caracas y Mérida fueron los tres centros musicales más notables de nuestro siglo XIX¹⁸. De la ciudad oriental surgieron destacados maestros, cantantes, pianistas, compositores y otros artistas¹⁹. En

¹³ Francisco GONZÁLEZ GUINÁN, *op. cit.*, pp. 48-50.

¹⁴ José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, pp. 341-349.

¹⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 110 y ss.

¹⁷ Eugenio MÉNDEZ Y MENDOZA, “Teatro nacional” en *Primer libro venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes*, Caracas, Tipografía El Cojo, 1974, pp. 25-31, (1ª ed. 1895).

¹⁸ José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹ Ver A. SANABRIA, *Cumaneses ilustres*, Caracas, Editorial Arte, 1965. Y José M. GÓMEZ, *Resumen sucinto de nuestra evolución musical*, Cumaná, Ateneo de Cumaná, 2002.

tiempos de fiestas y temporadas de ópera, Cumaná y Carúpano contrataban en Caracas y en el extranjero músicos y compañías que, gracias a la geografía, actuaban en la región antes que en la capital. Los grupos visitantes, por su parte, solían incorporar músicos y aficionados locales, lo que seguramente nutría la dinámica musical de cada lugar pues las sociedades abiertas y permeables tienden a asimilar y a recrear diversas influencias. Así Venezuela fue conformando un ambiente musical que muchos visitantes extranjeros elogiaron hasta afirmar que allí se podían escuchar músicas y conciertos como “en cualquier lugar del mundo”²⁰. En cambio esas apreciaciones no se dirigían a obras y actores. En su visita a Caracas el francés Dauxion afirmó: “Nada más monótono y más ridículo que la actuación de los actores”. Y más adelante añade: “Los actores de Cumaná son gente de color, quienes no declaman su papel sino lo recitan con gran monotonía”²¹.

La música, que estuvo al servicio de la Iglesia durante el período colonial, se desplazó, después de la Independencia, hacia el medio social, hasta reinar en el espacio familiar y en el teatro. Éste comenzó entonces a influir en aspectos donde antes la Iglesia dictaba pautas, como la variedad de instrumentos empleados en cada localidad²². Ejemplo hipotético podría ofrecernos la difusión y arraigo del emblemático *bandolín* de nuestro Oriente, pariente de la mandolina italiana²³. La popularidad del teatro lírico, junto con la inmigración corsa llegada a la región en el siglo XIX, debió atraer atención hacia el instrumento y estimular su demanda, lo que podría explicar su arraigo en la música popular de una región que dispone de virtuosos intérpretes y de violeros que lo proveen. Punto de interés en torno a la mandolina y al violín, es que no parecen haberse integrado al salón familiar, donde predominaron canto y piano, a cargo de las damas de sociedad, que

²⁰ Ver PORTER, SPENCE, CURTIS y otros visitantes reseñados por DE BENEDITIS, *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*, Caracas, Fondo editorial de Humanidades y Educación, UCV, 2002, pp. 214-225 y otras.

²¹ J. J. DAUXION LAVAYSSE, *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago y a diversas partes de la América Meridional*, Caracas, UCV, Instituto de Antropología, 1967, pp. 224 y 241.

²² José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, p. 111.

²³ El nombre *bandolín* dado en Oriente a la “mandolina” (“il mandolina”, de *mandorla*, almendra en italiano), –llamada así por su forma–, no mantiene esta relación en español, así que el nombre mandolina debió asociarse a *bandola*, de ahí el nombre *bandolín*, quizá como equivalente de pequeña bandola.

se veían restringidas en su participación pública por los valores sociales de la Colonia. Este detalle explicaría el predominio masculino en agrupaciones populares, así como en la ejecución de instrumentos usuales en el espacio público, caso del bandolín. ¿Cabría hablar, entonces, de influencias del teatro en la difusión y arraigo de un instrumento como el bandolín en la música regional?

El gusto por el teatro no era exclusivo de una clase social, de ahí que algunos aficionados, después de asistir a una función, la representaban en la calle. Y reproducían la música, a su modo, en instrumentos “nativos” señala el viajero inglés James Mudie Spence²⁴; así la gente aprendía a tararear ciertas melodías sin saber siquiera de qué se trataba²⁵. La calle fue también espacio de retretas²⁶, serenatas y actos escénicos animados por acróbatas, payasos, títeres, maromeros. En un medio donde no abundaban los espectáculos²⁷, esos entretenimientos, por supuesto, debían atraer mucha gente. En Oriente y Guayana²⁸ el teatro de calle se insertó en la tradición y dejó en herencia una hermosa expresión, la escenificación musical llamada *diversión oriental*²⁹.

Interesante referencia documentada en la región desde la Colonia es la *Danza de Montezuma*, conocida también como *El tocotín* o *tocotines*, escenificación que parece haberse difundido entre los indígenas de nuestro Oriente³⁰. Esta pieza tiene lejanas fuentes en representaciones de Moros

²⁴ Elías Pino ITURRIETA y Pedro CALZADILLA (comps.), *La mirada del otro. Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*, Caracas, Fundación Bigott, 1992, pp. 177 y 178.

²⁵ María Ramírez, profesora de música de Ciudad Bolívar, cuenta que su madre tarareaba músicas de algún aria de ópera que había escuchado por las calles, sin saber de qué se trataba.

²⁶ El término *retreta-retirada*, en francés, se da en Venezuela a una actividad musical realizada en plazas y otros lugares públicos.

²⁷ Alejandro de HUMBOLDT, *op. cit.*, vol. 2, p. 331, en Caracas señaló: “No ofrece la sociedad placeres muy vivos y variados”, es de imaginar entonces cómo sería en provincia. Ver además Ildelfonso LEAL, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ Tema tratado por Luis Julio BERMÚDEZ, *El teatro en Oriente y Guayana*, Caracas, Fundarte, Col. Raíces n° 3, 1981.

²⁹ Sonia GARCÍA, “Comparsas y diversiones del Oriente venezolano” en *Memorias*, Jalla, Tucumán, Argentina, 1997, vol. I, pp. 173-182.

³⁰ El *Tocotín* aparece en un documento de 1759 localizado en la isla de Margarita por Rosaura Rosas, estudioso de la historia regional (Cit. J. M. SUBERO, *op. cit.*,

y Cristianos con los que España celebraba el triunfo de la reconquista y la derrota de los moros en el siglo xv. Trasladada a América y quizá popularizada por el teatro de la conquista, se hizo laica y parece haber enfatizado la danza.

