



VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Universidad Complutense de Madrid

Es California una tierra ideal... (2). Zarzuelas en los teatros de San Francisco durante el siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX San Francisco fue una de las ciudades más activas en teatro musical de todo tipo, desde ópera hasta operetas y representaciones más ligeras. Atraídos por la posibilidad del éxito algunas compañías de zarzuela española se aventuraron con poca fortuna hacia al norte, actuando con el nombre de Spanish Opera. Se estudia la actividad de estas compañías y la relación del género lírico español con otros géneros en el contexto abierto de los teatros de San Francisco*.

Palabras clave: Zarzuela, Ópera, Opereta, México, California, San Francisco, Teatro español, Barbieri.

During the second half of the nineteenth century, San Francisco was one of the most active cities in music theatre of all types, ranging from opera to operetta and lighter forms of the genre. Attracted by the possibility of success, several Spanish zarzuela companies ventured northward to little avail, performing under the name of "Spanish opera". This article examines the activity of these companies and the relationship of the so-called Spanish lyric genre to other genres in the wider context of the theatres of San Francisco.

Keywords: Zarzuela, Opera, Operetta, Mexico, California, San Francisco, Spanish theatre, Barbieri.

Veinte años después del *Gold Rush*, la visión idílica de oro californiano había ido perdiendo fuerza. La ciudad de San Francisco se veía como un nuevo centro económico mundial, mucho más después de la llegada del ferrocarril transcontinental que unía los dos océanos americanos, aunque también como un lugar materialista y peligroso lleno de rufianes y buscadores de rápida riqueza a cualquier precio. En la prensa española se publicaban referencias a revueltas y asesinatos, dando una imagen deformada de zona peligrosa. A título de ejemplo, en el diario *La Iberia* se podía leer en 1870 este pequeño suelto recogiendo un parte telegráfico enviado desde California:

Ayer se cometieron muchos ultrajes con los chinos. En uno de ellos hubiera habido una terrible carnicería, a no ser por un gran aguacero y una gran fuerza de

* Esta investigación se realizó gracias a la ayuda del Programa de Becas Complutenses del Año de la Universidad Complutense de Madrid, que me permitió realizar una estancia en 2007 como *Visiting Scholar* en University of California, Berkeley. Es continuación del artículo aparecido en el Vol. 17 de esta revista, pp. 131-154.

policía que lograron desbandar un vasto tumulto popular. Muchas personas fueron heridas graves por salvar a los chinos¹.

Precisamente, esta visión es la que se recoge en tono irónico en la zarzuela bufa *La vuelta al mundo*, con música de Barbieri y Rogel, uno de los éxitos de los teatros madrileños de 1875. La parodia tomaba como punto de partida la famosa novela de Verne, aunque desconfiando de su optimismo hacia la nueva globalización y los adelantos técnicos; de hecho, en el libreto de Larra la propuesta del viaje alrededor del mundo es premiada por “El club de los Inútiles”, ya que “no sirve para nada...”, salvo para “echar los bofes viajando en globo, en tren o vapor, gastar el dinero a ríos, pasar como el aquilón sin haber visto un paisaje, sin recoger una flor, sin guardar recuerdo alguno de todo cuanto se vio”², como señala el protagonista del viaje defendiendo su propuesta. En su recorrido mundial atraviesan el Pacífico hasta San Francisco, siguiendo el mismo recorrido que la obra de Verne. Si el escritor francés describe San Francisco como una ciudad moderna y elegante que recordaba a las grandes capitales europeas³, la zarzuela española nos lleva a una peligrosa taberna china llena de ladrones y asesinos, una “cueva de ladrones” de la que hay que salir cuanto antes, ya que les van “a robar hasta el modo de andar”⁴ en palabras de uno de los personajes.

Lo cierto es que a pesar del tópico, la zarzuela bufa solo buscaba un gran espectáculo, con una quincena de espectaculares decoraciones, “diálogo fácil y chispeante, plagado de chistes” y una “música ligera y animada”⁵. Un espectáculo teatral de una obra —la novela de Verne— que estaba siendo comentada en todo el mundo; en San Francisco se ofreció poco después una versión teatral más modesta, *The Tour of the world in 80 days!* por la compañía de Charles Wheatleigh, con solo ocho decoraciones y donde el acto local fue calificado por un crítico como “lo menos interesante de toda la obra”⁶.

A diez mil kilómetros de Madrid la situación era bien distinta. San Francisco se había convertido en una gran metrópoli, llena de pujanza econó-

¹ *La Iberia*, Madrid, 17-III-1870. Este breve suelto se incluye en una sección miscelánea denominada “Crónica general”.

² Luis Mariano de Larra: *La vuelta al mundo. Viaje inverosímil de grande espectáculo cómico-lírico, con música de Barbieri y Rogel*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1875, pp. 22-23.

³ “Picaporte quedó bastante sorprendido de lo que veía, porque no tenía idea más que de la antigua ciudad de 1849, población de bandidos, incendiarios y asesinos, que acudían a la rebusca de pepitas, inmenso tropel de todos los miserables, donde se jugaba el polvo de oro con revólver en una mano y navaja en la otra. Pero aquellos tiempos habían pasado, y San Francisco ofrecía el aspecto de una gran ciudad comercial”. Julio Verne: *La vuelta al mundo en 80 días*, cap. XXV. Primera edición en francés, 1872.

⁴ Larra: *La vuelta al mundo...*, p. 71.

⁵ Ricardo Sepúlveda: “Madrid al vuelo”, *La Época*, Madrid, 19-VIII-1875.

⁶ “The local act is the least to be commended of anything in the entire play. There was abundant opportunity here for something good, but such opportunity was most completely overlooked”. “Grand Opera House”, *Daily Alta California*, San Francisco, 6-II-1877.

mica y social, y en una de las grandes referencias de la actividad teatral durante la segunda mitad del siglo XIX. Muchas compañías llegaron de todo el mundo dispuestas a recoger los beneficios de un nuevo dorado. Entre la variedad de espectáculos, que iban desde Shakespeare hasta funciones más subidas de tono, también tuvo gran fuerza la ópera, como muestra del auge social y cultural del norte de California. En su historia del teatro en San Francisco, Berson destaca la afición por el teatro musical, señalando que “hombres de negocios *Nouveau riche*, viajeros de la Costa Este, e incluso algunos de los mineros más cultivados también se convirtieron en forofos de la ópera...”⁷ Con mayor ironía el famoso escritor Mark Twain, que trabajó en la ciudad durante la década de 1860 comenta que San Francisco estaba “infestado de ópera” por lo que tuvo que aprender a “parecer embelesado con una música que a menudo más afligía a su ignorante oído que lo encantaba”⁸.

Inicialmente la ciudad de San Francisco se vio favorecida por la circulación americana del Océano Pacífico, permitiendo extender hacia el norte unas vías a través de las que ya transitaban las compañías teatrales por todo el continente. Una noticia mexicana, sobre la compañía de ópera italiana de Pellegrini (una de las primeras que actuó en San Francisco) nos permite ver con claridad el alcance de estas rutas desde muy pronto:

Ha llegado al puerto de San Francisco, y probablemente se dirigirá desde allí hacia esta capital [México], una compañía de ópera italiana, que en otro tiempo ha trabajado en los teatros de Lima, Santiago de Chile, y en todas las repúblicas de Ecuador y Nueva Granada... Esta compañía, que trae una colección de óperas de las más modernas, dará algunas funciones en Mazatlán. Nosotros deseamos que realicen su proyecto de pasar a esta capital, en donde unidos estos artistas con los que ya existen, pueden proporcionarnos una diversión de que desgraciadamente carecemos mucho tiempo hace⁹.

De hecho, San Francisco se consolidó como un punto de referencia de las circulaciones operísticas americanas, con compañías y artistas procedentes tanto del este como del sur. Por ejemplo, la soprano Agnes Fabbri (conocida artísticamente como Inés o Innez), nacida en Viena en 1831, llegó al continente americano en 1857 recorriendo en cinco años Estados

⁷ Misha Berson: *The San Francisco Stage. Part I: from Gold Rush to Golden Spike, 1849-1869*, San Francisco Performing Arts Library and Museum, 1989, p. 45.

⁸ “After the sage-brush and alkali deserts of Washoe, San Francisco was a Paradise to me. I lived at the best hotel, exhibited my clothes in the most conspicuous places, infested the opera, and learned to seem enraptured with music which oftener afflicted my ignorant ear than enchanted it, if I had the vulgar honesty to confess it”. Mark Twain: *Roughing it*, New York, Penguin Books, p. 418 [Primera edición en 1872].

⁹ Noticia aparecida en el diario mexicano *El siglo* hacia marzo de 1851, recogida en Enrique de Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, México, Editorial Porrúa, 1961, pp. 504-505.

Unidos y Canadá, los principales centros de Sudamérica (Santiago de Chile, Lima, México) y el Caribe, antes de triunfar en San Francisco, donde se convirtió en una de las estrellas de ópera más admiradas¹⁰.

Un hecho destacable de San Francisco es su situación multicultural, fruto de la gran variedad étnica y cultural, y lógica en una ciudad que había recibido emigrantes de todos los lugares del mundo, desde asiáticos hasta europeos, pero también muchos americanos, tanto procedentes del Sur —sobre todo de México y Chile— como del Este, en el rápido avance de la Unión hacia su “frontera” oeste. Esta diversidad se refleja en casi todas las manifestaciones culturales, desde la prensa hasta la música o el teatro. En estos años en San Francisco se editan diarios, además de en inglés, en una gran variedad de idiomas: francés, español, alemán, italiano, sueco, ruso o chino; Nicolás Kanellos en su documentado estudio sobre la prensa hispana en Estados Unidos menciona cerca de una veintena de periódicos editados en español en San Francisco en la segunda mitad del XIX¹¹. Lo mismo sucede con el teatro y la música, en el que cada grupo social buscaba ver sobre la escena obras que le mantuviesen en contacto con su origen cultural y sobre todo con su idioma materno. George R. MacMinn señala que las cuarenta y ocho óperas que se vieron en la década de 1850 se dieron en cinco idiomas diferentes¹².

No debemos olvidar que frente al predominio de la ópera italiana en la mayor parte del mundo, Estados Unidos se mostró más permeable a las tradiciones operísticas de otras naciones, como la francesa —tanto *opéra comique* como *Grand Opéra*— o la alemana¹³. En San Francisco *Der Freischütz* de Weber se representó en el original alemán en el *Metropolitan Theatre* por la compañía de Barili-Thorn en 1854; para ello se reforzó la orquesta llegando a treinta y tres músicos, que “incluyesen todos los instrumentos de la partitura original de Weber”, tal y como indicaba *Golden Era*, además de publicarse una traducción inglesa comentada del texto alemán¹⁴. La ópera era así un espectáculo abierto a diferentes lenguajes en el que la música y el canto era el elemento con el que se identificaba el público. A la tradición operística francesa y alemana habría que añadir por supuesto la italiana —con el furor que causaban en aquellos años los títulos de Rossini, Donizetti y

¹⁰ John A. Emerson: “Madame Inez Fabbri, *prima donna assoluta*, and the Performance of Opera in San Francisco during 1870s”, en *Music in Performance and Society. Essays in Honor of Roland Jackson*, Malcolm Cole y Roland Jackson (eds.), Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 325-354.

