

MARIANO DE BRICEÑO, UN CRÍTICO MUSICAL Y TEATRAL EN VENEZUELA DURANTE EL DOMINIO DE LOS MONAGAS (1847-1858)

José María SALVADOR GONZÁLEZ

Catedrático de Universidad, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Profesor Titular Interino, Universidad Complutense de Madrid
jmsalvad@ghis.ucm.es; jmsg05@telefonica.net

Ponencia presentada en *I Congreso Venezolano de Musicología 2007*,
Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2-4 mayo 2007. No se
publicaron Actas en versión papel.

RESUMEN: Al precisar en fuentes primarias la labor del periodista e intelectual Mariano de Briceño en Venezuela como crítico de música y teatro durante el intervalo 1847-1858, período de dominación política de los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas, esta ponencia documenta, de paso, la actividad profesional de numerosos cantantes y compañías líricas extranjeras que se presentaron en Caracas en dicho decenio. La investigación pone en evidencia no sólo la retórica y los presupuestos ideológicos de dicho escritor al emitir sus juicios críticos, sino también la extraordinaria profusión y novedad de piezas líricas ofrecidas por las compañías en una capital como Caracas, que apenas se iniciaba en la ópera, tras la construcción del primer teatro capaz de dar cabida a tales representaciones.

PALABRAS CLAVE: Teatro, música, ópera, crítica musical y teatral, José Gregorio Monagas, Caracas, Venezuela.

* * * * *

En substancial vínculo con las actuaciones y repertorios de los actores y grupos líricos y dramáticos que se presentaron en Venezuela durante la hegemonía de los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas (1847-1858), tema que hemos analizado en otro texto,¹ documentamos para ese período en nuestro país una vasta producción crítica en los específicos campos de la música y las artes escénicas, tal como quedará puesto en luz en el presente estudio.

Hemos expuesto tal asunto en un amplio texto,² en el que, para mejor acotar la indagación, identificamos, ante todo, la actividad de los diferentes críticos teatrales y

¹ “Compañías y repertorios escénico-musicales en la Venezuela de los hermanos Monagas (1847-1858)”. Artículo en proceso de arbitraje.

² “Crítica teatral y musical en Venezuela durante el monagato (1847-1858)”. Artículo en proceso de arbitraje.

musicales, entre quienes destacamos luego ciertas breves polémicas, antes de examinar en tercer lugar los presupuestos ideológicos y las categorías de análisis sobre las que pretenden sustentar sus juicios. De ese estudio global extraemos ahora –para amoldarlo a los restringidos límites de una Ponencia— los datos específicos correspondientes a un caso particular: el de Mariano de Briceño.

A la hora de ofrecer los frutos de esta pesquisa, preferimos citar al pie de la letra con harta frecuencia y abundosa extensión las expresiones mismas formuladas por dicho crítico en sus reseñas y artículos. Asumiendo, en efecto, con relativa flexibilidad y holgura la –por lo demás, indispensable— tarea de síntesis, adoptamos la pauta de insertar constantes citas textuales, aun a riesgo de abusar de ellas, con el deliberado propósito de hacer degustar en su jugo y con su propia sazón la suculenta cocina literario-ideológica con que éste y los otros críticos escénicos y musicales criollos adobaron sus sentencias.

Durante el largo decenio de hegemonía de los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas (1847-1858), el conspicuo periodista e intelectual Mariano de Briceño es, sin lugar a dudas, el crítico teatral y musical que sobresale muy por encima de sus congéneres, no sólo por la cantidad de reseñas publicadas, sino incluso –con una rara excepción— por la calidad del contenido de sus juicios. A su lado presentan intervenciones un tanto ocasionales otros críticos de diverso talante, cuya identidad en la mayoría de los casos nos resulta del todo desconocida, por hallarse camuflada tras las iniciales de sus nombres o bajo peregrinos pseudónimos: tal es el caso de “Los Bastidores”, “Don Basilio”, D. P., A. M. A., M. L. (Manuel Larrazábal) y “El Cronista del *Diario de Avisos*”.

No podría sorprender la preeminencia cuantitativa y cualitativa –si se exceptúa la fuerte competencia que le plantea el prestigioso músico Manuel Larrazábal— de Mariano de Briceño como crítico en estos dos definidos ámbitos de la creación artística: la música y el teatro. En efecto, a sus brillantes dotes intelectuales y su esmerada educación y cultura, refinadas en viajes al extranjero, une Briceño su privilegiadísima condición de redactor, editor, director y propietario de *Diario de Avisos* y *Semanario de las Provincias*, el más importante periódico venezolano de la época, que por la frecuencia de sus entregas, la extensión de sus columnas y la variedad de sus temas de interés, se constituye por entonces en Venezuela en el principal medio impreso de promoción de la cultura y de difusión de la crítica de las artes escénicas y musicales.