Así, no todas las consecuencias de la falta de locales de teatro en el país habrían sido negativas, pues con ello no sólo se favorecía la expansión de la música, sino que seguramente se enriquecía su tejido mestizo. Cabe señalar, sin embargo, que mientras el repertorio “culto” salía a la calle, no parecía darse el movimiento inverso, es decir, el teatro y la música popular, marginados por la mentalidad colonial, permanecían en la calle, sin acceso a la sala de espectáculos³¹, ni recibieron mayor atención de cronistas y viajeros. Una de las raras referencias en ese dominio es la mención de un actor popular llamado *Pancho el Pájaro* –acaso por sus dotes de acróbata–, pero no está claro si se trata de un solo personaje, o de dos de nombre semejante. Así señala Pedro Elías Marcano³² en sus crónicas de Cumaná, que Francisco *Sánchez* actuó en esa ciudad en 1828, 1834, 1840 y 1860 (ver esta última data), mientras el cronista caraqueño Lucas Manzano³³ habla de Francisco *García* o *Pancho el Pájaro*, que actuaba en Caracas por 1874. Así resulta extraño que un individuo que ya actuaba en 1824 estuviera haciendo actos de equilibrismo cincuenta años después.

En el Registro Principal de Cumaná (t. v, número 102, 13 de enero de 1823) se encuentra una solicitud de actuación del “profesor de volatines” Francisco García, llamado *Pancho el Pájaro*, natural de Maracaibo y residente en Cumaná. En Caracas Pancho bailaba la burriquita por las calles seguido de sus músicos, hacía acrobacias, tragaba fuego y vidrio y se atribuía la propiedad de convertirse en “tronco de palo” mediante una oración secreta, lo que remite a creencias indígenas que otorgan al *brujo* el poder de convertirse, a voluntad,

pp. 62-63). Aún se le menciona en el siglo xx pues, por los años ochenta la profesora Gregoria Urbano observó en el desaparecido Colegio El Carmen, de Carúpano, una representación llamada *Tocotín*.

³¹ José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, p. 342.

³² Pedro Elías MARCANO, “Cronología del Estado Sucre”, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, n° 186, Caracas, abril-junio, 1964, pp. 187-241.

³³ Lucas MANZANO, “Pancho el Pájaro”, *Aquella Caracas*, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1974.

en objeto o animal. Por otra parte en la tradición popular venezolana del siglo XIX el volatinero era un personaje con halo de mago o brujo y de músico. Cuenta Manzano que Pancho tuvo un fin trágico, posible venganza urdida por gente importante, pues en una fiesta ofrecida por el presidente de turno, Pancho cantó coplas pícaras trajeado de elegante burriquita, en imitación de las damas caraqueñas. Esto, señala Manzano, pudo haber suscitado una venganza, ya que más tarde, cuando el actor realizaba un espectáculo de equilibrista en El Portachuelo, las bases de la cuerda cedieron, corroídas por ácido muriático. *Pancho* murió al caer a tierra... ¿Se trata del mismo personaje que actuaba ya en Cumaná por 1823?

El teatro en Cumaná

A comienzos del siglo XIX el aristocrático barrio de Santa Inés tuvo un teatro que mencionan los viajeros de la época. Así el francés Dauxion³⁴ describe “una sala de espectáculos mucho menor que la de Caracas pero construida con el mismo plan, es decir, sólo hay techo sobre los palcos”, detalle providencial, pues “uno se asfixiaría en una sala a la europea (toda techada) bajo un clima tan cálido. Por lo demás, llueve en Cumaná aún más raramente que en Caracas”, lo que hacía innecesario cubrirla. Por la época una compañía de aficionados actuaba en la desaparecida calle La Ermita³⁵.

Las dos décadas que siguen evidencian la inestabilidad del siglo de contiendas. Apenas finalizada la Guerra de Independencia, la ciudad parece enrumbarse hacia los nuevos tiempos, pero una década después, en 1835, la revolución de las Reformas reavivó el conflicto.

La década de los cuarenta muestra signos de ascenso. Por la fecha —señala Marcano—, Cumaná esperaba la construcción de un teatro ofrecido por el coronel Francisco Avendaño, prócer de la Independencia y Gobernador de la provincia entre 1838 y 1841. Pero la obra no avanzaba por falta de recursos, así que surgió la proposición de obtenerlos a través de las entradas a espectáculos. Mientras tanto hubo funciones de ópera en la iglesia de Santa

³⁴ J. J. DAUXION LAVAYSSE, *op. cit.*, p. 241.

³⁵ Pedro Elías MARCANO, *op. cit.*, p. 199.

Inés y en otros lugares como “el teatro de la Sra. Antonia Manuela Decena³⁶, situado al Norte de la plaza de la cárcel de Cumaná”; allí, señala Marcano, actuó el apreciado intérprete Francisco Villalba en 1840. Y “los viejos cumaneses han recordado siempre las funciones teatrales que (...) realizó el español Francisco Villalba, luego continuadas por aficionados de la propia ciudad, a través de la Sociedad Dramática de Beneficencia”. Las actuaciones del grupo, auspiciado por el Gobernador, superaron las expectativas en la obtención de fondos para establecimientos de beneficencia, pues al cierre del año la Sociedad rindió cuentas y la obra representada –*La mujer de un artista*–, aportó 154,81 pesos. Los gastos cubrían 3 libras de esperma (para iluminación): 2,25 pesos; sueldo del portero: 2 pesos; honorarios de la actriz Ana de Ayala: 15,37 pesos, lo que dejó un saldo favorable de 113,44 pesos³⁷. Varios años después figura el mismo nombre en cartelera pero no se sabe si se trata de la misma agrupación o de una distinta, como las que encontramos en otros lugares del país. *El Manzanares*, prestigioso semanario, refiere actuaciones de las compañías de Birelli, Brambilla y Martínez. Las crónicas teatrales del director-redactor, Pedro José Rojas³⁸ contienen interesantes aspectos, por lo que conviene detenerse en ellas.

³⁶ *Ibidem*, p. 214. No se ha encontrado información acerca de esta Sra. Decena, salvo que figura entre pasajeros de la goleta nacional Santa Ana en 1843 (*El Manzanares* n° 8, p. 1). Se supone que tenía un teatro de corral y que era persona principal.

³⁷ *El Manzanares*, Cumaná, n° 41.