¹¹ Nicolás Kanellos: *Hispanic Periodicals in the United States, Origins to 1960: a brief history and comprehensive bibliography*, Houston, Arte Publico Press, 2000, p. 288.

¹² George R. MacMinn: *The Theater of The Golden Era in California*. Caldwell, Idaho, The Caxton Printers, 1941, p. 196.

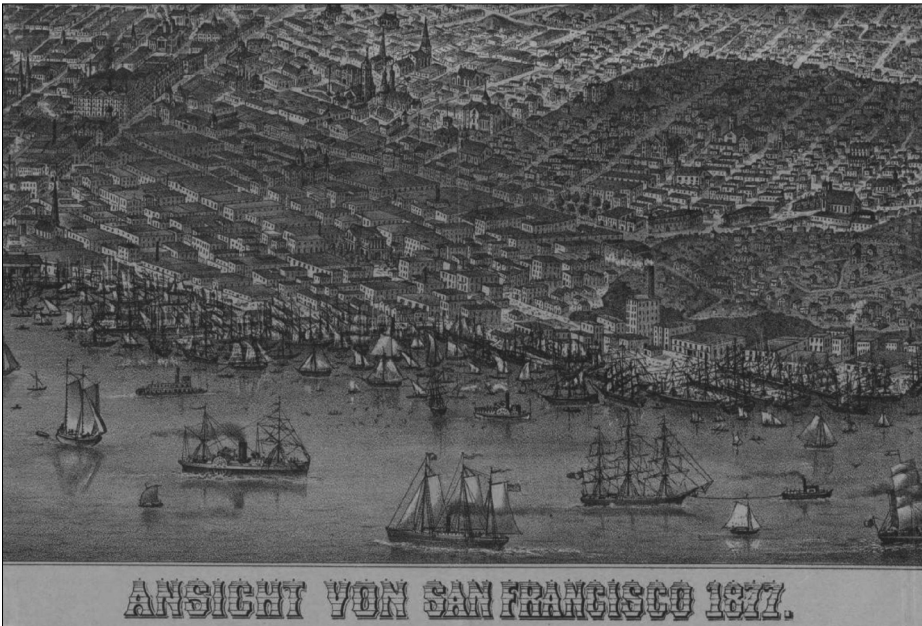
¹³ John Dizikes: *Opera in America. A Cultural History*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

¹⁴ MacMinn: *The Theater of The Golden Era...*, p. 404.

sobre todo del joven Verdi¹⁵— y la inglesa, en una línea más cómica y ligera pero de gran éxito en todo el país, como sucedió con *The Bohemian Girl* de Michael W. Balfe, una de las óperas más representadas en todo Estados Unidos¹⁶.

Música en el teatro español en San Francisco: la compañía de la Familia Estrella

El teatro de habla hispana ha estado muy presente en el sudoeste de los Estados Unidos desde mediados del siglo XIX. Kanellos¹⁷ señala dos vías de penetración de las compañías que hacia 1850 se aventuraban hacia el norte de México. La primera iba por el interior a través de El Paso, Tucson y San Antonio, por los territorios de Texas, Arizona y Nuevo México. Sin embargo, a raíz del desarrollo del comercio por el Pacífico tras la eclosión del *Gold Rush*, los centros de relación con México se trasladaron a las prósperas ciudades de Los Ángeles y San Francisco. En Los Ángeles la presen-

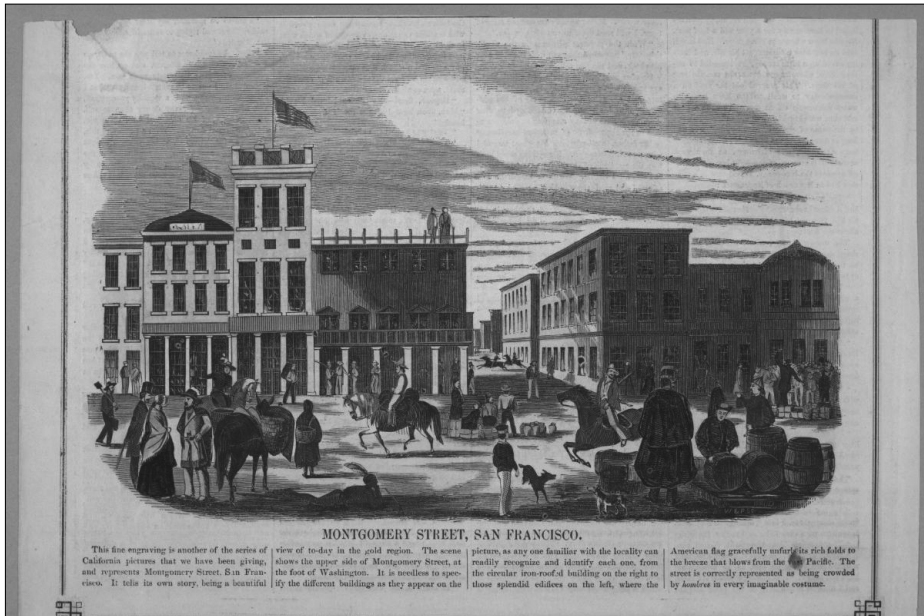


Vista de San Francisco, 1877. The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

¹⁵ George Martin: *Verdi at the Golden Gate*, Berkeley, University of California Press, 1993.

¹⁶ Dizikes: *Opera in America...*, pp. 91-97.

¹⁷ Nicolás Kanellos: *A History of Hispanic Theatre in the United States. Origins to 1940*, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 4-9.



Montgomery St., San Francisco, ca. 1860. El grabado reproduce de manera tópica la animada vida callejera de la ciudad con su variedad de gentes: indios, mexicanos, chinos, mineros, hombres de negocios, patriotas norteamericanos. The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

cia hispana, situada en todos los niveles sociales, favoreció la existencia de una actividad continua de un teatro en español con artistas y músicos procedentes de sur, como ha destacado Koegel en su documentado estudio¹⁸.

La situación en San Francisco era diferente. La ciudad atrajo a numerosas compañías de todo tipo y nacionalidad que acudían al norte de California buscando una parte del famoso dorado, convirtiéndose en uno de los centros más activos de los Estados Unidos, por el que pasaron los más famosos artistas desde Lola Montes o Lotta Crabtree hasta los pianistas Herz o Gottschalk¹⁹. No obstante, en medio de este rico panorama teatral, la situación del teatro en español era difícil en San Francisco, debido a la escasa colonia hispana existente en la ciudad, cada vez con menor influencia económica y política. De hecho, alejado de una zona fronteriza, el idioma español no era habitualmente comprendido por el público. Un comentario aparecido en 1866 nos muestra esta dificultad y la cada vez mayor fuerza de la cultura anglosajona en los escenarios:

¹⁸ John Koegel: "Calendar of Southern California Amusements 1852-1897 Designed for the Spanish-Speaking People", *Inter-American Music Review*, vol. XIII (spring-summer, 1993), nº 2, pp. 115-143.

¹⁹ Berson: *The San Francisco Stage...*

El sensacional drama *Child of the Savannah* fue representado de nuevo ante una gran audiencia en *Maguire's Opera* la pasada noche. Ya hemos expresado nuestra opinión sobre esta obra, señalando que la interpretación de Miss Kingsbury del personaje de Telula salva sus deficiencias en gran medida y asegura un éxito donde una actriz de menor vivacidad y espíritu hubiese fracasado completamente. Por otra parte, ¿no podría la compañía del *Maguire*, o al menos una parte de ella, aprender a pronunciar correctamente las pocas palabras en español del texto de la obra?²⁰

Un buen síntoma de esta situación está en que las representaciones de teatro en idioma español fueron siempre esporádicas y puntuales, mientras que otras comunidades —no sólo por supuesto la inglesa, sino también la francesa o la alemana— mantuvieron en cambio largas temporadas en locales estables. Basta hojear además la escasa repercusión que tienen las actividades españolas en los grandes diarios anglosajones de la ciudad, quedando reducidas muchas veces a los diarios hispanos como *La Voz de México*.

Precisamente es este último diario el que nos permite documentar mejor la actividad de una de las compañías de habla hispana presente en San Francisco, la “Compañía de la Familia Estrella”. Como era habitual en el teatro del siglo XIX se trataba de una compañía de carácter familiar, cuyo origen estaba hacia 1840 en el matrimonio de la actriz española María de los Angeles García con el mejicano Donato Estrella, director y actor cómico con buenos conocimientos musicales, capaz incluso de componer algunas canciones y realizar arreglos instrumentales. Su hermosa hija Amelia Estrella se convirtió también en una de las figuras de una compañía que creció en calidad artística cuando ésta se casó hacia 1859 con Gerardo López del Castillo, uno de los más reputados actores mexicanos. El elenco se completaba con otros actores secundarios y la esporádica participación de la pequeña de diez años Joaquina Estrella. El origen español de algunos de los miembros de la compañía ofrecía en América unas prácticas y estilos cercanos al mundo del otro lado del Atlántico. De hecho, alguna crítica destacó que la Sra. García de Estrella había sorprendido por “su acento puro, su dicción elegante, su dicción fácil y fluida y la flexibilidad de su voz agradable”²¹, en referencia no sólo a sus dotes escénicas sino también a un acento nada mexicano.

²⁰ “MAGUIRE'S OPERA HOUSE. — The sensation drama, the ‘Child of the Savannah,’ was played to an immense house at Maguire's Opera again last evening. We have already expressed our opinion of the play, while conceding the point that Miss Kingsbury's rendition of the character of Telula redeems its shortcomings in a great measure, and insures a success where an actress of less vivacity and spirit would utterly fail. By the bye, cannot the company at Maguire's, or at least a portion of them, learn to pronounce correctly the few Spanish words in the text of the play? So great is the success attending the personation of Telula, in the ‘Child of the Savannah’, by Miss Kingsbury, that the management have determined to repeat it to-night”, *Daily Alta California*, San Francisco, 18-X-1866.

²¹ *La Voz de México*, San Francisco, 3-IV-1862.

Tras haber actuado con éxito en México y Los Ángeles, en 1862 llegan a San Francisco ofreciendo una serie de funciones en el *Tucker's Music Academy*. Lejos de una temporada continua ofrecen funciones todos los domingos y solo excepcionalmente entre semana. Lo cierto es que no había suficiente público hispano en la ciudad, como se deduce claramente del siguiente comentario aparecido en el diario *La Voz de México*, donde se anima a que asista más público:

Las funciones dramáticas, dadas en esta ciudad por nuestros artistas españoles, han merecido justamente los elogios y aplausos de todos aquellos que han tenido el gusto de presenciarlos. Raras veces tiene nuestro público español la oportunidad de asistir a representaciones teatrales en su idioma, y menos todavía la de tener en su seno una compañía, que sin adulación alguna goza, con toda justicia, de una reputación de talento y habilidad, a nuestro entender, bien merecida. Juzgamos pues que nuestros compatriotas y demás población española, deberían aprovechar gustosos el poco tiempo que entre nosotros pueda permanecer la compañía, patrocinando generosamente las representaciones que se den. Es un justo tributo al mérito de nuestro teatro, que las demás nacionalidades de esta ciudad sabrán apreciar en nosotros²².