Si bien en sólo tres ocasiones (en dos de ellas, con el propósito de intervenir en sendas polémicas) Mariano de Briceño firmó sus artículos de crítica lírico-teatral con las iniciales de su nombre (M. de B.), la mayoría de éstos aparecen anónimos, por el simple motivo de que –como las restantes notas sin firma publicadas en su diario— constituyen textos “editoriales”, es decir, escritos de su autoría, cuya responsabilidad asume del todo en cada caso como único redactor y editor del periódico. Por si alguna duda cupiese al respecto, así se complace en recordarlo él mismo al ya referido “Don Basilio”, con motivo de una réplica que hubo de dirigirle en un breve entrevero polémico.³

³ En una nota aclaratoria al pie del remitido que le dirige cierto “Don Basilio” (pseudónimo), inconforme por sus críticas a la cantante Teresa de Compagnoli, Mariano de Briceño precisa así, sin ambages, la autoría de las reseñas musicales publicadas en su diario: “El autor de este remitido [“Don Basilio”] ó no sabe quien es el que escribió el artículo que refuta, y entónces manifiesta que no sabe leer un periódico, porque no puede distinguir los *escritos editoriales*, de los comunicados; ó sabe que se dirige al Redactor del *Diario de Avisos*, y entonces asegura lo que él mismo no cree, puesto que no debe ignorar que nuestra falta de relaciones con los cantantes excluye toda sospecha de injusta prevencion contra ellos.— *Nota editorial.*” (Aclaratoria de Mariano de Briceño, en réplica al remitido de Don Basilio, “La señora Compagnoli”, *Diario de Avisos* y *Semanario de las Provincias*, Caracas, 2 diciembre 1854, p. 3, 1ª

En el lapso bajo escrutinio Mariano de Briceño inaugura su actividad como crítico musical y teatral analizando las actuaciones de la compañía lírica italiana de Luigi Vita, la cual presenta, desde mediados de diciembre de 1852 hasta marzo de 1853, en el Teatro Apolo de Caracas (habilitado en un salón del amplio exconvento de San Francisco) un interesante repertorio de óperas, algunas de ellas desconocidas en Venezuela. Al referir la representación de la ópera *I due Foscari*, puesta en escena por dicha compañía lírica el 6 de enero de 1853 en su quinta función ante el auditorio caraqueño, el redactor destaca el profundo impacto producido en los espectadores tanto por la calidad de la obra (conocida sólo por algunos de ellos, por haberla visto interpretada en el extranjero) como por la buena ejecución de los cantantes.⁴ Según el crítico, Verdi no es de los que, sometiéndose al dictado de “la escuela alemana”, “han sacrificado todo á las científicas y á veces complicadas, extrañas, incomprensibles combinaciones de los que se jactan de ser solo armonistas”, sino que “sobresale (...) como armonista”, por cuanto “satisface cumplidamente al mismo tiempo todas las condiciones de esos cantos bellos y graciosos sin los cuales la música no es mas que algarabía, ó á mucho conceder un árido estudio de armonia.”⁵ Por tal motivo, a los ojos del periodista, esa representación caraqueña no ha permitido descubrir a Verdi a cabalidad, por falta de la instrumentación pertinente, si bien semejante deficiencia instrumental “ha hecho conocer la fuerza superior de los artistas que entregados á un mar inmenso de armonias, sin mas brújula que un piano, han navegado con aplomo, con maestría, con admirable conjunto, con meritorios esfuerzos de vocalizacion, y llegado á punto fijo á los grandes y sorprendentes efectos que ha creado Verdi en ese bello drama.”⁶ En ese orden de ideas, Briceño se lamenta de la “triste situación” de que tan bella pieza lírica haya sido ofrecida en un lugar tan inadecuado como el Salón Apolo, por el hecho de seguir “Carácas sin un teatro! ¡Carácas, rica, con recursos infinitos, con un gusto por las bellas artes propio de su clima delicioso, de su puro cielo tropical y de su ambiente embalsamado; Carácas, obligada á expulsar de su seno á una compañía lírica de mérito, porque el local en que trabaja, perteneciente á la “Escuela de artesanos,” apénas ha podido ser facilitado por un mes!” Termina el redactor ensalzando a la compañía lírica de Vita por la exitosa interpretación vocal del cuarteto y el dúo de *I Puritani* y de algunas escenas de *Scaramuccia* de Ricci, cantadas éstas últimas por la señora Luisa de Vita y los señores Corradi y Manvilli.⁷

Un mes después, al hacer la revista crítica del programa lírico compuesto por una selección de fragmentos de óperas, presentado en el Teatro Apolo el 5 de febrero de 1853, Mariano de Briceño asegura que la compañía lírica de Vita cosechó esa noche “aplausos estrepitosos, entusiastas”.⁸ Tras mencionar a Luigi Vita como feliz ejecutante de un aria de *Atila*, el analista indica que la señora Luisa de Vita “se mostró afinada, ágil y flexible”, cantando con su voz de soprano en la Polaca de Griselda, y Manvilli deleitó mucho al público en su dúo con dicha señora, mientras Corradi mostró sus probadas habilidades líricas y dramáticas en las escenas de *El barbero de Sevilla*, en el aria de Don Magnífico, y en el dúo *Meglio é fare testamento*, en el cual también sobresalió Luigi Vita como cantante bufo. Briceño termina felicitando a la señora Vita “por la *novedad* con que cantó la tan *vieja* aria de *Una voce poco fa*”, y por su brillante

col.). En las restantes notas de la presente Ponencia citaremos este periódico caraqueño con la abreviatura *DASP*.