³⁸ Pedro José Rojas (Cumaná, 28 de junio de 1818-París, 28 de mayo de 1874), doctor en jurisprudencia civil de la Universidad Central de Venezuela. Político, periodista, escritor, crítico cultural, fue un hombre culto, cosmopolita, polifacético. Miembro del partido conservador y cercano colaborador del general José Antonio Páez, lo sustituyó en varias ocasiones en la presidencia, por lo que firmó el Tratado de Coche, cierre de la Guerra Federal. Fundador y redactor de notables periódicos como *El Manzanares* (Cumaná, 1843-1845) y *El Independiente* (Caracas, 1860-1863). Colaboró también en la prensa de Caracas, Nueva York y Madrid. Viajó por las Antillas, Europa y Estados Unidos; publicó obras de política, religión y una traducción *Nuevo curso del idioma inglés*, por Robertson, Nueva York. Sus escritos políticos ocupan los volúmenes 7 y 8 de la colección *Pensamiento político venezolano del siglo XIX*, Congreso de la República, 1983.

A través de *El Manzanares*

Rojas muestra su afición por el teatro no sólo a través de sus crónicas de prensa, sino en la edición de obras de Zorrilla y “piezas dramáticas de los mejores autores contemporáneos”; además, el periódico, al anunciarlos sin identificar autores ni títulos, permite inferir la existencia de un público. El n° 4 anuncia la venta de una comedia, *Triunfo del amor filial* o *La joven Rosaura*, composición “bella y de efectos sumamente morales (...) estilo correcto y enteramente moderno”. Se advierte que la obra no es *romántica*, pero se aleja “del clasicismo que encadena la imaginación. Poderosos rasgos de ingenio se encuentran diseminados en toda la obra, de un modo bastante feliz”. El comentario no sólo augura buena acogida, por los méritos de la obra, sino porque el autor es cumanés, aunque no cita el nombre. Entre los datos de interés que destaca el anuncio se halla el hecho de ser la primera obra teatral mencionada hasta ahora en la localidad. Se vendía en la imprenta y en la tabaquería “Alcalá y Silva” por cinco reales.

Las funciones de teatro, durante varias semanas, tuvieron lugar los sábados y dieron tema al semanario, que salía los martes. Se ha dicho que en ciertos períodos hubo más de una actuación semanal y que el Gobierno subsidiaba la ópera. *El Manzanares* n° 15 reseña la presentación de la “pequeña compañía que dirige el señor Lorenzo Martínez”, llegado dos semanas antes a la ciudad. Por coincidir la fecha con el 5 de julio, día de la Independencia, se incluye un “escogido himno patriótico”, además de *El pelo de la dehesa* o el *Mayorazgo en la corte*, de Bretón de los Herreros, autor de gran éxito en la época. La actuación fue “regular” pero satisfactoria, en especial el último acto. El programa siguiente incluyó la presentación de *Shakespeare enamorado* y otras obras hoy prácticamente desconocidas:

- 1) *Escogida obertura*.
- 2) Un hermoso drama en dos actos traducidos del francés por don Juan del Peral, titulado *El compositor y la extranjera*.
- 3) *Las boleras de Marica*³⁹.
- 4) La graciosa comedia de Bretón de los Herreros, en dos actos, nominada *El poeta y la beneficiada*.

³⁹ Marica, Marucha, son variantes del nombre María. Boleras –no boleros– es un género vocal de sentido picaresco popularizado en el siglo XIX.

Una nueva actuación, publicitada por un aviso (n° 18, p. 1), incluyó ese último título, unas boleras interpretadas por la señora Martínez y “la chistosa comedia” *Mi secretario y yo*, de Bretón, que “será adornada con una hermosa canción”.

Martínez fue sucedido en cartelera por la compañía de Francisco Villalba, que ofreció piezas “poco interesantes” como “la usada y fastidiosa tonadilla ‘la venida del soldado’” aunque destacó la interpretación de la *Rosmunda* (sic) y la actuación de “la señora Ayala”, por la “elegancia y gracia de sus modales, la dulzura de su voz y su habilidad artística” (n° 20 y 25).

Un nuevo programa (n° 26) incluyó “*Un protestante en el siglo 18*, la piezesita (sic) titulada *Una dichosa equivocación*”; *Inés de Castro, drama trágico*; *El compositor y la Extranjera. Rosmunda y Verter*. Con *Inés de Castro, drama trágico*, figura un “hermoso intermedio –*La urraca ladrona*– y una ingeniosa pieza en un acto: *Rasgos de Carlos Segundo o Harrid el aborcado*”. Curiosamente durante la presentación del *Verter* (sic) comenzaron a llover piedras desde la calle hacia el interior del edificio destechado, lo que ahuyentó al público. El comentarista señaló entonces: “Menester es convenir que no se puede ir al teatro sin riesgo de salir descalabrado y aún de dejar allí la vida, porque continúa amenazando y burlándose del público el infame y alevoso tirador de piedras”, así que se debía resolver el problema o “dejar de pensar en comedias”. Al llamado respondió un grupo de contribuyentes para construir el nuevo teatro (n° 26); además se adoptó el uso temporal de un toldo y Rojas, con su característica ironía, agradeció la “inapreciable mejora, al tirador de piedras”. Pero sus comentarios parecen haber generado polémica pues prometió no hablar más de teatro. Sin embargo más adelante (n° 38, 21-12-1843) rompió su promesa para elogiar a una actriz, la señora Barreto y para comentar la presentación de *La urraca ladrona*, de Rossini (n° 41).

Las críticas de Rojas

Rojas abordaba temas musicales en tono irónico y con gran seguridad: “Podemos erigirnos en órganos del público (...) sin temor de ser exagerativos” (sic). En efecto, sus críticas ofrecen una visión abarcante que toma en cuenta local, ambiente, calidad de los grupos o de los músicos, reacciones del público y mucho más, muestra de lo que, más allá de la ciudad

de Cumaná, donde se imprime, puede ofrecer *El Manzanares* como fuente de estudio de su momento. Como cronista de teatro Rojas observa no sólo adecuación de la voz del artista, gestualidad, vestuario, etc. y critica aspectos inapropiados, como una mal disimulada risa en una escena o la peluca de un actor “ridícula montera”, que le daba imagen de hombre con cabeza de carnero (nº 28, p. 4). Pero también elogió a unos cuantos actores: Chirinos, Parodi, Anza y a las señoras Flerki, Ayala y Brambilla. Además reconoció “notorias habilidades escénicas” al ya mencionado Villalba.

A la orquesta le pidió en una ocasión “piezas de gusto” en los entreactos y pertinencia en la interpretación ya que sólo podía oír el clarinete:

...el que estaba en gracia de Dios; la flauta tomaba sola su camino; la trompa se atrasaba con frecuencia; la menuda turba de violines se diseminaba caprichosamente. Sólo el primer violín y el contrabajo llenaban sus deberes, y eso sin formalidad...