Las funciones tenían como base obras largas de teatro declamado, representando dramas y comedias españolas de autores como Ceferino Suárez Bravo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Bretón de los Herreros, Tomás Rodríguez Rubí o Luis Olona. No obstante, el espectáculo se enriquecía con bailes y canciones. La representación se abría siempre con lo que denominaban en el programa una gran obertura, lo que muestra que había una formación orquestal en el teatro. Esta permitía también la inclusión excepcionalmente de algunos números musicales, como por ejemplo un dúo de la ópera *Lucrezia Borgia*, cantado en español, dentro del drama *Borrascas del corazón* de Rodríguez Rubí, “porque la situación escénica en que está colocado nos favorece... a pesar de las dificultades que ofrece la música italiana”²³.

Sin embargo, la mayor parte de la música interpretada eran canciones y bailes andaluces, vistosos números que servían de adorno final de las funciones. Los títulos que incluye Amelia Estrella en los programas lo reflejan muy bien: la “preciosa andaluza” *La Morena* (2 abril), canción andaluza *La Gitana* y el jaleo *La flor de la canela* (5 abril), jaleo *Las andaluzas* (12 abril), canción andaluza “en traje de marinero” *Los toros del puerto*, la “salada canción gaditana *El Currillo* y el baile español *Las boleras* “con música compuesta expresamente para este beneficio por mi querido padre” (8 mayo) o el jaleo *La Libertad* (22 mayo). Todos nos remiten a un repertorio andaluz estilizado, relacionado con la tradición de la escuela bolera pasada qui-

²² *La Voz de México*, San Francisco, 10-IV-1862.

²³ “Beneficio de la primera actriz María de los Angeles García de Estrella”, *La Voz de México*, San Francisco, 1-V-1862.

zás por el tamiz parisino de la danza romántica; en este sentido, el 17 de abril se anunciaba una “gran noche de gala” en la que la Sra. García de Estrella cantaba “la lindísima canción andaluza, conocida por *La criada*”, terminando su hija Amelia Estrella con “el muy elegante *Wals de La Giselle*”²⁴, seguramente uno de los números del famoso ballet *Giselle* con música de Adam.

Siguiendo una larga tradición del teatro español, era habitual finalizar la función con una pieza teatral breve en la que la música tenía un gran protagonismo. La idea general era como se anunciaba el 10 de abril un “selec-to y muy variado espectáculo: comedia, pieza y dos canciones”. Así la familia Estrella representa piezas como el “magnífico y divertido dúo bufo de la grandiosa zarzuela *Las elecciones*”, la “jocosa y divertida tonadilla *Los amores de un sacristán y la viuda*” y la “chistosísima tonadilla *Los maestros de la Raboso*”²⁵ o el juguete cómico andaluz *La ley del embudo*²⁶. Todas estas piezas sencillas, en las que intervenían tan sólo dos o tres intérpretes, nos muestran el mantenimiento de la tradición del teatro breve español en algunas compañías españolas, así como el interés por la presencia musical de carácter cómico y andaluz en las representaciones. De hecho, en todas ellas participaban los dos actores de mayor edad, la Sra. García y el Sr. Estrella.

La breve y discontinua temporada de la familia Estrella en San Francisco se cerró con una función excepcional, en la que se anunciaba un “nuevo y nunca visto espectáculo” en esta ciudad: la representación de la zarzuela en dos actos *Las elecciones o El marido de la mujer de Don Blas* con texto de Luis Olona y música de varios compositores²⁷. En realidad, más que de una zarzuela grande según el modelo de Barbieri, se trataba de una extensión de la fórmula de pieza breve, tal como se puede deducir del listado de los nueve números musicales anunciados también en la cartelera del diario *La Voz de México*, donde vemos elementos andaluces (una canción de jaleo o unas boleras a dúo) junto a los habituales dúos y tercetos cómicos, ya que tan sólo intervienen cuatro actores en la obra. Era una muestra de las limitaciones musicales de una compañía centrada en teatro declamado, pero también de la fama del nuevo género lírico español que se ofrecía como un atractivo incluso a un público que lo desconocía.

²⁴ “Familia Estrella. Gran noche de gala”, *La Voz de México*, San Francisco, 17-IV-1862.

²⁵ *La Voz de México*, San Francisco, 12-IV-1862. En realidad es el segundo título de *El músico y el poeta* tonadilla a dúo de Ramón Carnicer.

²⁶ Zarzuela en un acto de Juan de Alba, estrenada en el Teatro Variedades de Madrid en febrero de 1848. Cotarelo menciona otras dos zarzuelas de este actor y autor escritas para su mujer Josefa Rizo, en las que le asigna el papel de manola. Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1934, p. 212. (Ed. facsímil con estudio de Emilio Casares, ICCMU, Madrid, 2000).

²⁷ En el libreto editado en Madrid se señala que el texto se debe a Manuel García González y Antonio Alverá, habiéndose estrenado en el Teatro del Instituto de Madrid en noviembre de 1852.

A pesar de la escasa repercusión que tuvieron las funciones de la compañía de la familia Estrella en la prensa de la ciudad, hubo una dura polémica con la comunidad francesa. *Le Phare*, diario editado en francés en San Francisco entre 1855 y 1863, que se definía como *Journal Franco-Californien*, criticó tanto la capacidad artística de la compañía como el carácter poco cosmopolita del público hispano. Al parecer las críticas incluían comentarios raciales de tono despectivo, que fueron contestados enérgicamente por *La Voz de México*:

Ni el público, ni la compañía merecen ser tratados con los epítetos que los Sres. del *Phare* les prodigan. Si algunos vaqueros descubrió el Sr. del *Phare* en la reunión y si el tal oficio le parece bajo, él, como otro cualquiera, debe saber que el trabajo es en América el mejor título que se puede tener al respeto general, que en este país democrático las concurrencias a todos los teatros las componen en gran parte menstrales, y que a nadie hasta ahora le ha pasado por la cabeza su derecho de juzgar. Respetto de la palabra bramar de que se sirvió dicho Sr. contra una señora de la compañía creemos que aunque no fuese más que por un resto de consideración que siempre existe en todo hombre hacia la mujer, y cierto respeto de parte de un caballero a una dama, debería haberse retraído de semejantes desahogos e inducido a usar de otro lenguaje distinto, si en su concepto ni el público ni la compañía merecían su aprobación²⁸.

Más allá de una cuestión estética, detrás de esta polémica estaba la situación política mejicana. La invasión de México en 1862 por tropas francesas, que apoyándose en la iglesia y en los sectores conservadores colocaron al emperador Maximiliano, había apartado del poder a los liberales de Juárez. Muchos de estos exiliados mexicanos se refugiaron en los Estados Unidos y algunos llegaron a San Francisco. De hecho, el actor Gerardo López del Castillo era uno de estos, lo que le obligó en estos años a actuar en California y a permanecer en San Francisco con toda la compañía a pesar de la escasa actividad teatral hispana de la ciudad. Él mismo fue el encargado de pronunciar el discurso durante las celebraciones realizadas en San Francisco del día de la Independencia de México, donde “con entusiasmo, nervio y elocuencia” recordó al pequeño grupo presente la necesidad de mantener la lucha y resistencia contra el invasor francés²⁹. Un mes antes se había celebrado en el *Metropolitan Theatre* una función extraordinaria “a beneficio de los heridos de la guerra que sostiene México con Francia”, organizada por el propio Gerardo López del Castillo, donde junto a la familia Estrella se contó con la participación de dos cantantes y una bailarina

²⁸ *La Voz de México*, San Francisco, 3-IV-1862.

²⁹ “Oración cívica pronunciada por el C. Gerardo L. del Castillo en el Puerto de San Francisco, el día 16 de setiembre de 1862”, *La Voz de México*, San Francisco, 18-IX-1862.

clásica de la compañía de ópera italiana que actuaba en dicho teatro y el guitarrista Manuel Ferrer junto a uno de sus discípulos³⁰. La función fue un éxito, lo que reflejaba la sintonía de la colonia hispana de San Francisco con la causa liberal mexicana.

En años sucesivos, Gerardo López del Castillo organizó de manera esporádica nuevas representaciones teatrales en San Francisco. En junio de 1863 se anunciaba una “gran función extraordinaria” en el *American Theatre* aprovechando la reciente llegada de actor mexicano José de Jesús Díaz³¹. Había desembarcado del vapor Orizaba, donde también había viajado procedente de México D. Paz Martínez, “excelente violinista y director de orquesta”, del que no tenemos más noticias, que pretendía presentarse en la ciudad con un concierto³². Las funciones servían también para lucir las dotes musicales de Amelia Estrella, que pasaba de “cantar la entusiasta y belicosa aria” de *Attila* de Verdi a cantar “a la guitarra la sentimental canción *¡Pobre mujer!*”³³. Aunque la prensa comentó que “el entusiasmo y su dulce voz dieron mucho brillo a la función”³⁴, lo cierto es que estaba más a gusto con el repertorio español. Así en un concierto a beneficio del guitarrista Manuel Ferrer donde participaban artistas de la compañía de ópera de Bianchi, eligió la canción española *La Poderosa*, “en la que estuvo muy lucida y recibió prolongados aplausos”³⁵; curiosamente esta última de Iradier se incluyó en una edición de tres canciones españoles editadas en San Francisco por M. Gray en 1871³⁶.

López del Castillo forma parte también del comité organizador (denominado “Junta Patriótica”) de los actos de la celebración del Día de la Independencia mexicana en septiembre de ese año³⁷. Las últimas noticias de 1864 anuncian su marcha de San Francisco en el vapor en dirección a Mazatlán³⁸, abandonando una California que le había servido de refugio en los años de exilio. A su vuelta a México Gerardo López del Castillo, junto a su atractiva mujer Amelia Estrella, se convierte en uno de los principales

³⁰ “Teatro. Función extraordinaria en el Metropolitan Theatre”, *La Voz de México*, San Francisco, 12-VIII-1862.

³¹ “Gran función extraordinaria”, *La Voz de México*, San Francisco, 30-VI-1863.

³² *La Voz de México*, San Francisco, 23-VI-1863.

³³ *La Voz de México*, San Francisco, 21-VII-1863.

³⁴ “Teatro español”, *La Voz de México*, San Francisco, 28-VII-1863.

³⁵ “Concierto”, *La Voz de México*, San Francisco, 4-VIII-1863.

³⁶ *Canciones Españolas y habaneras con acompañamiento de piano*, San Francisco, M. Gray, 1871; Incluye: *María Dolores* de Yradier, *La chacha* de Ferrer y *La Poderosa* de Yradier. *19th-Century California Sheet Music*, Biblioteca virtual de partituras editadas en California entre 1852 y 1900, coordinado por Mary Kay Duggan, University of California, Berkeley (people.ischool.berkeley.edu/~mkduggan/neh.html).

³⁷ “El 16 de setiembre. Aniversario de la Independencia de México”, *La Voz de México*, San Francisco, 15-IX-1863.