⁴ “Quinta función de la compañía lírica”, *DASP*, 8 enero 1853, p. 3, 3ª col., y p. 4, 1ª col.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ “Compañía lírica”, *DASP*, 9 febrero 1853, p. 3, 3ª col., y p. 4, 1ª col.

ejecución de la cavatina de Betly, “que se vio obligada á repetir á consecuencia de un pedido tormentoso del concurso”, mientras su esposo “tuvo que decir, como de costumbre, dos veces *La Calumnia*”.⁹

Diez días más tarde, al analizar la primera representación de la ópera *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti, puesta en escena el 17 de febrero de 1853 en el Teatro Apolo por la compañía lírica italiana en su antepenúltima función, Briceño señala que la señora Vita “ha hecho primores con su voz siempre afinada, siempre flexible para alcanzar las notas mas difíciles”, que Corradi ha caracterizado con éxito al protagonista, Don Pasquale, mientras mostraba sus buenas dotes de cantante en el dúo con Ernesto, que Manvilli “lo segundó con destreza”, cantando bien su aria del segundo acto y la romanza del tercero, y que Luigi Vita, “tan buen actor, como cantante consumado”, “alcanzó buena cosecha de aplausos” en su dúo con Norma al final del segundo acto.¹⁰

Tras la marcha de la compañía lírica italiana de Luigi Vita, Mariano de Briceño revierte sus elogios –por única vez, y a título excepcional— hacia la Compañía Dramática Caraqueña, que, bajo la dirección de los actores criollos José de Jesús Alcoytta y Casto Emilio López, se presenta en el Teatro Apolo desde inicios de abril de 1853. Al examinar el montaje del drama *Malekadel, o Matilde y las Cruzadas*, escenificado en dicho espacio teatral el domingo 3 de abril de 1853 ante 800 espectadores, que produjeron un ingreso de 500 pesos, Briceño pone en relieve que “Este concurso extraordinario en parte lo causó el Sr. J. Ferrer que apareció en las tablas, despues de muchos años de retiro.”¹¹ Según informa el periodista, el siguiente día 20 debutaría la joven actriz caraqueña Belén López (hermana del director Casto Emilio López) como protagonista de la obra *Betilde, o La América del Norte*, drama de Scribe, traducido por Antonio García Gutiérrez. Al hacer tal anuncio, Briceño afirma que la novel comedianta –a quien augura pleno éxito—, “Si logra con sus estudios y buenas lecciones vencer las dificultades con que todo actor tropieza al tratar de imitar la hermosa sencillez de la naturaleza y de expresar las pasiones con verdad; su buen ejemplo ofrecerá á nuestra juventud una nueva profesion que en otros países conduce á la riqueza y á los honores”. Hace así patente el crítico su plena convicción de que “Bien podrían los venezolanos dedicarse á cultivar un arte, que al adquirir en él bastante crédito, pueden ejercer con honra y provecho en los países dilatados con que se habla la hermosa lengua de Castilla.”¹²

Justo un año más tarde, Mariano de Briceño consagra su análisis –de nuevo, como mera concesión aislada— a la compañía dramática española de Aurelio Alcázar, que se exhibe en el Teatro Apolo entre el 2 de abril y el 18 de junio de 1854. El redactor evalúa entonces la interpretación del drama de Mariano José de Larra, *Macías, o El doncel de Don Enrique*, con el que dicho grupo inaugura su temporada el domingo 2 de abril, con Bautista Pagola en el papel de Elvira, Cecilia Baranis en el de Beatriz, Aurelio Alcazar interpretando a Macías y Manuel I. Tellería a Don Enrique de Villena.¹³

En el sentir del analista, Aurelio Alcázar “no se sabe lo que es”, pues “no se encuentra bien dispuesto á las imitaciones de los diferentes tipos del jóven de salon, que requieren naturalidad, soltura y abandono en la accion y la palabra.”¹⁴ Tras señalar que se mostrará como otro actor cuando interprete un papel trágico fuerte, el redactor asegura, en referencia a Alcázar, que le hace falta haber visto actuaciones de buenos

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ “Primera representacion de Don Pascual”, *DASP*, 19 febrero 1853, p. 4, 2ª col.

¹¹ “Teatro Apolo”, *DASP*, 6 abril 1853, p. 4, 2ª col.

¹² *Ibidem*.

¹³ “Teatro Apolo”, *DASP*, 1º abril 1854, p. 4, 3ª col.

¹⁴ “Compañía de Carabobo”, *DASP*, 5 abril 1854, p. 4, 1ª col.

trágicos, antes de aventurarse a expresar afectos de difícil ejecución, pues los pocos actores brillantes hasta hoy “no han podido hacerlo sino despues de estudios preparatorios continuados y constantes, y haber visto los buenos modelos que son los únicos que enseñan los secretos del arte cuando son bien observados.”¹⁵ A juicio de Briceño, el papel de Elvira, interpretado por Bautista Pagola, “exigia fuerzas superiores, con que no cuenta la única dama jóven de que puede disponer la compañía”, mientras Aurelio Alcázar, aunque en algunas ocasiones actuó bien, en otras se le notó la “falta de escuela, porque no ha estudiado bastante las diferentes formas que toman los vehementísimos afectos.” Por ello, el crítico concluye que “Si el Sr. Alcázar tuviera en estudios todo lo que le sobra de talento, haría fortuna” y que “Como otros van á Europa á estudiar la medicina, él debería no escusar el sacrificio para trasladarse allá y formarse cabalmente en el género que le ha asignado su vocacion.”¹⁶