Rojas comentó el montaje de una pieza –*Amor de madre*, traducida por Ventura de la Vega– que carecía del aparato escénico adecuado: “Eso de mar visible, de centella y de truenos, no es plato para nuestra mesa (...). Falso, perjudicial es todo paso (...) fuera de los elementos o recursos con que se puede contar”.

Respecto a *Jusepo el Veronés, Libertador de su patria* comentó:

...es un drama sangriento y nada más. A víctima por acto llegamos a temer que en el quinto no hubiese ya personaje vivo, ni actor que recogiese los cadáveres. El público, aterrado de tanta sangre y poco o nada satisfecho del drama, no tributó ni un solo aplauso (...). Razón tuviéramos para calificar de terrorista al autor del drama.

Y por si fuera poco:

No sabemos qué fatal estrella dominaba esa noche en los destinos de la compañía. Se ignoraban los papeles: percibíase a lo lejos la ronca voz del apuntador; las diferentes comitivas, con las cuales pretendió el autor echar a bulla su mal pleito, era un conjunto ridículo y grotesco; el telón cometió sendas inurbanidades⁴⁰.

El público, por su parte, expresaba sus críticas con el silencio.

⁴⁰ *El Manzanares*, Cumaná, nº 27, 05-09-1843.

Rojas se refiere también a la organización y llama la atención de la policía para que se ocupe de:

...la cáfila de pilluelos que se fue acumulando (...) entre la orquesta y el público. (...) contra algún hábil usurpador de asientos, contra algún impávido fumador de cigarros, contra alguna impasible charlatana y aún contra algún chicuelo resabioso o contra la sultana madre que lo llevó al teatro.

Sin olvidar al *tirador de piedras*... En cuanto a iluminación considera que ocho candilejas resultan insuficientes para el local, además recomienda tomar previsiones para evitar que al final queden sólo dos luces (n° 20): “La crisis ha penetrado hasta en el teatro, –concluye– sin que haya logrado detenerle (...) el conocido amor que (...) le profesan los cumaneses”.

Curiosa resulta la omisión de muchos nombres de autores –salvo Bretón de los Herreros– y actores, de los cuales sólo citaba el apellido (*señora Ayala, señora Brambilla*). ¿Estilo de época o popularidad que permite nombrar a medias a un artista? En todo caso, la sola mención de un título no facilita la identificación de autores: *La joven Rosaura, El gastrónomo Síndico* y muchos otros. En cambio sí son mencionados traductores: don Juan del Peral, Ventura de la Vega. Y algunas obras llevan doble título: *Rasgos de Carlos Segundo o Harrid el aborcado; Triunfo del amor filial* o *La joven Rosaura*.

De este modo *El Manzanares* va dejando claves no únicamente en torno a gustos de época, vida musical o social de la localidad; también aporta datos referidos a la economía, educación, etc. El agudo humor de Rojas, su sentido crítico, dominio de la palabra y de la ironía, distan mucho del lugar común y de un discurso afectado. Por algo el periódico cumanes figura entre los más destacados del siglo XIX venezolano:

Los años 1830-1848 son la época dorada de la prensa provinciana: los grandes voceros del interior –*El Manzanares*, de Cumaná; *El Republicano*, de Barcelona; *El Patriota*, de Valencia– no le cedían nada en calidad a los de Caracas, con los cuales rivalizan y polemizan⁴¹.

Cabe preguntar si Rojas era compositor pues *El Cojo Ilustrado* publicó medio siglo después, en 1895, un pasodoble titulado *Pichincha* cuyo autor es

⁴¹ Manuel PÉREZ VILA, *Para la historia de la comunicación social*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Col. El libro menor, n° 6, 1979, p. 51.

Pedro J. Rojas ¿Publicación póstuma o acaso obra de un pariente suyo? Por otra parte el *Primer libro venezolano de Ciencias, Literatura y Bellas Artes* (1883, pp. 486-487) incluyó un artículo de igual autoría, “La zarzuela”, que considera “expresión característica del genio lírico-dramático español”. Al afirmar que el término podría derivar de las zarzas que abundarían alrededor del lugar de espectáculos, defiende su proposición etimológica: “Otras conozco peores –dice– y que, sin embargo, andan por ahí viajando en primera clase y con pasaporte académico”.

El teatro: del medio siglo a los inicios del siglo xx

Por aquellos años un afamado músico de la ciudad, José María Gómez Cardiel (Cumaná, ca. 1797-Trinidad, 1872)⁴², hijo de músico, fundó una orquesta con sus hijos y discípulos y llegó a montar partes de *Don Giovanni* de Mozart, del *Orfeo* de Monteverdi, de *Romeo y Julieta* de Bellini y *El barbero de Sevilla*, obra llegada al país una década antes, en 1836. Actuaron artistas y aficionados extranjeros y de la localidad bastante apreciados como los Rojas, Ramírez, Plaz, Martínez, Rubio, señala Ramón de la Plaza⁴³. Instrumentistas, docentes y compositores, los hijos de Gómez –José Antonio, Pedro, José María y Carmelita, que tocaba piano–, llenan la tercera generación de músicos de la familia; un hijo del excelente maestro de piano que fue José Antonio, representaría la cuarta generación de esta familia musical. Otro de los hijos de Gómez, Pedro, médico y violinista, vivió en Guayana, donde pudo haber dejado escuela. Por otra parte José María fundó la Banda Marcial de Barcelona. Acaso la guerra y las condiciones adversas influyeron en ese desplazamiento de músicos orientales por Barcelona, Maturín, Ciudad Bolívar, Margarita, Trinidad y Bogotá, lo que podría haber dado proyección a la escuela cumanesa.

De gusto clásico, Gómez Cardiel llegó a ser referencia fundamental de la música en la región. Siendo su padre el primer músico mencionado en Cumaná, la familia cubre casi medio siglo de actuación. Los Gómez fueron maestros del más destacado músico cumanes del siglo XIX, Salvador

⁴² Alberto SANABRIA, *op. cit.*, pp. 150-154.

Ver también José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, pp. 211-212.

⁴³ Ramón de la PLAZA, *El arte en Venezuela*, Caracas, Imp. “La Opinión Nacional”, 1977, p. 161. (1ª ed. 1883).

Llamozas (1854-1940), integrante de otra familia musical cumanesa, como las de Rodríguez Bruzual, Marcano Centeno, Silva Díaz, Acuña y otros⁴⁴.