³⁸ *El Nuevo Mundo*, San Francisco, 30-XII-1864.

impulsores del teatro nacional triunfando en el Teatro Itúrbide con una compañía patrocinada por el Liceo Mexicano³⁹.

Spanish Opera Troupe: la frontera norte de la zarzuela en América

El caso de mayor interés de la presencia del teatro lírico español en el norte de California se produce en marzo de 1870 con la llegada de una nueva compañía de ópera, bajo el nombre de *Royal Spanish Opera Troupe*⁴⁰. Se trataba de un hecho sin apenas precedente en el teatro de San Francisco, ya que si bien se habían incluido canciones hispanas en algunos espectáculos líricos era la primera vez que se representaba el nuevo género de la zarzuela. Sin embargo, la compañía no se anuncia con este término, prefiriendo el más neutro de *Spanish Opera*, dado el desconocimiento total del género que tenía el público californiano. Además, la denominación de ópera atraería al público no hispano, dada la afición general a los espectáculos operísticos. De hecho, esta misma compañía en sus actuaciones en el Teatro Itúrbide de México —apenas un año antes— se denominaba “Compañía de zarzuela”, donde ya fueron elogiados por su calidad artística⁴¹. Como está ampliamente documentado, la zarzuela era un género de origen español que había alcanzado una gran difusión por todo el ámbito hispanoamericano, desde La Habana a Valparaíso o desde México a Buenos Aires. La llegada de esta compañía a San Francisco trataba en realidad de expandir el nuevo género en su frontera norte, aprovechando no sólo la presencia hispana en California sino sobre todo la afición operística —italiana, francesa, alemana o de donde fuera— que se desarrollaba a nivel mundial en todas las grandes metrópolis del siglo XIX.

METROPOLITAN THEATRE.
ROYAL SPANISH OPERA TROUPE.
 REIG & VILLALONGA.....Impresarios
 P. DE BANCOS.....Agent
FIRST PERFORMANCE
MONDAY EVENING, MARCH 14, 1870.
 Maestro Barbieri's Opera, in three Acts—
JUGAR CON FUEGO.
 (Playing with Fire).
 Duquesa de Medina.....Señora Llorens
 Condesa de Bornos.....Señora Musso
 Duque de Albuquerque.....Señor Villalonga
 Marques de Casanova.....Señor Ferrer
 Felix.....Señor Mateos
 Antonio.....Señor Reig
 Keeper of Madmen.....Señor Villalonga
 Quiet Madman.....Señor Felipe
 First Drammer.....Señor Vilanova
 Philosopher (crazy).....Señor Peligri
 Ladies, venders, gentlemen, madmen, choros, etc.
 To conclude with Maestro Molver's Comic Opera,
 in one Act.
LA COLEGIATA.
 Aureli.....Señora Montanes
 Patr.....Señora Musso
 Doña Olimpia.....Señora Garcia
 Don Emeterio.....Señor Villalonga
 Alfredo.....Señor Reig
 Sra. Montanes will sing a Pot Pourri especially
 dedicated to her.
 BOX OFFICE OPEN ON SATURDAY.
 Admission \$1; reserved seats 50c; gallery 50c;
 private boxes \$2; to \$10. mh9

Daily Alta California,
 San Francisco, 14-III-1870.

³⁹ Luis Reyes de la Maza: *El Teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1868)*, México, Imprenta Universitaria, 1959, pp. 30-31.

⁴⁰ Victor Sánchez Sánchez: “La frontera norte de la zarzuela en América: Spanish Opera en San Francisco en 1870”, *Heterofonia*, México, CENIDIM, n° 132-133 (enero-diciembre 2005), pp. 63-99.

⁴¹ Reyes de la Maza: *El Teatro en México en la época de Juárez...*, p. 73.

En un primer momento se buscó el apoyo de la comunidad hispana, compuesta mayoritariamente de mejicanos, destacando la utilización del idioma castellano, pudiéndose leer en la prensa frases enfáticas como “la redondeada y sonora lengua de Castilla será el medio a través del cual las armonías encontrarán su profunda expresión”⁴². Esta petición alcanzó muy buena respuesta en la función inaugural. La prensa francesa comentó con cierta ironía que “a decir verdad, un tercio de la sala estaba compuesta esta noche por hidalgos y señoras”⁴³, aunque los diarios en inglés precisaron que a pesar de esta fuerte asistencia hispana existía una mayor variedad de público:

La función inaugural de la *Spanish Opera Troupe* anoche fue un éxito notable, el local estaba abarrotado por un público totalmente agradecido, incluyendo entre ellos muchos de nuestros conciudadanos españoles y mexicanos, más un buen grupo de entusiastas italianos en la parte alta del teatro. La música operística española nunca ha tenido, como la de Italia o la de Alemania, una reputación a nivel mundial, y es desconocida incluso por los expertos musicales⁴⁴

Este último comentario ubicaba claramente la propuesta de la compañía de zarzuela: ofrecer el poco conocido teatro lírico español en un contexto de teatro lírico internacionalizado. De esta manera, la compañía española buscó abrirse a todo tipo de público, centrándose en la música y aprovechando el carácter internacional del género operístico, que podía dejar en un lugar secundario la cuestión del idioma de la representación. A pesar de estos intentos de acercamiento del repertorio a un público no hispano-hablante, la amplia extensión de la parte dialogada –habitual en la mayoría de las zarzuelas– suponía una dificultad añadida para integrar a este tipo público. En este sentido, resulta muy significativo el comentario que apareció en un diario francés, en el que sugerían que los diálogos fuesen recortados ya que eran muchos los que no los comprendían:

El español es sin duda una bella lengua, delicada y sonora, pero no todo el mundo tiene la fortuna de entenderla. Creemos en consecuencia, por el interés de la compañía, que sería prudente abreviar lo más posible los diálogos. Se evitaría así el peligro de fatigar a los americanos y a los alemanes que forman en suma la parte principal del público⁴⁵.

⁴² “...the round and sonorous language of Castille will be the medium through which the harmonies they utter will find expression”. *Figaro*, San Francisco, 9-III-1870.

⁴³ “...à dire vrai, un bon tiers de la salle se composât ce soir-là d'hidalgos et de señoras”. *Courrier de San Francisco*, 16-III-1870.

⁴⁴ “The opening performance of the Spanish Opera Troupe last evening was a marked success, the house being crowded by a thoroughly appreciative audience, numbering among them many of our Spanish and Mexican fellow citizens, with a good sprinkling of enthusiastic Italians in the upper part of the theatre. The Spanish operatic music has never, like that of Italy and Germany, acquired a world-wide reputation, and is unfamiliar even to musical connoisseurs”. *Daily Alta California*, San Francisco, 15-III-1870.

⁴⁵ “L'espagnol est sans doute une belle langue, délicate et sonore, mais tout le monde n'a pas le bonheur de la comprendre. Nous croyons donc que, dans l'intérêt de la compagnie, il serait sage de rac-

La *Royal Spanish Opera* ofreció sus representaciones en el *Metropolitan Theatre*, uno de los locales más grandes de la ciudad de San Francisco habitualmente dedicado a espectáculos líricos. A lo largo de dos meses (del 14 de marzo al 12 de mayo) realizaron cuarenta y dos funciones, incluyendo dieciocho títulos diferentes de zarzuela grande, además de otros cinco más en un sólo acto que sirvieron para completar algunas funciones. El grueso del repertorio se basaba en zarzuelas de los principales compositores del género, especialmente de Barbieri y Gaztambide, a los que se añadieron otras de Oudrid y Arrieta⁴⁶. No debe extrañar la sorpresa del público californiano, desconocedor del extenso repertorio de zarzuela, que se refleja en comentarios como el siguiente, aparecido apenas una semana después de la inauguración de la temporada: “La rapidez con que la *Royal Spanish Opera Company* presenta nuevos espectáculos operísticos no tiene paralelo en este país. En una semana hemos tenido ‘Jugar con fuego’, ‘La Colegiala’, ‘Los Diamantes de la Corona’ y ‘Relampago’: todas representadas en un estilo superior y todas completamente novedosas para nuestro público melómano”⁴⁷.

Uno de los hechos más interesantes de estas representaciones de zarzuela grande en San Francisco fue la oportunidad de ubicar el género lírico español en relación a los demás géneros europeos, ya que en la ciudad californiana existía un gran conocimiento de otras tradiciones líricas. En algunas críticas aparecieron reflexiones que intentaban relacionar la zarzuela con otros modelos, como se pudo leer tras el estreno de *Los diamantes de la corona*, donde se manifestaba además la agradable sorpresa que suponía el nuevo repertorio:

Decir que el menú musical servido por la *Royal Spanish Opera Troupe* proporciona un manjar delicioso a todos los que han asistido sería sólo confirmar la opinión universalmente expresada al respecto. La música en sí carece de la grandeza y el mérito artístico de la escuela italiana, y no tiene la chispa y la vivacidad de la francesa, pero posee en sus propios méritos intrínsecos y mejora conforme uno la va conociendo. Su novedad, a pesar de ser una desventaja al principio, gradualmente se suaviza y se desvanece tan pronto como uno se familiariza con ella,

courir autant que possible les dialogues. On esquiverait ainsi le danger de fatiguer les Américains at les Allemanés qui forment es somme la partie principale du public”. *Courrier de San Francisco*, 16-III-1870.

⁴⁶ Los títulos representados fueron de Barbieri: *Jugar con fuego* (2 funciones), *Los diamantes de la corona* (3), *El Relampago* (7) y *El Diablo en el poder* (2); de Gaztambide: *El Juramento* (2), *Las hijas de Eva* (1), *Catalina* (4), *Un Tesoro Escondido* (1), *Los Magyares* (1), *La Jardinera y la Princesa* (2), *La conquista de Madrid* (3), *El Valle de Andorra* (1), *El estreno de una artista* (1) y *Una vieja* (1); de Oudrid: *Estebanillo de Peralta* (1), *El postillón de la Rioja* (1), *El niño* (1) y *Buenas noches Sr. D. Simón* (1); de Arrieta: *Marina* (1), *Amor aéreo* (1), *El grumete* (1) y *El Dominó azul* (2); otras (siempre en versión española): *El Maestro Campanone de Mazza* (8), *La hija del regimiento* de Donizetti (1), *La Colegiala* de Molberg (2) y *El juicio final* de Albelda (1).

⁴⁷ “The rapidity with which the Royal Spanish Opera Company presents new operatic performances is unparalleled in this country. Within a week we have had ‘Jugar con fuego’, ‘La Colegiala’, ‘Los Diamantes de la Corona’ and ‘Relampago’: all of these rendered in superior style, and all of them entire novelties to our music-loving public”. *Figaro*, San Francisco, 21-III-1870.

dejando una impresión sin duda agradable. El simple hecho de que la música sea eminentemente nacional debería ser suficiente recomendación; pero cuando es interpretada por artistas de gran mérito, y dada con la exquisita pureza de la lengua castellana, revela méritos más allá de lo ordinario⁴⁸.