Casi siete meses más tarde Mariano de Briceño concentra sus mejores cualidades críticas para detallar la puesta en escena de la ópera *Hernani*, de Verdi, con la que la compañía lírica contratada por los empresarios Carlos Páez y Miguel García Mesa inaugura el 22 de octubre de 1854 el flamante Teatro de Caracas.¹⁷ Estableciendo de entrada que “Nunca se ha visto en esta capital una compañía mas capaz, mas digna de interpretar las grandes composiciones líricas de los célebres maestros”, el periodista acota que Soler, el primer cantante en aparecer en escena, sufría una indisposición de garganta, que se apreció en su primera cavatina *Come rugiada*, pese a lo cual “manifestó dotes muy recomendables”, pues “Su media voz se vió que era suave, tierna y llena de expresion.” A su juicio, en el segundo acto Soler recuperó gran parte de sus facultades, al punto de que “En su duo con la Sta. Saemann, *Ah! morir!* mereció justísimos aplausos, y de alli en adelante siguió en triunfo hasta concluir.”¹⁸

Según el crítico, la *prima donna* Cecilia Saemann, cuya “interesante y simpática persona fijó en ella todas las miradas”, causó gran sensación con su pura y ágil voz “de *triple agudo*, que los italianos llaman *sfogato*”. En palabras del analista, el entusiasmo del público “llegó á colmo en los dos trinados de la cavatina que la prima donna ejecutó conforme á las reglas del arte, con la nota superior”, y “Al repetir el pasaje, hizo morir deliciosamente la vibracion como cuando se agota el aliento; pero nada de eso, el aliento le sobraba, y así lo demostró al poner término á la frase musical.” En su embeleso, el redactor declara que Cecilia Saemann “ha probado en el curso de la partitura que pertenece á una escuela muy correcta”, y “Como cantarina y como actriz ha sido aplaudida con entusiasmo por el público”, al punto de que “En el terceto final del último acto recibió con los Sres. Soler y Caspani una espléndida ovacion.”¹⁹

Prosigue Briceño con sus loas a Francesco Dragone, declarándose sin rubor “fervorosamente admiradores de esa voz de barítono, fresca, suave, dulce, y al mismo tiempo sonora y vigorosa.” Tras apreciar la “correccion en la palabra, ternura en la vocalizacion, y sentimiento y delicadeza en el estilo” con que interpretó el aria *Vieni meco, sol di rose*, el crítico concluye que Dragone “puede ser en cualquier parte, una joya preciosa para cualquiera compañía.”²⁰

Y, mientras Caspani, en su “perfecta” caracterización de Don Ruy Silva, le merece el calificativo de “artista verdadero en toda la extension de la palabra”, gracias a su “Voz tersa, melodiosa y metodizada por estudios concienzudos”, la orquesta ha respondido

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ “Opera Italiana. Inauguracion del Teatro de Caracas”, *DASP*, 25 octubre 1854, p. 2, 2^a-3^a col.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

“mas de lo que podía esperarse de la festinacion con que se han hecho los ensayos”, en la razón de lo cual “De los inteligentes profesores que la componen espera el público esfuerzos redoblados para alcanzar la seguridad en el conjunto, y el dominio de su propio movimiento para seguir y no arrastrar á los cantantes.”²¹

Tres observaciones pone en relieve Mariano de Briceño al concluir su revista crítica sobre aquel inaugural *Hernani*: los coros masculinos cumplieron su papel, sobre todo en el primer acto, aun mostrando algún fallo en momentos posteriores, por lo cual advierte a los coristas que “la habilidad que han manifestado, no se obtiene con tanta *facilidad* en todas partes”; los coros femeninos requieren “mas animacion y energia”; por último, el apuntador debe bajar el tono de su voz para no desconcertar al público y hacer perder el carácter de ilusión del espectáculo operístico.²²

Una semana después Mariano de Briceño elogia la primera representación de la ópera *Atila*, de Verdi, escenificada en el Teatro de Caracas el domingo 29 de septiembre de 1854 ante un público entusiasta que desborda la capacidad de aforo del nuevo coliseo.²³ Comienza el periodista por elogiar el aparato escénico, “mas lucido que todos los que se han visto aquí en este género”, en el que “Vestidos propios y costeados para el drama han dado á las comparsas perspectivas imponentes, y las decoraciones ademas han contribuido con su buena parte á la ilusion.” Resalta además los grandes esfuerzos pecuniarios hechos por la compañía para intentar producir los “boatos dramáticos” propios de una ópera de gran espectáculo, “para darnos una idea aunque imperfecta de esta magnificencia que se ostenta en los teatros de las grandes capitales europeas”, sobre todo, considerando que en Europa las múltiples reposiciones de una misma ópera permiten resarcirse con abundancia de los gastos hechos en su montaje, mientras “nuestra escasa poblacion no soportará casi mas de tres veces la repeticion de una composicion lírica cualquiera, no obstante que la buena música se realza siempre mas y mas con la multiplicacion de las funciones.”²⁴

Desde la perspectiva de Briceño, Cecilia Saemann interpretó muy bien el papel de Odabella, con “la gentil marcialidad”, “la patriótica energía y la amorosa franqueza de la amazona de Aquilea”, y “cantó la cavatina del prólogo con un ardor guerrero que produjo grande sensación”, venciendo con suma facilidad las grandes dificultades de vocalización, mientras “Su vestido nos dejó juzgar mejor su manera de pisar y medir el escenario con gracia, soltura y majestad.”²⁵ El bajo Caspani protagonizó muy bien su papel de Atila, pese a que “Este excelente profesor, destinado por la naturaleza de su cuerda á expresar las grandes pasiones concentradas y severas, no excita la estrepitosa sino la silenciosa admiracion, en sus cantos puros, tersos y correctos”, en tanto que el barítono Francesco Dragone “jugó, cantó y vistió bien el papel de Ezio”, con buena voz y “efectos sorprendentes”.²⁶