En 1853 señaló el diplomático brasileño M. M. Lisboa: “Un espacioso teatro, comenzado por suscripción y parado por falta de protección de la autoridad, atestigua el gusto y la afición de los cumaneses al drama”⁴⁵. Para continuar los trabajos surgieron varias iniciativas; poco antes del terremoto, la *Sociedad de Beneficencia* realizó actuaciones y el producto se repartió “mitad a los pobres”, mitad al teatro. De la Plaza⁴⁶ reseña en 1883 las “representaciones líricas con aficionados distinguidos... causando justo elogio y admiración la propiedad relativa de la interpretación” ofrecida en el teatro de Santa Inés. Célebre debió ser la ocasión; reseñada también por el cronista Marcano que salva muchos nombres del olvido al citar las obras representadas y los colaboradores del programa: *El barbero de Sevilla*, José Miguel Rubio; *Don Basilio*, Adolfo Paz; *El Conde*, José Ramón Ramírez; *Don Bartolo*, Pedro Elías Rojas; *Rosita*, Fidela Plaz. Director de coristas: Pedro Luis Rojas. Coros: Modesto Plaz, Jerónimo Peña, Pancho Vallenilla, José Joaquín Fariñas, Miguel Vigas, Jacinto Martínez, María López Alcalá y Andrés Martínez. Director de orquesta: José M. Gómez Cardiel. Intérpretes: José Antonio Gómez, piano. Violines: Pedro Gómez, José Félix Armas, José Jesús Martínez y Rafael Calzadilla. Contrabajo: José Ramón Mayobre. Bajos: Jacinto Mayobre y José María Martiarena. Clarinete: Heliodoro Montilla. Trompas: Enrique Alén y Pedro Elías Gómez. Flautas: Bonifacio Márquez, Mateo Vallenilla, José Gervasio Rodríguez y José Francisco Plaz. Trombón: un francés del cual no se cita el nombre. Director de escena: Carlos María López. Expendedor de billetes: Manuel Duzó. Porteros: Patricio Rubio, Pedro Lucas Mayz y Luis Sucre. Apuntadores: José Concepción Cova y Candelario Parra. Telonero: Rafael Marcelo.

Allí encontramos también a Gómez Cardiel y sus hijos; además, al general Pedro Elías Rojas, destacado personaje del siglo XIX en Venezuela⁴⁷ y Pedro Luis Rojas, hermanos del director de *El Manzanares*.

⁴⁴ José M. Gómez, *Resumen sucinto de nuestra evolución musical*, Cumaná, Ateneo de Cumaná, 2002, pp. 16, 19, 24.

⁴⁵ Miguel M. LISBOA, *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 129.

⁴⁶ Ramón de la PLAZA, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁷ Manuel PÉREZ VILA (coord.), *Diccionario de Historia de Venezuela*, Caracas, Fundación Polar, 1998, vol. 3.

Lamentablemente el sismo ocurrido en julio del mismo año, 1853, que dejó unos setecientos muertos, convirtió el teatro en ruinas, como la mayoría de las casas y edificios públicos de la ciudad⁴⁸. Esta circunstancia y las desgracias de la Guerra Federal truncaron el ascenso que traía la década: “Cumaná decadente y arruinada no brindaba incentivos a los artistas extranjeros que en otro tiempo la visitaron”⁴⁹.

Por los años sesenta se percibe un renacer. Hubo veladas musicales, espectáculos teatrales y musicales en casas particulares y en otros locales improvisados a beneficio de la ciudad. Las entradas para adultos costaban cinco reales y dos y medio las de los niños⁵⁰. Así, el hecho de recurrir a esas actividades para tal fin no hace más que reconfirmar la afición del público por el teatro. Se afirma que en 1863, a fines de la Guerra Federal, la ciudad tenía un local de madera. En 1864 José A. Gómez dio un concierto en el edificio del Colegio, ubicado en la Plaza Pichincha⁵¹.

Entre actividades realizadas a beneficio de la reconstrucción de la ciudad, J. A. Gómez programó varios conciertos donde actuaron discípulos suyos. Varias jóvenes cumanasas interpretaron arias de ópera: Isabel Mora (de *Ernani*); Rosario Maíz Vigas (de *Lucía de Lammermoor* y de *Norma*). Bárbara Mora de Sucre interpretó una cavatina de *Lucía de Lammermoor*; un terceto de *Norma* fue cantado por Rosario Maíz Vigas, Catalina Martínez y José Antonio Gómez⁵².

Renacía entonces la ópera en la ciudad y retornó la exitosa compañía francesa de Birelli, traída por el barítono Morelli⁵³; también volvió la de los esposos Brambilla, presente en la temporada caraqueña de 1857-1858, donde se presentó *Lealtad y venganza* o *Cumaná en los días de Boves*; obra del general Pedro Arismendi Brito, nativo de Carúpano, fue llamada por Juan Vicente González “el Boves de los dramas”⁵⁴. El precio de las entradas

⁴⁸ Según el censo de 1854 lo que es hoy el estado Sucre tenía 50.039 habitantes.

⁴⁹ Ramón de la PLAZA, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁰ Miguel A. MUDARRA, *Cultura sucrense*, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1979, p. 64.

⁵¹ Pedro Elías MARCANO, *op. cit.*, p. 220.

⁵² Miguel A. MUDARRA, *op. cit.*, pp. 62 y 63.

⁵³ El barítono Morelli participó en la ópera ofrecida en Caracas en 1858, después del movimiento llamado La galipanada. CALCAÑO, *op. cit.*, p. 286.

⁵⁴ Referencia tomada de L. CORREA y citada por A. R. VILLASANA, *Ensayo de un repertorio bibliográfico...*, vol. I, 1969, p. 160.

duplicó el establecido a comienzos de siglo. Caracas no tenía aún cincuenta mil habitantes.

En 1867 hubo en Cumaná espectáculos de acróbatas, que al parecer tenían gran demanda; actuaron las compañías de Basilio Bello y la de un señor Sosa; otro, de apellido Ariza, dramatizó varias obras de las cuales no se menciona título. Entre 1867 y 1868 montaron varias obras las *Sociedades de Beneficencia* de Santa Inés y de Altagracia, los dos barrios tradicionales de la ciudad; integrada por aficionados, fue dirigida por el médico Andrés Eloy Meaño⁵⁵ abuelo materno del poeta y autor de teatro Andrés Eloy Blanco. En estos años hubo varias temporadas de ópera italiana donde actuaron compañías lírico dramáticas y el reconocido tenor caraqueño Antonio J. Silva.