Lógicamente la prensa en francés recordó que el libreto original era similar al de Scribe puesto en música por Auber, *opéra comique* representada en San Francisco en 1854 por la compañía de Anna Thillon⁴⁹, y aprovechó la ocasión para comparar ambas obras: “La intriga, y algunos otros más detalles. Nos han parecido los mismos de la obra francesa; en cuanto a la partitura del maestro Barbieri, nos tomamos la libertad de afirmar que está lejos del valor de la de Auber; no obstante, contiene muchos trozos fáciles, que permiten a los cantantes lucirse de modo ventajoso”⁵⁰.

Uno de los elementos más apreciados por el público de San Francisco fue la espectacularidad de algunos títulos, que recordaba a la *Grand Opéra* francesa, género que era el más solicitado en aquellos años. Un ejemplo fue la zarzuela *Catalina* de Gaztambide, anunciada como “Grand Historical Spectacular Opera”, para la que la compañía española se reforzó con más de cien intérpretes, tanto en orquesta y coro, además de dos bandas, numerosos figurantes y nuevos decorados. El día de su estreno el diario *Figaro* comentaba: “Esta *grand opera* será presentada en un estilo y una escala nunca antes intentada aquí, y con mayores medios que cualquier compañía anterior”⁵¹. El libreto español de Luis Olona –cuya acción se desarrollaba en la Rusia Imperial del siglo XVIII en medio de un cúmulo de disparates históricos– se había basado en otro de Eugène Scribe, *L’Etoile du Nord* que había puesto música Meyerbeer en 1854, curiosamente el mismo año del estreno de la zarzuela de Gaztambide. Lo cierto es que la espectacular producción de *Catalina* constituyó uno de los éxitos de la *Royal Spanish Opera Troupe* en San Francisco, consiguiendo llenar el *Metropolitan Theatre* durante los tres días que se representó.

⁴⁸ “To say that the musical repaste served up by the Royal Spanish Opera Troupe afford a delicious treat to all who have attended, would be but to confirm the opinion universally expressed in their regard. They are, indeed, surpassingly excellent. The music itself lacks the grandeur and artistic merit of the Italian school, nor has it the sparkle and vivacity of the French, but it possesses intrinsic merit of its own and will improve upon better acquaintance. Its novelty, although a disadvantage at first, gradually tones down and is lost sight of as one becomes familiarized to it, leaving a decidedly agreeable impression. The single fact that the music is eminently national should be sufficient recommendation; but when it is uttered by artists of surpassing merit, and given with the exquisite purity of the Castilian tongue, it presents more than ordinary claims”. *Figaro*, San Francisco, 19-III-1870.

⁴⁹ Martin: *Verdi at the Golden Gate...*, p. 58.

⁵⁰ “L'intrigue, à quelques d'etails près, nous a paru le même que celle de la pièce française; quant à la partition du maestro Barbieri, nous prenons la liberté d'affirmer qu'elle est loin de valoir celle d'Auber; néanmoins, elle renferme nombre de morceaux faciles, qui permettent aux chanteurs de se faire entendre avec avantage”, *Courier de San Francisco*, 19-III-1870.

⁵¹ “This grand opera will be presented in a style and on a scale never before attempted here, and much beyond the compass of any preceding company”. *Figaro*, San Francisco, 26-III-1870.

Sin embargo, el aspecto que más interesaba al público de San Francisco era el carácter cómico de las obras. Recordemos que la *zarzuela* era fundamentalmente ópera cómica española y que en la mayoría de las zarzuelas aparecen situaciones cómicas que constituían uno de sus principales atractivos, para un público que acudía a verlas con una actitud lúdica muy diferente a la de la ópera, siempre más seria y dramática. En este sentido no nos deben sorprender comentarios como el aparecido sobre *El postillón de la Rioja*, que “contiene una música ligera y chispeante y posee un argumento divertido”⁵². Ya en su estreno en Madrid en 1856, la crítica de esta zarzuela –con libreto de Olona y música de Oudrid– había dicho que “el autor no se ha propuesto más objeto que hacer reír al auditorio, y lo ha conseguido en grado superlativo”⁵³. El carácter cómico de la zarzuela podía suponer una dificultad para un público que no hablaba español. Sin embargo, en ciertas ocasiones esa comicidad suponía un atractivo que iba más allá de las palabras para expresarse a través de la música y la gestualidad. Un comentario interesante en este sentido es el que apareció en la prensa sobre la interpretación del barítono Villalonga del papel de Rebolledo, el cómico jefe de los falsificadores de *Los diamantes de la corona*: “Hay varias situaciones cómicas en esta ópera que le permiten un amplio registro a Villalonga, uno de los barítonos de la compañía, que es un cómico de primera clase. Sus constantes agudezas fueron muy apreciadas por la gran cantidad de compatriotas suyos presentes en la audiencia; sin embargo, su pantomima es tan expresiva que resulta casi innecesario que hable”⁵⁴.

El número que más sorprendió fue el coro y la danza de los esclavos negros que aparecía en la plantación cubana donde se desarrolla la acción de *El Relámpago*, que finalizaba con un coro a ritmo de tango cantando ‘Ay, qué gusto, qué *plásé!*’. La prensa destacó esta zarzuela de Barbieri por “su bella música, su trazo preciso de la vida musical cubana, y las escenas en la plantación con sus cantos y danzas”⁵⁵, llegando a comentar que “era realmente una de las más finas caracterizaciones de la vida real del negro”⁵⁶.

⁵² “...contains some light and sparkling music, and possesses an amusing plot”. *Daily Alta California*, San Francisco, 5-V-1870.

⁵³ Ramón Sobrino: “Postillón de la Rioja, El”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, ICCMU, 2003, vol. 2, p. 545.

⁵⁴ “There are several comical situations in this opera giving plenty of scope for Villalonga, one of the baritones of the troupe, who is a first class comedian. The points constantly made by him were much appreciated by the large number of his countrymen and countrywomen, included in the audience; although, indeed, his pantomime is so expressive that it is almost unnecessary for him to speak at all”. *Daily Alta California*, San Francisco, 19-III-1870.

⁵⁵ “Its beautiful music, graphic outline of tropical life in Cuba, and plantation scenes, songs and dances”. *The Daily Examiner*, San Francisco, 31-III-1870.

⁵⁶ “The comic plantation dance at the finale is really one of the finest delineations of real negro life we have ever witnessed, and the opera is throughout of the most interesting and dramatic nature”. *Daily Alta California*, San Francisco, 3-V-1870.

Este éxito hay que entenderlo en el contexto de los *minstrels*, grupos de cómicos blancos pintados de negro que se pusieron de moda en todo Estados Unidos por sus caricaturas de esclavos negros, cantando lo que se denominaron *Ethiopian airs*, que fueron el mayor atractivo del teatro popular estadounidense en estos años⁵⁷. Según Berson fue uno de los espectáculos favoritos de los teatros de San Francisco de esta época⁵⁸. No debe extrañar así que algunas críticas relacionasen los coros y danzas de negros de *El Relámpago* con el popular fenómeno de los *minstrels*:

Se vio 'El Relámpago' y se representaron escenas tropicales en Cuba, en varias de las cuales los negros de las plantaciones cantaban el coro típico de esa raza. La misma maravillosa combinación de pensamiento y expresión que ha dado tanta popularidad a los *minstrels* entre nosotros se interpreta en lengua española produciendo con el excelente canto y la actuación de los solistas un entusiástico aplauso. La compañía logró un éxito rotundo, y el público dio testimonio de la manera más convincente de su calurosa aprobación de la actuación y el canto... la compañía, que ahora se ha dado cuenta del estilo que gusta a nuestra gente, ya está capacitada para complacerla. La danza de la plantación cubana fue uno de los espectáculos más esperpénticos que nunca hayamos visto, y fue repetida en medio de enormes ovaciones⁵⁹.

Un ejemplo de este interés por la música negra en los Estados Unidos lo podemos encontrar en una temprana partitura para piano titulada *Cuba Plantation Dance* editada en 1855. Compuesta por un desconocido Charles H. Wilson, en el vistoso grabado de su portada se puede ver una idílica visión de la isla caribeña con la figura de un negro danzando. La música, a pesar de su ritmo binario, no remite al modelo del tango de *El Relámpago* sino a una animada danza con elementos rítmicos muy marcados. Seguramente este repertorio de los *minstrels* que caricaturizaba el mundo negro visto desde el blanco, no contenía la fusión rítmica tan característica del complejo tango-habanera. Como bien señala William J. Mahar en su estudio, no se buscaba una representación auténtica del mundo negro sino su utiliza-

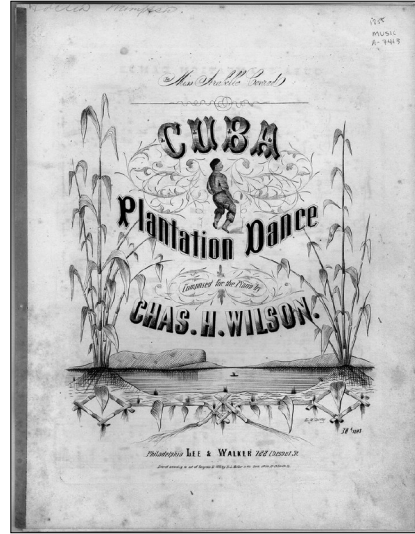
⁵⁷ William J. Mahar: *Behind the Burnt Cork Mask. Early Blackface Minstrelsy*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1998.

⁵⁸ Berson: *The San Francisco Stage. Part I...*, p. 63.

⁵⁹ "It was the 'Flash of Lightning' and represented tropical scenes in Cuba, in several of which the plantation negroes sang the chorus peculiar to that race. The same wonderful combination of thought and expression which has rendered negro minstrelsy so popular among us, is rendered in the Spanish language exciting with the excellent singing and acting of the leaders most enthusiastic applause. The company achieved great success in every respect, and the audience testified in the most convincing manner their hearty approval of their acting and singing. ...the company, who are now realizing the style that pleases our people, and are well able to gratify it. The Cuban plantation dance was one of the most grotesque performances we ever witnessed, and was rapturously encored". *The Daily Examiner*, San Francisco, 21-III-1870.

ción como “una forma de teatro musical, dominada por la canción y la música instrumental”, abierta a múltiples influencias puramente comerciales y teatrales⁶⁰.

Además del novedoso repertorio, uno de los puntos fuertes de la *Royal Spanish Opera Troupe* era la consistencia global de la compañía, que no fallaba ni en sus partes solistas ni en las formaciones de conjunto. Las alabanzas aparecidas en la prensa fueron continuas. Después de una representación de *El Maestro Campanone* se podía leer: “Nuestros aficionados americanos están comprendiendo rápidamente que una de las mejores compañías que nunca hayan pisado nuestras tablas está actuando ahora en el Metropolitan ofreciendo una serie de novedosas y deliciosas producciones musicales”⁶². Lo cierto es que las compañías de zarzuela buscaban más el conjunto que la calidad individual, frente a las compañías de ópera que muchas veces se basaban en el éxito de un único cantante destacado, un divo alrededor del cual todo lo representado era secundario. Éstas solían ser un pequeño grupo –de un par de cantantes y un director, generalmente familia– que buscaban completar el elenco en la ciudad a la que llegaban. Muchas de las compañías líricas que actuaron en San Francisco resultaban bastante insuficientes, como la de Anna Thillon en 1854, que abrió su temporada “con *Los diamantes de la corona* de Auber, presentada en versión inglesa, con una pequeña orquesta, conducida por George Loder desde el piano, y todos los cantantes secundarios, excepto el [tenor] Leach, artistas locales”⁶³. La revista *Pioneer* añadía que



Charles H. Wilson: *Cuba Plantation Dance*. Philadelphia: Lee & Walter, 1855.⁶¹

⁶⁰ Mahar: *Behind the Burnt Cork Mask...*, p. 332.