En opinión del periodista, el debutante tenor absoluto Luis Cereza, en el papel de Foresto, conmocionó y cautivó al auditorio desde su inicial cavatina *Ella in poter del barbaro*, mientras en el aria siguiente, interpretada “con marcial energía, (...) arrastró al público que electrizado de entusiasmo le prodigó esos aplausos decididos que manifiestan pronunciada admiración”. Tan notable fue el éxito del novel cantante que, “como el público quedase profundamente impresionado, caído el telon, siguió aplaudiendo hasta que se presentó el Sr. Cereza con el fin de recibir la distinguida

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ “Opera italiana”, *DASP*, 1º noviembre 1854, p. 2, 1ª-2ª col.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

muestra de aprobacion que el público le daba.” Tras calificarlo de “tenor de *género serio*”, el crítico asegura que Cereza “En todas las modulaciones de su voz da la nota con afinada precision. Frasea con libertad y soltura y termina sus períodos con delicadeza y sentimiento”, por lo cual “No dudamos que el Sr. Cereza haga furor en papeles de mas lucimiento que el de Foresto en el Atila.”²⁷

Según la valoración de Briceño, el dúo de Atila en el prólogo y el terceto del tercer acto *Te sol, te sol quest'anima*, resultaron bien modulados por el soprano, el tenor y el barítono, gracias, sobre todo, a la maestría del barítono Dragone, quien, tras la caída del telon, recogió y entregó a la *prima donna* los ramilletes y guirnaldas arrojados por el público masculino a los pies de las cuatro cantantes principales, cuya salida al escenario reclamó aquél con “estrepitosas exigencias”. El crítico confiesa haber experimentado una fría impresión ante el cuarteto final, tanto por la música de Verdi como por la interpretación que de ella hicieron los cantantes, alegando que “Acaso no comprendimos ni al compositor ni á los artistas.”²⁸

Dos semanas más tarde Mariano de Briceño pondera la interpretación de la *Norma* de Bellini, puesta en escena por la compañía lírica italiana el 12 de noviembre de 1854 en el Teatro de Caracas, multiplicando loas para todos los solistas, en especial para la señora Teresa de Compagnoli, en el papel de Adalgisa, y para la joven Cecilia Saemann, interpretando a Norma.²⁹ Agradece el crítico a la Compagnoli por haber condescendido a dejar sin efecto un inciso de su contrato, por el que se le garantizaba su debut en el papel protagónico de Rosina en *El barbero de Sevilla*, añadiendo que, al no poderse representar dicha ópera por indisposición del bajo Caspani, la cantante aceptó, para gran satisfacción del auditorio, “desempeñar el papel de Adalgisa que no estaba obligada á ejecutar, sino despues de haber salido en el *Barbero*.” Al parecer del periodista, la Compagnoli tiene una extensión de voz “agradable”, y “Su vocalizacion fácil y sencilla produce á veces sonidos metálicos de efecto”, por lo cual entró en buena sintonía con Luis Cereza y Cecilia Saemann en los dúos y en el trío final del primer acto. Del bajo Ramón Caballería, en el papel de Oroveso, el crítico señala que su voz clara, limpia profunda y adiestrada, “lució en la partitura y fue muy aplaudida al oírse realizada por los primeros coros del segundo acto”, mientras el tenor Luis Cereza “vistió su parte de Polion con mucha propiedad, y la cantó con maestría”, dando “á sus ágiles y afinados cantos un tal grado de pasion y sentimiento que cautivó al auditorio.”³⁰

Sobre la joven soprano Cecilia Saemann el critico considera “admirable á la verdad ver á un artista en tierna edad, alcanzar casi de repente los medios de expresar con prontitud pasiones tan difíciles, (...) que solo el génio puede imitar sin afectación”, pues “para llegar á la altura en que se halla no basta haber tenido como ella una educacion profesional, con excelentes maestros de mímica y de canto”, sino que además “se necesita mucha práctica sostenida por estudios subsecuentes y consejos saludables que son los que descubren los secretos del arte.” Por tal motivo, Briceño elogia sin reservas a la Saemann por su talento en interpretar el difícil papel de Norma casi sin ensayarlo, pues “en nuestro teatro poco ó ningun tiempo deja el canto para ejercitar las facultades histriónicas.” Reconoce el analista haberse impresionado profundamente por el desempeño lírico y dramático de la joven *prima donna* en esa ópera, en la que “Vocalizó la *Casta Diva*, y los duos con Polion y Adalgisa con inteligencia, finura y precision”, al tiempo que “Manifestó facultades de artista consumada atacando las notas altas con desembarazo y seguridad, y sin hacer uso de esas precauciones que dejan

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ “Opera italiana”, *DASP*, 15 noviembre 1854, p. 3, 2ª-3ª col.