La década de los setenta ofrece nutrido entretenimiento en Cumaná: funciones de *caballitos*, prestidigitadores y acróbatas. Indispensable referencia es la actuación del famoso violinista internacional Brindis de Salas en 1876 y 1895⁵⁶, acompañado por músicos locales, indicador de calidad. De 1873 a 1874 la compañía lírico dramática española de Máximo Jiménez ofreció 31 funciones. La de Brambilla interpretó en 1873 partes de las óperas *La Favorita*, *Lucrecia Borgia*, *El barbero de Sevilla* y *Ernani*; una cavatina de la ópera *Atila* y un dúo “de la aplaudida” zarzuela *El que siembra recoge música*, de José Gabriel Núñez Romberg (Maturín 1834-Cumaná 1918)⁵⁷ con letra del

⁵⁵ Pedro Elías MARCANO, *op. cit.*, p. 221. Andrés Eloy Meaño (1830-1879), médico, aficionado al teatro, fue discípulo del sabio Luis Daniel Beauperthuy en Cumaná y del doctor José María Vargas en la Universidad Central (Alberto SANABRIA, *op. cit.*, pp. 154-157).

⁵⁶ Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852-1911), fue un músico cubano “...tal vez el primer verdadero virtuoso que oyeron los caraqueños. Tenía formación europea. Dio conciertos en Milán, Florencia Berlín, San Petersburgo y Londres. Fue condecorado en Francia y en Alemania donde llegó a ser músico de cámara del emperador”. En Venezuela, 1876, recibió “los más altos honores rendidos... a cualquier músico... a pesar de ser negro casi de pura raza, pues en Caracas... quedaban todavía muchos de los viejos prejuicios”. Aunque brillante músico, sus composiciones, en cambio eran de “escaso valor “, a juicio del maestro José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, p. 339.

⁵⁷ José Gabriel NÚÑEZ ROMBERG (Maturín, 1834-Cumaná, 1918), enseñó en Ciudad Bolívar, Caracas, Carúpano, Cumaná, Trinidad y Bogotá, donde publicó obra de enseñanza musical, así como en Cumaná. (Ramón DE LA PLAZA, *op. cit.*, pp. 165-166).

exitoso autor madrileño Enrique Pérez Escrich (1829-1897). Esta interesante asociación con un autor que residía en Cumaná ofrece nuevas perspectivas del trabajo que allí se realizaba en aquellos momentos. El programa recogió palabras que la cantante Antonieta Brambilla dirigió a las cumanesas. La ópera italiana presentó en función de gala *Nadie está contento con su suerte*, comedia de costumbres en un acto que el autor, Nicolás A. Plata, dedicó a la señora Brambilla⁵⁸. A fines de la década nació la banda de la ciudad, institución que se mantiene hasta hoy y ha difundido variadas músicas, incluyendo repertorio operístico. Entre sus directores figura Benigno Rodríguez Bruzual (Cumaná 1852-1925), antes citado, integrante de una familia de músicos⁵⁹.

Por esta década un destacado personaje cumanés, el maestro José Silverio González (1820-1886), dedicó un estudio crítico al drama *La madre de don Pelayo*, del dramaturgo madrileño Hartzenbusch⁶⁰.

Entre 1864 y 1876 se presentaron en la ciudad arias de *Ernani*, *Lucía de Lammermoor*, *Norma*; *La Traviatta*, *Trovador* y *Lucrecia Borgia*. Familiares resultaban entonces los nombres de Donizzetti, Rossini, Verdi, Talberg⁶¹ y de varias agrupaciones: Brambilla, Birelli⁶², Plata, Manuel Carmona, la *Compañía de la Paz*; sociedades lírico dramáticas dirigidas por “un señor Muñy” y por el empresario (catalán según unos, para otros italiano) José Robreño⁶³, quien también actuó en Caracas y dio clases al general Páez en sus incursiones como actor, cantante aficionado, violinista e intérprete de Verdi.

Este Robreño es el protagonista de una conocida anécdota. Se cuenta que en una pequeña obra humorística satirizó la figura del Vicepresidente de la República, entonces encargado de la presidencia, Carlos Soublette y éste, al enterarse del asunto lo citó para hacerle leer el libreto y al final le dijo:

⁵⁸ Miguel A. MUDARRA, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ Alberto SANABRIA, *op. cit.*, pp. 251-254.

⁶⁰ MARQUÉS DE ROJAS, *Biblioteca de Escritores Venezolanos*, Paris, s. p. i., 1895, pp. 607-613. La obra de Rafael María BARALT, *Diccionario de Galicismos*, Madrid, Imp. Nacional, 1855, lleva prólogo de don Juan Eugenio Hartzenbrusch.

⁶¹ Miguel A. MUDARRA, *op. cit.*, pp. 62-64.

⁶² El tenor Jacobo Birelli actuó en Valencia en 1867 (Francisco GONZÁLEZ GUINÁN, *op. cit.*, p. 40).

⁶³ José Antonio CALCAÑO, *op. cit.*, p. 227.

Efectivamente, veo que usted se burla un poco de mí, pero no está mal; yo esperaba algo peor. Venezuela no se ha perdido, ni se perderá nunca, porque un ciudadano se burle del presidente. Venezuela se perderá cuando el presidente se burle de los ciudadanos⁶⁴.

En la década de los ochenta no parece darse mayor movimiento teatral. En 1880 la compañía acrobática de un personaje llamado *Águila chilena* dio varias funciones; más tarde llegó la compañía dramática española dirigida por un señor Vegas⁶⁵.

En el último cuarto de siglo, la celebración del centenario de los héroes de la Independencia impulsó planes de renovación urbana y de actividad teatral en todo el país. Así en Ciudad Bolívar se presentó la pianista Teresa Carreño mientras la isla de Margarita recibía compañías dramáticas y de zarzuelas en teatros de corral. Por la época, en Cumaná y en otras poblaciones de la región, se observa la formación de una incipiente industria del hilado, tabaco, pescado salado, casabe, maíz, azúcar y otras⁶⁶.

La ciudad natal del Mariscal Antonio José de Sucre (1795-1830) celebró con diversos actos el primer centenario del héroe; hubo presentación de fantoches, debutó una estudiantina; se fundó la Sociedad Glorias a Sucre —que patrocinó el periódico *La Voz del Patriotismo*—; se inauguró una biblioteca y se prometió construir un teatro, al oeste de la plaza Independencia⁶⁷. En homenaje al Mariscal se publicó en Caracas el *Primer libro venezolano de ciencias, literatura y bellas artes*, que en más de quinientas cincuenta páginas escritas por reconocidos autores del país, recopila información sobre nuestro quehacer cultural hasta la fecha; allí figuran cumaneses destacados en varios campos y se incluyó un escrito de Rojas, celebrado director de *El Manzanares*, así como el citado panorama del teatro nacional, de Méndez y Mendoza.