⁶¹ Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library of Duke University. <http://library.duke.edu/digitalcollections/hasm.a7413/pg.1/> (consulta abril de 2010).

⁶² “Our American fashionables are rapidly coming to understand that by far the best opera company that has ever appeared upon our boards is now performing an enchanting series of novel and delicious musical productions at the Metropolitan”. *Figaro*, San Francisco, 24-III-1870.

⁶³ “...with Auber’s *Crown Diamonds*, presenting it in an English version, with a small orchestra, led by George Loder from the piano, and all the secondary singers, except [tenor] Leach, local artists”. Martin: *Verdi at the Golden Gate...*, p. 60.

esta obra había quedado reducida a una serie de fragmentos pobremente acompañados y que no había producción artística de ningún tipo⁶⁴.

En el caso de la zarzuela, el amplio mercado abierto en Hispanoamérica permitía la estabilización de compañías mayores, con la posibilidad de recorrer todo el continente. La compañía de Villalonga se había formado en España para pasar a Cuba y México, y después de su episódico paso por San Francisco continuarían en Perú y Chile, manteniendo una actividad durante más de cinco años. El director era el barítono Rafael García Villalonga, quien destacaba especialmente en los papeles cómicos como el Compositor en *El Maestro Campanone*. Nacido en España en 1836, tras sus primeras experiencias en Madrid en la década de 1860, se aventuró por América junto a su mujer la soprano Matilde Montañés, recorriendo todo el continente y triunfando especialmente en México y Chile, donde se estableció hasta su fallecimiento en 1894⁶⁵. En San Francisco fue también muy estimado por el público y la crítica. Tras interpretar al cosaco Kalmuff en *Catalina* se señaló: “Pero, ¿qué debemos decir del señor Villalonga? Parecía llevarlo todo sobre sus propios hombros. Fue el principio vital de la ópera, cantando con rica y suave voz, y actuando de una manera nunca alcanzada, ni igualada, en los escenarios americanos”⁶⁶. Las demás partes cómicas estaban encargadas al tenor Ricardo Reig y el joven bajo José Vidal.

Las partes femeninas estaban encabezadas por las sopranos Matilde Montañés, mujer de Villalonga, y Rosa Llorens. Ambas cantantes sorprendieron no tanto por sus capacidades vocales sino por sus dotes interpretativas, según se deduce de algunos comentarios críticos. Así en el debut de Llorens como la Duquesa de *Jugar con fuego* se podía leer: “Esta dama es una actriz estupefanda, graciosa en sus movimientos, con total control de la escena, espléndidamente vestida, y maneja sus abanicos como solo sabe una mujer española. Su voz es rica y llena en el registro grave, aunque algo delgada e inclinada a lo nasal en las notas agudas”⁶⁷. A estas se añadía Concepción Musso, con un registro más grave apropiado para papeles de característica.

⁶⁴ “The public heard only Mme. Thillon, and heard her only in selected arias and *scenas*; a good chorus was lacking, the orchestra was too small, and Mr. Loder’s attempt to remedy this defect with his piano, however noble the effort, was an utter abomination. There was no artistic production”. MacMinn: *The Theater of The Golden Era...*, p. 410.

⁶⁵ Manuel Abascal Brunet: *Apuntes para la historia del teatro en Chile: la zarzuela grande*. Santiago de Chile, Imp. Universitaria, 1940, pp. 205-206.

⁶⁶ “But what shall we say of Señor Villalonga? He seemed to carry everything upon his own shoulders. He was the vital principle of the opera, singing with rich, mellow voice, and setting in a manner never surpassed, if equalled, on the American lyric stage”. *Figaro*, San Francisco, 28-III-1870.

⁶⁷ “This lady is a superior actress, graceful in her movements, fully up in her stagebusiness, splendidly costumed, and manages her fans as only a Spanish woman knows how. Her voice is rich and full in the lower register, but somewhat thin and inclined to nasal in the higher notes”. *Figaro*, San Francisco, 15-III-1870.

En la compañía se encontraban además dos jóvenes cantantes que dejaron constancia del inicio de una prometedora carrera. El barítono Enrique Ferrer destacó por su voz lírica y amplia, que algún crítico definió como “muy dulce y de considerable poder”⁶⁸. Ferrer había llegado a América con la compañía de Gaztambide, actuando en La Habana y México. En esta última ciudad, al disolverse la compañía de Gaztambide por la repentina enfermedad del compositor, se unió al grupo de Villalonga, con el que actuó –además de en San Francisco– en Perú y Chile. Regresó a España en 1872 convirtiéndose en uno de los barítonos más apreciados de la zarzuela en Madrid, donde participó en estrenos de importancia como *La Tempestad* de Chapí en 1882.

El otro joven cantante fue el tenor Mariano Mateos, que sorprendió en San Francisco por su “delicada, fresca y agradable voz de tenor”⁶⁹. Su buena presencia –además de sus indudables dotes vocales– le convertía en el artista adecuado para los papeles de galán. No obstante, dado el duro ritmo de trabajo –agravado porque era el único tenor serio de la compañía– su nivel interpretativo sufrió continuos altibajos teniendo que suspenderse algunas funciones por su indisposición vocal. Mateos fue uno de los cantantes que mejor se integró en la vida musical de San Francisco. En su beneficio, además de la zarzuela *El Dominó azul* de Arrieta, incluyó la canción-serenata *Night Shades are Falling*, compuesta expresamente para la ocasión por Frederick Lyster. Este músico –barítono, pianista y director– había organizado una compañía de ópera inglesa, que había llegado a San Francisco en 1859 procedente de New Orleans⁷⁰. Con igual entusiasmo fue recibido en la función de despedida de la temporada la interpretación de Mateos de una canción de la conocida opereta inglesa *The Bohemian Girl* y una romanza titulada *Farewell, California!*, ambas acompañadas por el guitarrista Manuel Y. Ferrer.

Uno de los aspectos que más sorprendió de la *Royal Spanish Opera Troupe* fue la calidad de sus formaciones estables. La orquesta, dirigida por Eduardo Moreno, respondió a su labor con acierto, en una ciudad donde no era habitual contar con formaciones solventes en los fosos teatrales. Sin embargo, la mayor sorpresa fue el coro, cuyo ajuste y calidad vocal nunca se había visto sobre los escenarios de San Francisco. Los elogios a la formación coral aparecían en casi todas las críticas. Ya tras la primera función se podía leer: “Los coros fueron los más refinados y completos que nunca se hayan escuchado en esta ciudad, y enunciamos este veredicto sin temor

⁶⁸ “...very sweet and of considerable power”. *Figaro*, San Francisco, 19-III-1870.

⁶⁹ “...fine, fresh and pleasing tenor voice”. *Figaro*, San Francisco, 15-III-1870.

⁷⁰ Martin: *Verdi at the Golden Gate...*, pp. 187, 289 y 299.

a una posible contradicción”⁷¹. El coro de la compañía española estaba formado por unos treinta miembros y en él se integraban algunos cantantes que se encargaban de papeles secundarios, como el bajo Villanova y el tenor Pedrosa. En realidad, la compañía española viajaba con su propio coro, frente a la práctica de muchas compañías de ópera que reclutaban en la ciudad a la que llegaban unos cuantos mediocres cantantes locales para formar un coro. Esto se debía a la importancia de la parte coral en la zarzuela, que obligaba a contar con una formación cohesionada y que conociese el repertorio. Muchos fueron los números aplaudidos y repetidos, como los ya mencionados coros de negros, el de locos de *Jugar con fuego* o el de soldados de *El Relámpago*.

Como hemos visto, la expectación que generó la presencia de una compañía de zarzuela en San Francisco fue bastante grande. Suponía la primera oportunidad en la ciudad de escuchar un repertorio novedoso de gran valía apenas conocido internacionalmente, interpretado por una gran compañía. Tras un mes de representaciones, el diario teatral *Figaro*, comentaba con orgullo:

Nunca antes en la historia de California han tenido nuestros *dilletanti* tal oportunidad de gozo puro y artístico como la que les ha proporcionado este grupo de artistas operísticos tan bien equilibrado, tan admirablemente entrenado. Su música es nueva y fresca; es más, es sobre todo nacional y nos permite conocer una escuela que para nosotros —en común con casi todo el resto del mundo— desconocíamos por completo. La Ópera Española tiene una existencia, en el escenario, de más de veinticinco años. A excepción de París, la Habana o la ciudad de México, es desconocida. San Francisco es la primera ciudad norteamericana que se ha visto enriquecida con la interpretación de composiciones líricas españolas. Tuvo la fortuna de que la presentación contara con un equilibrio de voces espléndido y armonioso, con logros orquestales, con decorados históricos, coros inigualables, y una representación sobresaliente de personajes⁷².

En realidad, la temporada no fue tan fácil. En San Francisco no existía una colonia hispana muy fuerte por lo que, salvo unas pocas excepciones, el público que asistió al *Metropolitan Theatre* nunca fue muy numeroso. El

⁷¹ “The choruses were the finest and most finished ever heard in this city, and we pronounce this verdict without fear of reasonable contradiction”. *Figaro*, San Francisco, 15-III-1870.

⁷² “Never before in the history of California have our musical *dilletanti* had such an opportunity for pure and artistic enjoyment as has been furnished by this evenly balanced, and admirably trained corps of operatic artistes. Their music is new and fresh; it is more, because it is eminently national and makes us acquainted with a school to which we have —in common with nearly all the rest of the world— been entire strangers. The Spanish Opera has an existence, on the stage, of not more than twenty-five years. With the exceptions of Paris, Havana and the city of Mexico, it is unknown. San Francisco is the first North American city which has been enriched by the rendition of Spanish lyrical compositions. It has been most fortunate in having them presented which such superb harmonious equalization of voices, orchestral accomplishments, historical portraitures, unexcelled choruses, and surpassing impersonation of characters”. *Figaro*, San Francisco, 18-IV-1870.

hecho se agravaba con la costumbre de la ciudad de no ofertar abonos, por lo que cada función suponía toda una incógnita económica. A mediados de mayo la compañía anunció su marcha hacia Lima, realizando una breve gira por el interior de California ofreciendo mal organizados conciertos en San José, Stockton y Sacramento. Allí siguieron su camino por América, que un año más tarde les lleva hasta el norte de Chile, donde Villalonga sería una de las estrellas cómicas más apreciadas del género⁷³. La experiencia en el norte de California quedó como un recuerdo lejano, un intento de triunfar en la rica y próspera tierra del oro, que chocó contra una presencia cada vez más difícil de lo hispano en la música de los Estados Unidos.