³⁰ *Ibidem*.

entrever en frases críticas los débiles cantantes.” Conforme al testimonio de Briceño, el público aplaudió “extasiado” a la Saemann por su caracterización de Norma, no sólo por sus “dotes trágicas de mérito esquisito”, sino también por “La limpieza con que ejecutó escalas de staccato, cadencias complicadas y trinados decrecientes; la delicadeza con que volvía á los temas, despues de una ejecucion fatasmagórica; las variantes de buen gusto con que da una sorprendente novedad á las bellas melodías de Bellini”.³¹

Concluye el crítico con el alegato de que, como en Caracas las compañías se ven obligadas a interpretar las óperas después de muy pocos ensayos, no se puede exigir a la orquesta y a los coros “seguridad en el conjunto instrumental y dependencia invariable de los cantos, cuando todo eso no lo logran los profesores mas célebres del mundo sino despues de muchísimos ensayos”. Como ejemplos de ese problemático resultado, Briceño afirma que el coro inicial del primer acto “fué acompañado con tal fuerza de instrumentacion que la voz del Sr. Caballería, que por cierto no es escasa, se perdía por la orquesta.”³²

Cuatro días más tarde, al referir la ópera *El barbero de Sevilla*, montada en el Teatro de Caracas el 16 de noviembre de 1854, Mariano de Briceño se entretiene en analizar el cumplimiento de los principales intérpretes.³³ A su entender, Teresa de Compagnoli hizo mal en ceder a las insinuaciones de quien en París le aconsejó exigir en su contrato debutar en Caracas en el papel de Rosina, pues, al extralimitarse en sus aptitudes, reveló sus debilidades y “su imprudencia á plena luz.” Según Briceño, en efecto, la Compagnoli “sostiene con lucimiento, sin disputa, el papel de segunda dama en una ópera”, pues “Su voz agradable va entonces guiada en piezas de conjunto por fuerza dirigida en el carril de la afinacion, y con esto resplandece cierta gracia cómica que le dió naturaleza y que su práctica en las tablas ha desarrollado”, pero, “al salir de la cuerda en que se halla le falta el equilibrio”. En fuerza de tal modo de argüir, el redactor prefiere creer que la Compagnoli, “penetrada como está de que el público aprecia su mérito en la línea que aceptó en la compañía, preferirá lucir en papeles de Adalgisa y sus análogos, á desagradar al público en partes superiores á sus fuerzas”, asegurando así que “Renunciaríamos á juzgarla en el *Barbero*, porque nos reservamos hacerle honor desempeñando los papeles de Fenena en el *Nabuco* y de Lisa en la *Lucia*.”³⁴

Luego de eximir de juicios negativos y de compadecer a Soler, “al verlo obligado á cantar casi sin voz” en su interpretación del Conde de Almaviva, Briceño, al referirse a la señora Baldezeroni, cuya voz de contralto juzga “de buena ley”, apunta que, en su debut en el papel de dueña, “Sus entonaciones seguras y afinadas interpretaron bien al compositor en la aria única de Berta”, y, “Si algo faltó en ella fue la vibracion correspondiente á la música imitativa de una voz de anciana.”³⁵ Del bajo Caspani, a quien califica de “Buen actor y buen cantor”, afirma que, “repuesto de su enfermedad (...) caracterizó bien el papel de Don Basilio”, y “Vocalizó *La Calumnia*, sin la frialdad del método antiguo, cuando esta aria pasaba desapercibida, porque sus ejecutores no habian comprendido al compositor; y sin las *cargazones* de los que modernamente han realizado esta aria con los recursos de la mímica.” Mientras tanto, Ramón Caballería, en el papel de Don Bartolo, pese a no haber tenido mucho trabajo como cantante, destacó como actor, con una sobresaliente actuación “Como barba”, con “propiedad en la accion y mucha destreza en el juego fisionómico.”³⁶

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ “Opera italiana”, *DASP*, 18 noviembre 1854, p. 2, 3ª col, y p. 3, 1ª col.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

Las mejores loas de aquel artículo crítico sobre *El barbero de Sevilla* las reserva Mariano de Briceño para el protagonista de la obra, el barítono Francesco Dragone, sobre quien alega que “es una voz privilegiada (...), pero nadie sospechaba que pudiese disponer de tantas dotes cómicas para representar el papel difícilísimo de Fígaro.” A los ojos del crítico, Dragone “estuvo anoche delicioso”, haciendo alarde de “esa franqueza, frescura y donaire con que este hábil barítono ofrece sus bellos cantos, imprimiéndoles siempre, siempre el sello de la facilidad con que el talento marca todo lo que hace”, y dando evidentes muestras de “Vocalización espléndida, agilidad, soltura y desembarazo en la acción cómica, sal y gracia andaluza en sus recitados de sostenida corrección, y juegos fisonómicos adecuados al carácter del papel”, brindando así “al público tesoros de satisfacciones positivas.”³⁷

Para concluir su crítica, el periodista señala que “la orquesta sabía perfectamente la música que estaba ejecutando”, aunque algunas piezas quedaron desvirtuadas “por haberse cargado demasiado el juego de teatro”, antes de lamentar la “lastimosa” mutilación del final de la partitura, mutilación que podría justificarse sólo cuando “El pobre Sr. Soler, cuya garganta se hallaba seriamente maltratada por su mal, renunció el solo de dicho final”, pero que resulta del todo injustificable en el caso de la Compagnoli, al suprimir ésta el solo final de Rosina.³⁸