En Carúpano, otra meta de artistas extranjeros, la compañía dramática Sendra ofreció en 1891 una zarzuela en tres actos: *Las dos princesas*, además de *La mascota* y *El postillón de la Rioja*, *El juramento* y *Catalina* 90⁶⁸.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 255.

⁶⁵ Pedro Elías MARCANO, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 232-233.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 64, 233-234, y MÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 233-234.

⁶⁸ José SALAZAR LEÓN, “Acerca del teatro en Carúpano”, *Magazine cultural*, Carúpano, 1986.

Por la época una institución del periodismo continental, la revista *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), difundía fachadas de teatros de distintas ciudades, lo que los convertía en imagen del país cuando la carencia de vías de comunicación impedía el desplazamiento por su territorio, entonces desconocido por la gran mayoría de la población.

Al cierre del siglo, mientras el país festejaba el centenario de sus héroes de Independencia, la guerra civil mantenía su acción destructora. Según el censo oficial de 1891, Cumaná tenía 1568 casas y 10.794 habitantes.

A comienzos del siglo xx, a falta de teatro en la capital oriental, el mercado se convertía en escenario nocturno con la instalación de “telones, decoraciones y demás útiles correspondientes”. El mobiliario y las tarimas, propiedad del empresario Friné Pérez, parecen haberse conservado allí hasta comienzos del siglo xx⁶⁹. Este Pérez, violinista bohemio, director de orquesta, nacido en la segunda mitad del siglo XIX en el estado Lara, dirigía una compañía de zarzuelas⁷⁰ y estaba en Cumaná por 1905, cuando ocurrió la tan mencionada visita del presidente Cipriano Castro al Oriente del país. Se iniciaba entonces una etapa de dictaduras militares, al cierre de un siglo de guerras civiles.

Producción

El panorama inaugural del teatro nacional que en 1895 ofrece Eugenio Méndez y Mendoza en el *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, advierte que nuestro continente no ha sobresalido en teatro y que el siglo XIX dio absoluta preferencia al teatro lírico⁷¹. En efecto, la demostrada afición por el teatro —y por la narrativa— que se observa en el continente, no se corresponde con la producción existente, al menos en el país, hasta el punto de que las obras sobrevivientes resultan desconocidas. Mercedamente,

⁶⁹ Un documento del Registro Principal de Cumaná (tomo 27, 1905, p. 43.) menciona a Pérez como dueño del escenario.

⁷⁰ Ernesto MAGLIANO, *Música y músicos de Venezuela*, Ciudad Bolívar, edición mecanografiada, 1976, p. 200.

⁷¹ Eugenio MÉNDEZ Y MENDOZA, “Teatro nacional” en *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, Caracas, Tipografía El Cojo, 1974, pp. 25-31. (1ª ed. 1895).

según algunos críticos⁷², mientras otros difieren de esta opinión⁷³, Méndez, a excepción de Aníbal Dominici, no menciona ningún autor oriental, ni siquiera al antes citado general Arismendi Brito, colaborador del mismo *Primer libro...*, lo que indica que mantenía actividad literaria.

Desde la primera referencia de la producción local –*Triunfo del amor filial* o *La joven Rosaura*, publicada en 1843–, figura en la actividad teatral del país alguno que otro título de autor oriental, aunque sólo excepcionalmente los escasos datos localizados señalan qué difusión tuvieron. Así en 1857 se representó en Caracas el drama de Arismendi Brito *Lealtad y venganza* o *Cumaná en los días de Boves*.

En cuanto a Dominici, abogado, escritor, periodista, historiador, académico nacido en nuestra Barcelona, escribió también teatro, crónicas de teatro y tradujo piezas del francés. En 1880 publicó en Carúpano *La honra de la mujer*, drama en tres actos; y *El lazo indisoluble*, obras “que entrañan profunda intención filosófica y social y que han sido representadas, con aplauso, dentro y fuera de la república”, señala Méndez.

Posteriormente el médico Francisco de Paula Rivas Maza⁷⁴, escribió la zarzuela *Alma cristiana*, con música de Benigno Rodríguez Bruzual; además dejó una novela (*La gaviota*, Caracas, 1934) y piezas teatrales como *Héroe y mártir* y *Neurosis victimaria*, considerada *truculento drama provinciano* por el bibliógrafo Villasana⁷⁵. Rivas ensayaba sus obras con aficionados de la ciudad y fundó una sociedad de “Arte Benéfico” donde a través de un pequeño periódico estimulaba a jóvenes aficionados a escribir. Por gestión suya nació el teatro José Silverio González en 1916, centro de juegos florales. Este local, construido por el ingeniero Melchor Centeno Grau sobre las bases de la Catedral, fue destruido por el terremoto de 1929.

Distintas fuentes, sin precisión de fecha, citan nombres de zarzuelas de autor local: *Política lugareña* y *Ramón María*, de Benigno Rodríguez Bruzual⁷⁶,

⁷² J. J. CHURIÓN, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷³ José ROJAS U., “Introducción”, *Antología del teatro venezolano del siglo XIX*, Mérida, Ediciones Solar, 1994, p. 5.

⁷⁴ Francisco de Paula RIVAS MAZA (Cumaná, 1871-1935). Ver A. SANABRIA, *Cumaneses ilustres*, Caracas, Editorial Arte, 1965, pp. 291-294.

⁷⁵ Ángel Raúl VILLASANA, *Repertorio bibliográfico venezolano (1808-1950)*, Caracas, Banco Central de Venezuela. Col. Cuatricentenario, 1976, tomo VI, p. 108.

⁷⁶ A. SANABRIA, *op. cit.*, 1965, pp. 251-255.

letra del Dr. Diego Damas Blanco. Otro cumaneño, José María Milá⁷⁷, autor de una novela, *Lalita*, dejó también *Vergüenzas que no se ven*, obra que al parecer representó con gran éxito en 1913 un grupo ligado a los destacados actores Manuel Vicente Pellicer y Emma Soler (1868-1916). De esta tradición teatral destacan en el siglo XX Andrés Eloy Blanco (1897-1955) y Aquiles Certad (n. 1914), personaje del cual no hemos localizado más datos⁷⁸.