Una ciudad difícil para el teatro musical español

La experiencia de la compañía de zarzuela de Villalonga en 1870 demostró la dificultad de aceptar el teatro lírico español al norte de California, donde la escasa presencia hispana y las dificultades con el idioma suponían una barrera para triunfar en la escena. De hecho, seguramente muchos de los intérpretes de dicha compañía, que como era habitual en los años siguientes viajaron y actuaron en otros lugares de Hispanoamérica, difundieron su mala experiencia en San Francisco.

No obstante, la tentación del norte seguía siendo un punto de atracción para algunas compañías. En 1884 una carta escrita desde la ciudad de México publicada en el diario *Alta California* se hacía eco de las intenciones de la compañía de zarzuela de Pedro Arcaraz y Palou de realizar una larga gira por los Estados Unidos, cruzando la frontera por El Paso (Texas) hasta alcanzar San Francisco, para luego cruzar el continente hasta Nueva York donde se embarcarían de regreso a España⁷⁴. Arriesgado viaje sobre una ruta teatral muy poco consolidada. Sin embargo fue otra compañía muy diferente la que emprendió la aventura californiana. Tal como se señala en la prensa, estaba formada por los restos de varias compañías. De camino al norte actuaron en Los Ángeles y San Luis Obispo; en Santa Bárbara tuvo que suspender las funciones previstas en el *Lobero Theatre*⁷⁵, debido a la falta de decorados y a los rumores que circularon sobre las deficiencias

⁷³ Abascal Brunet: *Apuntes para la historia del teatro en Chile: la zarzuela grande...*

⁷⁴ "The Spanish Larzuela [sic] of Pedro Arcaraz, Palon [sic] & Company, a Spanish dramatic company of considerable repute, who are now performing here, intend making a dramatic tour throughout the United States, going via the Mexican Central road to El Paso, thence to San Francisco and across the continent to New York, from which port they will return to Spain". Eradictus: "Mexican News", *Daily Alta California*, San Francisco, 31-VII-1884.

⁷⁵ El *Lobero Theatre* era uno de los principales teatros de la zona, construido en madera con capacidad para unas 1300 personas, dedicado a la ópera, convirtiéndose en una de las principales referencias de Santa Barbara; había sido construido en 1873 por el italiano José Lobero, que había españolizado su nombre original (Giuseppe).

de la compañía, que les hacía prever que no obtendrían unos ingresos suficientes para cubrir sus gastos⁷⁶. La compañía se denominaba nuevamente Royal Spanish Opera Company y se limitó a ofrecer unas pocas funciones en el *Platt's Hall* de San Francisco durante la segunda mitad del mes de octubre de 1884, representando *El Maestro Campanone*, *El estudiante de Salamanca* de Oudrid y *El anillo de hierro* de Miguel Marqués, uno de los recientes éxitos madrileños. Según la prensa, en la compañía había varios cantantes excelentes, especialmente el tenor, no desmereciendo en nada a otras compañías similares que habían actuado anteriormente en la ciudad⁷⁷.

Las esporádicas representaciones de zarzuela en el norte de California siguieron produciendo sorpresa ya que la ausencia de continuidad impedía estabilizar un público, debido fundamentalmente a la ausencia de un extenso grupo de habla hispana. Así sucedió con la compañía encabezada por la joven soprano Elena Ureña, hija de un famoso director del teatro de México, que actuó en San Francisco y Sacramento a mediados de 1888. Sorprendió la frescura de las voces y la capacidad del coro, la organización de la compañía y la variedad de un repertorio –denominado *Spanish Comic Opera*– que incluía como gran novedad *La Tempestad* de Chapí. Según un diario, “las óperas españolas destacan por sus melodías y el encanto en su música y vestuario, y la compañía las interpreta con entusiasmo y magnetismo”, unas obras que incluyen “sus extrañas y pegadizas músicas y bailes”⁷⁸. Quizás el comentario más interesante es la referencia a que los precios son muy baratos, especialmente tratándose de ópera, lo que muestra unas posibilidades de apertura de público que no fueron entendidas en este contexto californiano⁷⁹.

Muy diferente repertorio, más acorde con las nuevas modas, ofreció la denominada *The Madrid Spanish Opera Company* que triunfó en el *New Bush-Street Theatre* en 1889. Encabezada por la tiple Enriqueta Alemany, el repertorio se apoyaba fundamentalmente en versiones españolas de ope-

⁷⁶ Un artículo recoge el telegrama del corresponsal en la ciudad, en donde señala estas dificultades citando la nota de disculpa del agente de la compañía publicada en el diario *Santa Barbara Press*: “...apologizing for a lack of scenery and with a great deal of puffery cautions the public against believing the rumors respecting its many shortcomings”. *Daily Alta California*, San Francisco, 22-IX-1884.

⁷⁷ “There are several very fine vocalists in the company, especially the tenor, and as dramatic artists they are fully equal to any ever appearing in this city”. “Platt’s Hall”, *Daily Alta California*, San Francisco, 13-X-1884.

⁷⁸ “They are a full and well-organized company of fresh and musical voices –well-balanced, well-drilled, with good chorus. The Spanish operas are noted for their melody and charm of music and costume, and this company gives them with zest and magnetism... The company has an extensive repertoire of popular and Spanish operas, with their weird and catchy music, dances, etc”. Comentario aparecido en *Figaro* de San Francisco, recogido en *Sacramento Daily Union*, 25-VI-1888.

⁷⁹ “The prices are very low, for opera”. “Spanish Comic Opera Company”, *Sacramento Daily Union*, Sacramento, 25-VI-1888.

NEW BUSH-STREET THEATRE.
 M. B. LEAVITT.....Lessee and Proprietor
 J. J. GOTTLIB.....Manager

FOR ONE WEEK ONLY!
The Madrid Spanish Opera Co.
 —IN—
A Repertoire of Their Famous Successes!
HANDSOME COSTUMES! GRAND CHORUS!

This (Monday) Ev'g.	CAMPANONE.
Tuesday Evening...	DONNA JUANITA.
Wednesday Matinee	CAMPANONE.
Wednesday Evening	EL GRAN MOGUL.
Thursday Evening...	LA MASCOTTE.
Friday Evening.....	GALATEA, 3d act CAMPANONE
Saturday Matinee...	CRISPIN e la COMARE.
Saturday Evening...	BOCCACCIO.
Sunday Evening.....	LA TEMPESTAD.

REGULAR PRICES.
 Next Week, Monday, March 18th—Willard Spenser's Comic Opera, **THE LITTLE TYCOON.**

NEW BUSH-STREET THEATRE.
 M. B. LEAVITT.....Lessee and Proprietor
 J. J. GOTTLIB.....Manager

LAST PERFORMANCES OF
The Madrid Spanish Opera Co.
MATINEE TO-DAY AT 2,
Crispin e la Comare.
 Saturday Evening..... March 16th
LA TEMPESTAD.
 Sunday Evening..... March 17th
 (By general request)
LA MASCOTTE.
 REGULAR PRICES.

Next Monday, March 18th—Willard Spenser's Comic Opera, **THE LITTLE TYCOON.**
 Seats Now on Sale.

Anuncios aparecidos en *Daily Alta California*, San Francisco, 11/16-III-1889.

retas europeas, en un curioso fenómeno de fusión dramático-musical internacional, que iba desde las operetas francesas de Edmond Audran (*La mascota* o *El gran mogul*), los éxitos vieneses de Suppé (*Boccaccio*, *Doña Juanita* o *Galatea*) hasta antiguas óperas cómicas italianas asimiladas al repertorio de la opereta como *Crispín e la comare* de los hermanos Ricci o *Campanone* de Mazza; a todo esto se añadía el único título español original: *La Tempestad* de Chapí. Esto justifica el éxito de las funciones, que contó con la asistencia de un público no hispano, como demostraba la buena venta de los libretos traducidos al inglés⁸⁰. Esta fusión de la opereta era un fenómeno que triunfaba en todo el mundo, habiendo calado con fuerza también en Hispanoamérica; de hecho la tiple Alemany se había anunciado poco antes en México como “primera tiple del género francés y español”⁸¹ en la compañía de Isidoro Pastor que actuó en el Teatro Nacional.

La última gran aventura hacia el norte americano fue la realizada por la prestigiosa compañía de los Hermanos Arcaraz a mediados de 1892. Formada por los músicos de origen vasco Luis y Pedro, a partir de 1880 consiguieron reunir a los mejores intérpretes y activar una pujante creación mexicana, especialmente a través de los estrenos de Luis Arcaraz, excelente director y laureado compositor teatral. Como bien señala Ricardo Miranda en su estudio, dicha empresa dominó el panorama zarzuelístico durante décadas, “gozando de una presencia constante y decisiva en los teatros mexicanos”⁸². En realidad con este viaje los hermanos Arcaraz buscaban

⁸⁰ “There was an excellent house and one by no means exclusively Spanish, as the large sale of ‘the opera-book in English’ plainly testified”. “The Bush”, *Daily Alta California*, San Francisco, 12-III-1889.

⁸¹ Olavarria: *Reseña histórica del teatro en México...*, p. 1191.

⁸² Ricardo Miranda: “La zarzuela en México: *Jardín de senderos que se bifurcan...*”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3 (1996-1997), p. 462.

consolidar su propia compañía buscando nuevos caminos que no cuajarían hasta su regreso. El camino hacia el norte, emprendido por las tierras del interior, no fue fácil. Enrique Olavarría describe la difícil situación errante de los músicos en su largo viaje:

En efecto, a ellos [los teatros de San Francisco] había ido a dar la Empresa con su numeroso cuadro, después de una larga expedición por diferentes poblaciones del Norte y otros vientos de nuestra República... Por tales rumbos los teatros son escasos o ignórase que existen; pero la Empresa iba provista de una docena de decoraciones de una vela o toldo de *manta* o tela de algodón, de unos manojos de cuerdas, pocas de cáñamo y la mayoría de *ixtle*, clavos, martillos, tenazas y otros pequeños útiles. A cualquier pueblo o simple rancho que la compañía arribaba, Julio Perié [uno de los bajos], que para todo es bueno, hacía de cuatro o seis peones, buscaba un corral o patio amplio y en unas cuantas horas armaba el llamado foro, alineaba bancas o sillas o lo que a la mano se le venía, y con un mal piano por orquesta, dejaba listo aquello; los artistas removían su equipaje, alhajábanse lo mejor que les era dable, y sin miedo a críticos y periodistas, desconocidos por allí, cantaban una zarzuela, al mejor precio posible. Concluida la función, Perié desarmaba todo *aquello*, los Arcaraz guardaban los productos de la entrada, y al día siguiente repetía todo ello en otro pueblo o en otro rancho. De vez en cuando la Compañía se encontraba con algún teatro poco mejor que el suyo, o daba representaciones en el patio de algún *palacio municipal* o de jefe político, que siquiera eran más abrigados. Así llegó a la frontera norte y se internó en los Estados Unidos, creyendo hacer una gran cosa dándoles a gustar nuestro espectáculo de zarzuela⁸³.