Unos días más tarde, Mariano de Briceño celebra con entusiasmo la primera reposición de la *Norma* de Bellini en el Teatro de Caracas, juzgándola “espléndida, brillante (...) bien interpretada por los cuarenta ó cincuenta individuos llamados á reproducir esos acompañamientos de magníficos efectos, inspirados por el argumento del drama, y esos cantos hermosísimos, música divina en que hablan las pasiones con el lenguaje que solo ella puede darles”, y asegurando que “Orquesta, cantantes y coristas, todos, todos han merecido bien del público.”³⁹ Según el crítico, si a Ramón Caballera, en su interpretación de Oroveso, “no se puede exigir mas”, el tenor de fuerza Luis Cereza interpretó bien todas sus intervenciones, encarnando a Polión con “cantos seguros y correctos, enérgicos, sublimes, tiernos, delicados según la pasión que los domina”, y acompañando “el correspondiente juego de teatro que hace resaltar sus buenas cualidades de cantante.” En el colmo de la hipérbole, Briceño ensalza a Cereza con el taxativo aserto de que “tú no desafinas jamás, ni aun en esos contratiempos de que es susceptible toda voz. La tuya es muy celosa de la justa reputación de que gozas: prefiere enmudecer, antes que mancharse con el sacrilegio del desacuerdo”, antes de proclamar que “tú has ganado una victoria que no será por cierto la mayor, porque otras te esperan más espléndidas; pero con el triunfo de la *Norma* nos tienes subyugados, y por tanto, puedes hasta herirnos, sin que nos sea dado murmurar.”⁴⁰

Establecida la aserción de que Teresa de Compagnoli se ha lucido en esta ópera en el papel de Adalgisa, mientras no se lució interpretando a Rosina en *El barbero de Sevilla*, Briceño se deshace en elogios para con la *prima donna* Cecilia Saemann, protagonizando a Norma ante “un inmenso público”⁴¹ extasiado que recibía con avidez los tesoros melódicos de Norma”, ópera que cautivó al auditorio “hasta el extremo de privarle del aliento (...), y lo que es más, sin facultad de movimiento, porque la gente quería aplaudir y no podía; estaba lela.”⁴² Según el veredicto del redactor, Cecilia

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ “Opera italiana”, *DASP*, 22 noviembre 1854, p. 3, 1^a-2^a col.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Mariano de Briceño precisa que el número de espectadores asistentes a aquella representación de *Norma* en el Teatro de Caracas ascendió a unos 1.300.

⁴² “Opera italiana”, *DASP*, 22 noviembre 1854, p. 3, 1^a-2^a col.

Saemann, “con sus encantadores acentos, agudos ó graves, porque con todos conmueve, con su fuerza de pasión, con su sublime enojo, con sus clásicas actitudes, convierte en objetos inanimados á la gran masa animada que compone el auditorio”. Gracias a tales atributos, “su mérito, su talento como *prima donna* de fuerza estriba hoy sobre un fuerte pedestal que nadie tiene el poder de destruir: el voto unánime del público”, voto conquistado en buena ley “con las ricas dotes que la naturaleza dispensa á sus hijos predilectos, y los estudios constantes y bien dirigidos con que el genio se doctrina en la escuela de la práctica.”⁴³

Cuando un mes después (17 diciembre 1854) se escenifica por primera vez en el Teatro de Caracas la ópera de Donizetti *Maria de Rohan*, Briceño dedica cálidas alabanzas a Cecilia Saemann.⁴⁴ En referencia a la composición musical de esta ópera, cuya obertura considera “larga, de ejecución difícilísima, llena de cantos dialogados, que no serán por cierto los mejores del Maestro”, el puntilloso censor sentencia que la partitura en su conjunto “no es una de aquellas que compuso Donizetti con piezas todas ellas acabadas”, pues “Su intención fue trabajar para el barítono; y por consiguiente no dió á las demás partes mucho efecto”, pese a lo cual “imprimió el sello de su genio en el cuarteto final del primer acto, en los dos duos del segundo y en todo el tercer acto que es la ópera.” Según el dictamen de Briceño, los actores de la compañía italiana interpretaron bien dicha ópera, superando con maestría las grandes dificultades que presenta tanto en su música como en su actuación, con tan feliz éxito que hubiera podido conquistar admiración incluso en Europa, en especial, la soprano Cecilia Saemann, el barítono Francesco Dragone y el tenor Luis Cereza, quienes “han dado como siempre pruebas de artistas de gran mérito al reproducir las interesantes y patéticas situaciones de dicho melodrama.”⁴⁵ Precizando aún más sus apreciaciones, Briceño dictamina sin ambages:

El tenor y el soprano han sobresalido en aquel duo del segundo acto, expresivo de fuertes pasiones encontradas. Es menester ver y oír á nuestra *prima donna* en la tiernísima plegaria y en la aria que le sigue; y es menester ver y oír al barítono en ese tercer acto en que ostenta magníficos juegos fisionómicos de dulces sentimientos sufocados (sic), de furiosos celos y de feroz venganza, en medio de una vocalización poderosísima que pareada con los sublimes acentos de *Maria de Rohan*, trasmite al espectador todas las fuertes sensaciones de la escena.⁴⁶

Como para no dejar ningún cabo suelto, el analista felicita también sin reservas a la debutante señorita Baldessarone, por su excelente y “graciosa” interpretación del vizconde en *Maria de Rohan*, manifestando “que su pulida voz de contralto á todos ha agradado”, tal como “se lo manifestó el público con los aplausos sinceros que le prodigó”, pese al embarazo de tener que emplear un traje masculino, que “por fuerza había de privarla de esa libertad que para brillar necesita toda voz”.⁴⁷