En todo caso no hemos logrado ubicar ninguna de las obras de autores cumaneños o producidas en la región a lo largo del siglo XIX ligadas al teatro, pero sí algunos títulos que figuran en el testamento de la sucesión Ramos Martínez, destacados intelectuales del siglo XIX cumaneño⁷⁹. Allí, entre 244 títulos de obras de historia, literatura, eclesiásticas, diccionarios, estudios de la lengua y otras materias, aparecen autores incluidos en bibliotecas coloniales del país: Corneille, Molière, Racine⁸⁰ así como *Tesoro del Teatro Español*, de Eugenio Ochoa (que abarca un panorama, *desde su origen, 1536, hasta nuestros días, arreglado y dividido en cuatro partes*) y el *Teatro* de Antonio Gil y Zárate, dramaturgo español del siglo XVIII. Por tratarse de libros que se leyeron en la localidad constituyen otro indicador importante en el estudio del tema.

En difusión destaca el celebrado semanario de Pedro J. Rojas, *El Manzanares*. Más tarde, en octubre de 1873, el joven Salvador Llamozas, en sus primeros ensayos de proyección musical publicó una hoja suelta *-Teatro-*, en colaboración con Juan B. García de León y Luis F. Guevara; allí difundió elogiosos comentarios para la compañía lírica de los esposos Birelli. Fue muy aplaudida la actuación de Evangelina de Birelli en *La trenza de sus cabellos*⁸¹. Trasladado a Caracas, Llamozas trabajó activamente a lo largo de seis décadas como maestro de piano de los más destacados músicos de la primera mitad del siglo XX en Venezuela; dirigió la destacada revista musical, *Lira Venezolana* (1882-1883) y la empresa editorial “Llamozas y Cia”, especializada en música; comentarista de teatro del notable periódico *La Opinión Nacional*, publicó en *El Cojo Ilustrado*.

⁷⁷ José María MILÁ (1878-1911).

⁷⁸ Ángel Raúl VILLASANA, *op. cit.*, vol. II, pp. 365-367. José ROJAS y Lubio CARDOZO, *Bibliografía del teatro venezolano*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1980.

⁷⁹ Registro Principal de Cumaná, 1907.

⁸⁰ Ildefonso LEAL, *op. cit.*, p. XII.

⁸¹ Miguel A. MUDARRA, *op. cit.*, p. 68.

El teatro en otras ciudades

La fundación, por la época, del famoso Teatro Colón de Buenos Aires y del Municipal de Santiago de Chile, muestra la vitalidad del teatro del siglo XIX en el continente. Por aquellos tiempos Venezuela inauguraba varios locales de teatro en medio de los festejos del primer centenario de sus héroes de independencia, indicador del aprecio que había por ese arte. Así, en homenaje a Bolívar se inauguró el Teatro Municipal de Caracas, 1881⁸²; el Teatro Baralt de Maracaibo, 1883⁸³, el Teatro de Puerto Cabello en 1886; el Teatro Juarez⁸⁴ en Barquisimeto y el de San Felipe. El de Valencia se inauguró en 1894 pero antes hubo representaciones en espacios improvisados. En 1829 llegó allí, desde Caracas, “un actor dramático español de apellido Ferrer” para dirigir la representación de *Otelo*, con la actuación de los generales Páez, Soublette y Miguel Peña⁸⁵.

En nuestro Oriente –homenaje a Sucre– surgieron el Teatro Cagigal de Barcelona en 1894, así como los Teatros de Carúpano y de Ciudad Bolívar, hoy desaparecidos; esta última ciudad, aunque en menor escala,⁸⁶ participaba del movimiento teatral a través de la navegación por el Orinoco. Allí la falta de local seguramente impulsó el teatro de calle, que hizo tradición. En 1883 se inauguró el Teatro Bolívar, réplica del Teatro Municipal de Caracas; en su discurso el Rector del Colegio Federal, Ramón Isidro Montes lo llamó “templo de la música”⁸⁷. Allí actuó Teresa Carreño y también el virtuoso pianista Leopoldo Sucre (Cumaná, 1838-Caracas, 1902), quien llegó a dirigir la Banda Marcial de Caracas.

⁸² Carlos SALAS, *100 años del teatro Municipal*, Caracas, Concejo Municipal, 1980. Manuel LANDAETA ROSALES, “Los teatros de Caracas”, *Cuadernos*, n° 1, Caracas, UCV, junio 1966.

⁸³ Paolo D’ONGHIA, “El teatro Baralt de Maracaibo. Arquitectura y técnica teatral” en *Encuentro internacional*, Caracas, Ediciones Centro Venezolano del ITI, 1992.

⁸⁴ Ramón QUERALES, *Teatro Juarez. Primer centenario 1891-1991*, Barquisimeto, Fundación Teatro Juarez, 1991. (Incluye planos del teatro).

⁸⁵ Francisco GONZÁLEZ GUINÁN, “Historia del teatro en Valencia” en, *Tradiciones de mi pueblo*, Caracas, Editorial Ragon, 1954, pp. 37-51.

⁸⁶ Américo FERNÁNDEZ, *Historia del estado Bolívar*, Barquisimeto, Editorial Boscán, 1998, pp. 215-216.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 214-215.

En la ciudad natal del Mariscal, el Jefe Civil y Militar del Estado, general Morales, dispuso la construcción de un teatro al oeste de la Plaza de la Independencia, inexistente hoy; como los trabajos no marchaban con regularidad un decreto pretendió lograr la celeridad necesaria para inaugurarlos al siguiente año⁸⁸.

En 1895 Carúpano inauguró un teatro en un local donde actualmente se encuentra el Ateneo de la ciudad y en el acto se cantó una cavatina.

Conclusiones

Entre la gran cantidad de datos dispersos referidos al tema, muchos indicadores permiten hablar de una rica actividad teatral en Cumaná a lo largo del siglo XIX. Hubo diversos espacios dedicados a la actividad, exitosas temporadas de zarzuela y de ópera francesa e italiana; músicos, actores y autores que escribieron alguno que otro drama y zarzuela que se montaron en la ciudad y en la capital; además, se publicaron crónicas de aquellas actuaciones, así como varias obras de distintos autores. A esto se suma el hecho de que el teatro es tema que tocan casi todos los autores que escriben acerca de la historia de Cumaná en el siglo XIX. Pero prácticamente no queda nada de la producción local que refieren las distintas fuentes consultadas.

En suma, a pesar del lastre negativo de la guerra, las referencias ubicadas prácticamente a lo largo de todo el siglo XIX no hacen más que reafirmar el gusto por el teatro atribuido por muchos visitantes a los cumaneses en distintos momentos del siglo XIX.

⁸⁸ *La Instrucción Pública*, Cumaná, 9-12-1898.