Finalmente llegaron a San Francisco en el mes de junio de 1892. Habían sido contratados por Gustav Walter, empresario alemán que había construido todo un imperio teatral en torno a los espectáculos de variedades. Sin duda este contacto con Walter suponía un gran atractivo para los Arcaraz, ya que era uno de los más activos agentes de contratación controlando un circuito de más de sesenta locales. Su joya era el *Orpheum Opera-House*, el mayor local de San Francisco con unas 3500 localidades que se “había convertido en el más activo y accesible local de entretenimiento, donde se ofrecía un show diferente cada noche”⁸⁴. Aunque las variedades eran la base, la afición musical de Walter le llevó a programar algunas temporadas operísticas a precios populares, como la que había presentado por primera vez en la ciudad poco antes *Cavalleria rusticana* de Mascagni.

En esta década final del siglo la situación del teatro musical estaba sufriendo una profunda transformación. La ópera mantenía su lugar de alta cultura y consideración social con la irrupción del fenómeno wagneriano. En el ámbito hispano, el auge del teatro por horas —denominado en Hispa-

⁸³ Olavarría: *Reseña histórica del teatro en México...*, p. 1417.

⁸⁴ Berson: *The San Francisco Stage. Part II: From Golden Spike to Great Earthquake, 1869-1906...*, pp. 91-92. Véase el capítulo titulado “The Ol’Orph: San Francisco Embraces Vaudeville.”

noamérica tandas— había relegado a un plano secundario la zarzuela grande con sus ambiciosas pretensiones operísticas. A nivel internacional triunfaban la opereta y un modelo de espectáculo más ligero acorde con las sensibilidades y gustos de la clase media en un nuevo concepto de cultura de masas. La necesidad de un espectáculo de este tipo produjo tradiciones locales muy ricas como la opereta francesa y vienesa o el éxito de las ópe-

ORPHEUM OPERA-HOUSE.
 LAST WEEK OF THE
ARCARAZ GRAND SPANISH OPERA CO.
 Producing in their final week all the successes of
 their GRAND REPERTOIRE
THIS (TUESDAY) EVENING JULY 1 9th
 ———BOCCACCIO———
 With the entire strength of Company in the cast.
 Wednesday, July 20th **CAMPANONE**
 First appearance of the eminent basso, Señor Vargas
 Thursday, July 21st
EL PROCESO DEL CANCAN (with Ballet)
 Friday, July 22, **CHRISTOPHER COLUMBUS**
 Saturday and Sunday, July 23rd and 24th
CHIMES OF NORFOLK
 Sunday Matinee **CARMEN**
POPULAR PRICES. 25c and 50c.
 Few Extra and Box Seats, 75c.
M. E. AND MRS. DREW'S DANCING ACADEMY,
 121 New Montgomery St. —Now ar-
 rangements: tuition reduced; dancing learned
 at little cost; Gentle exercising (beginners),
 Mondays, Wednesdays; Ladies (beginners),
 Tuesdays, Thursdays; soirees Saturday evenings.
PRIVATE LESSONS DAILY. 7c

ORPHEUM OPERA-HOUSE.
GUSTAV WALTER, Proprietor and Manager.
 —THEY HAVE ARRIVED—
 This (Friday) Evening, June 24th,
 Their First American Appearance,
ARCARAZ GRAND SPANISH OPERA CO.,
AND BALLETT.
 The Greatest Opera Organization Ever Brought
 to San Francisco.
75 ARTISTS. 40 MELODIOUS OPERAS.
TO-NIGHT—LA TEMPESTAD, by Chapl. Sres.
 Delgado, Pastor, Aren and Sres. Montano, Quijada,
 Cires, Peris, Comacha in the principal roles.
Monday, June 27th—CAMPANONE.
POPULAR PRICES—25c and 50c. Choice and
Box Seats, 75c.

Anuncios aparecidos
 en *San Francisco Call*, 6/7-VII-1892.

ras cómicas inglesas de Gilbert & Sullivan⁸⁵. En el caso español se produjo una curiosa adaptación nacional de muchos de estos títulos, incorporándolos a las compañías de zarzuela.

Toda esta novedosa situación se refleja en el repertorio que ofrecieron los Hermanos Arcaraz en el *Orpheum* de San Francisco, con títulos como *Campanone*, *Boccaccio*, *Doña Juanita*, *Mosqueteros* o *Las campanadas de Normandía*, versiones españolas de diferentes operetas italianas, vienesas o francesas. En una línea similar se encontraban algunos títulos como *El proceso del cancan* de Barbieri, revista fantástica que no era más que una excusa para desarrollar un variado y amplio despliegue de bailes⁸⁶, que en esta versión se anunciaba como un gran ballet internacional que incluía como novedoso añadido un jarabe mexicano⁸⁷. En una línea algo diferente pero cercana a la opereta estaba *El rey que rabió* de Chapí, que apenas un año después de su estreno madrileño seguía su exitoso periplo americano. Este repertorio buscaba atraer al público norteamericano que conocía en ver-

⁸⁵ Andrew Lamb: *150 Years of Popular Musical Theatre*, New Haven, Yale University Press, 2000.

⁸⁶ Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 322-323.

⁸⁷ "Commencing with to-morrow evening, the lyric opera "El Proceso del Can-Can." by Barbieri, in two acts, will be given, with a grand international ballet of 24 dances, and in which will be introduced for the first time in San Francisco the exciting "Jarabe Mexicano" (the sweet dance)". "Theaters and Players", *The Morning Call*, San Francisco, 24-VII-1892.

siones inglesas muchas de estas obras; en este sentido un diario señalaba que *Los mosqueteros* de Varney ya había sido vista anteriormente en el Tívoli con libreto en inglés⁸⁸.

La compañía de Arcaraz ofreció esporádicamente algunas obras de tradición más española como *Marina* de Arrieta, *La tempestad* de Chapí o *La marsellesa* de Fernández Caballero, e incluso alguna pieza de género chico —siempre completando funciones de obras en dos actos— como dos de los recientes éxitos de Chueca, *De Madrid a París* o *La Gran Vía*, esta última anunciada junto a un título aclaratorio en inglés *High Life*; la irónica visión del desordenado desarrollo madrileño ofrecía temas que sintonizaban también con una nueva sensibilidad urbana en San Francisco, al margen de cualquier referencia local.

Lo cierto es que la compañía que habían llevado al norte de California los hermanos Arcaraz era de gran calidad, reuniendo según anunciaron a unos setenta y cinco artistas, cifra que incluiría los coros tan necesarios para el repertorio interpretado. Entre ellos destacaban las dos protagonistas femeninas: Felicidad Pastor, la joven hija del famoso Isidoro Pastor, y Cecilia Delgado⁸⁹, cuyas dotes vocales le permitían afrontar la ópera en alguna función. Se trataba de ópera a precios populares, seguramente cantada en italiano, no anunciada al principio de la temporada: *La traviata* de Verdi y una curiosa *Carmen* de Bizet de la que se comentó que “la escena de la corrida se había dado con el realista efecto pedido por el autor”⁹⁰.

A pesar del extenso repertorio y la calidad de los intérpretes, una vez más la zarzuela española no logró el éxito esperado. Las entradas fueron reducidas en el gran espacio del *Orpheum*; quizás no eran los más adecuados ni el lugar, un teatro dedicado a espectáculos más ligeros, ni la época de verano en que muchos se encontraban fuera de la ciudad⁹¹. A todo ello habría que sumar el fuerte desarrollo anglosajón de la ciudad de San Francisco de fin de siglo, donde lo hispano tenía una presencia marginal. En este sentido un cronista comentaba con cierta ironía:

⁸⁸ “The Spanish Opera”, *The Morning Call*, San Francisco, 5-VII-1892.

⁸⁹ Cecilia Delgado había iniciado su carrera en el Teatro de la Zarzuela de Madrid donde estrenó el papel de la Marquesa de *El Barberillo de Lavapiés* (1874); después se trasladó a América triunfando en México. Otros intérpretes de la compañía de Arcaraz eran el Ignacio Montané (tenor), Enrique Quijada (barítono) y Julio Perié (bajo), Jesús Vargas (bajo) y el bailarín Patricio Gutiérrez.

⁹⁰ “...the performance of Bizet's ‘Carmen’ on Sunday, evening with Donna Cecilia Delgado as the coquettish gypsy. The bull-fight scene was given with the realistic effect originally designed by the author”. “The Spanish Opera”, *The Morning Call*, San Francisco, 5-VII-1892.

⁹¹ “People are returning from their summer resorts just now. and the audiences of the Orpheum grow numerically larger each evening. The melodies of the birds in the wildwood have given them a gusto for the voices of “Las Espagnolas.”” “Theaters and Players”, *The Morning Call*, San Francisco, 24-VII-1892.

Debe haber algo equivocado en la dirección de la inteligente compañía de cantantes que cada noche embellece con ópera de primera clase el *Orpheum*, o allí no habría tantos bancos vacíos. Si fuese más generalmente conocido que un buen espectáculo era dado en el *Orpheum*, el público seguramente apoyaría estas funciones más generosamente⁹².

Tras un mes de representaciones abandonaron San Francisco, actuando en su retirada hacia el sur en diversas localidades como Pasadena, San Bernardino, Riverside, San Diego y Los Ángeles⁹³. Tal como señala Olavarría, “por sus negras desdichas pasaban y hacían pasar a sus artistas, las penas del Purgatorio en el *Grand Opera House* de la ciudad de Los Ángeles”⁹⁴. La gira por California fue económicamente desastrosa, aunque pronto los Arcaraz se recuperaron con nuevos éxitos en la ciudad de México, donde el sistema de tandas hacía furor. La aventura americana se cerraba así, marcando claramente los límites de la frontera de la zarzuela en América.

En abril de 1906 un violento terremoto seguido de un incontrollable incendio destruyó prácticamente por completo San Francisco. Pronto resurgiría de sus cenizas, como señala con orgullo el Ave Fénix del escudo de la ciudad. Se cerraba una época de crecimiento y riqueza que había convertido a la metrópolis del norte de California en una referencia económica mundial; y en la que se había desplegado como hemos visto una intensa y rica actividad musical y operística. Este crecimiento también había agudizado las diferencias entre la orgullosa América del norte y la inestable situación de las repúblicas del sur. La zarzuela, ese gran producto cultural de la cultura hispánica, se aventuró hacia ese próspero norte, pero chocó con la cada vez más pujante cultura musical centroeuropea que habían potenciado los numerosos emigrantes que estaban construyendo la gran nación norteamericana. No obstante, a lo largo de esta segunda mitad del siglo XIX la ópera cómica española tuvo ocasión en la ciudad de San Francisco de confrontarse con otras tradiciones líricas, no solo la ópera italiana y alemana sino también las óperas cómicas y operetas francesas, vienesas e inglesas. Y allí pudo defender su potencial dramático y musical, a pesar de que el público no fuese excesivamente receptivo a una propuesta que no dejó siempre de sorprender por su riqueza e interés.

⁹² “There must be something wrong in the management of the clever company of singers who nightly warble first-class opera at the Orpheum, or there would not be so many empty benches. If it were more generally known what a good entertainment there is given at the Orpheum every evening, the public would surely patronize the performances more freely”. “Spanish Opera”, *The Morning Call*, San Francisco, 12-VII-1892.

⁹³ Koegel: “Calendar of Southern California Amusements 1852-1897...”, pp. 141-142.

⁹⁴ Olavarría: *Reseña histórica del teatro en México...*, p. 1392