Una semana más tarde Briceño revisa en somero esbozo el montaje de la ópera *Atila* el 24 de diciembre de 1854, afirmando de entrada que, “Sin temor de ser desmentidos, aseguramos que de todas las particiones puestas en escena, la mencionada es la que presenta un *conjunto* de ejecución mas acabado”, si bien no dedica a la postre ninguna

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ “Opera italiana”, *DASP*, 20 diciembre 1854, p. 3, 3ª col.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

evaluación específica sobre el particular.⁴⁸ El periodista se conforma, en efecto, con señalar que, concluida la representación de la ópera, Cecilia Saemann accedió a las demandas del público, que, con “estrepitosos gritos”, “pedía que la *prima donna* cantase el aria de Torcuato Tasso, con la cual recogió la otra noche frenéticos aplausos.” Conforme al testimonio del crítico, la Saemann, pese a no haberse preparado para ejecutar esa aria de tan difícil ejecución, “encontró fuerzas para hacer primores que conmovieron profundamente á todo el auditorio”, pero “Su naturaleza se rindió al asaltar una de esas agudísimas vocalizaciones con que finaliza el aria”, por lo cual, “Antes de herir la nota, instintivamente enmudeció con un gracioso ademán.” En palabras del redactor,

El público al ver aquella lucha del talento entusiasmado con la naturaleza rebelde por la fatiga, prorrumpió en aplausos. La artista pretendió una vez mas concluir el período musical, y encontrándose agotada renunció á su esfuerzo sobrehumano, en medio de las vivas señales de aprobacion que le dispensa la concurrencia. Esta se retiró completamente satisfecha.⁴⁹

Un trimestre más tarde Briceño encomia sin reservas la actuación de los principales solistas de la compañía lírica italiana en la reposición de *Lucia de Lammermoor*, puesta en escena el 4 de marzo de 1855 en el Teatro de Caracas a beneficio de Cecilia Saemann ante una concurrencia de 1.300 espectadores.⁵⁰ En el sentir del periodista, la Saemann, aunque “no tenga celebridad europea”, “á fuerza de genio ha logrado convencer hasta á los mas incrédulos que sus dotes relevantes nada tienen de comun”, al extremo de que el público caraqueño, “que aplaude lo que le agrada y se electriza con todo lo que excita su entusiasmo, aplaudió y se electrizó anoche con la vocalizacion y juego cómico de nuestra prima donna”, mientras “La crítica mas severa tiene que rendirse ante el poder de un órgano excelente, de una voz fresca, dulce, sonora, ágil y flexible, adiestrada por estudios concienzudos, y llena de elocuencia por el sentimiento y la pasión.”⁵¹ Desde la óptica de Briceño, la Saemann posee “una voz privilegiada”, que le permite “hacer con ella maravillas”, y además es capaz de “ser órgano fiel de la pasión que se trata de expresar”. Así lo demostró ella al interpretar el papel de Lucía con tan “sorprendente habilidad” que “Su canto correcto, puro, limpio y delicado lo hemos visto realzado con un juego cómico de mérito esquisito”, al punto de que “Representó la enajenación de la razón con numerosos detalles de expresión que pusieron la verdad dramática, á una altura que el público ha admirado.” Por lo demás, la Saemann “es del número de esos talentos superiores que ávidos de gloria, saben apreciar los buenos consejos de la prensa, para llegar mas pronto al fin deseado”, pues “Una sola indicación le basta á ella para descubrir secretos que sólo alcanza el genio.”⁵²

Sobre el tenor Luis Cereza, a quien tilda de “artista de mérito incuestionable”, que continúa gozando del favor entusiasta del público caraqueño, el director de *Diario de Avisos* —terciando en la discusión de varios entendidos al comparar las dos interpretaciones del papel del Edgardo por dicho solista el jueves anterior y en la víspera— opta por decir que “en el dúo con Lucrecia ostentó anoche el tenor mas fuerza de sentimiento, más delicadeza, más exactitud en el conjunto.” Al evaluar la ejecución del bajo Caspani, dice que “Sus modulaciones embelesan”, al producirlas “con tal

⁴⁸ “Opera italiana”, *DASP*, 27 diciembre 1854, p. 2, 2ª col.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ M. de B., “Ópera italiana”, *DASP*, 7 marzo 1855, p. 3, 3ª col., y p. 4, 1ª col.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

seguridad, finura y desembarazo, que todos tienen que admirar por este respecto su talento”, si bien “algunos han notado tibieza y aun abandono en la expresión de las pasiones de su parte”.⁵³

Otras dos intervenciones ulteriores como crítico teatral y musical tendrá Mariano de Briceño el 10 de marzo de 1855⁵⁴ y el 26 agosto 1857,⁵⁵ en ambas ocasiones con carácter de réplica y controversia, intervenciones que ya no caben en los estrictos márgenes de esta breve Ponencia, y que hemos analizado en el epígrafe “Destellos de polémica”, inserto en un texto ya antes referido.⁵⁶

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ M. de B., “De rebus Compagnoli et de quibusdam aliis”, *DASP*, 10 marzo 1855, p. 2, 3ª col.

⁵⁵ M. de B., “Morelli en Carácas”, *DASP*, 26 agosto 1857, p. 4, 1ª-2ª col.

⁵⁶ “Crítica teatral y musical en Venezuela durante el monagato (1847-1858)”.